

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Rupturas y continuidades en las técnicas de manufactura y en el uso de materiales a mediados del siglo XIX en México. Los telones cuaresmales de Tenancingo, Estado de México

Raquel Beato King
Yolanda Madrid Alanís
Marilyn Ortiz Gasca

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Manufactura, siglo XIX, pintura sobre tela, rupturas, tradición.

Resumen

La creación de los telones cuaresmales pertenecientes a la Catedral de Tenancingo, Estado de México, corresponde a una época en la que se producen rupturas y continuidades tecnológicas, creativas y de uso, estrechamente relacionadas con el contexto histórico en el que este tipo de bienes fueron concebidos. Nos referimos al México de mediados del siglo XIX, momento en que arribaron tecnologías foráneas —producto de la Revolución Industrial—, que propiciaron cambios en las técnicas de factura y ciertos materiales utilizados, alejándose de aquellos que tradicionalmente se empleaban en el periodo novohispano.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de diez telones cuaresmales, de grandes dimensiones, pintados a mediados del siglo XIX, en Tenancingo, Estado de México. El contexto histórico al que pertenecen es de suma importancia para comprender los cambios generados en la producción de estas obras monumentales y para identificar la permanencia de otros aspectos de su manufactura. Un periodo caracterizado por la irrupción de rupturas y la pervivencia de continuidades en los ámbitos político, económico, social y cultural de las primeras décadas del México Independiente y que, evidentemente, repercutieron en la producción de bienes de distinto tipo.

Los telones de Tenancingo concluidos alrededor de 1852 y 1854, y signados únicamente con el apellido Monroy, corresponden a ese singular periodo de la historia mexicana. Expuestos en los templos durante las fiestas cuaresmales constituyen, a la vez, bienes patrimoniales de larga tradición artística cuya existencia se remonta a la Edad Media europea (Rodríguez de Austria, Calvo y Manso, p.1) y a la propia Nueva España por influencia española. En ellos, generalmente se plasaban escenas de la Pasión de Cristo o del vía crucis; los lienzos eran colocados para crear una atmósfera teatral en la que, en cierta medida, se buscaba revivir los episodios religiosos o recordar la dolorosa experiencia cristiana, a la concurrencia devota congregada para tal celebración.

En el caso de los telones de Tenancingo, las grandes escenas pictóricas representan diez momentos distintos del último periodo de la vida de Cristo, los cuales, según la iconografía propuesta por Héctor Schenone, pueden identificarse como *La agonía en Getsemaní*, *El beso de Judas y prendimiento*, *La negación de San Pedro*, *La flagelación de Cristo*, *Jesús cargando la cruz o Jesús Nazareno*, *Primera caída*,¹ *Cristo es clavado en la cruz*, *La crucifixión*, *El descendimiento* y *El entierro de Cristo*. Todos ellos pertenecen a la iglesia del Calvario, hoy Catedral de Tenancingo, Estado de México, donde fueron usados con la misma finalidad desde su creación hasta el 2012.

¹ La imagen *Primera caída* no corresponde con la propuesta iconográfica de Schenone, sin embargo fue identificada por el grupo de trabajo del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH).

Se sabe que diferentes miembros de la familia Monroy, oriundos de Tenancingo, constituyeron un núcleo de importantes artistas en el ámbito local decimonónico.²

Cabe señalar, que durante el 2015 se llevó a cabo la inscripción de este conjunto patrimonial pictórico ante el Registro Público. En ese mismo año se iniciaron los trabajos de análisis y restauración del telón núm. 10, *El entierro de Cristo*, en la ENCRyM-INAH.

Los contextos: geográfico, histórico y cultural

La primera mitad del siglo XIX representó para México una época de transición de tiempos coloniales a un país independiente. En ese proceso tuvieron lugar transformaciones y permanencias que trascendieron al quehacer artístico de la época, en los ámbitos regional y local, como fue el caso de Tenancingo.

Lo geográfico

Desde mediados del siglo XIX Tenancingo representó un interesante paso de comercio desde la Ciudad de México hacia el sur y occidente del país y desde Toluca hacia el sur del territorio. Su localización supuso desde tiempos coloniales una estrecha cercanía con la llamada “provincia de la plata” que incluía la región de Sultepec-Temascaltepec, Tetela del Río, Zacualpan y Taxco —sur del Estado de México y norte de Guerrero—

² Es menester mencionar, que otros miembros de la familia Monroy también fueron reconocidos artistas como el caso de Luis Monroy (Sánchez Arreola, 1996, p.22), aunque este perteneció a otra generación y otro contexto geográfico-histórico, en particular, Guanajuato durante el Porfiriato.

donde se requería, entre otros insumos, de pieles curtidas para los costales mineros así como para botas. Por ello, las tenerías de Tenancingo pudieron proveer de estos materiales al igual que las ubicadas en Taxco y Tejupilco, por ejemplo. Posiblemente también estas tenerías elaboraran los fuelles de piel de cabra que necesitaban las fundiciones y haciendas de beneficio (Von Mentz, 2015). Es muy probable que durante el siglo XIX la relación comercial entre dicha provincia y la localidad de Tenancingo, no se limitara exclusivamente a las pieles, sino

que incluyera también otros productos que consumían tanto la población como la explotación minera.

Por su parte, la ubicación próxima de Tenancingo con la capital del país, le permitió surtirse de bienes para diferentes necesidades. Así lo atestiguan los mismos telones cuarsmales que fueron confeccionados con telas que producía una fábrica de Tlalnepantla cercana a la Ciudad de México. Su importancia comercial y punto de enlace debe haberse incrementado a lo largo del siglo XIX, pues incluso, según refieren



Figura 1. Mapa “Vías de comunicaciones y movimiento marítimo”, 1885.

mapas de la época, el telégrafo había arribado a Tenancingo ya en 1885, cuando no todas las ciudades de cierta envergadura contaban con este sistema de comunicación (véase figura 1). Dadas sus características, Tenancingo fue constituyéndose —a lo largo de este proceso de transición colonial a país independiente— como una población de relevante significación, que también demostraría contar con una tradición en la producción artística que pervivió por lo menos a la primera mitad del siglo XIX.

Lo histórico

Con respecto a lo político, predominaron la ruptura y la inestabilidad, pues el joven país se vio expuesto a guerras internas y externas que resquebrajaron aún más su escasa estabilidad. No obstante, se estableció un orden político de acuerdo con las necesidades de un flamante país independiente. Los gobiernos que lo constituyeron pasaron del centralismo al federalismo, e incluso se contó con un Imperio Mexicano.

Acompañaron este proceso, el establecimiento de las relaciones entre la Iglesia y el Estado en formación, cuya separación quedaría formalizada en la Constitución de 1857. Momento en el que comenzaría a mermer el poder de la Iglesia como la gran demandante en la creación de arte. En este sentido, es importante señalar que los telones cuaresmales de Tenancingo fueron elaborados tiempo antes de ese proceso, y auspiciados por una Iglesia todavía unida al Estado.

Por otra parte, en la economía hubo rubros que persistieron tales como los relacionados con el agro, mientras que otros entraron en escena como fue un comercio más libre —vinculado muchas veces al préstamo agiotista—, una minería ahora susceptible de explotarse por diversos grupos interesados —aunque en franco declive—, o la aparición de

fábricas textiles que introducían nuevas formas de producción antes inexistentes, con maquinaria industrial para elaborar telas de algodón utilizadas para distintos fines (Beato, 2004), entre ellos los artísticos.

La sociedad permaneció con pocos cambios y tardaría un tanto más en transformarse; sin embargo, iba presentando ciertos rasgos novedosos pues ya no se trataba de una sociedad estamentaria marcada étnicamente, sino constituida por individuos, aunque en los hechos solo muy pocos alcanzarían verdaderos derechos. Si bien desde la segunda mitad del siglo XVIII los pintores buscaron transformar el arte en una actividad académica y dejar atrás el gremio, fue en el siglo XIX que se concretó la desaparición de antiguas formas de organización laboral, para dar paso a un artesanado que se liberó poco a poco de las legislaciones coloniales. También surgían sectores sociales en formación como los trabajadores de las citadas fábricas, a la vez que se constituían empresarios dedicados a las más diversas actividades económicas, entre ellas las fabriles (Beato, 1994).

Lo cultural

En el ámbito cultural fueron más las persistencias que los rompimientos, incluso en lo que hace a la formación artística, pero estuvieron acompañadas de vaivenes administrativos constantes. Como es sabido el virrey Mangino inauguró la Academia o Escuela de las Tres Nobles Artes: pintura, escultura y arquitectura a finales del siglo XVIII (Fernández García, 1968, pp. 7-8), con lo que se empezó a formalizar la instrucción artística. Fue hasta 1843 cuando Bernardo Couto inició su recomposición para fortalecer la institución; de ahí que los pintores que quisieran acceder a una educación profesional reconocida, tenían que pasar por sus aulas, tal es el caso de la citada fami-

lia Monroy. Entre sus miembros se encontraban los hermanos Pablo, José María y Petronilo (Fernández García, 1993); los dos últimos fueron los más reconocidos por haber legado obra pictórica de notoria calidad en Tenancingo y México, a mediados del siglo XIX.

Petronilo Monroy —1832-1882— (Schneider, 1995) fue reconocido por la Academia de San Carlos en 1857, cuando obtuvo uno de sus premios y una pensión; desde 1861 ejerció como profesor de ornato, sustituyendo a Juan Menchola (Báez Macías, 2009, p. 105); dos años después ganó la plaza de profesor de dibujo de estampa, por lo que permaneció en la Ciudad de México hasta su muerte. Sin embargo, por la magnitud de la serie pictórica, no puede descartarse su colaboración y hasta la de otros pintores locales.

En cambio, de José María se tienen datos aislados; por su producción pictórica puede deducirse que se formó en el entorno artístico del momento, influenciado por la tradición pictórica del siglo XVIII y los recursos modernos del XIX. Entre los autores existen dudas en cuanto a su posible participación en la creación de la primera escultura de Hidalgo, encargada por el gobernador Mariano Riva Palacios³ en 1851 (Téllez Cuevas, 2011, pp. 106-107), un año antes de la primera fecha ubicada en los telones cuaresmales. Fausto Ramírez (2003, p. 206), menciona que el encargado fue Joaquín Solache, mientras que Ernesto de la Torre Villar (1990, pp. 26-32) hace alusión a que la escultura la ejecutaron Joaquín Solache y José María Monroy; por otra parte, en la comunidad de Tenancingo, el escultor es conocido tanto como Joaquín Solache y Monroy

como Joaquín Solache Monroy. La multiplicidad de nombres que referencian las distintas fuentes de la autoría de dicha escultura, da pie a que ni siquiera se sepa con certeza si se trata de un solo autor o de dos. Si uno de ellos fuera efectivamente José María Monroy, como lo señala De la Torre, entonces, lo podríamos ubicar en la escena artística local desde 1851. Además, Schneider (1995, p. 13) afirma que el autor pintó una obra de San Antonio de Padua en 1848 en Tenancingo y le atribuye la realización de los lienzos cuaresmales hacia 1850. Asimismo, están otras obras, como dos óleos ubicados en la Parroquia de San Francisco de Asís, en Tenancingo, uno firmado y realizado sobre lienzo, y otro sin firma, creado en soporte de lámina; este último podría ser el retrato de Epigmenio de la Piedra.

El presbítero Epigmenio de la Piedra fue un actor encumbrado en la élite gobernante. Vinculado al movimiento insurgente llegó, incluso, junto con otros diputados, a firmar el Acta Constitutiva de la Federación Mexicana de 1824.⁴ Como hombre de Estado y de Iglesia fue nombrado párroco de Tenancingo en 1836. Schneider atribuye a De la Piedra el encargo de la serie de telones cuaresmales de la *Pasión de Cristo*, firmada por Monroy⁵ entre 1852 y 1854 para la iglesia del Calvario.

Esta obra monumental tiene ciertas características similares a las producciones pictóricas novohispanas de los siglos XVII y XVIII, pero presenta cualidades diferentes que la distinguen y que se abordan a continuación.

³ Se trata del liberal moderado José Mariano de Jesús Carlos Juan Riva Palacio Díaz, Mariano Riva Palacio, gobernador del Estado de México en dos periodos: 1844-1852 y 1857-1869. Otras fuentes refieren tres periodos, de 1849-1852, en 1857 y en 1869. <<http://www.redalyc.org/pdf/676/67621319006.pdf>>. Téllez Cuevas, Rodolfo, *Los Riva Palacio, su presencia de dos siglos en la política mexicana*.

⁴ Disponible en: <www.ordenjuridico.gob.mx/barraConstitucion/1924A.pdf>, consultado en julio del 2016.

⁵ La signatura Monroy se encuentra en los telones: núm. 1 *La agonía en Getsemaní*, núm. 2 *El beso de Judas y prendimiento*, y núm. 9 *El descendimiento*.

Las continuidades

Determinadas evidencias presentes en los Telones de Tenancingo dan cuenta de la pervivencia artística, tecnológica y material, reconocida como parte de la tradición pictórica novohispana, hasta bien entrado el siglo XIX.

Los especialistas coinciden en que los temas más recurrentes durante esta época son los del género histórico, aunque hubo una apertura hacia las representaciones de paisaje, costumbres, animales y bodegones. En cuanto a los programas religiosos se apegaron a “los principios estéticos del romanticismo nazareniano” (Velázquez Guadarrama, 1999, p. 157) (Fraile Martín, 2015); “mamado en Roma”, expresa Jorge Alberto Manrique Castañeda (2007, p. 115), por los maestros Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, Francesco Saverio Cavallari y Eugenio Landesio. Es importante señalar que “los géneros de la pintura introducida con la fundación de la Academia no [llegaron] a cristalizar sino hasta mediados del siglo XIX [1846]” (Velázquez Guadarrama, 1999, p. 156).

Durante el registro y los estudios preliminares de la serie cuaresmal, se encontraron influencias europeas en algunas composiciones, a partir de lo escrito en una crónica local publicada en el 2002. En ella se narra que José María Monroy también trabajó en la decoración de varios edificios en Tenancingo donde se aprecia su “singular estilo [...al plasmar] alegorías [...de] cupidos, Venus y sueños [sic] de Botticelli, Tintoretto o Rafael” (Rosales Pacheco, 2002, p. 103). Con este dato se cotejaron pinturas de estos artífices, hallándose dos posibles fuentes compositivas:

El telón núm. 6, *La primera caída*, guarda una gran similitud con la pintura *La caída en el camino del Calvario* de Rafael de Sanzio, que realizó en su periodo de madurez hacia 1515-1516 (Buck y Hohenstatt, 2000). (véase figura 2).

Por su parte el telón núm. 9 muestra una clara semejanza con la obra *Descente de croix* (véase figura 3) creada por el

pintor y decorador francés Jean Jouvenet (Kazerouni, 2005), para la iglesia de Saint-Martin-des-Champs en París a finales del siglo XVII (Daudy, 1970, p. 173).

Este análisis demuestra la influencia europea, tanto de la tradición pictórica del Renacimiento italiano, como de la pintura francesa de fin del siglo XVII, lo cual ha sido señalado por diversos especialistas; los pintores del siglo XIX “seguían utilizando estampas de épocas anteriores... que seguían circulando por los talleres de los artistas [...pues] pese a su antigüedad continuaban inspirando por igual a los pintores decimonónicos” (Fraile Martín, 2015, p. 21). Cabe señalar que en ambos casos, Monroy reinterpretó las composiciones para la creación de las imágenes de los telones.

Sobre la composición se puede mencionar la presencia de marcos pintados en tonos marrón o negro (Castell Agustí, Martín y Fuster, 2006, p. 84), presentes en las sargas españolas; en el caso de la serie pasionaria de Tenancingo se observan enmarques con remates de medio punto, en color rosa.

En cuanto a la tecnología se ha visto que las pinturas producidas dentro de la primera mitad del siglo XIX presentan características muy similares a la producción que le precede; de hecho en España el tratado de Antonio Palomino se reeditó hacia 1797 por considerar que los datos sobre la técnica pictórica a la que alude se encontraban vigentes.⁶ De tal manera, al cotejar los datos de este tratado con estudios específicos de la pintura novohispana y con las evidencias materiales en los telones cuaresmales, se desprenden las siguientes continuidades en la tradición pictórica:

⁶ Agradecemos el dato proporcionado en comunicación oral con la Dra. Paula Mues Orts, académica del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete, México (STRPC), ENCRyM, INAH, 2014.



Figura 2. *La caída en el camino del Calvario* (izquierda) y telón núm. 6 (derecha).



Figura 3. *Descente de croix* (izquierda) y telón núm. 9 (derecha).

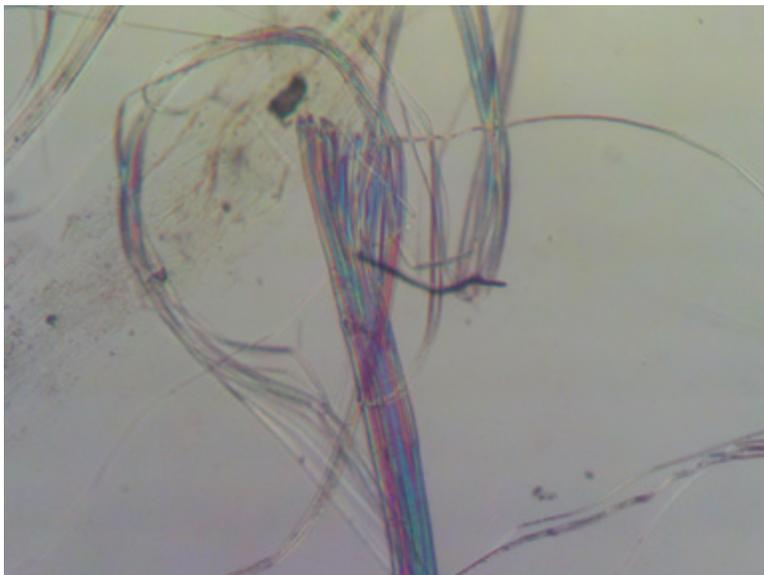


Figura 4. Fibra de agave e hilo en la costura de los lienzos.

La conformación de lienzos de gran tamaño se realizó frecuentemente en la Nueva España, tal como se hizo para los telones, a partir de la unión de varios miembros de tela (véase figura 4). Tanto en la pintura novohispana como en los diez lienzos cuaresmales, la costura se hizo a mano con fibras de agave que enrollan el final de las telas para sujetarlas firmemente. La presencia de hilo de agavácea ha sido reportado en la costura de varios lienzos novohispanos (Sumano González, 2010, p. 13).

El dibujo o diseño fue una práctica común en la producción pictórica novohispana desde el siglo XVI. Antonio Palomino (1797, p. 37) expone que el uso del dibujo era parte del linaje de estudio para entender el claro y oscuro, para habituarse a copiar del natural, indispensable en la formación de cualquier pintor que aspiraba ir a la Academia. Prácticamente en las diez escenas de Tenancingo se observan trazos de dibujo para delimitar áreas de la composición y algunas líneas que definen la perspectiva creada por Monroy (véase figura 5); los rasgos son delgados y de trazo seguro, hechos con carboncillo. Sin embargo, para definir los perfiles de algunos personajes, Monroy también empleó pinceladas en sanguina, propias de la tradición novohispana.

Se registraron, en la preparación de los lienzos de los telones, dos recetas traídas de la tradición novohispana. La primera fue la aplicación de cola [“de guantes”, señala Palomino] sobre el soporte textil, la cual se identificó bajo luz ultravioleta en el lienzo del *Entierro de Cristo*. La segunda fue la presencia de dos capas de preparación constituidas por yeso aglutinado con cola, materiales empleados de distintas maneras en la pintura de la Nueva España desde el siglo XVI.

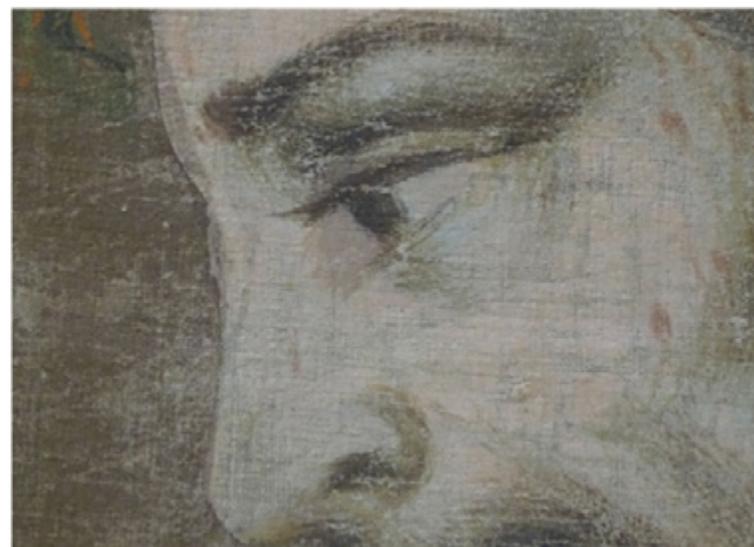


Figura 5. Perfiles en cabezas y nariz de personajes, donde se puede observar la presencia de líneas compositivas.

La paleta cromática y el tipo de aglutinante para liar las partículas coloridas en los telones, también estuvo permeada por la tradición, porque se trata de una pintura al temple,⁷ que “es la que pinta con los colores liquidados con cola, goma” o huevo, y que es la más antigua dice Palomino (1797, p. 47). En un estudio sobre sargas españolas, se reconoce que la mayoría de estos textiles se pintaban sobre la tela imprimada con cola con una técnica al temple del mismo colágeno, o bien al óleo como lo señala Francisco Pacheco (Castell Agustí et al., 2006, p. 82). Hasta ahora los estudios preliminares hechos al telón 10 *Entierro de Cristo*, señalan la presencia de proteína y goma, pero se espera la identificación por cromatografía en breve (Ortiz Gasca, 2015).

La paleta cromática coincide con la propuesta por Palomino (1797, p. 49) para el temple, referida a “blanco de yeso de espejuelo, el ocre, la tierra roja, sombra de Venecia y del viejo, carmín, ancorza, tierra negra, esmaltes, añil, o índico, verdemontaña, tierra verde o verdacho, y bermellón”. A partir de estudios estratigráfico y con fluorescencia de rayos X, se determinó que los pigmentos que se encuentran en esta serie pictórica son: azul de Prusia, bermellón, blanco de plomo, carbonato de calcio, hematita, ocre, tierra de sombra, verde óxido de hierro, laca roja y laca azul (Ortiz Gasca, 2015, pp. 8-9); se trata de una paleta similar pero más amplia que la reconocida por Palomino para el temple, sin embargo, no es distinta a la utilizada en la Nueva España.

Por último, otra continuidad está vinculada al contexto social en el que se encuentran los lienzos cuaresmales y a

⁷ En algún momento se pensó que estos lienzos presentaban una técnica que se denomina “aguazo”, cuya peculiaridad es el trabajo sobre un lienzo húmedo, con una técnica al temple. La profesora Mariana Flores del STRPC-ENCRyM, realizó varios experimentos con los estudiantes que demostraron que los resultados de la pintura al aguazo son distintos al del temple que se observa en los telones cuaresmales de Tenancingo.

su funcionalidad, que se mantuvo vigente por más de siglo y medio hasta que el obispado decidió dejar de emplear los telones en la fiesta de Semana Santa, debido a su mal estado de conservación. La comunidad civil, consternada por su desuso, emprendió acciones específicas para restaurar los diez lienzos, de los cuales se desprende su inscripción al Registro Público, análisis, investigación y restauración, aún en proceso, del telón 10, *Entierro de Cristo*.

Las rupturas

El conjunto pictórico cuaresmal también presenta novedades, que se proponen como rupturas con la tradición novohispana. Una de ellas está relacionada con el textil sobre el que se pintaron estas imágenes, no sólo con respecto a la fibra utilizada, sino también a la técnica de manufactura con la que se elaboró el tejido. A diferencia de muchas de las obras de la época colonial, pintadas sobre telas de lino o en combinación con otras fibras, los telones fueron constituidos exclusivamente por telas de algodón. El lino no se cultivaba en la Nueva España y en su mayoría era importado desde otras latitudes vía la metrópoli. Con el advenimiento de la Independencia el lino escaseó en el país y su importación implicó altos costos para su adquisición. Pero lo que definió la utilización del algodón no fue solo su disponibilidad —ya que existían campos de cultivos en diferentes estados del país—, también tuvo que ver con la introducción de una nueva manera de producir textiles de algodón: la fabril.

Las fábricas textiles erigidas en México en la primera mitad del siglo XIX contaron con maquinaria moderna traída de países industrializados, cuyos ritmos de hilatura y tejido eran mucho más rápidos que los del taller artesanal, obteniendo una tela industrial de algodón conocida como manta. Monroy utilizó este tipo de tela industrial, antes inexistente,



Figura 6. Sello de la fábrica, ubicado sobre el reverso del telón núm. 10 *Entierro de Cristo*.

y la obtuvo de una de las primeras fábricas que se instalaron en México: La Colmena. El dato se puede corroborar gracias a que la tela del telón 10, *Entierro de Cristo*, cuenta con el estampe del nombre de la fábrica (véase figura 6); información sumamente valiosa pues permite contextualizar y reconstruir con certeza parte de la historia de la producción de los objetos pictóricos, dentro de un momento histórico caracterizado por la ausencia de fuentes primarias sobre esta temática.

Fueron los empresarios Archibaldo Hope y su hermano Cutberto, de origen inglés, junto con el estadounidense Eduardo Mac Keon, quienes se aventuraron a invertir en estas costosas fábricas constituyendo una compañía que incluía las fábricas La Abeja y La Colmena —la primera dedicada a la hilatura y la segunda al tejido—, así como el establecimien-

to de telares del Hospicio de Pobres. En 1847 el acaudalado empresario español Juan Antonio Béistegui, compró la tercera parte de estas empresas por la cantidad de ochenta mil pesos; después adquirió la parte correspondiente de Mac Keon tras su muerte (Meyer Cosío, 1981).

La Colmena al igual que La Abeja, estaban situadas en la hacienda de San Idelfonso, antiguamente conocida como Molino Viejo, en el municipio de Monte Bajo, Tlalnepantla, Estado de México. Se tiene conocimiento de la existencia de La Abeja, en Tlalnepantla, como fábrica exclusivamente de hilados desde 1843 (Dirección General de Industria, 1843); mientras que La Colmena elaboraba tejidos desde 1846 (Becerril Montero, 2011). La selección del lugar no era arbitraria pues muchos de los establecimientos fabriles utilizaban antiguas unidades productivas y aprovechaban los cursos de agua cercanos para mover su moderna maquinaria. Para el caso de La Colmena se contaba con las aguas del Río Grande y del Río Chico, así como sus vertientes que pasaban por las tierras de hacienda de San Idelfonso (Becerril Montero, 2011).

La localización de esta fábrica también es interesante, pues Tlalnepantla estaba vinculada desde tiempos coloniales a la ruta comercial que iba desde la Ciudad de México hacia Zacatecas en el norte del país; pero igualmente engarzaba hacia el sur con la carretera que iba a Toluca y continuaba hacia la región de Occidente (Gibson 1967, p. 373), lo cual le permitía surtir de sus textiles a localidades próximas del Estado de México, entre ellas, al poblado de Tenancingo.

Según datos de la época, para 1854 La Colmena producía casi setenta y dos mil piezas de manta anual con alrededor de setecientos telares de poder (Anales del Ministerio de Fomento, 1854), que comparada con las demás fábricas del país, la ubicaba entre las más importantes y productivas.

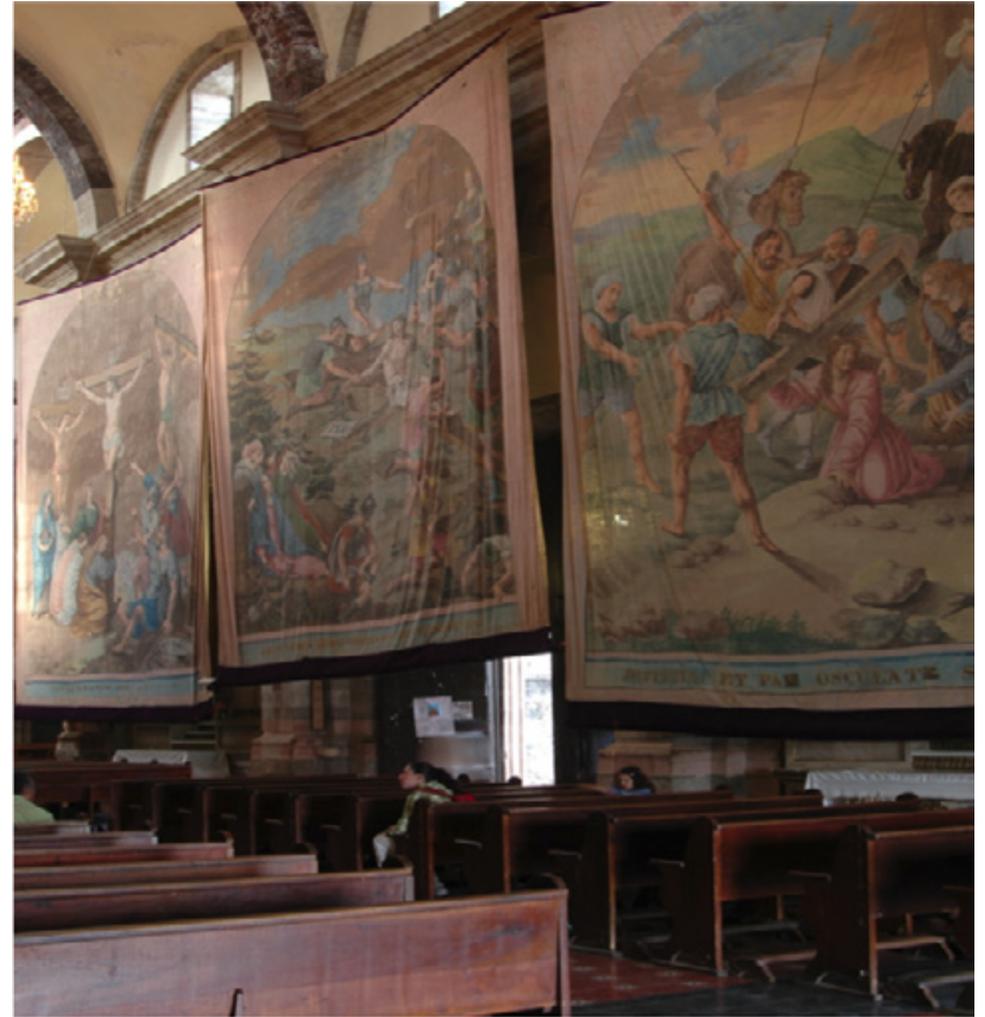
En 1855 la asociación entre Hope y Béistegui se disolvió, momento en el que su valor comercial era de trescientos mil pesos. Como señala Gustavo Becerril Montero, el financiamiento y administración en el que participó Béistegui entre 1847 y 1855 fue determinante para la muy buena marcha de la fábrica. Probablemente fue durante los años de mayor empuje y expansión, cuando las piezas de manta, hiladas por La Abeja y tejidas por La Colmena, fueron adquiridas para la elaboración de los telones cuaresmales, que se cree finalizó Monroy cerca de 1854.

Es importante mencionar que las dimensiones de estos telones son realmente monumentales, pues oscilan entre los 7.94 y 9.0 m de largo, por 3.85 y 6.51 m de ancho, tamaño logrado a partir de la unión de varios lienzos como referimos anteriormente. Lo interesante es que cada una de esas piezas mide alrededor de 83 cm de ancho, dimensión que equivale más precisamente a 33 pulgadas, unidad de medida que habla del origen anglosajón de los mecanismos; esto es consistente con el tipo de maquinaria que los propietarios importaban para las fábricas mexicanas de esa época y que generalmente era de origen británico. De esta manera, la maquinaria y herramientas de tipo fabril con las que se confeccionaron los telones suponen una ruptura con las utilizadas tradicionalmente.

Como ya se dijo, los materiales y técnicas pictóricas presentes son de tradición novohispana, excepto el color de las bases de preparación, que son blancas en el caso de los telones cuaresmales. Es posible afirmar que durante el siglo XVI se emplearon pastas de color blanco, las cuales fueron sustituidas por capas rojas durante los siglos XVII y XVIII. Para el siglo XIX el rojo intenso comenzó a perder fuerza, por lo que se pueden encontrar preparaciones rosadas, como en el caso de algunas pinturas signadas por el artista español José Escudero y Espronceda, o bien como se reconoce en los resultados de *La materia del arte*, aparecen estratos preparatorios claros creados con una mezcla de blanco de plomo y blanco de cinc (Vázquez Negrete, 2004, p. 98-99).

Por otra parte el pigmento blanco de cinc, que se encuentra en todos los lienzos cuaresmales, se reporta por varios investigadores como material pictórico descubierto en torno a 1780 y empleado como sustituto del blanco de plomo hacia 1782 (Eastaugh, et al., 2004, p. 406). De ahí que muchas pinturas puedan ser datadas por la presencia de este material, que se volvió común en el siglo XIX, en especial después de 1850 (Eastaugh, Walsh, Chaplin y Siddal, 2004, p. 406), sin que por eso haya desaparecido el blanco de plomo.

Todas estas características técnicas se ven reflejadas en la apariencia del sistema pictórico, que deja atrás las figuras difusas típicas del siglo XVIII y los colores cálidos propiciados por el color de sus bases de preparación rojizas. Lo que se tendrá en muchas pinturas del siglo XIX, serán trazos seguros, pinceladas definidas, figuras delineadas, nitidez en la delimitación de planos, así como paletas cromáticas luminosas, en parte a causa del color blanco de la base de preparación, y a la intención artística neoclásica (véanse figuras 7 y 8).



Figuras 7 y 8. Telones cuaresmales montados en los retablos de la nave en la celebración de Semana Santa.

Conclusiones

La primera mitad del siglo XIX mexicano se caracterizó por una seria inestabilidad, acompañada por el arribo de rupturas y la persistencia de continuidades en los ámbitos político, económico, social y cultural, que hicieron eco en la producción del patrimonio artístico de ese momento histórico.

Los telones cuaresmales de Tenancingo son representativos de ese proceso, al contener elementos de larga tradición y componentes llegados con la producción fabril textil y de pigmentos.

Monroy usó tanto los recursos tecnológicos como los materiales de su época, pero también empleó convenciones pictóricas de los siglos precedentes. Puede afirmarse que en la serie pasionaria de Tenancingo se observan más continuidades que rupturas.

Las pervivencias se encontraron en la temática pasionaria, composiciones que conducen a épocas anteriores, el uso del recurso del diseño, la técnica de factura y materiales en varios de los estratos del sistema pictórico, así como en su funcionalidad que espera ser recuperada tras la restauración de los lienzos. Llama la atención la estructura tecnológica que poseen, pues estudios españoles sugieren que las sargas pintadas no tenían algunos estratos, en aras de poder mantenerlas enrolladas sin dañarse y facilitar su manejo. En este caso, bien por desconocimiento o, por el contrario, a partir de un excepcional manejo técnico de Monroy, los telones cuaresmales sí presentan una estructura pictórica tradicional: soporte textil, dos capas de base de preparación y capa pictórica al temple, lo que los distingue de la producción española.

En cuanto a las rupturas, se puede señalar que se introducen formas de producir textiles provenientes de países industrializados, cuya llegada sólo fue posible en el contexto de un país independiente. Se trató de la innovación en la el-

boración de telas de fibras de algodón producidas industrialmente y que, dada su mayor disponibilidad y menor costo, las hizo viables para la confección de obras artísticas como fue el caso de los telones cuaresmales de Tenancingo. Asimismo los continuos avances tecnológicos posibilitaron la entrada de materiales pictóricos como el blanco de cinc, de mayor luminosidad y menos toxicidad que el cubriente blanco de plomo, con el que coexistió hasta bien entrado el siglo XX.

Referencias

Fuentes primarias

Acta Constitutiva de la Federación Mexicana de 1824, documento electrónico disponible en <www.ordenjuridico.gob.mx/barraConstitucion/1924A.pdf>, consultado en julio del 2016.

Anales del Ministerio de Fomento, México, Imprenta de F. Escalante y Comp., 1854.

Dirección General de Industria, Estadística número 5. Estado general de las fábricas de hilados y tejidos existentes en la República en fines de diciembre de 1843, México, 1843.

Libros

Báez Macías, Eduardo (2009), *Historia de la Academia Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, México, UNAM-ENAP.

Beato, Guillermo (2004), “De la Independencia a la Revolución”, en Enrique Semo (comp.), *Historia económica de México*, México, UNAM.

Buck, Stephanie y Peter Hohenstatt (2000), *Raffaello Santi, llamado Rafael, 1483-1520*, Colonia, Konemann.

Chust, Manuel y Víctor Mínguez (comps.) (2003), *La construcción del héroe en España y México 1789-1847*, Valencia, Universidad de Valencia.

Cuadriello, Jaime (1982), *Arte regional en el siglo XIX*, Madrid, La Muralla.

Daudy, Philippe (1970), *El Siglo XVII*, Madrid, Aguilar.

De la Torre Vilar, Ernesto (1990), *Hidalgo entre escultores y pintores*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Eastaugh, Nicholas, Valentine Walsh, Tracey Chaplin y Ruth Siddal (2004), *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Oxford & MA, Butterworth-Heinemann.

Fernández, Justino (1993), *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, tomo I, México, UNAM-IIE.

García Cubas, Antonio (1972), *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Editorial del Valle de México, edición facsimilar.

Gibson, Charles (1967), *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*, México, Siglo XXI Editores.

La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos (2004), México, CONACULTA-INBA.

Manrique, Jorge Alberto (2007), *Una visión del arte y la historia*, IV, México, UNAM-IIE.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1797), *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imprenta de la Sancha.

Revilla, Manuel (1908), *Biografías. Artistas*, México, Agüeros.

Rosales Pacheco, Manuel (2002), *Tenancingo su historia y su gente*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

Sánchez Arreola, Flora Elena (1996), *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM-IIE.

____ (1998), *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad, México, UNAM-IIE.

Schenone, Héctor (1998), *Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Fundación Tarea.

Schneider, Luis (1995), José María y Petronilo Monroy. *Los hermanos pintores de Tenancingo*, México, Instituto Mexiquense de Cultura.

Trujillo Bolio, Mario (2005), *Empresariado y manufactura textil en la Ciudad de México y su periferia: siglo XIX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social.

Capítulo de libro

Beato, Guillermo (1994), “La gestación histórica de la burguesía y la formación del Estado mexicano (1750-1910)”, en *La participación del Estado en la vida económica y social mexicana, 1767-1910*, México, INAH Colección Científica.

Meyer Cosío, Rosa María (1981), “Los Béistegui, especuladores y mineros. 1830-1869”, en Ciro Cardoso, *Formación y desarrollo de la burguesía en México. Siglo XIX*, México, Siglo XXI Editores, pp. 108-139.

Ramírez, Fausto (2001), “Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores”, en Acevedo Esther (comp.), *Hacia otra historia del arte en México: de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, vol. I, México, Conaculta, pp. 82-104.

Velázquez Guadarrama, Angélica (1999), “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, pp. 155-244.

Publicaciones periódicas

Becerril Montero, Gustavo (2011), “Los materiales de construcción en la arquitectura industrial: las fábricas de algodón La Colmena y Barrón, siglos XIX y XX”, en *Boletín de Monumentos Históricos INAH*, núm. 23, septiembre-diciembre, pp. 119-133.

Castell Agustí, María, Martín Susana y Laura Fuster (2006), “Sargas o Tüchlein: particularidades técnicas y alteraciones frecuentes”, en *Arché*, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, núm 1, pp. 80-87.

Fernández, Justino (1968), *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, México, UNAM, Anales del IIE, suplemento 3, núm. 37.

Von Mentz, Brígida “Plata y sociedad regional. Reales de minas pequeños en la Nueva España, siglos XVI-XVIII: entre lo rural y lo urbano”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [en línea], Colóquios, posted online no dia 10 Março 2015, consulted o 29 mayo 2016. <<http://nuevomundo.revues.org/67733>; DOI: 10.4000/nuevomundo.67733>.

Tesis e informes

Gómez Gerardo, Víctor (2008), “Los molinos del Valle de México. Innovaciones tecnológicas y tradicionalismo (siglos XVI-XIX)”, tesis de doctorado, México, UAM-I.

Ortiz Gasca, Marilyn (2015), “Entierro de Cristo: décimo telón del Ciclo de la Pasión de los hermanos Monroy en la Catedral de Tenancingo, Estado de México”, México, Informe de labores de Conservación-Restauración, ENCRYM-INAH, primera temporada de trabajo, marzo-diciembre.

Sumano González, Rita (2010), “Estudio de la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México, siglos XVII al XIX”, tesis para optar por el título de Licenciada en Restauración, inédita, México, ENCRYM-INAH.

Documentos electrónicos

Fraile Martín, Isabel (2015), *Pintura y pintores en Puebla: una revisión a los modelos y tendencias del siglo XIX*, México, BUAP, Graffylia, núm. 20, enero-junio. Documento electrónico disponible en <http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1318/003.pdf>.

Kazerouni, Guillaume (2005), *La Descente de croix*, documento electrónico disponible en <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-descente-de-croix>>, consultado en septiembre del 2015.

Rodríguez de Austria, Lucina, Calvo, A., & Manso, B., “Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas. La sarga de Santa Ana de la Iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra, Madrid”, documento electrónico disponible en <http://5.135.93.110.tamainut.net/files/1congreso/Calvo_Ana2.pdf>, consultado en julio del 2016.

Téllez Cuevas, Rodolfo (2011), *Los Riva Palacio, su presencia de dos siglos en la política mexicana*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Espacios Públicos, vol. 14, núm. 32, septiembre-diciembre. Documento electrónico disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67621319006>>, consultado en marzo del 2016.