

medir el mundo con la ayuda de unidades de medida fundadas sobre el cuerpo humano, como lo explica el capítulo VI. El capítulo VII regresa sobre el calendario uno de cuyos usos fundamentales se refiere a la adivinación practicada con la ayuda de los almanaques. Otros procedimientos divinatórios y los juegos representan técnicas dinámicas que hacen depender el porvenir de los números, que son descritas en el capítulo VIII. A partir de allí, todos los capítulos que siguen están dedicados al ritual. El capítulo IX examina la combinación de los periodos temporales cortos en el curso de las

ceremonias. Finalmente, el capítulo XII habla de la existencia de los depósitos rituales en el contexto arqueológico y en los textos del siglo XVI, antes de proponer un método de análisis de sus cuentas entre las poblaciones indias contemporáneas. La Conclusión propone una síntesis relativa al uso de los números y a los fundamentos teóricos de los procedimientos numéricos.

Se trata, como puede verse, de una obra muy amplia y rigurosa, bien documentada y pensada, además de original, pues aunque existen tratamientos parciales de algunas de las cuestiones tocadas, nadie las ha

tratado de manera global y sistemática, como lo hizo Dehouve.

Además de agradecer su tratamiento global, el lector encontrará varios desarrollos particulares interesantes y novedosos, como su discusión sobre la cuestión del ajuste del calendario anual con el calendario trópico y su proposición de un ajuste realizado al final de los “siglos” mesoamericanos de 52 años, o al cabo de dos “siglos”, 104 años, que permite una correlación mucho más exacta que la corrección bisiesta de nuestro calendario.

El libro está dirigido tanto a investigadores y estudiantes como a todos los lectores cultos. Promete ser un clásico, o, cuando menos, un libro de interés perdurable.

## Sabiduría encubierta: pintura, ciencia y clandestinidad

Salvador Rueda Smithers

Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797*, México, IIE-UNAM/INAH, 2012.

**E**l título de este libro tiene el luminoso tono de la sorpresa. Promete

te luces y asombros. Llama a descubrir, de la mano erudita y segura de la historiadora del arte Lucero Enríquez, los secretos centenarios de un programa pictórico que no sin confusiones se creía se relacionaba (sin saber cuánto ni cómo) con el inquieto boticario poblano José Ignacio Rodríguez Alconedo. Abre a enigmas vueltos códigos por

el pincel veterano de Miguel Gerónimo de Zendejas en la ordenada topografía de lugares inexistentes de una tela virreinal. Invita a descifrar jeroglíficos que son vehículo de discursos tal vez inéditos, dirigidos a la mirada, en un asombroso óleo sobre tela de finales del siglo XVIII, obra cuya primera curiosidad estriba en estar “enlien-

zada” a tablas bien aderezadas de un raro artefacto con goznes, marcos y cerraduras.

Muchos refirieron someramente la existencia de este óleo al paso de poco más de dos siglos desde su factura. Para todos era ilegible, sin embargo, porque sus vocabularios se habían perdido junto con las costumbres gremiales y reglamentaciones artísticas virreinales. Tan sólo quedaban algunas huellas, hilos sueltos de lo que un día debió ser motivo de admiración. Por su extrañeza, el óleo y su soporte fueron interpretados de maneras bizarras. Desprendido de su enigmático sitio originario, desde 1917 fue incomprendida pieza de museo. Su lectura equívoca habría dado origen a títulos que hoy sabemos eran apenas conjeturas lógicas: *Triunfo de las ciencias y artes*, *Alegoría de las Ciencias y las Artes*, *Apoplejía (sic) de las Ciencias*, *Decoración para el interior de una botica*, *Una pintura de la ilustración mexicana...*

Este distanciamiento tocó la razonada sensibilidad de Lucero Enríquez: la obra le resultó, nos dice en el proemio, “incomprensible, abrumadora y dislocada. Entre más la miraba menos la entendía. Me hipnotizó porque me intrigó, no porque me gustara [...] Desde un principio me pareció claro que me encontraba frente a una obra en cuyo soporte mutilado, fragmentado y embodegado se hacían patentes aspectos inherentes a toda obra de arte que no siempre resultan fáciles de apreciar”. Y en esta era particularmente difícil: durante 90 años *El almacén* fue apenas la suma de sus partes. Escribió Enríquez:

[...] estimo que sus progresivos desmembramientos se debieron más a la incompreensión de los discursos que a sus características físicas. Porque mirado como discurso descriptivo resulta incoherente y abigarrado. Por contra, si vemos que hay varios discursos en los que ideas, valores, creencias y mensajes van dirigidos al espectador como destinatario de esa multiplicidad, involucrándolo, haciéndolo partícipe o cómplice, moviéndolo a la acción o a la reflexión, tendremos que concluir que *El almacén* es una producción ideológica, que sus discursos son discursos de representación y que, por lo tanto, su indivisibilidad se impone.

Y se propuso comprobarlo.

Ese asombro elemental es el origen de este libro. Pero su desarrollo es el de una pulcra y paciente investigación. Así que quien espere leer un ensayo tradicional de iconología e iconografía, se equivoca totalmente. Seguramente no conoce a la inquieta Lucero Enríquez. De ningún modo se conforma con desdoblarse mensajes y moralejas de emblemas y alegorías escondidos en gestos, colores, formas; o en descubrir patrones y fuentes visuales de eficacias probadas por “el gusto de la época” para explicar los propósitos eruditos de sus autores y comitentes. Desde las primeras páginas se nota que el acertijo es con mucho más complejo. Los secretos no son sólo iconográficos. De hecho, permítaseme adelantar, ese formulismo de describir geome-

trías compositivas, y de lectura y traducción de imágenes es apenas una parcela del último capítulo de este prolijo y muy ilustrado libro de historia del arte.

Vayamos por partes. Comencemos con la promesa. El *Diccionario histórico de la Lengua Española* de Martín Alonso consigna que desde el siglo XIII la palabra *secreto* refiere a lo “que cuidadosamente se tiene reservado y oculto”. En el siglo XVII se le sumó una acepción más, la de “escondrijo que suelen tener algunos muebles, para guardar papeles, dinero u otras cosas” Y en el siglo XVIII, cuando se pensó el mensaje, se diseñó la forma y se facturó *El almacén*, se definía *secreto* como aquel conocimiento “que exclusivamente alguno posee de la virtud o propiedades de una cosa o de un procedimiento útil en medicina o en otra ciencia, arte u oficio”. El pintor del óleo *El almacén*, el poblano Miguel Gerónimo de Zendejas, y su autor intelectual, el comitente, el boticario también poblano José Ignacio Rodríguez Alconedo, habrían estado de acuerdo con el título de este libro de Lucero Enríquez, pensando ellos en el significado corriente del siglo XVII y el novedoso que tendría al final del Siglo de las Luces. Pero en realidad Lucero Enríquez arranca otros misterios a la pintura, al artefacto que le sirvió de soporte, a los hombres que lo imaginaron, a la casa en la que estuvo desde finales del siglo XVIII, al contexto del pensamiento reformista que parecía vencer a las viejas e inoperantes maneras de comportarse y vivir las profesiones en el virreinato, a la resistencia de los estatutos de privilegio, a las animadversio-

nes de criollos y peninsulares, a las tensiones políticas, al conflicto que derrotó a los boticarios, y finalmente a la guerra de independencia, que los venció a todos... La historia, adelanta Enríquez, se alarga por el azaroso destino de la pintura hasta el final del siglo XX.

El primer capítulo pareciera atender a un tema filosófico. Se llama “La materia y el espacio”. Es, sin embargo, un recorrido de investigación pura a través de los indicios. Define, de entrada, el artefacto sobre el que está la pintura: no un biombo, no paneles para dividir salas, no cielos ornamentados ni trampas de ojo de un no imposible gabinete del inquieto boticario Rodríguez Alconedo. Es una pintura en 16 puertas fechadas en 1797, que debieron ser parte del mobiliario ensamblado de un salón. Para ello, se obligó a saber cómo eran los edificios del siglo XVIII en Puebla, restituir sus dimensiones y sus usos, isometrías de muros y de paredes falsas, encontrar sus pasillos y escaleras, adivinar las rutinas de su exterior urbano y de su interior doméstico, con la definición de lo público y lo privado. La pintura fue hecha en y para la botica de la Cofradía de San Nicolás Tolentino en el número 8 de la calle de Miradores de la ciudad de Puebla. Se explica minuciosamente, conjeturalmente a falta de fuentes, la solución “a un problema tecnológico y una clara toma de partido estético”. El óleo se aplicó a la tela, pegada (enlienzada) sobre madera trabajada con sumo detalle para mantener el nivel de las pinturas —que no resaltasen las imperfecciones de un mal ensamblaje en las telas. El mueble fue montado

en los altos de la casa— no en la parte baja ni en el entresuelo, como llegó a plantearse.

Sin noticia clara de existencia de esta obra y mucho silencio a lo largo del siglo XIX y hasta la Revolución, pero con otros elementos de uso del siglo XVIII, permite conjeturar verosímelmente a Enríquez que fue pintura hecha a finales de ese siglo para un espacio cerrado y privado: “[...] destinada a públicos reducidos y, probablemente, selectos o “iniciados” en su contenido y sus posibilidades hermenéuticas.” Arma su explicación de existencia física en el contexto de la ciudad, de la traza urbana, de los ritmos y rutinas, en la casa misma. Conviene su descripción de los edificios poblanos de los siglos XVII y XVIII, así como de su destrucción, fragmentación y olvido a lo largo de la siguiente centuria.

Luego aborda la función del espacio. Encontró que, nos dice, en “1800 la botica disponía del trabajo de tres oficiales de botica, además del maestro boticario Rodríguez Alconedo. De acuerdo con la tradición, debía contar con tres espacios bien diferenciados: el expendio al público, la rebotica y el obraje”. Los espacios públicos estaban invariablemente en la planta baja; mientras que los privados (recámaras principales, salones) siempre en la planta alta. En uno de estos espacios, Rodríguez Alconedo y Miguel Gerónimo de Zendejas diseñaron *El almacén*.

Explica la compleja relación edificio-botica-cofradía-administrador-casa habitación. La historia de la Cofradía de San Nicolás Tolentino y de la botica se enlazaron. Sus destinos se narran con hechos

rudos, dolorosos, con el desfile de las deudas insolutas de la Cofradía y la persecución política al administrador Rodríguez Alconedo (preso en septiembre de 1808 como parte de las venganzas que el golpe de Estado contra el virrey Iturrigaray desató); el contexto de inestabilidad social y política del país, y la secularización. Este relato es el inventario de sucesos de un mundo virreinal moribundo:

Se había llegado al peor de los escenarios dibujados por los mayordomos de la cofradía [...] el día en que mediante pública almoneda la cofradía iba a perderlo todo. El 19 de septiembre de 1843 fue la fecha en que edificio y botica fueron puestos a remate y adjudicados al mejor postor. [...] *El almacén* se conservó *in situ* gracias a que el espacio en que se encontraba era parte de la vivienda de algún boticario, quien la poseería como curiosidad pero muda de mensajes. La botica sobrevivió a varios cambios de propietario del edificio donde se albergaba. La relación propiedad-residencia-lugar de trabajo se había roto [...] en 1849 [...]

En julio de 1913, José Juan Tablada fue a Puebla a comprar la pintura ante el peligro de que fuera a salir del país. La fragilidad de la obra era notoria: no se sabía qué era ni cuál su función. En su casa de Coyoacán construyó un salón especial para montar y disfrutar de esta que llamó “*suite mural*”. “Quién les iba a decir a Zendejas y

a Rodríguez Alconedo que su obra iba a ser contemplada primero y descrita después por alguien que se sentía “integrante de una auténtica aristocracia del espíritu” y para quien, sin embargo, la argumentación pictórica y la complejidad discursiva eran invisibles”, escribió Enríquez. Supone que Jorge Enciso, amigo de Tablada, gestionó el traslado de *El almacén* al Museo de Arqueología, Historia y Etnografía, tanto por proteger la obra amenazada más por la incuria que por la fantasía de la barbarie zapatista portadora de inquinas contra la civilización. En 1917 la pieza ya estaba en el edificio de Moneda, junto con la más famosa colección de Ramón Alcázar.

El segundo capítulo es el contexto. Contexto y circunstancia, para ser precisos. La búsqueda no se conforma con el dibujo pormenorizado de las realidades inmediatas a la pintura y sus protagonistas. Camina en el tiempo tanto como en esos escenarios invisibles pero reales que son las instituciones y mide el peso político, moral y económico de las investiduras. Lucero Enríquez quita el velo a los secretos de cofrades y boticarios, de agustinos y de seglares, de cambios de ideas, de administración de bienes, de deudas y de ajustes de cuentas. Trata a personajes e instituciones. Una idea central anuda este contexto: el propósito de los protagonistas de esta historia de servir a la salud pública. Escribió:

Antes de estallar la lucha por la emancipación, había en la Nueva España intentos en diversos terrenos por conseguir cierta autonomía de la Corona

y sus instituciones, de la misma manera que había fuertes corrientes de pensamiento y de acción que pugnaban por lo contrario. La Nueva España no fue un ente histórico homogéneo: menos aún, estático. Criollos, peninsulares, castas y la metrópoli misma vieron y vivieron las circunstancias físicas y morales de ese ente de maneras distintas y cambiantes. El movimiento que emprendieron los boticarios poblanos contra el Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México es un ejemplo de ello. Vemos a dos criollos enfrentados entre sí, con motivaciones, sustentos e intereses opuestos. Por un lado a José Ignacio García Jove, protomédico de la Real y Pontificia Universidad y del Real Tribunal del Protomedicato, defendiendo los privilegios, y las prácticas obsoletas de ese organismo. Por el otro, a José Ignacio Rodríguez Alconedo, boticario poblano, luchando por hacer prevalecer la nueva teoría y práctica farmacéutica y la autonomía profesional.

En este sentido hay que atender a la afirmación de que la “pintura es, además de una declaración de principios filosóficos y científicos, una representación política [...] expresadas en una composición pictórica como mensaje dirigido a un reducido grupo de enterados, pares y cofrades de quien la concibió”. Ideólogo y pintor, sus pares y sus antagonistas se extienden en un profundo mapa regional.

La economía del relato reduce a media docena de nombres y apellidos que se relacionan directamente con la historia a que ramifica esta obra: José Ignacio Rodríguez Alconedo, a su hermano José Luis, Manuel Flon y un poco a José Juan Tablada. También a las dos instituciones protagónicas en el momento de su florecimiento y extinción, como la Cofradía de San Nicolás Tolentino encargada de rezos y panes milagrosos para enfermos y ánimas del purgatorio, y el pesado y oneroso Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México. Otras instituciones más desfilan lateralmente en esta historia, pero dan certidumbre al trazo de Enríquez sobre *El almacén*, su propósito, sus signos, su discurso y su largo camino al olvido: los farmacéuticos, los pintores poblanos y su genealogía profesional... todos ellos explicados detalladamente.

También remite a sus lecturas, que eran fuente de posturas políticas. Escribió Enríquez:

De los discursos que he podido percibir en *El almacén* uno de ellos muy puntual, es el que habla de la estructura formal y el contenido ideológico del “Sistema Figurado de los Conocimientos Humanos” tal como aparece en la primera edición de la *Enciclopedia francesa*. Un segundo discurso remite a distintas formas de curación: la aristotélica, la científica y la milagrosa. El tercer discurso se dirige a los miembros distinguidos de la Cofradía de San Nicolás Tolentino y es tanto una declaración de principios cien-

tíficos como una postura política en relación con el Real Tribunal del Protomedicato de la Nueva España. Entre los tres discursos que dialogan y se complementan se crea una especie de contrapunto dialéctico muy ilustrado, paradójico y rebuscado. Lo propio sucede con los contenidos ideológicos: el científico, el religioso y el político: este último, en particular, atañe a la lucha por el poder entre los farmacéuticos poblanos y el Protomedicato.

Sin embargo, la Cofradía de San Nicolás Tolentino y los boticarios y oficiales de botica como grupo profesional poco o nada tuvieron en común. Los unió la defensa propia, contra los abusos de un Real Tribunal que se excedía en sus atribuciones y recelaba de las ajenas. Explica Enríquez que eran una “comunidad imaginada”, unidos por una legitimidad emocional”, que permitió conservar *El almacén* en el edificio de Miradores 8.

En los capítulos segundo y tercero se llega al corazón propiamente historiográfico del libro, y al secreto inicial que desencadena la posterior solución de los acertijos pintados en las puertas del mueble como vehículo de las ideas, como transporte físico del orden del discurso. Usos y género, función y decoro toman sentido del contexto general. “*El almacén* fue creado en 1797 por Miguel Gerónimo de Zendejas, pintor, y José Ignacio Rodríguez Alconedo, farmacéutico y botánico, para la Cofradía de San

Nicolás Tolentino de Puebla [...]”, según reza el texto pintado en el pedestal representado en la obra. Estos datos son los primeros nudos que desató Enríquez: “tres ejes: la Cofradía de San Nicolás Tolentino de Puebla, el ejercicio de la farmacopea en esa ciudad, y algunos destellos, en la propia Puebla, de la llamada Ilustración”.

Explica entonces aquellos valores empalmados que pintan el mapa de la dinámica social, de lo posible y lo imposible en las relaciones desiguales de hombres que viven el extrañamiento en la sociedad multicultural no integrada del virreinato: la legitimidad, la pureza de sangre, el trabajo manual como signo de inferioridad, las jurisdicciones y prebendas, fueros y privilegios, teoría del derecho en un mundo que se concibe como la suma de fragmentos cohesionados en torno a la lealtad del vasallaje a un rey que es responsable de la salud de sus súbditos y los mecanismos de la medicina como discurso del poder real, la idea de la ciencia y de los saberes discursivos en torno a la salud y a la enfermedad —con la clara conciencia del *déficit*, si usamos lenguaje moderno para definir la enfermedad.

Lo que estaba en juego era algo más que privilegios y territorialismos. Se peleaba en el terreno de la enseñanza de la medicina y el control de las medicinas y de las materias primas reguladas al igual que de la práctica médica y del comercio de plantas, semillas y todo tipo de objetos a los que se les atribuía —y atribuyen— poderes curativos sobre el cuerpo humano. Se apostaba por el ejercicio profesio-

nal y del poder. Resaltó entonces la contradicción entre la jurisprudencia reguladora y la práctica cotidiana de la medicina frente a cuerpos enfermos concretos. Pensemos un poco en la sociedad virreinal y sus esperanzas. Pobres y ricos sufrían del acoso de la realidad invisible de santos enojados y de ánimas en pena, lo mismo que de virus y bacterias —ese otro terrible mundo invisible—. Las epidemias eran interpretadas como castigos divinos que llamaban a la reconciliación con Dios y a la renovación del pacto de los vasallos del rey con la Iglesia. Mentalidad arraigada y de larga memoria: todavía en 1850 el *cólera morbus* fue atacado paralelamente con las recetas de los médicos preparadas por los farmacéuticos, y con jaculatorias, rezos y procesiones organizadas por las cofradías, curatos y conventos.

Pero ya en tiempos de Rodríguez Alconedo a la cabeza de los boticarios en pugna, las cofradías habían perdido presencia. Aunque omnipresentes, su fuerza política estaba muy disminuida en los ámbitos de la economía del prestigio del siglo XVIII por obra de la secularización de las reformas borbónicas; de hecho, eran ya una suerte de cooperativa mutualista. Rodríguez Alconedo no dejó pasar el mensaje: en *El almacén*, la iconografía del santo patrono de la cofradía de San Nicolás Tolentino fue sustituido por el arcángel san Rafael, patrono de los boticarios; y Dios padre tiende la mano a la imagen de la Medicina.

Se pregunta Enríquez cuándo y cómo una botica se relaciona con la

cofradía de San Nicolás Tolentino “y no, paradójicamente, a la de médicos, cirujanos y boticarios que tenía su sede en la misma iglesia. Remonta entonces su relato a los albores del siglo XVII, con la historia del convento agustino y la fundación de la cofradía y dispensario de San Nicolás Tolentino.

Hacia mediados del siglo XVIII, sin poderlo señalar con precisión dada la carencia de documentos

[...]me parece que a raíz de esa apertura al público de su botica —extramuros del convento de San Agustín— se dio uno de los cambios en la cofradía: de ser obra pía y de servicio pasó a ser, además, una mutualidad vinculada con boticarios. En este hecho podemos ver dos importantes indicadores. Por un lado, la decisión de profesionalizar la elaboración de medicamentos y, por el otro, la de ampliar la prestación de un servicio a los vecinos de la ciudad, previo el pago de una cuota, más allá de la caridad piadosa y de la exclusividad del círculo de cofrades.

El apoderado de la cofradía al despuntar el siglo XIX era el boticario José Ignacio Rodríguez Alconedo; asimismo, un grupo de farmacéuticos lo nombró su apoderado legal.

El Real Tribunal del Protomedicato extendía las licencias para tener botica. El horizonte de la confrontación se dibujó: era el trazo de la frontera de jurisdicciones —con lo que implicaba en pagos de derechos, en ejercicio de poderes,

en presencia de la *autorictas*—. El cabildo y los boticarios poblanos buscaron quitarse de encima al problemático y receloso Real Tribunal del Protomedicato: no necesitaban de su autoridad —inútil y anacrónica desde el punto de vista profesional, parasitaria desde el económico, a los ojos de los ilustrados boticarios—. No querían seguir siendo las fuentes de financiamiento de quienes nada aportaban realmente a la salud pública y que sólo eran poseedores de discursos; en el fondo, el pleito que se avecinaba tocaría los dos terrenos de la economía: la del prestigio, con sus jurisdicciones de geografías imaginarias pero poderosas, habitada por prebendados y sus discursos excluyentes; y la economía formal que confrontaba a un grupo de profesionales práctico y directo con otro que no metía las manos al trabajo de curar a los enfermos —herencia y remedo de creencias medievales sobre la función social en un mundo rígidamente estratificado— porque el trabajo manual era denigrante, entre los variados sistemas de exclusión virreinales, que iban desde la pureza de sangre, el lugar de nacimiento (que hacía a los criollos inferiores a los peninsulares) y la profesión, hasta la separación en castas.

Los capítulos III y IV, llamados “El género” y “La autoría”, se desarrollan sobre la pintura y las biografías intelectuales de Zendejas y de los Rodríguez Alconedo. No un biombo, ni mural. Y sigue al retrato biográfico. Del pintor Zendejas prefiere su perfil profesional, largo y prolífico; tuvo la suerte, además, de ser longevo. De los Rodríguez

destaca su modernidad. Pero era una modernidad novohispana, con las lecturas de la Ilustración que tenían a la mano sin perder el fervor religioso católico ni poner en duda las razones del equilibrio del mundo español. Eran hombres preocupados por su entorno, en una sociedad casi sin libros. Aquí, la historiadora ensaya una explicación para entender al objeto *El almacén*, los motivos del encargo de la obra y los modos de lograr que fuera así y no de otra manera. Ya en el primer capítulo anunció la dificultad técnica. Al imaginar el diseño de esta pintura, “Zendejas hizo evidente en todos los detalles su intención de dar continuidad a una obra de múltiples discursos, cuya lectura iba a estar condicionada tanto a la ubicación del espectador dentro del espacio que la contendría como al ángulo de visión de ese espectador en relación con la obra misma. Un reto nada despreciable”. La biografía de Miguel Gerónimo de Zendejas y las muchas obras que de él se conservan dan claves de la factura de la obra, de las formas que asumirían sus trazos, de sus modelos, de sus rasgos particulares, de su personalidad plasmada en los lienzos de las puertas. Por cierto, también de una de las dificultades que enfrentó Lucero Enríquez: la inclinación de Zendejas a pintar directamente sobre la tela. Con la seguridad que da el oficio de años y la gran cantidad de trabajo que él y su taller cubrieron. Ello se desdobra en la falta de fuentes históricas, pues no hay bocetos para seguirle el paso a la intermediación, a saber la traducción de

las imágenes de la *Enciclopedia* o de otras pinturas que fueron patrones visuales, a los trazos del universo razonado en las puertas.

Un lugar especial da Enríquez a la autoría de *El almacén*. Sin duda, este capítulo IV, junto con el capítulo V dedicado a la obra, ofrece los pasajes más agradables del libro. Tal vez porque los relatos de la vida política y burocrática —tratados en los capítulos anteriores— tienen, siempre y en cualquier libro de historia, ese doble dejo de imposición e impostura de los discursos del poder. En contraste, en estos dos capítulos nada pone en alerta al lector: no hay dobleces. Y es que en el descubrimiento de los secretos de la creatividad intelectual se hace transparente la vocación, la apasionada defensa de las ideas, la experiencia. Por supuesto que con la infaltable huella de la condición humana, pero es aquí uno de los motores —el polo negativo del dinamismo, diríamos— de la inventiva y de la imaginación creativa.

Zendejas trazaba directamente sobre el lienzo, informa la historiadora. Tal era su maestría. Pero no improvisaba. Enríquez demuestra el manejo de la geometría para la composición de cada uno de los paneles y para el conjunto del óleo. Con las pruebas aportadas en este libro, quise pensarlo anacrónicamente: Zendejas hubiera entendido perfectamente a los muralistas del siglo XX. Hombre de su tiempo, se sujetó a los dictados de las ordenanzas y de los tratadistas para seguir al comitente Rodríguez Alconedo, a sus fuentes —la *Enciclopedia*, destacadamente, pero

también a Gravelot—, al traslado del grabado al lienzo de figuras que no llevaran a la interpretación equivocada, al cuidado en el detalle, a la corrección emblemática que le exigía el boticario ideólogo mientras que en el manejo del pincel seguía puntualmente las reglas de la pintura sancionadas oficialmente, en la argumentación a las lecturas del tratadista Antonio de Palomino y Castro, y en su “estilo” a la tradición plástica poblana. Enríquez desglosa cada uno de estos temas con fluidez y profundidad.

Antes de cerrar el libro es dable una licencia: detener el tiempo. En una tarde de 1797. Podemos imaginar a los personajes en el relato de Lucero Enríquez, en medio de los debates e intercambio de acusaciones: los boticarios y cofrades de San Nicolás Tolentino y su representante Rodríguez Alconedo, de un lado, y los miembros del Real Tribunal, del otro. El mundo que los rodea brinda los tonos particulares del momento: la segunda mitad del siglo XVIII. Podemos imaginar a Rodríguez Alconedo caminando, con Miguel Gerónimo de Zendejas, en los altos de la casa de Miradores, sintiendo el paso de los nuevos tiempos reformistas de Carlos IV. Van por los pasillos y salones que los llevarían al dedicado a la secretaría de la cofradía y espacio de los boticarios, para ver los efectos de la luz de las ventanas sobre la pintura del mueble. A su paso, desfilarían otros óleos, los cuadros severos de la devoción al penitente taumaturgo agustino Nicolás con su sayal estrellado, o los de ánimas que purgan con fuego sus faltas y miran hacia arriba,

o a cristos y vírgenes. Podemos legítimamente imaginarlos en andar rítmico y sosegado, platicando, contemplando las imágenes, conservando sus antiguos fervores. Sin duda, en algún instante se detenían a orar. Pero al llegar al salón de *El almacén*, la pasión por ese otro “tiempo mesiánico” —como sugerentemente calificó Enríquez el *memento* de las escenas— los transformó: discutían posturas, signos, figuras, formas, el paso de la historia y tal vez el equilibrio de ciencia y religión. En las puertas se representaba, ni más ni menos, el libro del universo en su filología antropomorfa; se discutían los léxicos plásticos para su legibilidad no inmediata pero razonada y razonable: la gran obra estaba hecha para ver hacia delante, al futuro. Pero el sueño de la razón produjo monstruos.

Y es que esa gestación onírica tocó a *El almacén*. Dos elementos no sincrónicos hacen más compleja esta ya de por sí entreverada historia: por un lado, el modernizante “pensamiento ilustrado” en su manifestación novohispana, que es descrito en sus singularidades en los capítulos II, IV y V, y por el otro la guerra de Independencia, que sin ser tocada en extenso en ninguno de los capítulos sí se le señala y es, en buena medida, el dramático desenlace de las vidas de los Rodríguez Alconedo, Zendejas y Flon. En ambos elementos se inscriben esos arraigados sentimientos, históricamente comprobables pero no cuantificables, que caracterizaron las relaciones sociales y personales en el virreinato: los privilegios y el odio de sangre.

La corriente secularizadora que germina durante el gobierno de Carlos III explica *El almacén* como creatura de la ilustración, pensamiento mixto de ciencia y dogma, de experimentación y de revelación subjetiva, de confianza en lo aprendido mediante la observación sistemática sin perder el fervor religioso y la obediencia al canon teológico. Destaca, como sustrato de las ideas que sintetiza *El almacén* la manera de ver y entender la botánica, eje del conocimiento de boticarios y científicos, de su estudio y difusión, de su lugar derivada de la agricultura como propósito inteligente, su servicio a la vida, su relación con las ciencias y las artes, la intrincada red de saberes cargados de pragmatismo y de alegoría. El Jardín Botánico sería el aciago resultado triunfal, abreviatura de ideas del mundo modernas que sustituían a los preocupados por los saberes de los avejentados y minimalistas *hortus conclusus*. No sin contrasentidos, como explica Enríquez:

Había una contradicción en este magno esfuerzo: se requerían instituciones periféricas para la aplicación y el reforzamiento de esas políticas y, por otro lado, un control central con sede en la metrópoli. Por eso cuando en 1788 se emitió la real orden para instaurar la expedición científica a Nueva España [...] se tenía en mente una expedición “homogéneamente española, proyectada y controlada desde la península” para la enseñanza de la

botánica, la investigación científica y la reforma de las profesiones sanitarias, especialmente la farmacia.

Y no podía ser de otra manera, puedo agregar: el rey pensaba en su imperio. Pero esa sería la siembra que cosecharía naciones—si se me permite robar la frase al querido maestro José A. Ortega y Medina—. El Jardín Botánico, el apoyo de Flon y el empuje de Rodríguez Alconedo y las reformas en el plan de estudios de Medicina toman, en este libro de Lucero Enríquez, la forma de uno de los más sorprendentes secretos revelados, que se ligarán a los sucesos de la generación siguiente. También al destino de *El almacén*, desde su factura hasta la totalizadora sombra del olvido que muy pronto, en el siglo XIX, cubrió a la pintura virreinal como manifestación plástica no sólo religiosa y a los afanes científicos criollos.

Enríquez propone un colofón que apunta al final de las historias del *El almacén* y de sus autores intelectuales. Imposible dejar esta lectura sin ensayar por nuestra cuenta los desenlaces de las distintas historias que dibuja nítidamente la historiadora. Al anudar destinos personales, biografías y anecdóticos con los sucesos que trazaron el rostro del siglo XIX, los episodios que rodearon a *El almacén* aparecen como meras contingencias en el crepúsculo del virreinato novohispano que arrasó vidas y arrasó fundamentos políticos. Al cerrar este libro notamos que las contingencias toman el sentido de la causalidad y la

lógica. Y esta lógica, sin ser determinista, es terrible. Veamos algunos ejemplos:

*El almacén* de la mano de Zendejas es sin duda una obra de arte; y la comisión de Rodríguez Alconedo, el autor del discurso, debía ser la huella de la reforma en el terreno de la salud y de la autonomía en Puebla. Pero fue también, desde el punto de vista político, una inutilidad. Porque el óleo y su factura, al decir reiteradamente Lucero Enríquez, no fueron pura ociosidad de un rico excéntrico farmacéutico sino una prueba de la dura contienda delimitadora de funciones profesionales y de la visión moderna de los boticarios poblanos contra las petrificadas ideas y prácticas del Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México. La historia, sin embargo, se desdobló en el agónico esfuerzo de los boticarios por sacudirse a una institución inútil a la que debían mantener, esfuerzo legal e ideológico ejercido siempre dentro de las posibilidades de una jurisprudencia enredada y favorecedora de privilegios sin mérito. Los boticarios perdieron la partida y hubieron de retirarse a administrar lo poco que les quedaba a ellos y a la cofradía de San Nicolás Tolentino; pero los Rodríguez Alconedo, como muchos otros, también fueron víctimas de sucesos lejanos que les arrastraron, les dieron circunstancia y a la postre fueron determinantes.

Lucero Enríquez reconstruye el perfil vital de José Ignacio Rodríguez Alconedo, perfil rico en resquicios, en actividades, en confianza en sí mismo, en dignidad



humana. Luego de la lectura de este libro, lo quiero imaginar también como a uno de los sonámbulos de Arthur Koestler: un hombre que se mueve con soltura, seguro de sí, “como si realmente supiera a dónde se dirige, cuando lo cierto es que su inspiración intelectual por momentos parece más un delirio onírico que una clara empresa científica”, para usar las palabras de delicada precisión de nuestro contemporáneo científico Tomás Granados Salinas. Este sueño despierto del boticario, esta vigilia, fue el motor de los mensajes de *El almacén*.

También el rostro de Miguel Gerónimo de Zendejas, su cómplice y alma refleja. Mientras el primero era inquieto, curioso, audaz, el pintor fue sossegado, conservador, probablemente satisfecho de sí mismo sin arrogancias, pausado pero siempre activo. Por ambos hablan sus obras, según desprendo de la lectura de sus acciones en este libro. José Luis Rodríguez Alconedo debió parecerse a su hermano; como él, fue desafortunado, aunque el *pathós* de la gloria lo tocó y marcó el recuerdo posterior.

El inquieto y beligerante José Ignacio Rodríguez Alconedo fue apresado en 1808 durante la primera purga a los criollos novohispanos. Lo persiguió obsesivamente un falso conde. Regresó a la vida de farmacia, pero al parecer sin la enjundia del criollo beligerante que lo había caracterizado. Murió

empobrecido en septiembre de 1826 en una Puebla agobiada por las deudas y la confusión de la posguerra. Hoy el Jardín Botánico universitario poblano lo conmemora y lleva su nombre. Su hermano, José Luis Rodríguez Alconedo, murió fusilado en marzo de 1815 como técnico en las maestranzas y combatiente criollo en las tropas insurgentes. Su nombre se honra como artista y como libertador.

Miguel Gerónimo de Zendejas murió viejo y apaciblemente en un entorno muy diferente al que lo buscó y celebró: en 1821 ya había desaparecido la Nueva España y nacía el independiente México. Dejó inmensa obra.

Manuel Flon, gobernante de Puebla de la estirpe política del virrey Conde de Gálvez y concuño del intendente de Guanajuato José Antonio Riaño, murió en enero de 1811 al final de la batalla de Puente de Calderón, cuando perseguía a los insurgentes derrotados. No lo mató un odiado criollo sino una flecha de los despreciados indios. Pero quizá su desgracia fue mayor: en la alhóndiga de Granaditas vengó sangrientamente la muerte de su concuño Riaño a manos de los descontrolados hombres del cura Miguel Hidalgo. Para la historiografía del siglo XIX dejó de ser el respetable hombre del rey en Puebla para convertirse en “el chacal de los ojos verdes”, “anciano de aspecto sórdido, de torva y reservada mirada

y de boca contraída por la ira y la venganza”, según refirió un testigo de la época. Ya siendo general en 1845, Manuel Gómez Pedraza escribió:

“Cuando me acerqué la primera vez al Conde de la Cadena, me pareció un hombre duro e intratable; cuando me separé de él [...] lo tuve por un monstruo, y ese monstruo, sin embargo, fue en Puebla un hombre íntegro, justiciero, activo, desinteresado; un buen gobernador, en fin. ¿Quién después de esto podrá comprender y definir a la miserable especie humana?”

Y es que en el fondo, el último secreto que Lucero Enríquez arrancó al universo que rodea *El almacén* remite a la naturaleza de las cosas, a su elemental ser pulviscular. *El almacén* mismo es el secreto principal: una partícula de polvo de la historia, y por eso sujeta a sus reglas y sus contingencias. Con esa partícula, vuelta adivinanza y motor del saber, se puede reconocer al hombre en el pasado. El secreto esencial consiste en saber que la cifra de lo humano más las cosas es la llave de la memoria del mundo, cuyo catálogo lo abarca todo. Y en ese contenido totalizador, como diría Pascal Quignard, los hombres en singular somos enigma casi irresoluble. Es cosa de entender.