

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Carrera de Historia



LA NIÑA DEL SIGLO XIX: EL OBJETO CULTURAL
COMO DOCUMENTO DE ANÁLISIS Y TESTIMONIO
HISTÓRICO

Postulante: María Teresa Adriázola Guillén

Profesora Guía: Dra. María Luisa Soux

La Paz – Bolivia

2012

INDICE

Introducción	1
Capítulo I. Marco teórico. Postulados y metodologías para la interpretación del objeto de arte y de las condiciones sociales en su creación.....	14
Capítulo II. Primer acercamiento. Contextualización de <i>La Niña del siglo XIX</i> como obra de arte.....	29
II.1. Análisis técnico del Retrato de La Niña del siglo XIX como parte de la lectura del documento.....	30
II. 2. Desarrollo y funciones del retrato hasta el siglo XIX.....	32
II. 3. Significancia histórica del retrato en Bolivia.....	39
II. 4. Proceso de identificación de la obra. Representación de <i>La Niña del siglo XIX</i> dentro del género de la retratística decimonónica en Bolivia.....	43
II. 5. Condiciones históricas y sociales del artista.....	44
Capítulo III. Imagen de <i>La Niña del siglo XIX</i> como texto portador de una historia.....	48
III. 1. Interpretación iconográfica e iconológica. Etapas de Panofsky.....	55
III. 2. Descripción iconográfica de <i>La Niña del siglo XIX</i>	59
III. 3. Lectura histórica de la imagen y sus elementos socioculturales. Aplicación iconológica.....	60
III. 4. Intertextualidad aplicada al documento.....	63
III. 5. Contenido histórico en la composición y en la imagen.....	64
III. 6. Lectura de elementos de la imagen.....	66
Capítulo IV. Historia del personaje de <i>La Niña del siglo XIX</i>	88
IV. 1. Escenario geográfico. La Ciudad blanca.....	92
IV. 2. Sociedad de elite en Sucre.....	93
IV.3. Escenario familiar de <i>La Niña del siglo XIX</i>	96
3.1. La familia.....	97
3.2. Ubicación de la niña y la mujer en la familia.....	100

3.3.	La educación.....	105
3.4.	Apta para el matrimonio.....	108
3.5.	Camino al convento.....	110
Capítulo V. La Niña Icono. Semiótica aplicada a <i>La Niña del siglo XIX</i>.....		113
V.1.	Iconos en <i>La Niña del siglo XIX</i>	114
V.2.	Niña como signo.....	116
Conclusiones.....		118
Bibliografía.....		127



INTRODUCCION

Este trabajo es una propuesta que pone a consideración la validez de un objeto cultural,¹ como documento de análisis y de testimonio histórico. La obra en la cual se centra el estudio es el retrato de un personaje y autor anónimos del siglo XIX, no es una pintura célebre, se trata mas bien de una expresión de arte que tuvo una función social y un contenido tradicional, cuya representatividad simbólica era propia en determinados grupos de la sociedad, quienes apelaban al género del retrato como una nueva forma y soporte ideológico, en un periodo de transición para las nacientes naciones latinoamericanas.

El desafío de llevar a cabo este estudio, nos sitúa en la búsqueda de los caminos que permitirán la contextualización del personaje de la obra de arte² en su historia, con la reconstrucción del escenario y las circunstancias socioculturales en las que vivió y fue creada, a partir de su lectura como texto y documento.

En nuestro país no son muchos los historiadores que han dirigido sus investigaciones al testimonio de las imágenes como documento, éstas han sido mas bien utilizadas de manera ilustrativa y referencial.

El historiador cultural Peter Burke a tiempo de precisar que toda imagen cuenta una historia, se cuestiona por el mal uso que hacen de las imágenes ciertos historiadores, al

¹ Ignacio Gonzáles Varas. *Conservación de bienes culturales*. Madrid: 2006. Ed. Catedra. p.44. Reuniendo, confrontando e interpretando los signos de la presencia humana, se puede reconstruir la cultura desarrollada por un grupo humano en un determinado territorio, en cuanto esos signos nos informan sobre el conjunto de los comportamientos adoptados por el hombre en relación con su realidad circundante.

² Op.cit. Gonzáles Varas p. 51. La obra de arte es un documento histórico muy elocuente del que se pueden extraer numerosas y complementarias informaciones sobre la época a la que pertenece: sabiéndola interrogar, la obra de arte nos informará sobre las relaciones sociales de un determinado periodo histórico.

Fernández Arenas. *Teoría y Metodología del Arte*. Barcelona: 1982. Antropus editorial del hombre. p.27. Define a la obra de arte como un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo.

tratarlas como simples ilustraciones para sus libros, sin dedicarles al menos un comentario³.

Al respecto, Gombrich también manifiesta ante la indiferencia de los historiadores hacia los objetos de arte como fuentes de interpretación: “Hay bibliotecas llenas de libros de historia y sobre el método de historiografía que abordan el desarrollo de la crítica histórica, la utilización de fuentes y documentos y (más recientemente) la evaluación estadística de los registros personales; pero ninguno de ellos se ocupa mucho de la utilización de las evidencias visuales por parte de los historiadores”⁴.

Sobre la base de lo expresado por los estudiosos antes citados, esta investigación parte de un primer propósito, que es el de utilizar el retrato del personaje de *La Niña* como fuente principal de información para su análisis, desde su contenido social e ideológico. Le Goff, al respecto, señala que el objeto de arte, es: “El resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido”⁵.

En efecto, todo objeto cultural tiene un contenido documental, no es fruto del azar y responde a una realidad histórica. Los pioneros de la Nueva Historia y fundadores de la revista *Annales d'Historie Economique et Sociale*, precisaban que la historia se la hace a partir de los documentos; sin embargo, amplían la noción de éstos cuando manifiestan:

La historia se la hace con documentos escritos, por cierto, cuando existen, pero se la puede hacer, se la debe hacer sin documentos escritos si no existen... Quizá, toda una parte, y la más fascinante, de nuestro trabajo de historiadores, ¿no consiste propiamente en el esfuerzo continuo de hacer hablar las cosas mudas, de hacerles decir lo que solas no dicen los hombres, sobre las sociedades que las han producido, y de constituir

³ Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: 2006. Crítica. p.12

⁴ Ernst Hans Gombrich. *Los usos de las imágenes*. Estudios sobre el arte y la comunicación visual. Cap. 11. México: 1999. Fondo de Cultura Económica, p. 662

⁵ Jaques Le Goff. *Orden de la memoria, el tiempo como imaginario*. España. 1961: Paidós. p.238

finalmente esta vasta red de solidaridad y de ayuda recíproca que suple la falta del documento escrito? ⁶

El estudio del arte como medio de comprensión de pueblos y de sociedades no es hoy exclusivo de la Historia del Arte. Son muchas las civilizaciones y culturas que, como en el caso boliviano, nos ofrecen riquísimas fuentes para estudiar y comprender a los hombres, mujeres y a las sociedades que las crearon.

Tomemos como ejemplo estudios sobre los procesos culturales que se han desarrollado en México en los siglos XVIII y XIX, permitiendo hoy a los historiadores revisar su historia oficial, mediante el análisis de la gran producción artística que tuvo ese país, en los períodos mencionados. Uno de los temas de mayor preocupación para los especialistas, ha sido el de la periodización de la historia mexicana y la historiografía que ha mantenido continuidades en los procesos, como si no hubieran sido interrumpidos y quebrados por acontecimientos, que hoy son reinterpretados mediante el arte mexicano. ⁷

Este ejemplo nos muestra el replanteamiento de temas fundamentales de su historia, como son: la modernidad, la religiosidad popular, el pasado indígena y otros de no menor importancia, a través del lenguaje y del mensaje ideológico, expresado unas veces de manera figurativa y explícita; otras, bajo el velo de la simbología.

Si nos remontamos al arte de la Europa del siglo XVI, encontraremos un ejemplo paradigmático en el campo de la semiótica, con el estudio realizado por Omar Calabrese

⁶ Citado en Le Goff, Op. Cit. p.231

⁷ *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, es una exposición, que vinculada a las nuevas corrientes historiográficas, se propone examinar el periodo de 1750 a 1860 bajo criterios de continuidad y analizarlo como una totalidad coherente, en términos de producción cultural y artística, como el propio título lo sugiere. A fines de los años ochenta, un número significativo de historiadores e historiadores de arte, anglosajones y mexicanos, empezó a poner en tela de juicio los criterios de periodización de la historia oficial, con su marcado énfasis en los movimientos de Independencia y Revolución del proceso histórico nacional. En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana* también están presentes los retratos “historiados”, en el que aparecen los personajes rodeados por elementos reales o emblemáticos, aludiendo a las acciones históricas que mejor lo significan.

sobre la pintura de *Los Embajadores* del pintor Holbein, El joven, como puede verse en la imagen.⁸



Imagen N°1

Los Embajadores (Los Emisarios franceses) Holbein, el joven, 1533. Londres, The National Gallery
Extraído del libro *Holbein. El Rafael alemán*. Taschen, Alemania. 2004, p 72.

Esta obra representa a dos personajes: Jean de Dinteville y George de Selve, ambos jóvenes hombres de gran prestigio; el primero, clérigo de alta jerarquía, y el segundo, embajador. En la fascinante composición, los protagonistas están rodeados de varios objetos que son analizados minuciosamente uno a uno por Calabrese, reconstruyendo de esta manera datos biográficos de los embajadores, vínculos con otros personajes como: Copérnico, Magallanes, Moro, Rotterdam y otros, quienes están presentes en la pintura a través de símbolos y signos. La conexión de ciencias y nombres logra recrear una verdadera historia, donde también se encuentran estadios (espacios) descubiertos por los analistas, tales como: la cultura, la amistad, la política, la pintura y el juego lingüístico.

⁸ Omar, Calabrese. *Como se lee una obra de arte*. Madrid. 1994: Ed. Cátedra.. P.23

El mexicano y crítico de arte Carlos Reyero define a la pintura del siglo XIX de su nación como “pintura de la historia”.⁹ En este sentido, es importante en nuestro país el estudio realizado por la antropóloga Beatriz Rossells, quien a través de las imágenes de la producción pictórica y gráfica, realiza una lectura sobre la significación del discurso indigenista como corriente no sólo artística, sino ideológica en los inicios del siglo XX. Este aporte enriquece en gran manera los estudios del arte boliviano realizados hasta ahora, porque no ha privilegiado a la obra como un hecho aislado y desarticulado de su historia, al contrario, la ha contextualizado en un período constitutivo de la pintura nacional con sus connotaciones y sus significados. Beatriz Rossells no ha prescindido de recursos como la lectura iconográfica, la representación imaginaria y medios de prensa escrita, recreando un panorama cultural que puede enlazarse con la Revolución del 52.¹⁰

Objetivos

El objetivo general de esta tesis es el estudio del retrato de *La Niña del siglo XIX*, como testimonio histórico y documento visual para el análisis. A partir de este primer planteamiento que se asienta en una obra de arte, se pretende desarrollar una propuesta teórica y metodológica de estudio.

Se debe establecer de manera clara que este trabajo no trata de realizar un estudio de historia del arte, ya que no se categoriza ni jerarquiza al retrato en estudio a partir de sus cualidades estéticas y de su desarrollo formal artístico sino, más bien, a partir de sus formas y contenidos como representación.

Como **primer objetivo específico** se intenta contextualizar histórica y socioculturalmente al bien artístico que se estudia, como un producto que respondió en su elaboración a determinadas estructuras de pensamiento.

⁹ Citado en Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México. El Arte del siglo XIX*. Tomo I. Instituto de Investigaciones Estéticas. Ciudad de México: 1993. Universidad Autónoma de México. p. 66

¹⁰ Beatriz Rossells. *Espejos y máscaras de la identidad. El discurso indigenista en las artes plásticas 1900-1950*. La cultura del pre 52. N° 12. La Paz: , 2004. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA. Instituto de Estudios Bolivianos. p. 64

El **segundo objetivo** de este estudio es otorgar al retrato el valor de documento y fuente de estudio, analizar visualmente los contenidos de la obra, sin dejar de lado el examen físico y estructural, por ser dos elementos fundamentales de información y de su historia material.

Establecer como **tercer objetivo**, que el retrato en su totalidad es el documento, y la imagen es el texto en el que se realiza la lectura, para extraer el discurso ideológico y los valores narrativos, como testimonios directos de su época.

Como **cuarto objetivo** se pretende recrear el contexto socio cultural del personaje, en su espacio y periodo histórico, establecidos mediante la lectura del texto-imagen.

El **quinto objetivo** de la propuesta está dirigido a analizar el retrato de *La Niña del siglo XIX*, tanto como producto artístico, como texto y como personaje de la historia, para interpretar los valores intrínsecos de una “niña-símbolo”, que representa la expresión de ideas y de un imaginario convencional.

El **sexto y último objetivo** propone el estudio, a partir de un bien cultural, no sólo como un recurso auxiliar, sino a partir de éste como fuente primaria válida para la investigación histórica.

El trabajo consta de cinco capítulos; en el primero, se expone el sustento teórico de esta propuesta, sobre la base de los criterios y postulados de la Historia del Arte, que ya se había desarrollado como ciencia desde el siglo XIX, analizando la producción artística en su entorno social, cultural e ideológico, mediante métodos y submétodos, que permiten la interpretación del objeto artístico.

Bajo los conceptos expuestos, la lectura bibliográfica se divide en dos partes: la primera se asienta en los principios teóricos que han abordado el análisis e interpretación de la producción artística y cultural, guiando a esta investigación a través de un hilo conductor, que es la búsqueda de la incidencia del medio sociocultural e ideológico en la elaboración

del objeto de arte. En segundo lugar, se realiza una lectura referencial sobre los estudios de historiadores e investigadores, quienes asentaron sus trabajos en base a la interpretación de imágenes en sus diferentes expresiones, otorgándoles el valor de un texto.

La búsqueda de fundamentos científicos para este trabajo, se apoya en los lineamientos que a fines del XIX y principios del XX pasaron a las escuelas y al ámbito académico, creando instrumentos que posibiliten llevar adelante un estudio más científico y sistematizado, no sólo aportando una base al soporte teórico, sino también las técnicas que deberían aplicarse, como la catalogación, el atribucionismo propuesto por Berenson, la interpretación con el íntertexto de Calabrese,¹¹ las tres etapas de análisis de Panofsky, en las que se apoya principalmente el estudio y contextualización del retrato de *La Niña*, partiendo del postulado de Aby Warburg en el que el objeto artístico debe ser estudiado, más allá del dato que es en sí mismo, develando los símbolos que señalan una sociedad, una cultura y una historia.¹²

Vimos ya en el ocaso del siglo XIX, que nuevos planteamientos impulsaron el estudio del arte en su medio geográfico e incluso político, pasando los límites que imponían los lineamientos de la Historia del Arte y abriendo para nuestra investigación mayores posibilidades en el campo de la historia general.

En el avance de la investigación, la lectura trajo nuevas propuestas de acercamiento y análisis a nuestro objeto artístico con la ideologización del pensamiento, aproximándonos de esta manera al contenido socio cultural e ideológico del retrato que estudiamos. Con esta orientación establecimos a los factores sociales y económicos como determinantes en la producción artística.

Con estos planteamientos se analiza al retrato en sí mismo, como en su medio, partiendo del pensamiento y del método formalista que sentó los fundamentos de la iconografía,

¹¹ Omar Calabrese, semiólogo y crítico de arte, realizaba sus estudios combinando el análisis tradicional y de la Escuela italiana, con las investigaciones audiovisuales de Umberto Eco, la semiótica estructural de Greimas y sobre la base de los postulados de Levy Strauss y Ronald Bhartes.

¹² José Fernández Arenas. *Teoría y Metodología del arte*. Barcelona. España:1982. Anthropus. Ed. del hombre. p.78

dejando de ser únicamente un instrumento de estudio de la obra, para pasar a ser la primera etapa de todo un proceso de interpretación, dotando a nuestro objeto cultural de cualidades también simbólicas, cuya profundidad está inmersa en el espacio social e histórico. Desde esta profundidad, nuestro estudio requirió adentrarse aún más, mediante la lectura de la imagen.

En el proceso de interpretación del retrato, a partir de su análisis como imagen, se establece la diferenciación con los intereses que plantea la Historia del Arte; desde esta etapa, el retrato es leído como un documento de interés histórico social, muy independientemente de su calidad estética y su valoración como tal.

Se dio inicio a la investigación, sabiendo que una de las principales dificultades con las que se enfrenta el estudioso de una obra de arte, es el momento en que debe otorgar a su interpretación un soporte teórico (no basta el soporte de la pintura) y una metodología científica y aplicable.

En consecuencia, se aborda la interpretación y contextualización del documento paralelamente, desde el inicio de la lectura y revisión bibliográfica, por considerarse que las teorías planteadas tenían el objeto de interpretar, la larga cadena de factores que constituyeron el contexto de un bien cultural.

El estudio del retrato de *La Niña del siglo XIX* parte de una visión general, hasta su análisis más profundo e íntimo, a través de cuatro acercamientos, siendo cada uno de ellos un capítulo con sus respectivos subcapítulos.

En el segundo capítulo, después de establecer que el retrato es el documento inicial para la investigación, en el primer acercamiento se contextualiza e identifica al retrato de *La Niña del siglo XIX* como obra de arte. Su análisis se apoya en dos ejes de análisis, el primero es el examen técnico del retrato, ya que metodológicamente es fundamental, porque nos proporciona datos precisos que lo identifican, como la evidencia visual y documental encaminando el estudio de manera determinante. En el segundo eje se analiza a nuestro

documento desde la retratística, género que tuvo su desarrollo desde las primeras representaciones humanas, motivo por el que fue parte importante para este estudio la comprensión de las diversas funciones sociales, políticas y religiosas que se otorgaron al retrato en los diferentes periodos históricos y en especial en nuestra región. Con este fin se trabaja bajo los conceptos de los historiadores de arte Pierre y Galienne Francastel, quienes estudiaron la evolución del retrato, desde sus inicios hasta su ejecución contemporánea.

En el proceso de identificación del retrato de *La Niña* como obra de arte para el período que estudiamos, fueron significativos los criterios de los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert, quienes clasificaron los tipos de retrato que se ejecutaron en nuestra región, hoy Bolivia.

También fueron importantes los estudios del investigador potosino Mario Chacón, del historiador peruano Ricardo Estabridis y más recientemente de Pedro Querejazu. Por sus trabajos sabemos que el arribo del pensamiento liberal y de las nuevas corrientes artísticas trajeron a nuestra región el retrato, uno de los géneros que estaban en boga en el mundo occidental durante ese convulsionado periodo, y que el retrato femenino fue bien acogido por los grupos sociales con poder económico y político, ya que era la versión femenil del retrato oficial que representaba a los caudillos militares de alto rango, así como a personajes influyentes de la sociedad civil y de la iglesia. Dentro de este capítulo también se analiza el rol del artista en el periodo que estudiamos, porque nos permite entender el contexto social e ideológico en el que se retrató a *La Niña*.

Para iniciar el tercer capítulo, que contiene el segundo acercamiento a la imagen-texto, se realiza un análisis sobre la importancia que tuvo la imagen a través de la historia y lo fundamental que fue como estrategia de adoctrinamiento y propaganda.

El estudio de la imagen que nos ocupa, se apoya en los tres niveles de interpretación de Erwin Panofsky, que son expuestos en un cuadro explicativo, aplicando a la imagen de *La Niña* cada uno de los pasos.

La interpretación también se fundamenta en la lectura de convenio – tradición, que se expresa en los diferentes capítulos del presente estudio, como el reflejo de la memoria colectiva del grupo social al que perteneció *La Niña*. Para entender este nuevo valor del retrato, apelamos al concepto de las representaciones mentales y al imaginario, recurriendo a los criterios de Philippe Ariès, Jaques Le Goff, Peter Burke e Ivan Gaskell.

Asimismo recurrimos a Norbert Schneider, uno de los estudiosos que concentró su atención en el análisis de la imagen del retrato, realizando interpretaciones que sacaron a la luz el significado de objetos y elementos que acompañan a los modelos, muchos de ellos de la realeza o influyentes personajes de la política europea, develando el discurso ideológico de cada retrato y su importancia en los procesos históricos.

El desarrollo interpretativo alcanzado en el siglo XX con la lectura de la imagen expresada en los más variados soportes, también amplía la aplicación de nuevas metodologías por estudiosos como Armando Silva, quien trabajó la historia familiar colombiana sobre fotografía, y la tesis de Patricia Carolina Murillo y Peter Burke citado de manera continua en este trabajo. Son esclarecedores los estudios realizados por la antropóloga Beatriz Rossells sobre la base de la interpretación del imaginario, la lectura iconográfica y la prensa escrita.

La lectura del texto es la que permitirá la decodificación de los elementos que nos vinculan al personaje de la historia, extrayendo del documento valores que se encuentran más allá de los puramente plásticos, ya que lo que se busca es establecer la identificación e interpretación de época, género, edad, rasgos étnicos, posición social, atuendo, postura, etc. Cada uno de estos elementos, “síntomas” o “indicios”, se interpretarán uno a uno de manera individual.

El tercer acercamiento, expuesto en el cuarto capítulo, es a *La Niña del siglo XIX* como personaje, partiendo de la interpretación histórica de los elementos de la composición,

que serán previamente identificados en el estudio del texto – imagen; esta lectura permitirá la recreación de su espacio socio cultural y geográfico.

Las fuentes para la recreación del contexto histórico, social e ideológico del personaje, se fundamentan en los estudios realizados sobre la sociedad y la mujer en nuestra región, de manera particular sobre el comportamiento de los grupos de poder de la época y en la transición del periodo colonial a la joven república de Bolivia, apoyándonos en historiadores como: Alcides Arguedas, Gabriel René Moreno, Eugenia Bridikhina, María Luisa Soux, Clara López Beltrán, Ximena Medinacelli, Rossana Barragán, Scarlett O’Phelan Godoy, Luis Oporto, Gustavo Adolfo Otero, Beatriz Rossells, Ignacio Prudencio Bustillo, Fabián Eduardo Sislián, William Lee Lofstrom, Cecilia Rabell y Marta Irurozqui.

En el quinto capítulo, el cuarto acercamiento mira y analiza a *La Niña del siglo XIX* como símbolo, a partir de los significados de cada uno de los objetos que la acompañan, dentro de una escena preconstruida. Para el estudio se recurre a los principios básicos de la semiótica como una técnica de investigación desarrollada por Charles Pierce, sobre el funcionamiento de la comunicación y la significación, ya que para este análisis, debemos entender el conjunto de signos y el juego de relaciones que se establece en la construcción de la imagen del retrato y su potencialidad comunicativa en la sociedad del siglo XIX en nuestra región.

Si bien sabemos que el retrato del personaje de *La Niña* no reviste la complejidad propia de la composición pictórica renacentista europea o la simbólica del siglo XIX, toda obra, como manifestaba el teórico Charles Pierce, es un signo que comunica pensamientos, es un código que puede ser leído.¹³

En esta etapa la interpretación se asienta una vez más en la tercera fase de Panofsky, ya que reviste mayor profundidad por ser portadora de un discurso político, religioso e ideológico subyacente en el documento; esta lectura es la que nos llevará a la recreación

¹³ Charles. S Pierce. *La semiótica como metalenguaje del funcionamiento del signo*. Santiago:1996. Facultad de Artes. Universidad de Chile. P.21

del espacio y el tiempo del personaje de *La Niña*, pero también a la ideología imperante y al mensaje preconstruido y transmitido a determinados grupos.

Con este objetivo y sabiendo que esta investigación tiene como punto de partida al objeto cultural que se relaciona con una gran cantidad de documentos visuales, y al mismo tiempo, teniendo a la imagen como nuestro texto, al igual que en la investigación histórica que recurre a documentos pertinentes y afines, en esta propuesta se llevará a cabo un estudio comparativo con otros retratos del mismo periodo y principios del XX, recurriendo a catálogos de diferentes centros culturales como los de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y de otros museos, colecciones particulares, libros, tratados y documentos de arte, especialmente los del Museo Nacional de Arte, así como catálogos de exposición e información vía Internet.

Mediante esta información también debemos establecer el por qué de la demanda de retratos por determinados grupos de la sociedad en el periodo que estudiamos, no obstante, la escasez de retratos infantiles en comparación a la gran producción de retratos oficiales y civiles de notables.

Durante el desarrollo de este trabajo se precisará también la valoración del retrato seleccionado por su “unicidad”, aportando no sólo el valor documental en su contenido, sino también en su conformación física y material, a lo que Peter Burke llama historia de la cultura material¹⁴.

Para concluir esta introducción, es necesario explicar el por qué de la elección del retrato de *La Niña del siglo XIX* como documento de investigación. Para ello es importante destacar lo expresado por Jaques Le Goff:

La intervención del historiador que escoge el documento, extrayéndolo del montón de datos del pasado, prefiriéndolo a otros, atribuyéndole un valor de testimonio que depende al menos en parte de la propia posición en la sociedad de su época y de su organización

¹⁴Peter Burke. Op. cit. 2006.p. 11

mental, se injerta sobre una condición inicial que es incluso menos neutra que su intervención. El documento no es inocuo¹⁵.

El aporte de la presente propuesta reside, pues, en el uso de un documento visual, para extraer la historia socio cultural de una niña portadora de un discurso ideológico, que perteneció a determinado grupo de la sociedad en el siglo XIX en la ciudad de Sucre, de donde el retrato fue rescatado del olvido, en una tienda anticuario.

El haber recurrido a metodologías de la Historia del Arte para el estudio e interpretación del objeto cultural y la contextualización en su historia social, es también una contribución metodológica que abre mayores posibilidades de estudio a historiadores que no son especialistas necesariamente en Historia del Arte.

¹⁵Jaques Le Goff. Op. cit. 1961. p.238

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO. POSTULADOS Y METODOLOGÍAS PARA LA INTERPRETACIÓN DEL OBJETO DE ARTE Y LAS CONDICIONES

Abordar el análisis y la posterior interpretación de una obra de arte realizando su lectura, como en un texto o una fuente escrita, requiere de métodos y técnicas. El primer paso de todo este proceso consiste en ver, mirar y contemplar, este es el punto de partida para cualquier investigador que se relaciona con un hecho estético¹.

La observación del retrato de *La Niña del siglo XIX* nos lleva a un análisis que permite formular teorías, las mismas que ya se habían desarrollado a partir de la búsqueda del entendimiento del bien cultural desde su concepción.

El interés por el acercamiento a la producción artística se remonta a filósofos que como el griego Filóstrato, quien con su análisis y reflexiones trató de interpretar el discurso del objeto cultural como producto intelectual y del pensamiento del hombre². A partir de este momento de reflexión, largo ha sido el trayecto en el que se han ido generando muchas y diversas corrientes en la filosofía y en la Historia del Arte.

Metodologías de acercamiento a la obra de arte. La biografía. Autobiografías. Método histórico de las generaciones

La biografía de los artistas surgió como un primer intento metodológico de interpretación de la producción artística, partiendo de la consideración de que es válido ordenar, catalogar e historiar la vida de los artistas, es decir que el modelo biográfico se apoyaría fundamentalmente en el punto de vista de su genitor.

¹ Fernández Arenas. Op. cit. 1982, p.140

² Filóstrato, filósofo sofista (s. II-III d.c.) analiza una serie de cuadros *EIKONES* (iconos) en una extraña crítica de arte y descripción mitológica, es el iniciador de los tratados y diccionarios en imágenes.

Siguiendo el curso de esta investigación, creemos que el factor social que enmarca estas biografías representa una búsqueda del entorno del artista y de los acontecimientos que tuvieron que ver con su actividad productiva. La utilización de estas fuentes, que también incluyen las autobiografías, presentan desventajas como son la gran carga de subjetividad de quien escribe “su propia historia” y el ensalzamiento del genio de parte de los biógrafos, elevándolo a modelo del hombre universal³. Por otra parte, como en el caso de Vasari, se excluyeron a muchos artistas que de acuerdo a su criterio no fueron dignos de ser biografiados. No obstante, tratadistas y biógrafos como Francisco Pacheco y Antonio Palomino, aportaron con datos referentes a la vida de artistas, que aún hoy son valiosas fuentes de consulta. El trabajo que realizaron, sin duda, demandó una búsqueda en los hechos históricos, el mismo Palomino comenta que: “...es muy difícil el estudio histórico porque está ligado a las precisas puntualidades del hecho”⁴.

Del procedimiento biográfico se desprende el método histórico de las generaciones, bajo el planteamiento de que, como sucede con todos los hombres y mujeres, los artistas desenvuelven sus vidas en una sociedad, en un determinado momento, en el que convergen los mismos sucesos y los condicionamientos. El método de la historia de las generaciones no se contradice con las biografías no obstante que éstas, centran sus estudios en individualidades.

Dentro de los lineamientos biográficos, el método de la psicoanalítica se incluye en la necesidad de interrogar al sujeto productor de la obra de arte, naturalmente que ésta no necesariamente puede ser sólo el resultado de un temperamento individual. A partir de estos planteamientos, Gombrich buscó un equilibrio entre el formalismo y las formas culturales, postuló que la imagen es el resultado de un fondo humano y personal y por tanto refleja el carácter y la naturaleza del artista creador⁵. Este método se aproxima mucho a la sociología del arte y a la iconología, ya que ambos están en la búsqueda del

³ Ibíd, p. 57. La alabanza de las artes se cumple presentando las biografías de los más importantes maestros que sirven de ejemplo y modelo. El artista pasa a ser maestro y modelo universal.

⁴ Citado en Fernández Arenas. Op.cit. p.60

⁵ Citado en Fernández Arenas. Op.cit. p.64

significado profundo del objeto cultural, y al igual que el proceso biográfico o el social, se indaga en el contexto habitual como cualquier hecho histórico.

Filosofía del arte

Las posturas filosóficas surgieron a partir de que Descartes en el siglo XVII postuló el método crítico, proporcionando las bases para una metodología con investigación y la búsqueda del conocimiento en base a la razón, sentando los fundamentos científicos para el desarrollo de métodos de análisis que incluirían a la producción artística y cultural.

Expuestos los postulados de Descartes, uno de los filósofos que adoptó el pensamiento racionalista en el siglo XVIII fue Johann J. Winkelmann,⁶ quien teorizó la historia del arte planteando que la elaboración artística responde a su tiempo, a un contexto cultural, a un momento histórico, social y geográfico desarrollando de esta manera un método basado en un orden cronológico y estilístico⁷.

Con Winkelmann, el intento de conocimiento y acercamiento al bien cultural abandonó el procedimiento biográfico para transitar por un camino filosófico. Las propuestas de este filósofo fueron muy influyentes para los teóricos del arte.

De los grandes filósofos idealistas fue Kant, quien, con el método teórico crítico y sus técnicas de razonamiento, planteó que la historia se convierte en un instrumento de análisis de un objeto de arte. Con este teórico se inicia una historia científica, ya que anteriormente a éste, y a pesar de los intentos por sentar las bases de una metodología sólida, lo que hasta ese momento existió como medio de interpretación fue la intuición.⁸

Desde el momento en que el objeto artístico y cultural, la pintura, escultura o monumento edificado, son estudiados científicamente, se marca el inicio en que el artista se libera de rígidos cánones estéticos y de ideas abstractas, para volcarse con toda su atención a la obra

⁶ Winckelman en pleno siglo XVIII, inicia la posibilidad de una ciencia del arte más objetiva. Postula que toda producción cultural y artística obedece a su entorno.

⁷ .Fernández Arenas. Op.cit. p. 75

⁸ Ibid. .75

misma como documento y dato histórico. Estos avances y la contribución de filósofos y teóricos son los que han originado diversos criterios y métodos.

De esta manera, y según el mismo Fernández Arenas, se inicia una ciencia del arte, en la que la interpretación se centrará en los hechos históricos y geográficos en torno a la producción artística. El estudio se enfoca desde dos puntos: el valor estético del bien cultural (propio en el estudio del arte), por una parte, y por otra, las causas de su concepción, buscando en los estilos nacionales, época y generación, lo que incluye a la historia general.

Surgieron, entonces, las primeras apreciaciones de estudio de la producción artística como testimonio histórico, Le Goff afirma al respecto:

En el giro de algún decenio la memoria social engulle en los libros toda la antigüedad, la historia de los grandes pueblos, la geografía y la etnografía de un mundo convertido definitivamente en esférico, la filosofía, el derecho, las ciencias, las artes y una literatura traducida de veinte lenguas diversas. En el Settecento encontramos ya por lo tanto las fórmulas utilizables para dar al lector una memoria preconstruida⁹.

Como consecuencia del pensamiento experimental y racionalista surgió el historicismo que a través del método histórico permite realizar el análisis de una obra de arte, pero que sobre todo puede llevar a cabo la interpretación. Este método nos obliga a recurrir a los archivos.

Si bien Hegel compartió las concepciones del idealismo alemán junto a Kant, planteó claramente su aproximación al historicismo, explicando a través del arte “las manifestaciones evolutivas del espíritu de la humanidad”, asimismo analizó al arte como parte de una triada dialéctica con sus tres partes: tesis, antítesis y síntesis, estableciendo que la función del arte es satisfacer las necesidades del espíritu en una primera instancia,

⁹ Jaques Le Goff. Op.cit. p.164

sin embargo una vez cumplido este rol, lo que producirá en los observadores será el pensamiento y la reflexión hacia la producción artística¹⁰.

Fernández Arenas expresa que Hegel no se contentó con exponer sus ideas estéticas, sino que además intentó una historia general del arte, destacando la conciencia de las nacionalidades, sobre motivos religiosos, económicos y políticos.¹¹

Sobre la base de las posturas científicas, el positivismo y el determinismo, junto al historicismo, son tres tendencias que a pesar de sus diferencias, intentaron someter a la obra de arte a procesos científicos, procediendo como se hace con especies vegetales o animales, con el fin de lograr una clasificación rigurosa para su estudio. Dilthey, uno de los representantes más destacados del historicismo, propugnó la necesidad de recurrir a disciplinas auxiliares, creando submétodos como la catalogación, el atribucionismo y las biografías, como técnicas e instrumentos para el estudio e interpretación¹².

La aplicación de la catalogación como técnica de análisis en este trabajo, nos aporta las fuentes visuales para desarrollar el estudio comparativo a partir de imágenes. Los archivos y departamentos de catalogación de patrimonio atesoran toda esta información. Esta especialización tiene asimismo como lineamientos principales una clasificación rigurosa, descriptiva y documental; datos y registros que permitirán posteriormente hacer comparaciones y la búsqueda de características peculiares para el análisis de la pieza cultural en estudio.

El atribucionismo para el desarrollo del estudio al retrato de *La Niña del siglo XIX*, también contribuye con los datos necesarios que permitan atribuir al personaje del retrato su espacio y tiempo, a través del estudio en su elaboración conceptual, compositiva y técnica. El atribucionismo, cercano al método historicista, aunque de manera independiente,

¹⁰ Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: 1985. Editorial Universitaria de Bs As. p.65

¹¹ Fernández Arenas. Op .cit, 1982. p. 75

¹² Ibid. p. 122

tiene el objetivo de deducir época, estilo, escuela y posible autor o seguidor¹³. Bernard Berenson uno de los representantes más importantes de este método, manifestaba que la obra de arte no debe ser estudiada a partir de solo datos, sino que debe ser estudiada en ella misma, es decir, buscar en el documento que en sí mismo es, ya que en el objeto existe una forma que habla de sí mismo¹⁴.

La atribución también se apoya en la observación de un experto, que puede “descubrir” características lo suficientemente reveladoras, como para poder atribuirle prescindiendo de otros documentos.

Específicamente en el caso concreto de *La Niña*, es posible que no lleguemos a su identificación, pero la investigación y seguimiento puede conducirnos de manera aproximada a un círculo o taller de artistas regionales o locales.

El atribucionismo, además, se ha enriquecido con la fotografía y los avances que nos ofrece la tecnología, no obstante que existen críticas dirigidas a este procedimiento por la pérdida de contacto con la obra misma, ya sea por el abuso de la fotografía o por el uso continuo del documento originado en su registro que es el catálogo.

Al igual que en la historia general y de manera cercana a los postulados del positivismo, la teoría del determinismo nos conduce a los artistas cuya producción estuvo condicionada al momento histórico e ideológico imperantes. Bastide nos recuerda que el determinismo se apoya sólidamente en la célebre teoría de la raza (factor individual), el medio (factor

¹³ Ibid. p.147 Los estilos son conceptos auxiliares de la historia del arte. Uno de sus objetivos es buscar las relaciones de semejanza con otras creaciones que permitan conocer las relaciones de origen, influencias o transposiciones tanto formales como temáticas.

¹⁴ Citado en Fernández Arenas. Op.cit, p. 96

geográfico) y del momento (factor sociológico)¹⁵.

Bajo este enfoque, nuestro estudio nos remite al comportamiento de los grupos que demandaban la elaboración de retratos desde fines del siglo XVIII y fines del XIX, y que, como se verá en el desarrollo del trabajo, también se refiere al comportamiento condicionado del artista, que estuvo correspondido social e ideológicamente por una clase, que respondía a una serie de valores que los agrupaba, siendo algunos de ellos precisamente el origen étnico, el poder local, el posicionamiento burocrático, los vínculos familiares, y otros que buscaban garantizar la continuidad y supervivencia de su clase.

Por su parte, Fernández Arenas, frente a los positivistas que se ajustaban a la absoluta realidad, condicionando toda actividad humana, cuestiona dicha postura, destacando no solo los factores físicos, sino también otros elementos determinantes como el pensamiento y la educación de los productores de objetos culturales¹⁶.

Se criticó el método positivista por el apego excesivo al evolucionismo que crea un “estilo” mejor que el anterior, con el intento por encajar la realidad a antecedentes y consecuentes generalizando características nacionales en determinados países¹⁷. En el estudio de *La Niña* no se ha enfatizado el estilo como un dato de valor estético sino más bien, como un dato de acercamiento a otras obras como fuentes de información¹⁸.

¹⁵ Roger Bastide. *Arte y sociedad*. Fondo de Cultura Económica. México: 1948. P. 34. Bastide, sociólogo y antropólogo francés, estudió los conflictos culturales y las relaciones infraestructura-superestructura e ideología-religión.

¹⁶ Fernández Arenas. Op. Cit, 1982, p.80

¹⁷. Las nuevas necesidades sociales determinan los estilos y el espíritu de la época se infiltra consciente o inconscientemente en cada estilo, donde la circunstancia geográfica tiene gran importancia. La teoría de las nacionalidades, que se inicia con Winckelmann, pasa por la explicación del medio geográfico de Taine, y las necesidades morales y religiosas preconizadas por Ruskin.

¹⁸ Puesto que el registro se realiza sobre el examen material y el conocimiento técnico del objeto, los historiadores de arte positivistas proponen como lineamientos para llegar a la interpretación de una obra de arte: el predominio de lo material de la obra sobre otros elementos y la omisión de un juicio que sea subjetivo y personal.

Uno de los aportes de la rigurosidad de esta disciplina es el registro del bien cultural, que en nuestro medio fue practicado por contados historiadores del arte. Sin duda, sería mucho lo que nuestro patrimonio habría perdido, de no haber sido por el trabajo de documentación realizado por los historiadores Mesa-Gisbert, como se puede apreciar en una de sus obras *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*, y Mario Chacón, con su *Índice de los pintores del siglo XIX en Pintura Boliviana del siglo XIX (1825-1925)*. Hoy, gran parte de la información con la que contamos ha sido resultado de este gran trabajo de contacto directo con la obra. El registro fotográfico, descripción de materiales y técnicas, levantamiento y ubicación de bienes patrimoniales que hoy se

A diferencia del positivismo que trata de controlar las fuentes porque las considera su garantía de objetividad y de credibilidad, el romanticismo indaga en el sentimiento nacional, religioso o del espíritu, no como una metodología de análisis, mas bien como una consecuencia de los nacionalismos. El retrato que estudiamos está enmarcado dentro de la producción del periodo romántico de influencia europea, aunque atrasada para nuestra región. Del carácter romántico de nuestro retrato, fue importante para este estudio desentrañar el contenido religioso en la composición, a través de la tórtola que sostiene *La Niña* en la mano derecha.

Contemporáneo a los últimos historicismos, Hipólito Taine¹⁹ desarrolló la teoría del medio y de las nacionalidades, intentando demostrar que, al igual que las leyes físicas (geográficas y climatológicas) que rigen la naturaleza, también las leyes ambientales condicionan la creación artística: “Las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza viviente, no se explican sino por su medio”²⁰.

Bastide analizó la postura determinante de Taine que logró pasar el límite de la historia del arte, con su propuesta de buscar explicarse los fenómenos del porqué, cuándo y cómo del hecho histórico respecto a la obra de arte, y que ésta ciertamente está determinada por el estado general de los espíritus y de las costumbres de la época. Cuando Bastide se pregunta: “estas costumbres y estos espíritus ¿de dónde proceden? ¿caen de las nubes?”. Las respuestas están dadas por las condiciones sociales, desde el planteamiento del materialismo histórico²¹.

Taine trató de interpretar al objeto cultural a través de un recurso que es el estilo, señalando que es un elemento complejo por las connotaciones que alcanza y mucho

consideran perdidos, dejaron como único testimonio la imagen fotográfica y el fichaje con información.

¹⁹ Hipólito Taine. *Filosofía del Arte*. Madrid: 1960. Espasa Calpe. H. Taine (1828-1893) desarrolla en el Escuela de Bellas Artes de París, en 1864, la teoría del medio que se publica con el título de *Philosophie de l'art*. Influenciado por la filosofía positivista y naturalista intenta demostrar la equiparación de las leyes físicas que rigen la naturaleza, con las leyes ambientales que condicionan la creación artística.

²⁰ Citado en Fernández Arenas Op. cit.,p. 81

²¹ Roger Bastide. Op. cit.1948, p.37

mayores que las que se le atribuyen, porque reúne peculiaridades de país y de épocas, marcando un carácter social como es la raíz cultural. La explicación que buscamos en el estilo nos conduce a lo que son las costumbres y sobre todo en el siglo XIX a los condicionamientos sociales. El método de la interpretación estilística, ha permitido que Arnold Hauser se aproxime a la propuesta decimonónica de Taine. Ambos teóricos propugnan el estudio de la lengua, de las ideas, creencias, intereses, la educación y formación del artista como creador de una obra, y así lo ubican en su medio geográfico, político y socio económico.

Puesto que la propuesta de este trabajo es contextualizar en la historia socio cultural al personaje del retrato de *La Niña*, tanto los criterios de Taine como los de Hauser, permiten enmarcar a la obra en estudio en su medio geográfico, socio económico e ideológico y, al mismo tiempo, su estudio se vincula a la sociología del arte.

El método sociológico de Hauser, de clara influencia marxista, propone no estudiar a la obra artística de manera aislada, sino hacerlo teniendo al factor social como determinante para la creación artística, de manera que el arte es parte de la infraestructura dada por la realidad económica²².

En la sociología del arte concurren todo tipo de investigaciones y conocimientos, por la relación que se produce entre arte y sociedad. En cada época esta relación es diferente, Fernández Arenas destaca que en el siglo XIX esta fue unilateral, ya que el arte tuvo una influencia ética y formativa sobre la sociedad, debido a ciertos efectos sociales²³.

Desde el análisis realizado al contexto de nuestro personaje, sin duda que el factor sociológico fue de gran importancia, sin embargo y como lo plantea Hauser, el factor

²² Arnold Hauser. *Teorías del Arte*. Madrid. 1975. Guadarrama. p.356

²³ Fernández Arenas. Op cit. p.113

económico está asociado al social, siendo un elemento más de la narración que nos ofrece la composición temática y que se verá de manera más íntima en las formas.

Formas, Iconografía e Iconología

Las formas creadas por el artista también están condicionadas por el contexto social. Desde la forma surge el método formalista que con la lectura iconográfica realizará el análisis desde el contenido de la obra. Lo que esta metodología pretende es buscar y agrupar los hechos artísticos para encontrar tendencias, ritmos en la evolución del arte y crear leyes de carácter universal, que a diferencia del positivismo, que busca las leyes fuera de la obra, el formalismo lo hace en las formas inmersas en el objeto.

En medio del debate por dotar a la producción artística un elemento más válido que otro para su interpretación, la sociología del arte que Pierre Francastel propugna, es un sistema organizador de las vivencias y que se expresa por la representación. La obra de arte es una información que nos otorga datos que permite construir una historia, de manera que se la debe estudiar a partir de la técnica empleada y como un producto social. El estudio del bien cultural, desde esta perspectiva, demanda un trabajo interdisciplinario, como lo planteaba Erwin Panofsky.

Para Hauser, a diferencia de Francastel, la técnica no reviste gran importancia en el estudio del producto artístico, en cambio lo que es fundamental es la reciprocidad del arte como producto de la sociedad, y la sociedad como producto del arte²⁴.

Después de todo lo avanzado, en la primera década del siglo XX, existe un consenso en que la producción artística es un hecho histórico. “El hecho artístico es un fenómeno de la historia de la cultura, es decir una historia ideológica mostrada en imágenes. La obra artística es un documento ético y social a la vez y este documento nos habla de la ideología

²⁴ Arnold Hauser. Op. cit. p. 118. “Las obras de arte son cimas inalcanzables... Cada generación las contempla desde otra perspectiva, viéndolas con nuevos ojos... De la acumulación de las diversas interpretaciones y solo de ellas se deduce todo el sentido que una obra de arte tiene para una generación ulterior. Hoy somos testigos de la hora dedicada a la interpretación sociológica de las creaciones culturales”.

propia de la clase en que nace la obra de arte. De ahí que la autonomía del arte no existe, porque está sometida a una ideología, la del partido”²⁵.

En la forma se origina el método iconográfico con un análisis autónomo como lo describen los vocablos griegos que dan origen a la palabra: “eikon” (imagen) y “grafien” (descripción). A medida que fue en aumento el interés de estudiosos y filósofos de arte por la comprensión de las imágenes, éstas fueron cambiando y se profundizaron los conceptos²⁶.

No obstante las variadas definiciones que se asignaron y que se establecen hoy para el término iconografía, tomamos la de González de Zarate, señalando que: “Iconografía es la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desea representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo precisando el origen y la evolución de las mismas”²⁷.

Se ajusta aún más a la interpretación que se aplica en este trabajo, la definición de Fernández Arenas, quien establece que iconografía es el contenido de la obra en imágenes, objetos e ideas, y que deben ser consideradas como auténticas señales, documentos o síntomas de esquemas culturales²⁸.

Aun prescindiendo de dos fuentes importantes como son la identidad del artista que ejecutó el retrato y la de la modelo o el probable personaje que encargó la pintura, el método iconográfico nos permite, en el caso de la obra analizada para este trabajo lo siguiente:

- Una primera lectura del retrato de *La Niñadel siglo XIX*

²⁵ Pierre Francastel. *Sociología del Arte*. Madrid. España:1998. Ed. Alianza Emecé. p 123

²⁶ Las formas cobran mayor fuerza, aunque no en un sentido rigurosamente formalista sino más bien, como un hecho visual y dentro de un proceso de comunicación ideológico, un lenguaje a través de signos, códigos y mensajes, principios que se enlazan a los planteamientos del estructuralismo.

²⁷ Citado en Norbert Schneider. *Arte del retrato*. Italia:1997. Las principales obras del retrato europeo. Taschen. p. 37

²⁸ Fernández Arenas. Op. cit.p.107

- La búsqueda de la identificación del personaje dentro de la “retratística”, no obstante que sabemos la poca probabilidad de elaborar una trayectoria en el caso concreto de *La Niña*.
- Nos remitimos a múltiples fuentes similares.
- Confiere las bases iniciales para el uso posterior de la iconología²⁹.

Como una reacción contraria al formalismo surgió el método iconológico instaurado por Aby Warburg y continuado por Edwin Panofsky; el cuestionamiento principal es que el método iconográfico que prioriza las formas, no va más allá de las imágenes, por lo tanto no busca una verdadera interpretación de la obra. Se llega a comparar a la iconografía con el positivismo que no va más allá del dato.

La iconología parte de la importancia del símbolo, que es el medio de representación de una idea. Panofsky se preocupa por distinguir claramente que la iconografía, como una rama de la Historia del Arte, es una pre- iconología.

El método iconológico propone que para la interpretación de una obra se necesitan tres fases de comprensión:

1. Percepción (descripción) del contenido básico o temático, identificando formas puras, reconocimiento de hechos y expresiones, de lo que se ve en la composición. Esta es una etapa previa a la iconografía que está sólo relacionada con la imagen, es lo que contemplamos pura y simplemente.
2. Percepción del contenido secundario o convencional, ya no son figuras puras, se las identifica en disposiciones determinadas y actitudes concretas. Se vincula con la descripción y el análisis.

²⁹ La iconografía no intenta valorar el significado profundo de la obra como lo hace la iconología. El método es válido por sí mismo y es la primera fase, sin cumplir esta etapa no podría llevarse a cabo este estudio.

3. Percepción (análisis) del significado intrínseco o contenido, el descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos bajo la interpretación de la iconología.

Se establecen, entonces, las diferencias entre la iconografía y la iconología, como se observa en el siguiente cuadro:

ICONOGRAFÍA	ICONOLOGÍA
Personaje con dos llaves	Personaje con dos llaves
San Pedro	San Pedro
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Vestido con túnica ▪ Porta llave 	Hace referencia a la ciencia que estudia el objeto <ul style="list-style-type: none"> ▪ Su origen ▪ Significado de la llave ▪ Obras literarias como fuente ▪ Proceso de interpretación ▪ Relación con los restantes objetos

El investigador que trabaja con los postulados de la iconología, deberá estar en contacto con los documentos religiosos, filosóficos y socio económicos de la época. Este método, más que una ciencia de la historia del arte, es una ciencia humanística. Es una historia de las ideas visuales, antes que una historia de las imágenes; por tanto, deberá recurrir a metodologías propias de la historia general, de la sociología, psicología y antropología.

Para una mejor comprensión del método iconológico, es preciso destacar el concepto de signo al que se hace alusión en este capítulo. El signo define para la historia del arte a los diferentes tipos humanos, sus actividades, los datos elaborados por sus sentidos y de cómo cierto número de individuos, en cada sociedad y en cada época, experimentan la necesidad de hacer que su experiencia personal sea comunicable. Francastel define: “El signo no es el reflejo de una cosa, sino una opinión”³⁰. En el desarrollo de la investigación, este método nos aproxima a la semiótica y a sus métodos de análisis.

³⁰ Pierre Francastel. Op.cit,1998 p.22

En la obra de arte se identifican elementos externos y elementos internos partiendo del siguiente principio en un doble plano. Veamos este ejemplo que nos aporta Pierce³¹.

SIGNIFICADO	SIGNIFICANTE
Paloma	Paloma
Es el objeto al cual se remite la palabra o imagen	Son los términos y modos de expresar ese objeto

Para Saussure³² el valor de una palabra se encuentra en las demás, de acuerdo al lugar que ocupa y a sus relaciones dentro de un sistema lingüístico. De manera que los sonidos y las imágenes no son signos simples, sino que se articulan en dos elementos: el significante que es siempre convencional y percibido por los sentidos y el significado que es lo que se representa.

No podría haber significado sin significante o significante sin significado, ambos están relacionados. Si trasladamos estos principios al hecho visual, el significado se remite directamente a un objeto y el significante puede ser las diferentes lenguas, formas de escritura o imágenes con el cual se representa a ese objeto específico. El aporte de este método de interpretación para el retrato de *La Niña*, es la comprensión visual en las formas representativas, es decir captar y analizar, las cualidades visuales (fisonomía), las formas y figuras, en la composición que estudiamos.

La producción artística es parte de la historia de los hombres y de las sociedades, como tal, el estudio e interpretación no puede realizarse prescindiendo de los enfoques que aportan la historia general y otras ciencias sociales. En el presente estudio el soporte

³¹ Charles S. Pierce. *La semiótica como metalenguaje del funcionamiento del signo*. Santiago: 1996. Universidad de Chile. p. 2

³² Ferdinand Saussure, Emile Benveniste. *El signo*. Santiago: 1998. Semiología. Facultad de Artes. Universidad de Chile, p.24. El origen del estructuralismo se sitúa en los confines del siglo XIX y principios de XX, cuando Saussure explicaba el curso de lingüística general, publicado por primera vez en 1916.

teórico se ha trabajado sobre la historiografía del arte, puesto que como se ha podido apreciar, los métodos de aproximación e interpretación de los objetos culturales, se han dado a través de varios siglos, con el conocimiento y reflexión que en sus diferentes etapas han alcanzado teóricos y filósofos del arte.

CAPÍTULO II

PRIMER ACERCAMIENTO. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA NIÑA COMO OBRA DE ARTE

Como se había anticipado en la introducción de este trabajo, una de las vías de análisis para contextualizar la pintura de *La Niña del siglo XIX* como obra de arte, se sostiene en el estudio de técnica y materiales empleados en su elaboración. La lectura material de este documento busca profundizar nuestro conocimiento sobre la pieza. Panofsky señala al respecto que: “Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar que los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado... son un síntoma de la misma actitud, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo”¹.

Burckhardt centró sus estudios en torno a la técnica, porque en esta existen datos de su evolución aportando información mucho más objetiva, como lo exigían los postulados positivistas e historicistas. No obstante del apego al procedimiento técnico, no dudaba en afirmar que la obra de arte debe ser un valor creado, vivo, en contra de los que la consideraban un documento histórico únicamente. Burckhardt propugnaba que la labor del historiador, era la de conocer las fuerzas vivas de la vida en la que nace la obra de arte².

¹ Edward Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid: 2006. Ed. Alianza. p. 17-18. E. Panofsky nació en Hannover el 30 de marzo de 1892, murió en América el 14 de marzo de 1968, realizó sus estudios en universidades alemanas graduándose en Friburgo en 1914. Fue alumno y seguidor de Aby Warburg, quien lo introdujo en estudios iconográficos. En el prólogo de la obra *Estudios sobre iconología*, p. XII, escribe Enrique Lafuente Ferrari. “Panofsky ha proclamado a todos los vientos que la Historia del arte no es concebible, en su más alto sentido, sin una abierta y generosa relación con la historia íntegra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda. La obra de arte es una entidad de la que parten, como los filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que las crearon. El historiador no puede prescindir de estas conexiones si no quiere quedarse en las manos con un seco residuo, deshecho en polvo el impulso creador que sirve de explicación a la existencia de la obra de arte misma y al goce intelectual del que la estudia o la contempla”.

² Citado en Pierre Francastel. p.102. Jacobo Burckhardt (1818-1897) El historiador suizo se detiene en la investigación de las actitudes generales o fuerzas culturales que determinan las formas plásticas, con lo cual ensaya una historia del arte como historia de la cultura.

II. 1 ANÁLISIS TÉCNICO DE LA NIÑA DEL XIX COMO PARTE DE LA LECTURA DEL DOCUMENTO

Apoyándonos en los fundamentos citados, se realizó el estudio físico que permitió verificar que el soporte consta de un lienzo de fabricación industrial, posiblemente una tela preparada para la aplicación de óleos. La procedencia de dicho soporte, pudo haber sido de factura europea, dada la inexistencia de industrias textiles en nuestro medio en la época que nos ocupa.

El historiador Pedro Querejazu al respecto señala:

Desde la mitad de siglo (XIX) se importan materiales de pintura, sobre todo colores, aceites y barnices, incluso lienzos de lino preparado...vemos imprimaciones grises o blancas, el trabajo por veladuras o por capas sucesivas, el empaste, pinceladas sueltas ejecutadas con maestría y el uso de barnices para proteger los cuadros...³.

Bajo estas características, vemos que el fondo de la composición de nuestro retrato, se aplicó un gris neutro que si bien contribuye a aplanar la imagen central, por otra parte la destaca. Sobre esta técnica, característica empleada por los retratistas decimonónicos, el historiador Mario Chacón manifiesta que: "... el fondo es un engamado de tonalidades neutras"⁴.

Debemos añadir también otras particularidades, que podemos destacar como propias del género del retrato del siglo XIX en la representación de *La Niña*:

- La imagen es plana y recortada sobre el fondo
- La base de preparación es muy delgada de un pardo claro
- La capa pictórica es aplicada en una capa muy fina y con veladuras

³ Pedro Querejazu. "La formación artística en Bolivia". En: *Pintura Boliviana Siglo XX*". La Paz: 1989 BHN. p. 249- 250

⁴ Mario Chacón. Teresa Gisbert y otros. *Pintura Boliviana del siglo XIX (1825-1925)*. La Paz: 2004. Fundación Cultural BCB- Museo Nacional de Arte-SIART, p.29

- El lienzo es un tafetán de algodón de fabricación industrial

Estos datos técnicos y los que serán analizados posteriormente, nos proporcionan el espacio temporal de su elaboración entre las décadas del 30 al 70 del siglo XIX.

El estudio técnico y comparativo en el tratamiento de materiales, así como el motivo de la composición, se sitúa en el periodo en el que penetran las ideas de la Ilustración, marcando un rechazo al Barroco pasado y mostrando que el gusto de las élites se volcaba hacia los modelos clásicos del arte europeo.

La producción pictórica estaba claramente dividida. Por una parte estaban las ciudades principales como Sucre, Potosí, La Paz, Oruro y Cochabamba que eran los centros en los cuales los artistas tenían sus referentes en Europa, privilegiando naturalmente a Francia. Por otra parte, como una continuación del barroco pero carente de calidad, se difundía el arte popular. “... la masa indígena rural y el pueblo de los centros urbanos toma el Barroco por su cuenta y se sigue sirviendo de él como una forma de arte paralela”⁵.

Al respecto, el historiador Pedro Querejazu señala: “Surgen variantes originales o simplificaciones dadas las circunstancias peculiares del momento. En primer lugar, prácticamente desapareció el patronazgo de la iglesia sobre el arte, y el escaso existente se dirige a los pintores oficiales o de más renombre”⁶. El mismo autor destaca que a pesar de la inexistencia de academias y escuelas para formar a los artistas que producían la pintura “oficial”, esta era rica en recursos técnicos y en calidad.

La representación de *La Niña* se circunscribe en el retrato de carácter civil, dentro del periodo de transición al que hace referencia el historiador antes citado.

Los pintores que cultivaron la pintura academicista fueron pocos en Bolivia y se formaron como García Mesa en “las cunas del arte” como Francia e Italia.⁷, esto nos lleva a

⁵ Ibid. p.39

⁶ Pedro Querejazu. Op. cit. p.249

⁷ Michela Pentimalli – Pedro Albornoz. El pincel y la pluma. García Mesa artista y periodista entre dos mundos.

confirmar que la obra que estudiamos fue ejecutada en nuestro territorio puesto que no se trata de una pintura académica que se rige a los lineamientos neoclásicos, como es el respeto a las proporciones académicas, al manejo de una adecuada volumetría y al excesivo uso de colores puros carentes de matices, confiriendo a los retratos una calidad plana, que difiere mucho de la pintura neoclásica que se difunde en Europa en el periodo que estudiamos.

El tratamiento técnico que se realizaba en la elaboración de los retratos no significó un motivo de rechazo por quienes los requerían, ya que en el panorama socio cultural regional existió una demanda creciente de parte de ciertos grupos sociales económicamente más pudientes, quienes deseaban remarcar su jerarquía a través de este tipo de pinturas.

Regina E. Gibaja realizó investigaciones sobre las características y el papel de la cultura en una sociedad masificada. Logró distinguir categorías en la sociedad actual identificando en su análisis juicios de valor y consideraciones que se han aplicado en épocas anteriores. En otras situaciones históricas o históricamente, las manifestaciones culturales estaban claramente diferenciadas por clases sociales, estaban separadas la cultural popular de la cultura superior, que era producto y consumo de una élite intelectual y dirigida exclusivamente a las clases altas. La cultura entonces era patrimonio de los sectores ilustrados de las clases altas, mas tarde se incorporaron las clases medias⁸.

II. 2. DESARROLLO Y FUNCIONES DEL RETRATO HASTA EL SIGLO XIX

Si deseáis entender a fondo la historia de Italia mirad atentamente los retratos...

En los rostros de la gente siempre puede leerse algo de la historia de su época, si se sabe leer en ellos⁹

En: *Pintura Boliviana del siglo XIX (1825-1925)*. La Paz: 2004. Fundación Cultural BCB- Museo Nacional de Arte-SIART, p. 129

⁸ Regina Gibaja. *El público de arte*. Buenos Aires:1964.Ed. Universitaria, p. 12

⁹ Giovanni Morelli citado en Peter Burke. Op. cit .p. 25

Para analizar el retrato que estudiamos es necesario comprender su evolución y dentro de ésta la diferenciación entre representación no individualizada y la representada de manera individual ¹⁰.

Los historiadores de arte Galiene y Pierre Francastel ¹¹citan esta definición del retrato que es la más difundida, de la Encyclopaedia Británica, señalando: “El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro”. Si bien esta definición nos sugiere que la imagen no tiene como una sola cualidad la fidelidad, sino también otros aspectos que dependen de la visión de otro u otros, los autores señalan que esta definición no contempla “lo vivo y lo múltiple” que contiene un retrato.

De acuerdo a la “longue durée” de Fernand Braudel, a quien cita Norbert Scheneider, las funciones del retrato y las ideas, expectativas y normas arquetípicas que iban unidas a ellas, son estructuras mentales que surgen en fases históricas tempranas y se mantienen durante enormes periodos de tiempo, sobreviviendo a varias formaciones sociales¹².

Hoy, el concepto y la función del retrato han pasado del parecido de la imagen respecto al modelo, a una serie de signos que pueden ser interpretados. Alberto Manguel define al retrato a partir de su uso en el tiempo:

“... la función del retrato es hacer presente lo ausente, revivir a los muertos ante los ojos del espectador. Desde las pinturas de los sarcófagos del Fayum hasta los bustos oficiales de

¹⁰ Retrato **intencional** que tiene añadidos ciertos valores que lo convierten también en un retrato simbólico. **Tipológico** describe atributos, vestuario, elementos que muestran su nivel social, etc. **Post mortem** la intención es rendir homenaje al personaje y perpetuar su imagen. **Retrato fotográfico** que tuvo un auge comercial a fines del siglo XIX, repite en sus inicios los motivos y formas del retrato pictórico. Una clasificación que está más vinculada al retrato decimonónico está referida a dos necesidades: la inmortalidad y superación de la muerte, al deseo de dejar una impronta como es el rostro o la fisonomía del retratado con un carácter casi mágico. La segunda necesidad responde al deseo de demostrar la condición de poder y prestigio alcanzados en la sociedad.

¹¹ Galiene y Pierre Francastel. *El Retrato*. España:1995. Cátedra. Cuadernos Arte. p. 5. “El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presentes en todos los tiempos”.

¹² Norbert Schneider. Op.cit,p. 28

la Roma Imperial, y de ahí a las miniaturas de la Inglaterra Isabelina y a las portadas de la revista *People*, los retratos conllevan una representación que rebasa la imagen en cuanto tal y que no sólo debe leerse como la identidad del retratado y como un registro histórico o privado, sino también como un símbolo de lo que esa persona encarnaba o encarna”¹³.

El origen del retrato se remonta a las primeras representaciones de la figura humana. Es tan antiguo como la cuna de la civilización de Sumeria cuando se representaban figuras humanas, femeninas e híbridos.

La intención de representar al hombre se hizo cada vez mayor, tanto en su aspecto estático como durante la práctica de sus actividades. Sin embargo la mayor parte de estas representaciones no son retratos, ya que se trata de series de figuras estereotipadas sin individualización entre la una y la otra, excluyendo de esta manera la intención de crear un retrato. Podrían sí tomarse evidentemente como retratos, los cráneos cubiertos de yeso en el periodo del neolítico en Jericó, al parecer buscando conservar los rasgos del difunto con la clara intención de perpetuar su imagen, una de las funciones que cumple el retrato.

En Egipto se representó al Rey Namur en 2950 a.c. en una paleta cincelada, no obstante que los elementos que lo acompañan permiten su identificación, no se podría afirmar que es un retrato, se trata más bien de un signo. La intención de ejecutar retratos en las culturas antiguas perdió sentido porque las representaciones son estereotipadas y responden a convenciones, un ejemplo son las estatuas de Sumeria y las de Egipto.

Los historiadores Francastel¹⁴ consideran que si el retrato es la representación fiel de la imagen, es debido a la ambivalencia y al sentido extra personal que se les ha atribuido sobre todo en la antigüedad, que estas representaciones dejarían de tener el carácter de retrato. Sin embargo siempre está abierta la posibilidad de llevar adelante estudios más

¹³ Alberto Manguel. *Leyendo imágenes. Una Historia privada del arte*. Colombia:2002. Grupo editorial Norma. p. 147

¹⁴ Galiene y Pierre Francastel. Op.cit..p. 48

profundos, si a las cualidades con las que contamos, agregamos la de la interpretación entonces el análisis dejará de ser puramente externo.

La manera de delimitar el estudio del retrato es partiendo desde la intención del artista al pintar un “retrato” y la aceptación del “modelo” a ser retratado. Tiene que haber un reconocimiento del retrato como género, en primer lugar, y a partir de sus características, diferenciar al retrato intencional de otras obras pictóricas que no reúnen ciertas particularidades.

Por este motivo es que se ha pensado frecuentemente que las representaciones póstumas de los faraones, en relieves, pinturas y esculturas, realizadas intencionalmente y buscando la mayor fidelidad, no llegan a ser retratos, ya que han sido elaborados para una vida ideal y superior, lo que las convierte en figuras bastante más complejas como son los ideogramas.

Paralelamente en el mismo Egipto también se realizaron representaciones de carácter cotidiano, elemento que fue olvidado por las jerarquías que tenían como mayor preocupación el metamorfosearse en Osiris y en otras divinidades.

Estos son los antecedentes del “retrato oficial” que tuvo su origen de acuerdo a los estudios realizados por los historiadores Francastel¹⁵ en el Imperio Medio Egipcio, cuando se representa al faraón difunto en diferentes escenas, de manera graciosa aunque sin dejar de distinguir su jerarquía. Posteriormente se delimitó la diferencia entre este tipo de retrato y el de género, ambos con distinta función pero finalmente con los mismos resultados.

Un elemento que estuvo presente en el retrato a lo largo de su desarrollo, son los objetos que acompañan al personaje. Un bello ejemplo es el de la reina Nefertiti con toda su investidura jerárquica cuando se la ve jugando al senté, rodeada de los objetos que ella apreció en la vida terrenal.

¹⁵ Ibid. 1.p. 101

Sobre la función del retrato en la antigüedad se puede decir que tuvo dos sentidos:

- 1 Superación de la muerte
- 2 Representación imperial u oficial

En la baja antigüedad, en Roma se produjo una gran expansión del retrato, llegando a ser parte de la vida doméstica y de uso cotidiano en alhajas, vajilla, murales, etc. Estas pequeñas representaciones fueron ejecutadas de manera fiel, con exactitud y detalle en rostros, cabellos, vestidos, etc. Los retratos de esta época eran imágenes profanas que representaban a grupos sociales de poder económico y político. También ya estaba presente el deseo de “parecer” con la complicidad del artista.

En contraposición a la representación que denota poder y jerarquía, estaban las imágenes de los primeros cristianos ejecutadas en los muros de las catacumbas, refugio de las persecuciones. Estos retratos también conservaban los rasgos detallados del modelo.

Si bien el retrato es el resultado de civilizaciones evolucionadas como resultado de una meditación elevada, en las sociedades primitivas no estuvo ausente teniendo como función la magia y el conjuro. No estuvo muy lejana la motivación del retrato en el mundo europeo del siglo VIII en el que se realizaba el retrato con carácter sagrado, justificando la representación de los Papas en su condición de fundadores de iglesias.

El retrato alcanzó su autonomía entre los siglos XIV y XV, cuando el donante se integra a la composición y deja de ser un elemento más. La imagen es real, tiene un carácter íntimo y tan personal que se lo representa desprovisto de toda su jerarquía e investidura, como un vasallo más.

El paso definitivo al retrato libre se produjo cuando el interés se concentró en el personaje representado. Con la expansión de las representaciones de imágenes en caballete, el retrato adquiere también mayor importancia porque permite una mayor autonomía desprendiéndose de las cargas y prohibiciones rigurosas de la Edad Media. La libertad del retrato llegó a poner la imagen del modelo en el mismo plano de lo divino.

En Italia, de la sola presencia del donante se pasa a la representación de grupos de personas que rodean la escena sagrada o que la contemplan, con un aire despreocupado y natural incorporándose a la composición temática. En Francia también se había logrado, en medio siglo de existencia, hacer la diferenciación entre donante y personaje presente. El primer “retrato libre” y “retrato laico” fue el ejecutado a Juan el Bueno, Rey de Francia, que no fue pintado como rey, mas bien como un hombre común, despojado de toda su simbología jerárquica.

El entorno que enmarca al modelo, se desarrolló paralelamente por una parte con fondos neutros y, por otra parte, con fondos de paisaje e interiores. Este elemento en las composiciones está asociado al personaje en muchos aspectos, llegando a complejizar la comprensión e interpretación de la obra¹⁶.



Imagen N° 2

Extraída del libro *El arte de retrato*. Norbert Schneider. p. 34

En 1539 Van Eyck pintó a la célebre pareja, el matrimonio Arnolfini, y hoy todavía se discute, si en realidad se trata del mismo pintor flamenco y su esposa. En el siglo XV era usual que los novios unieran las manos y se administraran el matrimonio así mismos, sin contar con un sacerdote, teniendo el acto igualmente fuerza

¹⁶ El retrato llegó a un punto de complejización simbólica, en representaciones como la de Mantegna que por encargo del Marqués de Gonzaga en una de las salas del Palacio de Mántua, representó a grupos de varias personas que comparten la bóveda y las paredes con querubines, columnas y otros elementos arquitectónicos. En ambos casos Van Eyck y Mantegna buscaron extraer y sintetizar una totalidad, es decir que una composición fragmentaria pudo pasar a convertirse en una composición única.

legal. Rodean a la pareja varios elementos a los que Van Eyck les ha dado un simbolismo oculto y teológico moral. En el espejo, que es una referencia de la virginidad de Virgen María, se refleja una tercera persona como testigo del acto. Las manzanas son la advertencia hacia el pecado, el perrito representa la fidelidad matrimonial. La cámara nupcial roja alude a un pasaje de Cantar de los cantares. Todos los objetos, colores y actitudes, tienen una explicación, a partir de una fuente.

En el siglo XVI la Reforma rechazaba las imágenes en los cuadros religiosos, sin embargo es tolerante con los temas de orden laico, siendo el retrato la aspiración artística que más se difundió. En el marco de este género, el retrato mórbido tuvo gran aceptación, con composiciones en las que el personaje está acompañado por el cráneo como un recordatorio de la vanidad y la permanencia pasajera por la vida.

En los países en los que se profesaba el catolicismo, se marcaron los límites entre el retrato y la pintura religiosa, el primero consiguió su independencia a pesar de las posturas religiosas, que como la de Savonarola exhortaba a los pintores a que “borraran esas figuras que recuerdan los rasgos de tantos contemporáneos y contemporáneas”, manifestando que era una manera de pintar muy deshonestas¹⁷.

La representación de personajes quedó excluida de los frescos para circunscribirse a la pintura de caballete. Fue a partir de este momento que el retrato se convirtió en un objeto portátil, con un soporte móvil y de propiedad exclusiva para quien lo había encargado, cumpliendo así otra de sus funciones.

Con la inmediata expansión del retrato en Europa, los flamencos se encargaron de difundirlo dándole innumerables funciones, desde el deseo de perpetuidad del modelo hasta convertirlo en un regalo particular o en una tarjeta de presentación, para concertar una boda u otros compromisos.

En los retratos de Corte que no necesariamente eran pintados por retratistas, se creaban las composiciones y el entorno de los modelos acompañados de naturalezas muertas, objetos, animales, etc. Estos elementos definían la cualidad social, los gustos y el oficio, este tipo

¹⁷ Norbert Schneider. Op. cit.p.114

de representaciones fueron una iniciativa flamenca que fue adaptada por el resto de Europa y transmitida al Nuevo Mundo.

Paralelamente a la aparición de varios estilos, el retrato logró emanciparse como género y el artista tomó contacto directo con el modelo, perdiendo parcialmente su libertad, ya que debería cumplir con un “encargo” y realizar un retrato de carácter intencional.

El ingreso al siglo XIX significó para el retrato como para las artes en general, un período de grandes transiciones y de perspectiva histórica. Como sucedió con Europa, en Bolivia el retrato se desarrolló alcanzando una gran popularidad, los grupos que llegaron al mismo nivel de privilegios de los que gozaban las clases antes dominantes, quisieron también guardar su imagen y la de sus hijos. Era una etapa en la que se individualizó al modelo, lo que se reforzó posteriormente con la fotografía.

En el retrato femenino durante el periodo revolucionario francés como lo expresan los historiadores Francastel:”Ya no se trataba de situar a la modelo en su entorno, sino de utilizar los rasgos individuales para definir un tipo de mujer moderna. Es esta una tímida tentativa de la época revolucionaria para fijar los rasgos característicos de la personalidad”¹⁸.

II.3 . SIGNIFICANCIA HISTÓRICA DEL RETRATO EN BOLIVIA

Si buscamos los verdaderos antecedentes del retrato en nuestro país, tendríamos que remontarnos a culturas tan antiguas como la de Tiwanaku que produjo elaborados y bellísimos waqo retratos, encontrados en wacas, ámbitos sagrados y de veneración, lo que nos muestra que también el hombre andino confirió a esta forma de representación los dos principios fundamentales y universales del retrato, la búsqueda de perpetuidad y la demostración de poder, rasgos que vimos en los diferentes periodos y culturas.

¹⁸ Galienne y Pierre Francastel. Op. cit.p.193



Imagen N° 3

Imagen extraída del *Diccionario de La Cultura Nativa en Bolivia*. Jedu Antonio Sagárnaga. Producciones Cima. La Paz. 2002. p.397

El desarrollo del retrato en lo que hoy es Bolivia, tuvo también su fundamento en la jerarquización del personaje retratado a través de la imagen desde el periodo prehispánico, aspecto que se aprecia en el personaje que enseña una de las orejas característica de los “Orejones”, sinónimo de nobles indígenas.

Los historiadores Teresa Gisbert y José de Mesa han clasificado el género del retrato a partir del siglo XVI al XVIII en cinco tipos:¹⁹

1 Los donantes que están generalmente representados a los pies de la imagen sagrada de su devoción, arrodillados y en actitud de oración.

2 Los benefactores que son la imagen central, a diferencia de los primeros que se encuentran casi al margen de la composición. Sin duda esto se debe a que el benefactor era en el mayor de los casos un jerarca de la iglesia o un acaudalado de la élite gobernante. Los protagonistas se representaban de cuerpo entero, acompañados de sus atributos que denotaban su jerarquía y una reproducción del templo, hospital o construcción que mandó levantar con recursos de su propio peculio.

¹⁹ José de Mesa y Teresa Gisbert. *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*. La Paz:1977. Ed. Juventud. p.317-333

3 El retrato oficial que se difunde a partir del siglo XVIII, está dedicado a las autoridades locales y, como en el caso anterior, está rodeado de una carga simbólica, con una iconografía que no sólo consiste en elementos y objetos, ya que en muchas composiciones los protagonistas participan en escenas como batallas, o episodios que los inmortalizó en la historia. Este tipo de retratos se circunscribe a la “Pintura de la Historia” y está enriquecida con símbolos nobiliarios y heráldicos.

4 El retrato real es la representación de la efigie del rey, como una figura ecuestre o acompañado de símbolos de poder real y vínculos con la iglesia. Muchos retratos fueron enviados a América para establecer la presencia del monarca.



Imágenes N° 4,5 y 6

Retrato del Rey Carlos IV de España, ubicado en la *Casona de Febrero 1768 (Villa de París)*, situada en la calle Comercio y Socabaya, perteneciente a Don Francisco Tadeo Diez de Medina y Mena. El retrato pintado bajo la técnica de la pintura mural, ocupa un espacio privilegiado dentro del área dedicada a las actividades sociales. El personaje está representado con toda la investidura propia de su jerarquía y los símbolos como el Toisón de oro, sobre una banda que cruza su pecho, así como la cruz aspada de San Andrés en la solapa de su chaqueta. Es importante subrayar que esta pintura es de factura mestizo-indígena.

5 El retrato de personajes “post mortem” durante el barroco estuvo dedicado a benefactores y religiosos. En estas composiciones es corriente ver a los retratados con vida, rodeados de los objetos de su preferencia y de elementos iconográficos que permiten su identificación. Asimismo los autores señalan que los retratos mortuorios más frecuentes en la pintura boliviana fueron de religiosos y monjas. En el siglo XIX este tipo de retratos fue muy frecuente en países como México, práctica que se continuó con los nuevos recursos tecnológicos que ofrecía la fotografía.

Habría que añadir a esta clasificación los retratos de las dinastías incaicas que se originaron en el Perú – Cuzco, en una pintura denominada “Árbol Imperial Incaico”²⁰. En estos retratos los reyes incas son representados con todos sus signos y atributos, a veces de cuerpo entero, otras como donantes y en medallones, conformando series. Es importante destacar que la historiadora Teresa Gisbert en el trabajo sobre el origen iconográfico de estas representaciones, señala que existía una tradición pictórica del retrato anterior a la llegada de los españoles, que el mismo Virrey Toledo hizo conocer a Felipe II mediante el envío de paños pintados indicando: “ algunas piezas señaladas donde estuvieran las muestras, trazas y particularidades destas indias”²¹.

Respecto al retrato civil, su producción fue escasa en los últimos años del siglo XVIII , a diferencia del esplendor que alcanzó en el siglo XIX como lo expresa la historiadora Gisbert describiendo de la siguiente manera el periodo que estudiamos:

El siglo XIX es un siglo de retratos, por los pinceles de nuestros artistas desfilan generales y presidentes, y una que otra dama, que alegra con sus encajes y sedas ese desfile de personajes sombríos y engolados. Ellas nos miran muy serias bajo sus grandes peinetas, entre sus joyas y sus abanicos. Son mujeres que se marchitan en los salones muy distantes de las mestizas bullangueras que recorren las calles vendiendo empanadas y frutas ²².

II.4. PROCESO DE IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA. REPRESENTACIÓN DE LA NIÑA DEL SIGLO XIX DENTRO DEL GÉNERO DE LA RETRATÍSTICA DECIMONÓNICA EN BOLIVIA

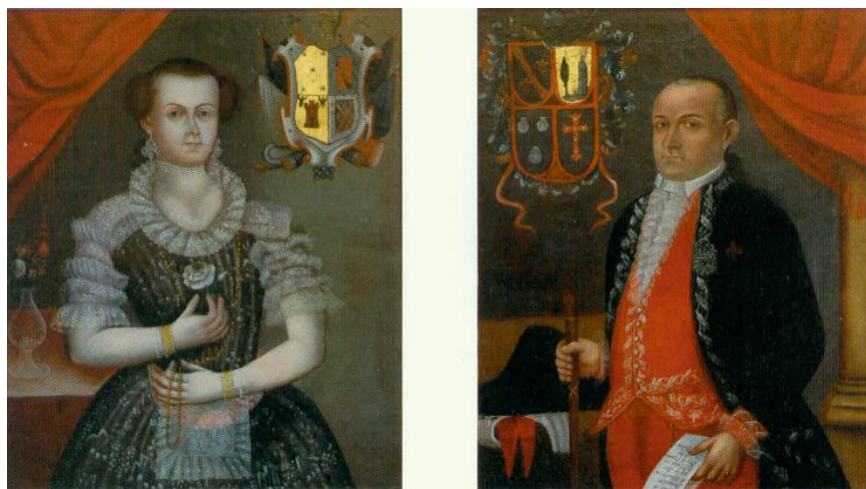
²⁰ Teresa Gisbert. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: 1980. Gisbert y CIA. Libreros Editores. p. 120

²¹ Ibid, p.117

²² Teresa Gisbert. Op. cit, 2004.p. 41

Con la llegada de las expediciones libertarias a nuestro territorio, arribaron el pensamiento liberal y las nuevas corrientes plásticas que en ese momento estaban en boga en Europa. Se retrataban los héroes de las últimas batallas de la Independencia, naturalmente Sucre, Bolívar y Santa Cruz. Se realizaron grandes series de caudillos militares que por largo tiempo gobernaron a la república. Son retratos oficiales que representan a los protagonistas con uniformes de gala y profusión de condecoraciones. El propósito de esta pintura, señala Mario Chacón, era la de perpetuar la memoria de estos próceres²³.

A medida que avanzaba el siglo XIX, la demanda por el retrato femenino se fue acrecentando. Se retrataba a las esposas de los caudillos y autoridades locales, como una prolongación y demostración del poder que ostentaban sus consortes. El investigador peruano Ricardo Estabridis manifiesta al respecto que: “En el marco de las manifestaciones profanas del arte desarrollado en el Perú se encuentran los retratos, tema poco investigado en nuestra historiografía artística...el retrato de carácter profano constituye la búsqueda de la representatividad política y social”²⁴.



Imágenes N° 7 y 8

Retratos de Doña Josefa Úrsula Rojas y Sebastián Segurola. Anónimos entre 1820 y 1830. Colección Museos Municipales. La Paz

²³ Mario Chacón. Op. Cit, 2004. p. 28

²⁴ Ricardo Estabridis. *El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder*. Lima: 2003. Banco de Crédito. Perú. p.136

Ambos personajes aparecen “vestidos, investidos, clasificados y jerarquizados” frente a la sociedad, si efectuamos una lectura del atuendo de acuerdo a los estudios iconográficos realizados por la historiadora Rossana Barragán sobre la vestimenta aristócrata del siglo XIX.²⁵ Además acompañan a los esposos Segurola una serie de símbolos como sus correspondientes escudos familiares. En el caso de la dama las joyas y la rosa blanca que sostiene en la mano derecha.

Al igual que en los retratos de las damas de la región, las de la joven República de Bolivia también daban cuenta de la posesión de joyas de plata, oro, diamantes, brillantes, perlas y esmeraldas en ocasión de ser retratadas, sin duda con la pretensión de pasar a la inmortalidad demostrando su elevada posición en la sociedad. No obstante que se hubo generalizado el retrato de mujeres jóvenes y maduras, era escasísima la producción de retratos de niños, éstos eran excepcionalmente retratados en compañía de sus padres, abuelos y otros miembros de la familia.

La Historia del arte del periodo del XIX en América Latina, da cuenta también de la realización del retrato civil, en el que se pintaba a los miembros de las familias prominentes, con el mismo fin que el de la retratística oficial para perennizar sus figuras, sus títulos nobiliarios y sus cargos públicos.

II. 5. CONDICIONES HISTÓRICAS DEL ARTISTA

Para realizar la contextualización de *La Niña* en la historia, no podemos prescindir en este estudio el papel que jugó el artista, puesto que éste era un referente social e intérprete de un discurso ideológico. Ya se había citado anteriormente a filósofos e historiadores que destacaron el rol que desempeñaron los artistas en la evolución del retrato y su función histórica en el círculo social al que pertenecieron. Taine con anterioridad había manifestado que para comprender a los artistas, era necesario buscar el estado general del espíritu y las costumbres de la esfera a la que corresponden²⁶.

²⁵ Rossana Barragán. Vestir e invertir. “Hacia un estudio iconográfico de la vestimenta de los funcionarios estatales en Bolivia en el siglo XIX”. *Historias ...para Teresa*. La Paz: 1998. Coordinadora de Historia. N° 2. Ed. Muela del Diablo. p. 113-114

²⁶ Pierre Francastel. Op. cit,1998. p. 20

Independientemente de la calidad estética del retrato estudiado, el pintor quien lo creó perteneció a la clase de artistas que trabajó para una élite que acababa de posesionarse como la nueva oligarquía regional y que, al mismo tiempo, se identificaba con las nuevas corrientes europeas distinguiéndolo del arte realizado por mestizos e indios en una nación que recién se estaba conformando.

De manera general, desde la antigüedad hasta el siglo XIX, periodo que analizamos, el artista y su obra reflejaron las circunstancias ideológicas y la mentalidad de su época. Ahora bien, el retratista decimonónico en Latinoamérica no sólo se guió por las exigencias de los grupos que demandaban sus obras, es decir que el artista no sólo fue un mediador, ya que existió un convenio de orden social.²⁷

El historiador mexicano Justino Fernández, expresa claramente la función del artista en el periodo que estudiamos: “El artista sabe en qué tiempo histórico está situado, es consciente de ser continuador o renovador, su gusto cultivado forma parte de la síntesis de su conciencia histórica”²⁸. Para el mismo estudioso, el arte no únicamente está enriquecido con el conocimiento técnico, ya que, sobre todo, se enriquece con la conciencia histórica de donde emanan sus intenciones.

El vínculo entre el modelo y el artista sobrepasaba al contrato, el autor Silva examina esta relación de la siguiente manera: “Cuando los monarcas se hacen pintar, como por ejemplo Luis XIV en Francia, aquel que dijo: - el Estado soy yo – hace entonces que otro, el pintor, cuente su historia. Hay una complicidad entre quien hace la historia y aquel que lo dibuja: entre el rey y el artista”²⁹.

La ejecución de retratos también aportó a los artistas una mejora social, curiosamente artistas como Gil de Castro, en Chile³⁰; Vicente Escobar, en Cuba; y Fermín Gayoso en

²⁷ Pierre y Galiene Francastel. Op. Cit, p.17

²⁸ Justino Fernández, Op.cit. 1993. p.107

²⁹ Armando Silva. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Colombia: 1998. Ed. Norma. p. 120

³⁰ Gil de Castro, pintor de Libertadores, lo que le permitió ascender socialmente, era de origen popular, se unió a la causa independentista. Inicialmente pintó retratos de realistas y temas religiosos. La factura de su pintura es la que predominó entre los pintores de las naciones latinoamericanas. Fermín Gayoso de tez morena, hacia

Argentina, siendo de raza negra lograron ascender socialmente por el vínculo que los unía con los personajes jerárquicos que retrataban.

Jorge Rigol nos refiere el siguiente comentario acerca del pintor cubano Vicente Escobar: “La vida de Escobar se nos aparece como un tenaz forcejeo por sacudir el yugo racista y escapar de la ubicación social determinada por los prejuicios consiguientes. Gráficamente puede ser expresada por una parábola que se abre en el Libro de Registro de pardos y morenos y se cierra en el Libro de Registro de Defunciones de Españoles. Vicente Escobar legalmente nace negro y muere blanco”³¹.

Las coincidencias entre los artistas de la región, en el albor de las naciones latinoamericanas, van más allá de las técnicas y los temas. Los une el periodo histórico de una transición que supieron aprovechar para crear un estilo muy propio y desprovisto de la rigurosidad académica europea.

La historiadora cubana Adelaida de Juan manifiesta que:

Cada cultura y cada época ponen énfasis sobre determinada temática que hacen suya por la insistencia en ella y por la manera específica de tratarla. La reiteración de algunos temas señala el acuerdo tácito entre el artista y su público sobre lo que tiene significado e importancia. Este acuerdo general en ocasiones se establece de modo tan completo que su significado se hace acumulativo y, por ende, tradicional dentro de la cultura de la sociedad³².

1808 fue esclavo de la familia Pueyrredón en la Argentina. Ejerció como pintor y retratista, motivo por el que es considerado el primer pintor porteño.

³¹ Citada en tesis de Patricia Carolina Mondoñedo. “El Retrato Latinoamericano en los inicios. Pictórica de José Gil de Castro”. Cap. II. *José Olaya: La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro*. p.11

³² Cita en tesis de Patricia Carolina Mondoñedo. Op.cit. p.3

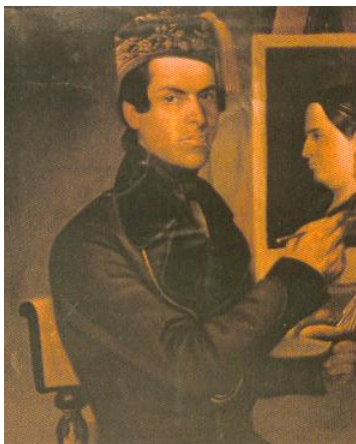


Imagen N° 9 *Autorretrato de Manuel Ugalde*. Hacia 1857. Colección particular. Cochabamba. Imagen extraída de *Pintura Boliviana del siglo XIX (1825-1925)* p. 75.

En la imagen, el pintor Manuel Ugalde frente a su caballete pinta el retrato de una dama.

Los artistas, por otra parte, no únicamente respondieron a demandas para complacer gustos estéticos; no debemos olvidar que el siglo XIX fue un periodo en el que la iglesia perdió algunos espacios, de manera que dejó de ser el benefactor y mecenas de la pintura. La factura de las obras encargadas ya no sólo se transforma temática y técnicamente sino también ideológicamente, dando origen a formas representativas nuevas no desprovistas de la influencia temática que llegaba del viejo continente.

La simbología religiosa se sustituye por los cambios socio políticos, cambios que también conllevan en los artistas de la región móviles sociales. Por otra parte, muchos pintores se alinean bajo las reformas y nuevas corrientes que se difunden hacia las jóvenes naciones, no obstante que la elaboración de sus obras no reflejaban los lineamientos inflexibles de la Academia.

CAPÍTULO III

IMAGEN DE *LA NIÑA DEL SIGLO XIX* COMO TEXTO PORTADOR DE UNA HISTORIA

Entonces dijo Dios: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza”¹. Una versión tan antigua como la citada nos remite a que la imagen es un reflejo, una representación de algo que se asemeja. De acuerdo con la antigua etimología “imitari” (imitar) deriva del latín *imago*, que es la raíz de la palabra imagen, como una representación y reflejo de algo.

Al igual que los testimonios orales y escritos, la imagen es un documento histórico, porque “refleja un testimonio ocular”², lo que le otorga el valor de imagen-testigo. Las imágenes representan visualmente aspectos de la vida de pueblos y sociedades sin embargo, su interpretación puede ser compleja, ya que estos grupos han desarrollado sus propios sistemas y códigos de comunicación.

Peter Burke previene a los historiadores y estudiosos hacer uso de estas fuentes con cuidado, porque como técnica de interpretación ha sido muy poco desarrollada y como cualquier texto, presenta problemas de contexto, de función, etc., incluso porque en su elaboración pudo convertirse en una fuente secundaria³.

Otro elemento importante que se suma a los anteriores es la carga propagandística, especialmente en el tratamiento de representaciones “oficiales” y políticas, ya que detrás de estas composiciones siempre existió, y hasta hoy, un enfoque intencionado y dirigido.

¹ Antiguo Testamento. Libro 1º de Moisés/Génesis

² Peter Burke Op. cit.p. 17

³ Ibid. p.18

En el caso de la imagen de *La Niña* y de acuerdo al desarrollo en su análisis, primero en su identificación como obra de arte, con el estudio técnico, y luego a través de la lectura iconográfica, sabemos que estamos ante una imagen que es el texto de un discurso que debe ser interpretado.

El retrato es el documento y el texto es la imagen que ha sido creada no sólo para difundir conocimiento, sino también para provocar emociones, sensaciones y autoreconocimiento. La referencia de cómo el uso de las imágenes fue el instrumento de convencimiento más eficiente, lo vemos en las naciones que se originaron en función a la religión, desde las más antiguas culturas pre cristianas.

El discurso y la doctrina, fueron transmitidos a través de las imágenes, llegando éstas a convertirse en objetos de devoción y culto. Veamos el ejemplo religioso de la Iglesia Católica, que utilizó las imágenes como una estrategia de adoctrinamiento reorganizada a partir del Concilio de Trento (1545-1563) y cuya función señalaba Lutero: “Los niños y la gente sencilla son aquellos a los que se hace memorizar la historia sagrada con más facilidad por medio de figuras e imágenes que a través de las meras palabras o doctrinas”⁴.

Fue también mediante las imágenes que la Reforma reveló las debilidades de la Iglesia católica, ridiculizando y cuestionando la tergiversación de los principios de la Sagrada Escritura.

El pintor Lucas Cranach, en el siglo XVI, produjo series de grabados en los que critica la soberbia del Papa, cuando ilustró en uno de ellos a Jesús huyendo de los judíos que querían convertirlo en Rey y a Julio II con la espada defendiendo su poder temporal. El mismo Lutero fue representado como un héroe con aureola y una paloma sobre la cabeza, porque

⁴ Ibid. p. 70

al igual que los evangelistas y otros santos, afirmaba estar iluminado por el Espíritu Santo⁵.

Durante el desarrollo y transformaciones que se fueron sucediendo en las imágenes, de manera paralela se fue produciendo la construcción de procesos de pensamiento en la memoria de las sociedades. De aquí deriva en la imagen una retroalimentación con la memoria colectiva, que va creando evidencias visuales y éstas a su vez son mantenidas por los mismos consumidores o demandantes de estos productos, que nuevamente son transmitidos hasta que pasan a formar parte de un imaginario común, como en un álbum de familia⁶.

Por su parte, Le Goff le asigna a la memoria colectiva dos momentos fundamentales vinculados a la imagen en el siglo XIX, uno con los monumentos, y a principios del XX con la fotografía, es decir que la memoria y la imagen, son constructoras de ideas y de mentalidades⁷.

El mismo autor apoya el concepto de memoria como un hecho fundamental que participa en las ciencias humanas, tomando sobre todo en consideración la memoria colectiva antes que la individual. La memoria tiene la capacidad de conservar determinada información, que el hombre está en condiciones de actualizar y que él mismo se imagina (imaginario) como pasadas. Asimismo expresa que cuando hablamos de grupos que comparten la misma memoria, ya en sus aspectos biológicos, ya en los psicológicos, no son más que los resultados de sistemas dinámicos de organización, y existen sólo en cuanto la organización los conserva o los restituye⁸.

Sobre el imaginario que intrínsecamente alberga la expresión artística para las sociedades, la autora Alicia Smukler nos refiere:

⁵ Ibid. p.72-73

⁶ Citado en Jaques Le Goff. p. 172. Pierre Bordieu definió al álbum de familia como una expresión y testimonio de la vida en común, denominándolo “la iconoteca de la memoria familiar” porque habla de la realidad del recuerdo social.

⁷ Jaques Le Goff. Op.cit. . p.172

⁸ Ibid., p. 131

(...) histórica y culturalmente si bien no refleja, no copia de manera acrítica, si interpreta el arte es capaz de expresar a nivel simbólico interpretaciones sobre el imaginario social, pues tiene lugar en sociedades particulares(...)el arte constituiría un instrumento de análisis privilegiado para indagar el imaginario⁹.

Pero el valor de las imágenes que visualmente alimenta el imaginario y la memoria colectiva, también abarca a la historia que los textos escritos no han podido registrar y describir, como ejemplos hablemos de la historia del paisaje, de las ciudades y centros urbanos, de los rurales, de la indumentaria, las máquinas, la juguetería, el mobiliario, etc.

La importancia de las imágenes para la historia, según Burke, es imprescindible, no sólo porque contribuye a la historia de la cultura material, sino porque también enriquece la tarea de los historiadores. Fernand Braudel documentó con imágenes sus estudios sobre el vestido y la difusión de modas de España y Francia hacia el resto de Europa, durante los siglos XVII y XVIII¹⁰.

Como se había mencionado en anteriores capítulos, las imágenes de niños han permitido a historiadores documentar la historia infantil. Philippe Ariès fue un pionero en el empleo de esas imágenes, cubriendo la ausencia de otras fuentes documentales. La imagen de los niños fue estudiada pese a la crítica, ya sea para interpretar, o más bien para reinterpretar los estudios que hasta ese momento se realizaron sobre la niñez en Francia¹¹.

Por su parte, el historiador Jongh analizó los “interiores” de la Holanda del siglo XVII, llegando a concluir en que esas imágenes estaban “cargadas de todo tipo de ideas

⁹ Peter Burke. Op.cit,1998. p. 5

¹⁰ Citado en Peter Burke.p. 101-102

¹¹ Citado en Peter Burke .p. 131. Philippe Aries (1914-1982), uno de los primeros historiadores que en el marco de la Historia de las mentalidades, utilizó la iconografía como metodología de interpretación para realizar la historia de la infancia, de la familia y la muerte, así como otros temas como la sexualidad en occidente. Se definía así mismo como “historiador dominguero”, consideraba a las fuentes visuales como testimonios de sensibilidad y de vida.

preconcebidas y prejuicios morales”]; pese a la carga subjetiva de las imágenes no las descartó como testimonios visuales¹².

Burke también nos recuerda que las imágenes no pueden ser leídas fuera del contexto que las ha producido por manos de artistas locales, quienes trabajaron para satisfacer a la demanda de una determinada clientela. El contenido de estas representaciones expresa los valores de la sociedad y del artista que las ejecutó. La lectura y el análisis son posibles con la comprensión de ciertas claves, ya en el campo de la iconología¹³.

El estudio de la imagen y más concretamente de la retratística, alcanzó un punto extremo, cuando Hegel propuso una profundización en el estudio del retrato, estableciendo como normativa su “estética” hasta bien entrado el siglo XX. El filósofo expresaba su indignación por los “retratos semejantes hasta la repugnancia”, porque consideraba que el artista debería suprimir todas las semejanzas, privilegiando la reproducción del modelo, en su carácter general y con sus propiedades intelectuales¹⁴. Se llegó a considerar como secundaria la fidelidad fisonómica, a favor de otros atributos propios del personaje retratado¹⁵.

Por todo lo analizado, sería erróneo pretender hacer una interpretación basada únicamente en esquemas. La representación de la imagen de *La Niña del siglo XIX*, desde nuestro análisis, tiene un objetivo ideológico, respondiendo a determinados grupos de la sociedad, y cumple una función social, de manera que existió un proceso de elaboración en el que se establecen una variedad de relaciones, símbolos, expresiones convencionales y elementos reconocidos en el imaginario, lo que nos conduce a determinar que el retrato en estudio es una composición pre construida.

¹² Ibid. p.134

¹³ Ibid. p.147

¹⁴ Norbert Schneider Op. cit. p. 32

¹⁵ Los primeros manuales fisonómicos para el análisis de la imagen estuvieron dedicados a los hombres de Estado y de mercaderes, para estos estudios fueron la iconografía y la iconología los métodos que interactuaron posibilitando un estudio más completo y profundo.



Imagen N° 10

Retrato del astrónomo Nikolaus Kratzer. Hans Holbein, El Joven. 1528. Museo del Louvre, París. Imagen extraída del *Arte del retrato*. Norbert Schneider. p. 24

Ante la complejidad que alcanzó la decodificación e interpretación de los retratos en Europa en el Renacimiento, el presente ejemplo de pre construcción, no reviste una difícil lectura, ya que los elementos que acompañan al modelo son objetos vinculados a su oficio.

La pre construcción intencional continuó presente en el retrato fotográfico decimonónico y hasta las primeras décadas del siglo XX, bajo las mismas condiciones sociales que se expresan en el retrato pintado. El autor Silva nos refiere: “No obstante, a medida que crecen (los niños) aprenden a posar y el gesto espontáneo se vuelve deliberado, esquemático: posan según la ocasión y la ocasión es la ordenada por las circunstancias sociales”¹⁶.

¿Qué sucede cuando nos encontramos ante un cuadro que nos ofrece un conjunto de imágenes? ¿Reaccionamos de manera condicionada? La lectura y la interpretación de imágenes son parte de un proceso que se inicia con la contemplación y en el caso de la imagen de *La Niña*, de todo este proceso, es posible extraer una serie de valores plásticos,

¹⁶ Armando Silva. Op. cit, 1998. p. 124

narrativos e históricos, estos son:

- Época
- Género
- Edad
- Rasgos étnicos
- Posición social
- Atuendo
- Postura
- Elementos iconográficos
- Elementos iconológicos
- Comparaciones metodológicas

No necesariamente los espectadores podrán identificar la composición iconográfica que se expresa en la obra, sin embargo varios de ellos fijarán su atención en los elementos antes citados. Al respecto Eulalia Bosch señala:

Del pasado que pasó sólo quedan restos y literatura. En el presente de modos de ver, el pasado vive tan incorporado en *Los Embajadores* de Holbein como en la *Marilyn Monroe* de Andy Warhol. No importa tanto el número de años transcurridos desde que fueron pintadas las telas, como nuestra capacidad actual para hacer visible una vez más su presencia¹⁷.

Significa que además de la capacidad que tenemos de ver con los ojos del presente, también podemos ver el pasado, de la misma manera que cuando leemos un documento o escuchamos una narración, examinamos todas y cada una de sus partes.

¹⁷ Cita en John Berger. *Modos de ver*. Barcelona: 2000. Gustavo Gili. p.10. Berger nació en Londres en 1926, se inició como pintor, actualmente es crítico de arte, escritor, poeta y creador de obras de teatro. El libro citado en este trabajo es una referencia importante para la Historia del Arte.

John Berger señala además que las imágenes son más precisas y más ricas que la literatura, por tratarse de un testimonio directo de otras personas en otras épocas. El recurso de la interpretación en la pintura puede ser cuestionable, ya que esta debe circunscribirse necesariamente en la pintura figurativa, no obstante el hombre a través de la historia ha dejado testimonios, que a pesar de su complejidad han sido comprendidos¹⁸.

III. 1. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DE *LA NIÑA DEL SIGLO XIX*. ETAPAS DE PANOFSKY

Los términos iconografía e iconología se utilizaban comúnmente como sinónimos. La primera se definía como el estudio de imágenes o de símbolos, la segunda como el estudio de íconos o del simbolismo artístico. Hoy la iconografía para la Historia del Arte es la descripción y clasificación de imágenes. Los historiadores Aby Warburg, Fritz Saxl y Ernest Gombrich, definen a la iconología como el estudio interpretativo de las imágenes¹⁹.

Para llevar adelante la contextualización del retrato de *La Niña del siglo XIX* en la historia, este trabajo propone la interpretación en tres fases del método de Edwin Panofsky, señalando las diferencias y los grados de profundidad del estudio. Este método iconológico nos permitirá extraer los elementos que “introducirán” a nuestro personaje en escenarios reales de la historia.

Primera etapa. Análisis pre iconográfico

Observamos la imagen de *La Niña* e identificamos formas puras, percibimos una actitud y una atmósfera interior de manera primaria y elemental. Asimismo encontramos algunos elementos que reconocemos con “familiaridad”. La aprehensión varía dependiendo de la experiencia personal. Realizamos una interpretación que es natural o primaria, a la que Panofsky denomina empática²⁰.

¹⁸ Ibid. p.16

¹⁹ Panofsky. Op.cit.p. XIII-XIV

²⁰ Seguramente si la composición representa una escena bíblica algún espectador que tiene conocimiento de este libro, podrá identificar más profundamente el episodio y los personajes.

Segunda etapa. Análisis iconográfico

En esta segunda fase, ya intervienen en nuestra interpretación los hábitos sociales y culturales de nuestro propio contexto, también se analizan los elementos que acompañan a *La Niña* vinculando su imagen con ciertos temas, conceptos o al significado convencional es decir a lo que la costumbre nos señala. Existe ya un significado ulterior que puede llamarse secundario o convencional.

Entre esta etapa y la posterior, existe una correspondencia, sobre esto Burke señala: “Los historiadores necesitan la iconografía, pero también deben trascenderla. Tienen que practicar la iconología de un modo más sistemático, cosa que implicaría hacer uso del psicoanálisis, el estructuralismo y especialmente de la teoría de la percepción”²¹.

Tercera etapa. Análisis iconológico

La interpretación iconológica responde a un nivel más profundo, con un contenido o significado intrínseco. Existen principios subyacentes que rebelan una nación, un periodo, una clase, creencia religiosa, postura filosófica, etc., a los que Panofsky denomina síntomas²². El análisis de estos síntomas sitúa a *La Niña* en un contexto sociocultural. La interpretación de la significación intrínseca o contenido para nuestro estudio, precisa más conocimiento de conceptos y temas que se encuentran en diferentes fuentes.

El estudioso alemán Aby Warburg señalaba al contenido de las imágenes, como testimonios figurativos, que a su vez poseían el valor de fuentes históricas, para la reconstrucción general de la cultura de un periodo. Warburg le dio a este método de interpretación el nombre de iconología.

²¹ Panofsky. Op. Cit, p. 53

²² Ibid. Cap, XXIX

El historiador tendrá que hacer la selección y acopio de documentos o bibliografía, que esté relacionada al significado intrínseco sobre la política, religión, sociedad, etc., el periodo, personalidad y país o región que se está investigando²³.

²³Fernández Arenas Op. cit, p. 105. Aby Warburg (1866-1929), que empezó dedicándose a la historia del arte como Burckhardt, acabó su carrera intentando escribir una historia de la cultura basada tanto en las imágenes como en los textos. La técnica de Warburg consiste en utilizar los testimonios visuales como documentos históricos.

El paso de las tres etapas suman un proceso que se inicia con una comprensión iconográfica hasta llegar a una conclusión subyacente.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE *LA NIÑA*

Objeto de la interpretación	Acto de la interpretación	Fuentes para la interpretación	Fuentes para la historia
Retrato de niña Análisis pre iconográfico, describe objetos o hechos	-Retrato de tres cuartos -Imagen sedente de niña -Cabello recogido adornado con guirnalda de flores -Ataviada de negro -Adornada con alhaja -Sostiene una pequeña paloma en la mano derecha		
Retrato de niña del siglo XIX Análisis iconográfico, secundario o convencional	-Identificación del retrato del siglo XIX -Análisis de forma	-Reconocimiento de elementos similares en otros retratos -Técnicas similares en el siglo XIX -Fondo de la composición -Semejanza con obras de género	-Historia del estilo o del género -Comparaciones con México, Perú, Colombia
Contextualización de <i>La Niña</i> en la historia Análisis iconológico Contenido intrínseco	-Origen y significación de la postura -Análisis del contenido en el retrato de <i>La Niña</i>	-Bibliografía referida a estudios iconográficos e iconológicos -Fuentes literarias e históricas -Textos aludidos, citados o copiados	-Condiciones históricas del artista -Temporalidad de <i>La Niña</i> -Espacio de <i>La Niña</i> -Análisis de: género, rasgos, vestimenta, familia, escolaridad, expectativas de vida

III. 2. DESCRIPCION ICONOGRÁFICA DE *LA NIÑA DEL SIGLO XIX*

Es importante realizar previamente un reconocimiento de los elementos en la pintura que se estudia:

- *La Niña* se encuentra posando, de manera que existió un acuerdo entre modelo y artista.
- La mirada de *La Niña* está dirigida al espectador
- Este retrato es la expresión de una tradición estética con principios locales durante el siglo XIX
- Existe la intención de que la imagen alcance notoriedad y perpetuidad a través de la ejecución de la pintura

Por lo general es el modelo quien define cómo quiere que se vea su “ímago”, si bien existe un componente caracterológico en el retrato, todo apunta a que es una construcción no sólo estética. En el retrato que estudiamos existe una dirección que está marcada por la intencionalidad que se dirige al entorno, a través del cual el personaje retratado busca definirse comunicando intereses, voluntades y valores.

El género del retrato, en general, es una totalidad, los fondos de paisaje, interiores y objetos que acompañan a los modelos son símbolos que representan ideas y prácticas sociales.

Estos elementos son los que percibe el espectador en el retrato de *La Niña del siglo XIX*, aun no tratándose de un conocedor o experto.

En una escena pre construida, sobre un fondo de gamas neutras, la figura de medio cuerpo de una niña, en posición sedente, descansa en un sillón con respaldo de cuero repujado. La niña viste un traje negro con ribetes rojos, adorna el cuello una gargantilla y en la mano derecha sostiene una pequeña paloma de color pardo. El cabello graciosamente recogido luce una guirnalda de flores rosadas y blancas.

III.3. LECTURA HISTÓRICA DE LA IMAGEN Y SUS ELEMENTOS SOCIO CULTURALES. APLICACIÓN ICONOLÓGICA

Metodológicamente la iconología para este estudio es el puente que vincula a la imagen con la realidad histórica del personaje retratado. Sabemos que el retrato de *La Niña del siglo XIX* no es una obra con contenidos complejos, aun así, para contextualizarla en el espacio y periodo de su historia, se deben establecer los siguientes elementos:

- El lienzo importado como era común desde los inicios del s.XIX, fue pintado entre las décadas del 1830 y 1870 con la técnica y gama de colores, característica inequívoca de la pintura del periodo que estudiamos.
- La “desproporción” poco académica descarta la posibilidad de que el retrato hubiera sido realizado en algún país europeo, en un periodo en el que la rigurosidad académica no permitía este tipo de “imperfecciones”.
- No obstante que el retrato estudiado se circunscribe al periodo neoclásico,²⁴ apreciamos como una de sus características el tratamiento ingenuo en su anatomía y el gusto por el detalle en el rostro, el collar, vestido, etc. Estas particularidades son comunes en la retratística decimonónica que se produjo en Latinoamérica desde Cuba hasta Chile. Muchos fueron los pintores de la transición que heredaron de la languideciente pintura barroco popular figuras planas, ausencia de claro-oscuros, añadiendo además a los colores una variedad de detalles ornamentales y relucientes especialmente en el vestido. Estas cualidades que eran vistas como poco académicas, mostraban la permanencia de elementos arcaizantes que es referida de la siguiente manera por Gil Tovar: “Responde a la línea

²⁴ Mario Chacón. Op. cit, 2003. p. 153. La Pintura Republicana en Bolivia tuvo como fuente a la virreinal y fue recibiendo diversas influencias en su proceso evolutivo. El estilo barroco, fue remplazado por el neoclásico, en el que imperan rigurosas reglas en el dibujo y en la técnica.

señalada al pintar a próceres, religiosos de alta jerarquía y personas de la alta clase social en las acartonadas formas de una muñequería plana y solemne²⁵.



Imagen N°10

Retrato de Manuel de Goyeneche. Anónimo. Siglo XIX. Casa de la Libertad, Sucre. Imagen extraída de *Pintura Boliviana del siglo XIX (1825-1925)*, p. 155

El estilo en la representación del personaje, responde al tipo de pintura ingenua, que no se ajustó a los lineamientos rigurosos de la academia.

- Fueron varios los pintores de gran prestigio y vasta producción que trabajaron con este tratamiento peculiar. Citemos a Vicente Escobar en Cuba, José Gil de Castro quien trabajó especialmente en Chile siendo de origen peruano, Antonio Salas en Ecuador y Juan Lovera en Venezuela. En el caso boliviano el investigador Mario Chacón ha elaborado un índice de pintores bolivianos y extranjeros²⁶, que se enmarcan en este tipo de pintura y que, como en el tratamiento de *La Niña*, son innumerables las obras que se atribuyen a pintores y círculos en nuestro territorio en el periodo que estudiamos; sin embargo, gran parte de la producción retratística fue realizada por pintores anónimos.

²⁵ Patricia C. Mongoñedo Murillo. Op. cit, p. 10

²⁶ El academicismo francés se introdujo a través de diversos agentes; la llegada de pintores y obras europeas, el tránsito de maestros latinoamericanos y el viaje de bolivianos al exterior, especialmente a París, nos puso en contacto con las nuevas corrientes, aunque no logró hacerlo con la oportunidad que habría sido de desear.

- El retrato de *La Niña* fue adquirido de un anticuario de la ciudad de Sucre hace tres décadas. Durante todo el proceso de acopio de información, se estableció que en la Charcas del XIX se pintaron varios retratos con las mismas características, de manera que, si bien no contamos con la identidad de la niña retratada, ni con la firma del autor, la pintura tuvo que haber sido realizada en una localidad importante como la ciudad de La Plata, que fue después de Lima uno de los centros que concentró mayor poder político, religioso y económico, sobre todo por su cercanía con las minas de plata en Potosí y hasta bien entrado el siglo XIX (40-70). No obstante la crisis minera y las consecuencias de la larga guerra independentista, las clases que ya detentaban el poder local en Sucre demandaron la elaboración de este tipo de retratos como una práctica social que expresaba su estatus y prestigio.²⁷

²⁷ De acuerdo a estudios de Mario Chacón, en Sucre la demanda de retratos fue muy importante en número, si bien existen varias obras firmadas, son muchas más las anónimas. Todos los pintores aquí mencionados trabajaron en Sucre durante el siglo XIX dejando obras firmadas, muchas veces con solo el apellido como único dato, todos ellos registrados por el historiador en Charcas. Transcribimos la lista alfabéticamente: Carlos Berdecio, Bigño, quien al parecer no estuvo en Sucre pero pintó por encargo de la Familia Santa Cruz desde la misma ciudad; Lucio Camacho, quien realizó el primer mapa de la República de Bolivia; Juan de la Cruz Tapia, pintó retratos y temas religiosos. Uno de los pintores extranjeros más importantes, Francis Martin Drexel, de origen irlandés retrató al Libertador Bolívar, la pintura se encuentra actualmente en la Sociedad Geográfica de Sucre. José García Mesa, pintó vistas y paisajes de la ciudad a fines del siglo XIX. Isaac Gorostiaga realizó retratos oficiales y de damas entre la ciudades de Potosí y La Plata. Mariano Linares, también con temas religiosos, al igual que Felipe Montoya, del que hasta ahora sólo se le conoce pintura religiosa. Manuel Pereira con una vasta producción de retratos oficiales. Saturnino Pórcel, retrató a presidentes y damas de la sociedad. Manuel María Porcel, se destacó más con temas religiosos, G. Rollini, Francisco Saavedra, Rafael O. Salas, de origen ecuatoriano, pintó dos retratos de cuerpo entero de Sucre y Bolívar, hoy en la Gobernación de Chuquisaca. Carlos Sáenz autor del retrato original de Doña Juana Azurduy de Padilla. Seguí, C. a quien se conoce por la autoría del retrato de Fray Andrés Herrero de 1836. Teresa Torre Tagle, hoy con obra perdida. Antonio Villavicencio, considerado uno de los mejores pintores, nacido en La Plata en 1822, pintó varios retratos de presidentes, civiles y de damas. Zorrilla catalogado como pintor popular.



Imágenes Nº 11 y 12

Retratos de damas. Anónimos del siglo XIX. Museo de Charcas, Sucre. Aunque ambos retratos fueron pintados por diferentes artistas, las dos damas comparten los elementos que se repiten en este tipo de representación intencional, la demostración de jerarquía, a través del vestido, las flores y las joyas.

III. 4. LA INTERTEXTUALIDAD APLICADA AL DOCUMENTO

En el proceso que se inicia con la contemplación a una obra de arte, entre la imagen percibida y el espectador, se inicia una transmisión que se vincula a otros medios como el simbolismo, las alusiones literarias y varias otras fuentes que permiten al observador comprender la narración plasmada en el producto artístico.

Cuando el historiador examina una obra, casi siempre procede a buscar el intertexto:

- analiza sus relaciones con otras obras
- busca aproximaciones con otros textos del mismo artista o de la misma escuela
- se presta información de diversas escuelas
- indaga en la historia
- se vincula con otras artes
- se vincula con otras ciencias

El texto es la imagen en estudio, el intertexto es, de acuerdo a la interpretación, el conjunto de propiedades más o menos generales de otros textos que son evocados en la obra. Los

elementos interpretados en nuestro retrato, son extraídos de objetos en contextos precedentes o simultáneos, para el caso que estudiamos, uno de los elementos que más atrae nuestra atención es la paloma, atributo que sin alejarnos del discurso social, refleja la imagen de una niña que encarna una postura religiosa.

Si bien no estamos ante una pintura como la renacentista que extrae sus motivos de textos literarios sumamente complejos, en *La Niña* encontramos textos aludidos, citados, copiados y plagiados que transmiten una línea de pensamiento.

Lo que aporta el método del intertexto, es el reconocimiento de una forma que pasa necesariamente por la cita, la rememoración, la alusión o la reproducción de una forma precedente en otro texto, a diferencia de un texto verbal en el que el sentido puede ser independiente del intertexto.

III. 5. CONTENIDO HISTÓRICO EN LA COMPOSICIÓN Y EN LA IMAGEN

El retrato de *La Niña del siglo XIX* de manera general puede definirse en el siguiente párrafo:

En primer lugar, el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica²⁸.

En la imagen de *La Niña* que es nuestro texto, podemos leer que el personaje, estaba condicionado por móviles ideológicos que respondían a una estructura social. Es un retrato intencional.

²⁸ Burke. Op.cit, p. 30

El aspecto fisonómico no sólo está referido a la individualización de la niña retratada, lo que le da un carácter de único, sino que también existe una intención de exponerla como un modelo a seguir, por sus “cualidades” étnicas, de pertenencia a una clase alta, etc. La historia social en que se inserta la obra en estudio, será descrita en el capítulo IV.

El caso que estudiamos reúne ciertas particularidades que son propias del retrato del siglo XIX tanto local, como regional. Se han establecido estos elementos mediante los métodos de diferentes postulados propuestos en este trabajo, permitiendo que la imagen de *La Niña* pueda ser contextualizada en un espacio y tiempo reales. Los componentes añadidos al retrato decimonónico como son la postura, indumentaria, joya, paloma, etc., confieren a nuestra pintura valores asociados a una determinada clase social, así podemos afirmar que:

- La imagen de *La Niña* se enmarca en una “oficialidad” porque está vinculada a grupos sociales con poder y autoridad de carácter religioso, político, social y económico. Es una composición pre construida, llevada al retrato de una niña que simbolizaba a grupos de poder. La función de este retrato no solo responde a satisfacer gustos estéticos a los que podían acceder económicamente, el móvil principal era la representación de poder local.
- La demanda de las clases altas requería que el retrato encargado, representara a un personaje que traslucía dignidad y jerarquía a través de atributos de poder con la ostentación en la indumentaria, joyas, medallas y otros galardones.
- En la lectura intertextual que se realizó al retrato de *La Niña*, encontramos obras similares fechadas y firmadas, así como compendios de modas y peinados de la época, confirmando la datación del vestido y la ornamentación con flores en el cabello. La figura sedente de *La Niña* tiene como respaldo el cuero repujado de un mueble que era común y de uso cotidiano en las familias del siglo XIX como herencia del siglo anterior. El significado de la postura, la joya y la paloma corresponden a un estudio más profundo,

puesto que no solo son componentes ornamentales o casuales, son elementos que nos comunican una línea de pensamiento.

III. 6. LECTURA HISTÓRICA DE ELEMENTOS DE LA IMAGEN

La composición es una totalidad que se establece entre *La Niña* y su entorno, en un conjunto de relaciones que expresan “pertenencias”, motivos y atributos que se representan en el vestido, la guirnalda en el cabello, la paloma, la joya y otros elementos que si bien no son visibles, pueden ser interpretados.

Cada objeto tiene un lugar específico que es parte de una cadena de causas y efectos²⁹. El estudio individual de cada uno de los objetos en la composición de *La Niña* nos aporta resultados cognoscitivos.

Estos elementos son definidos por el investigador de la imagen fotográfica Silva, de la siguiente manera:

...la imagen interactúa con varios motivos, inclusive con aquellos que no vemos porque no fueron representados, y que desde afuera del cuadro afectan y condicionan el paisaje de la visión. En el escenario fotográfico hay algo que vemos y algo invisible que lo condiciona, todo es parte de una construcción, bien material, bien social, pero siempre como parte de un proceso³⁰.

Podemos encontrar atributos que identifican a la niña del retrato, de manera individual y también colectiva, como parte de una estructura social y mental. Si bien los atributos son objetos que derivan de algún episodio de la vida del personaje, en nuestro caso estamos frente a un retrato que expresa ideas convencionales y que era entendido por

²⁹ Omar Calabrese. Op. cit, p. 6

³⁰ Armando Silva. Op. cit, p. 122

ciertos círculos, es decir que era leído porque la representación y la misma composición eran parte del imaginario social.



Imagen N° 13

Retrato de Manuela Gutiérrez. José María Estrada. 4 de octubre de 1838. México. Imagen obtenida en Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El Arte del siglo XIX.*

En este retrato post mortem como consta en la inscripción al pie de la imagen, apreciamos algunos elementos de la composición que permiten destacar la condición social de la niña y los objetos que la acompañan, como valores “materiales” y de pertenencia en vida. Iconográficamente al perro se le asigna la cualidad de la fidelidad.

En la Introducción a los Estudios sobre Iconología de Panofsky, Enrique Ferrari La Fuente define el atributo de esta manera:

El principio esencial, es pues, que la semejanza de un motivo o atributo no comporta siempre la misma significación porque su sentido semántico ha variado merced a cambios sociales, culturales, históricos, en una palabra, de los que hay que dar razón, apoyándose en la documentación visual, textual, etc., que puede ayudarnos. Hay cosas que son imposibles de concebir por una época y que en otras nos parecen obvias³¹.

³¹ Panofsky. Op. cit. Cap. XXXIII

Los elementos intertextuales a los que alude Panofsky van de lo genérico a lo específico, a la alusión, a la cita y adquieren un significado diferente en relación al personaje portador. El retrato de *La Niña del siglo XIX* también refleja la transición, con elementos que todavía lo atan al pasado siglo y a profundas tradiciones arraigadas en la sociedad.

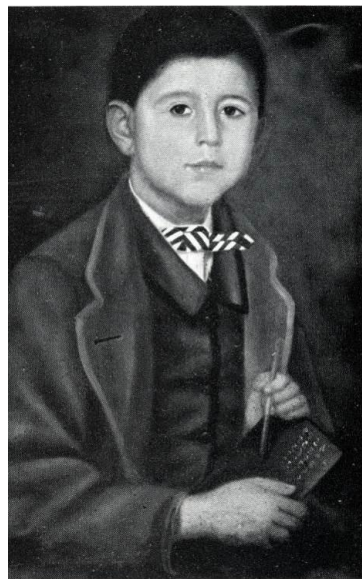
La lectura de los elementos se ha realizado uno por uno, extrayéndolos para su estudio.

Género de *La Niña del siglo XIX*: “El género está ligado a la relevancia de pertenencia al grupo social, una mujer y española, define una trayectoria, ser mujer e india define otra”³².

Esta definición de Cecilia Rabell nos muestra dos componentes que pesaron desde la colonia en la vida de las mujeres de la región, el género y el origen étnico, propiedades que aun en las nuevas repúblicas continuaron vigentes.

No es frecuente hallar en el periodo que analizamos retratos individuales de niños, menos aún de niñas, sin embargo se puede establecer de manera velada, la intención de mostrar la inferioridad de la mujer con referencia al hombre y de las niñas para con los niños, mediante la representación iconográfica, unas veces claramente y otras de manera más sutil, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

³² Cecilia Rabell. *Familia y vida privada en la Historia de Iberoamérica*. México: 1996.UNAM. p. 13



Imágenes N° 14 y 15

La imagen del primer niño es la de un personaje que pertenece a la nueva aristocracia limeña, representado como uno de los Próceres de la Independencia, con toda la simbología que reviste de jerarquía al modelo.³³El niño de la imagen derecha está representado con una pluma y una tableta con escritura guardando una postura, que lo vincula a actividades académicas. Con estas imágenes, se ha querido mostrar como se destaca la capacidad intelectual de los personajes, marcando la diferencia en la representación de las niñas y jóvenes mujeres.

Alhaja: La joya que luce *La Niña* es una gargantilla trabajada en filigrana de plata, por los visos plateados que se aprecian en la obra original. Sin embargo el detalle que más despierta curiosidad, es la desproporción de la alhaja en una niña de corta edad, sin duda la intención fue la de representar a la infanta como se lo hacía con las jóvenes y mujeres adultas, rodeada de todos los elementos que denotan al personaje como una expresión pre construida y dirigida. También pudo estar presente el propósito de “agrandar” a la niña, adornándola con una joya propia de una mujer mayor.

³³ Ricardo Estabridis. Op. cit, p. 167



Imagen N°16

Detalle del collar en *La Niña del siglo XIX*

Varios retratos citados en este trabajo tienen la finalidad de mostrar la alta posición social y económica de las modelos, siendo las alhajas uno de los elementos más significativos. La representación del retrato femenino con profusión de joyas es sin duda, el equivalente de los galardones, condecoraciones y medallas del retrato de libertadores, personajes ilustres y caudillos de turno de nuestras naciones. Sin embargo las joyas fueron uno de los recursos de los que las mujeres podían disponer libremente, de manera que eran muy apreciadas no sólo por su valor económico.

Las mujeres de las clases altas de la ciudad de La Paz, señala la historiadora María Luisa Soux, compartieron el gusto por lucir joyas siendo, consideradas frívolas por este motivo, pero al mismo tiempo su posesión fue un recurso: “Una forma diferente de relación económica fue la relacionada con las joyas y las alhajas, en un caso como parte de su albaceazgo y en el otro por el empeño de las mismas”³⁴.

³⁴ María Luisa Soux. *La Paz en su ausencia. El mundo femenino y familiar en La Paz durante el proceso de Independencia*. La Paz: 2008. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz. p. 149

La tradición establecía que las joyas de la familia eran heredadas por las hijas, costumbre que hasta hoy rige. Al ser estos bienes un privilegio de las mujeres y poseer un valor sentimental, adquieren un valor simbólico³⁵.

Algunas mujeres del periodo colonial, con origen en la Audiencia de Charcas y con residencia en Buenos Aires, tenían una gran afición por las alhajas, ya que en estas provincias trabajaron una cantidad importante de artesanos orfebres en oro y plata. Otra de las razones pudo ser también la gran producción mineral, especialmente de plata que se explotaba en las regiones altas³⁶.

Citemos el Testamento de Doña Ignacia de Palomino, quien vivió en la ciudad de La Paz durante el cerco de Tupac Katari entre los años de 1781 y 82, nos aporta en su declaración la descripción de los accesorios de uso doméstico elaborados en plata y el tipo de alhajas que corrientemente lucían las damas de alta alcurnia:

Declaro por mis bienes un par de mansaneras con sus mates guarnecidos de plata, un par de bandejas una fuente y un mediano un calentador un safare un par de candeleros una ollita un saumador una tembladera un par de mates guarnecidos desiguales una despaviladora cuatro vasos y un poco de chafalona todo de plata. Idem dos pares de sarsillos de oro engastados de diamantes y con cuatro digo cinco perlas grandes una joya de oro con su cadena de lo mismo con chispas de diamantes y perlas a su alrededor...un rosario de lápiz laso con dos choclos de perlas de lo mismo con su cruz de concha de perla engastada en plata y un rayo de perlas...otro rosario de Jerusalén con tres cuentas grandes de oro...otro dicho pequeño de lápiz laso con su joyita de oro...un par de brazaletes de corales grandes...un par de sarsillos de plata de tres chorros con siete perlas grandes cada uno³⁷.

La gargantilla que adorna el cuello de *La Niña* cumple con los objetivos de adornar y destacar la condición social. La joya vinculada a los demás objetos de la composición y

³⁵ Ibid.p.119

³⁶ Ibid.p. 116

³⁷ ALP/RE/T. C.105, Leg:165 s/f. Testamento de Doña Ignacia de Palomino.

en conjunto adquiere un sentido simbólico.



Imagen N°17

Retrato de Doña Paula Cernadas de Santa Cruz. Eugène Boudin. Siglo XIX. Museo Nacional de Arte

La modelo luce una diadema de piedras preciosas y perlas, en el cuello un collar de las mismas características. Con la mano izquierda porta un ramillete de flores. Es destacable que este retrato se pintó dos años después de la muerte del Mariscal Andrés de Santa Cruz, lo que nos abre la posibilidad del vestido negro como una demostración del luto, además del retrato del difunto en la pulsera que luce la muñeca derecha.



Imagen N°18

Retrato de Doña María Joaquina Costa y Gandarias. José Gil de Castro. 1817. Museo Nacional de Arte.

Doña María Joaquina Costa y Gandarias fue una de las jóvenes damas que recibió al Libertador Simón

Bolívar cuando arribó a la ciudad de Potosí, el 4 de octubre de 1825. La Joven salvó la vida del Libertador que corría peligro por efecto de una conjura perpetrada por el Teniente Gandarías. Como fruto de los amores entre Doña Joaquina y Bolívar nació un hijo, Don José Costas. La dama potosina, elegantemente ataviada, luce rosas en el cabello y joyas preciosas en demostración de su elevada condición social y económica. Este retrato es un ejemplo de la prolongación del poder de padres, esposos y amantes.

Origen étnico: *La Niña del siglo XIX*, comparte la tez blanca y los mismos rasgos, con las infantas de origen español, retratadas en relicarios pertenecientes a familias españolas como una tradición de las altas esferas de su sociedad en el siglo XIX.



Imagen N° 19

La Niña del siglo XIX

La Paz, Bolivia



Imagen N° 20

Niña con flor en la mano

España



Imagen N°21

Niña con jilguero

España

Las tres niñas son personajes anónimos y las pinturas pertenecen a colecciones particulares.

La historiadora María Luisa Soux manifiesta que desde la llegada de los españoles a nuestro continente la jerarquía y el poder de las élites en nuestra región tuvo dos componentes: el origen étnico y el geográfico. El primero fue un rasgo que se arrastró prejuiciosamente en desmedro de otros grupos de la sociedad que no compartían los mismos privilegios y persistió como un “derecho” más durante los siglos XIX y XX³⁸.

³⁸ Maria Luisa Soux. Op. cit. p.26

Marta Irurozqui también señala la importancia que tuvo el componente étnico y su influencia en la región, en la conformación de los grupos de poder:

...cuando se habla de “élite” se hace referencia a un grupo social que, a pesar de su heterogeneidad, posee una herencia corporativa que proporciona a sus miembros una fuerte cohesión social y psicológica... quienes lo conforman se apoyan entre sí para lograr objetivos comunes con relación al poder. Esto les proporciona una conciencia de identidad que se define por el origen étnico y los valores selectos³⁹.

Guirnalda de flores en el cabello: La historia del arte le confiere a la representación floral diferentes propiedades que pueden ser religiosas y profanas. El tema de la vanidad “vanitas” tiene un contenido religioso que se relaciona con la vida pasajera y eventual que, como en las flores, tiene una vida efímera. La lectura que se realiza a los bodegones que exhiben la belleza floral, nos recuerda y nos otorga un mensaje de reflexión moral sobre “la vanidad de vanidades, todo es vanidad”⁴⁰; su composición no es exclusivamente estética o decorativa.

³⁹ Marta Irurozqui . *La armonía de las desigualdades. Elites y conflictos de poder en Bolivia. 1880-1920*. Cusco: 1994. Centro Bartolomé de Las Casas. p.13

⁴⁰ *Antiguo Testamento*. Eclesiastés, 1.2



Imagen N° 22

Retrato post mortem de Francisco Tórrez. José María Estrada. Siglo XIX. Guadalajara. Imagen obtenida de Justino Fernández. *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El Arte del siglo XIX.*

El niño de 13 años lleva una corona post mortem de flores en la cabeza. El personaje aparece con los ojos cerrados, algo que es sui generis, ya que por lo general los retratos póstumos aparecen como vivos. Las flores que ornamentan al niño son una alusión a la brevedad de la vida, así como a los jóvenes mártires del cristianismo.

En las pinturas de naturaleza muerta, las flores son la transitoriedad de la vida, como *memento mori*, pero los pintores de flores de los siglos XVII y XVIII las muestran como joyas botánicas⁴¹.

⁴¹ Sara Carr-Gomm. *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos*. México D.F: 2003. Grupo Editorial Tomo. p. 105



Imagen N° 23

Desde el siglo XV hasta el XVIII se pintaron en Europa retratos especialmente femeninos en los que las modelos lucen y portan una o varias flores en las manos, como atributo y demostración de prestigio.

Es enorme y variada la lista de flores, hojas, árboles y frutos etc. que acompañan y ornamentan como atributos a personajes desde la historia antigua, en la iconografía religiosa, en la heráldica y en la pintura, especialmente simbólica del periodo del romanticismo.⁴²

⁴² Es posible que este atributo se remita a la posesión de jardines con diferentes tipos de flores, sobre todo las que se consideraban exóticas, como símbolo de poder a partir del siglo XVII. Un ejemplo fue el tulipán en todas sus especies, llegando a ser objeto de transacciones económicas entre burgueses y jerarcas ingleses, franceses y holandeses.



Imagen N° 24

La Virgen y Santa Ana. Esteban Murillo. Siglo XVII. Museo del Prado. Madrid.

La Niña Virgen en una escena doméstica observa a su madre en una actitud de docilidad y obediencia, al mismo tiempo es coronada por dos ángeles. La lectura religiosa y la guirnalda de flores son dos elementos que se repiten en la retratística femenina del siglo XIX como modelo de comportamiento.

Las flores adquieren un significado cuando se les confiere determinada intencionalidad y al igual que las joyas en la retratística no sólo expresan la vanidad. El significado que adquieren en la cabellera revelan una tradición estética que tiene su origen en el retrato, que se difunde de Europa hacia nuestros países manteniendo la intención de comunicar el estatus del personaje retratado. A estos elementos se debe añadir el significado del color, que como en el caso de nuestra niña luce una guirnalda de florcillas blancas que nos hablan de su pureza y humildad, atributo de la Virgen Inmaculada.



Imagen N° 25 *Retrato de una muchacha de la Casa de Este.* Pisanello. Las flores de fondo, aguileñas y claveles,

así como las mariposas, son atributos marianos que aluden a la castidad. El enebro en el hombro de la joven, según la creencia popular, poseía poderes mágicos contra males, demonios y enfermedades contagiosas, así como remedio para la muerte prematura. *El arte del retrato*. Norbert Schneider. Taschen. 2002.p.53



Imagen N° 26

Autorretrato de Durero como novio. El personaje sostiene una planta como símbolo de “fidelidad de hombre” y de su próximo matrimonio. Durero. Norbert Wolf. Taschen 2010. P.26

El atuendo: El vestido de la niña es un código más entre los analizados para interpretar y leer nuestro texto. El traje es sobrio aunque no desprovisto de elegancia y manifiesta jerarquía, confeccionado en un terciopelo negro y adornado con ribetes rojos. Como es una particularidad en este tipo de retratos que expresan el propósito de representación, la niña está ataviada para demostrar el nivel social al que pertenece. Es posible que la retratada no vistiera habitualmente de esta misma manera, ya que como todo modelo que posa para ser retratado fue preparada para comunicar y representar.

La historiadora Eugenia Bridikhina respecto al vestido expresa:

La vestimenta manifestaba la conformidad entre el ser y representar, pues la excelencia y el prestigio de las élites tenían que ser demostradas a través de manifestaciones exteriores de riqueza. A través del vestido y, sobre todo los accesorios decorativos que lo acompañan, se establecía el primer grado de reconocimiento social. Su uso, según pautas culturales, permite definir formas de personalidad, estilos de vida, disponibilidad personal, situación

social de cada individuo. Si bien la ropa cumple un papel formal, se sirve como medio de comunicación no verbal muy eficaz entre los miembros de la sociedad⁴³.

El atuendo vinculado a la demostración de poder durante el siglo XIX en la ciudad de Charcas, fue estudiado por la historiadora Rossana Barragán, quien expone un conjunto de leyes y reglamentos que conforman un sistema para “vestir” e “invertir” a la élite militar y administrativa:

La primera cita, extraída de un reglamento sobre el “vestir” de los funcionarios estatales, expresa, por una parte, la necesidad de “invertirlos”, frente a la sociedad, pero también el “clasificarlos”, es decir el jerarquizarlos internamente. Estas distinciones jerárquicas, nos recuerdan lo que denominamos “ejes constitutivos y estructuradores” del cuerpo jurídico adoptado en los años 30 del siglo pasado, que se encontraban articulados alrededor de la patria potestad, principio que establecía y articulaba, las diferencias que hoy llamaríamos étnicas, de género y generacionales, es decir las diferencias realizadas, entre bolivianos y ciudadanos, entre mujeres, entre hijos, y entre patronos y sirvientes, que revelan que la sociedad con mecanismos sutiles y muchas veces poco explícitos, fue pensada como compuesta por diferentes grupos y castas⁴⁴.

⁴³ Eugenia Bridikhina. *Thetrum Mundi. Entramado del poder en Charcas Colonial*. La Paz: 2007. Plural IFEA. p. 257

⁴⁴ Rossana Barragán. Op. cit, p. 113-114



Imágenes N° 27 y 28

Las imágenes corresponden a compendios de moda originales, dibujados, pintados a mano y traídos de Europa.



Imágenes N° 29 y 30

Los detalles nos permiten establecer la datación del vestido de *La Niña*. En el primer tercio del siglo XIX continúan los trajes del Directorio, con ligeras modificaciones, ya que en España se complementaron las modas francesas con blondas y mantillas. El detalle de la “V” en el talle es el mismo que luce la niña del retrato. En 1830 la falda se almidona, se ahueca y baja el talle.

Es posible que en la ciudad de Sucre aún existan estos compendios en las bibliotecas y colecciones de familias tradicionales, dado que eran el catálogo de la indumentaria que estaba de moda, como parte de los objetos suntuarios entre los que también se encontraban la cristalería, la porcelana, naturalmente la vajilla de plata, etc., objetos de uso

cotidiano por familias de la nueva aristocracia. No obstante los tiempos turbulentos y de transición en la nueva república de Bolivia, René Moreno describe el momento: “A pesar de las mudanzas operadas en la estructura social en la emancipación y en la reinante decadencia, (Sucre) conserva hasta hoy parte de sus elementos”⁴⁵.

Paloma: Los elementos que acompañan a *La Niña* corresponden a su esfera, en el interior de la composición estos símbolos revelan un status y una ideología. Dentro de la retratística, como se había analizado en el capítulo que trata sobre el significado del retrato, se establece que el objeto portado por el personaje adquiere la cualidad de atributo personal, en el caso de nuestra niña, la tórtola que sostiene en la mano derecha representa alguna virtud.

Para encontrar el significado que adquiere la paloma en manos de *La Niña* hemos recurrido a una de las fuentes más importantes de la iconografía católica. Los estudios realizados por Schenone precisan que el ave adquiere diferente significado en relación al personaje, y en ocasiones es un elemento que estuvo en algún episodio de la vida del protagonista⁴⁶.



Imagen N°31

La iconografía cristiana y la tradición otorgan a la paloma diferentes significados:

⁴⁵ Gabriel René Moreno. *Últimos días coloniales en el Alto Perú*. La Paz: 1978. Editorial Juventud. p.30

⁴⁶ Hector Schenone. *Iconografía de Arte Colonial. Los Santos*. Buenos Aires: 1992. Editor Bs. As. p.27-28

- Sabiduría divina – como atributo de los doctores de la Iglesia, teólogos, escritores o filósofos.
- Pureza - de los niños que sostienen a la paloma, a sus tórtolos o a su proximidad con ellas.
- Mansedumbre – simbología que se le otorga desde la cultura clásica grecorromana y del cristianismo.
 - Fidelidad conyugal.
 - Resurrección después de la muerte.

El alma de niñas mártires – “Eulalia, virgen y mártir de Mérida. De doce años al expirar su cuerpo es cubierto por una espesa nevada, su alma se eleva al cielo en forma de paloma”⁴⁷
 “Julia . Joven virgen de Cartago. Fue crucificada, apareció una paloma sobre su cabeza cuando expiró”.

- Símbolo de la Pasión.
- Símbolo de paz.
- Es frecuente en la iconografía especialmente europea desde la Edad Media hasta los inicios del siglo XIX, encontrar escenas de niños jugando con animales domésticos como perros, gatos y aves.

Todos los elementos analizados en torno a la niña del retrato estudiado, están presentes en las convenciones y en el imaginario, asociándola a temas de moral, pureza e inocencia y que tienen su expresión en la paloma como un código de lectura religioso. Bíblicamente la paloma es dulce y afectuosa, pero incauta. Jesús hace alusión a su proverbial inocencia⁴⁸.

Sin descartar la posibilidad de que la obra en estudio, posea el carácter de post-mortem, consideramos que la tórtola que sostiene *La Niña* denota su pureza, mansedumbre y quizá en un futuro su fidelidad conyugal.

⁴⁷ Ibid, 1992

⁴⁸ *Nuevo Diccionario Bíblico Ilustrado*. Mateo. 10:6. Barcelona: 1985. Editorial. Clie. p. 882.



Imagen N° 32

Retrato de familia. Anónimo. Siglo XIX. Veracruz. Imagen obtenida en Justino Fernández. *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El Arte en el siglo XIX.* P. 97

No era frecuente el retrato de niños de manera individual, sin embargo, son retratados grupos familiares como una de las formas de demostración de poderío económico y socio cultural. Sostiene la niña del extremo derecho una paloma, ave que simboliza la pureza las niñas mártires.

Postura y actitud. En el siglo XIX la virtud fue una cualidad ético-moral que siempre se representó sobre todo en la actitud y postura de las mujeres. Podía tratarse de esposas, prometidas, cortesanas, etc., siempre se buscó definir y figurar al sexo femenino socio-culturalmente de esta manera.

Dentro del género de la retratística varios símbolos representados denotaban actitudes ético – morales, la postura fue uno de ellos ilustrando la actitud del retratado con determinadas concepciones de la “virtud” y practicada por la sociedad a la que correspondía. Estas actitudes son frecuentes en retratos de mujeres de la Edad Moderna y por lo general sus atributos hacen referencia a las características principales que la sociedad esperaba de ellas. Se trata, pues, de la definición socio-cultural del papel del sexo femenino, expresado en sus retratos.



Imagen N°33

La Buena Ventura. Georges de la Tour. Posterior a 1630. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art.

Imagen extraída del *Arte del Retrato*. Norbert Schneider, p 2.

La postura fue un elemento que se trasladó a las colonias, no sólo como parte de una estética, sino también como un reflejo de moral y virtud.

Estos rasgos continuaron en el retrato fotográfico femenino, como lo expresa Silva en el siguiente análisis: “En las que llamamos fotos viejas se puede decir que es el hombre quien posa de manera coqueta ante la cámara, pues las mujeres asumen, una presencia más recogida o transparente, para decir con ello que el ojo de la cámara pasa como derecho hacia sus virtudes y no hacia su expresión física”⁴⁹.

⁴⁹ Armando Silva. Op. cit, p. 185



Imagen N° 34

Retrato de Doña Raquel Riveros Flor de Guillén 1903. Foto familia Adriázola Guillén.

No obstante la introducción de la técnica de la fotografía en el retrato femenino, este aún refleja la preocupación por la idealización de la imagen demostrando los atributos espirituales y materiales de la modelo.

La postura y actitud de *La Niña* responde a una composición convencional que reúne todos los elementos antes referidos, sin embargo, en este retrato en particular existe una combinación de formalidad e ingenuidad, dos rasgos que también individualizan al artista.

Representación de la edad de *La Niña*. En el estudio de esta obra no se pudo establecer claramente la edad de nuestra niña que podría oscilar entre los seis y los diez años. Una particularidad en varios pintores de la retratística decimonónica, es que curiosamente cuando se representaba a infantes y adolescentes se los “agrandaba o acrecentaba” para aparentar mayor edad. Parte del agrandamiento que podemos destacar en *La Niña* es la desproporcionada dimensión de la joya, que adorna su cuello y que aparentemente es inapropiada para su edad.

El historiador de arte mexicano del siglo XX Justino Fernández nos hace notar este importante detalle: "... las actitudes son formales y estiradas, como son los trajes, podrían tomarse por adolescentes a estos niños de 6 o 7 años, vestidos como hombrecitos, y la niña de sólo cuatro años podría pasar por una señorita, el carácter esta intencionalmente falseado, quizá por gusto de los padres"⁵⁰.

Rasgos desdeñosos hacia la niñez y la superioridad patriarcal podrían ser el verdadero origen que se remonta a los siglos pasados y que se prolongan hasta bien entrado el siglo XIX. Es muy cierto que las diferentes etapas históricas por las que atravesaron los países europeos, no fueron las mismas por las que transitaron nuestras naciones que recientemente se estaban conformando; sin embargo, muchas tradiciones, hábitos y costumbres, fueron transmitidos durante el proceso de colonización. El menosprecio y la actitud paternalista hacia la mujer, el niño y el indígena, se mantuvo muy arraigado en la mentalidad decimonónica y en el comportamiento masculino de los grupos de poder.

El historiador Philippe Ariès realizó un estudio sobre la niñez en Francia desde la Edad Media al siglo XIX, trabajando, tanto con documentos escritos y visuales, especialmente en pintura, grabado y escultura; por más de dos décadas analizó a través de la iconografía la representación y el comportamiento de los adultos para con los niños. El realismo y la perfección con la que fueron caracterizados los infantes por el arte clásico, se transformaron en la representación de hombres y mujeres de reducido tamaño negándose a aceptar la morfología infantil. Desde la Edad Media al siglo XVIII la indiferencia fue una actitud normal hacia la infancia, en el mejor de los casos Ariès señala al respecto: "La presencia del niño en la familia y en la sociedad era tan breve e insignificante que no había tiempo ni ocasiones para que su recuerdo se grabara en la memoria y en la sensibilidad de la gente"⁵¹.

⁵⁰ Justino Fernández. Op. cit, 1993. p.107

⁵¹ Philippe Ariès. Op. cit, p.10

A pesar de la independencia de los dictámenes académicos que tuvieron nuestros artistas, la indefinición fisonómica que caracteriza la edad biológica de niños y niñas, al parecer se difundieron desde las metrópolis europeas y fueron plasmadas en sus creaciones.

Pesan sobre Ariès varias críticas, por sostener que durante los siglos XVII y XVIII en Europa, los niños fueron cada vez más vistos como un símbolo de inocencia, no obstante que se pasaron por alto los rasgos de la niñez, de manera que, algunos retratos infantiles llegaron a poseer un carácter alegórico y su lectura debe conducirse a partir de la consideración del contenido también simbólico⁵². Es posible que estos rasgos hubieran sido percibidos por nuestros pintores.

⁵² Citado en Peter Burke. Op. cit. p. 134

CAPÍTULO IV

HISTORIA DEL PERSONAJE DE *LA NIÑA DEL SIGLO XIX*

Los métodos interpretativos de la imagen nos han conducido a la lectura histórica del personaje de *La Niña*, teniendo como vehículo el escenario y grupo social al que encarnó. De estos grupos regionales de poder y de los que nuestro personaje fue componente, nos habla Marta Irurozqui identificándolos como las nuevas clases que detentaron el poder en los Estados nacionales que se estaban conformando localmente y definiéndolos como “grupo privilegiado”, “familias tradicionales”, “clase dominante” y “oligarquía”. Grupos de la sociedad de los que nos refiere: “son reconocidos por sus apellidos, su ascendencia europea y por ser propietarios en cantones y provincias, con gran influencia en la región y el Estado...”¹

Fabián Eduardo Sislián también realizó un análisis sobre la dominación oligárquica en América Latina en la segunda mitad del siglo XIX. La Plata, ciudad en la que enmarcamos a *La Niña del siglo XIX*, respondía a este tipo de estructura:

Los alcances que adquiere la forma oligárquica de hacer política, como forma particular del poder de la clase en América Latina, posee rasgos históricos y socialmente definidos en tanto producción de la interrelación entre lo nuevo y lo viejo, en términos de estructuras y relaciones políticas, económicas y socio culturales².

El mismo autor cita a Florestán Fernández, quien señala que para realizar el análisis de los procesos político y socio culturales del periodo que nos ocupa, debemos distinguir la dialéctica que existía entre la arcaización de lo moderno y la modernización de lo arcaico.

¹ Marta Irurozqui. Op. Cit, p. 13

² Eduardo Fabián Sislián. “La dominación oligárquica como modo de ejercicio de dominación de la clase en América Latina, Argentina y México en la segunda mitad del siglo XIX”. Comp. Rossana Barragán. *El siglo XIX. Bolivia y América Latina*. La Paz: 1997. IFEA. Coordinadora de Historia. Ed. Muela del Diablo. p.221

La temporalidad es flexible como parte de un proceso histórico en el que, como manifiesta Fernández, se van concretando cambios y permanencias estructurales.

La descripción que realiza René Moreno de la sociedad chuquisaqueña concilia con la de Fernández, quien considera que en este proceso se inicia la modernización de una pesada herencia colonial³.

La categoría oligárquica latinoamericana, nos dice Sislián poseía dos elementos: una que implica una forma particular del ejercicio del poder de clase, caracterizada fundamentalmente por la concentración de las instancias de poder político en manos de un reducido grupo de notables y la exclusión de las mayorías sociales de los mecanismos de decisión⁴. El mismo autor cita a W. Ansaldi, quien señala: “La dominación oligárquica puede ser ejercida por clases, fracciones de clase o grupos sociales (incluyendo redes familiares) diversos, terratenientes no capitalistas, burgueses y /o alianzas con clase o fracciones de ellas sin dejar de ser oligarquía”⁵.

El análisis de los autores antes citados nos permite comprender cómo funcionaban las prácticas y mecanismos de dominación que explica René Moreno, como se verá en el contexto social de *La Niña del siglo XIX*.

³ “Privilegiada durante la colonia, sigue siéndolo después de la Independencia como Capital de la República. ¡Que sucesos tan memorables los de aquellos días críticos de la nueva era! Su vecindario fue entonces un cenáculo que concibió, debatió y formuló resoluciones fundamentales y perpetuas. Bolívar, que era estadista y poeta, pugnó contra mil obstáculos por visitarla, y la visitó. Entró enemigo de la autonomía y salió jurándola. Cuatro años preciosos de su vida, sus cuatro años de gabinete, consagró allí en Sucre a organizar la existencia futura del Alto Perú. Ahí está sin dar un paso. Envejeciendo, algo de noble se cierne y se posa en ella. Parece que cierta vislumbre de lo pasado se levanta como una aureola sobre la masa vetusta de sus edificios. Cesó la bulla de sus aulas, pero queda la vocinglería de sus campanas. Bóvedas, torres, cúpulas y obeliscos bizantinos; puertas, ventanas, balcones como de celdas trapentes. Todavía algunas pompas majestuosas en el rito metropolitano. Ociosidad en las calles. Aquí y allí, vestigios de una que otra grandeza señorial. Por donde quiera cierto sello característico, el sello de la antigua corte del Alto –Perú, que mantiene indeleble su timbre, timbre de cultura y refinamiento en el trato y costumbres de todos sus habitantes”. René Moreno. Op. cit, p. 34.

⁴ Ibid., p.213.

⁵ Ibid., p.215

En un análisis más local y específico de la sociedad sucreña, Alejandro Ovando Sanz señala que el “etnos” charquino era en el siglo XIX una comunidad humana formada a instancias de la producción minera, como agraria, del cerro de Potosí. De todo este movimiento económico eran participantes españoles, sobre todo vascos, andaluces y castellanos. Es importante destacar que este etnos no se formó sobre una base tribal, sino directamente nacional, base a la que se iban agregando estos indígenas, por asimilación no violenta, así como por mutación étnica. La población se dividió artificialmente en blancos, mestizos e indios, así como negros. Era una etnia muy pequeña, no pasaba de un millón de habitantes, con más indios que los otros⁶.

Como lo señala también René Moreno, Ovando Sanz manifiesta que la clase dominante charquina estaba conformada por terratenientes, mineros, militares, comerciantes y artesanos, sin olvidar naturalmente a la jerarquía religiosa y a los burócratas que para este período eran numerosos. “La sociedad charquina era una pequeña nacionalidad asentada en un vasto territorio de más de 2.000.000 de Km², con lengua castellana, particularidades psicológicas y culturas definidas”⁷.

Por su parte la antropóloga Beatriz Rossells considera que aún no se ha realizado un análisis serio ideológico y cultural de las oligarquías regionales, en este caso de la chuquisaqueña, no obstante la autora pinta de esta manera a la alta sociedad sucreña:

Desde su tradición colonial de tertulias y chocolates, la sobresaliente actividad musical religiosa y especialmente la fama universitaria, la sociedad chuquisaqueña había conservado su atracción por las actividades intelectuales y especulativas quedando el lejano recuerdo de personajes notabilísimos, cargados de prestigio del mundo cultural que residieron en esta ciudad, como Polo de Ondegardo, Gabriel Gómez de Sanabria, el polígrafo Antonio de León Pinelo, los eminentes juristas e intelectuales Juan de Matienzo

⁶ Alejandro Ovando Sanz. “El surgimiento de la nacionalidad charquina y la formación del Estado Boliviano”. Comp. Rossana Barragán. *El siglo XIX. Bolivia y América Latina*. La Paz: 1997. IFEA. Coordinadora de Historia. Ed. Muela del Diablo. p. 228 - 229

⁷ Ibid. p. 232

y Juan José de Segovia y el brillante Victorián de Villava gran defensor de indios y puente hacia la independencia⁸.

Citando a René Moreno, Rossells expresa que no todo fue negativo en la ciudad de Charcas, ya que se desarrollaron importantes movimientos progresistas literarios que estuvieron dedicados sobre todo a la prensa y esto se debió a la paz y relativa tranquilidad durante el gobierno de Ballivián. El desarrollo artístico también alcanzó a la especialidad musical aunque de manera disminuida en comparación con el siglo anterior y a diferencia del retrato como el género que prevalecía en las artes plásticas. La cultura fue entendida en Sucre como una rutina social de entretenimiento y relación con la moda. Pero también como un signo de distinción entre los otros componentes del país (mestizos e indios y aun frente a las otras regiones y grupos de poder) y de identificación con el referente fundamental que es la cultura europea, especialmente la francesa⁹.

Desde un enfoque más crítico, Ignacio Prudencio Bustillo resume de esta manera a la clase alta de la culta Charcas del siglo XIX:

Este ignorado rincón de América quiso en esos días de auge remedar las costumbres cortesanas de otros tiempos y otros pueblos, guardando las distancias por supuesto, era como un Versalles diminuto, sin pelucas empolvadas, ni calzón corto de tradición española y ambiciones republicanas, donde se hacía gala de poseer cultura artística y modales cortesés (...)fue sólo un capricho del destino. Fugaz como todo capricho, dio paso a una decadencia que atando los espíritus, determinó el vaho de escepticismo, burlón y “s, en foutisse” dominante en la generación actual¹⁰.

⁸ Beatriz Rossells. “Las frustraciones de la oligarquía del sur. Cultura e identidad en la Chuquisaca del XI”. Comp. Rossana Barragán. *El siglo XIX en Bolivia y América Latina*. La Paz: 1997. Instituto Francés de Estudios Andinos. Embajada de Francia.. Coordinadora de Historia. Ed. Muela del Diablo. p. 268

⁹ Ibid, p.230-231

¹⁰ Ignacio Prudencio Bustillo. *Páginas dispersas*. Buenos Aires: 1994. Universidad San Francisco Xavier. p.105

IV.1. ESCENARIO GEOGRÁFICO DE LA NIÑA DEL SIGLO XIX. LA CIUDAD BLANCA

René Moreno describe así a la Ciudad Blanca:

...enclavada en uno de esos contrafuertes apacibles y abrigados al bajar la gran altiplanicie de los Andes, como para hacer servir su plaza de natural escala de comercio, entre las altas provincias de Bolivia y las bajas de la Argentina, dice de Chuquisaca que es un punto céntrico de término entre dos grandes vías fluviales; pues dista doce leguas del Pilcomayo y catorce del Guapay¹¹.

Sucre, al igual que las ciudades fundadas bajo las normas que dictaban las Leyes de Indias, tenía una hermosa plaza que marcaba el centro de la ciudad, de ésta se repartían por sus cuatro costados las calles más importantes, cercanas a estas se levantaba la *Columna de Plateros*, por el otro extremo *La Plaza de la Recoleta*.

La Ciudad blanca, denominada así por el blanco de sus fachadas como se acostumbraba en las ciudades castellanas, fue fundada con el objetivo de concentrar la administración de la Audiencia de Charcas. La planificación era la misma de las ciudades alto peruanas que debían cumplir con una finalidad específica, sea de carácter comercial, administrativo y de vinculación.

En el recorrido por las arterias adyacentes estaban los monumentos históricos como la *Academia Carolina*, la *arquería de San Lázaro y Santa Teresa*, casonas, templos y conventos que testimoniaban el esplendor y la pompa que alcanzaron la clase alta y la jerarquía eclesiástica. No tan próximas al eje central, que es la plaza, al igual que en la ciudad de La Paz, en Charcas los gremios de artesanos estaban agrupados en barrios bajo la advocación de los santos de su preferencia. Mostraban su oficio y trabajo al público con las puertas de sus talleres dispuestas hacia la calle. “Vista la ciudad desde las zonas más elevadas mostraba la configuración geográfica que los españoles evocaban en sus regiones de origen, los valles, los cañones y las abras bañadas por un río”¹².

¹¹ René Moreno. Op. cit, p. 29

¹² Gustavo A. Otero. Op, cit. p. 172

IV.2. SOCIEDAD DE ELITE EN SUCRE

René Moreno señala que desde principios del siglo XIX la ciudad había sufrido cambios importantes en cuanto a su fisonomía, destacando al mismo tiempo que la población antes de 1879, había alcanzado a 26.664 habitantes de acuerdo al censo realizado en 1854. Esta población “no pasó ni pasaría de la medianía”¹³.

Dos elementos fueron los que atrajeron y permitieron el establecimiento de pobladores con predominio español en comparación con otras ciudades: la centralización de la administración pública y el clima propicio para la recreación:

Ciertamente, los círculos sociales no eran en La Plata menos apáticos, ni menos aislados entre sí, que en otros centros de las colonias; pero no se puede negar que el común del pueblo era aquí, respecto a la clase decente o educada, comparativamente mucho menor en número que en otras capitales importantes de Hispano-América¹⁴.

Para fines del siglo XVIII La Plata era una cuádruple corte: eclesiástica, forense, literaria y social señala René Moreno¹⁵. Cuarenta años después, en la segunda década del siglo XIX a pesar de la crisis social, económica y política, la clase acomodada permanecía en número y privilegios. Sin duda Charcas llegó a concentrar una considerable población de ilustrados criollos y acaudaladas familias, tanto españolas como criollas. El prestigio que llegó a tener la universidad atrajo un gran número de abogados, estudiantes, maestros, clérigos y especialistas de toda variedad y categoría.

La historiadora Eugenia Bridikhina en su obra *Theatrum Mundi*, describe a la ciudad de La Plata en el siglo XVIII: “...era una Corte, incluía múltiples escenarios que se desplegaban en un espacio urbano en el que abundaban símbolos y significaciones”¹⁶. Estos dos elementos, que continuaron hasta bien entrado el siglo XIX, son muy importantes

¹³ René Moreno. Op. cit, p.29

¹⁴ Ibid., p.30

¹⁵ Ibid., p. 33

¹⁶ Eugenia Bridikhina. *Theatrum Mundi entramado del poder en Charcas colonial*. La Paz: 2007. Plural-IFEA. p.147

para nuestro estudio, ya que se constituyen en códigos que viabilizan la interpretación de nuestro retrato.

La conformación de las clases sociales no había variado en gran manera con respecto al siglo anterior a inicios del siglo XIX: “Las castas de europeos, criollos, mestizos e indios formaban, por decirlo así, la urdimbre social de estos pobladores en la capital alto-peruana; habitando los arrabales tan sólo el indio, mientras la plebe mestiza ocupaba la plaza mayor y los barrios centrales, en tiendas o cuartos a la calle bajo las habitaciones de las clases superiores”¹⁷.

Por su parte Vidaurre, en su biografía de Hilarión Daza detalla la distribución de la ciudad y sus actividades:

En medio del estrecho agrupamiento de las tres primeras castas dentro de una ciudad de escaso y nutrido caserío, cuatro gremios principales se repartían la actividad de los negocios y de la vida, dentro de otras tantas esferas concéntricas cada una con su núcleo y su atmósfera privativa de intereses, ideas y aun preocupaciones características¹⁸.

De la composición de este tejido social, las castas europeas, criolla y mestiza, eran las que determinaban la actividad económica y el desenvolvimiento de la vida en la ciudad, de acuerdo a sus propias características.

A estas tres castas se une la de los indígenas para configurar el esquema social sucrense: La clase dominante con predominio hispanocriollo, grupo en el que identificamos cuatro gremios, siendo uno de los más numerosos el religioso, que mediante el clero y los frailes se vincula a las clases populares, los canónigos en cambio están más cercanos a las familias acaudaladas y poderosas.

¹⁷ Ibid. p.32

¹⁸ Enrique Vidaurre. *El Presidente Daza*. La Paz: 1978. Biblioteca de Sesquicentenario de La República. p.31

Todo este entramado de competencias y actividades se desarrollaban bajo la inspiración y pompa del culto religioso, con una importante participación sobre todo de las mujeres. Podríamos dividir estas fiestas en dos órdenes, unas de carácter íntimo y otras de carácter social y público. Las de tipo individual estaban ligadas a los acontecimientos de la vida de los altoperuanos: bautizo, primera comunión, confirmación, casamiento, funerales. Todos estos acontecimientos revestían gran pompa religiosa, produciendo naturalmente, cuantiosos ingresos al tesoro eclesiástico¹⁹.

“A diferencia de Lima o Cuzco, la ciudad de Sucre -señala René Moreno- Este de acá era más bien un grato y no turbado imperio, con suave predominio, esplendores incomparables, rentas suculentas, granizadas de estipendios, a donde venían las gentes de otros gremios de la ciudad a rendir el pleito homenaje de los deberes religiosos y de la fe sincera”²⁰.

Los tres gremios restantes son la clase alta que era la de los funcionarios oficiales del nuevo aparato burocrático, militares, libertadores, mineros y terratenientes, los mismos que dieron origen a la nueva aristocracia.

La Plata era una ciudad privilegiada durante la colonia y aún después como capital de la nueva república. En las primeras décadas del siglo XIX aún gozaba de la otrora grandeza señorial, con un toque de cultura y refinamiento solemne en el trato de sus gentes.

Tiempos de crisis

Toda Chuquisaca se vio golpeada por la crisis minera, que sin ser una región productora de minerales se engrandeció y fue próspera económicamente. La ciudad capital se convirtió en el refugio ideal en el que se establecieron los mineros acaudalados, atraídos por diversos factores, pero sobre todo porque era el centro administrativo durante la colonia, así como en la república y “... la sensación amable la suavidad deliciosa de su clima, que permite reposar el cuerpo y el alma en la bienaventuranza de caricias maternas”²¹.

¹⁹ Gustavo A. Otero. Op. cit, p. 140

²⁰ René Moreno. Op. cit, p. 31

²¹ Gustavo A Otero. Op. cit, p.188

La ciudad de La Plata fue una de las pocas ciudades que se benefició con la riqueza del auge proveniente de los centros productores de plata de Potosí, a través de acaudalados mineros que ya desde la colonia despilfarraron sus fortunas sin capacidad de visión hacia el futuro. “Cual acontece en todas partes con todos los del gremio, aquellos mineros disiparon en Chuquisaca sumas fabulosas llevados de la más loca vanidad. Es increíble lo que botaron en paseos, francachela, saraos, amoríos, obsequios a magnates, mitrados o togados, y en mandar oro a la corte de Madrid para conseguir bagatelas”²².

Los hijos de los criollos que despilfarraron su fortuna sufrieron las consecuencias quedando paulatinamente en la miseria, por no haber previsto que la industria de la minería se mueve por sinuosos e inseguros caminos.

IV.3 ESCENARIO FAMILIAR DE LA NIÑA DEL SIGLO XIX EN SUCRE

En la sociedad sucreña aún predominaba desde los siglos XVII y XVIII en muchos aspectos la misma organización social y el mismo pensamiento. Al respecto la antropóloga Beatriz Rossells manifiesta:

El análisis de la historia de largo plazo muestra que las transiciones de un período al otro no son tan netas como se presentan en algunos esquemas. Las transformaciones suelen ser más lentas de lo que se supone y los cambios políticos no necesariamente atraviesan a toda la población, a veces tan sólo afectan a las élites, y no a los diferentes ámbitos de la sociedad. Lo cultural en el sentido antropológico, parece estar profundamente anclado en la colectividad y por lo tanto más susceptible a cambios²³.

Las estructuras de pensamiento que todavía predominaban estaban representadas por una triada institucional: el Estado, la iglesia y la familia, las tres constituían un sistema autoritario presente en el seno familiar bajo la figura del padre.

²² René Moreno. Op. cit, p. 38

²³ Beatriz Rossells. Op.cit, 2004.p.17

3.1.La familia

El análisis del personaje de *La Niña* en el seno familiar parte del concepto y los principios de la familia hispano criolla del XIX en la ciudad de La Plata, que aún conservaba las formas coloniales de la metrópoli española, cuyas normas fueron trasladadas a nuestro continente, con el fin de preservar un Estado representado por una clase reducida que gozaba de enormes privilegios y que excluía al resto de la población, a este sistema había que agregar un componente más: la iglesia.



Imagen N°35

Mariscal Andrés de Santa Cruz rodeado de su familia. Anónimo. Siglo XIX. Museo Nacional de Arte.

Durante el siglo XIX las familias prominentes en Bolivia y en los países latinoamericanos eran retratadas en un afán de inmortalizar sus figuras, además de la demostración de su elevada posición social. El rico decorado del recinto también permite ver la condición económica de la familia Santa Cruz.

La familia de origen hispano-criollo representaba un núcleo social inicialmente de carácter económico y en segunda instancia debería estar consagrada a la iglesia con la práctica de los atributos cristianos. En este núcleo familiar había una sola autoridad que manejaba y administraba la vida, los bienes y los recursos de todos los miembros, el padre, en su ausencia el hijo o el hermano, es decir la figura masculina. El padre era para la niña la imagen anticipada del marido.

Era diferente la familia rural que funcionaba como una unidad productiva, en la que trabajaban todos los miembros y tenían un contacto permanente con la tierra, el hogar era un espacio de trabajo y de complementariedad.

Las normas que regían al núcleo familiar estaban dirigidas a la continuidad del apellido y a la conservación de la familia dentro de una élite hispano-criolla, con el fin de mantener el esquema social. La familia estaba normada por principios que rigieron las transformaciones que sufrió la iglesia católica. La historiadora Eugenia Bridikhina manifiesta que las leyes emitidas del Concilio de Letrán en 1215, las Leyes de Toro de 1505 y las del Concilio de Trento eran las que definían no sólo a la familia sino también a la institución del matrimonio, la herencia de bienes e incluso la tenencia de menores. Además equiparaba la autoridad del padre dentro de la familia, con la del rey para con el Estado²⁴.

Las reglas y el orden estaban dadas por un régimen patriarcal, nos señala la historiadora Maria Luisa Soux: “La imagen del padre en la sociedad patriarcal fue el centro de las relaciones familiares en el ámbito privado y público. Las dinastías, la sucesión patrilínea, la patria potestad y el apellido paterno fueron la base de la filiación y, por lo tanto, marcaron una cultura específica donde la figura de la madre fue ocultada o negada”²⁵.

La misma autora escribe que la presencia del padre en la familia era de vital importancia, su ausencia significaba la pérdida de filiación, de manera que la sociedad patriarcal buscó sustitutos que pudieran llenar ese vacío con apoderados y en determinados momentos fueron la iglesia y el ejército quienes cubrieron esta falta²⁶.

Todo este sistema de normas de comportamiento y la búsqueda por perpetuar los privilegios del poder también fue estudiado por Soux, a través de las redes familiares que se conformaron en la ciudad de La Paz, no sólo para la preservación del apellido y los bienes,

²⁴ Eugenia Bridikhina. Op. cit. 2000, p. 24

²⁵ Maria Luisa Soux. Op. cit, p.159

²⁶ Ibid, p.160 - 161

sino que se establecieron cerradas redes a las que no estaba permitido el ingreso de otros miembros de la sociedad²⁷.

Estas redes eran una de las formas de reproducción de poder, según el análisis de Marta Iruruzqui continuaron siendo practicadas por las clases dominantes en el área andina, en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Estos grupos que se conformaron en las nuevas repúblicas, desarrollaron este comportamiento : “...apoyándose entre sí para lograr los objetivos comunes en relación al poder(...) Además de la unión de familias por la vía matrimonial, estas características acentúan el carácter exclusivo del grupo y limitan la movilidad social ascendente de los sectores subalternos”²⁸.

En una sociedad heterogénea bajo el dominio de una clase con una mentalidad racista y que miraba a Europa como ejemplo a seguir, la condición de la mujer y la de sus hijos dentro de la familia era de sometimiento. En este panorama se desarrollaba la vida de las niñas que habían nacido con claras limitaciones.

René Moreno nos describe tres tipos de familia en la ciudad de Sucre, desde los últimos días de la colonia al siglo XIX:

1. La familia más antigua compuesta por los conquistadores y fundadores que llegaron a conformar la aristocracia con la presencia del presidente y los oidores de la Audiencia, cuatro o cinco familias con títulos de Castilla y unas diez a doce de mineros titulados.
2. En un segundo lugar estaban las familias de jefes de oficinas como las de las cajas, el estanco, el correo, la clavería, etc. Según el autor, estos funcionarios contaban con lo suficiente como para poder alternar con otras familias de opulentos mineros sin título, con mercaderes enriquecidos y vecinos que eran propietarios urbanos con alguna profesión.

²⁷ Ibid., p. 94

²⁸ Marta Iruruzqui. Op. cit, p.13

3. Finalmente el mismo René Moreno señala:

Todavía pudiera muy bien diseñarse una tercera clase de familias de buen trato y arreglado vivir, que a pesar de las mudanzas operadas en la estructura social en la emancipación y la reinante decadencia, conserva hasta hoy parte de sus elementos, esferas y fisonomía, haciéndose notar del viajero por la cortesía de sus modales, su parla zalamera y su afición a los entretenimientos del estrado ²⁹.

Puesto que la familia estaba asentada en convenios de tipo económico-social que si bien estaban previamente concertados de manera mutua, por lo general la participación de la mujer era ignorada como una de las partes interesadas. Existía un fuerte componente de parentesco, pureza de sangre, y de clase bajo las condiciones de compromisos sociales. Con todas estas manifestaciones el matrimonio era una institución, en la que se imponían los vínculos de conveniencia antes que los sentimentales.

El tono vital es deprimido, opaco y sin euforia. Pero donde esta atmósfera se hace más sensible es en la vida del hogar y en el matrimonio. Esta institución constituye una forma de vivir simplemente sombría y esta característica esencial, porque el formalismo religioso, la red de las disposiciones jurídico-económicas y las costumbres, consiguieron sepultar el amor³⁰.

3.2.Ubicación de la niña y la mujer en la familia

La situación de la mujer hispano-criolla se mantuvo en gran manera como en la colonia, no obstante el ingreso al siglo XIX con todas sus transformaciones político- económicas en la joven república.

¿Qué significaba para este grupo social el nacimiento de una niña? Pues, la pérdida de oportunidades desde la visión masculina que era la predominante. La pérdida de

²⁹ René Moreno.Op. cit, p. 30-31

³⁰ Gustavo Adolfo Otero.Op.cit, p.46

expectativas era también de carácter económico, además de verse impedida la continuidad del apellido.

La niña del XIX sufrió una doble discriminación: primero por haber nacido mujer y segundo por ser niña, es decir, una adulta menor aunque sin las facultades de un adulto. A esta doble exclusión debería sumarse una más, si la niña hubiera sido de origen indígena.

“La niña debía ser humilde, recatada y triste”, nos refiere Gustavo A. Otero - sus primeros años discurrían en el seno del hogar, aprendiendo las primeras tareas domésticas, las oraciones en el oratorio y el rosario nocturno familiar. Era menester el aprendizaje de la lectura, escritura y algo de números o básicamente saber contar. Todo este adiestramiento estaba en función a la formación de la figura devota y dócil de la futura mujer, pero sobre todo, estaba destinada a marcar de una manera maliciosa la división de los roles entre el varón y la mujer dentro del hogar, como fuera de éste³¹.



Imagen N°36

Las hermanas. Arturo Borda. Siglo XX (Princ.) Museos Municipales

En las primeras décadas del siglo XX en los colegios religiosos se continuaba impartiendo y persistía la enseñanza del bordado y la lectura religiosa preparando a las niñas para una vida doméstica y sumisa. La adolescente mayor viste una sotana carmelita como uniforme escolar.

³¹ Ibid, p.46

La mentalidad que persistía desde la colonia consideraba que era suficiente para las niñas el “dotarlas de una educación adecuada para el matrimonio o para la vida religiosa en un convento o posiblemente como docente, más allá no existía futuro posible”.³²

Excepcionalmente los padres fomentaban el talento de las niñas hacia la música, las letras o alguna virtud intelectual. Un ejemplo, aunque avanzado el siglo XIX, fue el de la poetisa Adela Zamudio, quien publicó sus poesías bajo el auspicio de su padre, no obstante que de niña fue educada en el Beaterio de San Alberto, famoso por la rigidez de la disciplina que impartía³³. Ya adolescente la poetisa se perfiló como una joven intelectual que no aceptó el rol que le asignaba la sociedad de entonces.

Distinta era la situación para las jóvenes que dejaban de ser niñas, ya que no sólo se enfrentaban a la negación de su educación, sino también a la imposibilidad de acceder a otros derroteros que no la condujeran necesariamente a la oscuridad del convento o al matrimonio concertado.



Imagen N°37

Florence Nightingale. William White. 1836

³² Beatriz Rossells. Op. cit.1988, p. 26

³³ Dora Cajías. “La poeta que abrió el siglo”. *100 Personajes del siglo XX.* La Paz: 1999. La Razón, Fascículo I. p.6

La imagen de las dos adolescentes nos describe una escena propia del comportamiento y parte de la instrucción que las niñas y jóvenes recibían en la intimidad del hogar. El bordado y la lectura, de carácter religioso, eran dos prácticas importantes en la “formación de la mujer” para su desempeño ya sea en el matrimonio o para el convento.

A la niña le estaba negada la aspiración a una profesión que pudiera asegurarle una independencia económica. Si de joven pertenecía a una familia acaudalada, tampoco podía administrar sus bienes. El historiador Luis Oporto, señala: “Se llega a la negación de derechos elementales, como ser disponer de sus herencias o del dinero ganado con su trabajo o de renunciar al derecho de su educación a favor del hermano³⁴”.

Tradicionalmente solía decirse en las familias de clase alta que la profesión era para los hijos y la hacienda para las hijas y no obstante la delimitación que era marcada por la sociedad, la historiadora E. Bridikhina nos refiere que fueron varias las mujeres hispanas, criollas y mestizas que administraron y acrecentaron su patrimonio con una gran capacidad administrativa e iniciativa empresarial, incluso algunas de ellas se desempeñaron como técnicas en la industria minera en Potosí³⁵.

Diferente era la situación de las mestizas e indígenas, de las mujeres de clase alta que vivían enclaustradas en el hogar, la hacienda o en los monasterios, pues las primeras trabajaban libremente como comerciantes, artesanas, panaderas, tenderas, tejedoras, cocineras, en fin, desempeñaban una gran variedad de oficios, llegando muchas de ellas a manejar su propia economía.

Todos los caminos que debía recorrer la mujer tenían sus fundamentos en la filosofía cristiana que, aunque postulaba la igualdad entre todos los hombres, en la práctica los principios bíblicos dejaban ver lo contrario, ya que la condición de la mujer era de inferioridad ante el hombre, además de ser la portadora del pecado original, de la tentación y la corrupción³⁶.

³⁴ Luis Oporto. *Las mujeres en la Historia de Bolivia, imágenes y realidades del siglo XX (1900-1950)*. La Paz: 1991. CIDEM. Papiro. p.27

³⁵ Eugenia Bridikhina. Op. cit. p.59

³⁶ Ibid., p.39

Entre las fuentes que han sido analizadas por Bridikhina se encuentra la “Crónica Moralizadora” de fray Antonio de la Calancha, de la que se extrajeron los códigos morales que la mujer no debería transgredir y la biografía de María Suárez escrita por Diego de Mendoza, en la que se establece el sistema de sometimiento de la mujer en los diferentes ámbitos en los que se desarrollaba su vida: en el hogar, al esposo; en la iglesia, al prelado, en la sociedad, al gobernador, y finalmente a Dios. La visión dual sobre la mujer, señala la misma autora, viene desde la Edad Media, persiste en la sociedad colonial y avanzado el siglo XIX, muestra a la mujer como madre encarnada en la Virgen María y como seductora representada por Eva. El Arzobispo ilustrado San Alberto, describe este doble papel:

...es una mujer necia, vana y ociosa, la que jamás se ha dedicado a las tareas y labores propias de su sexo, gasta su juventud y aun su vida en conversaciones, en adornos y en galanteos y en vicios, esta es la mano débil de la mujer; y la fuerte: es la de una mujer activa, económica, hiladora y costurera, y viene a ser mediante la labor, la confianza de su marido, sino el consuelo y apoyo de toda la familia³⁷.

Son los hombres los que juzgaban y criticaban a las mujeres, siendo ellos mismos quienes impedían desde el hogar, la iglesia o el puesto que ocupasen la participación de la mujer en otros campos de la vida pública en la ciudad. Las críticas muchas veces eran irónicas y crueles, como publica el periódico *El Cóndor de Bolivia* en la ciudad de Sucre³⁸, un lunes 16 de agosto de 1827:

Creemos por las razones que van espuestas, que el gobierno debería reunir en Santa Rosa las beatas de Santa Catalina, para que todas por medio de un reglamento sencillo, se ocupasen, en asistir a los enfermos del hospital, de lo que resultaría un gran bien a estos, y las beatas aburrirían el ocio que les produce extravíos y otras malandanzas. No es esto decir que las beatas de Chuquisaca no estén en el día siendo útiles ni que sean unas holgazanas,

³⁷ Citado en Eugenia Bridikhina. p. 45

³⁸ Periódico *El Cóndor de Bolivia*. Editorial 16/08/1827. Banco Central de Bolivia. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Academia de la Historia. Facsímil

nada de eso. Todos saben que las veinticuatro horas del día las ocupan muy dignamente, en esta forma: ocho en murmurar, ocho en comer y pasearse, otras ocho en rezar, cantar y cuidar su capellán, y las restantes en trabajar y hacer bien al prójimo. Amén.



Imagen N°38

Retrato de Doña Engracia Lanza de Salinas. Samuel Pereira. Siglo XIX. Museo Nacional de Arte

Este retrato contiene una rica información. La dama que promedia una edad madura ha perdido al esposo posiblemente no mucho tiempo atrás. Viste de luto, cuelga del cuello el reloj del cónyuge difunto, así como el retrato que pende del pecho de la viuda. El paisaje que se aprecia a través de la ventana nos describe la posesión de tierras que seguramente estaban a cargo de la dama. El pórvido mármol donde la modelo apoya el brazo, nos habla de virtud y nobleza.

La situación de la mujer, a pesar del cambio de régimen, no contempló muchas transformaciones, sin embargo, es importante establecer que no fueron pocas las mujeres que desde la vida cotidiana y del encierro en el hogar contribuyeron con su participación en las economías locales, en las luchas revolucionarias y creando espacios propios desde tantas limitaciones.

3.3.Educación

Una de las razones por las que los padres que presidían a las familias tradicionales no invertían en la educación de sus hijas, nos explica Soux, fue porque preferían hacerlo en

dotarlas de un patrimonio que les aseguraba una renta, la que al mismo tiempo las mantenía fuera de la esfera pública³⁹.

Familias de la clase alta sucreña habían optado por la enseñanza impartida en el interior de sus propios hogares, por maestros llamados “leccionistas”. Para el caso de las niñas y jóvenes, las maestras eran religiosas e iniciaban a sus pupilas en las primeras letras, la lectura y caligrafía.

Con la llegada de los Libertadores bajo el influjo de las ideas liberales durante el gobierno de Sucre, se llevaron adelante reformas educativas que impulsaron la fundación de colegios de huérfanas en varias ciudades de la nueva república, instalándose en monasterios, conventos y beaterios. Las materias que se impartían eran la música, costura, bordado, lectura, aritmética y ortografía, no así las ciencias y la literatura. Estas reformas no tuvieron buenos resultados ya que, por una parte, no existía un presupuesto destinado para ese fin y, por otra parte, los maestros no contaban con la mejor formación⁴⁰.

En 1828 Sucre inauguró una escuela Lancasteriana con una capacidad para 80 niñas, la dirección estuvo a cargo de maestros egresados de la Normal de Chuquisaca⁴¹. Diez años después, de seis colegios de educandas en diferentes ciudades de la república, una estaba en Sucre con un alumnado de 50 niñas, las materias que se impartían eran: doctrina, música, bordado, dibujo y costura⁴².

Gobiernos posteriores también se preocuparon por ampliar y reglamentar el sistema educativo, como se lo hizo con los institutos conocidos como colegios de educandas en 1841. No obstante que las materias que se impartían y la instrucción en general estaba encaminada a la práctica religiosa y a la formación de la “mujer ideal” que imponía el sistema patriarcal.

³⁹ María Luisa Soux. Op. cit, p.120

⁴⁰ Beatriz Rossells. Op. cit, 1988. p. 63

⁴¹ William Lee Lofstrom. *El Mariscal Sucre en Bolivia*. La Paz: 1983. Editorial Alentar Ltda. p. 227

⁴² Ibid., p. 64

El presidente Belzu, quien favoreció a sectores populares, también consideró que las niñas tenían derecho a la educación, de manera que elevó el presupuesto para la educación primaria de 8.950 a 120.210 pesos creando escuelas no sólo en las ciudades sino también en el campo⁴³.

A pesar de ser estas escuelas las mejor calificadas por los contenidos de los programas que se desarrollaban, eran demasiado básicas y limitadas. Si bien el régimen disciplinario era muy riguroso, bajo el criterio de enseñar a palos, la aplicación de métodos pedagógicos eran desconocidos o no eran aplicados. La memoria era la que calificaba la capacidad del estudiante. La autoridad del maestro era incuestionable e imponía las reglas aún a costa del castigo físico⁴⁴.

Para la segunda mitad del siglo XIX no se había mejorado mucho en el sistema educativo primario para las niñas, a esto se sumaba el poco interés que existía en las familias por dotar a sus hijas de una instrucción que no fuera la de formarlas para desempeñarse dócilmente en el matrimonio o dentro de un convento. Incluso para fines del siglo que nos ocupa, la historiadora Ximena Medinaceli señala que la educación en el país era incipiente y su organización descuidada, por no decir olvidada en los establecimientos particulares como en los dependientes de los municipios, la enseñanza estaba a cargo de personal aficionado, puesto que, aún no existía la profesionalización en las normales superiores⁴⁵.

La educación para las niñas sólo era considerada hasta el nivel primario y por lo general estaba a cargo de congregaciones religiosas⁴⁶.

Alcides Arguedas resume amargamente en este párrafo el comportamiento de la sociedad y de las familias de clase alta en Bolivia reflejando así la conducta de la mujer:

Poco se preocupa por adaptarse a la corriente intelectual de una sociedad para

⁴³ Ibid, p. 65

⁴⁴ Gustavo A. Otero. Op. cit, p. 60

⁴⁵ Ximena Medinaceli. *Alterando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia*. La Paz: 1989. CIDEM. p. 21

⁴⁶ Ibid, p.31

imponer en ella su dominio afectivo y durable, sino a esas que se entusiasman con vanas exterioridades y constituyen la élite no en el sentido tomado por Izoulet, sino en el criticado de Schopenhauer, y se agrava esto con que el ambiente del hogar, fuente efficacísima de cultura, le es hostil, el del medio social igualmente provechoso, le es banal y mezquino, de manera que aún trayendo cierta superficial cultura de los centros de enseñanza, primitivos y superficiales, se prende y se extingue con el doble ajetreo absolutamente intelectual, frívolo y poco expansivo⁴⁷.

Sin embargo, también existieron voces que se levantaron, aunque de manera moderada para hacer notar la injusta exclusión de las mujeres, como consta en esta nota publicada un lunes, 16 de agosto de 1827 en el periódico *El Cóndor de Bolivia*, en la ciudad de Sucre:

Esta hermosa mitad del género humano ha sido descuidada casi generalmente, y su educación tenida como innecesaria, por muchos como perjudicial. Rebajados algunos en su manto filosófico, han hallado que las mujeres no deben ocuparse de otra cosa que de criar a sus hijos, y de los negocios caseros. Otros han dicho que las compañeras de los hombres han de tener una participación activa en todos los negocios públicos, e injerencia hasta en los asuntos nacionales, y traen los tales en su apoyo a todas las mujeres célebres que ha habido, desde Cenobia y Aspasia hasta Madame Stael y Lady Morgan. En tan encontradas opiniones creemos que los unos y los otros se entaban, pues ni la educación de las mujeres ha de mirarse con desdén, ni tampoco ha de considerárselas para ocupaciones impropias de su sexo⁴⁸.

3.4. Apta para el matrimonio

La joven de alta clase chuquisaqueña estaba destinada a cumplir una de dos opciones: la del matrimonio o la de la vida conventual. Cualquiera de las dos que asumiera, aun en contra de su voluntad, estaba regida por el sistema patriarcal decimonónico. La joven estaba preparada para el matrimonio cuando había cultivado varias virtudes y aprovechado

⁴⁷ Alcides Arguedas. *Pueblo enfermo*. La Paz: 1972. Editorial Puerta del sol. p. 148

⁴⁸ Periódico *El Cóndor de Bolivia*. Editorial 16/08/1826. Banco Central de Bolivia. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Academia de la Historia. Facsímil.

ventajosamente de la instrucción impartida. Sin embargo la “formación” de la futura esposa no era lo más importante, puesto que, el matrimonio por la índole contractual

jurídica y económica que tenía, privilegiaba la dote, atractivo principal que podía ofrecer la novia para llevar a buen fin el contrato.

En la ciudad de La Plata la dote representaba el valor que tenía la mujer y que se traducía en bienes raíces y joyas. La mujer que contaba con una buena dote era requerida por un buen número de pretendientes, que a su vez contaban también con un buen nombre y fortuna.

El matrimonio era la institución que permitía la formación de la familia y estaba bajo custodia de la iglesia. Una vez realizada la concertación del matrimonio por las familias interesadas, se realizaba la boda en medio de una gran solemnidad religiosa:

Pasados los festejos de la boda, la mujer en su casa puede decirse que era una secuestrada en medio de sus sirvientes. Aislada de sus amigas, retirada de sus parientes, vive para la soledad, el rezo y las ocupaciones domésticas que la absorben, teniendo como principal objetivo la procreación de la familia. Eran aquellas buenas mujeres, incubadoras cristianas, que del parto ya se levantaban en cinta.⁴⁹

La historiadora Clara López⁵⁰ destaca que el papel de la mujer de clase alta era la de la reproducción biológica y cultural, criar hijos, manejar asuntos domésticos y velar por el cumplimiento y enseñanza de los valores culturales y morales.

La maternidad para con los hijos consistía en la representación de la autoridad y severidad del padre en su ausencia. Sin embargo la mayor parte de sus actividades se desarrollaban entre los quehaceres domésticos y las del culto religioso, que por cierto era la única actividad que permitía su salida del hogar. El enviudar era un suceso que podía llevar a la

⁴⁹ Gustavo A. Otero. Op. cit, p.58

⁵⁰ Clara López Beltrán. *Alianzas familiares: élite, género y negocios en La Paz, siglo XVII*. Lima: 1998. IEP, p. 138

mujer al encierro del convento y en muchos casos a la administración de los bienes de los que se hacía cargo el esposo. Después del fallecimiento del cónyuge, la mujer protagonizaba un acto similar al enterramiento del difunto. De acuerdo a la tradición debería sufrir un encerramiento de ocho días completamente cubierta de negro, ella e incluso el mobiliario de la casa.



Imagen N°39

Retrato de Dama. Manuel Ugalde. Hacia 1857. Colección particular. Cochabamba

La dama del retrato, posiblemente viuda, es retratada con la imagen del esposo ausente, justo a la altura del corazón.

3.5. Camino al convento

El convento era un punto referencial en la vida de los vecinos sucrenses, destino para la viuda, para la mujer que contravenía las leyes impuestas por la sociedad y para las niñas huérfanas, pero con fortuna. La más de las veces las niñas eran ingresadas al convento por padres o tutores que vivían en función a sus creencias y al fervor religioso, hasta bien entrado el siglo XIX.

La entrega de niñas al convento por sus padres, como nos muestra la imagen, no se alteró desde el siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, en repetidas ceremonias como nos describe María Galindo.



Imagen N° 40

Las Novicias. Anónimo. Siglo XVII. Convento-Museo Santa Teresa de Potosí

Las dos jóvenes- niñas ni dicen ni sienten nada; cumplen el rito en silencio, apenas mirando con devoción y obedeciendo a un destino que parecía escrito antes de que nacieran. Dentro de unos instantes entrarán en el convento de clausura para ser definitivamente separadas del mundo. De este hecho vienen de otra separación del mundo: la de las paredes de la casa paterna. Desconocen lo que acontece en este momento en Potosí, en las colonias, en España o en el mundo. Han sido debidamente entrenadas para enajenarse de cualquier nivel de conciencia personal o ejercicio de voluntad propia. Son por eso, en este capítulo, anónimas y mudas cumplidoras del poder familiar paterno, al que asisten casi como espectadoras de sus propias vidas. No son dueñas de sus destinos ni de las joyas que garantizan la prolongación de sus privilegios dentro del convento. Están condenadas a la eterna inmadurez, a la eterna obediencia y, sobre todo a la eterna inconsciencia. Son dos porque es destino común de las segundas hijas de todos los nobles. ...Destino común que no amerita la presencia de sus madres porque es a sus padres, al apellido paterno, al poderío familiar, a quien ellas responden con sumisión.⁵¹

Al igual que en la institución del matrimonio, las jóvenes y niñas tenían que contar con recursos para poder ingresar al convento, ellas proporcionaban una dote si pertenecían a una familia acaudalada, si eran pobres eran promocionadas por gente adinerada.

⁵¹ María Galindo. Mujeres Creando. Catálogo. "Entre dos poderes". *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena? Principio Potosí*. La Paz: 2011, Alice Ceischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Seikman (Ed). p. 53

Los conventos ocupaban en el radio urbano de las poblaciones grandes superficies amuralladas que comprenden el claustro provisto de jardín, el templo, la portería y el locutorio. La vida dentro del convento podía llegar a ser muy activa, puesto que se encontraba en el radio urbano, se constituía en un gran centro repostero, de atracciones, sobre todo en las festividades como la Navidad y en una escuela donde se impartía la enseñanza de la doctrina cristiana y básica a las niñas de la ciudad⁵².

No obstante la docilidad impuesta a las jóvenes, Beatriz Rossells nos relata el caso de la niña Inés Campero que fue recluida en un convento, a pesar de su resistencia y posteriormente se acogió a un decreto que se promulgó durante el gobierno del Mariscal Sucre...decidió acogerse a ella enviando una desesperada carta a Sucre que ordenó realizar los trámites correspondientes y mediante resolución de enero de 1827 registrada en el n° 59 de periódico *El Cóndor* se le abrieron las puertas del convento después de 16 años de encierro⁵³.

El camino al convento significó un elemento más de la intimidación que se aplicaba sobre las niñas y jóvenes dentro del periodo que se estudia para el caso de *La Niña del retrato del siglo XIX*.

⁵² Gustavo A. Otero. Op. cit, p. 57

⁵³ Op. cit. 1988, p. 92

V. LA NIÑA ICONO. SEMIOTICA APLICADA A LA NIÑA DEL SIGLO XIX

El término de semiótica¹ conduce a una variedad de definiciones. Son dos filósofos los que señalan el objeto de esta disciplina y su presencia en este trabajo.

Humberto Eco define a la semiótica como una técnica de investigación que explica de manera exacta cómo funcionan la comunicación y la significación. Por su parte, Peirce señala que la semiótica es una disciplina que se preocupa de los signos que no son exclusivamente verbales, de manera que su estudio abarca desde la arquitectura y el arte, hasta los gestos y la comunicación mediática².

No obstante la potencialidad que tiene el lenguaje verbal en la comunicación del hombre, este mismo también se vale y recurre a otros sistemas semióticos con signos legítimos, al igual que las propias palabras. Los signos no verbales son también vehículos del pensamiento del hombre.

Para el análisis que llevamos adelante se debe entender que el conjunto de signos y el juego de relaciones que se establece entre ellos forman un sistema semiótico. Los sistemas de comunicación están al mismo tiempo conformados por sistemas de signos humanos, es decir, de códigos. En esta definición se enmarca la imagen de *La Niña del siglo XIX*.

A pesar de la complejidad que significa leer estos códigos, puesto que, su estudio aún no se ha desarrollado a la par de otros sistemas lógicos y prácticos, la lectura que usualmente se realiza está basada en la convención (convenio-tradición), que si bien es muy formal, abarca más y variada información, como la que aporta el imaginario colectivo.

¹ Semiótica es la ciencia que estudia los sistemas de comunicación y de los signos que se desarrollan en la vida de las sociedades humanas. Asimismo analiza el funcionamiento de los códigos. Para los teóricos como Roland Barthes, Humberto Eco y otros, los ritos, la moda, las prácticas tradicionales y hasta los objetos de uso cotidiano son hechos significativos de la vida social que deben ser analizados e interpretados.

² Pierre Francastel. Op. cit. P. 32

En el arte encontramos signos que se expresan a través de símbolos subjetivos, que se interpretan y se comprenden de manera convencional. Dentro de estos conceptos el retrato de *La Niña* es un sistema de signo social ligado a grupos reducidos y que reúne componentes concretos. En la construcción de nuestro retrato se establece un diálogo entre los elementos, niña - vestido, niña – paloma, niña-joya, etc.

Si bien la obra que estudiamos no reviste una estructura compleja, su interpretación se apoya en uno de los conceptos de la semiótica cuando plantea que, la obra de arte, sea la que fuere, representa un sistema de signos que comunica algo.

V. 1. ICONOS EN LA NIÑA DEL SIGLO XIX

Pierce ha establecido tres tipos de imágenes, el que nos interesa para el estudio que realizamos es el que propone la identificación de los objetos mediante la representación o lo que se denomina íconos.



Imagen N° 41

Dibujo de *La Niña del siglo XIX*. Pablo Villagomez

Resaltan en este dibujo los elementos que acompañan y ornamentan a la modelo como códigos de lectura, los que más llaman la atención por ser símbolos que merecen una interpretación más profunda, son la paloma, la guirnalda de flores

en el cabello y el collar. No obstante, el vestido, la postura y en general toda la composición previamente construida responden a una representación con una función socio cultural que conlleva un sentido moral- religioso, de jerarquía y poder económico. La decodificación de cada elemento se realiza con la lectura del contexto histórico del documento.

Los signos icónicos no siempre poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común basándose en códigos perceptivos normales y, seleccionando los estímulos que con exclusión de otros, permiten construir una estructura perceptiva fundada en códigos de experiencia adquirida que tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico.³

En un análisis intrínseco de la imagen, los signos icónicos resaltan algunos elementos visuales que mediante códigos son reconocidos y que también son expresiones convencionales originadas en el contexto histórico de nuestro personaje, aunque no estén presentes y visibles en la composición. Partiendo de estos conceptos, *La Niña* es una respuesta a un signo con otros signos, siendo ella misma un signo. Dicho de otra manera, nuestro retrato expresa y es portador de una ideología.

En la lectura que efectuamos al entorno del personaje de *La Niña*, encontramos el contexto familiar y socio-cultural en el que hubo, como nos describe Bridikhina, el empleo de símbolos y significados durante el siglo XIX en la ciudad de La Plata, usos y prácticas que continuaron en gran parte del siglo decimonónico.⁴

Con lo antes expresado se explica la presencia de la semiótica en este trabajo puesto que, ésta disciplina se desarrolla en un contexto socio-cultural e incluso económico del que no se puede abstraer. Para nuestro estudio, el retrato de la niña responde a un grupo social, el mismo que produce y usa los signos. Es decir, que la práctica de los signos, es el resultado de las prácticas sociales de estos grupos. Al mismo tiempo se da origen a una estructura de valores, fundamentada en un conjunto de opiniones que es el que establece la ideología imperante.

³Ibid. P, 23

⁴ Eugenia Bridikhina. Op.cit,p.147

La imagen que estudiamos representa un indicativo a través de íconos, dentro de las prácticas socio- culturales, es decir, que era un signo visible y entendible para quienes pertenecían a su espacio social.

V. 2. LA NIÑA COMO SIGNO

De acuerdo a la definición de Peirce⁵, el signo es un “representamen” y su relación con el concepto da lugar a la semiótica, “la ciencia de los significados”, el significado esta sujeto a una relación triádica que aplicada al retrato que analizamos nos otorga tres niveles:

1. La obra como “objeto”.
2. Formalmente *La Niña* es el objeto del “representamen”.
3. Los dos primeros elementos de la triádica dan lugar al “interpretamen” que se expresa en una estructura mental. Así el retrato cumplirá con su función práctica dentro del grupo social en el que se enmarca.

El símbolo es el elemento que nos ha permitido la lectura del retrato en estudio. Luego de haberse realizado la lectura iconográfica de la composición, pudimos identificar los componentes de la representación preconstruida sometiéndolos, a comparaciones para establecer un mismo contexto (por ej: vestimenta de *La Niña*, fondo del retrato, paloma, etc). De esta manera se efectúa el relacionamiento con otras obras, de acuerdo a lo propuesto por Peirce.

A diferencia de otras disciplinas tradicionales como la Historia del Arte y sus diversas escuelas, la semiótica es una disciplina más abstracta que analiza los objetos figurativos como objetos teóricos con cualidades propias y específicas⁶, lo que nos ha permitido identificar varios elementos que se han podido decodificar y analizar por separado. Con este trabajo de lectura e interpretación hemos podido establecer que el retrato de *La Niña*

⁵ Charles S. Peirce, Op.cit, p.28

⁶ Ferdinand Saussure y Emile Benveniste.Op.cit, p. 3

del siglo XIX es un código que transmite mensajes por su capacidad comunicativa cumpliendo con el tercer nivel que plantea Pierce.

El retrato de *La Niña* no es una obra figurativa “teórica”, responde más bien a una expresión ideológica, con fundamentos de construcción que nos han permitido realizar un análisis profundo para su interpretación y contextualización en su historia socio cultural.

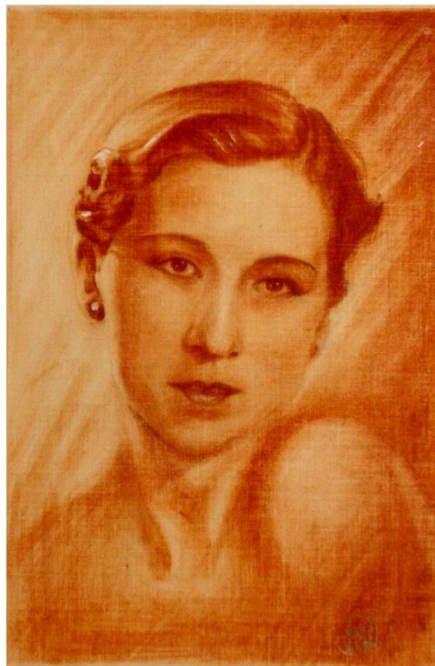


Imagen N° 41

Retrato de Zaida Guillén Riveros. María Luisa Pacheco. 1945. Familia Adriázola Guillén

El retrato contemporáneo es coetáneo a la fotografía y al cine, sin embargo la demanda a los artistas para la elaboración del retrato con las técnicas de pintura y dibujo continúan vigentes, por su valor artístico como simbólico.

CONCLUSIONES

La propuesta de contextualizar en su historia la pintura de una niña del siglo XIX en la ciudad de La Plata a partir de su propia imagen, permitió, como una primera conclusión, establecer que nuestro retrato, como toda producción artística, es un documento, cuya realización obedece a una cadena de hechos históricos y a factores e ideologías que marcan el carácter de determinados grupos de la sociedad, quienes no sólo demandaban estas expresiones artísticas, sino que también fueron el resultado de sus propias prácticas sociales. El retrato que analizamos es una construcción colectiva que otorga a nuestro documento el carácter de fuente primaria e inicial para su estudio.

Se han tomado tres ejemplos que demuestran cómo la elaboración artística es una fuente de interpretación para la historia general, tal como lo es un texto o un documento escrito.

Vimos cómo un conjunto de historiadores y especialistas de diversas disciplinas sociales, proponen que debería replantearse la historia oficial mexicana, teniendo como una de sus fuentes la interpretación iconográfica de la pintura del período del XIX.

En el segundo ejemplo, Calabrese consigue reconstruir los vínculos estrechos de amistad en el retrato de *Los Embajadores* de Holbein, El Joven, con personajes de la política, la religión, la filosofía y la ciencia. El estudio del retrato de *La Niña del siglo XIX* también se ha sustentado en la recreación de los estadios de tiempo y espacio que plantea el historiador citado.

Finalmente, la antropóloga Beatriz Rossells a través del análisis a fuentes hemerográficas y de la obra de diferentes artistas, ha realizado la interpretación del discurso ideológico indigenista, otorgando una gran importancia a las imágenes en un periodo de búsqueda de identidad nacional.

Aunque con diferentes métodos, técnicas y propósitos, en los tres ejemplos citados en la introducción del trabajo se corrobora que la creación artística es un hecho histórico y que su lectura debe partir de este mismo concepto.

Bajo estos antecedentes ratificamos que la fuente principal de información para desarrollar esta propuesta fue el retrato de *La Niña del siglo XIX*, a partir de este documento visual se ha planificado el acopio de información y la búsqueda de las bases teóricas para sustentar su investigación.

El primer capítulo del trabajo está dedicado al soporte teórico y al no tener en la historiografía boliviana antecedentes de estudios de nuestra historia, a partir de la lectura de la producción artística, como primera fuente de información, se recurrió a metodologías de la Historia del Arte que desde el siglo XVIII, XIX y principios del XX se desarrolló como ciencia mediante postulados y métodos, así como con la aplicación de submétodos y técnicas que sistematizaron y permitieron la aproximación al bien cultural. Se pudieron establecer divergencias y posturas diferentes entre los estudiosos a través de sus planteamientos teóricos, sin embargo todos los autores que fueron consultados comparten y confluyen en un criterio común y determinante, la incidencia del contexto histórico, sociocultural e ideológico entorno del bien artístico, otorgando así el hilo conductor que guió esta investigación.

Fue también fundamental en el desarrollo del trabajo conocer el pensamiento de quienes sentaron las bases del análisis científico en el siglo XIX llevándonos a nuevos enfoques y miradas al estudio del bien cultural, proponiendo métodos que pudieran articular sistemas de estudio del arte, como un producto y resultado con cualidades profundas, tanto en el espacio social como en el histórico.

La ideologización del pensamiento en las primeras décadas del siglo XX, definitivamente nos acercó al contenido socio cultural e ideológico del retrato, ingresando en un proceso de interpretación en el que fue fundamental el método propuesto por Erwin Panofsky en sus tres fases.

Como técnica de análisis más profundo, mediante la semiótica pudimos establecer que el retrato de *La Niña* es un signo o código propicio para la lectura e interpretación, desde la representación convencional hasta llegar al contenido intrínseco del tema o más bien de los temas, a través de los significados de cada uno de los objetos que acompañan al personaje.

Como se había propuesto inicialmente, para llevar adelante un estudio ordenado y sucesivo, metodológicamente se ha analizado al retrato de *La Niña del siglo XIX* desde lo genérico a lo específico e intrínseco, a través de cuatro acercamientos.

El primer acercamiento es a la Niña como obra de arte, teniendo como documento y fuente de información al retrato. La metodología para su estudio se basó en el análisis técnico y material aportándonos la identificación de la obra como evidencia visual y documental. Mediante un trabajo comparativo con otros retratos individuales de manera directa, como por catálogo, se estableció su datación y las circunstancias técnicas de su elaboración situándola entre las décadas del 30 al 70 del siglo XIX, y localizándola en una ciudad de la región, en este caso Sucre, descartando técnicamente que hubiese sido importada de Europa, más concretamente de España.

La explicación técnica que no pone en duda el origen de nuestro retrato en la Charcas del XIX, se basa en las particularidades de los pintores regionales de la transición del barroco al neoclásico, que aunque asumieron ideológicamente los principios del liberalismo no guardaron la rigurosidad de la academia que regía en Europa. Si bien existió la enseñanza académica en ciudades como Buenos Aires, México o tuvimos artistas que se formaron bajo estas prácticas en universidades europeas, una gran mayoría de nuestros pintores escaparon a los lineamientos académicos creando características propias en el manejo plástico, criticadas peyorativamente precisamente por no ajustarse a la vara académica.

Otro argumento que no podemos ignorar es que la ciudad de Sucre durante el periodo de transición, entre los últimos años coloniales, la guerra de independencia y el nacimiento

al nuevo régimen de la República permaneció como una localidad que continuó concentrando el poder político, administrativo y en parte económico, en manos de grupos sociales dominantes que demandaron imágenes que los representaran, no solo oficialmente a través del género del retrato.

Establecimos que el primer acercamiento a nuestro documento, nos llevó a una retratística alternativa fuera del influjo de la academia, con una expresión sencilla y casi ingenua, pero que desarrolló un discurso que transcribía la ostentación de prestigio, poder y satisfacción de vanidades.

Toda esta información nos trajo como una de las conclusiones que la representación de *La Niña del siglo XIX* fue un producto construido y destinado a cumplir con la demanda de las clases altas en la ciudad de Charcas, como sucedió en Lima, Buenos Aires, Santiago, Caracas, Quito y las ciudades importantes de América Latina, en las que los nuevos grupos de poder precisaron de formas simbólicas para ser representadas.

Dentro de las conclusiones es importante también destacar el rol histórico que tuvo el artista que pintó el retrato de La Niña, como un testigo ocular de los hechos, de manera que existió una conducta social dentro de un proceso que se inició a partir del encargo de la elaboración de la obra. Por este mismo motivo, consideramos que el autor de nuestro documento no tuvo una mirada inocente y que siempre estuvo presente su punto de vista.

En esta fase también se estableció el valor de la cultura material que posee el retrato que estudiamos, como testimonio y evidencia del pasado histórico.

El segundo acercamiento es a la niña - imagen portadora de una historia, es decir al texto que contiene los datos y códigos que permitieron situar a nuestro personaje en su espacio y tiempo históricos. Esta etapa que se aproxima más al documento sacó a luz con su lectura, los elementos temáticos de la construcción compositiva, la interpretación del discurso y la narración, mediante la aplicación iconográfica e iconológica. El intertexto que aportó a la investigación con otros retratos que fueron pintados bajo los mismos

lineamientos y de manera significativa con la lectura convencional que está profundamente arraigada, en el imaginario y en la memoria.

A través de la forma y el contenido, los dos elementos que conforman la imagen, la lectura del texto extrajo valores narrativos y datos históricos como son: época, género, edad, rasgos étnicos, posición social, atuendo, postura y otros simbólicos como la paloma, el vestido, la joya y las flores que engalanan, objetos y elementos que concurren en la intención de demostrar el lugar del personaje en la sociedad. En el transcurso de la investigación y la interpretación de nuestro texto pudimos también establecer los móviles ideológicos que respondían a una estructura social.

En fin, se estableció que la imagen de *La Niña del siglo XIX* es una representación visual ya que detrás de ella encontramos los códigos, la política, el oficialismo e incluso un enfoque institucional como es la propaganda. Este documento es producto y constructor de ideas y mentalidades al mismo tiempo, porque existe una retroalimentación entre lo producido en el pasado y lo que se elabora en el presente, de aquí su vínculo con el imaginario social, no en vano Le Goff asigna a la imagen una gran importancia dentro de la memoria colectiva.

Al tener nuestra imagen un objetivo ideológico que responde a determinados grupos de la sociedad cumple con una función social, estableciéndose que es una composición preconstruida. A partir de este concepto es que se ha analizado cada uno de los elementos de la composición, extrayendo el contenido histórico y simbólico de ellos como un paso previo a la recreación del contexto del personaje.

En conclusión la lectura efectuada a la imagen, ha sacado a la luz la información de acontecimientos y procesos de pensamiento por ser un testimonio directo de su época.

Después de haberse leído el texto, el tercer acercamiento fue al personaje de *La Niña del siglo del siglo XIX* a través de la aplicación de los métodos interpretativos, a los datos

históricos que aportó nuestro documento y que nos condujeron al grupo social del que fue miembro La Niña, así como al escenario que la albergó.

Puesto que la identificación de los componentes sociales e ideológicos del retrato fue uno de los propósitos para llevar adelante esta investigación, se realizó un análisis de los nuevos grupos dominantes que detentaron el poder durante gran parte del siglo XIX en las nacientes repúblicas, obteniendo la información necesaria para profundizar la investigación, a partir de la estructura mental que estos grupos arrastraban desde la declinante colonia.

Sobre la base del análisis a la sociedad charquina y regional, se fue recreando el contexto socio cultural de La Niña. Con este propósito nos apoyamos en los estudios efectuados por diversos historiadores, así como en sus análisis sobre la situación de las mujeres desde las desigualdades jurídicas, en la educación diferenciada, bajo el régimen patriarcal, matrimonial y religioso, condiciones que se reflejaron en la vida familiar, cotidiana y doméstica de la mujer. Consideramos que el personaje de *La Niña del siglo XIX*, vivió como testigo bajo estos condicionamientos, sobre la base de la información que nos ofrece la misma fuente o “vestigio,” un concepto más adecuado para el historiador Peter Burke.

La gran conclusión de este trabajo fue la recreación espacial y social, de *La Niña del siglo XIX* colocándola en el escenario del mundo femenino que compartieron las mujeres de las clases altas durante el siglo XIX, en las ciudades principales de la nueva república.

El escenario geográfico de nuestro personaje fue La Ciudad Blanca en Chuquisaca y tal como la describen los historiadores, en sus arterias como hasta hoy se observaban, la arquitectura y los monumentos históricos como testimonios del auge que alcanzaron las clases altas y la jerarquía eclesiástica.

Ubicamos a nuestro personaje dentro de una organización poblacional que se centralizó en la ciudad de Sucre, cuyo rasgo destaca Gabriel René Moreno como predominantemente

hispano criolla por sobre otras capitales de la región, dato histórico que consideramos reafirma el origen de la elaboración del retrato de La Niña en dicha localidad.

Son coincidentes los criterios de los historiadores consultados sobre el considerable número de familias acaudaladas y de prestigiosos ilustrados que no obstante, la crisis minera que se venía arrastrando años atrás continuaron siendo moradores de La Plata, ciudad capital privilegiada hasta bien entrado el siglo XIX.

El análisis del contexto social de La Niña partió desde el seno familiar, de la significación de nacer y ser mujer componente de una “familia tradicional”, desde las limitaciones en su educación y la negada aspiración a tener una futura profesión y finalmente visualizando a futuro, los dos caminos que como opciones aguardaban a muchas mujeres de su tiempo, el matrimonio concertado o el convento.

La docilidad que imponía la sociedad sobre las mujeres se traduce en cada uno de los elementos de la composición predeterminada del retrato que se interpretó. Podemos concluir en que el personaje de La Niña es una expresión simbólica que representa a la sociedad de su tiempo y al mismo tiempo es la encarnación del discurso ideológico de su esfera social.

A medida de que se fue profundizando la interpretación, la cuarta y última aproximación es a la niña símbolo, como una expresión de su esfera social y de la ideología imperante. Como se había anticipado en los diferentes capítulos del trabajo, las clases dominantes buscaron representaciones simbólicas que permitieran su reconocimiento no solo oficialmente, sino por la sociedad en su conjunto.

Bajo un análisis más íntimo buscando en la organización interna de la obra como lo plantea Panofsky, a partir de un enfoque estructuralista obtuvimos el significado de los símbolos, que también contribuyeron a la interpretación histórica. En el entendido de que el retrato de La Niña es un sistema semiótico que está conformado por un conjunto de

signos yuxtapuestos y un juego de relaciones entre ellos, se analizó al documento como un sistema de comunicación a través de códigos.

La lectura en esta etapa consistió en la decodificación de los signos, primero identificando y luego interpretando a cada uno de los objetos que acompañan a la niña del retrato como atributos personales y darles su significado. El término y concepto de atributo ha sido aplicado casi con exclusividad a la iconografía católica, sin embargo creemos que para nuestro estudio corresponde atribuir a nuestro personaje objetos, datos y señales que la identifican no solo de manera individual, sino también colectiva.

Otra conclusión para esta investigación establece que los elementos que identifican a nuestro personaje, la convierten en una referencia para su grupo social, es decir en un icono reconocido mediante códigos. Una vez más citamos el retrato de la Marilyn Monroe de Andy Warhol, como un icono de la cultura Pop en la sociedad norteamericana durante las décadas del sesenta y setenta. No estaríamos equivocados en considerar al retrato de la niña y a los retratos oficiales y civiles del siglo XIX, que reúnen las mismas particularidades, como íconos para su círculo social.

Concluamos en que los atributos, que para nuestro estudio son códigos legibles reflejan episodios de la vida del personaje y en este caso también expresan ideas convencionales que fueron parte del imaginario social, lo que convierte a la niña también en el modelo de una ideología.

A lo largo del trabajo, la interpretación de *La Niña del siglo XIX* como obra de arte, como imagen, como personaje y finalmente como símbolo, nos llevaron a la lectura histórica del documento prescindiendo de la valoración estética y de cualquier jerarquización artística, aspectos que marcaron la diferencia de intereses con la Historia del Arte.

Acabaremos diciendo que los historiadores sin dejar de tener una mirada crítica tenemos la gran posibilidad de ampliar nuestras fuentes de información en los documentos visuales, en las prácticas artísticas, publicitarias y en la teoría de los medios. En esta propuesta se ha

podido establecer que es posible trabajar a partir de la lectura de una imagen apoyándose en la multiplicidad de productos materiales e intelectuales, no solo de tendencia plástica.

Dados los resultados de esta investigación, consideramos que es necesario continuar con nuevas propuestas, que consideren el material visual como una forma de relación con el pasado.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivo de La Paz

Testamento de Doña Ignacia de Palomino

ALP/RE/T

C:105 LEG:165

S/F

ARGUEDAS, Alcides

1972 *Pueblo enfermo*. La Paz: Ediciones Puerta de Sol.

ARIÈS, Philippe

1988 *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Ed. Taurus

ARMHEIM, Rudolf.

1985 *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Ed. Universitaria

ARZE, Silvia; MEDINACELLI, Ximena.

1991 *Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, Mallcus de Charcas*. La Paz: Hisbol

BARTHES, Roland

1995 *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*. España: Paidós.

BARRAGÁN, Rossana.

1998. “Vestir e investir. Hacia un estudio iconográfico de la vestimenta de los funcionarios estatales en Bolivia en el siglo XIX”. *Historias... para Teresa*. La Paz: Revista de la Coordinadora de Historia. N° 2. Ed. Muela del Diablo.

- BASTIDE, Roger
 1948 *Arte y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BERGER, John.
 2000 *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BRIDIKHINA, Eugenia
 2000 *La mujer en la historia de Bolivia: imágenes y realidades de la colonia*.
 (Antología) La Paz: Anthropus Grupo editorial.
 2007 *Theatrum Mundi. Entramado del poder en Charcas Colonial*. La Paz:
 Plural IFEA.
- BURKE, Peter
 2006 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España:
 Crítica.
- BUSTILLO, Prudencio
 1946 *Páginas dispersas*. Buenos Aires: Universidad de San Francisco Xavier.
- CALABRESE, Omar
 1994 *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Editorial Cátedra.
- CARR-GOMM, Sara
 2003 *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos*. México D.F: Grupo Editorial
 Tomo.
- CHACÓN, Mario; GISBERT, Teresa y otros.
 2004 *Pintura Boliviana del siglo XIX (1825 – 1925)*. La Paz: Sagitario SRL.
- ESTABRIDIS, Ricardo
 2003 *El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder*. Lima: Banco
 de Crédito del Perú.
- FERNÁNDEZ, Justino
 1993 *Arte moderno y contemporáneo de México. El Arte de siglo XIX*.
 México D.F: Tomo I. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad
 Autónoma de México.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José.
 1982 *Teoría y Metodología del Arte*. Barcelona: Anthropus, editorial del hombre.

- FRANCASTEL. Pierre.
- 1998 *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza Emecé.
- FRANCASTEL, Pierre y Galienne
- 1995 *El Retrato*. España: Cátedra, Cuadernos Arte.
- GALINDO, María; Mujeres Creando
- 2011 “Entre dos poderes”. En Alice Ceischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Seikman (Ed.): *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena? Principio Potosí: La Paz*.
- GASKELL, Ivan
- 1996 “Historia de las imágenes”. En Peter Burke (Ed.): *Formas de hacer la historia*. Madrid: Alianza Editorial
- GIJABA, Regina
- 1964 *El Público de arte*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Bs.As.
- GISBERT, Teresa, CHACÓN ,Mario y otros
- 2004 *Pintura Boliviana del siglo XIX (1828 – 1925)*. La Paz: Fundación Cultural Banco Central de Bolivia.
- GISBERT, Teresa
- 1980 *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y CIA. S.A. Libreros Editores.
- GOMBRICH, Ernst Hans
- 1999 *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del Arte y la comunicación visual*. Cap.II.México: Fondo de Cultura Económica.
- GONZALES, Varas Ignacio
- 2006 *Conservación de Bienes Culturales*. Madrid: Ed. Cátedra.
- HAUSER. Arnold.
- 1975 *Teorías del Arte*. Madrid: Guadarrama
- IRUROZQUI, Marta.
- 1994 *La armonía de las desigualdades. Elites y conflictos de poder en Bolivia 1880-1920*. Cuzco-Perú: Centro Bato de Las Casas.
- 1960 *La Santa Biblia*. Sociedades Bíblicas Unidas. Reina y Valera.

LE GOFF, Jaques

1961 *Orden de la memoria, el tiempo como imaginario*. España: Paidós.

LOFSTROM LEE, William

1983 *El Mariscal Sucre en Bolivia*. La Paz: Ed. Alentar.

LÓPEZ, Beltrán Clara

1998 *Alianzas familiares: élite, género y negocios en La Paz, s. XVII*. Lima: IEP.

MANGUEL, Alberto

2002 *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Colombia: Grupo Editorial Norma.

MARTÍNEZ, Jesús Manuel

1980 *Arte e Historia. Museo del Prado*. Barcelona: Ediciones Castell.

MEDINACELLI, Ximena

1989 *Alterando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia. 1920-1930*. La Paz: CIDEM.

DE MESA, José; GISBERT, Teresa

1977 *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*. La Paz: Ed. Juventud.

MORENO, Gabriel René

1978 *Últimos Días coloniales en el Alto Perú*. La Paz: Ed. Juventud.

MUELA, Carmona Juan.

2001 *Iconografía Cristiana*. España. ITSMO S.A.

1985 *Nuevo Diccionario Bíblico Ilustrado*. Barcelona: Editorial. Clie.

O'PHELAN GODOY, Scarleth y otros

1980 *Familia y vida cotidiana en América Latina siglo XVIII- XX*. Buenos Aires: Universidad IFEA.

OPORTO, Luis

1988 *Las Mujeres en la historia de Bolivia, imágenes y realidades del siglo XX (1900-1950)*. La Paz: CIDEM. Papiro.

OTERO, Gustavo Adolfo

1957 *La vida social en el coloniaje*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de La República.

OVANDO SANZ, Jorge Alejandro

- 1997 “El surgimiento de la nacionalidad charquina y la formación del Estado Bolivia”. Comp. Rossana Barragán, María Dora Cajías y Seemin Qayum. *El siglo XIX: Bolivia y América Latina*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos. Embajada de Francia. Coordinadora de Historia.

PANOFSKY, Edward.

- 2006 *Estudios sobre iconología*. Madrid: Ed. Alianza.

PEIRCE, S. Charles

- 1996 *La semiótica como metalenguaje del funcionamiento del signo*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

PENTIMALLI, Michela; ALBORNOZ, Pedro

- 2004 “El pincel y la pluma. Garcia Mesa artista y periodista entre dos Mundos”. Comp. Teresa Gisbert. *Pintura boliviana del XIX (1825-1925)*. La Paz: Fundación Cultural BCB. Museo Nacional de Arte. SIART.

PORTUS PÉREZ, Javier

- 2003 “La convivencia con la imagen en el Barroco Hispánico”. *Memoria del I Encuentro Internacional. Barroco Andino*. Viceministerio de Cultura y La Unión latina.

QUEREJAZU, Pedro

- 1989 “La formación artística en Bolivia”. *Pintura Boliviana Siglo XX*. La Paz. BHN.

RABELL, Cecilia Romero; GONZALBO AIZPURU, Pilar Coordinadoras.

- 1996 *Familia y vida privada en la Historia de Iberoamérica*. México: El Colegio de México. UNAM.

ROSSELLS, Beatriz.

- 1988 *La Mujer: una ilusión. Ideología e imágenes de la mujer en Bolivia en el s.XIX*. La Paz: CIDEM, Papiro.

- 1997 “Las frustraciones de la oligarquía del sur. Cultura e identidad en la

Chuquisaca del XI”. Comp. Rossana Barragán, María Dora Cajías y Seemin Qayum. *El siglo XIX en Bolivia y América Latina*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos. Embajada de Francia. Coordinadora de Historia.

- 2004 “Espejos y mascararas de la identidad. El Discurso indigenista en las Artes Plásticas 1900- 1950)”. *La cultura del pre- 52*. Revista Estudios Bolivianos N° 12. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.

SAGÁRNAGA, Jedu Antonio.

- 2002 *Diccionario de La Cultura Nativa en Bolivia*. La Paz: Producciones Cima.

SAUSSURE, Ferdinand; BENVENISTE, Emile.

- 1998 *El Signo*. Semiología. Santiago: Facultad de Artes. Universidad de Chile.

SILVA, Armando

- 1998 *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Colombia: Ed. Norma

SISLIÁN, Fabián Eduardo

- 1997 “La dominación oligárquica como modo de ejercicio de dominación de la clase en América Latina, Argentina y México en la segunda mitad del siglo XIX”. Comp. Rossana Barragán, María Dora Cajías y Seemin Qayum. *El siglo XIX en Bolivia y América Latina*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos. Embajada de Francia. Coordinadora de Historia.

SCHENONE. H, Héctor

- 1992 *Iconografía de Arte Colonial. Los Santos*. Buenos Aires: Ventura Publisher Editor.

SCHNEIDER, Norbert

- 1997 *Arte del Retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Italia: Taschen.

SOUX, Maria Luisa.

- 2008 *La Paz en su ausencia. El mundo femenino y familiar en La Paz. durante el proceso de Independencia. 1780-1825.* La Paz: Gobierno Autónomo Municipal de Colección Bicentenario.

SZMUKLER, M Alicia

- 1998 *La ciudad imaginaria. Un análisis sociológico de la pintura Contemporánea en Bolivia.* La Paz: Fundación PIEB.

TAINED. Hipólito.

- 1960 *Filosofía del Arte.* Madrid: Espasa Calpe.

VIDAURRE RETAMOSO, Enrique

- 1978 *El Presidente Daza.* La Paz :Biblioteca del Sesquicentenario de la República.

WOLF, Norbert

- 2004 *Holbein. El Rafael alemán.* Alemania: Taschen.

PUBLICACIONES /PERIODICOS

CAJÍAS, María Dora.

- 1999 “La poeta que abrió el siglo”. *100 Personajes del siglo XX.*
La Razón, Opinión, ATB, El Día, Opinión. La Paz. Septiembre.
Fascículo 1.PNUD.

EL CONDOR DE BOLIVIA

- 1826 Editorial. Sucre, 23 de noviembre. Banco Central de Bolivia.
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Academia Boliviana de la
Historia. En facsímil. 1995
- 1827 Editorial. Sucre, 16 de agosto. Banco Central de Bolivia.
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Academia Boliviana de la
Historia. En facsímil. 1995

TESIS

MONGOÑEDO MURILLO, Patricia Carolina.

1826 *José Olaya: La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro. El retrato Latinoamericano en los inicios. Pictórica de José Gil de Castro.* Cap.II.2002

Sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualDayta/Tesis/Human/Mondoñedo

MP/capitulo II pdf. 14/7/2007

YUJRA, Mario

2004 *La construcción del imaginario histórico nacional a través de la iconografía de monumentos. 1900-1930.* La Paz: Carrera de Historia.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.