



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

AÑO 2020  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED







# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2020  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

## 8

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.8.2020>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2020

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 8 2020

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# DOSSIER

## FEMINISMO Y MUSEO. UN IMAGINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Editado por Patricia Molins

## FEMINISM AND MUSEUM. AN IMAGINARY IN CONSTRUCTION

Edited by Patricia Molins



# «INDIAS HUANCAS» DE JULIA CODESIDO

## «INDIAS HUANCAS» BY JULIA CODESIDO

Giuliana Moyano-Chiang<sup>1</sup>

Recibido: 02/05/2020 · Aceptado: 26/08/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27408>

### Resumen<sup>2</sup>

La obra *Indias Huancas* de Julia Codesido (1883-1979) forma parte de la colección de arte moderno del Centro Pompidou de París y es una obra que, al igual que muchas obras de artistas mujeres, actualmente no está expuesta al público. Este artículo analiza el trabajo de Codesido desde la perspectiva feminista y decolonial. Al mismo tiempo, la relectura de su obra propone una revisión de la iconografía representada a partir de la significación de sus elementos. Codesido fue una artista comprometida con las ideas de la vanguardia artística del Perú, su adhesión a la estética indigenista le permitió crear obras que alteraron los cánones academicistas, explorando nuevas formas de expresión. Mediante estas nuevas maneras de representación restituyó la presencia de las mujeres y su diversidad étnica y cultural en la historia del arte del Perú.

### Palabras clave

Feminismo; Decolonial; Arte moderno; Julia Codesido; Indigenista; Identidad étnica; Arte textil

### Abstract

The work *Indias Huancas* by Julia Codesido (1883-1979) is part of the modern art collection of the Center Pompidou in Paris and is a work that, like many works by female artists, is currently not on public view. This article analyzes Codesido's work from a feminist and decolonial perspective. At the same time, the re-reading of her work proposes a revision of the iconography represented from the significance of its elements. Codesido was an artist committed to the ideas of the artistic avant-garde of Peru, her adherence to the Indigenist aesthetics allowed her to create works that altered academic canons, exploring new forms of expression. Through these new

---

1. Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

C. e.: [gmoyanochiang@gmail.com](mailto:gmoyanochiang@gmail.com)

2. Agradezco a María Elena del Solar por permitirme el uso de las imágenes relacionadas con las fajas tejidas en el valle del Mantaro (Junín-Perú). Asimismo, quisiera expresar mi agradecimiento a Andrés Blaisten por concederme la autorización para el uso de la imagen de la obra *Auto retrato con rebozo rojo* de la artista mexicana María Izquierdo.

forms of representation, she restored the presence of women and their ethnic and cultural diversity in the history of Peruvian art.

### Keywords

Feminism; Decolonization; Modern Art; Julia Codesido; Indigenist; Ethnic Identity; Textile Art.

.....



EN 1939 el gobierno municipal de París adquirió la obra *Indias Huancas* de la artista peruana Julia Codesido para el Museo Nacional de Arte Moderno y fue trasladada al *Musée du Jeu de Paume* que por esa época estaba dedicado a las corrientes artísticas extranjeras. Este mismo año concluye la Guerra Civil española, las tropas alemanas invaden Polonia y se subastan en la Galería Fischer de Lucerna algunas de las mejores obras de arte que los nazis habían confiscado en su cruzada contra lo que ellos consideraban «arte degenerado».

En este devastador año, Codesido consiguió exponer, con muchas dificultades, en la Galería Barreiro<sup>3</sup> por recomendación de René Huyghe<sup>4</sup>, conservador del Museo del Louvre. Las obras de Codesido estuvieron expuestas en la galería de la *rue de Seine* del 4 al 8 de marzo, la muestra tuvo el patronazgo del director general de bellas artes Georges Huisman y la prensa parisina destacó la modernidad de la pintora peruana e hizo un llamamiento al público para dar a conocer las tendencias artísticas de un país que Francia había ignorado en el terreno del arte<sup>5</sup>.

Entre 1940 y 1944, el *Musée du Jeu de Paume* se convirtió en una especie de campo de concentración para las obras que incautaron los nazis a los judíos. La pintura de Codesido, durante esos años, compartió un espacio y circunstancia con las obras maestras del arte europeo retenidas allí. En la actualidad, la obra *Indias Huancas* de Codesido se encuentra formando parte de la colección de arte moderno del Centro Pompidou y es una obra que, al igual que muchas obras de artistas mujeres, actualmente no está expuesta al público.

La última vez que la pintura *Indias Huancas* se pudo ver fue entre octubre del 2013 y enero del 2015, en la exposición *Modernidades Plurales 1905-1970*, realizada en el Centro Pompidou. El relato del museo situó la obra de Codesido al lado de las creaciones de los artistas latinoamericanos Pedro Figari y Alfredo Gramajo Gutiérrez, cuyos trabajos expresan el espíritu de lucha de las vanguardias artísticas latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX contra el orden hegemónico cultural y el canon artístico establecido.

El objetivo de este texto es ofrecer un análisis de la obra *Indias Huancas* (1931) de Julia Codesido desde la perspectiva de las investigaciones de género en el arte, así como desde la perspectiva decolonial. Existen varias referencias bibliográficas sobre la obra de Codesido donde sus trabajos siempre han sido criticados en términos formales, en torno a la técnica y la composición. Sin embargo, la relectura de su obra propone una revisión a partir de la significación de sus elementos, utilizando el examen iconográfico de su trabajo desde el punto de vista de los planteamientos de las investigaciones feministas en la historia del arte. Se busca respuestas a las preguntas ¿Por qué el análisis de la obra de Codesido es importante para la crítica feminista? y ¿qué lugar ocupa la mujer «subordinada» en la historia del arte? Además,

3. FALCÓN, Jorge: *Julia Codesido*. Lima, Instituto Sabogal de Arte. Arte Perú, vol. 3, 1987, p. 13.

4. René Huyghe (Arras, 1906–París, 1997) editó en 1967, para la versión española, tres tomos de historia del arte titulados *El arte y el hombre*. En el tercer tomo cita la obra de Julia Codesido dentro del movimiento indigenista en el Perú. Huyghe destaca a José Sabogal como el artista principal de dicho movimiento y se menciona a otros pintores peruanos del grupo indigenista.

5. «Arts et Lettres», *Journal de Débats politiques et littéraires*, 55 (5 de marzo de 1939), p. 2. En:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5093640/f2.image.r=julia%20codesido>> [Consulta: 23-4-2020].

se plantea la cuestión desde la creación desde los márgenes<sup>6</sup> y el olvido de la artista tanto fuera como dentro de su propio entorno geográfico.

El Centro Pompidou destaca la importancia de los trajes andinos en *Indias Huancas* (Figura 1) aunque no tiene en consideración otros aspectos fundamentales de la obra como la maternidad, el trabajo de la mujer y la identidad étnica:

Su obra se nutre de influencias del cubismo –en la esquematización de las formas– y del primitivismo –en la elección del motivo y su carácter solemne. Se trata de una artista que pone de relieve la nobleza, la belleza y los trajes tradicionales de vivos colores de los pueblos del Perú andino<sup>7</sup>.



FIGURA. 1: JULIA CODESIDO, *INDIAS HUANCAS*, 1931. Foto © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost

6. Véase: SOTO CALDERÓN, Andrea: «Los Bordes de la Representación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 3 (2020), pp. 30-49. En:

<<https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/11368>> [Consulta: 13-7-2020].

7. Véase la obra y la ficha técnica en la web del Centre Pompidou, París:

<<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckXKqb5/rXb8R57>> [Consulta: 9-1-2020].

Por tal motivo, proponemos acercarnos a la obra de Codesido desde una lectura donde se presta atención a otros elementos que van más allá de la concepción de las obras de las artistas del movimiento indigenista como creadoras que se inspiraron en el espacio andino interesándose solo por la civilización inca, entendida como el pasado prehispánico, y no por la cultura de los pueblos indígenas. El análisis abordado desde una perspectiva feminista contemporánea puede seguir interpelando al espectador porque los mecanismos de discriminación contra las mujeres y el racismo son temas que permanecen abiertos.

Los pueblos andinos aún conservan, en sus manifestaciones artísticas, iconografía que hace referencia a la época prehispánica, a la cosmogonía andina y a su identidad étnica. Este pasado prehispánico está presente en la arquitectura existente hoy en día y en los objetos artísticos de las culturas antiguas conservados en colecciones y museos. Además de estas fuentes, para conocer el pasado de los pueblos se recurre a los cronistas españoles e indígenas que nos aportan una valiosa información acerca de las mujeres en la época prehispánica, aunque en algunas ocasiones los testimonios de estos escritores manifiestan una visión sesgada, colonialista y patriarcal de los hechos.

Tradicionalmente, el relato del arte ha ignorado los temas relacionados con las construcciones sociales: sexo, clase, raza, etnia y género. Además, existe una sola norma por la que se rige y que es universal: dichos cánones son dictados por una clase social alta y una élite intelectual donde prevalece el hombre blanco occidental con poder para definir esas reglas<sup>8</sup>. Según Nash, el pensamiento poscolonial y los estudios sobre la diversidad cultural han revelado que es imperativo reflexionar sobre los cánones universales<sup>9</sup>.

La historia del arte en el Perú surge, al igual que la de México, entre los años veinte y treinta del siglo pasado, y recurre tanto a las ideas políticas del momento como a la estética dominante para construir un relato integracionista<sup>10</sup> que conectó la época prehispánica con las vanguardias del siglo XX<sup>11</sup>. Tanto las exposiciones de arte como las prácticas de comisariado en el Perú continúan reproduciendo los cánones sexistas de la historia del arte forjada en el siglo pasado, sin tener en cuenta las lecturas desde el feminismo. Fueron pocas las artistas de la primera mitad del siglo XX en el Perú y en América Latina que se identificaron como feministas debido a los regímenes políticos autoritarios de las naciones. El arte estuvo influenciado por los valores culturales de un sector hegemónico y oligárquico.

Las feministas del Norte lideraron un cambio histórico a partir de los años setenta que omitió a las mujeres de los países en desarrollo. Éstas fueron consideradas como un colectivo sin capacidad de generar respuestas frente a la opresión; así las mujeres

8. VOGEL, Lise: «Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness», *Feminist Studies* 2, 1 (1974), p. 5.

9. NASH, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza, 2004, p. 232.

10. Sobre el indigenismo integracionista formulado a principios del siglo XX, Díaz-Polanco afirma que los estados nacionales latinoamericanos no respetaron los elementos que integran las diferentes identidades étnicas de América Latina y que solo tomaron en cuenta los rasgos culturales más vistosos que fueron convertidos en objetos pintorescos de explotación y comercialización que degradaron culturalmente a los pueblos. DÍAZ-POLANCO, Héctor: *Autonomía Regional. La autodeterminación de los pueblos indios. México*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1996, p. 96.

11. CORDERO REIMAN, Karen: «Construyendo nuevas lecturas del arte en México desde el feminismo», *Actas Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos debates II*. Vitoria, Editorial Montehermoso, 2009, p. 137.

de los países del Sur<sup>12</sup> fueron tratadas como subalternas, ancestrales y desprovistas de aptitudes. En consecuencia, se puede afirmar que la mayoría de los procesos que emprendieron las feministas hasta los años ochenta, fueron acciones que excluyeron las reivindicaciones de mujeres de otras partes del mundo, presentando la adopción de la cultura occidental como una opción no sexista<sup>13</sup>.

## LA ARTISTA MUJER Y LA MUJER REPRESENTADA

La época en la que Codesido desarrolla su obra fue una época de cambios. En el período de entreguerras surgieron corrientes estéticas en el Perú y en América Latina que buscaron una nueva identidad apartándose de las vanguardias europeas. En este contexto, emergen los artistas llamados «indigenistas» con una estética nueva influenciada por la Escuela Mexicana. Codesido y otros artistas contemporáneos van a inspirarse en el arte de las culturas prehispánicas y en el arte popular para expresar una nueva identidad nacional basada en lo autóctono. Aunque en este período también coexistieron otras expresiones artísticas como el surrealismo y el arte abstracto.

Las obras más tempranas de la artista, las realizadas en los años veinte y treinta, nos dan las claves de la posición de Codesido como artista mujer comprometida con las ideas sociales y políticas de su tiempo. El término «artista mujer», cuando nos referimos a la falta de representación de las mujeres en el arte, podría colocar en un lugar aislado a las mujeres que se dedican a la creación artística y esto podría afectar al reconocimiento de la calidad de sus obras; sin embargo, las instituciones continúan utilizando la clasificación binominal: varón y mujer. En realidad, las estadísticas actuales reflejan que menos de un tercio de las obras de arte corresponden a artistas mujeres<sup>14</sup>. De ahí que use el término, que señala Giunta, para referirme a una categorización que está relacionada con la ausencia.

Codesido, como otras creadoras de la época, se sintió atraída por el discurso antiburgués de las vanguardias. No obstante, como afirma Mayayo, estos movimientos no fueron menos sexistas que las familias de las que habían escapado muchas mujeres para seguir una carrera artística<sup>15</sup>.

Para los críticos de arte peruanos Falcón, Moll y Wuffarden, Julia Codesido fue una de las artistas más importantes de la primera mitad del siglo XX. Esta exitosa dedicación plástica se inicia con el ingreso de la artista en la recién fundada Escuela Nacional de Bellas Artes en el año 1919. A principios del siglo XX, las instituciones artísticas y academias de arte en el Perú, seguían estando dominadas por los cánones

12. El Sur es lo que Sousa Santos describe como un «Sur» no geográfico, formado por varios sures epistemológicos. Los saberes que poseen éstos han surgido de la lucha contra el colonialismo y el patriarcado, así como de las formas de dominación capitalista. Véase: SOUSA SANTOS, Boaventura de: *El fin del Imperio Cognitivo. La afirmación de las Epistemologías del Sur*. Madrid, Editorial Trotta, 2019, p. 21.

13. NASH, Mary: *op. cit.*, pp. 233-237.

14. GIUNTA, Andrea: *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2018, pp. 65-66.

15. MAYAYO, Patricia: *Historia de mujeres, historias de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2011, p. 59.



academicistas, que determinaban las cualidades de la producción artística para ser considerada como bellas artes y qué elementos podían apreciarse como alta cultura.

En tal sentido, el sexismo se reveló en el arte con la distinción entre las bellas artes (masculino) y la artesanía (femenino). Las artesanías y los objetos decorativos hechos por mujeres fueron considerados inferiores, entre estos los trabajos textiles. Por el contrario, las obras de pintores como Daniel Hernández<sup>16</sup> y Teófilo Castillo<sup>17</sup> fueron catalogadas como arte superior. Sin embargo, la artesanía y las «artes elevadas» convivieron en el marco intelectual vanguardista del modernismo.

En cuanto a la situación de las mujeres indígenas en el Perú como creadoras o como productoras de saberes, durante la época de la Conquista, la Colonia y aún durante la República, la historiografía ha ignorado a indígenas, mestizas, novohispanas y afrodescendientes. La mujer indígena fue considerada como el «otro», doblemente despreciada por ser mujer y por pertenecer a otra cultura, y la mujer afrodescendiente fue marginada, silenciada e incluida en una categoría social estigmatizada.

Para poder entender el complejo significado de la imagen de la mujer y el papel que desempeñaron las mujeres en las sociedades prehispánicas es importante tener en cuenta que estas culturas tuvieron un desarrollo particular. Para la mujer indígena lo más importante fue la integración al grupo, a la colectividad, el concepto del ser como individuo singular fue un criterio que, según afirman los investigadores, no tuvo cabida en la sociedad andina<sup>18</sup>.

Desde las fases más tempranas de las sociedades andinas antiguas la elaboración de cestas de fibras y de tejidos de algodón y lana de auquénidos, ha estado asociada a las mujeres no solo en el ámbito doméstico, pues, la producción de tejidos en el Perú incaico fue una de las ocupaciones socioeconómicas primordiales tanto por la calidad de los trabajos como por su importancia religiosa. El arte textil en el Perú es un conocimiento que se ha transmitido de generación en generación. Esta herencia cultural es en la actualidad parte de los bienes inmateriales que posee el país andino.

Las labores de aguja aparecieron en el antiguo Perú antes que la cerámica. Está demostrado que el arte textil no solamente se refiere al dominio de la técnica –al trabajo de la trama y de la urdimbre en el telar de cintura<sup>19</sup> o al bordado– sino al desarrollo de una compleja composición donde va a quedar plasmada la iconografía y la cosmovisión de las antiguas culturas. En los tejidos se conjugan la creatividad, el diseño y la destreza. Esta expresión artística realizada por mujeres fue relegada al ámbito doméstico cuando llegó la invasión europea, imponiéndose los cánones y las normas del colonialismo y del patriarcado.

16. Daniel Hernández (1856-1932) pasó la mayor parte de su juventud formándose como pintor en Europa, entre Roma y París.

17. Codesido acudió al taller del pintor Teófilo Castillo (1857-1922) antes de su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes.

18. ROSTWOROWSKI, María: *La mujer en el Perú Prehispánico*. Documento de Trabajo n° 72, Serie: Etnohistoria 2. Lima, IEP Ediciones, 1995, p. 5.

19. El telar de cintura está compuesto por una serie de varas de madera que se usan para lograr el ancho de la tela y para tramar los hilos, por un lado se ata a un árbol y por el otro extremo se sostiene en la cintura.

Las artes textiles se manifiestan en todos los grupos étnicos alrededor del mundo, en consecuencia, podría decirse que las labores de aguja tanto por su rica variedad como por su extraordinaria técnica son una forma de arte femenino ancestral<sup>20</sup>.

El cronista español Bernabé Cobo da cuenta del arte textil elaborado por las mujeres indígenas durante la Colonia:

Hilan las indias no solo en sus casas sino también cuando andan fuera dellas ora estén paradas, ora vayan andando que como no lleven las manos ocupadas, no les es impedimento el andar para que dejen de ir hilando [...] <sup>21</sup>.

En la época de los incas<sup>22</sup> destaca la presencia de dos arquetipos femeninos basados en la mitología andina: *Mama Ocllo* y *Mama Huaco*, la primera dedicada a las tareas domésticas y a la agricultura, y la segunda dedicada al poder y a las tareas de sacerdotisa o chamana. Después de la conquista hispana en el siglo XVI, las mujeres fueron perdiendo sus referentes femeninos, aquellos que constituían el equilibrio en la sociedad andina basado en la complementariedad de los géneros<sup>23</sup>.

Es importante destacar la labor que se realizaba en el *aqllawasi* o «casa de las escogidas» en la época incaica, pues éste era el lugar donde las mujeres producían los textiles para el Estado. Parece ser que grupos especializados de varones también realizaban las labores textiles en la costa; asimismo, las mujeres se ocupaban de las labores agrícolas y de otras tareas. Durante el Virreinato el trabajo de la mujer experimentó cambios sustanciales y fue sometido a las leyes de la colonia<sup>24</sup>.

En consecuencia, se puede afirmar que las mujeres de la época prehispánica en el Perú realizaban una labor artística notable reflejada en los textiles. La perfecta conservación de algunos tejidos, como en el caso del *Manto Blanco de Paracas*<sup>25</sup> (700 a.C.-200 d.C.), sorprende a los investigadores contemporáneos que destacan su alta calidad técnica y artística. Según las fuentes escritas por los cronistas españoles, los conquistadores aún pudieron ver y admirar los tejidos de la cultura incaica<sup>26</sup>. Huamán Poma de Ayala representa en sus dibujos a mujeres de diferentes edades (Figura 2) que sobresalían por la elaboración de finos tejidos usados en ceremonias y para vestir a funcionarios estatales y provinciales de la colonia<sup>27</sup>.

La irrupción europea en el siglo XVI introdujo un lenguaje basado en imágenes con un alto contenido religioso cristiano que contrastaban con las figuras, signos

20. MAINARDI, Patricia: «Quilts—The Great American Art», en Broude, Norma, & Garrard, Mary (eds.): *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Icon Editions, 1982, pp. 331-346.

21. COBO, Bernabé: *Historia del Nuevo Mundo (1653)*. Madrid, Atlas, 1956, tomo II, cap. XI, p. 258.

22. La historiografía tradicional sitúa a la época incaica después de la caída de la civilización Wari en torno al siglo XII. Otros historiadores coinciden en que el apogeo inca fue entre los siglos XV y XVI.

23. Esta complementariedad de género no puede ser interpretada con el pensamiento dualista occidental, tendríamos que buscar otros niveles de análisis para decolonizar el concepto sobre la división del trabajo y los significados de género en la sociedad andina que afecta a las mujeres. Véase: BABB, Florence: *El lugar de las mujeres andinas. Retos para la antropología feminista descolonial*. Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2019, p. 282.

24. ROSTWOROWSKI, María: *Mujer y poder en los Andes Coloniales...*, pp. 44-49.

25. Colección de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

26. RAMOS GÓMEZ, Luis, & BLASCO BOSQUED, M<sup>a</sup> Concepción: *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 10.

27. Véase la obra: HUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe: *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Biblioteca Nacional del Perú, 2017.

y representaciones abstractas y geométricas de los artistas indígenas. Los símbolos de los nativos fueron desapareciendo paulatinamente como consecuencia de la labor de los extirpadores de idolatrías, ya que estos consideraban que las expresiones artísticas indígenas eran paganas. Los artistas europeos introdujeron en América la pintura de caballete, la escultura y el grabado. Con ello se inician escuelas locales que van a realizar obras bajo la influencia estética europea del momento. No obstante, los elementos locales añadidos a las formas europeas van a caracterizar las creaciones artísticas del Virreinato.

El arte durante la Colonia fue eminentemente religioso y masculino, y siguió los cánones impuesto por la Iglesia. La mujer representada pertenecerá a la nobleza o a la élite. Se cultivó el retrato y la pintura religiosa reprodujo imágenes de vírgenes y santas. El control de las mujeres, durante la Colonia, estuvo bajo el dominio de los hombres y éstos se sirvieron de los artistas para la creación de iconos que transmitieron su poder. Por consiguiente, las mujeres van a depender de sus padres, hermanos y maridos, y su vida girará en torno a la moral cristiana. La sociedad y las relaciones de poder se organizaron teniendo como condición el encierro, el recogimiento y la castidad de las mujeres dentro de las paredes del hogar; las mujeres quedaron bajo la instrucción de los sacerdotes y bajo el dominio del padre; las mujeres hispanas y criollas quedaron bajo la instrucción de los sacerdotes y bajo el dominio del padre. Las indígenas u originarias y las negras esclavas vivían con los de su misma condición o al servicio de otros.

Los lienzos que fueron usados para decorar las casas coloniales y las naves de los numerosos templos católicos son los artífices y divulgadores del pensamiento europeo occidental. Así:

[...] la cultura de Occidente, la visión masculina/blanca de sí mismo y «del otro»: la mujer, las pautas de comportamiento de los géneros sexuales... Sobre tales estereotipos se asienta la visión, también estereotipada, de las «otras culturas» y de «la historia», concebidas como espacio de colonización y dominio. El «destino de Occidente» como sujeto y protagonista de la «historia universal» discurría en paralelo a la voluntad masculina de dominio del otro y del mundo<sup>28</sup>.



FIGURA 2. DIBUJO DE HUAMÁN POMA DE UNA MUJER INDÍGENA TEJIENDO CON EL TELAR DE CINTURA. EN GUAMÁN POMA, *NUEVA CRÓNICA Y BUEN GOBIERNO* (C. 1615), MANUSCRITO GKS 2232, P. 215. © Biblioteca Real de Dinamarca.

28. SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el Arte, Espejo y Realidad*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000, p. 15.



FIGURA 3. ANÓNIMO CUZQUEÑO, MANUELA TUPA AMARO, CA.1777. LIMA, MUSEO DE ARTE DE LIMA. Foto: Autora

Como subraya Barrig, la imagen de la mujer quedó «bajo el manto de la Virgen»<sup>29</sup>, el sincretismo conjugó en una sola imagen a la mujer, al arte y a la religión. A través de la imagen de *La Virgen Niña Hilandera* la devoción de la virgen infanta se difundió ampliamente en todo el Virreinato e hizo un camino de ida y vuelta de España hacia América y viceversa. La pintura de *La Virgen Niña Hilandera* (ca. 1730), del Museo Pedro de Osma, es un magnífico ejemplo de esta iconografía, en ella se representa a una *ñusta* (princesa inca) lujosamente vestida, lleva una *vincha* (diadema inca) con figuras geométricas de la tradición prehispánica y un huso con un vellón de lana o algodón<sup>30</sup>. Este tema pictórico «zurbaranesco» tiene varias versiones de la Virgen hilando y cuando llegó a América el imaginario andino la convirtió en una *ñusta* tejedora con una identidad étnica expresada mediante el atuendo.

Como resultado de esta historia fragmentada, existen pocas referencias sobre el arte de las mujeres durante este período, la mujer es la gran ausente –españolas, novohispanas, mestizas e indígenas–. La producción académica contemporánea sobre las mujeres de esta época es escasa, las fuentes escritas

por mujeres son exiguas y las reflexiones que se encuentran en las publicaciones no son hechas desde la perspectiva feminista. Posiblemente estas son las principales razones por las que no se ha podido establecer una genealogía de las artistas que incluya a mujeres de todas las etnias del Perú.

Las imágenes de indígenas, durante la Colonia, fueron retratos hechos por encargo, por miembros de la nobleza aborígen. Por tal motivo, son poco frecuentes las pinturas donde se representan nativos entre multitudes, y cuando éstos son representados se incorporan en los lienzos como sirvientes.

En este contexto, la pintura creará una relación entre el pasado inca y los descendientes de éstos, buscando legitimar su procedencia. Los encargos artísticos personificaron al aborígen dentro de un grupo étnico particular, con un linaje y un nombre, como en el *Retrato de una coya (señora, soberana o princesa)* del Museo Inca de Cuzco realizado en la primera mitad del siglo XVIII y el retrato de *Manuela Tupa Amaro*, otro anónimo de la Escuela Cuzqueña, realizado cerca de 1777 (Figura 3).

29. BARRIG, Maruja: *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2017, p. 50.

30. SARFSON, Susana, & MADRID, Rodrigo: «Viejos dioses para un nuevo mundo: los símbolos en la pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII», en Arce, E., & Castán, A. (coords.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2014, p. 262.



La imagen de *Manuela Tupa Amaro* fue descubierta oculta debajo de una efigie del Señor de los Temblores. Esta iconografía cristiana es venerada por las comunidades del Cuzco desde la época colonial hasta el día de hoy. El retrato de *Manuela Tupa Amaro* reivindica su identidad indígena en su vestimenta, lleva el *anaco* o túnica, la *lliqla* o manta, un gran *tupu* o alfiler de plata y ojotas típicas de los nativos. Las mujeres indígenas fueron representadas, durante la Colonia, descalzas o con sandalias; parece ser que esta costumbre marcaba una clara diferencia entre los indígenas y los europeos que por decoro no eran retratados descalzos<sup>31</sup>. El retrato de *Manuela Tupa Amaro* es una evidencia del mestizaje cultural originado por los procesos históricos; la adhesión de los Tupa Amaro a la corona española se visualiza en el escudo de armas de la familia y en el escudo de Castilla y León de la parte superior del retrato.

Hacia 1782, como consecuencia de la sublevación de José Gabriel Condorcanqui (Tupa Amaro), ocurrida dos años antes, el gobierno del virrey Jáuregui prohibió la lengua quechua, las genealogías indígenas no autorizadas, las vestimentas indígenas y la lectura de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso. A finales del siglo XVIII, se instaura la erradicación de todo el saber y la cultura andina con el propósito de destruir los focos de resistencia de la población indígena.

El censo realizado hacia el año 1860 deja constancia que, en el sector del arte y la artesanía, de los noventa y cinco casos registrados como artistas, solo seis eran mujeres (todas extranjeras)<sup>32</sup>. Los ideales republicanos no fueron del todo favorables para las mujeres en el Perú, ya que durante la época republicana continuará la dependencia patriarcal. Las mujeres indígenas y las afrodescendientes permanecieron sometidas al silencio racial. De ahí que las expresiones visuales de género y raza y su relación con los sistemas de poder hacen de la historia de las mujeres un campo inevitablemente político<sup>33</sup>.

## LO INDÍGENA Y LA MODERNIDAD

Por su espíritu revolucionario, el indigenismo se puede describir como una actitud de vanguardia. Sin embargo, este movimiento cultural que surgió en los primeros años del siglo XX en el Perú no tuvo, como fue en México, una revolución sangrienta; por el contrario, el indigenismo como movimiento cultural se fue gestando desde los años posteriores a la creación de la República proclamada en 1821.

Tanto Majluf como otros historiadores del arte en el Perú reconocen al pintor Francisco Laso, nacido durante el final del Virreinato, como el primer artista en representar al indígena. En su obra titulada *La Hilandera*, de 1849 (Figura 4), Laso

31. MAJLUF, Natalia: «*Manuela Tupa Amaro, Ñusta*», en Kusunoki Rodríguez, Ricardo (ed.): *La Colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima, Museo de Arte de Lima-MALI, 2015, pp. 170-173.

32. COSAMOLÓN AGUILAR, Jesús A.: *El juego de las apariencias. La alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX*. El Colegio de México, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2017, pp. 224-225.

33. SCOTT, Joan: «Historia de las Mujeres», en Burke, Peter (ed.): *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 87-88.



FIGURA 4. FRANCISCO LASO, *LA HILANDERA*, 1849. LIMA, MUSEO DE ARTE DE LIMA.  
Foto: Autora

retrata a una mujer autóctona de pie, mirando al espectador sin esconder sus rasgos raciales. Además, la pinta con un huso en una mano, realizando la torsión del hilo que luego le servirá para tejer. Indígenas, mestizos y afrodescendientes –hombres y mujeres– representaron a las masas socialmente marginadas y explotadas. El indígena fue personificado como un individuo idealizado, como un sujeto representativo de la Nación. Esto no quiere decir que Laso se convirtiera en el precursor del indigenismo; lo que hizo el pintor fue romper ciertas normas y permitir al «otro», al aborigen, ser la figura central de sus composiciones<sup>34</sup>.

El cuerpo constituye el entorno sociocultural y a la vez es constituido por él, de manera que la modelación y sometimiento de los cuerpos y sus actuaciones sociales esculpen y jerarquizan al cuerpo ideal en función de cada identidad establecida: hombre, mujer, rico, pobre, blanco, negro<sup>35</sup>. Tal y como afirma De la Cadena: «las mujeres indígenas son el último eslabón en la cadena de subordinaciones»<sup>36</sup>.

El renacimiento estético que se inspiró en el arte prehispánico coincide con un ideal nacionalista que surgió en Europa y atravesó el Atlántico para llegar a México, a Perú y al resto de América<sup>37</sup>. El arte será un vehículo para la construcción de una identidad nacional donde el pasado con sus poderosas imágenes se va a transformar por obra del discurso plástico en el futuro.

El indigenismo oficial se llevó a cabo durante los primeros años del gobierno del presidente Augusto B. Leguía<sup>38</sup>, quien instauró un régimen político populista que impulsó la modernidad y el capitalismo. En Lima y en otras ciudades andinas se advirtió un proceso de cambio cultural que tuvo como principal finalidad desterrar la percepción negativa del indígena. Los intelectuales mestizos, desde su situación de privilegio, gestaron el cambio tratando de conciliar la realidad que se vivía en Perú con los modelos europeos. Así, el indigenismo que se había iniciado en la literatura abarcó también la política, las artes plásticas, las ciencias sociales, la arqueología y la medicina.

En este sentido, no se puede entender la vanguardia artística en el Perú sin el movimiento indigenista, que primero será aclamado como verdaderamente peruano para más tarde ser rechazado por el grupo denominado «independientes»,

34. MAJLUF, Natalia: *The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1809)*, (Tesis doctoral inédita), University of Texas, 1995, p. 3.

35. TORRAS, Meri: «El delito del cuerpo», en Torras, Meri (ed.): *Cuerpo e identidad I*. Barcelona, Ediciones UAB, 2007, p. 21.

36. CADENA, Marisol de la: «Las mujeres son más indias», *Revista Andina* 9, 1 (1991), p. 10.

37. MAJLUF, Natalia, & WUFFARDEN, Luis E.: *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, 1999.

38. Augusto B. Leguía Salcedo (1863-1932) tuvo a su cargo dos mandatos como presidente del Perú. El segundo período como presidente de la República se conoce como «el Oncenio», que va desde 1919 hasta 1930.

quienes criticaron que este movimiento se hubiese oficializado, con un discurso marcadamente nacionalista. Sin embargo, excluir al indigenismo de la historia del arte en el Perú es excluir a las mujeres artistas de esa época, que fueron muchas y que hoy en día debemos considerar como pioneras de la transformación cultural que se gestó a principios del siglo XX en el país andino.

La crítica está de acuerdo en que la plástica moderna se inicia en el Perú con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes. A pesar del alto número de mujeres matriculadas en los primeros años, este espacio público tuvo unas normas para los varones y otras para las mujeres, las alumnas no podían asistir a la clase de dibujo con modelo sin autorización de los padres o tutores<sup>39</sup>. En dicha institución estuvieron presentes los roles de género y el dominio de la figura masculina, que representó a la familia. Estos regían el aprendizaje de las alumnas matriculadas desde la inauguración de la Escuela. Entre las primeras alumnas inscritas en las clases de dibujo y pintura estuvo Julia Codesido. Esta separación entre hombres y mujeres en la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como el control que se ejerció sobre el trabajo de las mujeres, hicieron que sus obras fueran menos apreciadas. Las artistas se vieron obligadas a tratar en sus composiciones temas domésticos, bodegones, paisajes o retratos, pues a pesar de la aparente modernización del sistema educativo, seguía existiendo un control sobre el imaginario y sobre el tema de la sexualidad.

El prejuicio con que se trataba a las estudiantes fue la base de las enseñanzas en las academias de arte desde el siglo XVI hasta el XIX en Europa<sup>40</sup>. Este veto continuó hasta el inicio del siglo XX. El dibujo del natural, con modelo desnudo, sólo permitido a los hombres, les otorgaba el poder de apartar a la artista mujer a un segundo plano, ya que la mayoría de los modelos desnudos que se dibujaban en las escuelas de arte eran femeninos. Esta confusión entre «sujeto y objeto» negó la individualidad de la mujer y la sometió a una categoría inferior, donde no existe la mujer genio, ni la mujer maestra de arte, solo la alumna adelantada. De Diego afirma que al excluirlas de esas clases se las eliminaba de la historia doblemente: del uso del desnudo como tema pictórico por artistas mujeres y de la historia del arte<sup>41</sup>.

Se atribuye al indigenismo un afán por construir una narrativa donde la mujer indígena es imaginada como pura y la mujer moderna sería concebida como corrupta. También se considera que la determinación por integrar a los indígenas dentro de la población mestiza y blanca, tanto en el México posrevolucionario como en la vanguardia en el Perú, no tomó en cuenta a los indígenas y su diversidad étnica, con derecho a expresar su propia cultura. Se trató de homogeneizar a la población en una sola identidad.

La primera exposición del artista José Sabogal, titulada *Impresiones del Ccoscco*<sup>42</sup>, que realizó en Lima en 1919, tuvo un gran impacto en el ambiente artístico. Sus imágenes de hombres y mujeres de entornos rurales con rasgos indígenas

39. ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, Southwell, 1922, p. 51.

40. CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 7.

41. DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p. 191.

42. Sabogal titula su exposición refiriéndose a sus impresiones sobre la ciudad de Cuzco.



FIGURA 5. JULIA CODESIDO, *MONTERA ROJA*, CA. 1928. LIMA, FUNDACIÓN JULIA CODESIDO EN CUSTODIA EN LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Foto: Autora

no dejaron indiferente a la sociedad ni a los críticos de arte. Muchos acusaron a Sabogal de realizar obras antiestéticas, aunque también recibió elogios por parte de los críticos, quienes destacaron el uso de un lenguaje novedoso y expresivo<sup>43</sup>. Durante los años que Sabogal asumió la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, desde 1932 hasta 1943, prevaleció una hegemonía indigenista tanto en lo estético como en lo político. La influencia de Sabogal como maestro fue muy amplia dentro de la Escuela y su proyección artística también se dejó sentir en los ambientes que no seguían sus preceptos.

En este proceso de innovación cultural también tuvo una implicación fundamental la revista *Amauta* y la cuidadosa labor de edición que desempeñó su director José Carlos Mariátegui, que en los cuatro años de

su publicación promovió y expandió las ideas vanguardistas de los intelectuales y de los artistas tanto en el Perú como en América Latina. La contribución artística de Codesido en las publicaciones de *Amauta* fueron muy significativas, la artista estuvo en sintonía con las ideas del escritor. La descolonización de la cultura, la educación democrática e igualitaria y la participación de la mujer en todos los campos de la creación intelectual fueron fundamentales en el pensamiento de Mariátegui.

Las primeras feministas en el Perú llevaron a cabo una labor muy activa en asociaciones y grupos femeninos que lucharon por la educación femenina, el derecho al voto y la reforma de las leyes que limitaban los derechos civiles de las mujeres. Entre 1914 y 1923 se sucedieron una serie de campañas promovidas por Evolución Femenina y el Consejo Nacional de Mujeres Peruanas, creado en 1923. Codesido participó en las campañas feministas lideradas por estas dos agrupaciones durante los años 1922 y 1923. La artista coincidió con las ideas de la educadora y escritora María Alvarado, fundadora de Evolución Femenina, a quien apoyó hasta su exilio en 1924.

Las obras más tempranas de Codesido revelan su relación con la idea de la alteridad, la identidad étnica y el desnudo femenino. Sus creaciones plásticas presentan modelos de mujeres mestizas, indígenas, afrodescendientes y migrantes de procedencia asiática. Desde el siglo XVI, tanto las indígenas como las afrodescendientes estaban sometidas a la segregación étnica y ésta se expresaba en su forma de vestir. El gobierno colonial había decretado que ninguna afrodescendiente libre o esclava podría llevar

43. CASTRO PÉREZ, Raúl (ed.): *Maestros de la Pintura Peruana: José Sabogal*. Lima, Editora El Comercio, 2010, pp. 25-26.



vestidos de seda o paños de Castilla<sup>44</sup>, ni calzado con varillas de plata<sup>45</sup>. En la obra *Montera roja* (Figura 5), Codesido representa, con un estilo academicista, a una mujer indígena vestida con la tradicional *lliqla* o manta sujeta con el *tupu* o alfiler, una montera roja y la pinta descalza. Su ropa no transmite pobreza, aunque la identifica como aborígen. El aríbalo o recipiente incaico (Figura 6), representado en la obra, es un elemento característico de los ajuares domésticos de la élite incaica y es también un atributo que indica las raíces nativas del personaje.

En los años treinta del siglo pasado, Codesido se relacionó con los artistas latinoamericanos más importantes de su época, su aproximación a los muralistas mexicanos Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco impulsaría su carrera. Sin embargo, como menciona Deffebach, las mujeres fueron segregadas del movimiento muralista mexicano<sup>46</sup>.

En 1931, Codesido obtuvo el nombramiento de profesora de la Escuela Nacional de Bellas Artes, esta labor la llevará a cabo durante doce años. Esta etapa de su carrera coincide, en mi opinión, con la creación de las obras más relevantes de toda su trayectoria artística. El arte de Codesido de los años treinta y cuarenta reflejará la estética de su tiempo, su posición política y la influencia del pensamiento de artistas que, como Alfaro Siqueiros, propusieron asumir la herencia prehispánica como un elemento catalizador del arte:

La comprensión del admirable fondo humano del «arte negro» y del arte «primitivo» en general dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (Mayas, Aztecas, Incas, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. [...] Desechemos las teorías



FIGURA 6. ARÍBALO INCAICO, CERÁMICA DE LA CULTURA INCA (1400-1533 D.C.), CUZCO, PERÚ. MADRID, MUSEO DE AMÉRICA. Foto: Autora

44. Se conoce con el nombre de paño de Castilla a la *lliqla* o manta confeccionada durante la Colonia con lana de oveja traída de España con la textura de un paño.

45. Cit. en MANNARELLI, Emma: *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima, La Siniestra Ensayos, 2018, p. 49.

46. DEFFEBACH, Nancy: *María Izquierdo & Frida Kahlo, Challenging Visions in Modern Mexican Art*. University of Texas Press, 2016, p. 177.

basadas en la relatividad del «Arte nacional»; ¡Universalicémonos! Que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente<sup>47</sup>.

Las nuevas corrientes artísticas afectaron al coleccionismo burgués, que no solo buscó piezas artísticas afianzadas, sino que apostó por artistas de menor éxito cuyas obras estaban en proceso de consolidación. Hay que destacar que Codesido desarrolló un número considerable de trabajos durante toda su carrera, que le permitieron exponer en varias muestras individuales y colectivas, no solo en Perú y en países de América Latina sino también en los Estados Unidos y en Europa. Codesido negoció su posición como artista mujer en un ambiente creativo dominado por hombres y supo utilizar los mecanismos del mercado artístico de su época.

## MUJERES ANDINAS: IMÁGENES DE RESISTENCIA

La serie de pinturas realizadas por Codesido, tras un viaje que realizó a la zona central de los Andes se vincularán al discurso artístico del realismo social. En las obras tituladas *Chucupas* (ca. 1930), *La Trilla* (ca. 1930), *Indias Huancas* (1931), *Fiesta en Huancahuari* (1931), *Las Velas* (1931) e *India Huanca* (1932) la artista representa al mundo andino y a las mujeres desde su perspectiva como mestiza. En este período, Codesido abandona los desnudos de mujeres indígenas para representar el trabajo en el campo, la maternidad, las labores textiles, la vida rural y la religiosidad.

En la obra titulada *Chucupas*, Codesido representa a unas mujeres en su vida cotidiana ataviadas con el tocado que en Ayacucho (provincia andina del centro sur del Perú) se conoce con el nombre de *chucupa*. Codesido sitúa a las mujeres en un entorno de la ciudad provincial, además de los típicos tocados de la región, la identidad estaría definida por otros marcadores étnicos tradicionales como la *lliclla* o manta que visten las mujeres y el *tupu* o alfiler de plata que llevan para sujetar las mantas. Estos elementos son recurrentes en la obra de Codesido por su significado cultural.

*Indias Huancas* es una obra que nos muestra el mundo de las mujeres andinas rurales del valle del Río Mantaro<sup>48</sup>. La representación de las indígenas huanca o *wanka*<sup>49</sup> parece, a simple vista, una imagen indiferenciada de un grupo de mujeres que solo personifican a campesinas y se sitúan en un entorno rural. Las mujeres representadas, con sus formas angulosas, se dedican al cuidado de sus hijos y mientras realizan esta tarea también hilan. Los elementos étnicos, como la vestimenta, las vinculan con su comunidad de origen. Las indígenas visten el *anaco* o túnica de color negro y la ciñen al cuerpo con la faja tradicional del valle del Mantaro. La

47. ALFARO SIQUEIROS, David: «Tres Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana», *Vida Americana: Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia*, Barcelona 1 (1921), p. 3.

48. El valle del Mantaro se localiza en los Andes Centrales del Perú.

49. *Wanka* es una palabra quechua que designa a un grupo étnico que tuvo su hábitat en las provincias peruanas de Jauja, Concepción y Huancayo, pertenecientes al actual departamento de Junín entre los siglos XI y XV. La mayor parte de la población residió en el valle del Mantaro.

faja<sup>50</sup> es una prenda prehispánica que va más allá de los aspectos intrínsecos del tejido; es un detalle de la vestimenta que nos acerca a una realidad cotidiana, social, histórica y cultural.

Las imágenes de Codesido buscaron visibilizar a un sector de la población, a las mujeres indígenas, que habían sido ignoradas por la sociedad y por el Estado. La imagen de la mujer trabajadora durante el siglo XX en el Perú tiene sus raíces en el pensamiento del siglo XIX. El análisis que realiza Nochlin de las obras de los artistas Courbet y Millet revela que las escenas de las mujeres en el entorno rural plantean los problemas de la clase trabajadora y la posición de la mujer en ese contexto. Las composiciones incorporan elementos que contienen mensajes sobre el sexo, el trabajo, la naturaleza y los roles de género. La imagen de la mujer hilando fue tradicionalmente considerada, en el arte europeo, como una imagen sobre la virtud femenina, en la *Hilandería durmiendo* de Courbet el retrato de la mujer durmiendo y dejando olvidado el hilado supone el abandono del sentido del deber y la pérdida de la virtud femenina<sup>51</sup>.

La maternidad es un ideal femenino que también está presente en la obra *Indias Huancas*. Este ideal sobre la maternidad en Perú fue impuesto por el patriarcado desde su concepción en Occidente y se presenta como parte de un discurso burgués. En el caso urbano, lo maternal fue un símbolo que se asoció a la nación moderna donde la crianza de la descendencia recayó en las mujeres y se realizó en el entorno privado<sup>52</sup>.

La identidad femenina indígena estuvo también sustentada en la maternidad. La madre y el hijo son representados en la obra de Codesido como en el tema tradicional religioso de la virgen con el niño; la madre no interactúa con el hijo y se advierte una distancia entre ellos, es una iconografía que refleja un vínculo «sagrado». El modernismo despreció el tema tradicional de la maternidad y se volcó en las imágenes de prostitutas, así lo hicieron artistas como Degas, Toulouse Lautrec y Picasso, entre otros. En la misma época, la vanguardia permitió a Cassatt y Morisot explorar otras relaciones pictóricas entre madres e hijos. Como afirma Pollock, a través de la imagen materna la artista pudo crear un espacio para representar emociones íntimas y tener acceso al cuerpo sexuado<sup>53</sup>.

En cuanto a los términos cultura *wanka* o huanca e identidad *wanka* son usados frecuentemente para referirse a la población del valle del Mantaro. La cultura *wanka* ha sido fuente de inspiración para el arte y la literatura por su capacidad para mantener una cierta independencia cultural dentro del Estado. Sus habitantes han ido transmitiendo y transformando el legado cultural de las culturas prehispánicas y del mestizaje de la época colonial<sup>54</sup>. Ciertamente, el hecho de que las mujeres *wanka* hayan mantenido rasgos de su identidad étnica y cultural sobre otras alternativas

50. La faja también se conoce con el nombre quechua de *challpi watrakuq* (wanka) o *chunpi* (Cuzco-Collao).

51. NOCHLIN, Linda: *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 2019, pp. 88-89.

52. MANNARELLI, Emma: *op. cit.*, p. 68.

53. POLLOCK, Griselda: *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of Art's Histories*. Londres, Routledge, 1999, pp. 228-230.

54. ROMERO, Raúl R.: *Identidades múltiples, memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, p. 38.



FIGURA 7. FAJA DE CINTURA (CHALLPI WATRAKUQ) CON MOTIVOS QUE REPRESENTAN AL FERROCARRIL CENTRAL, AL ESCUDO DEL PERÚ, AVES Y DIFERENTES FIGURAS GEOMÉTRICAS, ELABORADO POR BLANCA HUAMÁN, VIKES, 2012. Foto © María Elena del Solar

culturales indica un acto que puede ser asumido como una forma de resistencia. En este caso, la resistencia puede ser entendida no solo como oposición sino también como creación al margen de los centros de poder.

En este contexto, la vestimenta *wanka* adquiere un enfoque de comunicación no verbal, donde las tejedoras documentan de una manera artística, a través de sus tejidos, hechos históricos y culturales que coexisten mezclando valores que perviven desde la época prehispánica hasta la actualidad. El traje puede comunicar varios tipos de mensajes que pueden ser leídos dentro de un contexto social y cultural, dependiendo de la circunstancia forma parte del intercambio social y ritual, y es además un bien económico<sup>55</sup>.

Las tejedoras de fajas se encuentran mayormente en el distrito de Viques (localidad al Sur del valle). La faja tejida en telar de cintura (Figura 7) fue y es hoy en día una prenda cargada de información donde las mujeres plasman y recrean elementos artísticos que identifican el lugar de procedencia de la persona que la porta. Según afirman los investigadores, antes del período incaico las prendas de vestir de la sierra y costa no se diferenciaban excepto por el material empleado en su confección; los mitos andinos cuentan que fue a partir de *Apu Manqo Qhapaq*, primer inca, que se mandó diferenciar las prendas de la gente de los distintos pueblos para así poder identificarlos y para el buen gobierno de éstos<sup>56</sup>. Además de ser parte del vestido y de distinguir al individuo como miembro del grupo, la faja es

55. Cit. en OLKO, Justyna: «Traje y atributos del poder en el mundo azteca: significados y funciones contextuales», *Anales Museo de América*, 14 (2006), p. 62.

56. RAMOS GÓMEZ, Luis, & BLASCO BOSQUED, M<sup>a</sup> Concepción: *op. cit.*, p. 17.





FIGURA 8. JULIA CODESIDO, *INDIAS HUANCAS*, DETALLE DE FAJA CON MOTIVOS DE AVES, 1931. Foto © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost.

un elemento étnico que tiene otras funciones, como la de ayudar a mantener la postura y la resistencia física en las tareas del campo. También se envuelve con la faja el cuerpo de los recién nacidos y en algunos casos se usa para acompañar la curación de enfermedades<sup>57</sup>.

La particularidad de las fajas del valle del Mantaro reside en sus aspectos técnicos y en su iconografía. Los motivos que representan las tejedoras pueden variar según la creatividad y lo que la tejedora quiera narrar en su creación, ya que

57. SOLAR, María Elena del: «La recreación de *challpi wathrako* en la identidad *wanka* desde las primeras décadas del s. XX. Producción de fajas tejidas en el valle del Mantaro, Junín, Perú», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, coloquios, diciembre 2016. En:

<<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69890?lang=es#article-69890>> [Consulta: 17-1-2020].



FIGURA 9. FRAGMENTO DE PAÑO POLÍCROMO CON DISEÑOS DE AVES DE PERFIL Y OLAS ESTILIZADAS DISPUESTOS EN BANDAS HORIZONTALES, ÉPOCA PREHISPÁNICA. LAMBAYEQUE (PERÚ), MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL BRÜNING. Foto: Autora.

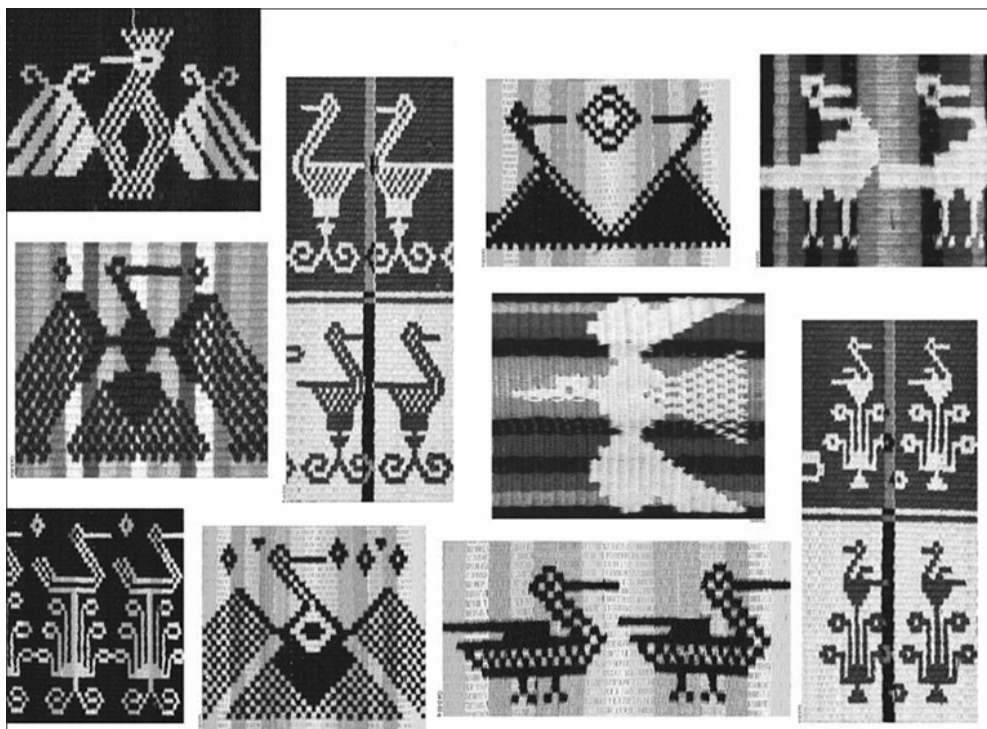


FIGURA 10. VARIEDAD DE AVES: PATOS, COLIBRÍES, PAVOS Y PALOMAS EN TEJIDOS DE VIQUES Y LA BREÑA, 2012. Foto © María Elena del Solar.



la faja además de tener un sentido práctico como prenda de vestir también tiene un sentido mágico-religioso. La abundante diversidad de diseños que adornan las fajas ha documentado hechos históricos a través de su rica iconografía. Estas creaciones reproducen elementos prehispánicos con un ideario popular moderno. Los tejidos muestran temas mitológicos y divinidades asociadas con la naturaleza: monos, llamas, colibríes, patos, búhos, pumas, perros, arañas, el río (*mayu*), montañas, estrellas y flores (Figura 8, 9 y 10)<sup>58</sup>. Las figuras geométricas como rombos, rayas, rectángulos, triángulos y espirales (Fig. 11 y 12) se relacionan con las representaciones pictóricas incaicas<sup>59</sup>.

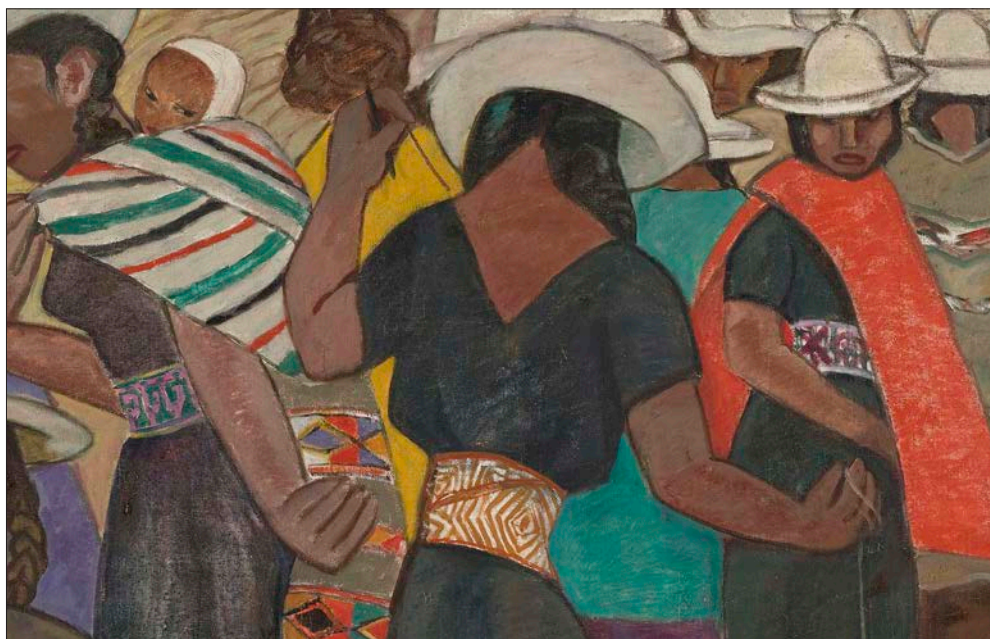


FIGURA 11. JULIA CODESIDO, *INDIAS HUANCAS*, DETALLE DE FAJAS CON DISEÑOS GEOMÉTRICOS, 1931.  
Foto © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost

Dentro de esta iconografía prehispánica está la simbolización del río (*mayu*), que por lo general se relaciona con la forma zigzag. Este motivo es uno de los más representados en toda la región andina. Además del diseño de zigzag también puede llevar rombos que se pueden interpretar como un manantial de agua o *puquio* (Figura 13 y 14)<sup>60</sup>.

Algunos de los motivos prehispánicos que se reproducen en las fajas han perdido el significado que tenían para los individuos de las culturas antiguas del Perú. En la actualidad, en diversos diseños aparece la forma «S», que antiguamente podría estar relacionada con la serpiente. Esta iconografía está presente en diferentes rituales en

58. ZUMBÜHL, Hugo: «Las tejedoras de fajas de Viques», en Martínez, Fedora, & Mujica, Soledad (eds.): *Sierra Central. Acervos e identidades*. Lima, ICPNA Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011, p. 164.

59. *Idem*, p. 165.

60. *Idem*.

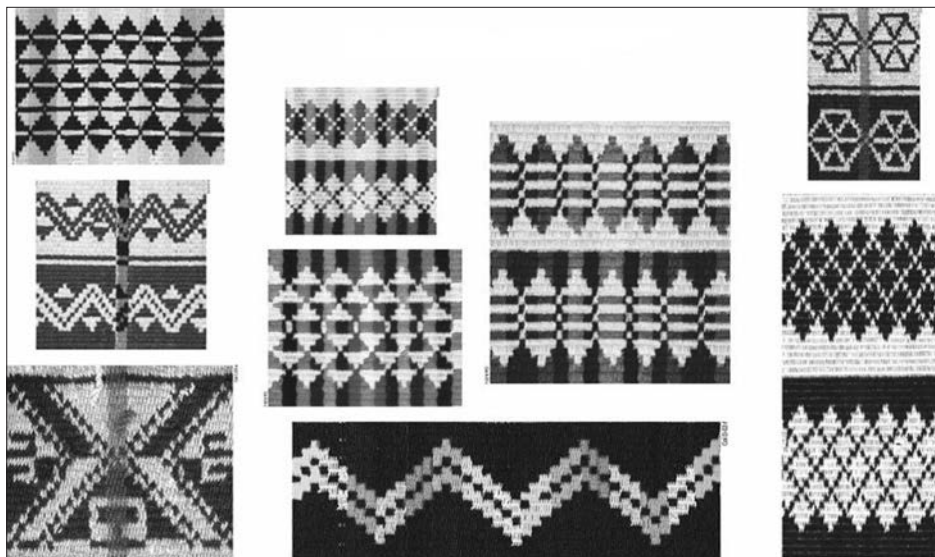


FIGURA 12. DISEÑOS GEOMÉTRICOS INTERCALADOS CON DISEÑOS FIGURATIVOS EN LAS FAJAS DE VIQUES Y LA BREÑA, 2012. Foto © María Elena del Solar.

forma de soga o trenza<sup>61</sup>. Sin embargo, la «S» hoy en día adquiere un significado relacionado con la suerte, tanto para la creadora como para la persona que viste la faja<sup>62</sup>.

La herencia del mestizaje cultural también se manifiesta en las fajas, en éstas se pueden encontrar leones, letras o textos, flores, pavos reales y plantas. Estos motivos están relacionados con el imaginario del arte barroco. Un elemento conectado a la época republicana es el Escudo Nacional; este símbolo representa a la independencia del Perú. Algunos elementos presentes en las fajas contemporáneas, como los ferrocarriles, se incorporaron durante los primeros años del siglo XX a raíz de la modernización de la región<sup>63</sup>.

En la construcción social que ha identificado a los pueblos andinos desde la Colonia, los hombres tenían, principalmente, la responsabilidad del trabajo en el campo; sin embargo, las tareas domésticas como preparar los alimentos, acarrear el agua y la leña, y cuidar a los hijos estaban destinadas a las mujeres. Cuando no estaban realizando estas tareas se ocupaban de tejer e hilar. Estos roles de género no han cambiado mucho y en la actualidad permanece la desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres.

Las obras de Codesido, así como las de sus contemporáneas María Izquierdo o Frida Kahlo, se apropiaron de ciertos aspectos de las culturas prehispánicas y del arte popular. El indigenismo tuvo para las artistas mujeres del continente una importancia que radicó en la búsqueda de una identidad propia. Kahlo es descrita a menudo como una artista con una conexión profunda con las culturas indígenas de México. Sin embargo, el cuerpo indígena que representa Kahlo es una apropiación que sirvió a la

61. DURAND RUIZ, Jesús: *Introducción a la iconografía andina 1*. Lima, IDESI/BID, 2004, p. xxiv.

62. ZUMBÜHL, Hugo: *op. cit.*, p. 164.

63. *Idem*, p. 165.





FIGURA 13. JULIA CODESIDO, *INDIA HUANCA*, 1932. LIMA, MUSEO DE ARTE DE LIMA, PRÉSTAMO FUNDACIÓN JULIA CODESIDO. Foto: Autora.

artista para «mexicanizar» su arte. Kahlo al igual que Codesido pertenecieron a una clase intelectual acomodada. La artista mexicana mostró una imagen tehuana en sus autorretratos más conocidos, en contraste con la apariencia moderna que había proyectado en los años veinte<sup>64</sup>.

---

64. Cit. en DEFFEBACH, Nancy: *op. cit.*, p. 67.

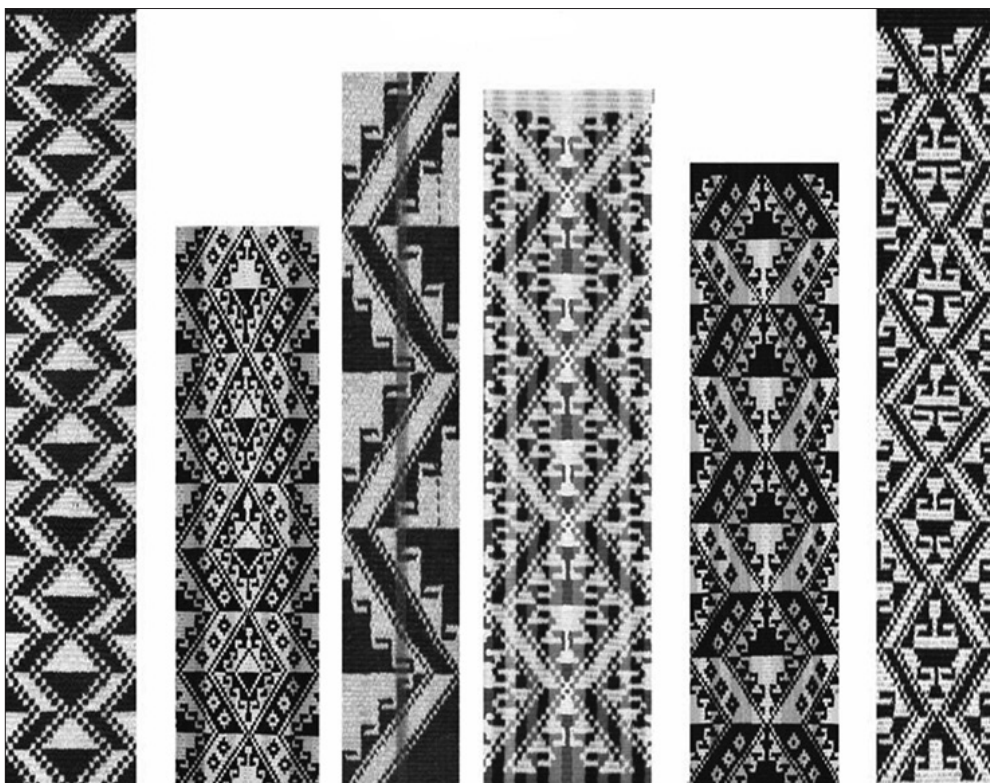


FIGURA 14. SIMBOLIZACIONES DEL RÍO (MAYU) EN LAS FAJAS TEJIDAS DE VIQUES Y LA BREÑA, 2012. Foto © María Elena del Solar

El *Autorretrato con rebozo rojo*<sup>65</sup> (Fig. 15), que presentó Izquierdo en su exposición en Lima en el año 1940, manifiesta la búsqueda de una identidad propia a través de la entronización de su cuerpo como la propia naturaleza. Izquierdo se representa vestida a la manera tradicional del Estado de Veracruz. En la sociedad posrevolucionaria de México, las artistas se identificaron con las culturas prehispánicas, llevando prendas étnicas y peinados a la manera indígena tanto como símbolo de su dualidad racial como por su filiación con la cultura nacionalista. A través de la vestimenta las artistas expresan las desventajas sociales y culturales que enfrentan las mujeres: «Detrás del vestido folclórico -explicó Rosario Castellanos- hay una preocupación más honda y verdadera: la situación de la mujer»<sup>66</sup>.

Si bien la obra de Codesido no plantea una reivindicación feminista, sí demanda una identidad y se posiciona dentro de un discurso ideológico. Hacia el año 1939 las críticas no eran muy favorables para el indigenismo como estética representativa del arte en el Perú y la crítica de arte asociaba a los artistas de esta tendencia

65. El rebozo es un chal elaborado en telar de cintura con fibra de lana o de algodón. Los motivos del chal están bordados con punto de cruz u otro tipo de punto de bordado. Esta prenda está rematada con flecos anudados y, dependiendo de la región de México, los motivos representados en el chal pueden cambiar. El rebozo es una prenda que puede tener varias funciones: servir como abrigo, para protegerse del calor, como adorno y para transportar objetos, inclusive se usa para llevar a niños pequeños.

66. Cit. en CASTELLANOS, Rosario: *Sobre cultura femenina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 9-10.





FIGURA 15. MARÍA IZQUIERDO, AUTORRETRATO CON REBOZO ROJO, 1940. Foto © México, Colección Andrés Blaisten

con una ideología socialista. Aunque a finales de los años treinta el arte figurativo dominaba la escena artística, tanto en América Latina como en Norteamérica esta estética se irá sustituyendo por el expresionismo abstracto como un nuevo arte que representaría la libertad del artista para expresar sus emociones. Por consiguiente, los artistas latinoamericanos partidarios del realismo social fueron estereotipados como indigenistas, nativistas o primitivistas ignorando su contribución a la vanguardia artística. Un gran número de artistas mujeres fueron invisibilizadas en este período y sus obras pasaron a los almacenes de los museos, galerías e instituciones artísticas. Como ocurrió con la obra de Codesido.

En la sala 31 del Museo de Arte de Lima dedicada al indigenismo y al arte moderno se expone la obra *India Huanca* (1932) de Codesido. Esta pintura se presenta en compañía de otras obras del llamado «grupo indigenista». La interpretación del museo presenta a Codesido como una «seguidora» de Sabogal, maestro de Codesido e iniciador de la estética indigenista en el Perú, en la cartela que acompaña la obra no hay ninguna referencia que indique el carácter innovador de la misma dentro del contexto social y cultural de los años treinta. Las obras de las creadoras son valoradas a través de una norma, no escrita, que las define con un discurso canónico que aún prevalece en los museos y en las exposiciones que refleja la poca atención que han tenido las artistas por parte de las instituciones artísticas.

## CONCLUSIONES

Mi hipótesis es que Codesido fue una artista comprometida con las ideas de su tiempo. Su adhesión a la estética indigenista le permitió crear obras que alteraron los cánones academicistas y que exploraron nuevas formas de expresión. Mediante estas nuevas maneras de representación restituyó la presencia de las mujeres y su diversidad étnica y cultural en la historia del arte.

La relectura de la obra de Codesido es importante porque, sencillamente, sin ésta la historia del arte en general, y la del arte de América Latina en particular, seguiría teniendo una visión fragmentada de la esencia y significado de sus creaciones. Las artistas mujeres del siglo XX requieren más atención de la que se les ha dado, porque sus obras continúan sometidas a las reglas de poder que se manifiestan en el discurso cultural.

El análisis de la obra *Indias Huancas* ha sido siempre contradictorio, pues, por un lado, la artista acude al *topos* usado por los indigenistas para plasmar sus ideas plásticas y, por otro lado, el estudio de la obra muestra aspectos culturales de las mujeres que manifiestan como éstas han negociado su lugar en las sociedades andinas. Su ausencia en el relato de la historia del arte nos revela el androcentrismo y el colonialismo que aún, hoy en día, persiste en la cultura. Durante mucho tiempo se pensó en los indígenas como grupos sociales pasivos. Sin embargo, los pueblos originarios siempre han luchado por su derecho a «estar» y «ser» parte de la Nación, reivindicando sus derechos como comunidades diversas con rasgos culturales propios.



El problema reside en la visión obstruida de la historia del arte, y ésta se debe a que los estudios sobre las mujeres creadoras han sufrido discontinuidades historiográficas y que la historia del arte desde el siglo XVI hasta el siglo XX ha tenido una visión común impuesta por el patriarcado –un «sesgo consciente»–, donde las artistas en el Perú fueron valoradas según el canon que se usa para definir a los grandes maestros, fundamentada en la figura del «genio masculino». De ahí que la ausencia de la mujer indígena, mestiza, afrodescendiente y migrante en el Perú se haya naturalizado, y se haya considerado a estas mujeres como grupos epistémicos y culturales que no tiene nada que aportar a la historia del arte.

En este contexto, la idea que transmite la historia del arte es que ésta tiene un sentido y dirección únicos; y esos parámetros han sido expresados desde hace más de doscientos años en forma de progreso, revolución, modernización, desarrollo, crecimiento y globalización. Frente a este tiempo lineal están las instituciones dominantes patriarcales y heterosexuales que declaran la «no existencia» a todo lo que no se ajusta a la norma temporal impuesta<sup>67</sup>.

Se podría decir que el colonialismo local y el global, como ya había adelantado Mariátegui en los años veinte del siglo pasado, ha imposibilitado al Norte, a los países desarrollados, a admitir la existencia de historias e historias del arte distintas<sup>68</sup>.

Por último, examinar desde la perspectiva feminista las historias de las creadoras en el Perú y en el resto de los países de América Latina es una tarea pendiente a la que pocas investigadoras se enfrentan. Las investigaciones arqueológicas que examinan la historia de las mujeres son insuficientes, y los estudios sobre la mujer en la época de la Colonia y la República son escasos debido a la ausencia de fuentes y de obras que avalen la producción femenina. Sólo algunas de las creadoras del siglo XX y sus obras han sido estudiadas, por lo que se desconoce la aportación de las mujeres indígenas, mestizas, afrodescendientes y migrantes a la historia del arte.

67. SOUSA SANTOS, Boaventura de: «Epistemologías del Sur»..., p. 30-31.

68. SOUSA SANTOS, Boaventura de: «Más allá de la imaginación política y de la teoría crítica eurocéntricas»..., p. 76.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO SIQUEIROS, David: «Tres Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana», *Vida Americana: Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia*, Barcelona 1 (1921), pp. 2-3. En: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/801659#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>> [Consulta: 15-4-2020].
- BABB, Florence: *El lugar de las mujeres andinas. Retos para la antropología feminista descolonial*. Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2019.
- BARRIG, Maruja: *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2017.
- CADENA, Marisol de la: «Las mujeres son más indias», *Revista Andina* 9, 1 (1991), pp. 7-29.
- CASTELLANOS, Rosario: *Sobre cultura femenina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CASTRO PÉREZ, Raúl (ed.): *Maestros de la Pintura Peruana: José Sabogal*. Lima, Editora El Comercio, 2010.
- CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992.
- COBO, Bernabé (1653): «*Historia del Nuevo Mundo*». Madrid, Atlas, 1956, Tomo II, cap. XI, p. 258. En: <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>> [Consulta: 26-1-2020].
- CORDERO REIMAN, Karen: «Construyendo nuevas lecturas del arte en México desde el feminismo», *Actas Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos debates II*. Vitoria, Editorial Montehermoso, 2009, pp. 136-145.
- COSAMOLÓN AGUILAR, Jesús A.: *El juego de las apariencias. La alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX*. El Colegio de México, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2017.
- DÍAZ-POLANCO, Héctor: *Autonomía Regional. La autodeterminación de los pueblos indios*. México, Siglo XXI Editores, 1996.
- DEFFEBACH, Nancy: *María Izquierdo & Frida Kahlo, Challenging Visions in Modern Mexican Art*. University of Texas Press, 2016.
- DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- DURAND RUIZ, Jesús: *Introducción a la iconografía andina 1*. Lima, IDESI/BID, 2004.
- ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, Southwell, 1922.
- FALCÓN, Jorge: *Julia Codesido*. Lima, Instituto Sabogal de Arte. Arte Perú, vol. 3, 1987.
- GIUNTA, Andrea: *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2018.
- MAINARDI, Patricia: «Quilts–The Great American Art», en Broude, Norma, & Garrard, Mary (eds.): *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Icon Editions, 1982, pp. 331-345.
- HUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe: *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Lima, Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Biblioteca Nacional del Perú, 2017.
- MAJLUF, Natalia: *The Creation of the Image of the Indian in 19<sup>th</sup>-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1809)*, (Tesis doctoral inédita), University of Texas, 1995.
- MAJLUF, Natalia: «Manuela Tupa Amaro, Ñusta», en Kusunoki Rodríguez, Ricardo (ed.): *La Colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2015, pp. 168-185.

- MAJLUF, Natalia, & WUFFARDEN, Luis E.: *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima, Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, 1999.
- MANNARELLI, Emma: *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima, La Siniestra Ensayos, 2018.
- MAYAYO, Patricia: *Historia de mujeres, historias de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.
- NASH, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza, 2004.
- NOCHLIN, Linda: *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 2019.
- OLKO, Justyna: «Traje y atributos del poder en el mundo azteca: significados y funciones contextuales», *Anales Museo de América*, 14 (2006), pp. 61-88.
- POLLOCK, Griselda: *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of Art's Histories*. Londres, Routledge, 1999.
- RAMOS GÓMEZ, Luis, & BLASCO BOSQUED, M<sup>a</sup> Concepción: *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el museo de América*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- ROMERO, Raúl R.: *Identidades múltiples, memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- ROSTWOROWSKI, María: *La mujer en el Perú Prehispánico*. Documento de Trabajo n° 72, Serie: Etnohistoria 2. Lima, IEP Ediciones, 1995.
- ROSTWOROWSKI, María: *Mujer y poder en los Andes Coloniales*. Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2015.
- SARFSON, Susana, & MADRID, Rodrigo: «Viejos dioses para un nuevo mundo: los símbolos en la pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII», en Arce, E., & Castán, A. (coords.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2014.
- SCOTT, Joan: «Historia de las Mujeres», en Burke, Peter (ed.): *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 59-88.
- SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el Arte, Espejo y Realidad*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
- SOLAR, María Elena del: «La recreación de *challpi wathrako* en la identidad *wanka* desde las primeras décadas del s. XX. Producción de fajas tejidas en el Valle del Mantaro, Junín, Perú», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, coloquios, diciembre 2016. En: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69890?lang=es#article-69890>> [Consulta: 17-1-2020].
- SOTO CALDERÓN, Andrea: «Los Bordes de la Representación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 3 (2020), pp. 30-49. En: <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/TN/article/view/11368>> [Consulta: 13-7-2020].
- SOUSA SANTOS, Boaventura de: «Epistemologías del Sur», *ESTUDIO: Utopía y Praxis Latinoamericana* 16, 54 (2011), pp. 17-39. En: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27920007003>> [Consulta: 18-1-2020].
- SOUSA SANTOS, Boaventura de: «Más allá de la imaginación política y de la teoría crítica eurocéntricas», *Revista Crítica de Ciências Sociais* 114 (2017), pp. 75-116.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de: *El fin del Imperio Cognitivo. La afirmación de las Epistemologías del Sur*. Madrid, Editorial Trotta, 2019.
- TORRAS, Meri: «El delito del cuerpo», en Torras, Meri (ed.): *Cuerpo e identidad I*. Barcelona, Ediciones UAB, 2007.
- VOGEL, Lise: «Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness», *Feminist Studies* 2, 1 (1974), pp. 3-37.
- ZUMBÜHL, Hugo: «Las tejedoras de fajas de Viques», en Martínez, Fedora, & Mujica, Soledad (eds.): *Sierra Central. Acervos e identidades*. Lima, ICPNA Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011, pp. 159-170.





## SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2020  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

8



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

## Dossier por Patricia Molins: *Feminismo y museo. Un imaginario en construcción* · *Feminism and museum. An imaginary in construction*

15 PATRICIA MOLINS (EDITORIA INVITADA)  
Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera · Introduction: Museums and Feminism. In and Out

29 ISABEL TEJEDA MARTÍN (AUTORA INVITADA)  
Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico · Women's Exhibitions and Feminist Exhibitions In Spain: A Journey Through some Projects Carried out since the 2<sup>nd</sup> Republic until the Present, with some Biographical Highlights

47 MAITE GARBAYO-MAEZTU  
Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista · Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice

75 ANA POL COLMENARES Y MARÍA ROSÓN VILLENA  
Hacer Espacio: museos y feminismos · Making Space: Museums and Feminisms

99 JESÚS CARRILLO Y MIGUEL VEGA MANRIQUE  
«¿Qué es un museo feminista?» Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía · «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, Negotiation and Cultural Mediation at the Reina Sofía Museum

129 ELENA BLESÁ CÁBEZ, SARA BURAYA BONED, MARIA MALLOL Y MABEL TAPIA  
Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir. Museo en red y las prácticas del afecto en el Museo Reina Sofía · Doing with Others and Ourselves, for an Institutionality-in-becoming. *Museo en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía

147 GLORIA G. DURÁN  
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderness. Equality Sisterhood Solidarity

171 RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA  
Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi · The Crossed Destinies of Impossibility. Gendered Perspectives on the Museum of the Spanish People in the Company of Carmen Baroja y Nessi

203 INMACULADA REAL LÓPEZ  
La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas · The Reconstruction of Female Identity in the Museums: The Recovery of the Forgotten

221 GIULIANA MOYANO-CHIANG  
«Indias Huanacas» de Julia Codesido · «Indias Huanacas» by Julia Codesido

251 ESTER ALBA PAGÁN Y ANETA VASILEVA IVANOVA  
Intersecciones críticas. Experiencias y estrategias desde la museología y el feminismo gitano, bajo el prisma del covid-19 · Critical Intersections. Experiences and Strategies from Museology and Roma Feminism, under the Prism of Covid-19

271 CLARA SOLBES BORJA Y MARÍA ROCA CABRERA  
Redes museales en clave feminista. El caso de «Relecturas» · Museum Networks from a Feminist Perspective. The case of «Relecturas»

285 DOLORES VILLASVERDE SOLAR  
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists

301 ANE LEKUONA MARISCAL  
El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco · The Role of Exhibitions in the Writing of the (Androcentric) History of Art of the Basque Country

319 CELIA MARTÍN LARUMBE Y ROBERTO PEÑA LEÓN  
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

## Miscelánea · Miscellany

343 RODRIGO ANTOLÍN MINAYA  
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo de Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy

369 IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO  
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbiliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods

397 MERCEDES GÓMEZ-FERRER  
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargada del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadón in the Dominican Convent of Valencia (1609), A Genoese Work Commissioned by the Count of Benavente

417 MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO  
Escrito en el lienzo: Ovidio y el Billete de Amor en *La Enferma de Amor* de Jan Steen, pintor holandés del Siglo de Oro · Written on the Canvas: Ovid and the Billet-Doux in *The Lovesick Maiden* by Jan Steen, Golden Age Dutch Painter



AÑO 2020  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

8



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

**441** GEMMA COBO  
«Un ángel más»: prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias · «One More Angel»: Press, Images and Emotional and Political Practices about the Deceased Prince of Asturias

**465** EDUARDO GALAK  
Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento · Distances. Towards an Aesthetic and Political Image-Movement Regime

**485** DIEGO RENART GONZÁLEZ  
Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952) · Theory of Art, Abstraction and Protest in the Dominican Plastic Arts during the First Two Decades of the Trujillo's Dictatorship (1930-1952)

**511** JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA  
Alfons Roig y Manolo Millares en diálogo: los documentos del archivo Alfons Roig (MUVIM, Valencia) · Dialogue between Alfons Roig and Manolo Millares: The Documents of the Alfons Roig Archive (MUVIM, Valencia)

**533** FÉLIX DELGADO LÓPEZ y CARMELO VEGA DE LA ROSA  
Nuevas visiones fotográficas de Lanzarote: una isla más allá del turismo · New Photographic Visions of Lanzarote: An Island beyond Tourism

**557** JOSÉ LUIS PANEA  
Del descanso forzado a la cama interconectada como espacio de creación. Escenarios posibles desde las prácticas artísticas contemporáneas · From Forced Rest to the Interconnected Bed as a Space for Creation. Possible Stages in Contemporary Art Practices

## Reseñas · Book Reviews

**583** ENCARNA MONTERO TORTAJADA  
FERRER DEL RÍO, Estefania, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020.

**585** CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ  
JULIANA COLOMER, Desirée, *Fiesta y Urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

**589** ÁLVARO MOLINA  
SAZATORNIL RUIZ, Luis & MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón, Ediciones Trea, 2019.

**593** BORJA FRANCO LLOPIS  
LÓPEZ TERRADA, María José, *Efímeras y eternas: pintura de flores en Valencia (1870-1930). Casa Museo Benlliure, del 21 de febrero al 7 de julio de 2019*. Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, 2018.

**595** JULIO GRACIA LANA  
MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018.