

El *Rey de burlas* de Tenancingo (México): estudio integral para el rescate de un bien cultural

Magdalena Rojas Vences

Lo que presento en este texto es un resumen de la investigación desarrollada a lo largo de la intervención de la pintura de caballete *Rey de burlas*, que pertenece al acervo patrimonial de Tenancingo, en el Estado de México (México), la cual se realizó como parte del proceso formativo en el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia (STRPC, ENCRyM-INAH, México), en 2004 y 2005. Una parte esencial de este sistema educativo consiste en concienciar al estudiante sobre la responsabilidad que implica trabajar con una obra de nuestro patrimonio cultural, así como acerca de la importancia del método global de estudio que se le aplica.

Una pintura de caballete, como muchos otros bienes culturales, está constituida por dos partes esenciales: la materia, que es el fundamento de la obra en sí, y la sustancia, constituida por la imagen o representación que se inserta en el marco histórico-artístico de su creación y su evolución a lo largo del tiempo. De acuerdo con lo anterior, esta pintura permitió, en cuanto a su sustancia, un análisis integral que abarcó diferentes facetas: en principio, un ejercicio de observación y de investigación iconográfica del modelo en sí; posteriormente, la relación con su grabado —e incluso su pintura— de procedencia, sus antecedentes, obras de su contemporaneidad u otras semejantes, y, como punto final de este aspecto, la aplicación de la información anterior en el proceso de reintegración cromática. En el caso de la materia, con el estudio de la obra se dilucidaron datos de su trayectoria en el espacio-tiempo, para lo cual fue necesaria la aplicación de varias ciencias y técnicas analíticas cuya suma derivó en el reconocimiento de su funcionalidad, esencial para lograr reinsertarla en la sociedad que le da un uso.

La temática de la obra

La representación del *Rey de burlas* corresponde a un episodio de la Pasión de Jesucristo: es el momento en que, al denominarlo *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, es decir, Jesús Nazareno Rey de los Judíos, se le coloca una corona de espinas y un cetro de caña en señal de burla (Figura 1). En esta escena,

que se desarrolla en el pretorio, Jesús se encuentra sentado en una especie de trono, cubierto con un manto rojo como símbolo de su Pasión, con las manos atadas por ser prisionero y con marcas de heridas después de la flagelación; está rodeado por seis personajes, uno de los cuales le coloca la caña en su mano derecha, mientras que el soldado le pone la corona de espinas con la ayuda de unos guantes de hierro; otros dos individuos le dirigen insultos en tanto que los dos restantes observan la escena, uno, un legionario romano vestido suntuosamente con una piel de felino, y el otro, de edad más avanzada, que porta una lanza en su diestra.

Para la plena comprensión de esta imagen fue necesario identificar el grabado y la pintura de procedencia: el primero, de factura francesa, situado en España, y la segunda, del pintor Anton van Dyck, obra denominada *La coronación de espinas*, óleo sobre lienzo de 225 X 197 cm, fechado entre 1618 y 1620, que actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado (MNP) en Madrid, España.

Este último cuadro es el arquetipo directo del *Rey de burlas* de Tenancingo, de él se obtuvo el grabado de referencia, que presentaré más adelante, el cual tuvo que ser el modelo utilizado en la Nueva España, tanto para la elaboración de esta pintura anónima como para otras de idéntica temática.

Es importante hacer notar que Van Dyck modificó o adecuó *La coronación de espinas*, que pertenecía a su colección privada, esencialmente en una parte de la composición en relación con los personajes de la parte izquierda de la pintura, para regalársela a Rubens (Vlieghe 2000:76). De hecho, Van Dyck ya había pintado una primera versión de este tema, obra que se encontraba en Berlín, lamentablemente destruida durante la Segunda Guerra Mundial, de la que se tiene una fotografía en la que se observa la idea original para la segunda versión (Vergara y Lammertse 2012).

Acerca de la modificación que realizó Van Dyck en la pintura, se ha obtenido más información gracias a la investigación realizada recientemente para la exposición *El joven Van Dyck*, que se celebró en el MNP entre el 20 de noviembre de 2012 y el 3 de marzo de 2013; Alejandro Vergara describe el proceso de creación y transformación de la pintura:

Van Dyck pasó después a pintar varias figuras que ya estaban en el lienzo de Berlín: el oficial romano, el hombre que asoma tras él y el que está debajo de la ventana. Luego las cubrió; a simple vista se aprecian algunos restos de ellas, y la radiografía indica que cuando pintó encima de ellas las tres figuras estaban del todo acabadas (o casi) (Vergara y Lammertse 2012:226).

Así, en esta pieza, Van Dyck añadió la mitad inferior del cuerpo del personaje más cercano a Cristo, a sus pies pintó un perro, en la parte media recreó de cierta forma

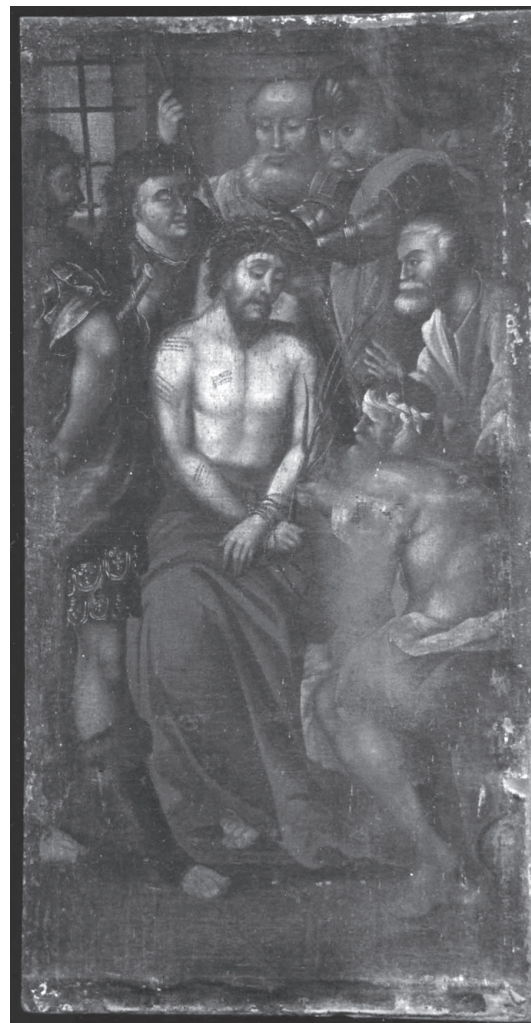


FIGURA 1. *Rey de burlas*, Tenancingo. Fotografía general antes de intervención (Fotografía: Gerardo Ruiz Hellión, 2004-2005; cortesía: ENCRyM-INAH).

el fondo y sustituyó la zona superior por dos personajes que se asoman por la ventana.

La radiografía obtenida por el MNP ha permitido determinar la similitud compositiva entre esta obra y el cuadro *Rey de burlas* de Tenancingo, semejanza presente en la distribución y la actitud de los personajes, incluso de aquellos que con posterioridad transformó el autor. La gran diferencia entre una y otra radica en la pincelada y el significado de la obra, ya que en el caso flamenco apenas se lleva a cabo la “coronación de espinas”, mientras que en el ejemplo mexicano, Jesucristo ya es proclamado “rey de burlas”.

Existen varias particularidades que vale la pena mencionar. En cuanto a la representación de Jesucristo, la posición del cuerpo es semejante en ambos óleos, aunque en el de Tenancingo es mucho más rígido, al tener una posición forzada, que se acentúa con el manto que lo cubre. Si bien el prototipo físico de torso con musculatura tiene la misma intención, contrasta que en el *Rey de burlas*

se pintaron la sangre que chorrea de la corona de espinas y las marcas de los flagelos en el pecho y los brazos. Tanto la disposición de éstos como el deslizamiento de la soga con la que amarraron sus muñecas tiene en los dos casos el mismo dramatismo. La postura de la cabeza es de sumo interés: en la representación de Van Dyck es aún más escorzada, debido a que el personaje con hacha está tirando a Cristo del cabello —gesto que se relaciona más bien con la escena del Prendimiento—, y en el cuadro de Tenancingo ocurriría algo similar, pero se detecta que el autor no pudo observar suficientemente el dibujo del modelo grabado como para identificar la razón de una mano en ese sitio, así que sólo se alcanza a distinguir una mancha con encarnación. En esa misma zona hay que destacar un elemento que no existe en la pintura de Van Dyck, pero sí en el grabado de referencia y en la de Tenancingo: se trata de un resplandor detrás de la cabeza de Cristo.

Adicionalmente, Van Dyck representó al personaje mayor que viste una túnica azul, que en el *Rey de bur-las* aparenta sostener una lanza, con un sayal de color negro y sujetando firmemente un hacha bastante maciza con la mano derecha. En las dos representaciones hay un hombre mayor de barba blanca, casi sin cabello, que contempla el momento de la coronación de espinas: en el ejemplo flamenco, atentamente, y en el mexicano con cierto escepticismo.

El prototipo del soldado difiere mucho en una y otra obras, en principio porque el artista que dibujó el grabado le agregó la tela roja que cuelga de su hombro, pero además adaptó el tipo de casco del soldado según la moda del siglo XVII, como se explicará más adelante. Los otros dos personajes son muy semejantes en las pinturas, aunque los rasgos generales cambien en el *Rey de bur-las* respecto de la agilidad del artista en el dibujo y en la pintura.

El grabado de referencia

La utilización de un grabado o un dibujo previo con elementos obtenidos de una o varias estampas para la composición final de una pintura es una práctica que para la América hispana se remonta al siglo XVI. La expansión del conocimiento del grabado se dio mediante su comercio y distribución: en España, la mayor parte de la producción se destinaba a las ciudades principales, como Madrid y Sevilla, y en esta última pintores del siglo XVII se dedicaron a comprar y vender lienzos y estampas para embarcarlas hacia el Nuevo Mundo, debido a la gran necesidad de producción de obras religiosas para el culto cristiano-católico.

El traslado de los grabados y su propagación, en un principio sólo en Europa, obedeció en parte a las “dinámicas relaciones que se establecieron entre dibujantes, grabadores e impresores en el siglo XVI, [...] los viajes, el conocimiento [y difusión] entre pintores o a la llegada de alguna obra considerada importante” (Sigaut 2002:101),

pero también gracias a la disposición que los artistas podían tener de bibliotecas ofrecidas por sus propios comitentes, religiosos o civiles: en algunos casos, éstos le facilitaban al autor un solo grabado para que lo convirtiera en una pintura (Navarrete Prieto 1998).

El tránsito de estas mercancías estaba controlado, según Navarrete Prieto (1998), por las mismas personas responsables de su producción, por lo que este negocio estaba en manos de los extranjeros, principalmente flamencos y franceses —es por eso que desde Flandes partían embarcaciones destinadas a lotes de estampas que arribarían a España en grandes cantidades—. En las investigaciones del mismo autor existe un documento en donde se expresa que:

[En] 1655, Mateo Guerra y Margarita Daben, su mujer, residentes en Madrid, declaran estar convenidos con Juan Poulle y Enrique Dupont, mercaderes de lonja, flamencos, residentes en esta corte, en que hayamos de vender y despachar por su cuenta en nuestra casa y tienda cantidad de papeles, estampas y vitelas que para este efecto nos han entregado [...]. Por tanto, otorgamos haber recibido diferentes estampas y papeles de Rubens y Vandiche [Van Dyck] (Navarrete Prieto 1998:79).

Tanto esta referencia como la gran concordancia existente entre grabados de temática religiosa de estos autores y pinturas españolas de Andalucía, Madrid y México, hacen suponer que parte de las grandes producciones del grabado flamenco pertenecía a la reproducción de los dibujos de la escuela de Rubens y de Van Dyck, debido a que “en el campo de la pintura religiosa, representaban obras cargadas de una fuerza y una potencia retórica o expresiva que no se encontraba en las composiciones características de los manieristas flamencos y holandeses” (Navarrete Prieto 1998:183), de lo que también se deduce la importancia de la repercusión de sus obras para el culto cristiano-católico tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, dato que funciona como eslabón para explicar la razón de la llegada de sus estampas a América.

La procedencia del grabado usado para el *Rey de bur-las* se explica claramente por razón de que la tradición pictórica se enriquecía de la utilización de esas estampas; es así como Sigaut (2002:98) menciona que:

El ambiente de ecos lejanos tanto de la pintura nórdica como de la pintura italiana [...] dio lugar a lo que se ha llamado un conocimiento del Renacimiento de segunda mano por la relación con Rafael y Miguel Ángel por medio de los grabados. Estos pintores no conocían [...] los originales cuyos grabados utilizaban como modelos que traducían al lenguaje plástico de la tradición local.

De tal forma que, después de haber recorrido grandes distancias en rutas comerciales, los grabados llegaban a manos del artista que habría de ejecutar una pintura se-

mejante al modelo presentado, aunque bajo su ejecución el trazo de los personajes, los colores, el volumen, la perspectiva o el agregado de nuevos elementos dependería directamente tanto de su gusto como de las demandas del comitente; en ocasiones, éste podía desear que la composición se pintase tal cual se hallaba en el modelo, circunstancia que se puede aplicar a la pintura del *Rey de burlas*, y que ocurrió en España durante el último tercio del siglo XVII, donde “las figuras permanecieron tal y como aparecen en el grabado, y [...] en el XVIII [...] se recrudecieron en los focos provinciales y andaban vigentes las directrices tridentinas y sobre todo lo que se había prescrito en sínodos y concilios” (Sigaut 2002:25).

De esta manera, en contraposición a las recomendaciones de tratadistas de la pintura, como Pacheco (1990), que sugerían la elección de elementos de diferentes dibujos o grabados, en Tenancingo se elaboraría una pintura casi totalmente basada en el grabado copiado de la pintura de *La coronación de espinas* realizada por Van Dyck.

Para efectos de esta investigación, la identificación del modelo impreso se facilitó gracias a la ayuda de la doctora Magdalena Vences Vidal, quien después de realizar un trabajo sobre el ciclo pasionario de la sacristía de Ocotlán, en Tlaxcala, donde se encuentra el pasaje del *Rey de Burlas*, el 19 de mayo de 1982, al visitar la Casa del Mono, o Casa de los Pizarro-Espadero en Cáceres, España, encontró la reproducción de 180 X 130 cm (dimensiones aproximadas) de la estampa de *Cristo coronado de espinas* de Van Dyck, en cuya cartela dice: *Pinto Vandick pinxit. François Langot Sculp. Paris chez Gabriel Landry rue St. Jacques à St. Landry*, palabras equivalentes a: Pintó Vandick pintó. Francis Langot esculpió [grabó]. París, en casa de Gabriel Landry, calle San Jaques, en San Landry (Figura 2).

Anteriormente se mencionó que el negocio de las estampas se encontraba en manos de flamencos y franceses, lo que vendría a confirmar el hecho de que este grabado se imprimió en París para ser trasladado por el continente europeo a España y por el océano Atlántico hasta llegar a la Nueva España, aunque cabe señalar que la impresión que estuvo disponible en el Nuevo Mundo seguramente era de menores dimensiones para bajar su costo y facilitar su traslado.

Si comparamos la ilustración de referencia con la obra del *Rey de burlas*, se observan sólo algunas diferencias, la más notable de las cuales correspondería a la dirección de la cabeza de Cristo, ya que, al igual que en *La coronación de espinas* de Van Dyck, Jesús observa el momento en el que le entregan la caña, a diferencia del grabado, en el que su rostro desatiende ese acto. Esto puede ser consecuencia en parte de que los grabadores acostumbraban invertir la totalidad o una parte de las imágenes, ya para marcar una diferencia con el original, ya como sello propio.

Como se había mencionado, el *Rey de burlas* tiene las marcas de las heridas de la flagelación, detalle que no aparece de ninguna forma en el grabado francés ni en la



FIGURA 2. Grabado de *La coronación de espinas* (Fotografía: Magdalena Vences Vidal, 1982; cortesía: Archivo Rojas Vences).

pintura flamenca. En el caso de los demás personajes, las variaciones son mínimas, como la caída de la piel animal que porta el militar romano. Un detalle interesante que aparece con claridad en la pintura de Van Dyck y muy difuminadamente en el grabado, la pintura de Tenancingo y otras representaciones, como la de la sacristía de Ocotlán, es la mano que tira a Cristo del cabello.

Un dato de relevancia es que el tipo de armadura del soldado presente en el grabado y en la pintura de Tenancingo es completamente diferente en la pintura de Van Dyck: la moda de esa armadura y la larga pluma flotante en el casco se observa en la forma de vestir del rey de Francia, Luis XIII, en un retrato del siglo XVII que se encuentra en el MNP, hecho por Felipe de Champaigne; esta manifestación posiblemente se deba a que el grabador quiso dejar una impronta “nacionalista” en el diseño flamenco, gracias a lo que es posible calcular la fecha aproximada de la elaboración del grabado.

Para esto se deben tomar en cuenta tres hechos: la pintura de Van Dyck es de aproximadamente 1618-1620, Luis XIII gobernó entre 1610 y 1643, y Van Dyck la modificó para regalársela a Rubens; respecto del momento en que esto sucedió, la fecha se ha podido acotar con el estudio para la exposición *El joven Van Dyck*, en donde

se afirma que el lienzo estaba en poder de Rubens antes de 1626, año en el que falleció su primera esposa, lo que se basa en que “Rubens debió de adquirirlo[...] antes, pues de lo contrario sus hijos no habrían tenido derecho a la mitad del producto de su venta” (Vergara y Lammertse 2012:66); por otra parte, hay que considerar que Van Dyck estuvo en Londres entre 1620 y 1621, estancia durante la que el conde de Aranduel animó al pintor a ir a Italia, en donde estuvo seis años, no sin antes —dato importante— residir en Amberes a lo largo de ocho meses (Brown y Vlieghe 1999).

Al considerar la información anterior se deduce que el grabador Francis Langot tuvo que conocer la pintura, ya fuera en el momento en que Van Dyck la concluyó o bien durante la estancia del pintor en Amberes, cuando debió haber modificado la composición.¹

El que la estampa haya servido de modelo en el óleo de Tenancingo se percibe por las características formales y por el tipo de vestuario presentes en ambas, aunque seguramente la ejecución estuvo vigilada por algún religioso que solicitó algunas adecuaciones, esto es, las que justamente marcan las diferencias ya mencionadas.

El modelo y su relación con otras pinturas en México

La composición lograda en la obra realizada por Van Dyck tiene su antecedente inmediato en Rubens, quien en 1601-1602 pintó *El escarnio de Cristo* que se conserva en la capilla del Hospital Municipal de Grasse, Francia (Vergara y Lammertse 2012). Entre los parecidos de esta pintura con la de su discípulo, se observa un oficial romano ataviado con una piel de felino, un soldado con armadura, un personaje con una cinta que le ciñe la cabeza y otro, arrodillado, que le entrega la caña a Cristo.

Aunado a lo anterior, hay que reflexionar acerca de los diferentes tipos de representación sobre la misma línea temática que se han conservado hasta nuestros días en las versiones grabadas: desde 1446, un artista plasmó una configuración semejante, en la que se aprecian elementos que aparecen en *La coronación de espinas*, como son: el fondo arquitectónico, las ventanas y la distribución de los personajes.

En este contexto es importante nombrar la estampa del mismo tema que aparece en *Imágenes de la historia evangélica* de Jerónimo Nadal, publicado por primera vez en Amberes en 1593. Este ejemplar, realizado por Jerónimo Wierix, contiene algunos de los personajes que pudieron haber servido de inspiración primeramente a Rubens y luego a Van Dyck: el militar romano, el anciano

localizado justo atrás de Cristo, y el individuo que se encuentra de hinojos y que le entrega la caña a Jesús.

Sin mención de otros ejemplos que también se analizaron en el informe de intervención, se puede decir que Van Dyck se apoyó en el conocimiento de diversas fuentes, incluidas en primer plano las de su maestro Rubens, para realizar una composición original que logró cohesionar después de realizar diferentes estudios con carboncillo y tinta (Vergara y Lammertse 2012).

En cuanto a la sucesión del tema en fuentes grabadas que apunté arriba, se detectaron semejanzas con la persona de Cristo, con los personajes que lo circundan y con el marco arquitectónico, pero en ninguno de ellos la sustitución de los palos y horquetas para colocar la corona de espinas por el uso de los guantes de metal, aspecto que llevó a la busca de este elemento en otras representaciones, en la que resultaron como antecedentes inmediatos la pintura de *La coronación de espinas* del Bosco que se encuentra en la National Gallery, en Londres, la *Coronación de espinas* realizada por Nicolás Borrás Falcó que pertenece al retablo mayor del monasterio de san Jerónimo Cotalba, en Alfahuir, actualmente expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y, de acuerdo con Réau (1996:477), este elemento también está presente en la *Coronación de espinas* pintada por Valentín A. Carracci, que alberga la Pinacoteca de Munich.²

Con estos elementos, Van Dyck aglutinó el modelo que se difundiría a través de diferentes reproducciones (Vergara y Lammertse 2012), entre las cuales Francis Langot esculpió, con las variantes ya mencionadas, un grabado cuyo uso se extendería en varios sitios del virreinato de Nueva España desde mediados del siglo XVII.³

Una de las primeras aplicaciones en la creación pictórica de la región citada debe corresponder a *La coronación de espinas* de la iglesia jesuita de La Profesa, en la ciudad de México, obra atribuida a Pedro Ramírez (Ruiz Gomar 1978) que se caracteriza por ser una pintura autónoma, tener un formato horizontal y el hecho de que Cristo observa directamente al espectador.

Tiempo después fue realizado el conjunto de óleos de la sacristía de Ocotlán, pintados por José Joaquín Magón en 1754. La representación del *Rey de burlas* de este ciclo pictórico tiene bastante semejanza con la ilustración impresa de referencia, aunque, por sus mayores dimensiones, el autor hizo partícipes a más personajes; una particularidad de esta obra es que el sayón que se en-

¹ En el informe de los trabajos realizados en la obra 2004-2005, planteé dos posibles fechas, más tardías, que se relacionan con su regreso de Italia a Amberes, en 1627; es evidente que con la investigación de Vergara y Lammertse (2012), se dilucida una modificación mucho más temprana (Rojas 2005).

² El uso de los guantes de metal se observa en los ejemplos que se presentarán a continuación, así como en una pintura de la iglesia de las monjas de Santa Catalina, en Morelia, y en *La coronación de espinas* localizada en el convento de San Diego, en Quito, Ecuador.

³ Véase el capítulo III del *Informe* de los trabajos realizados en la obra, ya que a lo largo del apartado expongo con mayor amplitud las particularidades de cada una de las pinturas que se mencionan a continuación, así como las relaciones espacio-temporales de la creación de las mismas (Rojas 2005).



FIGURA 3. El Rey de burlas, Sacristía, Ocotlán (Fotografía: Pedro Rojas Rodríguez, 1978; cortesía: Archivo Rojas Vences).

cuentra entre el soldado con armadura y el que está de hinojos tiene en la mano derecha una lupa o monocular, objeto que aparece en la obra *Tributo de dinero* de Van Dyck (Figura 3).

En Oaxaca hay tres pinturas que tienen elementos del grabado, dos en San Miguel Achiutla y la tercera en Santo Domingo Yanhuitlán. La última obra, de las localizadas hasta el momento y que corresponde con lo plasmado en la citada reproducción de Cáceres, se encuentra en un retablo del siglo XVIII en la iglesia de san Francisco, en la ciudad de Chihuahua.

Una vez considerado este contexto plástico, se debe reflexionar sobre la iconografía del *Rey de burlas* como un patrimonio conformado por una serie de valores que tienen su antecedente en numerosas representaciones grabadas, pasando por la interpretación de Van Dyck y la reinterpretación del grabador francés, hasta la aplicación de este último por varios pintores novohispanos, todo lo cual conforma una red artística de importante amplitud que demuestra la circulación de los modelos en toda la Nueva España.

El Rey de burlas de Tenancingo

Esta pintura de caballete, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII, es un óleo sobre lienzo de 164 X 85 cm que, antes de su intervención, se encontraba albergada

en la basílica de san Clemente, templo edificado en la segunda mitad del siglo XIX, por lo que no corresponde a su ubicación original.⁴

Durante el proceso de estudio y restauración de este óleo se llevó a cabo una interpretación *a priori* de su técnica de manufactura, análisis que permitió tanto definir parcialmente la materia que ahora la compone como, de la misma forma, comprender una etapa que ahora es la realidad de su conformación. Esta parte de su historia fue descubierta durante el proceso de limpieza, a partir del cual se hicieron catas y tomas estratigráficas de determinados sitios, con la finalidad de definir certeramente por qué procesos sociales y materiales había pasado el cuadro antes de llegar al taller para su intervención. De esta forma, presentaré el resultado de ambas reflexiones.

Este cuadro está constituido por un bastidor de cuatro listones y un travesaño, colocado a la estructura del mismo para una mayor estabilidad; para su elaboración se utilizó madera del género *Cupressus*, identificada como tal en los análisis microscópicos, madera que, físicamente, es resistente y pesada. Tres de los listones que conforman el bastidor son irregulares, por la presencia de nudos e incluso un fragmento de corteza.

⁴ Acerca de las vicisitudes históricas por las que pasó la población y que influyeron directamente en la obra, dedico un capítulo en el informe de intervención (Rojas 2005).

Los largueros y cabezales se unieron con un ensamble fijo de caja y espiga ciega; en cada una de las uniones se colocó un taquete de madera de forma perpendicular a los ensambles; el travesano, que varía del anterior por ser de cola de milano, utilizado con frecuencia en la segunda mitad del siglo XVIII (Carrillo y Gariel 1946), tiene la ventaja de que en su manufactura se previó una separación entre éste y el soporte de tela por una distancia aproximada de 5 mm, sistema que ha funcionado favorablemente para evitar que se marque en el anverso.

En este punto el proceso de manufactura difiere de la normalidad debido a que el bastidor recibió una obra ya terminada; es posible que en algún momento cercano a su manufactura se cortara de su bastidor original para adecuarlo a uno nuevo, que es el que conserva hasta nuestros días, tal vez ante un cambio en la conformación del espacio donde se encontraba o para su colocación en uno de menores dimensiones. La consecuencia de lo anterior se suma al desconocimiento del contexto original de este bien cultural.

El soporte en el que se despliega la pintura responde a un ligamento de trama y urdimbre denominado *tafetán*—al microscopio se detectaron las características propias de una fibra de lino—, con un grosor de 1.39 mm, una densidad de 11 X 9 cm² hilos de urdimbre y trama, respectivamente, ambos con torsión de los hilos y cabos en Z.

Para comprender plenamente la distribución de las capas pictóricas se utilizaron tres sistemas: observación con luz ultravioleta, toma y estudio de muestras estratigráficas, y análisis químico-elemental por medio de fluorescencia de rayos X,⁵ cuyos resultados se contrastaron con las recomendaciones expresadas en tratados de pintura de la época.

De acuerdo con Palomino (1994:349) y Pacheco (1990:481), las primeras capas que se deben colocar sobre un lienzo son: el aparejo, que funciona como capa aislante, y la imprimatura, que corresponde a un fondo o preparación, respecto de la cual el segundo tratadista menciona que se podía imprimir con una almagra común molida con aceite de linaza. La aplicación de estas preparaciones brinda una base adecuada para el anclaje de la capa pictórica y mejora su calidad óptica; en los cortes estratigráficos la primera se identifica como una capa irregular de cola y la segunda se compone de dos estratos; debido a la cantidad de irregularidades presentes se puede suponer una proporción heterogénea de componentes en cada preparación. Encima de las anteriores se debió haber aplicado una capa de cola para aislar la imprimatura de la pintura.

Para la capa pictórica se aplicó la técnica al óleo, sobre la cual se describe “esta añadió mucho hermosura, y estimación a la pintura pues queda mejor, y demas delicadeza” (*El arte maestra*, en Mues Orts 2006). En relación

con los pigmentos empleados en esta obra, se identificaron: óxidos de hierro, cinabrio, verdigris, laca de hierro y cobre, albayalde, minio y rejalgá.

Con los análisis de fluorescencia de rayos X se pudo comprobar que la paleta utilizada se relaciona con los preceptos del siglo XVIII, en los que se sugiere que “para expresar un hombre sanguineo, y encendido de ira, se usa del Cinabrio, y del Minio” (*El arte maestra*, en Mues Orts 2006) contundentemente, en las tomas realizadas en las encarnaciones que pertenecen a dos de los sayones se hallaron estos dos pigmentos.

Por otra parte, en la disposición de los trazos es común que el artista llegue a hacer correcciones de alguna figura o de su posición; en el *Rey de burlas*, estos pentimentos se puntualizan en la corona de espinas, por lo que actualmente se observa una con cuatro filas de espinas agrupadas a manera de casco, aunque el pentimento indica la elaboración de la corona a semejanza de una diadema de una fila de espinas.

El último estrato en la obra incumbe a una capa de barniz que, de acuerdo con el estudio con luz ultravioleta, se colocó de forma heterogénea; hay que acotar que se desconoce si se trata del barniz original de la pintura o de uno colocado al traspasarla de bastidor; en el análisis de algunos cortes estratigráficos se percibe una capa translúcida ligera e irregular sobre la superficie pictórica.

Ahora bien, la pintura cortada se unió al bastidor previamente mencionado por medio de un sistema mixto que atañe el uso de cola para adherir la superficie irregular de la tela al bastidor, y, con el fin de dar uniformidad, se aplicó una pasta conformada por carbonato de calcio, aceite y cola, que en algunas secciones invade el original. De esta forma, la pintura llega a paño en dos secciones: con la parte inferior del larguero derecho y con el cabezal inferior, y de manera irregular respecto de los otros dos miembros: es tal la deformidad de la periferia que, en una zona donde la cantidad de tela es mínima para sostenerse por sí misma, tuvieron que agregar una banda de tela.

Al finalizar la colocación de la pasta, se aplicó una capa pictórica, de color y forma semejantes a las figuras cortadas de la periferia, aunque posiblemente debido a la inexperiencia de quien lo hizo, y con la finalidad de ocultar su mala intervención, se colocó un recubrimiento oscuro tanto en la pasta como en la zona inmediata del original, en un claro afán por crear un falso visual. Lo acotado sobre esta conformación se confirmó con el análisis de un corte estratigráfico (Figura 4) que se obtuvo de la periferia del manto azul del personaje que le entrega la caña a Cristo, en el que se observan los siguientes estratos: dos capas de base de preparación (1 y 2), la película pictórica azul (3), un barniz (4), una pasta con cola y cargas (5) y una pasta más fina (6) carente de pintura.

Además de esta intervención, al reverso se colocaron unas bandas de tela que, al haber sido adheridas en es-

⁵ Véase el capítulo V del informe de restauración, en el cual se despliegan los resultados de cada estudio (Rojas 2005).

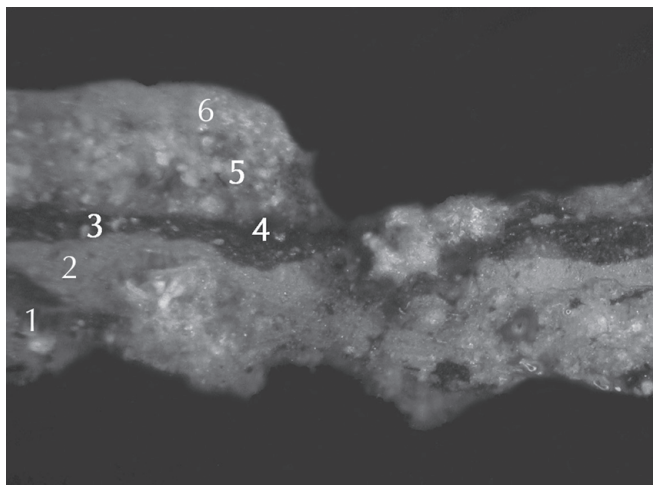


FIGURA 4. Corte transversal, muestra 7: capa pictórica original y pastas tomada con microscopio Zeizz ICS Standard 25, aumento 80x (Fotografía: Magdalena Rojas Vences, 2004-2005).

cuadra, funcionan como refuerzo entre el soporte y el bastidor; el lado vertical quedaría unido a éste, y el horizontal, al lienzo. Cabe subrayar que por medio de la observación con rayos UV se detectó una fluorescencia homogénea en el bastidor, en la tela y en estos agregados, por lo que se puede suponer que se colocó con la intención de homogeneizar las superficies y, posiblemente, de hacerlo parecer de una misma temporalidad, como yo misma interpreté en un primer momento.

En relación con el paso del tiempo en esta obra, acorde con su contexto, no debe perderse de vista el devenir de los bienes culturales de temática religiosa, que inició en el siglo XIX, ya que en cierta forma éste marcó el estado de conservación y la pérdida de valor de los mismos. Su momento se fue desarrollando a partir de las transformaciones políticas que ocurrían en el país, y, en el caso particular de Tenancingo, por su participación activa en el movimiento independentista, que trajo consigo una época de desequilibrio en la que la población estaba concentrada en el cuidado de la situación política y las luchas que ésta desató.

A la par de esos acontecimientos, es importante rescatar que en la investigación histórica se encontró que el 31 de agosto de 1860 Tenancingo fue incendiado y saqueado, dato interesante porque en la capa pictórica del *Rey de burlas* se encontraron algunas evidencias de burbujeo (ampollas) que podrían relacionarse con este hecho. Además, ¿de qué otra forma se podría explicar que esta pintura, junto con otras obras de Tenancingo, todas de diferente temática, se encontrara en una bodega en el templo decimonónico de san Clemente, condenada a su desuso y pérdida?

Otros deterioros de carácter antropogénico en el contexto de la pintura o en la obra en sí son: la factura deficiente —al tener un exceso de cola en su primera capa— de la pasta, las intervenciones anteriores realizadas en la

obra con la finalidad de conservarla y el abandono de la pintura en condiciones de almacenamiento inapropiadas. La primera provocó parte de la pérdida de capa pictórica, que se aunó a la segunda, que consistió, principalmente, en la colocación de parches en tres zonas de rotura o pérdida. En cuanto a la tercera causa, la presencia de un escurrimiento de agua en el sitio de almacenaje provocó el desvanecimiento de parte de la película pictórica en la zona media inferior del cuadro, específicamente, en la muñeca derecha y el brazo izquierdo del personaje que le entrega la caña a Cristo, faltante que si bien no merma la comprensión de la escena, trunca la representación y, así, devalúa su significado en los entornos social, religioso y cultural.

De cara a estos deterioros, se realizó un trabajo dirigido a la conservación general de las huellas que permiten revalorar la unidad de esta pintura; para lograrlo, se llevaron a cabo procesos de restauración que garantizaran en un primer nivel la estabilidad física de la materia, dígase capa pictórica original o agregados, y en el segundo, intervenciones que hicieran posible recobrar los valores estéticos de la pintura.

Al principio de este trabajo mencioné la importancia de la investigación de la sustancia de la obra y su aplicación en procesos como la reintegración cromática: este procedimiento fue fundamental para la recuperación integral del *Rey de burlas*, ya que la localización del grabado de referencia permitió reintegrar la zona faltante sin crear un falso histórico, con lo cual se da al espectador una lectura realmente aproximada a lo que fue antes de esa pérdida irreversible. Esto se posibilitó porque esta pintura, entre todas aquellas que se han encontrado hasta ahora en México, es, no obstante sus modestos alcances artísticos, la representación más fiel del modelo hallado en Cáceres (Figura 5).

Conclusiones

Para finalizar, quiero destacar que los estudios que se realizan para un proceso de intervención en materia de conservación-restauración son vitales debido a que posibilitan la comprensión global del bien cultural y, por lo tanto, una restauración crítica fundamentada tanto en las necesidades de conservación de la obra y en el respeto a las manifestaciones del paso del tiempo en la misma como en cada uno de sus valores.

En este caso particular, mas no exclusivo, la pintura *Rey de burlas* forma parte, en cuanto a las instancias histórica y estética, de un sistema de producción artística que se proyecta desde el Viejo Continente hacia la Nueva España, territorio en el que se manifiesta la propagación de un estereotipo del centro a la periferia. En lo tocante a los valores tecnológico y funcional, la realización de este tipo de análisis integral constituye el pilar para la construcción de la historia material, el seguimiento de su evolución y sus transformaciones, e incluso el contraste



FIGURA 5. *Rey de burlas*, Tenancingo. Fotografía general después de intervención (Fotografía: Magdalena Rojas Vences, 2004-2005).

de la misma con la tratadística y otros documentos heredados como parte de su pertenencia a la monarquía hispánica, pero también en el contexto de las situaciones sociales, artísticas y técnicas en el desarrollo de México.

El rescate de este cuadro es un claro ejemplo de la funcionalidad y el devenir de nuestros bienes culturales, especialmente debido al interés de la comunidad por conservar su patrimonio, inclinación reflejada en un principio por buscar la restauración de esta y otras obras, y, posteriormente, en la incorporación del óleo *Rey de burlas* a los bienes albergados en la parroquia de san Francisco de Asís en Tenancingo, templo en donde ahora se puede apreciar la pintura con un marco sobredorado, colocada a la izquierda del colateral de la sacristía. Esta iniciativa consolida la recuperación de este bien cultural:

su reinserción en un sitio sagrado en el cual se activa su recepción por parte del sacerdote, la feligresía que entra en la sacristía e incluso los visitantes, que la pueden admirar con devoción o bien como pieza de museo-recinto religioso, percepciones que se suman de forma beneficiosa para que la obra se valore, se renueve su utilidad y, por lo tanto, se favorezca su conservación.

Referencias

- Brown, Christopher y Hans Vlieghe
1999 *Anthony van Dyck, 1599-1641*, Amberes y Londres, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten y Royal Academy of Arts.
- Carrillo y Gariel, Abelardo
1946 *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, IIE-UNAM.
- Mues Orts, Paula
2006 *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Nadal P., Jerónimo
1975 [1607] *Imágenes de la historia evangélica*, Barcelona, El Albir.
- Navarrete Prieto, Benito
1998 *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pacheco, Francisco
1990 [1649] *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- Palomino de Castro y Antonio Velasco.
1944 [1715] *El museo pictórico o escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades*, t. I, Buenos Aires, Poseidón.
- Réau, Louis
1996 *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, t. I, vol. II, Barcelona, El Serbal.
- Rojas Vences, Magdalena
2005 "Rey de burlas, san Clemente, Tenancingo. Informe de los trabajos realizados en la obra", mecanoescrito, México, ENCRyM-INAH.
- Ruiz Gomar, Rogelio
1978 *Iglesia de la Profesa*, México, Comisión Nacional de Arte Sacro, A. C.
- Sigaut, Nelly
2002 *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte.
- Vergara, Alejandro y Friso Lammertse
2012 *El joven Van Dyck*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Vlieghe, Hans
2000 *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, Cátedra.

Resumen

El ensayo aborda la investigación desarrollada durante la intervención en materia de restauración de la pintura de caballete titulada *Rey de burlas* perteneciente a la comunidad de Tenancingo, Estado de México (México). El estudio parte de la temática de la obra, contenido que se enlaza directamente con las fuentes de referencia para su creación, mismas que tienen su origen en la obra *La coronación de espinas* de Van Dyck. Posteriormente se analiza el modelo, así como su relación con otras pinturas producidas en México. Para concluir, lo expuesto anteriormente se suma al sistema de comprensión integral de la obra y además se aplica como referencia para su intervención, que tiene como finalidad la reinserción de este bien cultural en su contexto actual.

Palabras clave

Rey de burlas; Tenancingo; Van Dyck; pintura sobre tela; restauración

Abstract

This essay discusses the research carried out during the restoration of the easel painting known as *Rey de burlas* (*The Mocking of Christ*), that belongs to the municipality of Tenancingo, Estado de México (México). The study departs from the subject of the painting, which links it to the reference sources for its creation, which have their origin in *La coronación de espinas* (*The Crowning with Thorns*) by Van Dyck. Later, the paper analyzes both the pictorial model and its relationship with other paintings produced in Mexico. Finally, all of the above information is articulated into a system for a comprehensive understanding of the *Rey de burlas* that became the framework for its restoration, which aimed to reinsert this cultural heritage into its present context.

Key words

Rey de burlas (*The Mocking of Christ*); Tenancingo; Van Dyck; easel painting; restoration

Título en inglés: *Rey de burlas* (*The Mocking of Christ*), from Tenancingo (Mexico): an integral study for the preservation of a cultural object

Postulado/Submitted 12.08.2013

Aceptado/Accepted 28.01.2014

