

C I E N C I A

ODONTO lógica

Revista arbitrada
de la Facultad de
Odontología
Universidad del Zulia



Vol. 17 . No. 1
Enero-Junio 2020

Arte, oficio y religión: Santa Apolonia, patrona de los sangradores en la Nueva España

Reyna Beatriz Vázquez González¹

1. Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades. Posdoctorante Conacyt (2019-2020) en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla [en adelante BUAP]. Línea de investigación: Historia Social de la Medicina, siglos XVII-XIX.

Correo electrónico: beadeave@gmail.com

RESUMEN

Introducción: El artículo ofrece un análisis sobre la obra pictórica de Santa Apolonia, “Patrona de los sangradores y sacamuelas”, ubicada en la ciudad de Puebla (México). Desde distintas áreas del conocimiento, presenta la estrecha relación entre arte, sociedad y religión. **Objetivos:** 1) Resaltar las cualidades del oficio de los sangradores. 2) Explorar la riqueza de los componentes artísticos de la obra. 3) Analizar las relaciones sociales que posibilitan un acercamiento a la influencia del pensamiento religioso en la cultura novohispana. **Método:** El marco teórico es interdisciplinario, se compone de: la comprensión sociológica de A. Estrella con respecto a la profesión; el análisis iconográfico de E. Panofsky; la visión del poder y la historia de M. Foucault. **Discusión:** El balance historiográfico de obras generales y de estudios específicos indica que no hay en México ni España investigaciones que relacionen alguna obra artística sobre Santa Apolonia con el contexto social en que se elaboró. **Resultados:** El estudio muestra la conjunción de intereses políticos y clericales que rodearon la producción de la pintura, una relación estrecha entre el arte y los fines de las potestades civil y religiosa en la Colonia, a saber: lograr la evangelización y el control político.

Palabras clave: Arte novohispano, Santa Apolonia, Sangradores, Barberos y flebotomianos.

Art and craft:

Santa Apolonia, patroness saint of the sangrados in New Spain

ABSTRACT

Introduction: This article provides an analysis about the pictorial work of Santa Apolonia, "Patroness Saint of the sangrados and sacamuelas", located in the sacristy of the Holy Spirit's Temple in Puebla City (Mexico). From several fields of knowledge, it speaks about the close relationship between art, society and religion. **Objectives:** 1) Highlighting the specific qualities of the work practices by the sangrados 2) Exploring the richness of the artistic components of the work. 3) Analyzing the social relationships that make possible an approach to the influence of the religious thought in the Novo Hispanic culture. **Method:** The theoretical frame is interdisciplinary and it is composed by sociological understanding of A. Estrella about the profession (inspired of Bourdieu); the iconographic analysis by E. Panofsky; the views on power and history by M. Foucault. **Discussion:** The historical balance of works in general and specific studies shows that there is not any research that links any artistic works about Santa Apolonia with the social context in which they were made either in Mexico or Spain. **Results:** The study shows the union of political and clerical interest that surround the production of Santa Apolonia's painting. The historical and iconographic analysis reveals a close relation between art and the intentions of the civil and religious powers during the colonial period, to accomplish evangelization and political control.

Key Words: Art from New Spain, Saint Apolonia martyr, Barbers and phlebotomians.

INTRODUCCIÓN

Émile Mâle, en su obra dedicada al arte religioso de los siglos XII al XVIII, destaca al mártir como una figura que, a través de la pintura, "celebró el martirio y puso al cristiano frente a la muerte para enseñarle a no temerla"¹; actitudes indispensables para encarar las persecuciones renovadas por la Reforma protestante y realizar la difícil tarea de evangelizar en el Nuevo Mundo.

Ejemplo de estas representaciones en la Nueva España es la pintura de Santa Apolonia, elaborada por Juan de Villalobos a finales del siglo XVII. El interés para la autora de este artículo es especial, pues en la obra se hallan reunidos los símbolos del martirio cristiano y los propios de un oficio gremial: el de los sangrados, personajes fundamentales en los antecedentes de la historia social de la Odontología, primera profesión en la que ella se formó.

El estudio parte de la relación entre el arte, la religión y la identidad de los oficios en la cotidianidad novohispana, en la cual se evidencia el cuadro de Apolonia; y expone los niveles de investigación de la obra que justifican dicha asociación. Para lograr el

fin, el discurso transita de la ubicación de la obra al contexto en el que se creó, la iconografía que ostenta y las características del cuerpo de sangrados (de tipo gremial) que se agrupó en torno a la imagen.

METODOLOGÍA

La relación entre un santo patrono y los oficios seculares se analiza como uno de los elementos que proveen de identidad propia a los distintos miembros de los sectores productivos particulares. Desde la perspectiva sociológica, Alejandro Estrella² propone que la ideología en común y una ética profesional específica son fundamentales para el reconocimiento social de las organizaciones que monopolizan una serie de prácticas; si bien su esquema se aplica al fenómeno de las profesiones, que no abarca la práctica de la flebotomía ni de la barbería, se considera útil para describir el carácter de instituciones de tipo gremial. Por otro lado, la base teórica del análisis iconográfico se toma de la división que de éste propone Erwin Panofsky, según el cual el análisis comienza desde un nivel preiconográfico, para ascender al iconográfico hasta arribar a un nivel de análisis iconológico.

DESARROLLO

Ubicación del cuadro de Santa Apolonia

La obra se encuentra en la sacristía del templo del Espíritu Santo, de la ciudad de Puebla (México). La elaboración de un estudio cartográfico realizado para el presente estudio, del maestro Manuel Alejandro Hernández Maimone, permitió saber que su ubicación tiene relación con la de los establecimientos de los sangradores, que, entre los siglos XVII y XIX, se situaron en las calles aledañas al templo.



La pintura al óleo sobre lienzo fue realizada por Juan de Villalobos (¿? - 1724). Mide 1.05 x 0.83 m, su estilo es barroco español y pertenece a una serie que el artista pintó para el recinto sacro, donde “Todos los cuadros que adornan la sacristía de la iglesia de la Compañía, que son muchos, a excepción del de Rodríguez Carnero, están pintados por Villalobos”³.

El cuadro de Santa Apolonia se localiza en el muro del fondo (lado Sur) en la clave del arco de medio punto con que remata la losa; debajo de la obra se encuentran (en orden descendente) el escudo de los jesuitas, una pintura de San Ignacio de Loyola y la puerta por la cual se llegaba, desde 1587, al Colegio del Espíritu Santo –espacio en el que se desarrollaba

la obra educadora jesuita, enseñanza de religión, moral y de todas las ciencias que puedan servir a la recta cultura y elevación del hombre-⁴.

En el lado izquierdo de dicha puerta se observa una obra que representa a la Sagrada Familia de Jesús, y otra del lado derecho, en la que aparece la Sagrada Familia de Santa María; ambas escenas están coronadas por la Santísima Trinidad, aludiendo así al fundamento de la doctrina católica y al orden jerárquico de la cosmovisión cristiana.

Arriba del cuadro de la Sagrada Familia de Jesús se distingue otra pintura que presenta a San Luis Gonzaga, quien fue canonizado en 1726 por el Papa Benedicto XIII como protector de los estudiantes y novicios jesuitas, de la juventud cristiana y de los enfermos –por su atención a las víctimas de la peste de 1576–; y arriba del cuadro de la Sagrada Familia de Santa María, otra pintura que representa a San Carlos Borromeo, canonizado en 1610 por el Papa Paulo V como patrono de los enfermos –por su cuidado a los atormentados por la peste de 1576– y de los catequistas, seminaristas, obispos y directores espirituales por su acción pastoral.

La escala de valores que refleja la posición de los cuadros hace patente el pacto entre la Iglesia y la sociedad, basado en el linaje de Cristo; con una renovación estilística que proviene de la Contrarreforma. En ese sentido, el discurso iconográfico se corresponde con la idea tomista de que toda ciencia tiene por principio las gracias espirituales.

Así, el Doctor Angélico recalcó la referencia con respecto a su formación estética, dado que “para la producción de una cosa es necesario un modelo, a fin de dar al efecto una forma determinada”⁵. Por ende, las representaciones de los santos Gonzaga y Borromeo dan cuenta de la particular formación de gremios novohispanos y su acrecentamiento. Lo plasmado en la obra implicó, para Villalobos, la conceptualización de la divinidad por vía apofática (inaprehensible para el intelecto) posibilitando, a su vez, la comprensión catafática (aprehensible mediante la razón).

De tal modo, el discurso estético fluye de lo general, que es el Bien Supremo, a la singularidad de la realidad humana personificada por medio del martirio de Santa Apolonia, quien manifiesta el sentido del dolor humano, al que sólo puede hacerse frente penetrando en la realidad evangélica y, por otra parte, el de un oficio que ha sido aceptado por el clero jesuita como parte de un “proyecto educativo que discutía y aceptaba todo aquello que fuese un aporte de las ‘ciencias profanas’ para engrandecer a Dios y afianzar el magisterio de la iglesia”⁶.

Écfrasis de la pintura

De acuerdo con el Canon de Policleto, en la obra están representadas 4/7 partes del plano anterior del cuerpo de Santa Apolonia que, con respecto al lienzo, está centrado frontal y sagitalmente, la representación total tiene forma triangular; en otras palabras, Villalobos buscó la simetría de los elementos iconológicos, es decir, su comprensión como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde cumplieron una función social, símil a una parábola ascendente, que subraya la elevación de la santa hacia el empíreo.

Santa Apolonia, “Patrona de los dentistas” y “Patrona de los sangradores”

Apolonia se encuentra ataviada con un vestido de color azul venoso con mangas hasta el codo, cuya usanza corresponde al de las damas recluidas en los conventos españoles del siglo XVII. Una capa de color rojo brillante cubre parcialmente las partes laterales del vestido. El escote es redondo, oleado, de color salmón, de su centro cuelga un moño (de la misma tela que el escote) sobre el cual descansa un medallón. Por debajo del moño sale una cinta de tela rojiza que recorre el pecho sagitalmente hasta llegar al cinturón (del mismo material que la cinta) formando una cruz. De las mangas azules del vestido sobresalen otras de color salmón, que apenas cubren la parte superior de



otras mangas que surgen por debajo; son de tres cuartos, de color blanco y oleadas. El vestido termina con una falda de color salmón.



En cuanto a las manos, la izquierda ase –a nivel de la cintura– una bacía de peltre con cinco molares, mientras sostiene en alto, con los dedos pulgar e índice, una palma de color verde claro que indica martirio; al coligar los elementos bucales en una representación pentafórmica, se logra advertir la Passiflora del

Ciencia Odontológica

Vol. 17 N° 1 (Enero-Junio 2020), pp. 10-11

Gólgota, símbolo de las cinco llagas de Cristo. Con ello, Villalobos introduce un nivel metadieгético de la cruz de las cinco llagas, Fünfwundenkreuz⁷.



Con la mano derecha (al nivel del cuello) sujeta con simpleza un gatillo (comúnmente ocupado para “las muelas grandes [...] no muy podridas y [sin] sospecha de que se quiebren”⁸) -en aposición con la palma- concretando con viveza la representación visual del πάθος (término griego que remite al acto de padecer, tener un afecto o pasión) que es, a la vez, el elemento fundamental para la identificación de los sangradores y posteriores dentistas con la santa. La recreación selectiva de la realidad según los juicios de valor de Villalobos, presentados como elementos combinados, subsímbolos subyugados al todo de la obra, y que han sido parcialmente desarticulados, acercan por medio de la semiótica a las ideas y sentidos de la vida que el artista comunica.

Datos biográficos sobre Santa Apolonia

Para entender el significado del personaje debemos partir de su biografía. Santa Apolonia nació en Alejandría (Egipto) en el siglo III d.C., fue educada en la doctrina cristiana y dedicó su vida a Cristo (como laica, permaneciendo soltera).

Si se considera la datación del relato de San Dionisio,

Apolonia murió en el año de 248, durante el imperio de Marco Julio Filipo, quien era procristiano, es decir, en una persecución que advertía a la de Decio (años 250 y 251) una de las más violentas.

En ese tiempo Apolonia [...] era considerada importante. Estos hombres la agarraron también y con repetidos golpes rompieron todos sus dientes. Entonces amontonaron palos y encendieron una hoguera afuera de las puertas de la ciudad, amenazando con quemarla viva si ella se negaba a repetir, después de ellos, palabras impías, como blasfemias contra Cristo o invocación a dioses paganos. Por petición propia, fue entonces ligeramente liberada, saltando rápidamente en el fuego, quemándose hasta la muerte⁹.

Fue canonizada por el Papa Marcelino, en el año 299, lo que motivó en los cristianos una devoción particular, vinculada con los dolores en las piezas dentales.

Procedencia de la devoción a Santa Apolonia

Fue a partir del Concilio de Trento cuando los obispos y el clero en general tuvieron la obligación de difundir la intercesión e invocación de los santos y el uso legítimo de sus imágenes, “enseñándoles [a los naturales] que los santos [...] ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios”¹⁰.

Con la conquista de México llegó la evangelización y para reforzar “La Verdad” revelada y lograr la perseverancia en la fe aumentó la necesidad de contar con imágenes de santos.

Desde el siglo XVI, la Iglesia procuró destacar el atributo que mejor caracterizara a cada santo, lo que permitió a la sociedad identificarse de manera grupal y adoptar a sus santos patronos. “Los santos eran figuras tan esenciales, tan presentes y tan familiares en la vida religiosa, cotidiana, que con ellos se enlazaban todos los impulsos religiosos, más superficiales y

sensibles”¹¹. Fray Juan de Torquemada, quien vivió en Puebla a inicios del siglo XVII, ilustra lo dicho en el relato del martirio y muerte de fray Juan de Calero, a causa de su labor evangelizadora

[...] dispararon en él sus flechas y asaeteado cayó en tierra confesando el nombre de Dios [...] con las macanas le quebraron los dientes y muelas en la boca, diciendo: ya no nos predicarás más [...] ni queremos tu doctrina. Y [...] viendo que aún no estaba del todo muerto, lo acabaron de matar a pedradas. De suerte que [...] padeció los tormentos de los gloriosos mártires [como] San Esteban, apedreado. San Sebastián, asaeteado, Santa Polonia, quebrantados los dientes...¹².

En su relato menciona a [A]Polonia, indicio de que su devoción era bien conocida por el clero regular que transitó por Puebla, por lo menos, desde inicios del siglo XVII.

¿Qué circunstancias propiciaron la búsqueda del amparo de un santo determinado? La elección tiene diversas causas, y se observa, sobre todo, en situaciones graves: epidemias, crisis agrícolas, guerras, etc.,¹³ pero las advocaciones podían tener también funciones específicas, como la fundación de una ciudad o su protección (como en Puebla de los Ángeles, cuyo patrono es San Miguel Arcángel). En este caso, se considera que los problemas de orden social entre dos grupos frecuentemente contrapuestos provocaron la adopción de Santa Apolonia como patrona de los sangradores y de quien sufriera “dolencias de Dientes y Muelas”, tal como lo expresa la Novena a Santa Apolonia, virgen y mártir. Abogada en los males de muelas, escrita por un Sacerdote de la Compañía de Jesús, su devoto en 1763. Reimpresa en Puebla de los Ángeles, en 1776¹⁴. Probablemente, el devoto autor residía en Puebla, pues en la capital del virreinato los patronos de los flebotomianos, cirujanos y farmacéuticos eran San Cosme y San Damián¹⁵.

Datos biográficos del pintor Juan de Villalobos

Respecto al artista, la única información sobre la vida de Villalobos se obtiene de su acta de matrimonio (con Micaela Ruiz) extendida el 8 de diciembre de 1687, de la cual se infiere que

[...] fue de origen muy pobre, pues nació de padres desconocidos. Se crio en la casa del capitán don Gaspar López Torija y probablemente al amparo de su protector aprendió el arte de la pintura, por eso fue que bendijo su matrimonio el doctor y maestro don Carlos López Torija, canónigo Penitenciario de la Catedral de Puebla, y le sirvió de testigo Juan Tinoco, quien bien pudo haber sido su maestro [...] El cadáver del maestro Juan de Villalobos se enterró en el convento de religiosas de Nuestra Señora de la Merced, el 14 de julio de 1724¹⁶.

Sobre la influencia de Tinoco en Villalobos, Fernando Rodríguez-Miaja asegura que

La obra de Juan Tinoco tuvo repercusiones en pintores tanto de finales del siglo XVII como en los del XVIII. El caso más notable es el de Juan de Villalobos, discípulo de Tinoco, con quien tuvo estrecha relación. La influencia profesional de Tinoco se percibe en algunos lienzos firmados por Villalobos, pero cuya factura hace pensar en el pincel del maestro. Es el caso de la Santa Rosalía que firmó Villalobos y el San Nicolás Tolentino que se le atribuye, ambos albergados hoy día en el museo de Santa Mónica, en Puebla¹⁷.

A lo dicho se agrega su similitud (en sus disposiciones capital, ornamental y ocular) con la obra de Tinoco, Éxtasis de Santa María Magdalena (en la Catedral de Puebla).

Los sangradores de la Colonia

Ahora bien, con el fin de sustentar que fueron los sangradores quienes encomendaron a Villalobos

Ciencia Odontológica

Vol. 17 N° 1 (Enero-Junio 2020), pp. 12-13

hacer la pintura de Santa Apolonia y las razones de los jesuitas para apoyar tal iniciativa, es necesario aproximarnos al contexto médico y social en la España del siglo XVII. Antes, es menester dar una breve explicación acerca de aquellos a quienes en la Colonia se llamó sangradores; éstos podían ser flebotomianos o barberos-sangradores, y la diferencia entre ambos era académica y jurídica. Es oportuno recordar que el término flebotomiano se deriva de la palabra flebotomía (φλεβοτομία), cuyo origen es griego y se constituye con las raíces φλέ-[phleb-o]/βός, phlebos, que significa vena, y τομή-tomía, corte.

Los flebotomianos contaban con un aprendizaje de tipo gremial certificado por el Real Tribunal del Protomedicato, que era el órgano encargado del ejercicio y control de las profesiones sanitarias; los barberos realizaban las prácticas de los flebotomianos de forma ilegal, sin estar certificados.

El oficio de flebotomiano fue reglamentado mediante la Pragmática del 19 de abril de 1500¹⁸. De acuerdo con la ley, la flebotomía sólo podían practicarla los flebotomianos con la prescripción de médicos y cirujanos –quienes, conforme a la teoría humoral que imperaba, daban indicaciones para restablecer el equilibrio de los humores contenidos en la sangre: flema, sangre, bilis negra y bilis amarilla–.

Cristóbal Granado, en su Tratado de flebotomía e instrucción de barberos flebotomianos, define la flebotomía como un arte, que implica “el repartimiento de venas, modo de sangrar, y echar ventosas, así secas, como sajas, echar sanguijuelas y conservarlas, sacar muelas y dientes”¹⁹.

En general, a lo largo de la Colonia las violaciones a la pragmática fueron constantes. En gran parte, las transgresiones a la ley se debieron a la dificultad de los barberos para alcanzar la certificación en la ciudad de México, por lo que el número de flebotomianos siempre fue reducido, mientras que el de los barberos abundó. Una denuncia presentada, en 1684, ante los diputados de la fiel ejecutoria del ayuntamiento contra el barbero Juan de la Llana, ilustra sobre la usurpación de funciones de estos personajes

[...] con poco temor de Dios Nuestro Señor y menos precio de la justicia en grave daño de su conciencia, y de los vecinos de esta ciudad, sin ser examinado ni tener licencia anda curando públicamente no solo en los barrios sino en muchas casas particulares [...] todo género de enfermedades así tocantes al arte de cirugía, como al de medicina dando unciones, sangrando, purgando, abriendo frentes, mandando sacramentar y olear de su propio motu y desopinando á los medicos y cirujanos” (Archivo General Municipal de Puebla [en adelante AGMP].1684. Vol. 222:373).

Aunque en la Colonia prevaleció la figura jurídica del “obedézcase pero no se cumpla” y, por lo tanto, las autoridades se limitaban a prescribir que el infractor fuera castigado por los daños contra el bien común, algo excepcional ocurrió de 1776 a 1797: los flebotomianos de Puebla lograron defender jurídicamente, con éxito, sus derechos²⁰; muestra fehaciente de su anhelo por fortalecer la identidad gremial del oficio, del cual la imagen de Santa Apolonia pudo ser un peldaño importante.

Proliferación de sangradores en el contexto bélico de España

Erwin Panofsky plantea que el arte no es un incidente aislado sino un producto del momento histórico. Con ello, afirma que las obras de arte favorecen el estudio del contexto y pueden ser vistas como un medio que incita relecturas de los sucesos narrados historiográficamente para conocer el espíritu de la época de un pueblo o una clase, pues las manifestaciones artísticas están cargadas de significados presentes en la memoria colectiva²¹. En ese sentido, es necesario un acercamiento historiográfico del contexto español del siglo XVII (especialmente a las décadas anteriores a la elaboración de la pintura) para relacionarlo con la obra.

En España, al iniciar el siglo XVII, la situación de la cirugía se hallaba en estado lamentable por la falta de

cirujanos universitarios, llamados cirujanos latinos, lo cual se debía a que académicamente convenía más formarse como médico que como cirujano –en dicho siglo, la enseñanza de la cirugía en las universidades se encontraba afectada por el ejercicio escolástico, que impedía aceptar la práctica quirúrgica dentro de los programas de estudios–; pese a tal inconveniente, los cirujanos debían demostrar conocimientos superiores a los exigidos para practicar la medicina²², y porque económicamente su remuneración era inferior a la de los médicos y no compensaba las realidades de la práctica.

Así, “la cirugía quedó considerada como un oficio en manos de sangradores y barberos”²³, periodo en el que la falta de cirujanos capacitados era notoria, pues las guerras en las que estuvo envuelta España los hacían indispensables.

Lo antes enunciado produjo (como se lee en la bibliografía no médica de la época) una apreciación social sobre la importancia, dada desde la ley, al barbero-sangrador, que facilita reconocer el arreglo sanitario entre las autoridades. He aquí una crítica burlesca de Tirso de Molina (1584? -1648) en su comedia *Por el sótano y el torno*:

Ha estudiado cirugía; / no hay otro hombre más afamado; / agora imprime un tratado todo de flosomonía. / Suele andar en un machuelo, / que en vez de caminar vuela; / sin parar saca una muela; / más almas tiene en el cielo / que un Herodes y un Nerón; / conoce en cada casa: / por donde quiera que pasa / le llaman la Extrema-Unción.

Tras un convulso siglo XVII, “la maquinaria de la Monarquía daba signos de agotamiento”²⁴. Por ende, para recuperar su hegemonía, dentro del círculo europeo, España debía, por medio del poder militar, proteger sus posesiones, lo que determinó la creación de los Reales Colegios de Cirugía de Cádiz (1748), Barcelona (1760), Nueva España (1768) y Madrid (1780).

Por si fuera poco, el siglo XVII cerró para los españoles con la Guerra de los Nueve Años (1689-1697) cuando Francia y Austria intentaron afanosamente anexar a sus posesiones a España y sus colonias. El combate planteó la necesidad de contratar cirujanos extranjeros,²⁵ pues las tropas reales españolas carecían de cirujanos latinos²⁶. Cabe señalar el otorgamiento de licencias provisionales, por ejemplo, en Cataluña, donde se dieron, dependiendo de ciertos conocimientos, y a sanadores extranjeros más o menos itinerantes²⁷.

Con el fin de ejercer un mayor control y combatir el desorden por la multitud de barberos-sangradores que traspasaban su quehacer hacia el campo de la medicina, en 1688 el Protomedicato en España mandó categóricamente “que se notifique a los dichos Cirujanos [romancistas] y Sangradores, que por sí solos, sin parecer Médico, no ordenen ni executen Sangrías, ni otras evacuaciones, ni receten purgas, ni otras bebidas, pena que serán castigados conforme á derecho”²⁸.

Influencia en Puebla de la desobediencia a las regulaciones en España

De las colonias hispanoamericanas la Nueva España ocupó un lugar primordial. Dentro de este territorio la ciudad de Puebla destacó por su comercio (a comienzos del siglo XVII) pues fue “la primera región en el Nuevo Mundo en establecer una extensa base industrial desarrollada por artesanos europeos [...] y producir para los colonizadores”²⁹; pero, sus circunstancias cambiaron a mediados del siglo XVII, cuando la bonanza agrícola, manufacturera y comercial fue desapareciendo debido a una política económica que abolió el comercio intercolonial y dio paso a la depresión minera. Dicho siglo finalizó con crisis social, por el estancamiento económico, que tuvo pocos y breves periodos de recuperación, dependientes de factores externos vinculados con el contexto de la metrópoli³⁰.

De este modo, fue urgente regular taxativamente varias prácticas sociales, como la de los sangradores,

Ciencia Odontológica

Vol. 17 N° 1 (Enero-Junio 2020), pp. 14-15

que habían proliferado casi irrestrictamente. Para apoyar el control jurídico sobre los sangradores infractores, las autoridades recurrían a “las ordenanzas que esta ciudad tiene para su buen gobierno” (AGMP. 1684. Vol. 222:394), algunas elaboradas en la ciudad de México; este punto tiene importancia pues permite suponer que, si en 1682 variaron la forma y el funcionamiento del Ayuntamiento de México³¹, el hecho afectó la actividad municipal de Puebla, pues reiteraba que cada “Municipio era la primera autoridad política local y en consecuencia le correspondía [...] conservar el orden y la tranquilidad pública” (AGMP. 1684. Vol. 222:367,425). La influencia de las disposiciones se reflejó en 1683, cuando el ayuntamiento acordó que de ninguno de los barberos: “pueda Tener tienda debarberia sin ser examinado, penadretremill maravedís Yperdida delas basías Ydemas cosas que tubiere enlatienda”. (AGMP. 1683. Vol. 30:450-51).

La repercusión puede comprobarse: en 1681 había dos flebotomianos certificados (AGMP. 1681. Vol. 66:227-33) y en 1684 eran 12; el aumento no ayudó a los 70 mil habitantes de la urbe³².

Así, mientras los flebotomianos certificados se ciñeron al poder civil, ostentando el correspondiente estatus y reconocimiento social, los sangradores no certificados se conglomeraban en torno a la imagen de Apolonia, que proveía al cuerpo gremial de una identidad sobre todo religiosa. En el proceso se vislumbra la acción de las potestades civil y religiosa, encaminadas respectivamente bajo las leyes de los hombres y las de Dios, actuando para bien del orden social, lograr la evangelización y el control político que buscaba la Corona; así, se lee reiteradamente que el desacato repercute “congrandaño de sus Consiensias Ydelos pobres Enfermos, Yassi importamucho, albien Comun dela Republica” (AGMP. 1683. Vol. 30:450-51).

DISCUSIÓN

El balance historiográfico de obras generales y de estudios específicos (de emblemática, sobre pintores novohispanos, etc.³³) indica que en México

y en España no hay publicaciones que relacionen alguna obra artística sobre Santa Apolonia con el contexto social en que se elaboró; sin embargo, existe la posibilidad de que existan en forma de tesis de posgrado o en investigaciones nuevas. Insta a la investigación sobre el particular el hallazgo de 2017, en la Biblioteca Nacional de España, de 22 estampas de Santa Apolonia (tocantes a los siglos XVI al XX), las cuales no tenían registro en la base de datos³⁴.

CONCLUSIÓN

En la ciudad de Puebla se pudo ver una relación intrínseca entre la objetivación de las ideas religiosas, su lugar de enunciación, el aparato legislativo y las fuerzas coercitivas institucionales. Por ende, la pintura de Santa Apolonia tensó los nodos de orden político, propósito primordial para la Corona española.

La obra puede ser leída como una polifonía cuya finalidad fue la de tejer una red con los estratos jesuíticos. Así, su permanencia locativa se pondera como respuesta al apoyo económico que requerían los jesuitas para la culminación del templo, pues según una petición hecha por los mismos padres al Ayuntamiento, debía abrirse dicho templo al público en enero de 1700 y consagrarse al mes siguiente³⁵.

Aunque no se han encontrado documentos que avalen que la obra la solicitaron los sangradores barberos, por su número y cohesión en torno al templo se cree que contaban con recursos para encargarla, mas no como cofradía, pues tales asociaciones eran de carácter legal; por lo tanto, se regían canónicamente, y los barberos estaban fuera de la ley.

Además, hay testimonio de que los jesuitas se servían del arte vinculado con los mártires en los noviciados europeos desde el siglo XVI; sobre el tema, Émile Mâle escribe: “La Compañía deseaba que el arte acudiera en ayuda de sus maestros para templar las almas novicias, y la imagen de los suplicios era preparación para el martirio” (Ibíd.).

AGRADECIMIENTOS

A Ciencia Odontológica, por la publicación del

estudio, en particular a la doctora Alexis Morón y al maestro Uziel Gutiérrez de la Isla; asimismo, las contribuciones académicas de los doctores Arturo Aguilar Ochoa y Miguel Ángel Cuenya Mateos, y de

los maestros Luis Adrián Rodríguez Cortés y Vidzu Morales Huitzil, y a Noemí Abolnik Ovadieff y Pedro Torres Aguilar (correctores de estilo).

Referencias

1. Mâle, É. El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII. México: Fondo de Cultura Económica [en adelante FCE]. 1966: 192.
2. Estrella, A. La profesionalización de la filosofía y el ethos del exilio español en México. México: Isegoría. 2015; (52).
3. Céspedes, C. Las pinturas del Camarín de Ocotlán. En: Pérez de Salazar, F. Historia de la pintura en Puebla. México: Perpal. 1990: 808.
4. Astráin, A. Vida breve de San Ignacio de Loyola. Zaragoza: Editorial Administración del Mensajero del Corazón de Jesús. 1921: 89.
5. Gaos, J. Historia de nuestra idea del mundo. México: Universidad Nacional Autónoma de México [en adelante UNAM]. 1994: 57.
6. Martínez, A. Los jesuitas en la colonia: ¿avanzada ideológica o defensores de la tradición? México: Universidad de Guadalajara. 1981: 30,31.
7. Morales, V. Dios, Clío y San Hipólito: Representación y conceptualización de la divinidad en la Nueva España (1521-175). BUAP. Tesis de Maestría. 2015: 120-151.
8. Pérez de Bustos, D. Tratado breve de flobotomía. Barcelona: F. Guasch. 1709: 51.
9. Giorgi, R. Santos. Barcelona: Editorial Electa. 2004: 43.
10. Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento. Sesión XXV. Madrid: I. de Ruiz. 1564.
11. Huizinga, J. El otoño de la Edad Media. Madrid: Alianza Editorial. 2001:236.
12. Torquemada, J. Monarquía Indiana. (Reed.) León Portilla, M. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas. (VI)II: 431,432. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/> (consulta: 2019, octubre 26)
13. Ragon, P. Los santos patronos de las ciudades del México central (Ss. XVI y XVII). Historia mexicana. 2002; LII(2):363.
14. Novena a Santa Apolonia, virgen y mártir. Abogada en los males de muelas. Por un Sacerdote de la Compañía de Jesús. México: Impr. Biblioteca Mexicana. 1763; Novena a la Gloriosísima Santa Apolonia, virgen y martir, abogada en los males de muelas. Por un sacerdote devoto. Puebla: Herederos de la viuda de M. Ortega. 1776.
15. Sanfilippo, J. La atención dental durante el virreinato. En: Cárdenas, E. (coord.) Temas médicos de la Nueva España. México: Soc. Méd. Hispanomex, Instituto Mexicano del Seguro Social, Instituto Cultural Domezq A. C. 1992: 233.
16. Céspedes, C. Las pinturas del Camarín de Ocotlán. En: Pérez de Salazar, F. Historia de la pintura en Puebla. México: Perpal. 1990: 807,808.
17. Rodríguez, F. Juan Tinoco. México: Conaculta. 2004: 25.
18. Novísima Recopilación de las Leyes de España. Madrid: Impr. de Sancha. 1805.
19. Granado C. Tratado de flebotomía e instrucción de barberos flebotomianos. Sevilla: Impreso por Gabriel Ramos Vejarano. 1618: 1, 6.

Ciencia Odontológica

Vol. 17 N° 1 (Enero-Junio 2020), pp. 16-17

20. Vázquez, R. De la cirugía a la medicina quirúrgica en Puebla. 1768-1832. Puebla: BUAP. 2017: 153.
21. Panofsky, E. El significado en las artes visuales. España: Alianza Forma. 1995.
22. Otero, J. Domingo Vidal y Abad, cirujano español del siglo XVIII. Medicina e Historia. 1974; (35): III.
23. López, J. La enseñanza médica desde la Baja Edad Media hasta la Ley Moyano (1857). Archivo digital de la RANM. La enseñanza de la Medicina en la Universidad Española. 1998; (6): 8-29.
24. González R. La gran estrategia de la monarquía (1600-1669). Desperta Ferro. 2015; (VII):28,42.
25. Ribot, L. El ejército de los Austrias españoles. Desperta Ferro. 2015. (VII): 28.
26. Rueda, J. Nacimiento de la cirugía española moderna, siglo XVIII. Rev Hispanoam Hernia. 2013; (1)3:113-116.
27. Cobo, J. La práctica médico-quirúrgica en la primera generación del movimiento novator a través de las obras de Juan Bautista Juanini. Universidad de Barcelona-Facultad de Medicina. Tesis doctoral. 2007: 276-278.
28. Granjel, L. La medicina española. Siglo XVII. Universidad de Salamanca. 1978: 63.
29. Cuenya, M. Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial: una mirada en torno al matlazahuatl de 1737. México: Colegio de Michoacán. 1999: 89-92.
30. Puebla de los Ángeles. Industria y sociedad de una ciudad mexicana. 1700-1850. México: BUAP, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora. 2002: 36,37.
31. Ordenanzas de 1682 de la Ciudad de México. Gaceta Oficial 2002; (127):4.
32. De la Peña, F. Puebla sagrada y profana. Informa dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746. Puebla: José María Campos. 1835: 39.
33. Toussaint, M. Arte Colonial Mexicano. México: Instituto de investigaciones Estéticas, 1955; Pintura en Hispanoamérica. En: Acala, L., Brown, J. (coords.). México: Fomento Editorial Banamex. 2014; Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España. México: MUNAL. 1994; Villalpando, C. Pintor mexicano del barroco. México: Fomento Cultural Banamex. 2017.
34. Del Valle, A.; Peña, L.; Romero, M. Los documentos iconográficos de Santa Apolonia, patrona de los dentistas, custodiados en la Biblioteca Nacional de España. RCOE. 2007; (22)1:43-49.
35. Pérez, A. El Colegio del Estado de Puebla. Puebla: Gobierno de Puebla. 1931: 37.