

# Restauración de dos series de pinturas de conventos de monjas colombianas y aproximación al estudio de autoría

En este artículo se tratan aspectos concernientes a la restauración de dos series de pinturas: la primera está constituida por ocho cuadros sobre la vida de santa Inés de Montepulciano, de la comunidad de las dominicas de la ciudad de Bogotá, probablemente elaborados en la segunda mitad del siglo XVII. La segunda es un conjunto de retratos de monjas coronadas en su lecho de muerte, pintados en el siglo XVIII y provenientes de la comunidad de las religiosas clarisas, de esa misma ciudad. Los procesos llevados a cabo permitieron la iniciación de un estudio de autoría, del cual se hace una aproximación para identificar a los posibles autores de las colecciones, quienes hasta el momento son anónimos, con la excepción de tres obras que se encuentran firmadas.

*Palabras clave:* restauración, estudio de autoría, periodo colonial, Colombia.

The article deals with aspects related to the restoration of two series of paintings: the first includes eight canvases on the life of Saint Agnes of Montepulciano of the Dominican community of nuns in Bogota, probably from the second half of the seventeenth century. The second series is a group of crowned nuns on their death beds (coffins), painted in the eighteenth century and from the community of Poor Clares in the same city. The processes carried out have permitted the beginning of a study of authorship, which includes an initial attempt to identify the possible artists who painted these collections, which to date remain anonymous, with the exception of three signed works.

*Keywords:* conservation, authorship analysis, colonial period, Colombia.

**E**n este documento se presentan particularidades sobre la restauración de dos series de pinturas del periodo colonial colombiano: la vida de santa Inés de Montepulciano de la comunidad de las dominicas y los retratos de monjas coronadas en su lecho de muerte, de la orden de las religiosas clarisas, ambas congregaciones de clausura, ubicadas en la ciudad de Bogotá. Estas obras fueron adquiridas por el Museo de Arte del Banco de la República de Colombia.

Se expone información general acerca del estado de conservación de las obras antes de iniciar su tratamiento, así como algunos lineamientos de la restauración realizada; además se incluyen referencias sobre la técnica pictórica y algunos estudios de laboratorio y radiografías. Los resultados se documentan con fotografías representativas de los procedimientos.

Aunque los cuadros se trabajaron en diferentes periodos,<sup>1</sup> se abordaron con el criterio de intervención integral, con el cual se pretende un equilibrio en la presentación estética,

\* Restauradora independiente de bienes muebles, investigadora y consultora, ex directora del Centro Nacional de Restauración de Colcultura, Bogotá, Colombia.

<sup>1</sup> El tratamiento fue llevado a cabo por la autora de este artículo, en colaboración con la restauradora Martha Lucía Forero, en diferentes oportunidades, a finales de 2008, en 2009 y 2013.

así como la búsqueda de la estabilidad material de las pinturas para su conservación futura.

Las obras restauradas forman parte de un estudio de autoría, de mayor alcance, basado fundamentalmente en el análisis radiológico comparativo de la grafía pictórica de los artistas, a fin de identificar con mayor confiabilidad a los posibles autores de estas colecciones.

### La serie de la vida de santa Inés de Montepulciano

La serie sobre la vida de santa Inés de Montepulciano, fundadora de la comunidad de las dominicas,<sup>2</sup> conformada por ocho obras, se elaboró probablemente hacia la segunda mitad del siglo xvii, pintada al óleo sobre lienzo, con formato vertical y medidas entre 245 x 155 cm.

Dos de ellas destacan por la representación de escenarios de temas sociales que dan testimonio de la época: el *Bautizo y santa Inés atacada por espíritus malignos en forma de cuervos*,<sup>3</sup> las cuales constituyen un documento poco común en el contexto de nuestra pintura colonial, dado que contrastan con los temas eminentemente religiosos de la época. Las indumentarias civiles tanto masculinas como femeninas que se aprecian en estos episodios resultan significativas por ser testimonios de la moda y costumbres.

Merecen especial atención los episodios de la consagración de santa Inés y de su muerte (figuras 1 y 2), en los cuales aparece coronada de flores. En éstos se aprecia la particular forma trapezoidal de la corona, donde las flores, por su aspecto esquemático y acartado, parecerían ser de papel o de tela.

<sup>2</sup> El convento de las dominicas de Santa Inés de Montepulciano se fundó en Bogotá en 1620, pero sólo se hizo realidad en 1645. Cfr. Olga Isabel Acosta Luna y Laura Liliana Vargas Murcia, "Proemio", en *Una vida para contemplar: vida de santa Inés de Montepulciano*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2012, pp. 11-12.

<sup>3</sup> También se lo conoce como *Apostolado profético de santa Inés*.

### Estado de las obras y algunos detalles de la técnica

Previo a la restauración, se registró el estado de conservación de cada una de las obras, con su correspondiente documentación fotográfica y algunos análisis especializados de laboratorio, como cortes estratigráficos,<sup>4</sup> estudio de pigmentos, fibras textiles de los soportes y radiografías. A continuación se resume el estado en que se encontraban las pinturas, así como algunos detalles de la técnica de manufactura:

- Conservaban los bastidores originales,<sup>5</sup> con ensambles a caja cerrada y espiga.
- Tramos de tela fueron cosidos para lograr el tamaño deseado de los soportes, que varía ligeramente entre 240 cm de alto por 160 cm de ancho. Se reutilizaron trozos de lino<sup>6</sup> con perforaciones que fueron zurcidas para el nuevo uso, lo cual era una práctica común en nuestro periodo colonial. Uno de los cuadros presenta un pedazo grande de tela de fibra de yute añadido a otros pequeños de lino. Los lienzos se elaboraron en telares manuales con tejido plano sencillo 1-1.
- A fin de solucionar roturas, en algún procedimiento anterior se aplicaron burdamente parches de tela.
- La base de preparación aplicada en la superficie textil, para recibir la pintura, está compuesta por tierra roja —óxido de hierro— aglutinada con aceite.
- Entre los pigmentos de la capa pictórica se identificaron blanco de plomo, bermellón, tierra

<sup>4</sup> El corte estratigráfico consiste en una muestra de aproximadamente 1 mm<sup>3</sup>, el cual se toma de la obra; luego se incluye en una resina acrílica, la cual se pule para observarse al microscopio, donde se aprecian los diferentes estratos de la pintura. Análisis realizados por el ingeniero químico Mario Omar Fernández Reguera.

<sup>5</sup> Se observaban las ondulaciones de la tela entre las puntillas de hierro forjado, utilizadas para tensar las telas sobre los bastidores fijos, de manufactura tosca.

<sup>6</sup> Se llegaron a ensamblar hasta seis trozos de tela en una sola obra. En gran parte, las telas usadas en pinturas provenían de las envolturas de los fardos cosidos que llegaban de España.



Figura 1. *Profesión de santa Inés de Montepulciano*, óleo sobre lienzo, 243 x 154 cm, Museo de Arte Banco de la República.

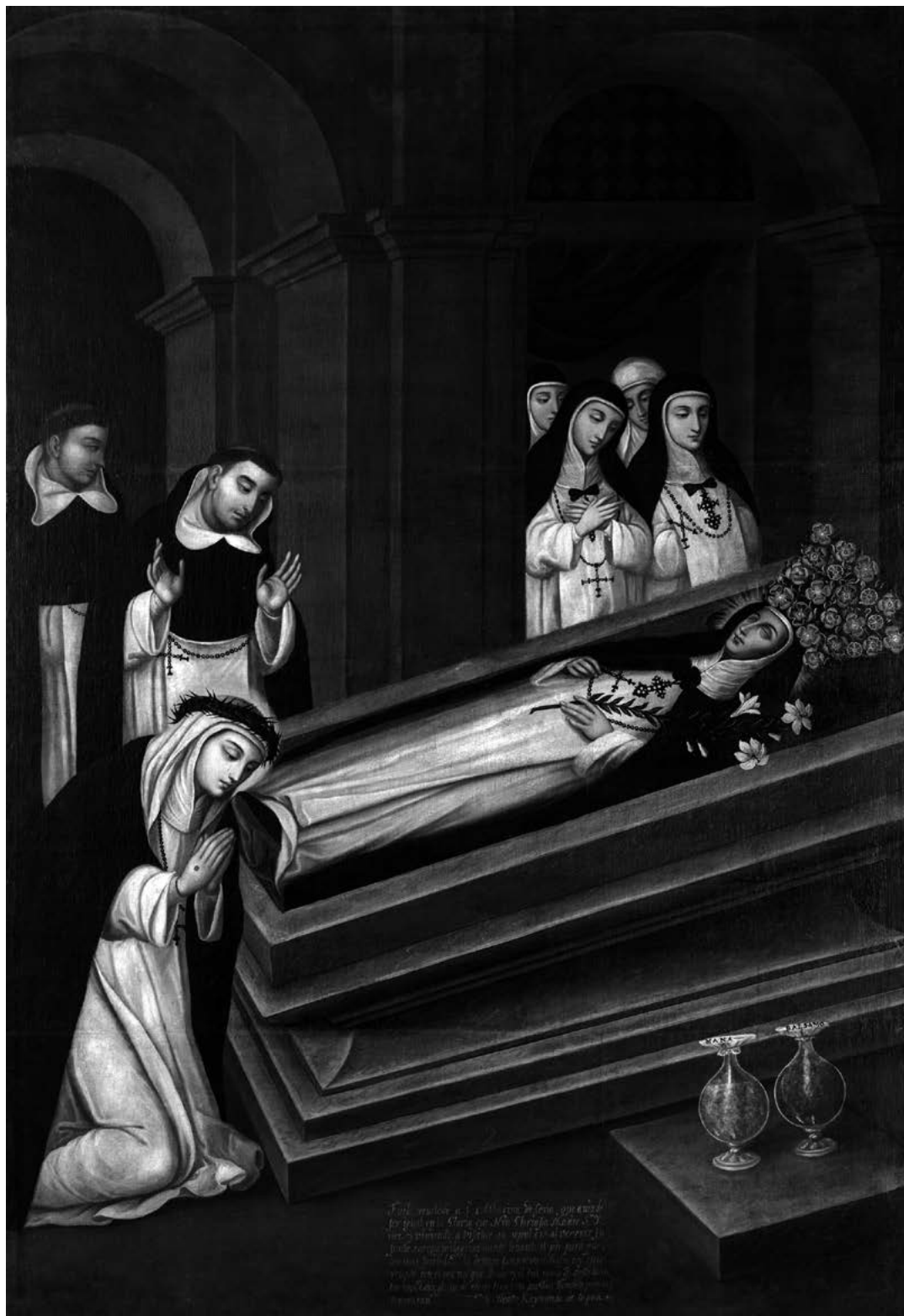


Figura 2. Muerte de santa Inés de Montepulciano, óleo sobre lienzo, 232 x 161 cm, Museo de Arte Banco de la República.

---

verde, resinato de cobre y ultramarino mezclado con blanco. Este último, el cual proviene del lapislázuli, es poco común en el arte colonial colombiano. Los repintes producto de intervenciones anteriores ocultaban pintura original.

- Las obras presentaban suciedad acumulada y no se observó película de barniz.

#### *Tratamiento realizado*

Algunos aspectos del proceso fueron los siguientes:

- Elaboración de nuevos bastidores con una estructura móvil, la cual combina aluminio y madera, que además de ser liviana no está sujeta a la deformación de la madera, como sucede a menudo en obras de mayores dimensiones.
- Se retiraron los materiales extraños a los soportes y se aplicaron refuerzos con piezas de tela.<sup>7</sup>
- Cuando fue necesario, se colocaron injertos de lino siguiendo los contornos en las áreas de faltantes. Se resanaron las pérdidas de base de preparación con una pasta de carbonato de calcio<sup>8</sup> y cola de conejo. Los repintes fueron retirados y se practicó una limpieza general.
- La reintegración de color<sup>9</sup> se limitó a las áreas de pérdidas. En algunos casos especiales, donde había faltantes importantes, se reconstruyeron de manera que se integraran con el conjunto, manteniendo la diferencia con el original.
- A modo de protección final se aplicó barniz semimate.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> En buena parte de los casos fue necesario fortalecer las áreas de roturas de mayor tamaño, para lo cual se aplicaron refuerzos con tela de algodón tipo liencillo, adheridos con BEVA film 371.

<sup>8</sup> También se lo conoce como “blanco de España”.

<sup>9</sup> La reintegración de color se realizó con colores al barniz —*colori a vernice per restauro*— marca Maimeri y acuarelas marca Winsor & Newton.

<sup>10</sup> Barniz marca Maimeri.

- Se utilizaron materiales reversibles compatibles con los originales de las obras.

#### **La serie de las monjas coronadas**

El conjunto total de series de diferentes comunidades religiosas femeninas está conformado por 46 retratos de monjas coronadas en su lecho de muerte, de las cuales 19 provienen de la congregación dominicana, 10 del convento de la Concepción<sup>11</sup> y 17 del convento de Santa Clara.<sup>12</sup> Fueron adquiridas por el Museo de Arte del Banco de la República de Colombia junto con la serie de la vida de santa Inés, y constituyen una de las más importantes colecciones acerca del tema en Hispanoamérica. Sólo tres de estas pinturas de monjas se encuentran firmadas.<sup>13</sup>

De esta colección se intervino<sup>14</sup> un grupo de 12 obras de la serie que perteneció a la orden de las religiosas clarisas de Bogotá, algunas de las cuales fueron realizadas por artistas anónimos hacia la segunda mitad del siglo XVIII y otras, en el siglo XIX.

Cada una de las pinturas, con formato de rectángulo horizontal y medidas en promedio de 55 x 70 cm, presenta una monja de medio cuerpo, en su lecho de muerte,<sup>15</sup> con la cabeza apoyada en austeros blo-

<sup>11</sup> La Concepción de la Virgen fue el primer convento femenino de clausura en Santafé de Bogotá, fundado en 1595. Cfr: José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*, vol. 1, Bogotá, Cosmos, 1956, p. 328.

<sup>12</sup> El convento de Santa Clara se fundó en Santa Fe de Bogotá el 7 de enero de 1630. Cfr: Constanza Toquica, *A falta de oro: linaje, crédito y salvación. Una historia del real convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*, Bogotá, Universidad Nacional, 2008.

<sup>13</sup> Se trata de *Tomasa Josefa de San Rafael*, de la comunidad carmelita, firmada por Manuel Merchán Cano en 1768; *Josefa de la Concepción*, concepcionista, firmada por Victorino García en 1809, y *María de Santa Teresa Terán Aguilera*, dominica, por José Miguel Figueroa en 1843.

<sup>14</sup> Este conjunto de obras se restauró entre 2008 y 2009.

<sup>15</sup> Aunque en el Nuevo Reino de Granada —la actual Colombia— se coronaban en el momento de su profesión, no existía la costumbre de pintarlas para este suceso, a diferencia de lo que sucedía en la Nueva España, donde se encuentran bellísimos retratos. Cfr: Alma Montero Alarcón, “Monjas coronadas en Co-

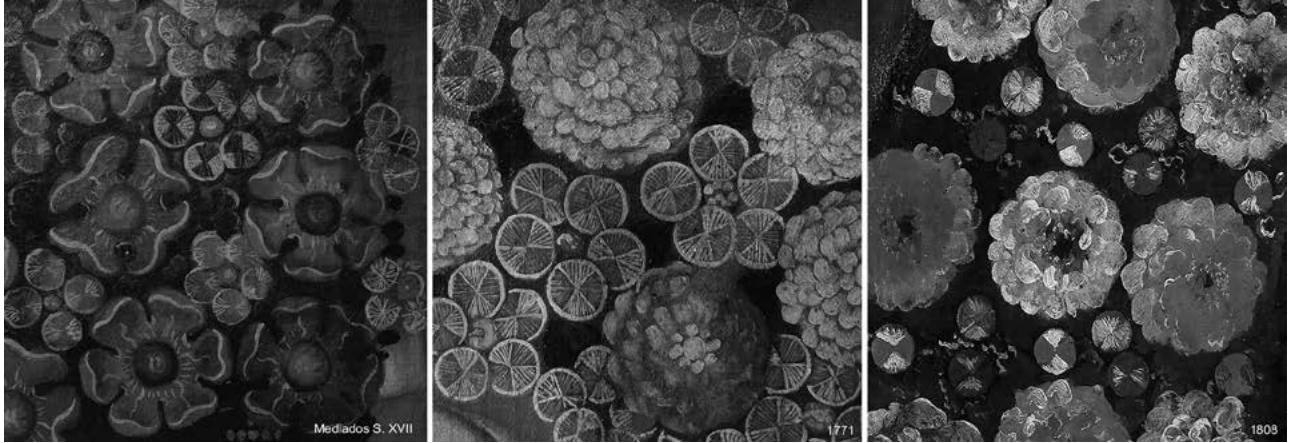


Figura 3. A la izquierda se aprecia el detalle de la corona de la *Profesión de santa Inés de Montepulciano*, pintada en el siglo XVII y cuyas formas geométricas redondas posiblemente sirvieron de referencia para realizar la corona del retrato de la religiosa clarisa *Sor Josefa de san Ignacio*, en 1771, el cual se observa al centro. Esta tendencia se ve asimismo a la derecha, en el detalle del retrato de *Xaviera de santa Clara*, pintado en 1808. Colección Museo de Arte Banco de la República. Fotografías de MCAW.

ques —posiblemente de madera—,<sup>16</sup> vestida con el hábito de su comunidad.<sup>17</sup> Todas las religiosas están coronadas con flores como “símbolo de triunfo sobre las privaciones de la vida religiosa y promesa de una vida inmortal”.<sup>18</sup> Sobre el pecho llevan un ramo de flores que en ocasiones adquiere una forma cónica particular. En general, en la parte inferior de los cuadros se aprecian cartelas, con datos biográficos donde se lee que fueron abadesas, en la mayoría de los casos; algunas obras, en lugar de cartelas propiamente dichas, tienen los escritos directamente en el fondo, en una esquina del área superior.

En las coronas de este conjunto de obras de la orden clarisa se aprecian formas geométricas redondas que forman pétalos de flores imaginarias, intercaladas entre las flores y dispuestas de mane-

ra semejante a las que se aprecian en dos obras de la serie de santa Inés —profesión y muerte—. Aunque las flores propiamente dichas presentan variaciones y tienden a ser naturalistas en diferentes cuadros, los diseños circulares se conservaron hasta el siglo XIX y fueron reproducidos, siguiendo un patrón idéntico, en varias épocas: 1762, 1771, 1776, 1778, 1793, 1808 y 1817.<sup>19</sup> Las formas mencionadas —presentes tanto en las coronas como en los ramos floridos dispuestos sobre el pecho— posiblemente tienen como referencia aquellas obras pintadas en una época anterior para la comunidad de las dominicas (figura 3).

#### *Estado de conservación y tratamiento realizado*

Antes de iniciar el tratamiento se elaboró la documentación fotográfica y la historia clínica correspondiente a cada una de las obras. Como principales causas de deterioro se identificó una manipulación inapropiada y, en particular, intervenciones anteriores inadecuadas que afectaron notoriamente su estado de conservación (figuras 4-8).

<sup>19</sup> Las fechas se tomaron de los cuadros en cuyas cartelas las tienen escritas; en otros casos se observan las mismas formas geométricas redondas, aunque desconocemos los años en que se ejecutaron.

lombia: colección de arte del Banco de la República”, en *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*, Bogotá, Banco de la República, 2016, p. 28.

<sup>16</sup> En Las obras correspondientes al siglo XIX, en particular en la serie de la comunidad de las dominicas, a cambio de los bloques sus cabezas están apoyadas sobre cojines.

<sup>17</sup> Cfr. María Cecilia Álvarez-White, “Restauración de dos series de pinturas”, en *Muerte barroca*, op. cit., p. 119.

<sup>18</sup> También se acostumbraba coronarlas para la ceremonia de profesión. Para mayor información, véase Pilar Jaramillo de Zuleta, *En olor de santidad: aspectos del convento colonial, 1680-1830*, Bogotá, Colcultura, 1992.



Figura 4. Sor Victoria de San José. Vista general con iluminación rasante antes del tratamiento. Se aprecia el estado general de la obra. Museo de Arte Banco de la República. Fotografía de MCAW.



Figura 5. Sor Victoria de San José después de la restauración. Museo de Arte Banco de la República. Fotografía de MCAW.



Figura 6. Sor Magdalena de la Santísima Trinidad. Fotografía con iluminación rasante, antes del tratamiento. Se aprecian importantes faltantes de lienzo en la parte inferior de la obra. Museo de Arte Banco de la República. Fotografía de MCAW.

52 |



Figura 7. Sor Magdalena de la Santísima Trinidad durante el tratamiento de limpieza y resane de faltantes. En el área del rostro y en la cartela se observan, al principio del proceso de limpieza, las "ventanas" practicadas para retirar el barniz oxidado. Los faltantes de soportes se solucionaron con injertos de tela. Museo de Arte Banco de la República. Fotografía de MCAW.





Figura 8. Sor Magdalena de la Santísima Trinidad una vez finalizado el tratamiento de restauración. Museo de Arte Banco de la República. Fotografía de MCAW.

En términos generales, el grupo de cuadros presentaba bastidores mal confeccionados, encolados a los soportes; segmentos de tela fijados con cola animal, a manera de reentelado, para unir roturas o solucionar faltantes; repintes que ocultaban la pintura original y alteración de los valores cromáticos y tonales a causa de barnices oxidados (figura 4).

Tomando en cuenta el diagnóstico preliminar de intervención, y en coherencia con el criterio de llevar a cabo un tratamiento integral, se efectuaron los siguientes procesos:

- Los bastidores fueron reemplazados por otros nuevos, ahora de estructura móvil y en madera de cedro.
- Se retiraron de los cuadros los materiales agregados, tales como papeles y telas burdamente aplicadas al reverso.
- Se corrigió la deformación del plano de los lienzos, en la medida de lo posible (figura 5).

- En las pérdidas de soporte se colocaron injertos de lienzo de un calibre similar al original, siguiendo cuidadosamente sus contornos.
- Se resanaron los faltantes de base de preparación con una pasta de carbonato de calcio y cola de conejo.
- Se realizó una limpieza general a cada obra y se retiró el barniz alterado.
- A manera de protección final se aplicó barniz semimate.<sup>20</sup>

En los casos especiales que presentaban faltantes importantes en el área de la cartela, donde había una inscripción, se reconstruyeron con una tonalidad que se integra al conjunto, sin pretender rehacer la escritura, por no existir puntos de referencia. Este mismo criterio se usó para solucionar faltantes de mayor tamaño en otras zonas de las obras (figuras 6-8).

<sup>20</sup> Barniz marca Maimeri.

## Aproximación al estudio de autoría

Además de los logros señalados, la restauración de las pinturas permitió profundizar en el estudio de autoría que se venía realizando desde tiempo atrás, superando las dificultades de analizar unas colecciones que en ese momento pertenecían a conventos de clausura sin acceso al público.

El propósito de la investigación<sup>21</sup> está dirigido a tratar de identificar con mayor confiabilidad a los posibles autores de este patrimonio cultural artístico colombiano.

En términos generales, las obras autógrafas de los siglos XVI, XVII y XVIII son la excepción en nuestra historia del arte colonial. Durante estos periodos pintar una obra de arte tenía un significado diferente a la afirmación de individualidad y el prestigio artístico que se da en nuestros días, ya que primaba el interés de realizar pinturas con fines eminentemente religiosos y didácticos.<sup>22</sup> Por ser los pintores simples artesanos, firmar un cuadro era un recurso de crédito que hacía las veces de patente pública de dominio, con el cual se ejercía el oficio. La firma constituía una especie de aval del taller o una manera de certificar que el maestro establecido cumplía a satisfacción con las exigencias en cuanto a tamaño, iconografía, materiales y calidad impuestas por los veedores, tal como se registra en las reglamentaciones gremiales mexicanas.<sup>23</sup>

En el caso concreto de las series analizadas, se desconoce el momento a partir del cual surgió la práctica de encargar a los artistas los retratos de las

monjas, pero es un hecho que esto se presentó básicamente entre las comunidades religiosas femeninas de clausura. Hasta el momento sólo se han identificado dos representaciones masculinas de religiosos en su lecho de muerte, anónimas y más sobrias que las de las monjas, puesto que no aparecen flores. Me refiero a las pinturas de Cristóbal de Caicedo<sup>24</sup> y de Juan de Herrera, quien fue músico, compositor en la Catedral de Bogotá y además capellán en el convento de Santa Inés, de las dominicas. Este último murió en 1738.<sup>25</sup>

Se pensaría que los artistas de las obras hubieran sido escogidos entre quienes ya habían recibido encargos para la decoración de las iglesias de sus respectivos conventos y, por lo tanto, eran conocidos por las comunidades. En todo caso resulta pertinente preguntarse cómo, al ser de clausura, con estrictas reglas para evitar que las religiosas se comunicaran con el mundo exterior, se permitió a los artistas —hombres— ingresar a éstos para elaborar apuntes directos de los rostros de las monjas muertas; sin embargo, se sabe que su ingreso se podía lograr previa autorización del arzobispo.

Se presume que los pintores tomaban los bocetos para terminar el cuadro en su taller, pues evidentemente la técnica de elaboración —pintura al óleo— les impediría, por razones de tiempo, realizar la obra *in situ*. Pilar Jaramillo refiere, en relación con Gerónima del Espíritu Santo,<sup>26</sup> del monasterio de Santa Clara de Bogotá, cómo don Francisco de Olmos y Zapiáin, biógrafo de la monja, al llegar a la sala *de profundis* donde se encontraba su cadáver, halló “[...] un pintor empeñado en copiarlo, insistiendo en conseguirlo; tanto que hubo bastante dila-

<sup>21</sup> El estudio de autoría se realiza, hasta la fecha, con la participación de un grupo interdisciplinario configurado, entre otras personas, por el radiólogo Hernando Morales Garzón, DMRD, y la autora de este artículo.

<sup>22</sup> Cfr. M. C. Álvarez-White, “Los rayos X y el arte. Estudio de autoría”, en *Tesoros artísticos del convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá*, Bogotá, Convenio Andrés Bello/Universidad Nacional de Colombia, 2005, pp. 37-44.

<sup>23</sup> Jaime Cuadriello, “Imposturas y ficciones colonialistas”, en *Artes de México*, núm. 28, 1995, pp.40-49.

<sup>24</sup> Se desconoce información biográfica de este padre.

<sup>25</sup> Egberto Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, 2ª ed., Bogotá, Fundación de la Música, 1995, p. 58. Las dos representaciones forman parte de la investigación en curso sobre estudio de autoría.

<sup>26</sup> Hasta el momento no hemos ubicado un cuadro con ese nombre.

ción y aun el tiempo que duró la vigilia, persistió en su designio o idea”.<sup>27</sup>

Jaramillo también menciona el relato de fray Pedro Pablo de Villamor, biógrafo de la madre Francisca María del Niño Jesús,<sup>28</sup> carmelita descalza, quien da a conocer cómo, con previa licencia para que la retratara, mandaron llamar al maestro pintor Juan Francisco Ochoa,<sup>29</sup> el cual, “aunque hizo un bosquejo, no salió a su ejemplar parecido”, por lo que debieron recurrir a otro artista: Agustín de Usechi, quien ingresó con licencia del arzobispo, pero “[...] tampoco pudo copiar con la destreza de su pincel y propiedad en la imitación a la madre allí difunta, aunque sacó retrato que en algo se parecía”. De igual modo la autora señala el caso de Francisca Eufrosia de Cristo,<sup>30</sup> religiosa del convento de Santa Inés de Montepulciano, muerta en 1667 y a quien “[...] el arzobispo mandó la retrataran, y entrando a trasuntar el pintor, se puso disforme de hinchada y empezó a echar sangre, con que se dejó el intento y después volvió a la hermosura que tenía [...]”.<sup>31</sup>

### *Concepto y criterio utilizado*

El conocimiento de las manifestaciones artísticas del periodo colonial colombiano presenta deficiencias notorias, debido a que las atribuciones y estudios han sido subjetivos y varían de acuerdo con los conceptos, valoraciones y conocimientos estéticos

<sup>27</sup> P. Jaramillo de Zuleta, *op. cit.*, p. 46.

<sup>28</sup> La madre Francisca María del Niño Jesús fue priora del convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá a partir de 1696 y durante tres periodos consecutivos. *Cfr.* Julio César Barón Fernández, “Vida conventual en el monasterio de las Carmelitas Descalzas, en tiempos de la Colonia”, en *Tesoros artísticos del convento de las Carmelitas...*, *op. cit.*, pp. 83-87.

<sup>29</sup> No conocemos información biográfica de Ochoa, pero sabemos que estaba activo a finales del siglo xvii, a juzgar por un cuadro fechado en 1696.

<sup>30</sup> Se desconoce la ubicación de una obra con este nombre.

<sup>31</sup> P. Jaramillo de Zuleta, *op. cit.*, p. 46.

del momento, en algunos casos apoyados en fuentes históricas no todas confiables.<sup>32</sup>

La investigación acerca del estudio de autoría intenta llenar ese vacío. Se basa en la aplicación de los rayos X para conocer la grafía pictórica de los artistas,<sup>33</sup> la cual permite, además de identificar a los autores, estudiar técnicas pictóricas y detectar atribuciones erróneas, así como falsificaciones.

Para el análisis se requiere tener como referencia un grupo estadísticamente representativo de obras de un autor, plenamente identificadas o firmadas, donde se reconozca, mediante radiografías, su patrón de elaboración.

Se fundamenta en la observación de la aplicación de las pinceladas del artista, asociadas con características como la distribución de la luz, el ritmo, la secuencia, la forma, la intensidad o la presión ejercida al apoyar el pincel, así como la superposición de capas con la intención de lograr un efecto. Se conforma entonces un conjunto de lineamientos de construcción y soluciones pictóricas propias del autor, que permite su comparación con patrones preestablecidos en detalles como rostros, manos, pies y paisajes, entre otros.

Aunque a simple vista el resultado final puede tener similitud en las placas de varios pintores, no hay dos que coincidan en la forma de mover la mano sobre el lienzo y que alcancen la misma intensidad o grado de presión al aplicar el pincel, de la misma manera que no hay dos personas con idéntica forma de escribir, aunque lo intenten. La diferencia resulta más evidente en el examen efectuado con rayos X, ya que muestra etapas construc-

<sup>32</sup> *Cfr.* M. C. Álvarez-White, “Los rayos X...”, *op. cit.*

<sup>33</sup> El estudio de la grafía pictórica forma parte de una investigación que realiza la autora con un equipo interdisciplinario desde 1977, acerca de pintores colombianos de los siglos xvii, xviii, xix y xx, basados en el análisis de aproximadamente 2 300 cuadros y 4 800 placas radiográficas que se conservan en un archivo organizado, con la correspondiente ficha técnica y documentación fotográfica de cada obra.

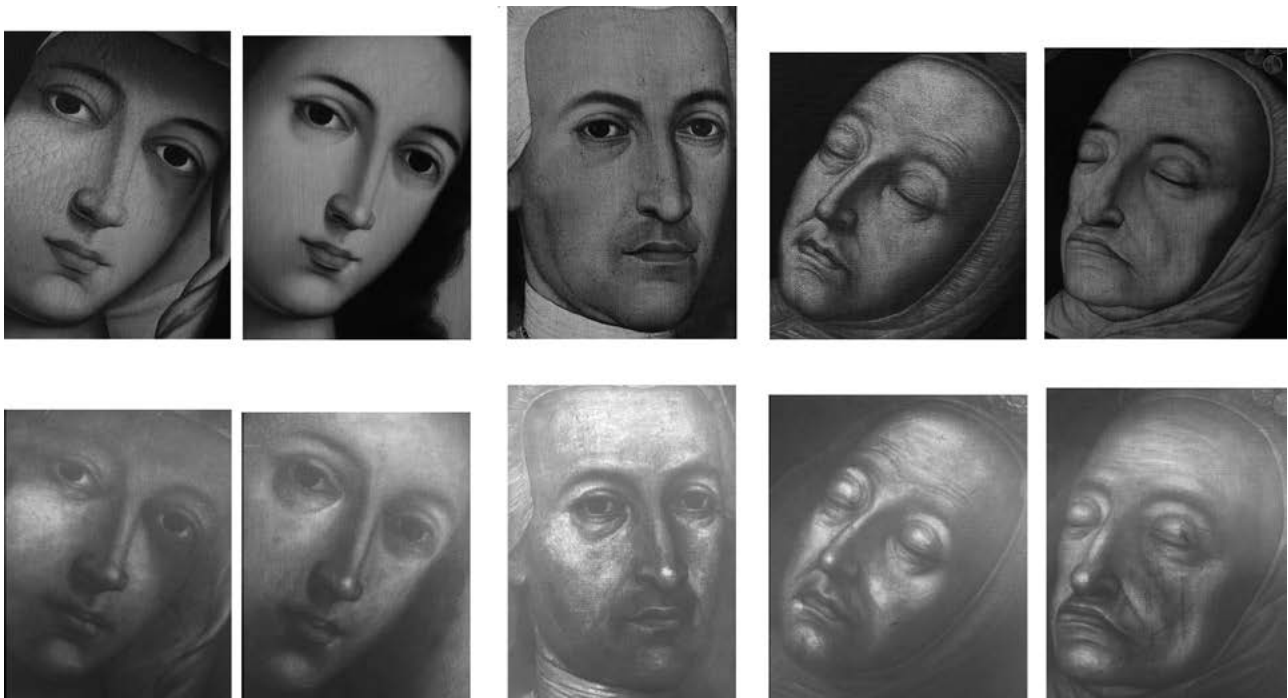


Figura 9. En la fila superior se aprecian detalles de pinturas realizadas por Joaquín Gutiérrez, con el referente del marqués de San Jorge al centro, la cual está firmada y fechada; en la fila inferior se encuentran las radiografías correspondientes. Fotografías de MCAW.

tivas no visibles en la simple inspección ocular de la obra.

Se debe aclarar que, aunque los rayos X constituyen un valioso método de examen que complementa el estudio de la obra, debe utilizarse con otras pruebas y exámenes adicionales para evitar resultados erróneos y, en consecuencia, llegar a conclusiones equivocadas; entre otras cosas porque a menudo se encuentran *pentimentos* o correcciones no observables a simple vista, los cuales no se podrían interpretar de modo correcto sin tener al menos un apoyo gráfico.<sup>34</sup>

#### *Muestra analizada*

En la actualidad se lleva a cabo el estudio de autoría en 45 obras de monjas coronadas en su lecho de muerte, la mayor parte de las cuales está en la co-

<sup>34</sup> Cfr. M. C. Álvarez-White y Hernando Morales Garzón, “Los rayos X aplicados al estudio de la autoría y autenticidad de las pinturas”, en *Restauración Hoy*, núm. 9, 1996, pp. 70-76.

lección del Museo del Banco de la República, aunque también se estudian algunas pertenecientes a coleccionistas privados. Desde 1994 se inició la documentación radiográfica de las pinturas de monjas, directamente en los conventos de clausura donde reposaban los cuadros. Esta investigación se complementó con motivo de la restauración de 12 obras de las series mencionadas, mediante radiografías tomadas con este fin específico.

#### *Hipótesis*

En el caso particular de las monjas, se presume que las pinturas son retratos auténticos tomados directamente de sus rostros, dado que se aprecian rasgos que individualizan características morfológicas con una expresión particular en las bocas, pómulos, narices y arrugas en las de mayor edad, entre otros aspectos.

Los análisis realizados llevan a pensar que el autor de algunas obras de la serie de la comunidad de

las clarisas puede ser Joaquín Gutiérrez,<sup>35</sup> pintor posiblemente santafereño de quien no se tiene información biográfica, si bien se sabe que estuvo activo en la segunda mitad del siglo XVIII. En su época se le conoció por haber pintado a los virreyes y, en particular, los retratos de los marqueses de San Jorge, los cuales están firmados y fechados en 1775 y se encuentran hoy en día en el Museo de Arte Colonial en Bogotá.

En la investigación de autoría del artista se han analizado hasta el momento 80 cuadros de su producción, algunos de los cuales están firmados y constituyen un referente importante para este estudio. Con base en éstos se establecieron aspectos estéticos y estilísticos comunes al conjunto de su obra, así como los rasgos de su grafía pictórica. Tales características coinciden con las encontradas en las pinturas de las monjas coronadas en su lecho de muerte.

A manera de ejemplo, en el mosaico de la figura 9 se incluyen, en la fila superior, a la derecha, fotografías de dos rostros de monjas coronadas en su lecho de muerte, las cuales se comparan con el referente del pintor al cual se atribuyen: el marqués de San Jorge —al centro—, obra firmada y fechada en 1775 por Joaquín Gutiérrez. A la izquierda se aprecian dos pinturas de vírgenes que corresponden a

la modalidad que denominamos “estereotipos”. Se podría decir que éstas son calcos de un modelo establecido por el artista que se repite con ligeras variaciones, razón por la cual no presentan el nivel de detalle que se aprecia en el tratamiento de los retratos de monjas. Sin embargo, el análisis estilístico y su grafía pictórica, también analizada por medio de rayos X (parte inferior de la figura 9), coinciden con los parámetros de construcción de Gutiérrez, establecidos en nuestra investigación para la muestra analizada.

### Reflexiones finales

El tratamiento de restauración llevado a cabo permitió la consolidación estructural y la recuperación estética de las obras que, en conjunto, representan un testimonio pictórico de la época.

En relación con el estudio de autoría, que sigue en proceso, se ha logrado atribuir a Joaquín Gutiérrez algunas obras de monjas en su lecho de muerte, correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII. En cuanto a las pinturas del siglo XIX, en su mayoría pertenecientes al grupo de la comunidad de las inesas, se destaca que sólo una de ellas está firmada, de manera que el resto del conjunto deberá ser sometido a verificación.



<sup>35</sup> En la producción de Joaquín Gutiérrez también hemos considerado un buen número de sus pinturas de carácter religioso, como vírgenes y santos, que obviamente no corresponden al género de retrato propiamente dicho y se podría decir que son producto de una elaboración en “serie”.