

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA OBRA DE ALEJO VERA: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. MONJAS DE CORO

M^a Lourdes Escudero Delgado

A lo largo del siglo XIX la sociedad experimentó una serie de cambios -de la Restauración al Liberalismo y a la incipiente democracia, de la sociedad estamental a la sociedad de clases...- que generaron no pocas polémicas y discusiones que la prensa recogió y aireó.

Uno de los temas más debatidos, en Europa y en España, fue el papel que la mujer debía ocupar en la sociedad. Éste se convirtió en un asunto candente y de máxima actualidad a finales del siglo XIX y atrajo la atención de moralistas, filósofos, científicos, intelectuales y, por supuesto, artistas.

Aquí nos interesa cómo los artistas y, en concreto, el pintor Alejo Vera (Viñuelas, 1834-Madrid, 1923) reflejó en sus obras la "cuestión femenina".

Alejo Vera representó a dos tipos de mujer; la tradicional y la mujer nueva. A veces, incluso, una imagen tradicional llegará a tener una lectura mucho más avanzada de lo que a priori aparenta.

SILENCIO Y SUMISIÓN

La situación de la mujer hasta bien entrado el siglo XIX había sido siempre la de un ciudadano de segunda clase, sin la menor participación en la vida pública. Los papeles fundamentales que se la habían reservado en la sociedad eran los de esposa, madre y prostituta. Ya desde el siglo XIII surgió un antifeminismo de raíz eclesiástica que creó una imagen antitética de las mujeres: la virgen virtuosa, honrada y casta o la mujer de placer.

Así, la mayoría de las mujeres quedaron reducidas al ámbito del hogar, apartadas de todos los oficios considerados masculinos y condenadas a la obediencia, la sumisión y el silencio.

La creencia de que la mujer debía estar enclaustrada justificaba el encierro de las casadas, los conventos y los burdeles. Hasta no hace mucho la iglesia era casi el único lugar donde las mujeres podían ir respetablemente cuando no querían estar en sus casas. Y el convento podía ser un refugio para las que, por diferentes razones, no se habían casado.

El derecho al trabajo les fue sistemáticamente negado y las mujeres, en todo caso, realizaban trabajos considerados femeninos (coser, bordar...) o realizados en el ámbito familiar (trabajos agrícolas, hosteleras, comerciantes...).

Así mismo, la posibilidad de acceder a la cultura a través de la educación era una utopía para las mujeres.

En el siglo XVIII el padre Feijoo cuestionó por primera vez esta situación, generando una polémica que se acallará en la época de la Restauración con Fernando VII, pero que resurgirá de nuevo en la segunda mitad del siglo XIX.

A la defensa de las mujeres que hizo Feijoo se opondrán otras posturas reaccionarias, que finalmente se impusieron. El propio Jean-Jacques Rousseau, tan avanzado en sus teorías políticas, fue un reflejo de este tipo de posturas misóginas que compartieron otros pensadores españoles. A juicio de Rousseau las mujeres y los hombres son esencialmente diferentes: el uno es activo y fuerte, la otra pasiva y débil. La mujer estaba hecha especialmente para complacer al hombre y era esencial que asumiese su condición. Respecto a la educación de la mujer, Rousseau opinaba que el fin principal era erradicar su ociosidad y enseñarle únicamente lo que era propio a su sexo. Porque hombres y mujeres tienen capacidades diferentes: los asuntos morales y que dependen del juicio del entendimiento son propios del hombre; el gusto por lo físico y los asuntos que dependen del juicio de los sentidos, son propios de la mujer. De ahí que las verdades abstractas y especulativas, los principios o axiomas de las ciencias, las leyes generales, la inteligencia en suma, no es competencia de las mujeres.

Estas ideas de Rousseau influyeron mucho en la primera mitad del siglo XIX en Europa y en España, periodo este en que poco o nada cambió la situación de las mujeres en la sociedad.

El arte y los artistas reflejaron el papel tradicional de la mujer mediante diferentes representaciones iconográficas de la figura femenina, especialmente a través de temas religiosos y mitológicos, además de los retratos, de la vida cotidiana de la mujer o de los desnudos.

Estos temas reprodujeron al principio la imagen tradicional que de la mujer se tenía a mediados del siglo XIX, que ha sido descrita someramente en las líneas anteriores y que se perpetuó aún unas décadas más en España, siempre atrasada en éste y en otros aspectos. Luego estos temas pasaron a transmitir, de forma evidente y abierta unas veces y a través de lecturas más detenidas otras, el nuevo papel de la mujer a fines del siglo XIX y principios del XX o, al menos, la polémica que sobre ello se dio en España, pálido reflejo de lo que sucedía ya en Europa.

IMÁGENES FEMENINAS CONTRAPUESTAS: EVA-MARÍA

El arte asoció con frecuencia la figura femenina al comportamiento moral, tanto representando la maldad, el vicio o el pecado, como la santidad.

Para representar el mal o el pecado nada como las imágenes de los vicios personificados en figuras femeninas y sobre todo las diferentes imágenes de la tentadora Eva.

Este personaje bíblico, ha sido evocado a lo largo de la historia del arte como asociado al mal y al pecado (fue la primera que violó la Ley Divina) y símbolo de lo pagano, del reino de la naturaleza y los sentidos. No en vano Eva fue la que indujo a Adán a pecar. Y una vez que comieron la fruta del árbol prohibido les sobrevendría el castigo, un castigo que ha afectado a toda la humanidad. Eva fue la inductora del mal. De ahí que se la considere poseedora de una maldad intrínseca, lo que explica la misoginia que durante siglos se ha desencadenado. Erika Bornay opina que Eva es la imagen femenina origen de la figura de la “femme fatale” que será representada en el siglo XIX¹.

A pesar de todo ello el tema de Eva fue poco tratado en la pintura de finales del siglo XIX, lo que se explica en parte por la decadencia de la temática religiosa en dicho siglo. Sin embargo, Alejo Vera, considerado como uno de los pintores de temática religiosa más destacados del siglo XIX, sí lo abordó. Se trata de un dibujo a lápiz titulado *Escena bíblica*, realizado por Alejo Vera en Roma. Representa la creación de Eva.

La versión más conocida de la creación de la mujer se narra en el Génesis, 2: Dios tomó una parte del cuerpo de su criatura -una costilla- y con ella formó una mujer. De un solo ser humano el Creador había formado dos personas de sexo distinto: “Ahora sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne” (Gen 2:23), exclamó Adán al ver a la mujer.

Alejo Vera representó la escena de la siguiente manera: Adán, desnudo, está sentado y ligeramente recostado sobre unas rocas, señalándose una costilla, aquella de la que fue creada Eva. Ésta, desnuda también, tapándose pudorosamente los pechos con ambos brazos, está de pie a su lado, tocada en el hombro por la mano del Creador.

Ambos desnudos son vigorosos y recuerdan la fuerza y la amplitud de los volúmenes del maestro Miguel Ángel. Vera realizó esta obra en Roma, donde se empapó de la pintura de los grandes maestros del Renacimiento y del Barroco y donde aprendió la importancia de un dibujo sabio y definidor de las formas. Las figuras de Adán y Eva ocupan la mitad izquierda de la composición, como un todo indisoluble; la otra mitad la acapara la figura, más esbelta, pero más alta, de Dios Creador. Sigue así una tradición muy antigua de situar en un plano superior a las imágenes divinas. Destaca su larga cabellera y larga barba y el plegado, magnífico, de la túnica del Creador. Las tres figuras se recortan sobre la frondosidad del jardín del Paraíso.

A partir del siglo II d.C., las reflexiones sobre el origen del mal llevaron a algunos teólogos a atribuir a Eva, a Adán o a ambos la aparición del pecado y la muerte en el mundo. Algunos exégetas cristianos llamaron a Eva “puerta del demonio”, y vieron en ella la contraparte negativa de María, la madre de Jesús.

La imagen que representaba el pecado fue fundamentalmente la del pecado original. Alejo Vera, sin embargo, elige el tema de la creación de Eva que, aunque es el precedente de lo que sobrevendría después, no está tan explicitado el pecado de Eva. Alejo Vera nos ofrece aquí más bien la concepción de la mujer como fuerza primigenia, origen de la progenie

¹Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990

humana, aunque no exenta, a pesar de todo, del imperativo del deseo carnal, (representado a través del desnudo, símbolo de la naturaleza y de los sentidos), imperativo que al fin desembocó en el pecado original.

En contraposición a la figura de Eva está la de la Virgen María. La Madre de Jesús representa, según Bornay, a la “no-mujer”, la “mujer desexualizada”², la que fue concebida y concibió a su vez sin pecado, en oposición a Eva, madre de la mujer común. Por tanto, cuanto más se glorifique a María por su pureza, mayor será el desprecio por Eva, carente de virginidad.

Estas dos visiones antagónicas de la mujer, una como expresión de lo más puro, otra como expresión del mal, atrajo sobremanera a los artistas del siglo XIX.

Alejo Vera representó el tema de la Virgen María en varias ocasiones y bajo diferentes advocaciones:

-*Dolorosa*, 1872 (colección Caja de Guadalajara)³, representa la sublimación del papel de María en el camino de la salvación que se inicia con ella al concebir a Jesús y que culmina en la muerte del Hijo, y muerte de cruz. Pero, como madre ante todo que es, esta imagen representa el dolor sin límites que esa muerte le produce.

-*Virgen de la Soledad* (colección Caja de Guadalajara)⁴, en la que María, con la mirada dirigiéndose al cielo, transmite el inmenso dolor, la profunda tristeza, la soledad en suma, de la madre que ha visto morir al Hijo. Es la dimensión más humana de la Virgen.

-*Virgen María con Niño Jesús* (colección Caja de Guadalajara)⁵, se trata de una representación iconográfica muy antigua de María como Theotokos o “Madre de Dios”. Vera utiliza un lenguaje clásico: realismo, amplitud de los ropajes, empatía entre la Madre (que sostiene sobre su brazo derecho al Niño, sujetándole con la mano izquierda) mientras el Niño la abraza y acerca su cara a la de su Madre con amor filial. La Virgen es la encargada de representar el misterio del Verbo encarnado y la mejor forma es la imagen de su maternidad.

-*Virgen, Niño Jesús, Santa Isabel y Santa Ana*, (colección particular, Guadalajara)⁶ utiliza el mismo lenguaje clásico de la obra anterior. María, está de pie, con su hijo en brazos, que la mira arrobado. Es ésta una imagen proveniente del mundo bizantino que representa a la Virgen Odigitria, de pie, conductora del Niño que sostiene en su brazo izquierdo. Situada tras ella están las figuras de Santa Isabel y Santa Ana, prima y madre de la Virgen que desempeñaron un importante papel en la vida de María y, por tanto, en el nacimiento del Salvador. Santa Isabel representa el testimonio de la concepción de la Virgen. Al ir a visitarla se convierte en la primera mujer sobre la tierra en proclamar la divinidad del Niño que María lleva en su seno. Si la tradicional imagen de Santa Ana, la Virgen y el Niño representa el paso del tiempo a través de tres generaciones: niñez, juventud y ancianidad, al incluir Alejo Vera la figura de Santa Isabel añade una más, la madurez; es el ciclo completo de la vida.

²Erika Bornay, *opus cit.*, p. 43.

³Baldominos, Escudero, Navas, *Alejo Vera en la colección de Caja Guadalajara*, 2010, p. 172

⁴Baldominos, Escudero, Navas, *opus cit.*, 2010, p. 174

⁵Baldominos, Escudero, Navas, *opus cit.*, 2010, p. 26

⁶Baldominos, Escudero, Navas, *opus cit.*, 2010, p. 144 La Virgen, el Niño Jesús, Santa Isabel y Santa Ana. (H. 1878) Firmado en el ángulo inferior derecho “A. Vera” Dibujo a lápiz sobre papel. 30,5 x 23 cm.



Virgen con Niño Jesús, Santa Isabel y Santa Ana

-*Nuestra Señora de las Mercedes*, realizado por Alejo Vera para el Asilo de las Mercedes (1877-1967). Se conoce la existencia de este cuadro gracias al discurso de contestación que Amador de los Ríos hizo al de Alejo Vera cuando en 1892 se celebró la ceremonia de recepción de este último en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Amador de los Ríos citaba este cuadro, junto a otros, como una de las más destacadas obras de la producción pictórica de Vera.

El Asilo de las Mercedes fue fundado por acuerdo de la Diputación Provincial de Madrid de 21 de diciembre de 1877, que levantó un nuevo edificio en el entonces llamado Cerro del Aire, en los altos de Serrano (C/ Núñez de Balboa). El nuevo asilo venía a sustituir en parte a la Casa de Desamparados, y tardó 10 años en construirse, utilizando en él el llamado estilo mudéjar madrileño⁷. Las Hermanas de la Caridad se

⁷ABC, 19-9-1967.

ocuparon de atender a niñas entre 5 y 18 años, naturales de Madrid, o domiciliadas por más de 5 años, huérfanas al menos de padre o abandonadas por éste, y de acreditada pobreza. El edificio tenía forma de U y en su centro se encontraba la capilla para la que Alejo Vera pudo hacer su cuadro. Como el Asilo quedó concluido en 1887, es entre este año y 1892, momento en que Amador de los Ríos da cuenta de él, la fecha de realización de *Nuestra Señora de las Mercedes* de Alejo Vera, formando parte, pues, desde el comienzo, de la decoración del edificio. Se desconoce, al menos hasta ahora, el paradero de esta obra de Vera y cómo era. Pero la iconografía que se ha empleado de forma tradicional para la representación de la Virgen de las Mercedes, de la Merced o de la Misericordia, recoge un aspecto especial de la protección de María a los hombres, la protección de los cautivos. Por ello se la representa cobijando bajo su manto a un grupo de cautivos, aunque también puede cobijar a santos o a personas de todas las clases sociales, como “Mater Omnium”. O simplemente con los brazos abiertos, en actitud receptiva o de cobijo y con varios símbolos: cadenas rotas, grilletes, símbolos del cautiverio, además del escapulario de la Orden Mercedaria, creada bajo su advocación. Alejo Vera pudo haber recogido cualquiera de estas fórmulas iconográficas para representar a su *Nuestra Señora de las Mercedes*, siendo quizá más lógico, al tratarse de un colegio para niñas huérfanas, que eligiera las dos últimas.

OTRAS IMÁGENES ASOCIADAS A LA MORALIDAD

A medio camino entre Eva y la Virgen María, está la figura de María Magdalena. Se trata, como Eva, de una mujer transgresora pero al fin y al cabo arrepentida. María Magdalena representa a todas las mujeres vistas como intrínsecamente pecadoras, a las que se les asigna el papel del sacrificio a través de la penitencia y de la anulación. Alejo Vera trató este tema con su *Santa Magdalena penitente* (colección particular, Guadalajara)⁸, un dibujo a lápiz compuesto sobre papel ahuesado. Fue común utilizar en la representación de M^a Magdalena el desnudo para combinar así la pasión religiosa y la belleza física, el deseo y la trascendencia. Alejo Vera, sin embargo, no la representa así, sino que sigue la tradición española de huir del desnudo: semiarrodillada, vestida con túnica y manto, en los que Vera hace un verdadero ejercicio de volúmenes amplios con plegados y contraplegados, y juegos de luces y sombras que se proyectan hacia atrás en el espacio. Santa Magdalena se lleva su mano izquierda al pecho, dejando la derecha caída hacia delante, e inclina la cabeza con la mirada hacia el cielo. Sólo una roca en primer término determina un atisbo de paisaje, representando el lugar de retiro y penitencia. Así, esta imagen de Vera nos resulta igualmente pasional y espiritual.

⁸ Baldominos, Escudero, Navas, *opus cit.*, 2010, p. 137. Este dibujo procede de la colección de Carmen Dagmini, “sobrina nieta” del pintor, firmado en ángulo inferior derecho “Vera”, de 28 x 36 cm.



Santa Magdalena penitente

Los pintores utilizaron también la imagen de la mujer para representar alegorías de los vicios y de las virtudes. Alejo Vera pintó dos versiones distintas de la alegoría de la Verdad.

La primera se titula *La Verdad*. La presentó Vera a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, fuera de concurso. Anterior en el tiempo es *La Verdad crucificada*, un óleo sobre lienzo pintado en Roma en 1896, cuando ocupaba el cargo de director de la Academia Española en Roma (pertenece a una colección particular)⁹. Alejo Vera representa aquí una mujer desnuda crucificada, con una corona de espinas y rosas en la cabeza. Sobre la cruz un cartel en latín con la inscripción *Veritas Regina Mundi* nos dice quién es. A sus pies un esqueleto de grandes alas enseña a la Verdad un libro. Vera no nos presenta la imagen clásica del triunfo de la Verdad, sino al contrario, la Verdad es aquí crucificada por la mentira, la calumnia y la muerte. Alejo Vera quizá hace aquí una reflexión acerca del mundo que le rodeó, o del siglo que pronto acabará. Pesimista o realista, cualquiera de las dos actitudes que le pudieron llevar a pintar esta sorprendente obra, le convierten en analizador y crítico de los tiempos que le tocaron vivir.

⁹ Ana García Loranca y J. Ramón García Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara, Ibercaja*, Zaragoza, 1992, p.449. M^a Lourdes Escudero Delgado, *La pintura en la Restauración. La obra de Alejo Vera*, Actas del VII Encuentro de historiadores del Valle del Henares, 2001, p.731-748. Baldominos, Escudero, Navas, *Opus cit.*, 2010.

MONJAS DE CORO

Otras formas de asociar la figura femenina al comportamiento moral fueron la de la ilustración de los hechos de los antiguos cristianos y la de la vida monástica. Considerados estos temas más como cuadros de crónica o de historia religiosa que como cuadros religiosos en sentido estricto¹⁰, estos cuadros de costumbres religiosas fueron abordados en el siglo XIX por pintores como Mercadé, Cabral Bejarano y el mismo Alejo Vera. En esta época en que la pintura de historia se imponía, se exigía a los pintores realismo, decoro y fin moral; había que ser objetivos y edificantes a la vez.

Alejo Vera consiguió estas premisas con dos obras excepcionales en que la figura femenina cobra protagonismo, *La Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* y *Un coro de monjas*.

La Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma, fechada en 1869, se corresponde con la primera estancia del pintor en la Ciudad Eterna. Ambientada la obra en una catacumba romana, demuestra el pintor, por los detalles que reproduce (el arcosolio, la pintura de una orante, el sarcófago de estrígiles, detalles todos situados a la izquierda de la composición), ser conocedor del estado de los hallazgos arqueológicos de la época. Las reconstrucciones arqueológicas estaban dentro de la más estricta actualidad de la pintura académica internacional.

Ilustra Vera una escena de la historia de los primeros cristianos en las catacumbas. Las catacumbas eran utilizadas como enterramiento y también como lugar de culto en determinadas ocasiones. En tiempos difíciles y de persecuciones, aquí se refugiaba la comunidad cristiana para llevar a cabo los misterios religiosos.

En la obra de Vera, un grupo de mujeres, vestidas con mantos y con la cabeza cubierta, se acerca a comulgar. Ocupan la zona izquierda del lienzo. En la zona derecha están un anciano sacerdote, de larga barba, los diáconos y subdiáconos. La luz, concentrada en las figuras de la mujer que está comulgando y en el sacerdote anciano, hace de estas dos figuras el centro de la composición, mientras el resto quedan difuminados. La luz, asimismo, permite un alarde de realismo y de detalles, siendo magníficos los plegados de los paños y las expresiones de los personajes: el recogimiento, la fe, acorde con el ritual que se está llevando a cabo. La obra destila espiritualidad, remarcada también por el canon alargado de las figuras.

La obra original¹¹ la presentó Alejo Vera a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, junto a otras cinco obras. La crítica dijo de ella que ningún otro cuadro de la exposición de su mismo género le disputaba la supremacía, impresionándoles el recogimiento y la inspiración cristiana que transmitía. Este cuadro fue adquirido por el Estado con destino al Senado, donde todavía hoy permanece.

¹⁰ José Álvarez Lopera, 1988, p. 12.

¹¹ Baldominos, Escudero y Navas, Opus cit, p. 45, 80 y 81.

De *La Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* se conocía hasta ahora un boceto¹². En esta ocasión se presenta un nuevo boceto, *Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma*, óleo sobre lienzo, firmado en centro lado izquierdo "Vera", 48 x 32 cm., perteneciente a una colección particular (Madrid). Algo deteriorado en su conservación, se trata, sin embargo, de una versión magnífica, mucho más fidedigna y definitiva que la anterior conocida. Contempla los mismos personajes, concentra igualmente la luz en la mujer que está comulgando y en el anciano sacerdote, apenas abocetada la cabeza. Destaca en esta versión la luz precedente de una lámpara que ilumina el arcosolio, que le permite jugar con los contrastes de luces y sombras en el diácono situado más a la derecha de la composición.

Tanto en la versión definitiva como en el boceto, las mujeres son protagonistas indiscutibles de la escena; son ellas las que se acercan a comulgar y dan testimonio así de su fe en estas catacumbas romanas que Alejo Vera tan fidedignamente representa. Por aquellos años se fueron descubriendo y recorriendo los largos kilómetros que ocupaban estas tumbas paleocristianas, pudiendo así reconstruir la vida de los antiguos cristianos.

En *La Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* Alejo Vera demuestra, por un lado, estar al día de lo que se iba publicando y, por otro, refleja y da testimonio en su pintura del papel secundario que le correspondió desempeñar a la mujer en la iglesia católica (y que todavía aún desempeña).

En primer lugar Alejo Vera viste a estas mujeres con la cabeza cubierta con un velo o toca; al parecer fue ésta una de las controversias que sobre las mujeres se desencadenó en las primeras centurias del cristianismo, y que trató en este caso sobre el modo más adecuado de vestir y si se debían cubrir la cabeza o no. Tras diversas interpretaciones de lo que escribieron San Pablo y San Pedro a las diferentes comunidades de cristianos, se llegó a la conclusión de que el velo era imprescindible (todavía hoy existe esta controversia respecto a las mujeres musulmanas que se instalan en Europa y España, al considerarse el velo como símbolo de sumisión al hombre). La iconografía de la época y toda la posterior, siglo XIX incluido, representó así a las mujeres de aquella época.

En segundo lugar, Alejo Vera representa sólo a mujeres comulgando; los únicos hombres de la escena son cargos eclesiásticos. Efectivamente, ya desde los inicios de la iglesia organizada, mujeres y hombres acuden por separado a la celebración del oficio divino. En las catacumbas se encontraron verdaderas criptas en las que se recibían los sacramentos o se escuchaban sermones.

¹²El boceto *Comunión en las catacumbas*, óleo sobre cartón, 19 x 25 cm., firmado Vera, 1867, perteneciente a una colección particular, aparece en García Loranca, Ana y García-Rama, J. Ramón: *Pintores del siglo XIX, Aragón- La Rioja- Guadalajara, Ibercaja, Zaragoza, 1992.*



Boceto de Comunion de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma
(Colección particular, Madrid)

Estas criptas constaban de dos estancias, destinadas cada una a un sexo. Algo más tarde, ya en las primeras basílicas paleocristianas, hombres y mujeres acudían juntos a la iglesia, pero se sentaban por separado, ellos en el lado del Evangelio (la derecha del oficiante, en aquella época situado de espaldas a los fieles, es decir, la luz, la salvación), ellas en el lado contrario (a la izquierda del oficiante, es decir, las tinieblas, el pecado; a veces también ocupaban la tribuna, arriba). Esta situación discriminatoria pervivía en el siglo XIX, y ha llegado hasta bien entrado el siglo XX. Y Alejo Vera así lo reflejó.

En tercer lugar, Vera también reflejó en esta obra el papel secundario de la mujer en la iglesia. Las mujeres de *La Comunion de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* sólo esperan a que se les administre la comunión, ninguna de ellas actúa no ya de oficiante, sino ni siquiera de “ayudante”. Una situación que en la primera cristiandad no fue al parecer así. En el Nuevo Testamento, en las cartas de San Pablo especialmente, se citan muchas mujeres que aparecen, a veces, colaborando en pie de igualdad con Pablo, enseñando como misioneras itinerantes; se las designa apóstol, diácono, protectora o dirigente. Así por ejemplo, en la carta a los Romanos, San Pablo cita a una mujer, Febe, que ejerce como diaconisa (Rom. 16, 1-2). Para San Pablo el diácono es el responsable de la iglesia, lo que implica el oficio eclesial de misionero y de enseñar. Y no es una función subordinada, como atender a los enfermos, a los pobres y ayudar a vestir y desvestir a las mujeres en el bautismo, como algún siglo después hicieron las diaconisas, al interpretar con prejuicios androcéntricos las palabras de San Pablo.

Fue después cuando el cristianismo excluyó a la mujer en el ejercicio de la fe: no podía ser sacerdote ni ocupar cualquier otro oficio o cargo dentro de la Iglesia. Se les cerró lo institucional y su protagonismo se centró en lo ascético y carismático, pero siempre bajo control de los sacerdotes, hombres, claro. Alejo Vera traslada a su lienzo lo que ocurría en su época, y lo que venía ocurriendo desde muchos siglos atrás; reflejaba así la función que para la Iglesia tenía la mujer decimonónica: engendrar hijos, mantener el linaje, aumentar el número de creyentes o ser defensoras de la fe.

La otra obra que se ha citado anteriormente como perteneciente al género de cuadros de costumbres religiosas es *Un coro de monjas*.

Un coro de monjas, que en la actualidad forma parte de la colección de Caja de Guadalajara, entidad que sigue apostando por el reconocimiento oficial de Alejo Vera, es un óleo sobre lienzo firmado en Roma en 1864. En estas fechas Alejo Vera estaba en Roma, becado por el banquero Miranda. A estas alturas ya se había hecho un nombre en la pintura española de la época, pues había ganado una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 por *El Entierro de San Lorenzo*.

Cuatro años después Alejo Vera presentó a la Exposición Nacional de 1866 dos obras, *Santa Cecilia y San Valerio* (número 421 del catálogo), y *Un Coro de Monjas* (número 420 del catálogo). Por ellas obtuvo Alejo Vera su segunda medalla de primera clase en una "Nacional". Un nuevo éxito que venía a consagrarle como uno de los mejores pintores de la época.

No existe unanimidad en las fuentes acerca de por cuál de los dos cuadros recibió dicha medalla. Algunas dan ganadora del primer premio a *Santa Cecilia y San Valerio*, como el periódico *La Guirnalda* de 1 de marzo de 1867:

"En la adjudicación de las medallas de primera clase, figuran D. Jacinto Mercadé, por *La traslación de San Francisco de Asís* (268); D. Vicente Palmaroli, por *La capilla Sixtina* (316); y D. Alejo Vera, por *Los desposorios de Santa Cecilia y San Valeriano* (421)."

También dan como ganadora de la primera medalla a *Santa Cecilia y San Valerio* otras fuentes de la época: *La Correspondencia* de 18 de junio de 1867, *El Sol y La Época* de 7 de febrero de 1923, el prestigioso Tubino en su obra *El arte y los artistas contemporáneos*, de 1871 o el *Diario oficial de Avisos de Madrid*, de 14 de febrero de 1867, que dijo:

"...se ha debido ya elevar al Ministerio de Fomento la propuesta de premios formulada por el jurado calificador de la exposición de Bellas Artes. Aunque sin conocer la propuesta y sin perjuicio de rectificar y ampliar las noticias en vista de lo que publique la *gaceta*, comunica a sus lectores los datos que de público circulaban y son los siguientes:

Premio de honor: ha quedado sin conferirse como en las exposiciones anteriores.

Primera medalla en historia: Al señor Mercadé por su cuadro la muerte de San Francisco, ya premiado en París, y a D. Alejo Vera por el suyo que representa santa Cecilia y san Valeriano."

También se puede incluir el texto de *La Época*, de 26 de junio de 1892, que decía: “RECEPCIÓN ACADÉMICA. El nuevo académico D. Alejo Vera emprendió su carrera artística en Roma, adonde fue pensionado en 1858. En 1862 obtuvo medalla de primera clase por su cuadro *El entierro de San Lorenzo*, y entró a ocupar puesto de preferencia entre los López, Manzano y Palmaroli, siendo reconocido como presunto restaurador del género religioso.

A aquel lienzo siguió el de *Santa Cecilia y San Valerio*, presentado en 1866 y recompensado también con primera medalla. El cuadro pequeño *El coro de monjas* obtuvo gran éxito, así como *La Comunión en las Catacumbas*.”

En cambio son escritores actuales los que dan como ganador de la primera medalla a *Un Coro de Monjas* como: Pantorba en *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, de 1980; el *Catálogo de las Exposiciones Nacionales del siglo XIX*, de 1988; o José Álvarez Lopera en *Crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX*, de 1988.

Por último, puede ser significativo lo que dicen *La Correspondencia de España* y el *Diario oficial de Avisos de Madrid*, ambos el 17 de febrero de 1867, que recogían la propuesta general de premios acordada en sesión de 17 de enero de 1867 por el jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Dicho jurado hizo la siguiente propuesta en la sección de Historia y género histórico:

“...*Medallas de primera clase.*- D. Benito Mercadé.- Núm. 268.- Traslación de san Francisco de Asís. D. Vicente Palmaroli.- Núm 316.- La capilla Sixtina. D. Alejo Vera.- Núms. 420 y 421.- Un coro de monjas, Santa Cecilia y San Valeriano...”

Alejo Vera, por tanto, fue propuesto para una medalla de primera clase en la Exposición de 1866 por las dos obras que envió a dicha convocatoria. *Santa Cecilia y San Valerio* fue comprada por el Estado; *Un coro de monjas* fue adquirida por un cliente particular, la familia de González Bravo. *El Sol* y *La Época* en sendos artículos del día en que se supo la muerte de Alejo Vera, el 7 de febrero de 1923, así lo recogen.

Luis González Bravo (1811-1871) fue un político de la época: diputado a Cortes a partir de 1841; presidente del Consejo de Ministros del 15-12-1843 al 3-5-1844; Ministro de la Gobernación con Narváez en 1864-65 y otra vez en 1866-68. Tras la muerte de Narváez, fue otra vez presidente del Gobierno en 1868. Tras la revolución de septiembre se exilia a Biarritz. Fundó varios periódicos, entre ellos *El Contemporáneo*, para el que contrata a Gustavo Adolfo Bécquer, de quien fue protector y admirador. En este periódico Bécquer alabaría el cuadro de Alejo Vera *El Entierro de san Lorenzo*. Se puede decir, por tanto, que González Bravo estaba al tanto de las novedades en lo que a pintura se refiere y que adquiría obras de los artistas que destacaban en aquel momento.

Un coro de monjas fue considerada una obra de pequeño tamaño, 110,5 x 145 cms., en comparación con las medidas que solían tener las pinturas de historia. Sin embargo Cruzada Villamil dijo de ella en *El Arte en España*, de 1 de enero de 1867, (p.17, tomo VI), comparándola con *Santa Cecilia y San Valerio*:

“Más artista hallamos al Sr. Vera en *El coro de monjas* (núm. 420). Para pintarle no ha ido su autor a inspirarse en extraños y contrarios elementos, sino que

habrá visto el natural (fuente purísima que jamás se enturbia ni emponzoña), y la misma escena u otra análoga, pero del mismo sentimiento, le habrá guiado y hecho sentir la santa calma de aquellas monjas, la dulce expresión cristiana de aquellos rostros, el religioso aroma que se respira en aquel coro”

Valoraba Cruzada Villaamil en este artículo el realismo con que Vera resolvía el tema. El realismo frente al idealismo fue una de las polémicas más candentes de la época en lo que a la pintura se refiere. Alababa también el sentimiento religioso que *Un coro de monjas* transmite. Cruzada lo describe admirablemente: santa calma, dulce expresión, religioso aroma.

Alejo Vera representa en esta obra a un grupo de ocho monjas benedictinas. Hacia finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se llevó a cabo la supresión de las órdenes religiosas; pese a ello, a mediados del siglo XIX los benedictinos se fueron recuperando en Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, donde en aquellos momentos residía Alejo Vera.

Las monjas están en el coro, celebrando la liturgia de las Horas. La primera, sentada a la izquierda, acompaña con la música del órgano a las demás; tras ella, tres monjas cantan, de pie, con gran sentimiento y fervor, con ayuda de la partitura; las demás están sentadas siguiendo la liturgia, una de ellas con el breviario en las manos.

En el oficio divino hay unas Horas que destacan por su valor eclesial y personal: son los Laudes y las Vísperas consideradas como el doble quicio sobre el que gira todo el Oficio cotidiano. Los Laudes como oración de la mañana, tienen un doble significado: santifica el día que comienza consagrándolo al Señor y hace memoria gozosa de su resurrección. Las Vísperas, al declinar la luz del sol, representan una acción de gracias por el día que termina, hace memoria de la muerte del Señor, y anuncia la esperanza de la vida eterna.



Monjas en el Coro (Colección Caja de Guadalajara)

Por la dirección de la luz que entra tras la celosía y que deja entrever la techumbre de la iglesia, se deduce que Alejo Vera representó el momento de celebrar los Laudes, que es además el oficio que más da protagonismo a la música. El oficio de Laudes incluye el salmo 66; el salmo 50; otros dos salmos, diferentes cada día de la semana; el cántico de los profetas (en cada día el suyo; el domingo se sustituye por el *Benedicite*); a continuación los *Laudate*, una lectura del Apóstol (el domingo del Apocalipsis), el responsorio, el himno ambrosiano, el verso, el cántico evangélico, la letanía y siempre para finalizar el Padrenuestro.

San Benito recuerda constantemente en su Regla que nada debe anteponerse al oficio divino. La liturgia de las Horas es el carisma del Espíritu Santo que recibe la monja y es el papel que le corresponde en la evangelización. Sirve para la santificación del tiempo, del curso entero del día y de la noche. Santificar el tiempo es dedicarlo al servicio de Dios. El tiempo vivido como “crónos” es el tiempo que huye, cargado de finitud y limitación. En cambio el tiempo cristiano (“kairós”) es un tiempo de gracia y salvación que va llevando a la persona hasta su meta que es la comunión con Dios.

Alejo Vera, pues, representaba en su obra uno de los momentos que constituían la expresión máxima de la vida monástica, aquella que da sentido y que es el fin principal de la tarea de las monjas de clausura. Y lo hizo, como hemos visto, dándole a la escena toda la espiritualidad que requieren estos temas y la que caracteriza a sus obras de temática religiosa.

Desde el punto de vista técnico, este óleo sobre lienzo, magnífico en su factura, refleja las excelentes cualidades que Alejo Vera tenía para la pintura. El dibujo definidor de las formas, como era habitual en las obras académicas de mediados del siglo XIX, es vigoroso y delicado a un tiempo, como merece la fortaleza espiritual que otorga la oración y la representación tradicional de las figuras femeninas. Los volúmenes generan masas que se contrarrestan unas a otras logrando esa sensación de equilibrio y serenidad que domina la obra. Todas las líneas compositivas del cuadro, que se atienen a las leyes de la perspectiva, confluyen hacia el Crucifijo que preside el Coro, objeto y fin del acto litúrgico que se representa. Todas salvo, quizá, la línea vertical que definen las tres monjas que de pie cantan sus oraciones, a las que Alejo Vera dota de toda la carga expresiva de misticismo y religiosidad que la escena transmite. En ellas se “entretiene” más, concentrando la luz para realzar su protagonismo, haciendo magníficos los plegados de sus hábitos, la transparencia de los velos, la delicadeza de sus bellos rostros. De factura y acabado muy esmerados, esta obra gozó de las alabanzas de los críticos que juzgaron la Exposición Nacional de 1866.

Álvarez Lopera¹³ afirma que “la verdadera naturaleza de la pintura de costumbres religiosas era laica, no eclesial, y a sus cultivadores no les interesaba la espiritualidad sino, en el mejor de los casos, la sociología”. Analizando las obras de temática religiosa de Alejo Vera (*El entierro de San Lorenzo*, *La Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma...* y las ya estudiadas aquí, incluida *Un coro de monjas*), opino que no se puede afirmar de ningún modo que sus obras carecieran del componente espiritual inherente a este tipo de

¹³ Álvarez Lopera, opus cit., p. 14

temas. Recordamos una vez más que, precisamente por esto, Alejo Vera fue considerado por la crítica de su tiempo uno de los mejores pintores de temática religiosa de la época.

Pero sí es verdad que analizando en profundidad *Un coro de monjas*, aparece una lectura sociológica evidente, que tiene que ver con la situación de la mujer en el siglo XIX y que convierte este cuadro en testigo de su época.

Si la mujer estaba relegada de la vida pública, lo estaba también de la educación. El resultado era que a mediados del siglo XIX el 86% de las mujeres eran analfabetas. Su alfabetización dependía de los grupos sociales a los que pertenecía. El analfabetismo era altísimo entre las clases sociales más bajas porque al coste de la docencia y de los materiales se unía el tiempo que llevaba el aprendizaje, tiempo que las niñas debían dedicar a las tareas agrícolas o del hogar. Las familias no se podían permitir tal dispendio.

En España, la Ley Moyano de 1857 estableció la obligatoriedad de aprender a leer y a escribir también para las niñas, pero, al delegar en el municipio la responsabilidad de establecer y financiar la escuela primaria, permitió que el cumplimiento de la ley dependiera de la demanda o del presupuesto. Había pues pocas escuelas. Algunos niños acudían a ellas pero las niñas se quedaban en casa o se las enviaba a la ciudad para trabajar en el servicio doméstico.

En cuanto a las niñas de las clases altas, así como de los grupos medios de la sociedad, que emulaban los comportamientos sociales de la aristocracia, se educaban principalmente dentro del hogar. Uno de los dos progenitores, preferentemente la madre, les enseñaban a rezar, los rudimentos básicos de la doctrina cristiana o las primeras letras. A veces, se contrataban preceptores, dentro del hogar, claro está.

Pero era también frecuente, que estas familias ingresaran a sus hijas en los monasterios, para formarse en la piedad y en las letras. Allí se les preparaba para ser buenas cristianas y buenas esposas. Además, para la aristocracia, la profesión religiosa de algunas de sus hijas era un medio barato de mantener intacto el mayorazgo, pues las dotes de religiosas eran menos cuantiosas que las matrimoniales y llevaba consigo la renuncia de sus legitimidades.

Las niñas eran llevadas por los padres al convento para llevar una futura vida religiosa o para ser educadas hasta la hora del casamiento.

El monasterio, por tanto, era también medio de educación para las mujeres jóvenes. La naturaleza de la actividad propia de un convento, rezo de salmos y las lecturas, generaba por sí misma la necesidad del uso y conocimiento del la lectura y de la escritura, especialmente de las monjas de coro, cuya función principal, como se ha dicho, era la de leer los salmos y rezos varias veces al día. La lectura piadosa era esencial para el buen funcionamiento del convento. También las legas o freilas, la segunda categoría de monjas, aprendían al menos a leer, pues aunque su deber era dedicarse a los oficios más humildes y manuales, nada más entrar en el convento la maestra de novicias las debía enseñar como al resto.

Es decir, los monasterios femeninos ponían al alcance de las mujeres las bases de la cultura. Lo cierto era que para la mayoría de las mujeres de la época en que vivió Alejo Vera el aprendizaje o era imposible o muy básico y, en todo caso, su actividad intelectual solía acabar al casarse y era posible tan sólo mientras vivía en la casa paterna o en un monasterio.

Un coro de monjas de Alejo Vera, en que un grupo de monjas de coro benedictinas cantan salmos de Laudes, acompañadas de la música al órgano que toca una de ellas (por cierto, sólo las niñas de las clases altas recibían algunas clases de música para complementar su educación), mientras otras siguen el rezo con el breviario, no hace sino ilustrar la situación de injusticia social a la que estaba sometida la mujer decimonónica.

DE LA COTIDIANIDAD FEMENINA

En España son escasísimas las representaciones de la imagen cotidiana de la mujer hasta que no llega el siglo XX. Si ellas no poseían una presencia destacada en la vida pública española, tampoco va a ocurrir esto en las artes.

En el siglo XIX, los prerrafaelistas ayudaron a imponer una imagen de la mujer que se alejaba mucho de la realidad: delgada, lánguida, de tez blanca, párpados caídos, mirada perdida, casi desprovista de la realidad, aspecto enfermizo y sumida en una profunda y misteriosa tristeza (las portadas de la *Ilustración artística* ofrecían con frecuencia este tipo de mujer).

Una variante del tema fue la concepción de la mujer madura como un ser infantil, que proliferó de forma extraordinaria. La imagen de la niña virgen se convirtió en una de las figuras más tópicas de fin de siglo. Las acuarelas de niñas angélicas en las publicaciones modernistas se hicieron muy populares en España.

Nos preguntamos dónde quedaba reflejada la imagen de la mujer real, la madre, la trabajadora, la que se afana y sufre, la luchadora. La vida cotidiana de las mujeres, en fin.

La representación de lo cotidiano, pues, estaba ausente de las artes plásticas del siglo XIX. Quizá por ello Alejo Vera hubo de recurrir a la pintura de historia romana, a la pintura "pompeyista" en concreto, para representar a las mujeres en sus quehaceres cotidianos. Y lo mejor fue que alcanzó gran éxito con este tipo de obras en las Exposiciones Nacionales. También recurrió al tema religioso para representar uno de los trabajos femeninos más admitidos entonces, el que realizaban las monjas en colegios u hospitales.

Representar a las mujeres romanas yendo de compras, enseñando a hilar a sus hijas, arreglándose en el tocador... no ofendía a la sociedad de la época porque no eran "sus" mujeres, eran las mujeres de otros tiempos, no importaba verlas realizando las tareas cotidianas, no planteaban dilemas acerca del papel que desempeñaba la mujer en la sociedad. O sí.

Alejo Vera presentó a la Exposición Nacional de 1871 cinco obras de temática pompeyista, que tenían a la mujer como protagonistas principales de la escena: *Una señora de la antigua Roma dando de comer a los pájaros*, *Una tienda de joyas en Pompeya*, *Un tocador pompeyano*, *Roma antigua. Una madre que enseña a hilar a su hija* y *Una señora pompeyana en el tocador*. Por la última obtuvo Vera su tercera medalla de primera clase en estos certámenes y con ella la Cruz de Carlos III. Los críticos destacaron estos cuadros por la delicadeza del pincel, la elegante naturalidad de la composición, la belleza de las figuras y el profundo y minucioso estudio de la época que representaban.



Cogiendo frutos

Alejo Vera realizó otras muchas obras de esta temática con las mujeres de protagonistas, como *Cogiendo frutos*. Se trata de un óleo sobre lienzo, firmado: "Vera 1880" en ángulo inferior derecho, 26 x 16 cm, procedente de la colección de la que se consideró nieta del pintor y que por subasta pertenece hoy a una colección particular.

De todas ellas no planteaban problemas de interpretación las siguientes:

- *Una señora de la antigua Roma dando de comer a los pájaros*, por su tema amable. En paradero desconocido, sabemos de ella lo que dijo Juan García en su artículo de *La Época* de 28 de enero de 1872: representaba a una gentil romana con un jilguero posado sobre su hombro, a pesar de que el título que se le daba a este lienzo en el catálogo de la Exposición hacía pensar que aparecían varios y no un solo pájaro. Al cantar el sencillo amor de una doncella a un pajarillo, la obra reflejaba una mayor cultura y suavidad de costumbres.
- *Una tienda de joyas en Pompeya*, por representar una actividad tan propia de las mujeres de todos los tiempos como ir de compras. Pertenece a una colección particular y Caja Guadalajara posee un boceto de la misma.
- *Roma antigua. Una madre que enseña a hilar a su hija*, porque según Juan García en el mismo artículo citado de *La Época* simbolizaba las austeras virtudes de las mujeres romanas: "*pía, frugi, casta*, y singularmente *domieda y lanifica*, casera y diestra hiladora, excelencias ambas de la mujer romana". De esta obra conocemos el boceto que posee Caja de Guadalajara.

- *Cogiendo frutos*, porque nada más natural que una mujer recogiendo en el patio de su casa las uvas de la parra, ayudada por un niño que sostiene una bandeja donde depositar los frutos. Salvo que en esta ocasión no es una dama la protagonista, sino los esclavos de la casa los que realizan la tarea. Alejo Vera también representó a los más humildes de la sociedad.

Todas estas obras representaban al fin y al cabo la visión de la mujer hogareña y virtuosa que el hombre decimonónico alababa y deseaba.

Sí dieron que hablar los temas de tocador. Las mujeres coquetas fueron muy criticadas, porque una mujer que pasa muchas horas frente al tocador descuida a su familia. El “coquetismo” como fenómeno sociológico fue objeto de tratados, novelas, insultos y consejos. Alejo Vera trató este tema con *Una señora pompeyana en el tocador* y *Un tocador pompeyano*. Véase lo que Juan García, en el artículo dos veces citado y con un lenguaje rimbombante, dijo acerca del asunto de estos dos cuadros:

“...Hémos, por último, en plena molicie imperial, como la retratan los números 563 y 567, que son, con nombres diversos, representación de un mismo asunto. – La dama romana vive en su quinta suntuosa de Stabies o Pompeya, en las marinas partedopdas; el día es caluroso, letárgico el ambiente, las horas meridianas son consumidas en la predilecta ocupación de la mujer ociosa y rica: en realzar su hermosura y contemplarse en ella, en probar vestidos y joyas, en armarse para la pelea con mayor cuidado y pulcritud que se armó jamás soldado próximo a jugar la vida; es verdad que la vida jugaban también en sus amorosas competencias aquellas hembras desventuradas que del ergístulo pasaban al cesáreo triclinio, y de aquí a las ondas del Tíber, o al antro de las *veneficiarias*, porque entonces ni el deseo se contentaba con menos de la posesión pagada a precio del imperio, ni el hastío se satisfacía con menos que la muerte, estímulo sangriento de nuevos deseos”.

En una palabra, asocia el hecho de que una mujer se arregle a la ociosidad, a la conquista del hombre o al prostíbulo. Triste destino el de las mujeres del siglo XIX, cuando hombres influyentes que establecían sus dictámenes en la prensa de la época, interpretaban de esta manera un asunto como el aseo personal.

Claro que también estaban los que simplemente hacían un estudio historicista del cuadro, como en el artículo de *La Ilustración Española y Americana* de 15 de diciembre de 1871, donde a propósito del cuadro ganador decía:

“...Al ver en el cuadro premiado la dama a quien visten y adornan mientras recrean su espíritu los acordes de una preciosa Citarista, viene a la memoria el recuerdo de la *Penélope sentada*, honra de una pintura descubierta en Pompeya. Al examinar la ornamentación de aquel lujoso aposento, se nos figura divisar entre los cuadros que lo decoran el admirable de *La Bacante y el Fauno* hallado en las excavaciones de Resina. Donde quiera que fijemos la vista encontraremos en estos lienzos, unido al indispensable estudio del natural, algo que nos transporta a los tiempos y a la civilización que el pintor intenta reproducir”¹⁴

¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1871, Año XV, nº 34.

Al pintar *Una señora pompeyana en el tocador* y *Un tocador pompeyano*, Alejo Vera trasgredía de alguna manera los convencionalismos de su siglo pero, de nuevo, un tema controvertido se justificaba por su inclusión en una escena histórica; la pintura de historia como coartada.

Como ya se ha dicho Alejo Vera recurrió al tema religioso para representar uno de los trabajos femeninos más admitidos entonces, el que realizaban las monjas en colegios u hospitales. Los colegios dirigidos por monjas de las diversas órdenes religiosas proliferaron en el siglo XIX. Recuérdese que la desamortización respetó a aquellos conventos cuyos miembros se dedicaban a un servicio social (enseñanza, medicina...). Era frecuente que las familias de las clases más pudientes ingresaran a sus hijas en los colegios de religiosas para que se les preparara para ser buenas cristianas y buenas esposas. Por otro lado, como ya hemos visto, estaban los asilos o colegios donde las niñas huérfanas o abandonadas eran educadas con el fin, además de contraer matrimonio, de poderse mantener el día de mañana, pues en ellos pronto se incluyeron la enseñanza de oficios, eso sí, apropiados para la mujer.

Alejo Vera reflejó esta situación, en una obra titulada *Entrada en un colegio de niñas, de las Hermanitas de la Caridad*. Cinco hermanas de la Caridad (orden que tradicionalmente se ha dedicado a la enseñanza, la atención a enfermos...), una abriendo la fila de las colegialas, dos dialogando entre sí, y dos más cerrando la fila, conducen al colegio a un grupo de niñas de diversas edades y condición social. La composición, a pesar de su horizontalidad, que simboliza el orden, es, sin embargo, muy dinámica gracias a la diversidad de actitudes que niñas y monjas presentan.



Entrada en un colegio de niñas, de las Hermanitas de la Caridad. Óleo sobre lienzo.

Fdo. A. Vera, en ángulo inferior derecho, 38,5 x 72 cm.

Las Hijas de la Caridad es una orden religiosa francesa, fundada por Vicente de Paúl y Luisa de Marillac, que sirven a Jesús en la persona de los pobres y marginados. Llegaron a España a fines del siglo XVIII ocupándose en Madrid de la Inclusa y el colegio de la Paz. A lo largo del siglo XIX fundaron en Madrid más de una decena de centros de carácter asistencial, con funciones tanto sanitarias como caritativas, además de los dedicados a la enseñanza.

La vida cotidiana está presente en esta obra de Alejo Vera, pues representa en ella el comienzo del quehacer de cada día cuando las alumnas llegan al colegio. Como se ha dicho, las mujeres que por diversos motivos ingresaban en una orden religiosa tenían opción en el convento a la posibilidad de aprender a leer y escribir o a ejercer una profesión, lo que de otro modo estaba mal mirado por una sociedad que no valoraba la participación de la mujer en la vida activa, salvo que se perteneciera a las clases bajas y trabajar fuera una necesidad.

...

Mi gratitud a Charo Baldominos Utrilla, por su apoyo e inspiración. A Julia Pascual, M^a Jesús Pereda, Manuel Pascual-Heranz, Braulio Montesinos y Caja de Guadalajara, por su generosidad.



BALDOMINOS UTILLA, Rosario, ESCUDERO DELGADO, M^a Lourdes, NAVAS HERMOSILLA, Alina: *Alejo Vera en la colección de arte de Caja de Guadalajara*. Obra Social y Cultural de Caja de Guadalajara, 2010.

BALDOMINOS UTRILLA, Rosario: *Alejo Vera Estaca. Dibujos inéditos I*. Actas del XI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares. AACHE, Guadalajara, 2008, pp.685-704.

BALLARÍN DOMINGO, Pilar: *La educación de la mujer española en el siglo XIX*.

BASTIDA DE LA CALLE, M^a Dolores: *La imagen de la mujer pintora en la ilustración popular del siglo XIX*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 7, pp.265-273.

BLANCO CORUJO, Oliva: *La polémica feminista en la España ilustrada. La "Defensa de las mujeres" de Feijoo, y sus detractores*. Biblioteca Añil Feminista, Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha, 2010.

DIEGO OTERO, Estrella DE: *La mujer y la Pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Cátedra, 2009.

ESCUDERO DELGADO, M^a Lourdes: *Alejo Vera y Estaca*. Actas del VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares. Alcalá de Henares, 1998, pp. 581 – 596.

ESCUDERO DELGADO, M^a Lourdes: *La pintura en la Restauración. La obra de Alejo Vera*. Actas del VII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares. Guadalajara, 2001, pp. 731 – 749.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa: *Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado"*.

GONZÁLEZ DE LA PEÑA, M^a del Val: *Mujer y cultura gráfica. Las reverendas madres bernardas de Alcalá de Henares (siglos XVIII-XIX)*. Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 2001.

GRABAR, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza Forma, 1991.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: *Mujeres en la producción artística española del siglo XX*. Cuaderno de Historia Contemporánea, 2006, vol. 28, pp.97-117.

NAVAS HERMOSILLA, Alina: *Las italias del pintor Alejo Vera y Estaca*. Actas del XI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares. AACHE Ediciones. Guadalajara, 2008, pp. 669 – 684.

PASCUAL MOLINA, Jesús Félix: *Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español*. Oggia. Revista electrónica de estudios hispánicos, nº 1, enero 2007, pp.75-89.

RODRIGO VILLENA, Isabel: *Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX*. Congreso Nacional de Historia del Arte. Artimemoria, septiembre 2008.

PRENSA

La Guirnalda, 1-3-1867

La Correspondencia, 18-6-1867

El Sol, 7-2-1923

La Época, 7-2-1923

Diario Oficial de Avisos de Madrid, 14-2-1867

Diario Oficial de Avisos de Madrid, 17-2-1867

La Correspondencia de España, 17-2-1867

La Época, 28-1-1872

La Época, 26-6-1892

La Ilustración Española y Americana, 15-12-1871