

Siglos de flores, coronas y ramilletes. Un estudio de la cultura material de las pinturas de monjas coronadas del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en Bogotá

Centuries of Flowers, Crowns, and Nosegays. A Material Culture Study of Crowned Nuns Paintings from Santa Inés de Montepulciano Monastery in Bogotá

Artículo recibido el 25 de julio de 2023; devuelto para revisión el 15 de abril de 2024; aceptado el 12 de agosto de 2024, <https://doi.org/ie.18703062e.2025.126.2884>.

David Cohen Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Laboratorio de Estudios de Artes y Patrimonio-LEAP, Colombia, d.cohen@uniandes.edu.co, <https://orcid.org/0000-0002-1950-0780>

Líneas de investigación Análisis multiespectrales; arqueología histórica y de la arquitectura; valoración de colecciones; gestión de riesgos.

Lines of research Technical imaging and examination; archaeology of architecture; values assessment; risk management.

Publicación más relevante “The Splendour of Glitter: Silver Leaf in *barniz* de Pasto Objects”, *Heritage* 6, núm. 10 (2023): 6581-6595, <https://doi.org/10.3390/heritage6100344>

María Cecilia Álvarez-White Investigadora independiente, mca4@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-5800-4919>

Líneas de investigación Cultura material; pintura de caballete; arte colonial; barniz de Pasto.

Lines of research Material culture; canvas painting; American Colonial Painting; *barniz* de Pasto.

Publicación más relevante *El barniz de Pasto. Secretos y revelaciones*. Colección Patrimonio Cultural (Bogotá: Universidad de los Andes/Ediciones Uniandes, 2022).

Mario Omar Fernández Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Laboratorio de Estudios de Artes y Patrimonio-LEAP, Colombia, mo.fernandez@uniandes.edu.co, <https://orcid.org/0000-0001-8940-4025>.

Líneas de investigación Ciencias de la conservación; estudios de patrimonio cultural; gestión de riesgos.

Lines of research Conservation sciences; cultural heritage studies; risk management.

Publicación más relevante “El patrimonio cultural iberoamericano: un reto para las ciencias naturales”, *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, núm. 8 (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2008).

Resumen El estudio propone una nueva interpretación de las coronas de flores en los retratos de las monjas de la comunidad de santa Inés de Montepulciano, Bogotá. Esta particular manifestación pictórica surge en Colombia posiblemente en el siglo xvii y se extiende hasta el xix. La evidencia material recuperada, con base en el estudio de 16 retratos de religiosas, apoyada en el empleo de técnicas de imágenes multispectrales y de análisis instrumentales, sugiere varios momentos en la decoración de los adornos florales, especialmente, en las pinturas del siglo xviii. La representación de las flores y su evolución estaría ligada al desarrollo del pensamiento científico en América y a la Expedición Botánica llevada a cabo en el Nuevo Reino de Granada.

Palabras clave pintura colonial; estudios de cultura material; ciencias de la conservación; Expedición Botánica; Nuevo Reino de Granada.

Abstract The study proposes a new interpretation of the floral crowns and nose-gays in the portraits of the nuns of the Santa Inés de Montepulciano community in Bogotá. This pictorial manifestation arose in Colombia possibly in the 17th century and extended to the 19th. The material evidence recovered based on the study of 16 portraits of nuns, using multi-spectral imaging techniques and instrumental analysis, suggests several moments in the decoration of floral ornaments, especially in 18th-century paintings. The representation of flowers and their evolution would be linked to the development of scientific thought in the Americas and the Botanical Expedition to the New Kingdom of Granada.

Keywords American colonial painting; material cultural studies; conservation sciences; Botanical Expedition; New Kingdom of Granada.

DAVID COHEN, MARÍA CECILIA ÁLVAREZ-WHITE y
MARIO OMAR FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES / INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Siglos de flores, coronas y ramilletes

*Un estudio de la cultura material de las pinturas
de monjas coronadas del Monasterio de Santa Inés
de Montepulciano en Bogotá*

En los contextos coloniales del siglo xvii en lo que hoy es México, Colombia, Perú y Chile, surgen los retratos de monjas fallecidas.¹ Las investigaciones realizadas han enfatizado, entre otros aspectos, el papel social que tuvieron las religiosas y su importancia para la comprensión de la vida monástica femenina. También se han estudiado los significados que tienen las flores de las coronas y los ramilletes² asociados a prácticas culturales y espirituales de las comunidades.

El propósito es analizar específicamente la representación de los elementos florales en los retratos de monjas y sus cambios en el tiempo, a partir del estudio de su materialidad con base en el empleo de diferentes métodos científicos.

1. Jaime Humberto Borja, “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”, en *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*, ed. Banco de la República (Bogotá: Banco de la República, 2016), 66.

2. Alma Montero denomina a los ramos florales como “palmas”, siguiendo las descripciones coloniales, como la de fray Pedro de Villamor que llama a estos elementos palmas o ramilletes. Iconográficamente, la palma se reserva a las almas sin pecado. Por otra parte, las religiosas actuales de la comunidad del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano llaman a estos elementos “cetros”.

Para la observación de detalles se utilizó luz visible e iluminación tangencial y macrofotografías, las cuales permitieron una primera aproximación a las obras, con el fin de apreciar las particularidades de la superficie pictórica.

De manera complementaria, se llevaron a cabo análisis multiespectrales, los cuales se denominan así por la utilización de diversas radiaciones del espectro electromagnético, tales como la radiación infrarroja, la luz visible, la luz ultravioleta y los rayos X.³ También se empleó fotografía infrarroja (IR),⁴ técnica que se basa en el uso del infrarrojo cercano y permite observar, entre otros aspectos, los dibujos preparatorios y los estratos subyacentes, información que fue posible obtener sólo en algunos casos. La presencia de bases de preparación de color rojo, utilizadas ampliamente en estas obras, dificultó la apreciación de posibles bocetos previos. Sin embargo, se observaron con claridad repintes, correcciones y adiciones. Por último, se utilizó la fluorescencia inducida por luz ultravioleta (UVF),⁵ una técnica que muestra el estado superficial de las pinturas a partir de la presencia de sustancias orgánicas (barnices, recubrimientos o capas de protección) que emiten luz cuando son excitadas con la radiación UV. Algunos pigmentos tienen una característica fluorescencia negativa, es decir, se ven oscuros cuando se observan con esta luz.

Los análisis multiespectrales se contrastaron con tomas de muestras puntuales a partir de cortes estratigráficos.⁶ Éstos permiten caracterizar la morfología de la pintura, así como la identificación de los aglutinantes y la técnica pictórica, que en el caso de los retratos estudiados corresponde a óleo sobre lienzo.⁷

3. En esencia comparten el hecho de no ser invasivos, es decir, de no requerir de la toma de muestras y se basan en técnicas fotográficas y de procesamiento de imágenes.

4. Para ello se utilizó un equipo de fotografía técnica del Cultural Heritage Science Open Source-CHSOS con una cámara NIKON® D7100 modificada y una lámpara ELINCHROM® D-LITE LX-4.

5. La fluorescencia de ultravioleta se realizó con una cámara CANON® EOS 7D Mark II con una lámpara UV SPECTROLINE® Tritan 365 y un filtro UV TIFFEN®.

6. Para estos cortes se toma una muestra milimétrica de la pintura, la cual se introduce en una resina y se corta en sentido transversal para ver la sucesión de capas.

7. De cada una de las 16 obras se tomaron entre dos y cuatro muestras de alrededor de un milímetro cúbico; para ello se consideró su localización y el color. En el estudio se compararon los resultados de las capas rojas, azules y verdes, por ser las que brindan más información en relación con la datación a partir de la identificación de pigmentos. Todos los cortes estratigráficos se procesaron en el Laboratorio de Estudios de Artes y Patrimonio-LEAP de la Universidad de los Andes y se analizaron morfológicamente bajo un microscopio óptico. Para corroborar los aglutinantes se realizaron análisis microquímicos.

Posteriormente, estos cortes se analizaron en el Centro de Microscopía MicroCore de la Universidad de los Andes; se utilizó un microscopio electrónico de barrido (MEB) con espectrografía dispersiva de rayos X (EDS).⁸ Este método instrumental funciona mediante el bombardeo de electrones sobre la muestra y con él se logran imágenes muy aumentadas, así como la identificación de los elementos químicos presentes. Los mapas elementales permiten identificar los pigmentos empleados.

Los resultados obtenidos y su interpretación, más allá de las particularidades de cada obra, se inscriben dentro de la tradición de los estudios de cultura material y de la historia material como campos interdisciplinarios.⁹ Ellos permiten que los artefactos, así como las evidencias escritas,¹⁰ aporten a la comprensión de procesos culturales más amplios y complejos.

Este tipo de enfoques adquiere cada vez más relevancia para entender la cultura material desde las ciencias sociales y las humanidades de manera que, al integrar varias miradas, conforma un campo mixto desde el punto de vista tanto del método como de la epistemología. Al menos en las últimas dos décadas, y desde la historia de la cultura material, se han hecho aproximaciones donde las evidencias materiales, las fuentes documentales y la comprensión de los contextos de producción o recepción configuran un marco de interpretación diverso y colaborativo entre “historiadores y académicos de las humanidades, las ciencias sociales y más recientemente las ciencias, y entre historiadores y curadores de museo”.¹¹

Dentro del contexto iberoamericano varios trabajos han ido fortaleciendo este campo de estudio. En 2008 el Instituto de Patrimonio Histórico Español¹² realizó una recopilación con estudios de caso tanto de España como de México,

8. Microscopio de barrido de electrones y de haz de iones focalizado FE-MEB LYRA3 de TESCAN. Los análisis cuantitativos tienen una precisión de $\pm 2\%$, con límites de detección de 100 ppm aproximadamente en análisis rutinarios. MicroCore, Vicerrectoría de Investigación y Creación, Universidad de los Andes.

9. Dan Hicks y Mary C. Beaudry, “Introduction. Material Culture Studies: A Reactionary View”, en *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, eds. D. Hicks y M. Beaudry (Oxford: Oxford University Press, 2010), 1.

10. Richard Grassby, “Material Culture and Cultural History”, *Journal of Interdisciplinary History* XXXV, núm. 4 (primavera de 2005): 592.

11. Anne Gerritsen y Giorgio Riello, “Introduction”, en *Writing Material Culture History*, eds. A. Gerritsen y G. Riello (Londres: Bloomsbury Academic, 2015), 5.

12. Instituto del Patrimonio Histórico Español, *La ciencia y el arte. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio histórico* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2008).

en los que se abordan distintos métodos físicos (multiespectrales), químicos e instrumentales para la caracterización de los bienes culturales.

En 2005 Gabriela Siracusano publicó el libro titulado: *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*,¹³ en el que a partir del uso de herramientas científicas para la identificación de los pigmentos en la pintura colonial andina, muestra las complejas interacciones entre boticarios y pintores, así como el simbolismo asociado al uso del color como un elemento visual fundamental.

Más recientemente, en 2020, esta misma autora, en conjunto con Agustina Rodríguez Romero y con el apoyo de la Getty Foundation, publicó el libro *Materia americana*¹⁴ con una recopilación de distintos autores de diversos países de Iberoamérica, en el que se analizan diferentes aspectos de la cultura material y su investigación desde las ciencias puras, las ciencias aplicadas, la conservación y la historia del arte, entre otras disciplinas.

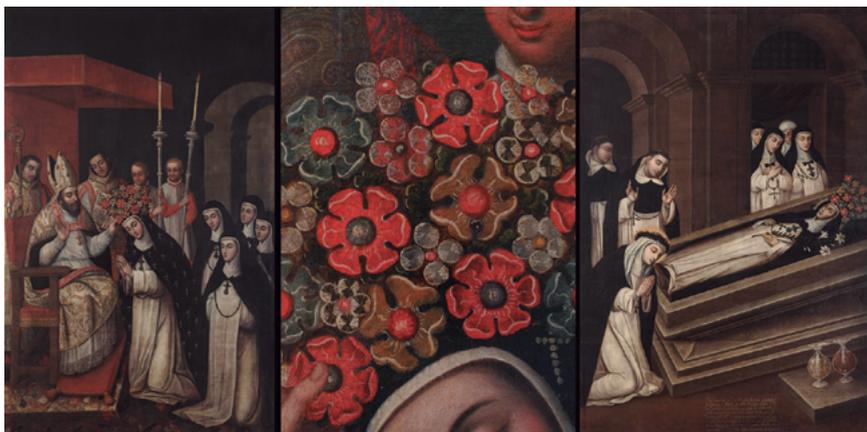
En esta misma línea nuestra pregunta de investigación se centra en entender la aparición y las transformaciones de las coronas y cetros floridos como parte de un proceso que comienza en el siglo xvii con la aparición de coronas trapezoidales presentes en dos de los retratos de la serie de la vida de santa Inés.

Esta serie de la vida de la santa, que también forma parte de la colección adquirida por el Banco de la República, está compuesta por ocho pinturas que posiblemente se realizaron a finales del siglo xvii para el convento de las dominicas de santa Inés de Bogotá. En dos de las escenas correspondientes a *La consagración de santa Inés de Montepulciano como prelada del monasterio de Procena* y *Visita de santa Catalina de Siena al cuerpo de santa Inés de Montepulciano*, la santa porta una corona trapezoidal de flores.

Nuestra hipótesis es que las flores esquematizadas de estas primeras coronas, que aparecen inicialmente en los retratos de las monjas del siglo xviii, de manera paulatina se van reemplazando por otras con flores más naturalistas, en un proceso que responde a diversos factores, tales como la Expedición Botánica de José Celestino Mutis, el pensamiento científico ilustrado y el entrenamiento de los artistas para representar la *florae*. Esta tendencia de representar flores naturales constituye una pauta iconográfica que se consolida en el siglo xix (fig. 1).

13. Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos xvi-xviii* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005).

14. Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, eds., *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos xvi a mediados del xix* (Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2020).



1. a) Detalle de la *Consagración de santa Inés de Montepulciano* (autor desconocido), ca. 1775, óleo sobre lienzo, 243 × 15; b) detalle de las flores de la *Consagración de santa Inés de Montepulciano* y c) detalle de la *Muerte de santa Inés de Montepulciano* (autor desconocido), ca. 1775, óleo sobre lienzo, 240 × 160 cm, de la serie “La vida de santa Inés de Montepulciano”. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5563 y AP5560, respectivamente. Fotos: María Cecilia Álvarez-White, 2009.

En la primera parte de este artículo, se explica cuál es la colección objeto de estudio y se incluyen algunos aspectos relacionados con el contexto de producción en el que aparecen este tipo de pinturas, así como las pautas visuales y de representación que adoptan estos retratos.

En la segunda, se exponen los resultados de la investigación de la materialidad de las pinturas, que, como se señaló, están orientados al estudio de las coronas y ramos floridos y sus cambios en el tiempo. Estos cambios pueden trazarse dentro de una cronología gracias a que la mayor parte de las obras consigna en epígrafes o cartelas la fecha de la muerte de las monjas.

Finalmente en la tercera, se presenta un análisis de los resultados a la luz del pensamiento científico de finales del siglo XVIII y del alcance que tuvo en la representación de la naturaleza, en particular, de la pintura botánica.

Por último, se proponen algunas reflexiones finales en relación con los resultados y su análisis dentro del acápite de las conclusiones, en las que se abordan algunos caminos futuros de investigación.

Obras estudiadas

Las 16 pinturas de monjas coronadas, objeto de este estudio, hacen parte de un conjunto de 46 obras con el mismo tema, fueron adquiridas en 2015 por el Museo de Arte Miguel Urrutia —MAMU— del Banco de la República de Colombia. Las obras habían pertenecido a los cuatro conventos femeninos de clausura que desde el siglo XVI comenzaron a edificarse en la ciudad. En opinión de Alma Montero se conformó así la colección más importante de monjas coronadas en Hispanoamérica.¹⁵ El monasterio de las dominicas de santa Inés surgió por iniciativa del encomendero y alférez Juan Clemente Chávez, quien poco antes de partir a tomar posesión del cargo como gobernador de la Provincia de Antioquia y después de leer la vida de la monja dominica italiana, Inés de Montepulciano, quiso perpetuar su nombre, su fortuna y la de su familia, al fundar, en 1645, un convento femenino de la Orden Dominicana bajo esta advocación.¹⁶

Las religiosas dominicas, conocidas también como “inesitas”, permanecieron en esa edificación desde 1669 hasta 1863, cuando la iglesia y el claustro pasaron a manos del Estado a causa de la Ley de extinción de comunidades religiosas y desamortización de bienes de manos muertas denominada “La exclaustación Mosquera”.¹⁷ A causa de ello, algunas monjas viajaron a Cuba y las que quedaron en Colombia adquirieron una casa en el centro de Bogotá, donde lograron preservar la colección pictórica. En los años siguientes debieron trasladarse a otros sitios hasta que, finalmente, en 2014, construyeron un nuevo monasterio, cerca de Bogotá, donde se encuentran en la actualidad.¹⁸ Esta trayectoria particular explica la pervivencia de la colección que estuvo ligada sobre todo a la vida conventual de las inesitas en Santafé durante casi tres siglos y medio.

15. Alma Montero Alarcón, “Monjas coronadas en Colombia: Colección de Arte del Banco de la República”, en *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*, ed. Banco de la República (Bogotá: Banco de la República, 2016), 13.

16. Olga Isabel Acosta Luna y Laura Liliana Vargas Murcia, “Proemio”, en *Una vida para contemplar. Serie inédita de santa Inés de Montepulciano* (Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo de Arte Colonial, 2011), 11.

17. La edificación colonial se demolió en 1957 para dar paso a la ampliación del tramo sur de la avenida 10 en el centro de Bogotá. Véase Alberto Escovar, Margarita Mariño y César Peña, *Atlas histórico de Bogotá 1538-1910* (Bogotá: Alcaldía Mayor, 2014), 106-107.

18. Acosta Luna y Vargas Murcia, “Proemio”, 63-65.

De los 16 retratos de monjas coronadas en su lecho de muerte, objeto de este estudio, ocho pinturas se realizaron en el siglo XVIII,¹⁹ dos de ellas representan a la misma monja, sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés, conocida como el “Lirio de Bogotá” (fig. 2²⁰), y las otras ocho corresponden al siglo XIX, de acuerdo con la información de los epígrafes y cartelas inscritos en ellas (véase tabla 1).

La totalidad de los retratos sigue una misma pauta de representación, en la que aparece cada religiosa en su lecho de muerte, dejando a la vista cerca de tres cuartos del cuerpo; las religiosas portan el hábito negro y blanco característico de las dominicas (fig. 3²¹) acorde con la descripción de Calvo de la Riba:

Las religiosas dominicanas visten capa negra en señal de que ya murieron para el mundo; por eso es negro el velo que se ponen en la cabeza, para que ocultos los rostros, sea continua la memoria de la muerte, antídoto eficaz para aborrecer el pecado y conservar la castidad.²²

19. Aunque una de ellas no presenta inscripción alguna, por sus características pictóricas y técnicas se presume que pertenece al siglo XVIII (registro AP5544). Las otras dos pinturas (registros AP5545 y AP5546) son versiones de la misma monja llamada Gertrudis Teresa de Santa Inés, conocida popularmente como el “Lirio de Bogotá” por sus virtudes ejemplares y por haber muerto en “olor de santidad” como lo señala Pilar Jaramillo de Zuleta en: *En olor de santidad. Aspectos del convento colonial 1680-1830* (Bogotá: Iglesia Museo Santa Clara, 1992). La religiosa ingresó al convento en 1683, a los 15 años, y permaneció allí durante casi medio siglo. Falleció en 1730 y dos años después, al exhumar su cuerpo, se encontró incorrupto lo que condujo a una causa inconclusa de beatificación. Según Alma Montero, apoyada en el relato de Pedro Andrés Calvo de la Riba, biógrafo de la religiosa (véase *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*, 51 y 54), es posible que, en 1732, con motivo de este evento, se pintara la segunda versión (Registro AP5545) que presenta sus manos a la vista. Se conoce, además, un tercer retrato de sor Gertrudis Teresa que también había pertenecido a la comunidad de las inesitas, pero en la actualidad se encuentra en una colección privada y se piensa igualmente que se realizó en 1732, de acuerdo con la tesis de Montero.

20. En la imagen se aprecian las dos versiones del retrato de sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés conocida como el “Lirio de Bogotá” que posee el Banco de la República (existe una tercera que forma parte de una colección particular). Ambas pinturas presentan incongruencias en la información que aparece en sus cartelas. El retrato de arriba es el único de la serie del Banco donde las manos están a la vista. Nótese la cartela ovalada en la otra versión. En las dos, la cabeza de la monja reposa sobre un almohadón blanco.

21. La pintura de sor Bárbara de San José constituye un ejemplo de la composición “arquetípica” de los retratos de monjas fallecidas coronadas. Se las representa yacentes, de medio cuerpo, vestidas con el hábito dominico, y su cabeza recostada sobre un almohadón rojo. Las flores están intercaladas simétricamente en las coronas que tienen forma trapezoidal, en los ramilletes, sobre el hábito, y alrededor del catafalco.

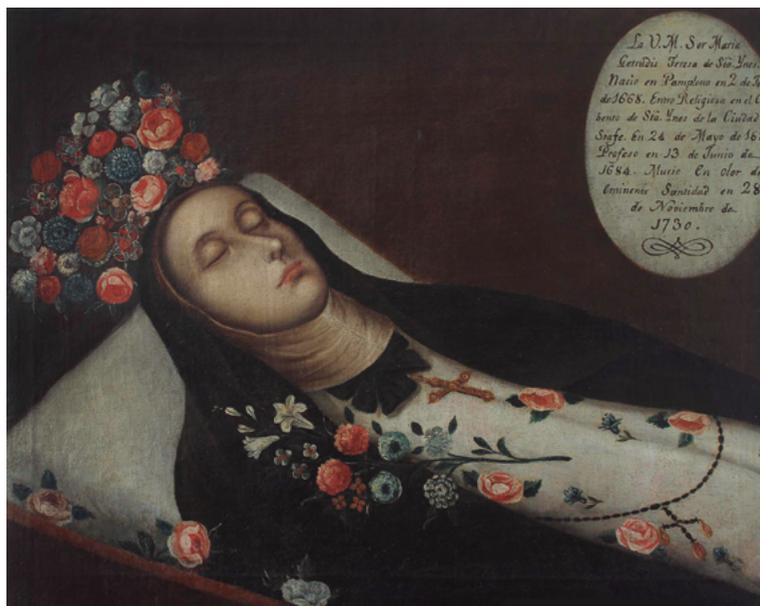
22. Citado por Jaramillo de Zuleta, *En olor de santidad*, 26.

No.	Código de registro	Fecha/época	Título	Dimensiones (cm)
1	AP5545	¿1730?	Gertrudis Teresa de Santa Inés	62.5 × 84
2	AP5546	¿1730?	Gertrudis Teresa de Santa Inés	59 × 73
3	AP5539	1765	Gertrudis Rosa de San José	46.5 × 69
4	AP5543	¿Segunda mitad s. XVII?	Juana Josefa del Sacramento	43.4 × 51.6
5	AP5540	1775	Teresa de Jesús	41.4 × 47
6	AP5541	1788	María Catarina del Niño Jesús	41.4 × 47
7	AP5544	¿ca. 1788?	Monja dominica ¿María Catarina del Niño Jesús?	50 × 61.5
8	AP5542	1798	Clara del Corazón de Jesús	61.5 × 69
9	AP5554	1831	Micaela de Santa Rosa	68.5 × 85
10	AP5553	1837	Rosalía de San José	73.6 × 86
11	AP5551	1843 (firmada José Miguel Figueroa)	María de Santa Teresa	58 × 68
12	AP5552	1859	Bárbara de San José	73.5 × 86
13	AP5547	1815	Rafaela de Santo Domingo	56.5 × 68.5
14	AP5548	1823	Águeda Bárbara de San José	71 × 86.5
15	AP5549	1858	Genoveva del Corazón de María	68.5 × 81.5
16	AP5550	1859	Rosalía de las Mercedes	72 × 91

Tabla 1. Listado de las obras de la colección de pinturas de monjas coronadas del convento de Santa Inés de Montepulciano del Museo de Arte Miguel Urrutia-MAMU. Banco de la República, Colombia.

Resulta relevante señalar la calidad técnica de los artistas que hicieron tan particulares estos retratos.²³ No se trata solamente de la velocidad requerida para lograr una figuración confiable de la monja, siguiendo los estándares de verosimilitud anatómica que este género pictórico impone. Es también el prestigio

23. A diferencia de lo que ocurrió en los virreinos del Perú y de la Nueva España, en los que desde el siglo XVI los talleres del arte de la pintura conducen a la aparición de escuelas locales, en el caso de la Nueva Granada los primeros maestros que configuran talleres con un fuerte carácter familiar surgen solamente hasta bien entrado el siglo XVII. Este rasgo se mantendrá vigente hasta el siglo XIX. Véase Óscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, “En torno a la koineización pictórica en los reinos de la monarquía hispánicos”, en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. I, ed. Juana Gutiérrez Haces (Ciudad de México: Fondo Cultural Banamex, 2008), 245.



2. Retratos de *Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés* (autor desconocido), ¿1730?, óleo sobre lienzo, 62,5 × 84 y 59 × 73 cm. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5545 y AP5546, respectivamente. Fotos: María Cecilia Álvarez-White, 2022.



3. *Sor Bárbara de San José* (autor desconocido), 1859, óleo sobre lienzo, 73.5 x 96 cm. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5552. Foto: María Cecilia Álvarez-White, 2022.

social de estos artistas y talleres que contaban con poco tiempo para realizar su labor que, con previa autorización del arzobispo, podían romper la privacidad²⁴ de la clausura e ingresar al monasterio en un momento íntimo y por demás solemne dentro de estas comunidades.²⁵

24. En los conventos de clausura todas las ventanas y espacios de contacto con el público tenían vista restringida por la ubicación de una celosía, en el coro alto y en el bajo, que impedía a los fieles que entraban al templo ver a las religiosas. Para mayor información, véase María Piedad Quevedo Alvarado, *Un cuerpo para el espíritu: mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco, 1680-1750* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2007), 91.

25. Olga Isabel Acosta Luna y Juan Pablo Cruz Medina, “Monjas muertas, ¿Pintores opacados?”, en *Cuerpos opacos: delicias invisibles del erotismo místico*, ed. Museo Iglesia Santa Clara (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013), 22.

Por petición expresa de la comunidad y previa autorización del arzobispo para ingresar al convento, se llamaba al pintor para realizar el retrato de la religiosa en la *Sala de Profundis* —en el coro bajo de la iglesia—,²⁶ donde a la luz de los cirios yacía la monja coronada en su catafalco. Por el apremio de los rituales que se avecinaban, el retratista disponía de muy poco tiempo para su trabajo, en el cual debía plasmar la imagen lo más cercana posible a la realidad.²⁷

Fray Pedro de Villamor describe lo siguiente acerca del ingreso de uno de los pintores:

Y como desease este afligido monasterio tener una copia al vivo de su Madre, ya que les faltaba su original, porque en su imagen conservasen el amor a sus virtudes mandaron llamar a un maestro de pintor, llamado Juan Francisco Ochoa, precediendo para ello licencia del prelado, para que la retratase.²⁸

No siempre el retrato final era aceptado por las religiosas, lo que da cuenta de la dificultad técnica en la elaboración de las obras. A este respecto, por ejemplo, el mencionado fraile Villamor relata cómo el retrato del *maestro* Juan Francisco Ochoa, realizado a la madre Francisca María del Niño Jesús²⁹ de la comunidad de las Carmelitas Descalzas, no fue lo suficientemente verosímil y debieron llamar a Agustín de Useche cuyos bosquejos, aunque sí tenían alguna semejanza con la fisonomía de la difunta tampoco cumplieron con las expectativas.

Las cartelas de los retratos del siglo XIX, ubicadas a lo largo de la zona inferior presentan información detallada, en la cual se consignan datos tales como el nombre de la monja y de sus padres, la fecha y lugar de nacimiento, el día y año de ingreso al convento, así como detalles sobre su desempeño y las virtudes destacadas durante su ejercicio para terminar la descripción con la fecha de su deceso y, en varios casos, la causa de su muerte.

Una pintura fechada en 1793, titulada *Sor Clara del Corazón de Jesús* (AP5542) muestra a lo largo del área inferior una cartela que será usual en las pinturas del

26. El coro bajo en los claustros femeninos era el corazón del convento donde se desarrollaban actividades significativas de las religiosas tales como la profesión, el rezo diario, las votaciones para tomar las decisiones más importantes y para ser enterradas cuando morían.

27. Jaramillo de Zuleta, *En olor de santidad*, 43 y 44.

28. Jaramillo de Zuleta, *En olor de santidad*, 40.

29. María Cecilia Álvarez-White, “Los rayos X y el arte. Estudio de autoría”, en *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá*, ed. Marta Fajardo de Rueda (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005), 39.

siglo XIX. En este caso, la inscripción parece corresponder a una adición tardía a juzgar por la información recabada en la fotografía infrarroja donde se aprecia debajo otro texto ubicado más cerca al catafalco de la religiosa. Es probable que, en algún momento, quizá durante el siglo XIX, hubiese sido transcrito hacia la parte inferior del retrato cambiando su formato a horizontal (fig. 4³⁰).

La única obra donde se consigna la firma del autor es en la de *Sor María de Santa Teresa*³¹ con la rúbrica del reconocido artista de la época José Miguel Figueroa, la cual está fechada en 1843.

En las pinturas de monjas realizadas en el siglo XVIII no se han encontrado firmas de los autores y tampoco se conocen documentos sobre los encargos que pudiesen proveer información sobre los artistas que las ejecutaron. Por otro lado, se desconoce cuándo se comenzaron a elaborar los retratos de monjas coronadas en su lecho de muerte en Colombia,³² aun cuando es posible que la primera aparición de las coronas de flores corresponda a dos pinturas, de la serie de ocho, que conforman el ciclo de la vida de santa Inés, aparentemente ejecutadas hacia finales del siglo XVII.

Por otra parte, los ramos o ramilletes floridos³³ aparecen por primera vez en el cuadro *Muerte de santa Inés*, quien en una de sus manos sostiene una rama de lirios blancos que, a diferencia de las flores acartonadas de la corona, en esta pintura tienen apariencia natural. En las obras posteriores el ramillete conserva el aspecto de flores naturales y se ubica sobre el hábito, a un lado del pecho.

30. En las fotografías IR (b y c) se observa la existencia de una primera versión de la cartela reproducida textualmente más abajo como aparece en la actualidad (a). Los textos de ambas inscripciones, hasta donde se alcanza a leer, son similares, aunque cambia el tipo de letra.

31. Registro AP5551.

32. Según Alma Montero el antecedente de los retratos de las monjas en su lecho de muerte proviene de la tradición hispánica, aunque sus características son más austeras, sus coronas no son tan exuberantes como las americanas. Véase Alma Montero Alarcón, “Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica”, en *Monjas coronadas. Vida conventual en Hispanoamérica* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo del Virreinato, 2003), 50.

33. De acuerdo con Montero las palmas de las representaciones españolas muestran su forma natural, pero en los virreinos americanos se transformaron en ramilletes floridos. En los retratos de la comunidad de las clarisas y en algunas de las concepcionistas, el ramo se transforma en una especie de cono floral ligeramente curvo, terminado en punta en uno de sus extremos y redondeado en el otro, cuyas flores naturales y artificiales parecen hacer juego con las de la corona que porta cada una de las religiosas. Montero Alarcón, “Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica”, 50.



4. *Sor Clara del Corazón de Jesús* (autor desconocido), 1798, óleo sobre lienzo, 61.5 × 69 cm. Banco de la República, AP5542. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia. Fotos con luz visible e infrarroja tomadas por David Cohen, 2022.

En dos de las pinturas estudiadas no se aprecian ramos floridos,³⁴ éstos parecen haber sido reemplazados con flores esparcidas sobre todo el hábito. En el siglo XVIII las manos de las religiosas están ocultas con la sola excepción de la que, al parecer, es la versión de sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés, realizada posiblemente en 1732.³⁵

En el siglo XIX los ramos de flores también están presentes en los retratos y, al igual que en las representaciones de las coronas, su acabado es de tipo

34. Ellas son Gertrudis Roza de San José (registro AP5539) y Teresa de Jesús (registro AP5540). Otra de las obras correspondiente a la clarisa Francisca Teresa de Jesús (registro AP54229) tampoco tiene ramillete y, en cambio, se observan flores sueltas sobre el hábito.

35. Véase n. 18.

naturalista. En esta época no son visibles las manos de las monjas y los ramos se pintaron sobre el hábito blanco. Los retratos muestran una hilera de flores en el borde de los ataúdes y a lo largo del límite entre el hábito blanco y la capa negra de las religiosas con la única excepción de la pintura de *Sor María de Santa Teresa* (AP5551).

En las coronas y en los ramos se aprecian rosas rojas y blancas, así como lirios blancos. El rojo que es símbolo de martirio y el blanco, de la pureza, son componentes de la intención de la vida religiosa, según acota Jaramillo de Zuleta, quien además se refiere a la vara florida que, con la corona, son los símbolos para significar que el Divino Esposo se las concedía a la esposa difunta después de triunfar sobre las batallas de la vida.³⁶

Representaciones de flores

Las coronas como recursos simbólicos aluden a la gloria reservada a las almas justas³⁷ y, por ello, son un elemento importante tanto en las ceremonias religiosas como en los retratos. El análisis de estas pinturas bajo fotografía IR, muestra que en varias de las obras las flores de las coronas difieren a lo largo de las épocas.

En diversas pinturas se pudo observar que las coronas están compuestas por una estructura ligera que sostiene las flores. Es el caso de las obras *Sor Gertrudis Roza de San José* (AP5546), *Sor Juana Josefa del Sacramento* (AP5543) y *Sor Clara del Corazón de Jesús* (AP5542). Esta forma de construcción contrasta con las que se aprecian en el siglo XIX cuando se convierten en objetos con mayor peso visual (figs. 1 y 5).

En relación con la estratigrafía, en la mayor parte de las obras se aprecian bases de preparación rojas con varios estratos de color. Tal es el caso del corte estratigráfico (5543-1) tomado de una de las flores verdes geométricas radiales de la corona en la pintura *Sor Juana Josefa del Sacramento*, donde se observa una sucesión de cinco capas por encima de la base.

Lo interesante de esta secuencia de estratos radica en la diferencia de grosor de las diferentes capas pictóricas. Mientras los estratos iniciales de color negro

36. Jaramillo de Zuleta, *En olor de santidad*, 42.

37. Sigrid Castañeda Galeano, "Imágenes del recuerdo: retrato post-mortem durante los siglos XVIII y XIX", en *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*, ed. Banco de la República (Bogotá: Banco de la República, 2016), 146.

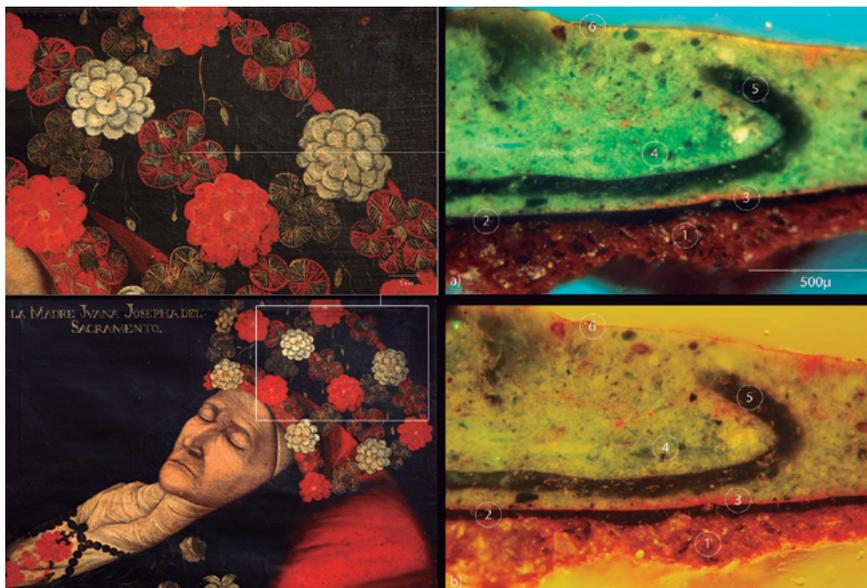


5. a) *Sor Juana Josefa del Sacramento* (autor desconocido), segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 43.4 × 51.6 cm; b) *María Catarina del Niño Jesús* (autor desconocido), 1788, óleo sobre lienzo, 41.4 × 47 cm. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5543 y AP5541, respectivamente. Fotografías con luz visible e infrarroja tomadas por David Cohen, 2022.

(2) y rojo (3) tienen espesores de 40 y 10 μ , las capas superiores 4 y 5 tienen grosores de hasta 100 veces más. También se aprecian en ellos cambios morfológicos en las texturas (fig. 6³⁸).

Con respecto a los pigmentos fue posible identificar, en varias pinturas, la presencia del pigmento verde conocido como resinato de cobre, el cual, al ser

38. La base de preparación (capa 1) es de tierras rojas con aceite. El estrato 2 corresponde a una capa pictórica compuesta por negro de hueso y verdigrís (40 μ de espesor). La película pictórica 3, con espesor de 10 μ , se elaboró con tierras rojas. La capa 4 (espesor de 800 μ) contiene una mezcla de pigmentos con partículas blancas (albayalde), verdes y negras. Los estratos 4 y 5 corresponden a capas de cardenillo y resinato de cobre, respectivamente. Las capas pictóricas están aglutinadas con aceite. La película de protección (6) posiblemente sea un barniz y tiene 10 μ de espesor.



6. Corte estratigráfico a 200x con luz reflejada visible (a) y ultravioleta (b) de *Sor Juana Josefa del Sacramento*. Fotografías con luz visible tomadas por David Cohen, 2023. Microfotografía de los cortes estratigráficos tomadas por Mario Omar Fernández, 2023.

observado bajo luz UV, muestra una característica fluorescencia negativa o de color negro (fig. 7³⁹).

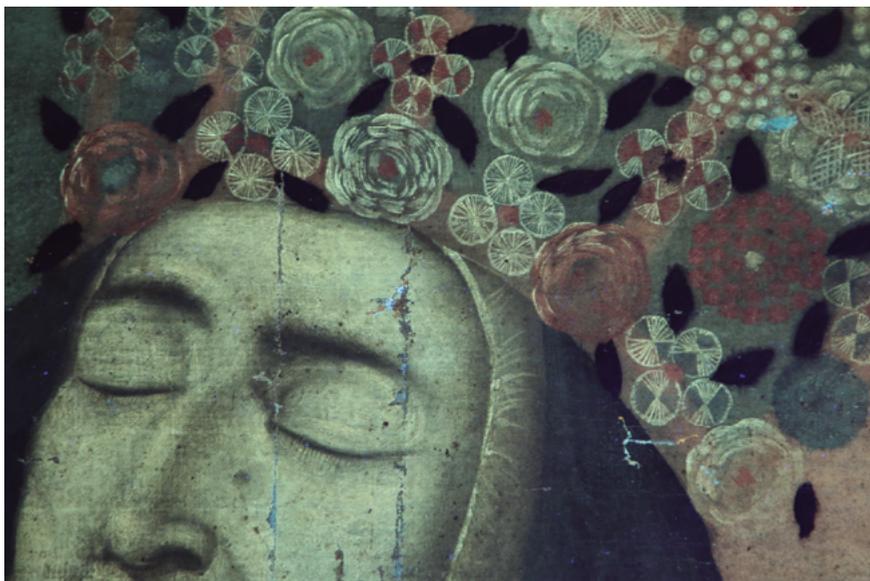
El análisis elemental, realizado en el retrato de *Sor María Catarina del Niño Jesús* (AP5541), reveló que el pigmento rojo, empleado en el almohadón, corresponde a cinabrio o bermellón (sulfuro de mercurio), un material que desde la Antigüedad se ha destacado por su calidad y su alto costo.⁴⁰

En el mapeo elemental, llevado a cabo sobre el corte estratigráfico 5541-3, se observa cómo la capa roja de la muestra, tomada del almohadón al borde del catafalco, es producto de una mezcla de cinabrio con albayalde (fig. 8).⁴¹

39. En la imagen UV algunas hojas de las coronas se observan en tonalidad negra debido a la fluorescencia negativa del pigmento “resinato de cobre” o “cardenillo”.

40. Nicoleta Vornicu, Nicoleta Melnicuic y Elena Ardelean, “Red Pigments Used for Writing and Illuminating Manuscripts”, *Scientific Annals of the Alexandru Ioan Cuza University of Iasi*, núm. 1 (enero de 2013): 79.

41. La presencia de mercurio y azufre (capa 3) es indicativa del pigmento denominado cinabrio o bermellón (HgS) mezclado con blanco de plomo (Pb). La capa 2 de color rojo más



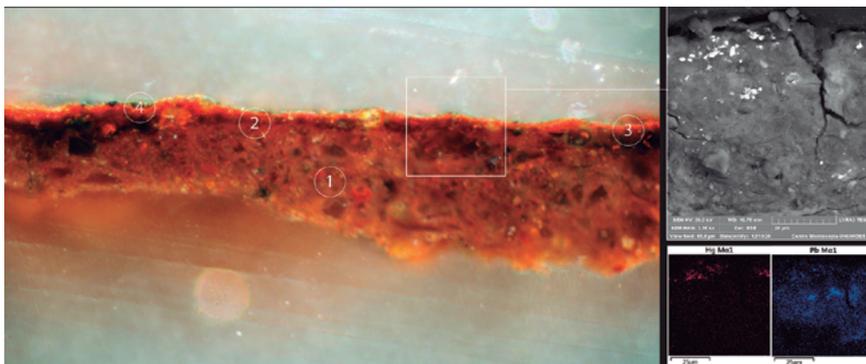
7. Detalle de *Sor Gertrudis Rosa de San José*. Fotos con fluorescencia de luz UV tomadas por David Cohen, 2022.

Las flores geométricas en los retratos del siglo XVIII están elaboradas con base en un marco circular del cual se desprenden varios radios, tal y como se observa en el retrato la *Monja dominica* (AP5544) (fig. 9).⁴²

Las flores geométricas mencionadas se han encontrado también en otros objetos coloniales como el retablo del pesebre del Museo de Arte de Monguí, en Colombia, donde se aprecian flores artificiales similares, lo cual sugiere que hacían parte de la cultura material propia de los conventos femeninos de clausura (fig. 10).

oscuro está compuesta por una mezcla de los pigmentos blanco de plomo, negro de humo y tierras rojas.

42. En esta imagen la corona está compuesta por flores geométricas. A la izquierda se observa la imagen con luz visible. A la derecha con iluminación UV, el pigmento rojo, que sirve de fondo a las geometrías radiales de las flores, muestra una ligera fluorescencia naranja.



8. Corte estratigráfico a 200x con luz reflejada visible (a) y ultravioleta (b) de *Sor Juana Josefa del Sacramento*. Microfotografía de los cortes estratigráficos tomadas por Mario Omar Fernández, 2023.

En varias obras (figs. 5⁴³ y 13⁴⁴) las flores de la corona se intercalan con objetos artificiales similares a abalorios y otros realizados en hilo. Montero las define como “flores elaboradas con canutillo y telas de diversos colores”,⁴⁵ lo que lleva a pensar que dichos elementos hacían parte de los oficios de estas comunidades según el precepto *ora et labora* ampliamente utilizado para la fabricación de numerosos productos gastronómicos y artesanales, tal y como ocurre con la tradición monástica medieval tanto masculina como femenina en España.⁴⁶

En los dos retratos del “Lirio de Bogotá”, las fotografías IR muestran la presencia de flores geométricas en parte ocultas por representaciones de otras con carácter figurativo, tanto en las coronas como en los ramos, las cuales son similares a las que aparecen en los retratos del siglo XIX. En este sentido, lo más probable es que los ramos en las obras del siglo XVIII correspondan a adiciones realizadas en el XIX cuando se convierten en una pauta iconográfica. Cuando se contrastan los ramos de las obras la *Monja dominica* (AP5544) y *Sor María de*

43. Bajo luz IR se puede apreciar cómo algunas coronas muestran una forma esquemática trapezoidal ligera. Asimismo, se aprecia cómo las flores fueron aplicadas sobre la superficie de los cojines y de los hábitos.

44. Entre el siglo XVIII y el XIX la manera de representar las flores se transforma en una imagen figurativa.

45. Montero, “Pinturas”, 15.

46. Santiago Domínguez Sánchez, “Oficios y artesanos medievales en el Monasterio Leonés de Vega”, *Hispania Sacra*, LXV, Extra II (diciembre de 2013): 41.



9. a) Estudio con luz visible y b) con luz UV de *Monja dominica* (autor desconocido), ¿1788?, óleo sobre lienzo, 50 × 61,5 cm. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5544. Fotos con luz visible y fluorescencia de luz UV tomadas por David Cohen, 2022.

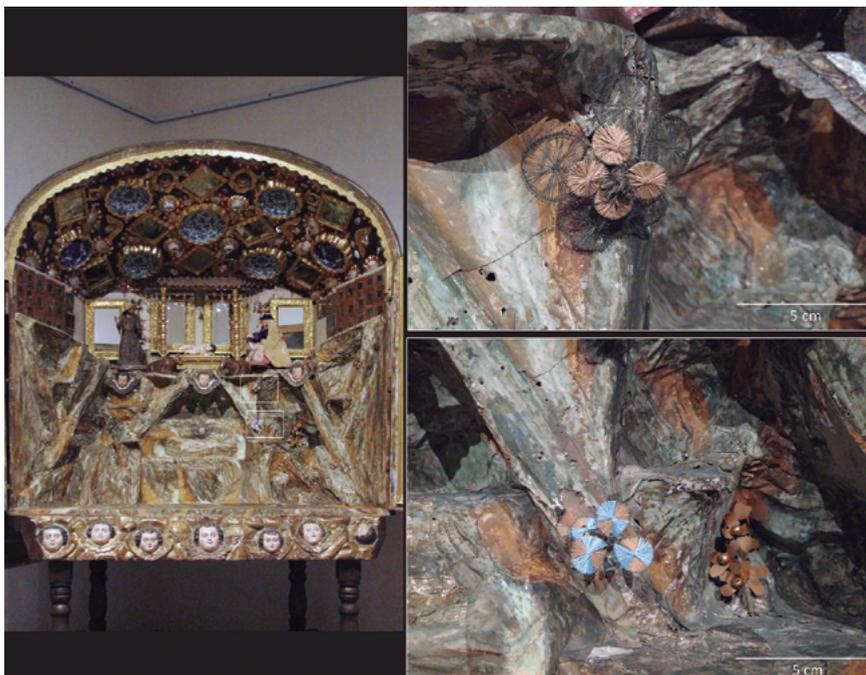
Santa Teresa (AP5551), las similitudes en la manera de componer las rosas y los lirios, con todo y pistilos, las hacen ver casi naturales (fig. 11⁴⁷).

Al hacer una comparación entre las coronas y los ramos de flores en las pinturas del siglo XVIII se aprecian algunas diferencias. Las coronas representan flores artificiales de hilo o de tela, que se van intercalando con otras figurativas. Esta tendencia parece mostrar un momento de transición en las formas visuales de representación floral de estos retratos de finales del XVIII. Esto se observa en las pinturas *Sor Clara del Corazón de Jesús* y *Sor María Catarina del Niño Jesús* (AP5541). En las obras del siglo XIX las flores de apariencia geométrica desaparecen y se reemplazan por especies botánicas vivas.

Al examinarse los ramos floridos sobre los torsos de *Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés* (fig. 2) y con fotografía IR de *Sor Juana Josefa del Sacramento* (fig. 12⁴⁸), revelan debajo la existencia de flores geométricas encima de las cuales se pintaron otras naturales, similares a las que exhiben los retratos del XIX. Lo anterior confirma la existencia de repintes hechos en este último siglo.

47. Las palmas floridas muestran la representación de flores naturales con una gran cantidad de detalles. En las obras del siglo XVIII lo más probable es que estos ramos correspondan a intervenciones realizadas en el siglo XIX cuando se convierten en un elemento iconográfico importante en las pinturas de monjas coronadas.

48. En este retrato aparecen flores geométricas en el pecho que luego fueron tapadas por flores rojas figurativas. Estas evidencias se aprecian tanto en luz visible (izquierda) como bajo luz infrarroja (derecha).



10. Retablo correspondiente a un pesebre portátil, s. XVIII. Museo de Arte Religioso de Monguif (Boyacá, Colombia). Fotos: David Cohen.

El pensamiento científico y la representación botánica

Del análisis de los retratos, resulta claro cómo las flores se transforman al pasar de una representación geométrica de flores artificiales a una mucho más figurativa de flores con gran detalle y precisión.

Este cambio se relaciona con el devenir de la comunidad de santa Inés que decide renovar sus pinturas de monjas, y también hace parte de los procesos de transformación en la pintura de la Nueva Granada, pues a finales del siglo XVIII se comienza a imponer una novedosa manera de relacionarse con la naturaleza que responde al desarrollo del pensamiento científico y a la necesidad de observar, entender y clasificar el mundo. La Ilustración trajo en todos los países europeos un “fervor por los estudios filosóficos, matemáticos, físicos y naturalistas”,⁴⁹

49. Simonetta Conti, “La proyección del pensamiento científico del siglo XVIII en la carto-



11. Comparación de los ramilletes de flores de los retratos a) *Monja dominica* y b) *Sor María de Santa Teresa* (José Miguel Figueroa), 1843, óleo sobre lienzo, 58 × 68 cm. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5551. Macrofotografías con luz visible tomadas por David Cohen, 2022.

y el nuevo monarca del Imperio español, Carlos III, promueve las exploraciones científicas botánicas en sus territorios como respuesta a este nuevo paradigma.

Si bien es cierto que en el siglo xvi (1570) Felipe II envía al Virreinato de la Nueva España una expedición para hacer un inventario de plantas y recursos naturales y Fernando VI fracasa con la expedición de “Límites al Orinoco” (1754), no es sino hasta la aparición de la clasificación binomial del *Systema*

grafía de los Reynos de Carlos III”, *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, CLIV (octubre de 2019): 69.



12. Fotografía con luz visible e infrarroja del detalle de *Sor Juana Josefa del Sacramento*. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5543. Fotografías tomadas por David Cohen, 2022.

Naturae de Linneo (la clasificación se introduce en la décima edición del *Systema* en 1758) que se hace posible una taxonomía botánica más universal.

Como consecuencia de los cambios en la monarquía española, con la llegada de los Borbones (1759), de la consolidación del pensamiento ilustrado y de los avances científicos en la clasificación de las especies, se presenta un auge de la botánica en la segunda mitad del XVIII. No en vano en un periodo de tan sólo 19 años surge la Expedición botánica al Virreinato de Perú y Chile (1777), la Real Expedición Botánica del Virreinato de la Nueva Granada (1783), la Real Expedición de Nueva España (1787), la Expedición que dio la vuelta al mundo, más conocida como Expedición de Malaspina (1789) y la Expedición a Cuba del Conde Mopox (1796).

Estas experiencias dan lugar a otros proyectos científicos que continúan en el siglo XIX, después de los procesos americanos de independencia como la Comisión Corográfica, impulsada por el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera en Colombia (1850) y la Comisión Científica al Pacífico (1862), entre otros.

La relevancia de estos trabajos, que permitieron conocer el mundo americano como nunca había ocurrido, desde luego radica en su enorme valor científico, pero también, en el alcance que tuvieron al despertar la mirada sobre la naturaleza, su observación y su representación, por lo que el pensamiento científico también se vería reflejado en el arte.

Por un lado, en el caso de la Nueva Granada aparece, justamente en 1777, la primera “Instrucción general para los gremios” que apuntaba a la reglamentación de los oficios. Entre las disposiciones señaladas, una de las exigencias para



13. Detalles de la corona, a) de *Sor Teresa de Jesús*; b) de *Sor Clara del Corazón de Jesús*; y c) de *Sor María de Santa Teresa*, esta última firmada por José Miguel Figueroa y fechada en 1843. Colección de Arte del Banco de la República, Colombia, AP5551. Fotos: David Cohen, 2023.

la formación integral de los pintores era el aprendizaje del dibujo y de las matemáticas.⁵⁰

Además, existió la necesidad de contar con artistas capacitados para la tarea científica que imponían las expediciones, lo que condujo a que se contratara a pintores formados o que, como en el caso de la Nueva Granada, se entrenara a artistas jóvenes. La Expedición Botánica precipitó que se creara en Santafé de Bogotá la primera escuela a cargo del propio director científico de la Expedición, el naturalista José Celestino Mutis.⁵¹

El ejercicio de representar detalles de un espécimen botánico para las láminas de las expediciones y su publicación trajo consigo un cambio en la manera de representar el mundo natural, pero, sobre todo, una transformación de los artistas y su observación de la realidad en tanto las ilustraciones botánicas “presuponían un fiel retrato de objetos existentes tal y como ellos son”.⁵²

Esta presunción de analogía resultaba fundamental como parámetro para legitimar el valor científico de las láminas y, en general, de toda la Expedición, en la medida en que estos dibujos no eran simplemente una representación de la

50. Laura Liliana Vargas Murcia, “Las artes del dibujo, la pintura y el grabado después de las regulaciones de gremios de 1777 y 1790 en Santafé (Bogotá, Colombia)”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, núm. 25 (diciembre de 2019): 128.

51. Marta Fajardo de Rueda, “La flora de la Real Expedición Botánica, primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, núm. 13-14 (enero de 1986): 41.

52. Mauricio Nieto, “Presentación gráfica, desplazamiento y aprobación de la naturaleza en las expediciones botánicas del siglo XVIII”, *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. XLVII, núm. 2 (diciembre de 1995): 93.

planta, sino que debían aspirar a ser una suplantación de ella, para los lectores europeos, que no tenían acceso directo a los ejemplares de los herbarios o a las especies implantadas en los jardines botánicos.

Por esta razón, el dibujo y las ilustraciones eran parte de un mismo trabajo científico y no todos los artistas resultaban aptos para esta labor, que hoy día, nadie dudaría en llamarla interdisciplinaria. De ahí que el propio Mutis prefiriera a los artistas jóvenes “más dóciles”⁵³ y se empeñara en su formación, que incluía el entrenamiento en el oficio del dibujo y la pintura, así como en conocimientos de geometría, matemáticas y botánica, entre otros saberes.

No es de extrañar, entonces, que el rigor científico aprendido por estos ilustradores se viera reflejado en otros ámbitos y géneros de la pintura, tales como los retratos de monjas coronadas, si se tiene en cuenta la necesidad de realismo que exigían estos retratos para poder cumplir con su función dentro de las propias comunidades religiosas, como se ha señalado.

Se debe resaltar el hecho de que uno de los retratos de monjas difuntas, correspondiente a la obra *Sor Josefa de la Concepción* (1803),⁵⁴ de las religiosas concepcionistas, lo realizara Victorino García Romero, quien fue un sobresaliente retratista y dibujante de la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada.⁵⁵

Reflexiones finales

El proceso de incorporación de las coronas y los ramos floridos como parte de la pauta iconográfica en los retratos del siglo XIX implicó un momento de cambio que aportó una nueva mirada al conjunto. Es en este momento cuando se comienzan a agregar ramilletes de flores que originalmente no existían en las pinturas del XVIII. El cambio consistió en el carácter naturalista de las flores en el XIX, que quizá condicionó la ejecución de los repintes en las obras del siglo XVIII.

No es posible corroborar de manera irrefutable esta hipótesis en tanto no existen marcadores definitivos que permitan datar las adiciones y repintes de las pinturas, dado que los pigmentos identificados para la elaboración de las flores

53. Nieto, “Presentación gráfica”, 95.

54. Registro AP3024. Éste es el segundo de los dos únicos retratos firmados que se conocen. Como se señaló, el otro corresponde a la obra de 1843 de José Miguel Figueroa.

55. Montero, “Monjas coronadas en Colombia”, 41.

en los ramos y coronas, como los verdes a base de cobre (cardenillo y el resinato) eran conocidos desde la Antigüedad⁵⁶ y empleados en la pintura al óleo neogranadina de los siglos XVIII y XIX. Algo similar ocurre con el azul de Prusia, un pigmento sintetizado en la segunda mitad del siglo XVIII que continúa apareciendo de manera recurrente en la pintura del XIX.

Las investigaciones sistemáticas y regionales que incluyan otras colecciones y contextos permitirán, eventualmente, el conocimiento más detallado de las paletas empleadas por los autores del XVIII y XIX, lo que con seguridad brindará pautas para continuar interpretando este género y el fenómeno pictórico común a diferentes países iberoamericanos.

Pese a esta carencia de conocimientos y a las limitaciones del presente estudio, resulta claro que el cambio de paradigma con la Ilustración, así como la formación y la práctica de una generación de artistas entrenados dentro del marco intelectual de las expediciones botánicas, contribuyen a la consolidación de una estética que se desarrolla durante el siglo XVIII, pero que, en el caso de estos retratos, se afianza en el siglo XIX con la representación figurativa de las flores en las coronas y los ramilletes (fig. 13).

La paulatina emergencia de una estética ilustrada queda ejemplificada en la cronología de los retratos de monjas. Las primeras pinturas muestran flores geométricas que a lo largo del tiempo se transformaron en representaciones figurativas. Al incorporar estas innovaciones, los retratos se acomodan a los nuevos tiempos y a otras formas de ver la realidad. En efecto, las religiosas siguen presentes dentro de las comunidades, pese a que fallecieron, y sus retratos se adaptan a los cambios del siglo XIX, de manera que las flores geométricas desaparecen por completo.

Este hecho guarda estrecha relación con el carácter documental de los retratos que desde el XVIII incluyen información biográfica de las religiosas, y que, en el XIX, afianzan la necesidad de referenciar la trayectoria de las monjas, de manera que el retrato se convierte en un documento histórico de importancia para la comunidad.

Los cambios en el manejo pictórico y la composición material de los retratos mortuorios de los siglos XVIII y XIX deben continuar siendo objeto de estudio desde los elementos aportados por la historia del arte y los estudios de la

56. Hermann Kühn, "Verdigris and Copper Resinate", en *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, ed. Roy Ashok (Washington: National Gallery of Art, 1993), 148.

materialidad, así como los cambios de mentalidad que se introdujeron al final de la colonia y el inicio de la república. A este respecto, resulta clara la necesidad de nuevos ámbitos y puntos de encuentro interdisciplinarios para el estudio de estas obras que abren un camino para la comprensión de la cultura material y los estilos de vida de los monasterios de monjas, lo cual, finalmente, permitiría dimensionar mejor el papel que tuvieron estas comunidades en las sociedades americanas.

También es necesario abrir la posibilidad de realizar proyectos transversales que involucren colecciones y profesionales de México, Perú, Colombia y Chile, con miras a la consolidación de sistemas más amplios que permitan compartir información tanto de los contextos de producción y recepción de estas obras, como de su materialidad. ❁

N.B Esta investigación es el resultado de un proyecto financiado por el Fondo de Apoyo a Profesores Asistentes (FAPA) de la Vicerrectoría de la Universidad de los Andes, en conjunto con el Centro de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades, llevado a cabo por el Laboratorio de Estudios de Artes y Patrimonio (LEAP) en conjunto con la investigadora María Cecilia Álvarez-White y con el apoyo del Banco de la República de Colombia, en el marco del proceso de restauración de la colección de pinturas del monasterio de Santa Inés de Montepulciano de Bogotá.