

Prólogo

Jaime Brihuega

Universidad Complutense de Madrid

A lo largo de la Edad Contemporánea, la cultura patriarcal burguesa ha venido concediendo a las mujeres una limitada serie de funciones, a través de las que se les han escamoteado la mayor parte de las posibilidades de ejercitar parcelas de un poder solvente.

Adecuándose a los distintos escalones de la condición social, estos roles han recorrido el espacio servil que media entre la esposa sumisa y la hetaira. Y ello en el ámbito de lo real, pues, en el de lo imaginario, la mente falócrata concibió el mito de la mujer fatal, empleado como fantasía para enjugar aquellos deseos ocultos y frustraciones que ni siquiera llegaba a satisfacer la prostituta.

En lo que se refiere a la escena artística, lo que Peter Bürger ha definido como la *institución arte* no ha sido en absoluto ajena a esta dinámica de menoscabo del papel de las mujeres. De manera que, desde principios del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, estas han venido ocupando papeles subsidiarios de los del varón, lo que ha lastrado cualquier expectativa de asunción de protagonismo.

Cuando en el panorama internacional eclosionaron las vanguardias históricas del primer tercio del siglo XX, el protagonismo de las mujeres se fue afianzando poco a poco, de manera que sus nombres tachonaron las aventuras cubistas, futuristas, dadaístas, de las vanguardias rusas o surrealistas. Lo hicieron con energía paralela a aquella con la que otras mujeres se habían ido incorporando a la cultura literaria, musical, filosófica o científica.

Arrastrados por la certidumbre de que la cultura artística española de ese periodo se estaba desarrollando con evidente y palpable retraso frente a la de los centros punteros de la modernidad, la historiografía se ha venido inclinando a pensar que la presencia de las mujeres en el arte español había sido casi nula, a excepción de lo que supusieron personalidades como María Blanchard, Maruja Mallo, Ángeles Santos, Rosario Velasco, Remedios Varo... o aquellas extranjeras que, como Sonia Delaunay, Norah Borges u Olga Sacharoff, habían participado activamente en la modernización de nuestro arte.

El presente libro viene a matizar, con irrefutable contundencia, este tópico que, como todos, parte de una base de firme verdad, pero cuyo efecto simplificador ha mantenido grandes zonas de eclipse en el conocimiento de la historia del arte español contemporáneo. Su lectura nos adentra en los mecanismos de un proceso que se muestra más complejo de lo que se suponía y en el que acaban emergiendo del olvido nombres propios nada desdeñables.

Centrándose en el género de la pintura, Concha Lomba, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, ha recorrido rigurosa y sistemáticamente el periodo que media entre 1880 y 1939, construyendo una verdadera historia social que desvela el proceso de configuración de la persona de la mujer artista, los mecanismos de su aprendizaje, los de su inserción en la escena artística y el mercado, así como la sesgada hermenéutica que sobre ellas volcó una crítica del arte, hegemonizada por la ideología patriarcal.

Igualmente, la autora se ha adentrado en la construcción de los lenguajes visuales empleados por estas mujeres, deduciendo lo que significaron dentro de la construcción dialéctica de una identidad específica, los subgéneros artísticos, los temas y argumentos desarrollados en su pintura, así como los procesos de su deriva estilística y estética.

A lo largo de esta concienzuda revisión, se hacen visibles las mutaciones que en la pintura producida por las mujeres obraron el cambio del siglo XIX al XX, la irrupción de las vanguardias, el fulgor de la llamada Edad de Plata, el impulso progresista de la Segunda República o el drama de la Guerra Civil. También el doloroso desfalco existencial y estético que la postguerra acarreó en la condición artística de las mujeres.

Todas estas aportaciones tienen su raíz en la amplia trayectoria investigadora que Concha Lomba ha vertebrado en torno al espacio ocupado por las mujeres en la escena real del arte y en lo que esta ha aportado al imaginario artístico colectivo.

La autora ha comisariado importantes exposiciones centradas en diversos aspectos de este asunto —*Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX; Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo y Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)*—, en cuyos libros-catálogo ha ido desgranando minuciosamente sus respectivos argumentos. Sobre el mismo cauce, ha publicado otros estudios relatando historias concretas de nuevas protagonistas o aspectos del imaginario atribuido a las mujeres. En la actualidad, es la investigadora principal del Proyecto de I+D «Mujeres artistas en España, 1804-1939», que congrega a reputados especialistas y pretende exhumar documentadamente todos los aspectos que rodean la presencia de las mujeres en el arte español producido entre las fechas que su título indica.

Así pues, bienvenido sea este libro, que arroja muchas luces sobre uno de los ángulos muertos de la historia del arte español contemporáneo, a la vez que abre la puerta a futuras investigaciones sobre el papel de las mujeres en la cultura española contemporánea.

Presentación

Concha Lomba

Universidad de Zaragoza

Bajo el eclipse expresa con evidente nitidez el voluntario e imperdonable olvido al que han sido sometidas las mujeres que ejercieron la pintura en España entre 1880 y 1939.

Desde diferentes posicionamientos ideológicos, que han ido variando según las épocas, la historiografía artística ha silenciado ominosamente su trabajo hasta casi hacerlas desaparecer; al igual que ha sucedido en Europa y América. Por fortuna, en los años setenta, algunas meritorias estudiosas como Linda Nochlin, cuyo nombre se ha convertido en un referente casi mítico entre los investigadores, rompieron semejante maleficio, y con aquella célebre frase «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», inauguraba los estudios de género. A su consistente análisis se añadió, una década más tarde, *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940*, con que la milanesa Lea Vergine incidía en el mismo asunto; y, siete años después, Estrella de Diego publicaba sus *Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, en alusión a *La mujer y la pintura del XIX español*. Daba la impresión de que las historiadoras del arte, mayoritariamente mujeres, estaban logrando paliar la injusticia cometida. Pero, como si de nuevo los astros se conjurasen para eclipsarlas, hubo que esperar al siguiente milenio para que, nuevamente, se retomara el asunto casi en el mismo punto en el que Nochlin, Vergine y De Diego lo habían planteado, pues las tesis sostenidas por cualquiera de las tres seguían vigentes cuando, en 2007, la neoyorkina presentaba su *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* en el Museo de Brooklyn. Por fortuna, en este nuevo milenio, un importante sector de la historiografía artística —cuyos nombres se referirán a lo largo del texto— está empeñándose en solucionar semejante olvido.

Contribuir a paliar semejante laguna historiográfica, construyendo un nuevo relato histórico y estético de una parte sustancial de la Historia del Arte, constituye el objetivo esencial de nuestro trabajo. Para ello ha sido preciso ahondar, primero, en la cultura artística de tan largo periodo de tiempo, regida por una ideología patriarcal que consideraba a las mujeres seres inferiores, negándoles incluso la capacidad creativa; y poder averiguar los lenguajes visuales que emplearon para ello.

En consecuencia, nuestro relato se organiza en dos partes estrechamente vinculadas entre sí. En la primera se pretende indagar cómo se produjo la transformación de *pintoras aficionadas* —el término con el que se las denominaba al arrancar nuestra historia— en pintoras profesionales. Ello nos ha exigido estudiar los graves obstáculos que debieron sortear para conseguir una buena formación e insertarse en la escena artística española durante el largo periodo de tiempo analizado: el que media entre 1880 —justamente cuando lograron su acceso oficial a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado— y 1939, un año difícil para quienes, como nuestras protagonistas, habían soñado con alcanzar su libertad. Solo que aquel sueño se esfumó y un nuevo eclipse las ocultó. También se olvidaron los lenguajes artísticos alumbrados por el conjunto de pintoras que se fueron sucediendo a lo largo de estos años, a los que se dedica la segunda parte de la publicación, que incluye, además, su correspondiente periodización histórica y estética; así como el modo en que la condición femenina —otro de los términos habituales durante la época— modificó las poéticas resultantes.

Solo en ese contexto ha sido posible responder a la pregunta planteada por Nochlin, una cuestión que ya fue objeto de debate entre la intelectualidad de la época desde posiciones muy distintas, entre las que predominaban las misóginas y las paternalistas. Y la respuesta es que el medio centenar de pintoras que durante ese tiempo se mantuvieron en activo posee una notable calidad artística, equiparable a la demostrada por su colegas varones, con quienes conciden tanto en la periodización estética como en los lenguajes artísticos ensayados; si bien es cierto que algunas de las más sobresalientes añadieron a su poética un imaginario propio, en sintonía con lo que sucedía, por las mismas fechas, con sus homólogas europeas y americanas. La gran diferencia entre unas y otros estriba en el excesivo coste personal que nuestras protagonistas debieron pagar para desarrollar su vocación; una circunstancia imperdonable que jamás debiera haberse producido.

Tan extenso y complejo trabajo ha requerido el concurso de entidades y personalidades distintas, de quienes nos han permitido contemplar las obras conservadas en sus colecciones, privadas o públicas, y de quienes nos han ayudado a desentrañar algunos de los aspectos analizados. Mi agradecimiento, pues, a los diferentes museos que nos han apoyado de manera incondicional facilitándonos el trabajo y, especialmente, a algunos de sus directores y técnicos. También a los distintos coleccionistas que me han abierto sus puertas e historias particulares. Un agradecimiento que hago extensivo a quienes han hecho posible la publicación del trabajo, es decir, el Departamento de Historia del Arte y la Editorial CSIC, en la persona de Wifredo Rincón García, también amigo y colega, cuyos consejos y ánimo me han sido de gran utilidad. Y mi especial reconocimiento a quienes han compartido conmigo esta larga travesía y que, a buen seguro, seguirán compartiéndola durante los años venideros; en especial a Paco Beltrán, por su hermosa e interminable complicidad; a Jaime Brihuega, con quien mantengo desde hace años una deuda de gratitud intelectual y personal que ni quiero ni puedo saldar; a Carlos Más, cuya atenta y delicada perspicacia constituye un tesoro a conservar; a Alberto Castán, aquel joven doctorando que ha crecido en edad y sabiduría personal y científica; a Estrella de Diego, compañera de tantas aventuras desde que comenzamos, hace ya años, nuestras respectivas tesis doctorales; a Magdalena Illán, una excelente investigadora y también persona, a quien descubrí gracias a nuestra pasión por las pintoras; y, junto a ellos, a los restantes miembros del equipo de investigación: a Esther Alba y Rafael Gil, por su apoyo. Y a Violeta Serrano, mi madre, a quien amo profundamente, y con ella a mi familia, por tantas horas robadas. Gracias a todas y a todos ellos confío que el eclipse no vuelva a ocultar jamás a tantas y tantas pintoras olvidadas.

Introducción



Figura 1
Julia Acayde, *Autorretrato*, 1903. Gijón, Museo Casa natal de Jovellanos.

En los días de angustiosa alegría en que se espera un alumbramiento en una familia, lo que más preocupa el ánimo de todos es la esperanza de que sea varón la criatura que va a nacer, y el temor de que sea hembra: todos, sin excepción, anhelan lo primero, a no ser que la madre, por una razón de egoísmo, desee una hija, que más tarde ha de ayudarla en los quehaceres domésticos. El destino de la mujer es, en verdad, tan desgraciado que la tristeza que acompaña a su nacimiento no deja de ser fundada y hasta excusable.¹

La contundente opinión expresada por Pilar Sinués, en su célebre ensayo *El ángel del hogar*, pone de manifiesto la nula consideración atribuida a la mujer en la sociedad española de 1880,² precisamente el año en que comienza nuestro estudio. Un análisis cuyo objetivo esencial trata de construir la historia de las mujeres artistas en España durante una época extraordinariamente compleja, a lo largo de la cual se sucedieron múltiples avatares que fueron definiendo el tránsito de la pintora de afición a la profesional.

Desde aquel lejano 1880, en que pudieron acceder a la formación artística impartida en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, la única institución académica de rango superior existente en España, y hasta el aciago 1939, año en el que las transformaciones logradas fueron bruscamente cercenadas y su imagen profesional recuperó la opacidad de antaño, las mujeres transitaron por diferentes lenguajes artísticos. Los mismos que sus compañeros varones. Solo que, como intuíamos hace algún tiempo, su poética fue tiñéndose de una cierta conciencia de género que, en algunos casos, alcanzó una singularidad manifiesta; mientras iban conquistando, peldaño a peldaño, la visibilidad que por razón de sexo se les negaba.

Nuestro propósito es analizar ese largo tránsito, hilvanando los argumentos que definen la evolución de la cultura artística durante este periodo con las tendencias pictóricas hegemónicas que fueron sucediéndose. Un empeño estructurado en dos partes: el proceso que condujo a la profesionalización de las pintoras y los lenguajes artísticos que emplearon, insertos en sus respectivos contextos.

Un panorama que, como evidencian las palabras de Pilar Sinués, no podría arrancar de peor manera: el «bello sexo», una de las expresiones más utilizadas durante el final de la centuria decimonónica,³ desempeñaba un papel secundario en la sociedad española y padecía, además, una discriminación absoluta. No solo carecía de los mínimos derechos civiles, sociales y políticos, lo que implicaba que su figura quedaba relegada al ámbito privado y, en consecuencia, reducida a las funciones de madre y esposa, sino que incluso pensadores y científicos de probada solvencia le negaban su capacidad analítica aduciendo diferencias biológicas.⁴

En ese contexto, tampoco la reforma del Código Penal planteada en 1888 mejoró la situación, ya que mantuvo la primacía de los derechos del esposo frente a los de la mujer. De hecho, en el texto redactado bajo la dirección del jurista Manuel Alonso Martínez, se establecía expresamente que «La administración de la dote corresponderá al marido, con

1. En este y otros textos de la época se mantendrá la ortografía con que fueron publicados en su momento.
2. Aunque fue terminado en 1880, se publicó un año después. Véase SINUÉS (1881).
3. Pese a que el empleo del «bello sexo» tuvo implicaciones peyorativas esencialmente, en ciertas ocasiones sirvió para defender posiciones avanzadas llamando la atención de un segmento

de la población que, de otra manera, no se hubiera logrado. A tal propósito parecía responder el título de la revista de talante feminista editada en Madrid en 1851: *Ellas, gaceta del Bello Sexo*.

4. Sobre la situación de la mujer en España, véanse, entre otros, los estudios pioneros de NASH (1983) o SCANLON (1976).

las garantías hipotecarias para asegurar los derechos de la mujer [...]»;⁵ una afirmación que, según cuenta Geraldine Scanlon, provocó una llamada de atención por parte de Pi y Margall, quien advirtió que semejante situación quizá debería ser matizada,⁶ pues el nuevo articulado del Código no mejoraba los derechos de la mujer, ya que

la mujer dentro del matrimonio, así civil como canónico, carece de personalidad [...]; no puede, sin el consentimiento de su marido, ni administrar sus bienes [...]. Es triste la condición de la mujer en el nuevo Código, es tan triste como el antiguo. Soltera ha de vivir hasta los veintitrés años bajo la potestad del padre; casada, bajo la autoridad del marido. Carece de personalidad en uno u otro estado.⁷

Tan ultrajante situación incluía la peligrosa aceptación de ciertas singularidades propias del género femenino, coincidentes con algunos rasgos como la belleza, la delicadeza, el sentimentalismo, el poder del corazón frente al de la razón o al de la objetividad... que casaban bien con las constantes alusiones al bello sexo.

Dicha caracterización es la que, por supuesto, defendía *El ángel del hogar* de Pilar Sinués, cuyo conservadurismo se me antoja más peligroso si cabe al haber sido escrito por una mujer. Porque, como se supondrá, la mayoría de las intelectuales de aquella época sostenían un discurso igualmente discriminatorio. Incluso, personas tan avanzadas como la pintora Adela Ginés, quien en 1874, al referirse a los diferentes tipos y caracteres de las mujeres, afirmaba con rotundidad:

Aunque la Mujer tenga un claro entendimiento y una ilustración nada común, no está exenta de las debilidades de todo ser humano, en particular de las propias de su sexo: podrá en cuestiones científicas ser un prodigio; discurrirá en todo con gran criterio, amará el bien, conocerá el mal y los medios de practicar el primero y rechazar el segundo, pero con todas estas condiciones tan ventajosas, hará muchas tonterías inexplicables, si se tiene en cuenta su conocimiento nada apasionado de los sentimientos y acciones de la vida humana [...].

Si la interrogáis, sobre esto, os dirá que comprende la razón, que sabe sentirla, pero no ceñir sus actos a ella, porque una fuerza más poderosa que su entendimiento la domina y es que en la Mujer el impulso más preponderante es el del sentimiento, subordinando éste todos los demás, o más bien dándolos, según su fuerza, vida y desarrollo.

La Mujer, con muy raras excepciones, piensa con el corazón.⁸

En consecuencia, no parece extraño que la propia pintora, aún cuando definió la belleza como un valor perecedero, todavía mantuviese en su discurso tópicos como:

No crean con todo esto, mis lectores del bello sexo que van a leer un sermón, pues solo deseo llevarlas al tocador del espíritu, para que, en vista de ciertos defectos y al contemplarse, le adornen con la gracia y esmero que ponen en borrar las faltas del cuerpo: en aquél está su verdadero mérito; y ninguna querrá tener, como el busto de la fábula, hermosura aparente: los triunfos de la belleza física traen con el tiempo, el desengaño, una de las mayores desgracias de la vida; y las

5. «Base 25», en Ley de Base, de 11 de mayo de 1888, por la que se autoriza al Gobierno para publicar un Código Civil con arreglo a las condiciones y bases establecidas en la misma (*Gaceta de Madrid* del 22). En línea: <http://www.asesoriayempresas.es/legislacion/JURIDICO/86804/ley-de-11-de-mayo-de-1888-por-la-que-se-autoriza-al-gobierno-para-publicar-un-codigo-civil-con-arre#BA002300> [consulta: 7-VI-2018].

6. Parece ser que la redacción del Código Civil de 1888 encontró oposición al presentarse en las Cortes, por cuanto ciertas aportaciones surgidas en los debates fueron incorporadas en una segunda edición, mediante Real Decreto de 24 de julio de 1889.

7. La frase fue pronunciada por F. Pi y Margall en el discurso impartido en el Ateneo madrileño en diciembre de 1888. Ha sido tomada de SCANLON (1976).

8. GINÉS, Adela (1874: 153-154).

del espíritu dominan el mundo y cautivan con la dulce cadena del convencimiento el respeto y el amor: sino de efectos tan rápidos, son seguros y duraderos.⁹

En suma, de nada habían servido los intentos de la intelectualidad por transformar la ideología dominante, a la que no fueron ajenas ciertas revistas feministas de mediados de siglo —*La Mujer*, Madrid 1851-1852; *Ellas, gaceta del Bello Sexo*, Madrid 1851; o *El Pensil de Iberia*, Cádiz—,¹⁰ porque las opiniones de Pilar Sinués representaban el sentir mayoritario de la burguesía y la aristocracia. Y, como se supondrá, las clases sociales más desfavorecidas compartían semejantes convicciones.

Así las cosas, las conocidas como pintoras aficionadas apenas tenían alguna oportunidad en la escena artística. De hecho, el panorama era tan desolador que incluso integrantes de entidades que, como la Academia de Bellas Artes de Cádiz, habían sido pioneras en la formación artística de las *señoritas* todavía manifestaban su oposición a que la mujer adquiriera similares derechos a los detentados por los varones. Así lo expresaba, por ejemplo, el académico Tomás de A. Arderius, quien en 1880 ocupaba también el cargo de gobernador de la provincia:

Rechazo la opinión de los que aspiran a conceder a la mujer los mismos derechos políticos que al hombre, llevándola así, al terreno ardiente de las luchas apasionadas, cuando por sus condiciones orgánicas está destinada a agitarse dentro de los límites que la hagan más y más atractiva a los ojos del hombre para convertirse en ángel tutelar de la familia; pero si todos estos propósitos deben rechazarse por utópicos y perjudiciales, también debemos rechazar la conducta cruel y tiránica de los que quieren, que la mujer destinada a embellecerlo todo y que cuenta para aprender con las mismas aptitudes que el hombre, viva relegada al último rincón del hogar doméstico, y condenada para siempre al desempeño de las funciones más mecánicas y más mezquinas.¹¹

Es decir, las mujeres podían ocupar su tiempo libre en asuntos apropiados a su condición, esto es, carentes de cualquier complejidad intelectual o mecánica, para hacer más grata la vida familiar. Poco importaba que determinadas corrientes ideológicas defendiesen los derechos de las mujeres; que ya en Barcelona, en 1882, saliese a la calle una publicación dedicada a las mujeres, *La Mujer*; o que un año después, en 1883, se convocase un congreso femenino cuyos manifiestos se publicaron en *La Ilustración de la Mujer*. La realidad era que el bello sexo seguía ocupándose del cuidado de sus hijos y esposo en el hogar, y que sus aficiones artísticas debían limitarse a mejorar socialmente la imagen de la familia (véase fig. 2).

Semejante postura —una de las más comprensivas para con nuestras protagonistas durante aquel último cuarto del siglo XIX— distaba mucho de las aspiraciones que albergaban las aficionadas que deseaban convertirse en pintoras. Pero no se arredraron, embarcándose en un proceso, excesivamente lento, e incluso doloroso en ciertos casos, cuyo objetivo final era ejercer su afición de manera profesional; como sus colegas varones.

Un proceso durante el cual debieron sortear numerosos obstáculos, similares, por cierto, a los que debieron enfrentarse sus antepasadas en siglos anteriores,¹² e impertinentes desconsideraciones. Tales como que en pleno 1900, justamente en los albores de la nueva centuria, el catálogo del Museo de Arte Moderno tan solo incluyese una docena de obras de artistas mujeres entre el casi millar de piezas que albergaba. Que en 1904 sus colegas varones

9. *Ibidem*, 7.

10. CANTIZANO MÁRQUEZ (2004: 281-298).

11. La frase aparece recogida en el acta de la academia gaditana del curso 1880-1881. Véase TRIVIÑO (2011: 41-42).

12. Germaine Greer trató específicamente sobre los obstáculos que debían sortear las pintoras desde el Renacimiento. Véase GREER (2005).

todavía retratasen a las pintoras de una manera indulgente, como hizo el malagueño Pedro Sáenz en *La aficionada*,¹³ un lienzo presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel mismo año, en el que la protagonista aparece todavía representada de la misma manera en que el propio Goya immortalizó, en 1804, a Tomasa de Palafox, XII marquesa de Villafranca, una de las primeras pintoras aficionadas de las que tenemos constancia fehaciente. O que hubiera de transcurrir una decena de años para que el mismo artista variase la consideración sobre sus compañeras de profesión en *La pintora*, un retrato en el que se percibe el cambio social producido. Porque, aunque la protagonista sea igualmente una mujer hermosa y ataviada con un traje que denota su pertenencia a una clase social elevada, la actitud es mucho más resuelta que en *La aficionada*. En esta ocasión, la creadora aparece de pie, muy erguida, contemplando al espectador de manera decidida y empuñando la paleta y el pincel con un aplomo mucho mayor que una docena de años atrás lo hiciera la aficionada.

Poco a poco comenzaban a atisbarse cambios sutiles en la consideración social de las creadoras, al compás de las transformaciones producidas en Europa y América. Recuerde el lector que las pintoras en España compartían problemas semejantes a los de sus colegas europeas y americanas. Solo que las artistas instaladas en París disponían de más y mejores oportunidades en todos los ámbitos del proceso creativo, pues la cultura artística de la capital francesa era, por aquel entonces, la más avanzada.

Tan lento proceso, que fue desarrollándose con mayor celeridad a medida que avanzaba el siglo xx, alcanzó un nuevo punto de inflexión durante la Dictadura de Primo de Rivera, que eclosionó con la aparición de la llamada Generación del 27, y que, como se verá en páginas siguientes, incluyó a pintoras de renombre que habrán de ser tenidas en cuenta por la historiografía artística futura. Lo mismo que deberá certificarse como durante la República se consolidó la modernización artística y profesional de las creadoras que habían demostrado palmariamente su capacidad y calidad, llegando a definir una poética propia. De género.

En suma, entre aquel 1880, año en el cual eran muy escasas las pintoras que gozaban de cierta libertad aunque careciesen de cualquier consideración, hasta 1939, fecha en la que debieron replegar sus velas para convertirse nuevamente en los ángeles del hogar de la España franquista, transcurrió más de medio siglo, durante el cual protagonizaron una transformación social y cultural lenta y apasionante. Transcurrió una historia repleta de anhelos y deseos, de logros y frustraciones; un tiempo durante el cual las mujeres pintoras aspiraron a disfrutar de los mismos derechos que sus compañeros varones y soñaron una profesión que una minoría consiguió pero que, como el humo, se disolvió entre sus manos mientras sus ojos contemplaban aquel triste y trágico final. El tiempo de los sueños había concluido, aunque no para quienes habitaron el territorio del exilio.

Del análisis de semejante crónica tratan las páginas siguientes, protagonizadas por más de medio centenar de pintoras que, en diferentes etapas de tan amplio periodo histórico, concibieron obras de arte hermosas, no siempre bellas y complacientes, sirviéndose de diferentes lenguajes artísticos que fueron variando con el transcurso del tiempo, pero dotadas, eso sí, de una gran calidad artística. Esa sería la respuesta a la irónica pregunta de «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», que formulaba Linda Nochlin en 1971 y en 2006,¹⁴ o que planteaba Estrella de Diego en 1989.¹⁵ Solo que para evitar que caigan nuevamente en el olvido, hemos construido un nuevo relato historiográfico.

13. GALICIA GANDULLA (2001).

15. DE DIEGO (1987).

14. NOCHLIN (1988: 145-178).



Figura 2

María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz, *Uvas de España*, h. 1892.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.