

**Mesa 2.**  
**Expresiones de género a través del cuerpo**



# El cuerpo como soporte de ideologías, símbolos y representaciones

María Teresa Adriázola Guillén<sup>1</sup>

## Resumen

El cuerpo entendido como medio de representación se remonta al mismo origen de la humanidad. Los primeros grupos organizados socialmente crearon metáforas y categorías para diferenciar los cuerpos, así establecieron que el cuerpo de las mujeres y sus funciones estaban vinculados a la fertilidad, en tanto, que el cuerpo de los hombres se relacionaba con la cacería.

De larga data, también, es el uso de símbolos –productos de los sistemas de dominación– que apelan a la unidad cuerpo-género que se constituye en instrumento de difusión y representación. Para entender estos símbolos, en este artículo<sup>2</sup>, se plantea la lectura de dos expresiones artísticas de distintos periodos que ilustran las construcciones del sistema de dominación.

**Palabras clave:** Cuerpo, género, representación, ideologías y símbolos.

## 1. Introducción

En este artículo se intenta comprender la función del cuerpo como soporte de ideologías, símbolos y representaciones, en su entorno contextual y temporal, desde esta perspectiva el cuerpo es un actor marcado socioculturalmente por el género, bajo estructuras establecidas que sacralizan la unidad cuerpo-género.

En contraposición, también, se expone cómo el cuerpo se constituye en un medio idóneo para confrontar y dismantelar las construcciones mentales imperantes, a pesar de las imposiciones culturales hegemónicas que se traducen en imaginarios y códigos de comportamiento.

El cuerpo y género, en tanto medios de expresión artística (el concepto solo de artístico es limitado), relatan en este artículo dos historias: la primera corresponde al retrato de *La Niña*, una obra anónima del siglo XIX (**Figura 1**) y la segunda es la instalación contemporánea *Sudaca* del artista boliviano Andrés Mallo (**Figura 3**).

Las dos historias comparten una característica: su creación obedeció a una cadena de hechos históricos, factores e ideologías que marcan el carácter de ciertos grupos de la sociedad. En este artículo se analizarán estos elementos, mediante la lectura de los códigos y las representaciones simbólicas.

---

<sup>1</sup> La autora es Licenciada en Historia por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y Técnica Conservadora y Restauradora del Museo Nacional de Arte. Áreas de interés: conservación de patrimonio e historia sociocultural. Correo electrónico: teresa.adriazola@gmail.com.

<sup>2</sup> Este artículo es parte de la tesis «*La Niña del siglo XIX: El objeto cultural como documento de análisis y testimonio histórico*», presentada para optar a la Licenciatura en Historia. Este estudio fue publicado por el Instituto de Investigaciones Históricas el año 2012.

Consecuentemente, en el análisis sobresale el rol de los creadores, el pintor de *La Niña* y el artista Andrés Mallo, ya que ellos actúan como testigos de los hechos de su época y como actores de su propia vivencia, además de la existencia de una conducta social que acompañó su proceso creador, en el que incluyeron su punto de vista.

## 2. *La Niña* del siglo XIX como soporte de construcciones colectivas

El retrato de *La Niña* fue adquirido hace tres décadas en un anticuario de la ciudad de Sucre, no tiene la identidad de la retratada ni la firma del pintor. Durante el siglo XIX en Charcas se pintaron varios retratos con idénticas características (Adriázola, 2012). *La Niña* probablemente fue pintada en la misma ciudad de La Plata, actual Sucre, que en el siglo XIX llegó a constituirse en una de las ciudades más importantes, después de Lima, sobre todo por su cercanía con las minas de plata de Potosí. En estas circunstancias, el poder local demandaba este tipo de retratos como una práctica social para expresar su estatus.



**Figura 1.** *La Niña*, retrato anónimo del siglo XIX. Oleo/lienzo. Fuente: Colección particular.

La lectura del texto iconográfico de *La Niña* considera la forma y el contenido que componen a la imagen, mediante ellos se accede a los valores narrativos y los datos históricos —época, género, edad, rasgos étnicos, posición social, atuendo y postura— y a los elementos simbólicos —paloma, vestido, joya y flores en el cabello—. Tanto los datos históricos como los valores narrativos y simbólicos concurren para demostrar el sitio que la sociedad le asignó a la niña retratada en el siglo XIX.

La interpretación del texto iconográfico también identifica los móviles ideológicos que responden a una estructura social, puesto que detrás de la retratada se encuentran códigos propios de la política, el oficialismo e incluso un enfoque institucional como la propaganda.

En la misma línea, el montaje preparado con el cuerpo y género del personaje es en simultáneo un producto y un constructor de ideas y mentalidades, toda vez que 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. Al respecto, Le Goff (1961: 238) asigna a las imágenes una gran importancia dentro de la memoria colectiva.

Consecuentemente, este retrato, en tanto objetivo ideológico, responde a determinados grupos sociales y cumple con una función social, es decir, es una composición preconstruida. A partir de este concepto se analizará cada elemento de la composición, extrayendo sus contenidos históricos y simbólicos, para entender el contexto sociocultural del personaje.

### 2.1 Elementos simbólicos en la iconografía de *La Niña*

Los atributos que identifican a la retratada, de manera individual y colectiva, se entienden como parte de una estructura social y mental. Si bien los atributos son objetos de algún episodio de la vida del personaje, en este caso, expresan ideas convencionales entendidas por

ciertos círculos, es decir, que fueron leídas y comprendidas porque la representación y la misma composición formaban parte de un imaginario social que compartían.

### 2.1.1 Género

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 (Rabell, 1996: 13).

La definición de Cecilia Rabell expone dos componentes que pesaron en la vida de las mujeres de la región desde la Colonia: el género y el origen étnico, elementos que aún en las nuevas repúblicas continuaron vigentes.



**Figura 2.** Retrato de Doña María Joaquina Costa y Gandarias. Pintado por José Gil de Castro en 1817. Oleo/tela. **Fuente:** Museo Nacional de Arte.

Un ejemplo de la construcción histórica del género —comprendida como la prolongación del poder de los padres, esposos y amantes— se encuentra en el retrato de doña María Joaquina Costa y Gandarias (**Figura 2**), una dama potosina que recibió al Libertador Simón Bolívar cuando este arribó a la ciudad de Potosí, el 4 de octubre de 1825. El retrato de esta dama potosina, elegantemente ataviada, con rosas

en el cabello y joyas preciosas (elementos intencionalmente pintados), demuestra la elevada condición social y económica del poder masculino que se extendió a su retrato.

### 2.1.2 Origen étnico

La niña del retrato tiene la tez blanca y rasgos españoles. En cuanto al origen étnico, la historiadora María Luisa Soux manifiesta que, desde la llegada de los españoles al continente americano, la jerarquía y el poder de las élites tuvo dos componentes: el origen étnico y el geográfico (2008: 26). El rasgo étnico 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 XX.

Asimismo, la historiadora Marta Irurozqui (1994) señala la importancia del componente étnico y su influencia en la conformación de los grupos de poder de la región:

...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 selectos (1994:13).

### 2.1.3 Representación de la edad

Aunque no se puede determinar la edad de la niña, esta podría oscilar entre los seis y los diez años. Una particularidad de los retratos decimonónicos de niños y adolescentes es que los pintores «agrandaban o acrecentaban» a los personajes para aparentar una mayoría de edad. En el retrato de *La Niña* un elemento de «agrandamiento» es la desproporcionada dimensión de la joya que luce en el cuello y que, aparentemente, sería inapropiada para su edad.

El historiador de arte mexicano del siglo XIX Justino Fernández explica este intencional agrandamiento: «(...) 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 está intencionalmente falseado, quizá por gusto de los padres» (1993: 107).

Los rasgos desdeñosos hacia la niñez, sumados a la superioridad patriarcal, podrían ser el origen de esta práctica que se prolongó hasta bien entrado el siglo XIX. Si bien es cierto que las etapas históricas de los países europeos no son las mismas por las que transitaban las naciones americanas que se estaban conformando, muchas tradiciones, hábitos y costumbres fueron transmitidos en el proceso de colonización. El menosprecio y la actitud paternalista hacia la mujer, el niño y el indígena se arraigaron en la mentalidad decimonónica y en el comportamiento masculino de los grupos de poder de las nuevas naciones americanas.

A pesar de que los artistas tuvieron independencia de los dictámenes académicos, la indefinición fisonómica, que caracteriza a la edad biológica de niños y niñas, al parecer se extendió desde las metrópolis europeas y se plasmaron en sus creaciones en América.

### 2.1.4 *Alhaja*

La infanta del retrato luce una gargantilla de filigrana de plata, el detalle que más llama la atención de esta joya es su desproporción, más en una niña de corta edad, sin duda la intención fue representarla como una joven o como una mujer adulta.

Una particularidad de la representación femenina con profusión de joyas es su equivalencia a los galardones, condecoraciones y medallas en los retratos de libertadores, personajes ilustres y caudillos de turno de las naciones americanas. Cabe aclarar que las joyas fueron uno de los recursos de los

que las mujeres podían disponer libremente, de manera que eran muy apreciadas no solo por su valor económico.

Por ejemplo, las mujeres de las clases altas de la ciudad de La Paz, según la historiadora María Luisa Soux, compartían el gusto por lucir joyas y por ello eran consideradas frívolas, no obstante, su importancia obedecía a otros motivos: «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» (Soux, 2008: 149).

### 2.1.5 *Atuendo*

Otro código en el retrato es el atuendo, en este caso el vestido confeccionado con terciopelo negro y adornado con ribetes rojos, es sobrio, elegante e indica jerarquía. Puesto que, este tipo de retratos tenía por fin representar el estatus, la niña fue cuidadosamente ataviada para demostrar el nivel social al que pertenecía. Es posible que ella no vistiera habitualmente de esta manera, entonces, al igual que una modelo, fue preparada para comunicar y representar.

La historiadora Eugenia Bridikhina (2007) explica la importancia de la vestimenta para el reconocimiento social durante la Colonia:

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 sociedad (2007: 157).

### 2.1.6 Guirnalda de flores en el cabello

En el retrato de *La Niña* se observa una guirnalda de flores en su cabello. Las representaciones florales, según la historia del arte, contienen propiedades religiosas y profanas, porque al igual que las flores la vanidad (*vanitas*) está relacionada con la vida pasajera, eventual y efímera, por ejemplo, los bodegones que exhiben la belleza floral comunican un mensaje de reflexión moral: «la vanidad de vanidades, todo es vanidad», por ello, la composición no es exclusivamente estética o decorativa.

En Europa, entre el siglo XV y XVIII, se pintaron varios retratos femeninos, en ellos las modelos lucen y sostienen una o varias flores como atributos que comunicaban su prestigio, esta tradición se extendió hasta América. Entonces, las flores, al igual que las joyas, como ornamento de la cabellera, son una tradición estética para representar prestigio.

Otro elemento es el color, en el retrato de *La Niña* el uso de una guirnalda de florecillas blancas indica pureza y humildad, atributos de la Virgen Inmaculada.

### 2.1.7 El peso de la estructura religiosa

En *La Niña* también están presentes elementos de las convenciones y el imaginario social relacionados con la moral, la pureza y la inocencia, que se expresan en códigos religiosos como la paloma que la infanta sostiene en una mano, y que bíblicamente es un ave dulce y afectuosa, pero incauta.

En la retratística, el objeto portado por el personaje adquiere la cualidad de atributo personal, en este caso la niña sostiene una tórtola en la mano derecha para representar una virtud. La iconografía cristiana y la tradición otorgan a la paloma diferentes significados:

- Pureza, de los niños que sostienen a la paloma y a sus tórtolos, o a su proximidad con ellas.

- Mansedumbre, símbolo otorgado por la cultura clásica grecorromana y el 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» (Schenone, 1992: 308).
- Símbolo de la pasión y de la paz.

### 2.1.8 Postura y actitud

La virtud en el siglo XIX fue una cualidad ético-moral que se representó sobre todo en la actitud y postura de las mujeres, ya sean esposas, prometidas, cortesanas, etc. Mediante la representación de estos elementos se buscaba definir y figurar al sexo femenino socioculturalmente.

En el género de la retratística hay varios símbolos que expresan actitudes ético-morales, uno de ellos es la postura que ilustra la actitud del retratado con determinadas concepciones de la «virtud», siempre de acuerdo al estrato social del personaje. En este caso, la postura y actitud de *La Niña* responden a una composición convencional, junto a una combinación de formalidad e ingenuidad.

### 2.2 La Niña encarnación del discurso ideológico de su tiempo y esfera social

El contexto sociocultural del retrato de *La Niña* indica la vigencia de un sistema de desigualdades jurídicas, de educación diferenciada y de sometimiento a un régimen patriarcal, matrimonial y religioso, cuyas condiciones se reflejaban en la vida familiar, cotidiana y doméstica de la mujer decimonónica.

Entonces, nacer mujer y ser integrante de una «familia tradicional», en el siglo XIX, en las nuevas naciones latinoamericanas, implicaba limitaciones educativas y ninguna aspiración a una profesión, y a futuro elegir entre las dos únicas opciones de la época: el matrimonio concertado o el convento.

La docilidad que la sociedad imponía a las mujeres se refleja en cada uno de los elementos que compone el retrato. Los atributos —que para este artículo son códigos legibles— manifiestan episodios de la vida del personaje y además expresan las ideas convencionales que conformaron el imaginario social. En suma, la infanta retratada es una modelo de la ideología del siglo XIX.

### 3. *Sudaca*, una instalación contemporánea de Andrés Mallo

El mandato de las estructuras sociales en cuanto a la representación de género establece normas que originan estereotipos que marcan desigualdades y discriminación. Esta construcción social sitúa a los cuerpos femeninos y masculinos de manera ideal, asignándoles valores que se expresan en comportamientos que responden a las normas del rol binario de mujer o varón.

El surgimiento de diversas formas de entender la sexualidad y el sexo en el mundo occidental, desde la década de 1960, puso en duda algunos parámetros de las estructuras sociales y planteó otras alternativas, por ejemplo, el que las mujeres ya no son sujetos para la procreación ineludible y no tienen el deber de complacer a su entorno asumiendo el rol de la mujer perfecta; asimismo, se cuestionó las funciones impuestas a los varones, representados por lo general en una imagen potente, como uno de los rasgos más significativos de la masculinidad.

Entre 1970 y 1980, las diversas minorías acalladas durante mucho tiempo reivindicaron sus derechos ante los gobiernos y sus sistemas de gobernabilidad. En este periodo, los movimientos LGTBI (lesbianas, gays,

bisexuales y transgénero) se hicieron visibles ante sus sociedades, a través de acciones en las que la unidad cuerpo-género fue el medio para expresar y representar. Es importante señalar que estas acciones estuvieron estrechamente vinculadas al arte, la política y las culturas.

Es así que la instalación *Sudaca* (2019), a diferencia del retrato de *La Niña*, no apela a un soporte físico para plasmar una propuesta artística, más bien se asienta en un despliegue de objetos fuertes e inquietantes. *Sudaca* con sus objetos de alto contenido simbólico desafía a los estamentos sociales que permanecen bajo un régimen patriarcal y que se niegan a «ver» a las colectividades LGTBI. En palabras del artista este proyecto plantea nuevas miradas:

.... un proyecto en instalación, video-arte, fotografías y conversatorios que pretende visibilizar y revisar desde la historia, con una mirada contemporánea, a las poblaciones LGTBI, en una búsqueda de una propuesta del cuerpo, con relación a una mirada política y cultural específicamente de Bolivia, en América Latina, y que propone nuevas miradas desde los derechos, credo y sus actuaciones de género (Mallo, 2019).



**Figura 3.** Andrés Mallo en una visita guiada de la instalación artística *Sudaca*. **Foto:** María Teresa Adriázola.

Asimismo, *Sudaca* manifiesta una denuncia política que apela a la sociedad para que esta escuche las reivindicaciones de derechos de la población LGTBI.



### 3.1 Elementos simbólicos

#### 3.1.1 La violencia

En la instalación, la violencia está asociada al repudio hacia la construcción de una identidad que se expresa en el derecho a travestir el cuerpo, como una acción de libertad que rechaza las construcciones dictadas por las hegemonías sociales.

Los objetos exhibidos en *Sudaca* responden a un planteamiento simbólico que interpela el estereotipo de la mujer ideal, en consecuencia, el cuerpo como símbolo social es importante porque mediante él se puede interactuar con el entorno, es decir, que es un actor social en interrelación. Por esta razón, el artista incluyó la imagen perturbadora de un cuerpo femenino aprisionado por vendajes y clavado con jeringas, y así muestra los dolorosos tratamientos y recursos a los que travestis y mujeres se someten para alcanzar los parámetros impuestos por los sistemas hegemónicos y que se refuerzan significativamente por la publicidad y el comercio.

#### 3.1.2 La sexualidad

La instalación también incluye una serie fotográfica de Andrés Mallo luciendo diferentes indumentarias de chola. Él galanamente ataviado demuestra el disfrute de la libertad de travestirse en «una mujer de pollera».

El cabello de la mujer de pollera representa su sensualidad, pero también el poder de relación con su imagen, feminidad y conexión sensorial con la tierra, es cabello que debe disponerse en un peinado que consiste en dos trenzas de tres mechones cada una, que parten de la nuca y concluyen en la espalda. Las trenzas se sujetan con el tejido de la *t'ullma* a la altura de la cintura. Representa las trenzas de la mujer de pollera con los flecos que se utilizan en el armado de la manta y relacionado con el espacio conectando el cielo con la tierra, el vestuario será de color fucsia y entrelazado con trenzas del mismo color (Mallo, 2019).

En el centro de la instalación, se situó a un bebé dorado recostado en una trenza envolvente de color verde. Este niño o niña desde su nacimiento será sometido a las normas que dirigirán su cuerpo y género, a través de la educación, ya sea en el hogar o la escuela, y la práctica religiosa que tiene una presencia fuerte en la sociedad boliviana.

De este modo, el niño transitará desde el principio un recorrido ya establecido y custodiado por diferentes instancias imperantes que no toleran transgresión alguna. Este recorrido está representado por una cubierta de dos aguas y cascabeles que señalan la dirección a seguir, hasta llegar a una enorme capa roja, que representa la pesada influencia de la religión en la sexualidad.

El artista atribuye al color rojo de la capa dos significados. El primer significado está asociado al fuego y la sangre y denuncia la violencia e intolerancia que sufren las poblaciones LGBTI; y el segundo significado, en contraposición, se relaciona con el amor, la pasión y la sexualidad.

### 3.1.3 El derecho a elegir

El desarrollo de la vida del niño y su libre elección de género están simbolizados en cuatro pares de calzados. El primer par es pequeño y blanco, propios de un infante que empieza a caminar; el segundo y tercer son celestes y corresponden a un niño y a un adolescente respectivamente; y el último par son tacones rosados de mujer. En este caso, *Sudaca* recurre a la significación social de los colores asignados convencionalmente por la sociedad al género para cuestionarlos; puesto que la disposición y el color de estos zapatos narran la historia de un niño que nació varón y que eligió ser mujer. El derecho a elegir cuando se ha alcanzado la suficiente fuerza y madurez, es una decisión que también compromete una posición política de rebeldía, según Mallo. Este recorrido concluye en una enorme capa blanca de *achachi*<sup>3</sup> que representa a la masculinidad.

### 3.1.4 El espejo

Otro elemento de la instalación es un espejo al que se adhirieron 50 sombreros de chola, que representan a los 50 asesinatos de personas transgénero, que no han sido resueltos por la justicia, demostrando que son irrelevantes para la sociedad. Estos crímenes de odio son recurrentes en Sudamérica, no solo en Bolivia.

## 4. Conclusiones

En ambas expresiones artísticas, los creadores fueron testigos oculares, vivenciales y autores del montaje, y apelaron a la unidad cuerpo-género como vehículo para la representación simbólica.

La lectura de códigos efectuada en estas representaciones artísticas revela las estructuras de pensamiento que sistemáticamente se imponen y regulan el comportamiento de la unidad cuerpo-género en la sociedad.

Las construcciones binarias del cuerpo, las de sometimiento patriarcal, las de carácter religioso y las que categorizan, a pesar de la distancia cronológica de los casos expuestos, demuestran ciertas persistencias de estos mecanismos de poder.

<sup>3</sup> Achachi significa «viejo» en aymara y es una de las figuras de la danza de la Morenada y representa al «negrero», es decir, al capataz de origen europeo, quien provisto de un látigo castigaba a los mineros durante el periodo de la explotación de las minas de plata.

## Bibliografía

ADRIÁZOLA, María Teresa. 2012. *La Niña del siglo XIX: el objeto cultural como documento de análisis y testimonio histórico*. Impreso en Centro de Publicaciones FHCE.

ARIÈS, Philippe. 1988. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Ed. Taurus. Madrid, España.

ARMHEIM, Rudolf. 1985. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Editorial Universitaria. Buenos Aires, Argentina.

BARRAGÁN, Rossana. 1998. Vestir e invertir. Hacia un estudio iconográfico de la vestimenta de los funcionarios estatales en Bolivia en el siglo XIX. En: *Historias...para Teresa. Revista de la Coordinadora de Historia*. Nº 2. Editorial Muela del Diablo. La Paz, Bolivia.

BASTIDE, Roger. 1948. *Arte y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica. México.

BERGER, John. 2000. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

BRIDIKHINA, Eugenia. 2000. *La mujer en la historia de Bolivia: imágenes y realidades de la colonia* (Antología). Anthropo Grupo editorial. La Paz, Bolivia.

-----, 2007. *Theatrum Mundi. Entramado del poder en Charcas Colonial*. Institut français d'études andines y Plural editores. La Paz.

BURKE, Peter. 2006. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. España.

CARR-GOMM, Sara. 2003. *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos*. Grupo Editorial Tomo. México D.F.

CHACÓN, Mario; GISBERT, Teresa y VILLEGAS DE ANEIVA, Teresa (Compiladores y editores). 2004. *Pintura Boliviana del siglo XIX (1825-1925)*. Sagitario SRL. La Paz, Bolivia.

FERNÁNDEZ, Justino. 1993. *Arte moderno y contemporáneo de México. El Arte de siglo XIX*. Tomo I. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México. México D. F.

FRANCASTEL, Pierre. 1998. *Sociología del Arte*. Alianza Emecé. Madrid.

GASKELL, Iván. 1996. Historia de las imágenes. En: *Formas de hacer la historia*. Peter Burke (Editor). Alianza Editorial. Madrid, España.

GOMBRICH, Hans. 1999. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del Arte y la comunicación visual*. Capítulo II. Fondo de Cultura Económica. México.

IRUROZQUI, Marta. 1994. *La armonía de las desigualdades. Élités y conflictos de poder en Bolivia 1880-1920*. Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas. Cuzco-Perú.

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

- MANGUEL, Alberto. 2002. *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Grupo Editorial Norma. Colombia.
- MICIELI, Cristina. 2007. *El cuerpo como construcción cultural*. Aisthesis. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MONTENEGRO, María Angélica; ORNSTEIN, Claudia y TAPIA, Patricia. 2006. *Cuerpo y corporalidad desde el vivenciar femenino*. Acta Bioethnica. Universidad de Chile.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE. 2019. *Proyecto Sudaca del artista Andrés Mallo*.
- MUELA, Juan. 1985. *Nuevo Diccionario Bíblico Ilustrado*. Editorial. Clie. Barcelona, España.
- PANOFSKY, Edward. 2006. *Estudios sobre iconología*. Ed. Alianza. Madrid.
- PEIRCE, Charles. 1996. *La semiótica como metalenguaje del funcionamiento del signo*. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- RABELL, Cecilia y GONZALBO, Pilar (Coordinadoras). 1996. *Familia y vida privada en la Historia de Iberoamérica*. El Colegio de México. UNAM. México.
- ROSSELLS, Beatriz. 1988. *La Mujer: una ilusión. Ideología e imágenes de la mujer en Bolivia en el s. XIX*. CIDEM y Papiro. La Paz, Bolivia.
- SCHENONE, Héctor. 1992. *Iconografía de Arte Colonial. Los Santos*. Ventura Publisher Editor. Buenos Aires, Argentina.
- SOUX, María Luisa. 2008. *La Paz en su ausencia. El mundo femenino y familiar en La Paz durante el proceso de Independencia 1780-1825*. Gobierno Autónomo Municipal de Colección Bicentenario. La Paz, Bolivia.