

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA OBRA DE ALEJO VERA: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. Y LAS DAMAS TAMBIÉN PINTAN

M^a Lourdes Escudero Delgado

Cómo Alejo Vera reflejó en sus obras, en su trabajo en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y en su puesto de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el papel de la mujer en la sociedad del siglo XIX y principios del siglo XX es lo que se estudiará en las páginas siguientes. Veremos al pintor evolucionar de lo tradicional a lo moderno, teniendo en cuenta que ambos aspectos están presentes a veces en la misma obra como se corresponde a una época de cambios en que lo moderno convive aún con la tradición.

LA CONSIDERACIÓN DEL DESNUDO ARTÍSTICO FEMENINO

El género del desnudo no aparece demasiado en la tradición occidental ni, por lo tanto, en la pintura española. Mucho menos el femenino. Ya desde la Grecia clásica la contemplación integral del desnudo femenino era causa de perdición. Después, el cristianismo lo vinculó al pecado (recordemos la figura de Eva) y este concepto perduró en la Edad Media. La moral cristiana defiende la ocultación del cuerpo y esto entraba en contradicción con la revelación del cuerpo desnudo.

Durante el Renacimiento el culto al cuerpo desnudo, imagen de la belleza y de la verdad, propició este tipo de representación, que chocaba con la moral religiosa de la contrarreforma, aunque su contemplación se restringía al ámbito de lo privado. En España tampoco en el Renacimiento existió un acercamiento al desnudo; los que tenían en la corte estaban vinculados a la tradición italiana, veneciana ante todo y Tiziano especialmente.

Habrà que esperar a Goya para encontrar manifestaciones artísticas en las que el desnudo aparezca despojado de toda connotación religiosa o mitológica. En el siglo XIX, el

aprendizaje de los pintores exigía copiar obras antiguas (pinturas y, sobre todo, esculturas) y modelos del natural, de tal modo que el primer contacto con el desnudo era su contemplación con el fin de adquirir una destreza en la representación anatómica de la figura¹.

Gracias a la representación de temas mitológicos y academicistas, la sociedad del siglo XIX se fue familiarizando con la representación del desnudo femenino, que a partir de entonces se hizo más frecuente. Incluso fue exhibido en lugares públicos, eso sí, presentado como expresión de una belleza ideal cuya contemplación no debía causar perturbación alguna.

En principio, por tanto, el desnudo artístico estuvo a salvo de la moralidad, gracias a la tradicional vinculación entre belleza y bondad: no podía haber maldad en la contemplación de la belleza.

Pero en las últimas décadas del siglo XIX se impone una nueva corriente artística, el Realismo. Los pintores realistas, al representar mujeres de carne y hueso (siempre teniendo en cuenta que eran pinturas realizadas por y para hombres), hicieron que la belleza dejara de ser un ideal que no tenía nada o poco que ver con el mundo físico. Representaron entonces desnudos femeninos que prescindían del encuadre temático religioso, mitológico, alegórico, exótico o histórico, los únicos tolerados hasta entonces. Pero chocaron con las prevenciones morales de la época y hubieron de recurrir a la doble moral tan común en la época: de nuevo los desnudos femeninos se destinaron a ser contemplados preferentemente en privado. Como afirma Reyero, en la intimidad el desnudo tuvo un alto grado de tolerancia, pudiéndose hablar de una permisividad privada y de una prevención pública.

Alejo Vera, no demasiado proclive en cuanto al desnudo femenino se refiere, también sucumbió ante él. Era un pintor de su tiempo, su obra es crónica fidedigna de los temas, estilos, dilemas, preocupaciones, que circulaban en la sociedad y entre los artistas de la época en que le tocó vivir.

A las pinturas y dibujos de Alejo Vera que hasta ahora han salido a la luz y que contemplan de alguna manera el tema del desnudo femenino, se las podría agrupar de la forma siguiente:

Eva, la mujer primigenia

Alejo Vera dibujó, teniendo a la primera mujer de la humanidad como tema principal, una *Escena bíblica (La creación de Eva)*. A pesar de la prevención que el desnudo ha suscitado siempre en la cultura judeocristiana, se ha permitido el de Eva en dos escenas, la de su creación y el momento mismo de comer el fruto del árbol prohibido porque antes de cometer el pecado original la misma Eva no era consciente de su desnudez. Pero aún así su desnudo no estaba exento de connotaciones eróticas ya que Eva representa la naturaleza, el deseo y el pecado, lo que permitía presentarla representando un papel transgresor, convertida en una seductora.

¹ Debo a Carlos Reyero y a su libro *Desvestidas*, donde analiza pormenorizadamente el tema del desnudo femenino, la iluminación necesaria para abordar esta parte de mi comunicación.



Escena bíblica, (La creación de Eva), fdo. "Vera, Roma", en ángulo inferior izquierdo, 23 x 25 cm.
(Colección particular)

Este tema estuvo dentro del repertorio de los trabajos académicos de los artistas del siglo XIX, entre ellos Alejo Vera. Lo que aquí nos interesa de esta *Escena bíblica (La creación de Eva)* es cómo trató Vera este desnudo femenino. Exuberante de formas, especialmente vientre, caderas y muslos, como se corresponde con las partes de la mujer destinadas a la procreación, mira directamente, no al Creador, sino al hombre que le ha sido destinado, aquel del que ha sido creada y el que le dará la primera progenie de la humanidad. No obstante, se cubre, con sus brazos cruzados, los pechos. Erótica y pudorosa a un tiempo, se ofrece pero con pudor. Aún en un tema como el de Eva había que ser cuidadoso con las "formas". Quedaban muchos convencionalismos que salvar. No obstante la fórmula de ocultar una parte del cuerpo sin llegar a mostrar el todo puede resultar tan sugerente o más que el desnudo completo, de ahí el doble juego o la doble moralidad dominante en la época.

La mitología como excusa

En 1861 Alejo Vera realizó un dibujo, *Venus recostada con Cupido* (colección Caja de Guadalajara), copia de *Venus con amorcillo* de Tiziano, que se conserva en el museo de los Uffizi de Florencia². Era propio de los pintores noveles ir a copiar las grandes obras

²Baldominos, Escudero y Navas, *Opus cit*, Dibujo a lápiz sobre papel, 12,5 x 20 cm., reverso del dibujo *Una mujer pompeyana con aulós y otra inclinada*, p. 228-229.

maestras a los museos. Alejo Vera fue con su amigo Rosales a copiar las obras del Museo del Prado, entre las que estaban las de temas mitológicos de los venecianos. El deseo de entrar directamente en contacto con las fuentes del arte les llevó a Roma, desde donde viajaron a otras ciudades de Italia como Florencia. Por tanto, los pintores formados en Roma, como Alejo Vera, estuvieron muy familiarizados con los temas mitológicos, debido a las visitas a los yacimientos arqueológicos de la Roma antigua y a los museos. Allí contemplaron el desnudo femenino expuesto en lugares públicos y aprendieron a ir superando los convencionalismos de la sociedad española, comprendiendo que era posible una nueva libertad.



Venus recostada con Cupido

Libertad que de momento en los años 60 del siglo aún estaba lejos de conseguirse, pues el desnudo mitológico constituía uno de los pocos tipos consentidos al estar vinculados a un tema que, al parecer, lo requería. Constituía una excusa perfecta.

También en *Ganímedes, Venus y Cupido*, realizado en 1868 (colección caja Guadalajara)³, Alejo Vera reflejó lo aprendido en los museos de Roma: para dibujar la figura de Venus se sirve de la geometrización del cuerpo remarcando la curva inguinal de Policletos y, sobre todo, de la curva praxiteliana, que da a la diosa una mayor sensualidad. Es una recreación del tema clásico de Venus aunque con caracteres más modernos, pues la diosa se representa completamente desnuda, sin ningún aditamento que oculte alguna o algunas partes de su cuerpo. Los desnudos de los temas mitológicos se toleraban porque se suponían representaciones ideales, pero como se aprecia en este dibujo, también encerraban una inmediatez sensorial, no en vano Venus es la diosa del amor, la belleza y la fertilidad.

³ Baldominos, Escudero y Navas, Opus cit, Dibujo a lápiz sobre papel, 12 x 20,5 cm., reverso del dibujo *Virgen María con Niño Jesús*, p. 262-263.



Ganímedes, Venus y Cupido (fragmento)

Roma antigua

También la sociedad de la época toleró aquellos desnudos femeninos vinculados a temas históricos. Alejo Vera se impregnó de la historia antigua ya desde su primera visita a Roma, siendo tan joven. Se le denominó poco más tarde pintor pompeyista y esta temática de corte historicista jamás le abandonó del todo. Conocemos de Vera dos dibujos de los años 60 donde introduce el tema del desnudo. El primero, *Una mujer pompeyana con aulós y otra inclinada* (colección Caja de Guadalajara), fechada en 1861⁴. Aquí nos interesa de las dos figuras que componen el dibujo, la segunda. Lleva el manto recogido a la cintura, tiene el cuerpo inclinado y el torso desnudo.

El segundo es *Mujer romana, vestida con túnica y manto* (colección Caja de Guadalajara)⁵, donde Vera representa un retrato de tres cuartos en el que la túnica se deja caer hasta dejar al descubierto parte del busto.

Lo que ambos tienen en común es que en estas figuras Alejo Vera centra la atención en los pechos. Pero no los muestra al completo, lo que pudiera hacer parecer que con ello se plegaba a los convencionalismos decimonónicos. Sin embargo, como afirma Reyero, basta con que una mujer muestre uno de ellos para que se conozca la revelación de su desnudez; la visión de un solo pecho es excitante, lo que dota a su representación de un gran atractivo y misterio. Un desnudo clásico se convertía así en un desnudo moderno.

⁴ Baldominos, Escudero y Navas, Opus cit., dibujo a lápiz sobre papel ahuesado, 12,5 x 20,5 cm., anverso de *Venus recostada con Cupido*, p.226-227

⁵ Baldominos, Escudero y Navas, Opus cit., dibujo a carboncillo, sanguina y clarión sobre cartulina, 43 x 35 cm., p. 236-237

mazarinas a los museos. Al
Francia, entre las que están
directamente en contacto
unas ciudades de Italia con
Alejo Vera, estuvieron muy
yacimiento arqueológico
frecuentemente expuesto en los
de la sociedad española,



por las obras del Museo del
Francia. El deseo de tener
de las obras de arte a
Francia en Roma, como
de la obra de arte por
de la obra de arte por
de la obra de arte por

Una mujer pompeyana con aulós y otra inclinada (fragmento)



Mujer romana vestida con túnica y manto

Otra excusa, la alegoría

Una de las alegorías más comunes fue la de la verdad. La verdad se representó asociada al desnudo, porque éste suponía despojar de todas las vestiduras al objeto hasta mostrar todas sus partes sin ocultamiento alguno. Alejo Vera representó una alegoría de la verdad en su

obra *La verdad crucificada*, de 1896, ya comentada en la anterior comunicación. Sólo añadir a lo ya dicho acerca de ella que es el cuerpo totalmente descubierto de la figura el que revela la verdad. Reyero ha dicho de esta obra que el pintor juega con la transgresión que supone la contemplación de la figura femenina crucificada como Cristo y, sin embargo, atractiva en su desnudez, pues a veces los pintores expresan en sus obras extrañas asociaciones mentales y visuales entre el desnudo, la religiosidad y el pecado. Utilizó Alejo Vera, pues, en *La verdad crucificada*, un lenguaje simbolista.



La verdad crucificada

La mujer moderna

Hasta ahora hemos visto cómo Alejo Vera no se apartó o se apartó levemente de los convencionalismos pictóricos del siglo XIX. Pero hubo un momento en que el pintor supo evolucionar a nivel personal y artístico. El idealismo académico dio paso al Realismo y éste hizo cambiar, entre otras cosas, el concepto que sobre el desnudo pictórico había existido hasta entonces.

Muchos pintores comprendieron que la modernidad derivaba del realismo, que ganó la batalla al fin en su lucha contra el idealismo. Esa lucha fue uno de los temas más candentes en los ambientes artísticos de la época. En su discurso de entrada en la Real Academia de

Bellas Artes de San Fernando en 1892, Alejo Vera comparó ambas corrientes pictóricas y demostró su adscripción al nuevo movimiento pictórico, aunque luego tuviera que escuchar de Amador de los Ríos, en su discurso de contestación al suyo, el reproche de que fuera precisamente él -uno de los representantes más destacados de ese idealismo academicista- el que viniera a defender públicamente el Realismo. Pero Alejo Vera tenía ya las cosas claras, sabía que el Realismo se imponía.

El Realismo hizo del mundo físico real objeto del arte. Hasta entonces la pintura académica había recurrido al clasicismo y al concepto ideal de belleza que éste cultivaba, asociando belleza y moralidad, para admitir el desnudo. El Realismo, sin embargo, obligó a mirar los modelos concretos; el desnudo femenino ya no era una abstracción, a partir de ahora su contemplación podía despertar una pasión y podría representarse sin recurrir al tradicional encuadre en temas religiosos, mitológicos...



Desnudo femenino

Alejo Vera evolucionó también hacia este tipo de representación exenta de aditamentos que no fueran el propio cuerpo femenino en toda su plenitud. Así es su *Desnudo femenino* (óleo sobre lienzo. Fdo. "A. Vera, Roma", en ángulo inferior izquierdo. 60 x 32 cm). Procede de la colección de la "nieta" del pintor, pero subastado en dos ocasiones, la segunda de ellas en 1984. Hoy pertenece a una colección particular). Realizado en Roma quizá porque este tipo de desnudos todavía encontraban en España muchas dificultades debido a que el mensaje edificante aún prevalecía sobre la percepción estética o el puro goce visual.

Alejo Vera representa en esta obra a una mujer de pelo largo recogido hacia un lado y cayendo sobre su hombro derecho. Nada cubre su cuerpo y nada la adorna, la rodea ni la acompaña. Está de pie, con los brazos levantados, colocando las manos detrás de la cabeza,

lo que facilita la observación del cuerpo. Está situada en paralelo a la superficie del cuadro, siguiendo la tradición renacentista, lo que permite al espectador situarse frente al cuerpo sugerente, de formas redondeadas y de canon ligeramente alargado, sin que nada distraiga su atención. No obstante, lo que el espectador no puede alcanzar es la mirada de ella que, en un gesto de pudor, mantiene los ojos cerrados. De esta manera se hacía una concesión a los reparos que la sociedad de la época decía tener ante la contemplación de un desnudo, aunque en realidad ese gesto de pudor no impedía la exhibición del cuerpo, que era lo que al fin y al cabo se deseaba contemplar. Tradición y modernidad una vez más en la obra de Alejo Vera, que refleja las contradicciones y cambios que experimentó la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX en España.

YLAS DAMAS TAMBIÉN PINTAN

En la representación de la imagen de la mujer decimonónica no podía faltar la de aquellas mujeres directamente relacionadas con el oficio de pintar: la mujer pintora o la que es mecenas del arte. A través del análisis de la obra de Alejo Vera *Dama pintando* veremos el mundo hostil en que las pintoras de la época trataban de desarrollar su trabajo, las dificultades para acceder a puestos considerados tradicionalmente masculinos, -como las becas para la Academia de Bellas Artes de España en Roma-, lo que pensaba la prensa de las mujeres pintoras o el papel de las mujeres mecenas de la época.

Dama pintando es un óleo sobre tabla, de 33,5 x 24,5 cm., que está firmado y fechado en el ángulo inferior derecho como "A.Vera/ Roma. 1887". Esta pequeña tabla pertenece hoy al Museo de Bellas Artes de Córdoba (Nº Rº CE1686P) y se encuentra en buen estado de conservación.

El Museo de Bellas Artes de Córdoba se fundó en 1844, a raíz del proceso llevado a cabo tras la Desamortización eclesiástica de Mendizábal y por tanto el origen de sus colecciones se encuentra en los bienes, predominantemente pinturas y algunas esculturas, procedentes de diferentes conventos cordobeses desamortizados en 1835 y 1868. A esas colecciones fundacionales se incorporaron desde fines del siglo XIX otros bienes de procedencia muy diversa, como adquisiciones, donaciones y depósitos. Destacó la labor de Enrique Romero de Torres que creó a partir de 1902 la Sección de Arte Moderno, compuesta de obras de artistas coetáneos. Sobresale, ya en el siglo XX, la donación de una importante colección de obras por parte de Ángel Avilés y Merino en 1924, entre las que se encuentra *Dama pintando* de Alejo Vera.

Efectivamente, esta pequeña tabla perteneció a la colección particular de Ángel Avilés Merino, pintor nacido en Córdoba en 1842, discípulo de Cosme Algarra primero, y más tarde de José Casado del Alisal. En la Exposición Internacional celebrada en Madrid en 1892 presentó varias excelentes acuarelas, por las que obtuvo un galardón y mereció elogiosos comentarios de la crítica. Era socio fundador del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde pronunció unas interesantes conferencias sobre el retrato, de las que se agotaron varias ediciones, las cuales le abrieron las puertas de la Real Academia de San

Fernando, en la que ingresó como miembro de número en 1893, es decir un año después de que Alejo Vera leyera su discurso de recepción en dicha Academia. Después de realizar sus primeros estudios en su ciudad natal, Avilés Merino marchó al Perú, donde desempeñó la tarea de joven de lenguas y auxiliar de cancillería en el Consulado de España en Lima. A su regreso a España se dedicó al periodismo, mientras cursaba la carrera de derecho. En los principios de la Revolución de septiembre fue secretario particular de Ayala, cuando éste ocupó el Ministerio de Ultramar (1868); afiliado a la fracción Gamazo, fue diputado por Puerto Rico en 1887, y más tarde director general de Administración Civil en Filipinas (1898), donde planteó las reformas del régimen municipal decretadas por Maura; reorganizó y mejoró la enseñanza primaria y las Escuelas de Artes y Oficios; y celebró en Manila la primera exposición regional efectuada en aquel archipiélago. Su producción literaria es muy considerable. Publicó numerosos poemas así como estudios de crítica de literatura y de artes plásticas (*Consideraciones sobre la acuarela*, Madrid, 1893). Como periodista colaboró con *Gente Vieja*, en la *Revista Contemporánea*, *La Ilustración Española y Americana* y otras importantes publicaciones, usó los seudónimos de “El Licenciado Vidriera” y “E. Silva”. Fue consejero de Instrucción Pública, vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno y Bibliotecario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el campo de las Bellas Artes, Ángel Avilés y Merino brilló más por su erudición que por la entidad de su producción pictórica. Su labor como crítico eclipsó su tarea como pintor, pese al positivo interés de sus creaciones, dedicándose sobre todo a la acuarela⁶. Ángel Avilés y Merino fue asimismo senador por la Real Academia de Bellas Artes. Representó a dicha Academia en la Cámara Alta en las diferentes legislaturas que hubo de 1900 a 1908; 1910-1911; y en las de 1914 a 1927.

Alejo Vera representa en *Dama pintando* a una mujer joven de clase social acomodada, sentada ante un caballete. Sostiene con su mano izquierda la paleta de colores al óleo, mientras pinta con la otra sobre el lienzo. Su mirada atenta y concentrada en lo que está haciendo la hace ajena al hecho de ser retratada. Vera se entretiene en cada uno de los detalles de la escena: el papel pintado, los muebles, la alfombra y el suelo hidráulico, el jarrón y la figurilla clásica de mármol, o el cuadro que representa una escena galante, son tratados como si cada uno de ellos fueran por sí mismos los protagonistas del pincel del pintor y de las miradas del espectador. Detallista y minucioso a un tiempo, todos esos elementos no dejan de ser, sin embargo, secundarios; están dispuestos para dar realce a la figura de la dama retratada en plena actividad. La luz concentrada en ella realza su figura y permite admirar su belleza y los detalles de su vestido estilo imperio o de su largo pelo recogido. La línea quebrada que dibuja el cuerpo sentado y que se repite en la figurilla de mármol que está detrás, a su espalda, contribuyen a potenciar el movimiento, la acción. Una pequeña gran obra, en suma, bellísima en su concepción y resolución.

Pero además de las características técnicas, de esta obra se puede obtener una información sociológica de primera mano.

⁶ La información sobre este coleccionista de arte, compañero de Alejo Vera en la Academia de San Fernando, está obtenido de un artículo de Manuel Olmedo que apareció en el ABC de 21 de julio de 1981, p. 20.

⁷ Fuente: Ceres.mcu.es



Dama pintando, Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Alejo Vera se trajo a España esta obra realizada durante su segunda estancia en Roma, cuando estuvo como pensionado de mérito de la Academia de Bellas Artes de España en esa ciudad. Es una obra, pues, de madurez. En Italia, como en otros países europeos, la situación de la mujer en la sociedad era ya algo diferente y se podía encontrar a mujeres instruidas, algunas de ellas destacaban en las bellas artes y en especial en la música. La moda femenina refleja la situación del momento. Efectivamente, el vestido que lleva la protagonista de *Dama pintando*, de estilo imperio, aunque más antiguo en el tiempo -se llevó durante finales del siglo XVIII y los inicios del siglo XIX en Francia⁸, sobrevivió en Italia mucho más que en otros países debido en parte a sus asociaciones con el imperio romano y también porque fue establecido como estilo nacional después de su unificación en 1870. Era provocativo, por su gran escote, porque permitía dejar más flojos los corsés y porque daba una libertad inusitada de movimientos, muy apropiada, por cierto, para la actividad de una pintora. A estas alturas de siglo, en los demás países, España entre ellos, se impuso la elegancia y, sobre todo, el decoro en el vestir, con el polisón, los volantes, la ausencia de escotes y los corsés más ceñidos, que dejaban traslucir el conservadurismo de la época victoriana.

⁸ El estilo Imperio es un estilo artístico, dominante en arquitectura, decoración de interiores y mobiliario y moda, que se desarrolló durante los inicios del siglo XIX en Francia. Se inserta dentro del espíritu neoclásico. Toma su nombre del periodo de gobierno de Napoleón, conocido como Primer Imperio Francés y fue adoptado por otros países europeos.

Ese tradicional y recalcitrante conservadurismo puso en España, hasta finales del siglo XIX, todos los obstáculos posibles a las mujeres que desearan tomarse en serio la pintura. Quizá por ello esta obra de Alejo Vera sólo podía haber sido realizada en Roma.

En un país en que si la mujer obrera trabajaba —a cambio de un salario vergonzoso, por cierto—, era por necesidad, y si una mujer de las clases más acomodadas aspiraba a trabajar era considerada casi como una aberración o un peligro, o si una mujer dedicaba muchas horas al estudio o a cualquier otra actividad es que descuidaba a su familia, se comprenderá lo difícil que les resultaba ser respetadas y ejercer una profesión, la pintura entre ellas.

El principal obstáculo, no obstante, lo constituía su educación. Encaminada ésta a hacer de ellas buenas esposas y madres, sólo las mujeres de cierta categoría social podían acceder a otras enseñanzas que no fueran simplemente leer o en el mejor de los casos escribir. Sólo las “señoritas” de clase social alta aspiraban a otros conocimientos, entre ellos las bellas artes (pintura, música...), como Alejo Vera refleja en *Dama pintando*. Pero pocos logros podían alcanzar las mujeres en la pintura si su aprendizaje se consideraba como un adorno más de su educación, algo que se estudiaba superficialmente y que servía para revalorizarlas en su carrera hacia el matrimonio.

Y cuando las mujeres querían hacer de la pintura una profesión tenían pocas opciones para formarse: acudir a escuelas para señoritas, estudiar con maestros profesionales y, a partir del último tercio del siglo XIX, acceder a las Escuelas de Artes y Oficios o a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. El problema era que en ésta a la mujer se le vetaron dos asignaturas, Anatomía Pictórica, y Colorido y Composición, la primera de ellas por motivos morales: era indecoroso para una mujer copiar modelos desnudos. Ello le impedía realizar pintura de historia (ésta, sin conocer el cuerpo humano, era un absurdo) y la obligaba a pintar flores, paisajes y animales, géneros considerados secundarios en los ambientes academicistas del siglo XIX.

A partir del panorama expuesto, se puede decir que *Dama pintando* es a la vez una obra conservadora, porque no deja de ser el retrato de una dama de la alta clase social (cuyas mujeres eran las únicas que podían acceder a una cierta cultura aunque, eso sí, dirigida) a la vez que transgresora, porque era infrecuente y atrevido pintar a la mujer realizando un oficio y porque al llegar la obra a España no dejaba de ser provocador la ubicación en un ambiente donde hasta la moda resultaba extraña a nuestro país.

De nuevo la tradición y la modernidad caminaban de la mano de Alejo Vera, como corresponde a un hombre que vivió entre dos países, uno de ellos de ideas más avanzadas, y en un siglo cambiante, aunque en España lo fuera menos.

Al finalizar el siglo XIX esos cambios serán más operativos, quizá por el sentido regeneracionista de la época, y Alejo Vera, instalado definitivamente en España, se posicionó ya claramente a favor de una participación más amplia de la mujer en la vida pública española. En primer lugar, defendiendo el acceso de alumnas a sus clases de Colorido y Composición en la Escuela Especial y aceptándolas en su estudio de la Plaza del Progreso, sin menoscabar por ello su renombre y su reputación como artista. En segundo lugar, no teniendo ningún problema en aceptar el mecenazgo de una mujer. En tercer lugar, defendiendo públicamente que una mujer pudiera acceder a una plaza de pensionada de la Academia de España en Roma.

Una de las alumnas de Alejo Vera cuya existencia ha dejado constancia la prensa fue Margarita Zar. Aún así es muy difícil seguir la pista a estas pintoras porque la crítica en España hizo caso omiso, en general, al trabajo de las mujeres artistas. Si se las halagaba, el halago iba disfrazado de grandes dosis de paternalismo y miedo a la competencia, y con frecuencia se utilizaban estereotipos sexistas. Si la crítica era mala incluía descalificaciones, menosprecios. Hubo algunos críticos sin embargo que denunciaban la situación y proponían una mayor atención a la obra pictórica que realizaban las mujeres. Valga como ejemplo un fragmento de lo que se publicó en *La última moda. Revista Ilustrada Hispano-Americana*, en un artículo que comentaba la Exposición Nacional de Madrid de 1892, aunque se debe tener en cuenta que se trataba de una publicación dirigida al público femenino:

“Por regla general, no da la crítica toda la importancia que tiene a la labor pictórica o escultural a que dedica sus inclinaciones y aptitudes el bello sexo. Alguna que otra ligera mención, elogios excepcionales al mérito excepcional, y aquí termina toda la atención que se consagra a la tarea artística de la mujer, precisamente al ser que en mejores condiciones se encuentra para reproducir, sino las grandiosidades del arte, lo que podríamos llamar sus más bellos detalles, sus más encantadores matices. Si la mujer es la gran inspiración del artista, hay que creer que el arte debe ser a su vez el inspirador de las obras femeniles; y en este concepto, que no es lisonja ni siquiera galantería, merece su labor esmerada atención, porque de su conjunto podemos deducir, no sólo el estado de la educación artística en nuestros tiempos, sino el espíritu que domina y el sentimiento que palpita en el fondo de nuestra sociedad”⁹.

De Margarita Zar se sabe que nació en Manila (Filipinas) y que llegó a España becada como lo hizo su compatriota Juan Luna Novicio, también discípulo de Alejo Vera, para estudiar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Ello la daba derecho a exponer en los certámenes nacionales de pintura. Por el artículo citado de *La Última Moda* se sabe que ella lo hizo en la Exposición Nacional de 1892. Participó con una obra titulada *India*, que el mismo autor del artículo precedente calificó como “una obra con mucho carácter y muy caliente de color”¹⁰.

También se sabe que Margarita Zar participó junto a otros colegas pintores en un homenaje que la Academia hizo al maestro Alejo Vera tras su muerte en febrero de 1923¹¹.

Alejo Vera tampoco tuvo el menor inconveniente en aceptar el mecenazgo de una mujer excepcional por su defensa de las artes y la cultura, como lo fue la Duquesa de Denia. Algunas grandes damas de la realeza y de la aristocracia entraban en las Academias o eran socias de honor de instituciones de tanto prestigio como el Círculo de Bellas Artes de Madrid (del que Alejo Vera fue presidente de la sección de pintura en dos ocasiones a principios del siglo XX,) por varios motivos: dinero, protección o renombre, más que por sus méritos pictóricos. Pero lo cierto es que estas señoras ofrecieron una valiosa protección para las artes.

⁹ La Última moda. Revista Ilustrada Hispano-Americana, Madrid, 27-11-1892, Año V, nº 256.

¹⁰ La Última moda. Revista Ilustrada Hispano-Americana, Madrid, 8-1-1893, Año VI, nº 262.

¹¹ Así lo dice Blanco Coris en su artículo *In Memoriam. Alejo Vera*, de *La Esfera*, de 17-2-1923, Año X, nº 476.

Ángela María Apolonia Pérez de Barradas y Bernuy, la Duquesa de Denia (Córdoba 1827-Madrid 13 de agosto de 1903), título nobiliario creado por el rey Alfonso XII el 28 de junio de 1882 a favor de la duquesa viuda de Medinaceli, fue un ejemplo de lo dicho. La prensa se hacía eco de su generosidad para con los artistas de la época. *La Vanguardia* de 1 de mayo de 1901 reseñaba la acción protectora de las artes de la Duquesa, que concedió recompensas de 500 y de 1000 pesetas a las obras notables de artistas jóvenes en las secciones de pintura y escultura de la Exposición Nacional de ese año que, a pesar de su mérito, no alcanzasen recompensas porque el número de las reglamentarias no lo permitía; o que dotó con 1000 pesetas una de las cátedras del Círculo de Bellas Artes durante el curso de 1901.

La Duquesa fue reconocida en vida y también cuando le sobrevino la muerte. La prensa describió detalladamente su entierro y el larguísimo cortejo que la acompañó a su última morada, en el que figuró Alejo Vera, haciéndose mención a su labor como protectora de las artes. *La Época* de 15 de agosto de 1902 dijo:

“...Los artistas y escritores, que fueron siempre amigos predilectos de la duquesa de Denia, formaban en el cortejo un núcleo distinguido. En él figuraban: los escultores Mariano Benlliure, Agustín Querol y Eduardo Butragueño; los pintores Muñoz Degrain, Alejo Vera, Viniegra y Cecilio Pla (...) El Círculo de Bellas Artes había enviado una representación de su Junta directiva...”¹²

Por último, Alejo Vera expresó su defensa de la presencia activa de la mujer en la pintura a propósito de las oposiciones para cubrir una plaza de pensionado en Roma en 1901. A esta oposición se presentó Inocencia Arangoa y causó una auténtica revolución en el mundo del arte de entonces.

Inocencia Arangoa nació en Alza (Guipúzcoa) el 3 de julio de 1884 y murió en Madrid el 25 de septiembre de 1935. Nieta y discípula del pintor Pradilla, inició sus estudios artísticos con el maestro Irureta, pasando después a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde fue alumna también de Alejo Vera. Fue pensionada del Ayuntamiento de San Sebastián en Madrid. Concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, en los años 1901 y 1930. Residió durante algunos años en Oviedo, trasladándose a Madrid donde se estableció, trabajando en el grabado. Sus obras más destacadas fueron *la Victoria de Samotracia*, *El día*, *El niño de la espina* y *El valle de Nadón*.

La prensa dio algunas noticias de ella, aparte de su osadía en presentarse a la plaza de pensionada en Roma, como que en los concursos a premios y medallas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, en el fin de curso académico 1899-1900, obtuvo en Teoría e Historia una medalla¹³. O que el jurado de la exposición del Círculo de Bellas Artes celebrada en 1903 le concedió un diploma¹⁴. Por otro lado, *La Época*, en un artículo acerca de la participación femenina en la Exposición Nacional de 1901, titulado “Las Mujeres en la Exposición”. En la introducción el autor hacía notar que iba en aumento el número de “artistas femeninos” que participaban en las Nacionales de pintura, aunque

¹² *La Época*, 115-8-1902, Año LIV, nº 19102.

¹³ Gaceta de Instrucción Pública, 30 de junio de 1900, año XII, nº 460.

¹⁴ La Correspondencia de España, 1-6-1903, año LIV, nº 16551.

eran muchas más las aficionadas que, temerosas del juicio implacable de los hombres o por modestia, se retraían de ello, por lo que solicitaba que se organizase una Exposición de mujeres pintoras, como se había hecho en París. Pasaba luego a citar a las pintoras más destacadas, analizando brevemente las obras por ellas presentadas. Entre éstas, nombra a Inocencia Arangoa, de la que dice:

“La nieta y discípula del ilustre Pradilla, que recientemente ha solicitado del ministro de estado que se la admita para las oposiciones de pensionados en Roma, D^a Inocencia Arangoa, es una artista consumada. Sus tres cuadros de esta Exposición son trabajos muy primorosos y agradables”¹⁵

Nótese que era común que los críticos analizaran separadamente de los hombres la participación de las mujeres en estos certámenes, que se refiriesen a ellas en género masculino (“artistas femeninos”), que las trataran de aficionadas y que los adjetivos que utilizaban para calificar o describir sus obras eran “muy femeninos”, por decirlo así.

Pero la noticia que más ríos de tinta hizo correr fue, como ya he dicho, el deseo de Inocencia Arangoa de participar de pleno derecho en la lucha por una plaza de pensionada en la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Y aquí es donde Alejo Vera se posicionó en el tema de la participación activa de la mujer en la sociedad, demostrando tener, a pesar de su ya avanzada edad, visión de futuro.

Dejemos hablar a la prensa. *La Época*, el día 24 de abril de 1901, en un artículo titulado “Notas de Arte. Una plaza de pensionado en Roma”, daba la siguiente noticia que ilustra lo que pasó:

“En breve se verificarán las oposiciones anunciadas para conceder una plaza de artista pensionado en Roma, la que dejó vacante a su muerte el distinguido artista D. José Alea, uno de los pintores jóvenes de más positivo talento. Mañana es el último día de plazo para la admisión de solicitudes. Se da el raro caso en esta oposición parcial de que, entre los solicitantes, figure una mujer: la joven artista Srta. D.^a Inocencia Arangoa, sobrina y discípula del ilustre Pradilla. Este hecho plantea nuevamente entre nosotros la cuestión del feminismo, ya bien resuelta en otros países.

¿Puede concederse a una mujer una plaza de artista pensionada en Roma? En la sección del Ministerio de Estado que entiende en estas oposiciones, el criterio es opuesto a ello. Fuera de este centro oficial, pintores y profanos opinan, a lo que parece, que esto puede ser perfectamente lícito. En tal sentido han dirigido varios artistas al ministro de Estado una exposición solicitando que las mujeres sean admitidas a las oposiciones y que se les conceda plaza, si la merecen. La solicitud parece justa y creemos que debe accederse a ella. Firman esta exposición, no solamente los artistas femeninos, sino la mayoría de los alumnos de la Academia de Bellas Artes, y la autorizan los profesores Sres. Muñoz Degrain, Alejo Vera, Magallón y Parada y Santín”.¹⁶

¹⁵ *La Época* 13-5-1901 año LIII n° 18292.

¹⁶ *La Época* 21-4-1901 año LIII n° 18270

En este artículo quedaba clara la posición a favor de Alejo Vera y de algunos de sus compañeros respecto al tema y también la posición clara y firme del Ministerio de Estado en contra. Otros periódicos como *El Día* (22 de abril de 1901) o *El Globo* reflejaron lo que pasó o expresaron su opinión acerca del caso. Éste último, en un artículo titulado "Por el Arte" firmado por el Barón de Sttoff, daba la noticia de que ante la solicitud de Inocencia Arangoa de poderse presentar a la plaza de pensionado en la Academia Española de Roma, un jefe de Negociado había emitido un informe diciendo que se debía desestimar la pretensión aduciendo que no había otra razón que la de ser una mujer la que aspiraba a obtener la pensión. El autor no entendía por qué a una mujer no se le podía conceder tal pensión si tenía talento, y afirmaba que en cuestiones de arte debía actuarse sin prejuicios, que "el genio no tiene sexo". Y léase lo que añadía, porque no tiene desperdicio:

"Que esa señorita haga la oposición; y si no sirve, si carece de lo necesario para componer obras pictóricas, niéguesela la protección oficial, y dígamele con todo desenfado que Pradilla se equivocó, que ella hará mejor en dedicarse a las labores de su sexo y que la discípula no hace honor al maestro; pero condenarla sin oírla, por el solo hecho de ser mujer; porque un jefe de negociado, probablemente ayuno de toda idea estética, y aficionado a los cromos baratos, dice en un informe, todo lo brillante posible, que debe desecharse la solicitud, me parece injusto, poco liberal y alejado de toda idea de progreso. Bueno que se les niegue a las mujeres el derecho de sufragio y todos los demás derechos políticos, porque, al fin y al cabo, han de hacer siempre mejor cuidando los niños en casa, que ocupándose del bien del país en el Parlamento; pero cuando aparezca una con habilidad, talento o arte, no deben cerrársele las puertas, sino, por el contrario, franquearle todos los caminos, para que la lucha sea menos violenta, y quizá así pueda legar a la posteridad un nombre genial alguna que no hubiera servido, de otro modo, más que para hacer novenas y criar hijos linfáticos"¹⁷.

Debería decirse al autor de este artículo que los mismos argumentos que utiliza para defender la presencia de la mujer en el arte, los debía utilizar también para garantizar su presencia en política. Pero esto ya es otro tema.

De cómo quedó este asunto nos informa José Parada y Santín, uno de los profesores y miembros del jurado en la oposición para cubrir la vacante de pensionado en Roma junto a Alejo Vera, en un artículo de su firma en *El Globo* publicado años más tarde el 11 de noviembre de 1908 titulado "Actualidad artística. Las mujeres deben tener libre acceso a todas las enseñanzas artísticas". En él Parada y Santín se dirigía al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes para solicitar en calidad de profesor de Anatomía artística de la Escuela Especial de Pintura que las mujeres pudieran acceder a las clases en que hay modelo humano desnudo, porque no había en ello nada de inmoral. Entre los diferentes párrafos en que argumentaba tal petición, Parada y Santín informa de lo que ocurrió en el asunto de la pensión a Roma. Dice lo siguiente:

"En las oposiciones a Roma, gracias a un artículo mío publicado en *El Liberal*, que motivó la publicación de una carta de gratitud firmada por muchas artistas, pude conseguir

¹⁷ *El Globo*, 23-4-1901, n.º 9270, año XXVII, Quinta época

que figurase entre los opositores Inocencia Arangoa, notable joven emparentada con el gran pintor Pradilla, y que se distinguió mucho en la Escuela de Pintura por sus talentos”¹⁸

Así pues Inocencia Arangoa pudo presentarse a dicha oposición gracias al apoyo de sus profesores de la Escuela, entre ellos Alejo Vera; que lo lograra, eso es otra cuestión.

Pero aquellas oposiciones estaban destinadas a ser polémicas de principio a fin. De nuevo la prensa se convierte en una fuente útil a nuestros propósitos. Efectivamente, un artículo de *La Época* de 13 de agosto de 1901, informó de que cuatro de los ocho artistas miembros del jurado en las oposiciones para proveer una plaza de pensionado en Roma que se estaban celebrando, a saber, Alejo Vera, Viniegra, Marín Magallón, y Parada y Santín, habían dirigido una carta al ministro de Estado para defender su conducta al dimitir de su cargo de jurado. Las razones de esa dimisión fue que no estaban de acuerdo en que no se hubiera concedido a los opositores ocho días de prórroga para terminar sus cuadros, por haberse perdido ese tiempo en las oposiciones, lo que había provocado que 13 de los 15 opositores se retiraran de la oposición. Al parecer, los cuatro miembros del jurado restantes hicieron la propuesta para la plaza, pero el ministro no la había aceptado.¹⁹

Alejo Vera, que volcó una parte muy importante de su carrera a la vocación docente, trataba siempre de favorecer a sus alumnos y alumnas, porque al arte no había que ponerle impedimentos, ni por razones legales, ni por razón de diferencia de sexo, ni por ninguna otra razón. Y como hemos comprobado, en los albores del siglo XX no estaba solo, pues otros compañeros de la Escuela y de la Academia opinaban como él. Algo empezaba a cambiar en la España adocenada y conservadora de principios de siglo. Aunque sólo fuera en los foros de la élite cultural y artística del país y aunque todavía se tuviesen que superar muchos obstáculos.

CONCLUSIONES

Alejo Vera, que tuvo una larga vida, bastante más que los amigos con los que empezó su andadura de pintor, Rosales, Palmaroli, Luis Álvarez, fallecidos todos antes de terminar el siglo que les vio nacer, conoció los cambios habidos en España y en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del XX. Le hemos visto, por tanto, a lo largo de este tiempo ser conocedor y partícipe de una de las polémicas más candentes de su época, la del papel de la mujer en la sociedad. Como pintor, su obra reflejó primero la imagen tradicional de la mujer decimonónica, para posicionarse después como defensor de la nueva mujer nacida a finales del siglo XIX, más activa y participativa cada vez en la sociedad.

Sin duda, en su amplitud de miras tuvieron mucho que ver sus viajes y estancias en el extranjero –París y, sobre todo, Roma-, donde las ideas circulaban con mayor fluidez y libertad, y donde sin duda comprendió que, por fin, “las damas también pintan”.

¹⁸ El Globo, 11-10-1908, n° 11856, año XXXIV.

¹⁹ *La Época*, 13-8-1901, Año LIII, n° 18381.

Mi gratitud a Charo Baldominos Utrilla, por su apoyo e inspiración. Al Museo de Bellas Artes de Córdoba y a Manuel Pascual-Heranz, por su generosidad.

BIBLIOGRAFÍA

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 CORIS, J.: *In Memoriam Alejo Vera*. Revista La Esfera, Año X. Madrid 17 de febrero de 1923.

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.

Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Alejo Vera el día 26 de junio de 1892. Madrid, 1892.

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: *Alejo Vera: Viñuelas 1834- Madrid 1923*. Ayuntamiento de Viñuelas. Guadalajara, 1997.

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 italías 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*. Ougía. Revista electrónica de estudios hispánicos, nº 1, enero 2007, pp.75-89.

REYERO, Carlos: *Desvestidas. El cuerpo y la forma real.* Alianza Forma, 2009.

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

ABC de 21 de julio de 1981, p. 20.

El Globo, 11-10-1908, nº 11856, año XXXIV.

El Globo, 23-4-1901, nº 9270, año XXVII, Quinta época

Gaceta de Instrucción Pública, 30 de junio de 1900, año XII, nº 460.

La Correspondencia de España, 1-6-1903, año LIV, nº 16551.

La Correspondencia de España, 1-6-1903, año LIV, nº 16551.

La Época, 13-5-1901 año LIII nº 18292.

La Época, 21-4-1901 año LIII nº 18270

La Época, 115-8-1902, Año LIV, nº 19102.

La Época, 13-8-1901, Año LIII, nº 18381.

La Última moda. Revista Ilustrada Hispano-Americana, 27-11-1892, Año V, nº 256.

La Última moda. Revista Ilustrada Hispano-Americana, 8-1-1893, Año VI, nº 262.