

Símbolos para una época. Género, clase y nación en la obra de Aurelio Arteta*

(Symbols for an era: Gender, class and nation in the Aurelio Arteta's work)

Aresti, Nerea; Llona, Miren
UPV/EHU. Dpto. de Historia Contemporánea
Sarriena auzoa, s/n. 48940 Leioa

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 485-500]

Recep.: 24.11.03

Acep.: 14.01.04

Arteta ha pasado a la historia del arte como el artífice de una iconografía vasca, pero el significado de su obra pictórica trasciende su decisiva aportación al imaginario nacionalista. Arteta fue un creador de múltiples significados. Su obra nos permite acercarnos a universos ideológicos diversos, que contienen asimismo diferentes percepciones de la feminidad y de las mujeres de su época.

Palabras Clave: Arte vasco. Arteta. Género. Ideologías políticas. Siglo XX.

Arteta euskal ikonografia baten egile gisa pasa da artearen historiara; alabaina, iruditeria nazionalistari egindako ekarpen erabakiorraz haratago doa haren margo lanaren esanahia. Arteta esanahi anitzen sortzaile izan baitzen. Haren obrak hainbat unibertso ideologikotara hurbiltzen ahalbidetzen ditu; horiek, halaber, feminitatea eta garaiko emakumeak ulertzeko modu desberdinak zituzten.

Giltza-Hitzak: Euskal artea. Arteta. Generoa. Ideologia politikoak. XX. mendea.

Arteta a passé à l'histoire de l'art comme l'artisan d'une iconographie basque, mais la signification de son œuvre picturale transcende son apport décisif à l'imaginaire nationaliste. Arteta fut un créateur de multiples significations. Son œuvre nous permet de nous approcher d'univers idéologiques divers, qui contiennent ainsi différentes perceptions de la féminité et des femmes de son époque.

Mots Clés: Art basque. Arteta. Genre. Idéologies politiques. XXème siècle.

* Esta comunicación ha sido realizada gracias al apoyo del proyecto de investigación "La construcción histórica de la identidad y de la diferencia en el País Vasco: género, clase y nacionalidad (1876-1976)", 2002-2005, financiado por la CGICYT, código BHA2002-03880.

El pintor bilbaíno Aurelio Arteta (1879-1940) es una figura central del arte vasco del primer tercio del siglo XX. Arteta ha sido considerado como el creador de una iconografía vasca que perduraría en el tiempo a través del nacionalismo. El pintor supo dar forma a unos tipos morales y étnicos de gran eficacia ideológica, unas mujeres y unos hombres idealizados que aspiraban a representar el pasado y el presente del pueblo vasco. La presente comunicación plantea que, siendo esto cierto, no es posible reducir el sentido ideológico de la producción pictórica de Arteta a la construcción del imaginario nacionalista. Su obra nos acerca a universos ideológicos distintos, que contienen, asimismo, diferentes percepciones de la feminidad y de las mujeres en aquellas primeras décadas del siglo pasado.

Arteta fue un artista permeable a su entorno. El pintor fue sensible a los problemas sociales de su época, a la pobreza, a la crisis de identidad de un pueblo, a la aspiración de libertad del periodo republicano, a la tristeza de la derrota tras la Guerra Civil. Él supo dialogar con la realidad que daba cobijo a sus vivas inquietudes y, desde su posición de artista, hizo un esfuerzo por ofrecer, a través de sus lienzos, respuestas a las preguntas que poblaban el ambiente de la época. En ocasiones, estas respuestas adoptaron la forma de un cuerpo de mujer. Así, a través de sus imágenes femeninas, Arteta nos muestra, además de su percepción de las mujeres mismas, su particular visión del mundo. Pero las figuras femeninas de Arteta no fueron un simple medio de expresión, un mero significativo al servicio de otros contenidos. La clase trabajadora de Arteta, su nacionalismo o su republicanismo se construyeron también con materiales ideológicos extraídos de la percepción que Arteta tenía de las mujeres. Y esta percepción de lo femenino era una parte de su visión del mundo, si bien se trataba de una parte susceptible de convertirse en símbolo y representación de todo aquel universo.

MUJERES TRABAJADORAS

Aurelio Arteta nació en Bilbao en 1879, en el seno de una familia trabajadora. Era hijo de un ferroviario que llegó de Huesca para trabajar en la capital vizcaína y de una mujer de origen vasco. Fruto tal vez de una combinación del ambiente familiar y de sus propias experiencias vitales, Arteta resultó ser un hombre de gran sensibilidad social. Su humanismo laico y su progresismo de signo socialista¹ fueron constantes a lo largo de prácticamente toda su vida. Sus primeras obras son una expresión elocuente de este compromiso social. Él mismo expresó el deseo de que su obra tuviera

1. Si bien algunos autores han afirmado la pertenencia del pintor a la UGT y al Partido Socialista, otras voces apuntan a que nunca llegó a militar en estas organizaciones. Según afirmación de Gregorio San Juan, citado por Matilde MARCOS en *Arteta*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998, pág. 30. Por otro lado, el crítico de arte y amigo del propio Arteta, Juan de la Encina, afirmó en 1940: "Adviértase que jamás fue hombre de partido; que yo sepa, no tuvo que ver con ninguno". En: ENCINA, Juan de la, *La trama del arte vasco*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1998, pág. 170.

una finalidad social². Así, denunció en estas pinturas diferentes aspectos de un presente repleto de injusticias. El estilo realista y el naturalismo encajaron armoniosamente con el afán crítico y el marcado carácter de clase de la producción de estos primeros años.

Partiremos llamando la atención sobre un cuadro de ésta su primera época titulado “La modelo”, pintado en París en 1902. En esta obra Arteta representa el cuerpo desvalido y desnudo de una joven modelo y a su ama, en el interior de un lóbrego estudio de pintura. La obra fue censurada por una parte de la crítica, que decía no comprender el mal gusto de Arteta al elegir aquel cuerpo que parecía sacado de un sanatorio de tuberculosos. Otros comentaristas, sin embargo, destacaron la emoción que el cuadro conseguía transmitir, y la acritud que el pintor imprimía en la imagen de aquella pobre mujer³.

El cuadro de la modelo nos introduce un elemento fundamental de esta primera etapa, en la que los conceptos de clase y de género se relacionan estrechamente. Aparentemente, la pareja femenina formada por la modelo desnuda, imagen mundana, y su ama, figura piadosa y austera, reproducía la visión tradicional de las mujeres, es decir, una imagen dual compuesta por la mujer buena, la María, y la mala, la Eva. Sin embargo, lejos de representar el pecado o la sexualidad frente a su enlutada ama, la modelo desnuda era una mujer desamparada e indefensa. A través de esta figura, pensamos, el pintor transmitía una percepción de las mujeres trabajadoras como víctimas de una sociedad injusta que las obligaba a despojarse de su pudor natural para ganarse el pan. Esta idea enraizaba en la visión socialista del trabajo femenino e incluso en la percepción por las izquierdas de la prostitución como una forma de explotación de clase. En “La modelo” Arteta denunciaba el modo en el que una sociedad inicua trataba a las mujeres de clase trabajadora y la complicidad de los artistas –de sí mismo– con esta situación.

El cuadro “La procesión de Ceánuri” desvela otro aspecto reseñable del pensamiento progresista de la época relacionado con las mujeres. La temática de esta obra, pintada en 1905, está determinada por las directrices impuestas por la Diputación de Vizcaya en 1904 a sus pensionados. La producción de los becarios debía concentrarse en aquellos años en temas relacionados con el paisaje y la historia de la provincia. Este requisito condujo a los artistas hacia el costumbrismo y hacia diversas formas de etnicismo. El cuadro “La procesión de Ceánuri” no es, pues, una violenta reacción contra la realidad observada, sino una estampa, en cierto modo satírica, de la

2. En un momento de su vida, cuando había logrado ya cierta fama (1923), aseguró estar contento porque le parecía que su obra estaba teniendo cierta finalidad social. *El Liberal*, 2 de enero de 1923, reproducido en *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1975, Tomo I, pág. 13.

3. El primer testimonio corresponde a la reacción de Pedrosa, y el segundo a Juan de la Encina. Ambos han sido recogidos en KORTADI, Edorta, “Aurelio Arteta, entre la Renovación y las Vanguardias”, en: *Aurelio Arteta: Una mirada esencial (1879-1940)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1998, p. 42.



Procesión de Ceánuri 1905.

sociedad vizcaína. En esta estampa emerge el sentido laico y anticlerical de Arteta. En este caso, la mirada del pintor no refleja la simpatía y compasión que envolvía la imagen de la modelo. Como muchos liberales de izquierda y socialistas, Arteta percibía a las mujeres –a las mujeres vascas del medio rural particularmente– como un obstáculo al progreso y como el mejor aliado de la Iglesia y de las fuerzas de la tradición. La procesión de Ceánuri resulta ser en realidad un retrato de las mujeres de Ceánuri, caminando ordenadamente hacia la iglesia y siguiendo los pasos del cura del pueblo. Son mujeres sombrías, feas, vestidas en tonos oscuros, incapaces de transmitir una emoción sincera más allá del formalismo religioso y del gesto desconfiado de la mujer que mira hacia el espectador. En un estilo costumbrista y más académico, el cuadro “Pórtico de Durango” refleja esta misma imagen de un mundo segregado entre hombres y mujeres, en el que las mujeres son identificadas con la Iglesia⁴.

4. Sobre la actitud del liberalismo progresista frente a una feminidad identificada con la religión, ver ARESTI, Nerea, “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX” *Historia Contemporánea*, núm. 21, 2000, pp. 363-395.



Maternidad 1908.

Un trabajo posterior de esta primera etapa nos devuelve un Arteta menos enfrentado a las mujeres y más cercano a la miseria femenina. Este acercamiento se llevaba a cabo, no sorprendentemente, a través de un motivo con profundo contenido de clase. “Maternidad” es el retrato de una mujer humilde amamantando a su hijo, sobre el fondo de un barrio obrero. Su rostro anguloso y macilento y sus ojeras, su vestimenta oscura, la expresión afligida, la delgadez del niño, la dureza de los trazos, todo el conjunto ambiental nos sugieren las tristes condiciones en las que las mujeres de la clase trabajadora debían criar a sus pequeños.

La percepción de las mujeres que Arteta transmitió en esta primera etapa debe ser interpretada dentro de las claves ofrecidas por el pensamiento socialista y liberal de izquierdas de principios de siglo. Por un lado, la denuncia de la situación de las familias obreras y la explotación de las mujeres trabajadoras fue una constante de este pensamiento, que tuvo su reflejo en la prensa socialista y en la obra de los teóricos sociales del liberalismo progresista. Por otro lado, todos ellos y particularmente los intelectuales de

clase media, compartieron también una actitud de rechazo de la feminidad, en la medida en que ésta era identificada con la religión católica y la tradición, y percibida como algo opuesto a la ciencia, al proceso de secularización de las ideas y al progreso social⁵. Arteta fue partícipe de esta doble percepción de las mujeres. Ahora bien, la comparación de esta maternidad que acabamos de comentar con un cuadro de factura posterior, que podría ser considerado otra versión del mismo tema, nos pone sobre la pista de un importante cambio que estaba teniendo lugar en la mente y en la paleta del pintor bilbaíno. Su “Crianza” pertenece, no por mero criterio cronológico, a lo que podría ser considerado una segunda etapa del artista.

LA MUJER VASCA

Esta segunda etapa del pintor se iniciaría en torno a 1913. A partir de esta fecha, la obra de Arteta se vio influenciada de forma significativa por el nacionalismo vasco. Bajo el ascendiente nacionalista, sus cuadros tomaron al mundo rural vasco como el escenario privilegiado y a las mujeres como la protagonistas principales. Arteta fue incorporando a las escenas del país una imagen femenina, una mujer vasca, cuyas características estaban en consonancia con el renacimiento de un mito, la madre de la patria, que el nacionalismo vasco creía portador de un nuevo orden simbólico⁶. El cambio temático supuso nuevos desafíos en el terreno formal. Aurelio Arteta se alejó del realismo y del expresionismo de su primera época, y se fue afirmando progresivamente en las formas post-impresionistas y en la pintura de carácter simbolista⁷. Por un lado, el pintor profundizó progresivamente los rasgos escultóricos de la anatomía femenina y, por otro lado, amplió su paleta hasta alcanzar una intensidad cercana al fauvismo.

En la “Crianza” nos encontramos ante un proceso de idealización de la maternidad y de afirmación de los valores femeninos asociados a ella: la sólida complexión física de la figura femenina y la serenidad de su rostro reflejan la salud y la fortaleza que la madre es capaz de transmitir a su hijo por medio de la lactancia. El cuerpo femenino y un bebé hermoso son los protagonistas

5. Sobre la evolución de los ideales de feminidad y masculinidad durante el primer tercio del siglo XX en la sociedad española ver, ARESTI, Nerea, *Médicos, Don Juanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001.

6. Miren LLONA analiza el surgimiento de la figura de la “madre de la patria” en el contexto de los años veinte y treinta, y su significado en el imaginario nacionalista vasco en *Entre señorita y garçon. Historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media (1919-1939)*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.

7. Se estaba produciendo una transformación del Arteta cuya sensibilidad social era resalta-da por Juan de Zuazagoitia cuando describía su estudio desde el que se veían “los tristes patios interiores con ropas obreras tendidas a secar...” al Arteta para el que, como planteaba Juan de la Encina, era “ya poca cosa lo que se ve desde su ventana...”, lo que importa es el mito, lo que está tras de las cosas, lo que expresa su ley trascendental”. Juan ZUAZAGOITIA, *El Liberal*, 2 de enero de 1923 y Juan de la ENCINA, *La Voz*, 27 de marzo de 1922, respectivamente.



Crianza 1913-1915.

de la escena. Para resaltar a ambos, el pintor crea una escenografía teatral con masas de colores en segundo plano que sirven para encuadrar a la madre y al hijo centralmente, hasta conseguir hacer de ellos una figura con vocación de efigie.

Pero, ¿cuál era ese orden simbólico que el nacionalismo asociaba a la maternidad? La respuesta está en la síntesis de elementos culturales y míticos que llenó de contenido el imaginario nacionalista. Por un lado, la constitución de la casa solar vasca como el núcleo originario de la patria y por otro, la asociación tradicional de lo doméstico con la mujer, permitieron la identificación natural entre la mujer/madre y la nación. La figura femenina pasó a representar una posición privilegiada en el renacimiento cultural vasco, como símbolo de los valores más auténticos de la patria. La influencia

de este proyecto nacionalista en la obra de Arteta fue significativa y determinó el cambio de destino y de significado de las imágenes femeninas en su pintura. Arteta sometió a sus mujeres a un prolongado proceso de idealización, hasta convertirlas en iconos de la nación vasca.

Para la Exposición Internacional de Pintura y Escultura que se celebró en Bilbao en 1919, Arteta presentó su obra "Mirentxu", otra vez una maternidad. En este caso, la madre no amamanta, sino que protege en su regazo al niño mientras él duerme apaciblemente. La distribución de la escena se realiza en tres planos; los dos primeros se sitúan en la tierra y el tercero al fondo, en el mar. En primer término aparece la imagen central de Mirentxu, la virgen laica que representa trasciende, como en el caso de la Virgen María, el papel de madre nutriente e incorpora al significante madre toda otra serie de significados como bienestar, refugio, protección, cuidado, hogar, punto de referencia. En segundo término, las mujeres que aparecen mirando al mar simbolizan la tierra. La escena, que distingue en dos masas diferentes de color el mar de la tierra, vincula el universo femenino a ésta última, y al regreso y a la permanencia. El mar, sin embargo, queda asimilado al universo masculino, al movimiento y a la actividad marinera, a pesar de que la figura del hombre permanece completamente ausente de la escena. El cuadro "Despedida de las lanchas" reproduce esta misma temática, ahondando la identificación de las mujeres con la tierra (origen, refugio) y de los hombres con el mar.

Todo este proceso de cambio en la obra de Arteta fue contemporáneo al impulso y a la modernización de las artes plásticas en el Bilbao de la segunda década del siglo XX. La renovación cultural vino de la mano de una serie encadenada de acontecimientos de singular trascendencia, en los que Arteta participó activamente: creación en 1911 de la Asociación de Artistas Vascos, aparición de la revista *Hermes* en 1917, organización de sucesivas exposiciones de arte moderno, incluida la Exposición Internacional de Pintura y Escultura y de Arte Español Contemporáneo de 1919⁸. Este conjunto de iniciativas culturales no sólo estuvo impulsado por diferentes generaciones de artistas e intelectuales vascos, sino también por la burguesía nacionalista bilbaína, que se enriqueció enormemente durante la coyuntura de la Gran Guerra. Estos sectores nacionalistas de la burguesía vasca apoyaron la construcción de un proyecto nacional de carácter liberal y progresista, alejado del tradicionalismo y de la profunda religiosidad que Sabino Arana había sabido imprimir al Partido Nacionalista Vasco. Para ello, impulsaron una imagen del País Vasco identificada con la modernización industrial, el trabajo y la innovación, más que con el costumbrismo y el ruralismo tradicionalistas. Las representaciones femeninas de Arteta armonizaban con tales pretensiones hasta el punto de que las mujeres de Arteta se convirtieron, a los ojos de esa burguesía nacionalista liberal, en la iconografía más representativa del proyecto de futuro que imaginaba ese renacimiento político y cultural vasco.

Los arquetipos femeninos vascos, portadores de toda esa serie de significaciones simbólicas, se encontraban, pues, en consonancia con los ideales de la burguesía vasca nacionalista. Se trata de una trayectoria similar a la que ya había recorrido la burguesía nacionalista catalana al impulsar la *Renaxença*. En efecto, los lazos de los sectores liberales de la burguesía nacionalista vasca con el nacionalismo catalán y, en concreto, con el movimiento de renovación Noucentista y con la figura de Eugenio d'Ors, así como la influencia de este último en la evolución plástica de Aurelio Arteta, han sido abundantemente documentados⁹. Queremos destacar aquí la influencia que ejerció "La Ben Plantada", figura mítica femenina creada por Eugenio d'Ors y símbolo del renacimiento cultural catalán, sobre el imaginario nacionalista vasco y sobre la obra de Arteta.

8. El crítico de arte Juan de la Encina calificó esta exposición como "una de las más interesantes de las celebradas en España desde hace más de medio siglo". ENCINA, Juan de la, *Pintores Vascos, comentarios sueltos (1906-1941)*, El Tilo, Bilbao, 1997, pág. 99.

9. KORTADI, Edorta, *Aurelio Arteta...*, *op.cit.*, p. 58. BRIHUEGA, Jaime, "Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta", en *Aurelio Arteta: Una mirada esencial (1879-1940)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1998, pp. 22 y 23. MUR PASTOR, Pilar, *Antonio de Guezo (1889-1956)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1991, p. 61. DE LA PUENTE, J., "La hora contradictoria, extremada y 'clásica' de Arteta", en *Arteta en el Banco de Bilbao*, Banco de Bilbao, Madrid, 1973, p. 24. KORTADI, Edorta, *Aurelio Arteta y el mar*, Fundación Municipal de Cultura Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 2000, p. 27.

Eugenio d'Ors eligió la figura femenina como símbolo de la transmisión generacional de la conciencia histórica: la mujer/madre transmisora de la raza y la mujer/patria portadora de la esencia de la cultura¹⁰. Así, en 1911 creó una metáfora literaria, "La Ben Plantada", para representar un ideal nacional catalán de contenido interclasista y regeneracionista. El símbolo que representa esta mujer noucentista es el árbol que echa fuertes raíces en la tierra. "La Ben Plantada" queda, así, asociada a la armonía de los ciclos de la naturaleza y alejada de los conceptos de fragilidad y fatalidad¹¹. "La Ben Plantada" es una virgen laica capaz de transmitir a la ciudadanía las leyes de la nueva civilización catalana.

El nacionalismo vasco no creó un recurso simbólico singular como el de "La Ben Plantada", capaz de representar el renacimiento cultural de la nación¹². Quizás por ello, en Bilbao, la prensa y las revistas culturales de carácter nacionalista se vieron notablemente atraídas por la fuerza simbólica que emanaba de la obra artística de Eugenio d'Ors. También Arteta se acercó a la iconografía orsiana. El progresivo alejamiento del costumbrismo decimonónico permitió a Aurelio Arteta acercarse a un estilo clasicista, impregnado de pretensiones universalistas, que conectaba con el ideal catalán. La evolución artística de Arteta hacia una creciente idealización de sus figuras y creación de un arquetipo femenino, tendencia que ya había sido anunciada en obras como "Eva arratiana", encontraba entonces su máxima expresión, en la forma de un ideal nacional a la vez que decididamente moderno.

Durante todo el siglo XIX, el País Vasco había asistido a un proceso de idealización de los hombres y mujeres vascos que contenía una afirmación de su moralidad y de su singularidad física, por más que la definición de los rasgos de esta fisonomía típicamente vasca fuera francamente difícil¹³. Las mujeres vascas fueron presentadas como mujeres saludables y robustas: "*Las mujeres representan el ideal de belleza humana -afirmaba Landhes, en relación a la mujer vasca- (...) caderas anchas, pecho firme, mejillas coloreas-*

10. DUPLÁA, Cristina, "La Ben Plantada" o el ideal femenino del "Noucentisme", *Revista de Occidente*, núm. 97, Julio de 1989, pp. 89 y 90.

11. DUPLÁA, Cristina, "La figura femenina como elemento legitimador del poder hegemónico de una cultura nacional". En: MAQUEIRA, D. y ANGELO, V., *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, vol. II, pp. 339 y 340.

12. Durante los años treinta, Manu Sota intentaría recrear también para el nacionalismo vasco una metáfora literaria a través de la recuperación del personaje femenino, *Libe*, que en 1902 había imaginado Sabino Arana con bastante poca fortuna. La nueva *Libe* de Manu Sota es una mujer cargada de fuerza que va a representar el renacimiento de la patria pero, esta vez, alcanzado a través de la lucha y el combate. El sufrimiento, las lágrimas y la sangre son, en su caso, los elementos de una liberación más centrada en el modelo de la pasión y resurrección de Jesucristo que en la armonía con la naturaleza que representó para el noucentismo la figura de La Ben Plantada.

13. Javier Díaz Freire ha analizado este particular proceso de creación e idealización de la fisonomía física y moral de los vascos. DÍAZ FREIRE, Javier, "El cuerpo de Aitor: emoción y curso en la creación de la comunidad nacional vasca", *Historia Social*, núm. 40, 2001.

*das, labios sonrientes, ojos dulces de un poco de asombro, espléndidos cabellos castaños*¹⁴. Esta tipología femenina robusta y fuerte, que fue rescatada por los pinceles de Arteta para los frescos que el pintor ejecutó para el edificio madrileño del Banco de Bilbao, guardaba también una estrecha relación con el ideal estético catalán de mujer integrada en la naturaleza y representativa de la fuerza y de la armonía.

Los frescos que Arteta pintó para la sede del Banco de Bilbao en Madrid en 1922 son un canto al progreso industrial identificado éste con el trabajo y el esfuerzo humanos, en el ánimo de dignificar a un pueblo que construye la nación por medio de la laboriosidad. Los murales del Banco de Bilbao representaron un nuevo paso en la evolución del pintor hacia la recreación de masas de colores vivos dentro de volúmenes geométricos, fiel a los principios post-cezanneanos. A la vez, constituyeron el estadio último del proceso de idealización de los cuerpos que persiguió Arteta durante toda su segunda época.

En el caso de las figuras femeninas de estos murales, su complexión fornida y a la vez la elegancia y la feminidad de su porte permitieron que se las comparase con “cariátides andantes”¹⁵. Así, desde el punto de vista formal, estas mujeres constituyeron un nuevo avance en el proceso de creación de figuras escultóricas, estatuarias. Por otro lado, desde el punto de vista temático, estas figuras representaron una renovación significativa: además de la representación de la mujer vasca asociada a la tierra y a la maternidad, Arteta trascendió el mundo rural vasco y convirtió a la mujer en protagonista del trabajo en el medio industrial. Este nuevo escenario le permitió a Arteta reforzar el prototipo vasco de mujer fuerte y el sentido igualitario de la participación de ambos sexos en la construcción de la nación vasca. Arteta tendió, por medio de la sacralización del trabajo, a representar el progreso de una nación industriosa y, una vez más, las mujeres fueron instrumentos fundamentales para esa mitificación. Mauricio Flores Kaperotxipi describió estas imágenes de mujeres vascas como “Figuras celestiales, (...) virgencitas de altar que se han vestido de mujeres de pueblo laborioso y bueno”¹⁶.

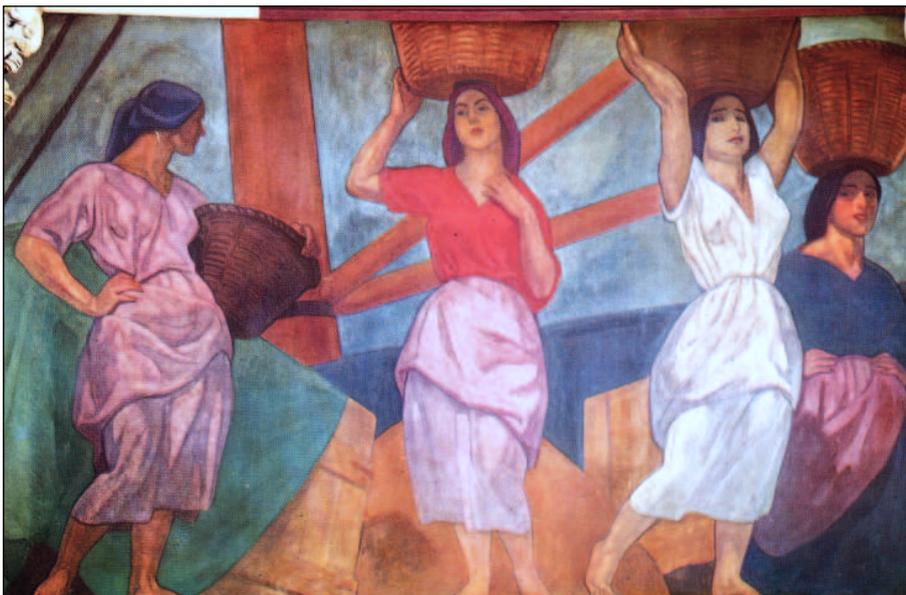
Efectivamente, el mural de “Las cargueras del muelle”, parte de la serie del Banco de Bilbao, nos presenta una escena en la que dos figuras centrales de mujer posan con un cesto en la cabeza. La una, en el centro, sujeta su cesto con la mano, más como si fuera un tocado femenino que una pesada carga. Es una mujer fuerte pero que, a la vez, posee un ademán elegante y delicado que afirma más su pose que el esfuerzo que realiza. La otra carguera, vestida de blanco, coge su cesto con las dos manos dejando al descubierto su cuerpo escultural, y poniendo de manifiesto la fuerza natural que

14. Descripción realizada por Landhes en 1877 y recogida en: AMÉZAGA, Arantzazu, *La mujer vasca*, Argitaletaria, Bilbao, 1980, p. 336.

15. DE LA PUENTE, Joaquín, “La hora contradictoria...”, pág. 25.

16. FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio, “Pintores vascos y no vascos”, en: *Pintores y escultores vascos...*, T. II, pág. 316.

posee. El color blanco y los paños mojados, que resaltan su cuerpo, dan a esta figura una “nobleza clásica”¹⁷ que refuerza su identificación con las figuras olímpicas. Finalmente, estas dos mujeres quedan flanqueadas por otras dos cargueras que, desde los vértices de la escena, reafirman la idea de actividad y de esculturalidad. Las dos, en todo caso, se mantienen en un segundo plano, asimiladas a los lienzos de colores que con sus dibujos geométricos encuadran la escena desde el fondo.



Cargueras del muelle.

Los murales supusieron, de un modo definitivo, la superación del costumbrismo tradicionalista y la transmisión, a través de esos arquetipos, de una representación totalmente moderna de la nación vasca. Sin embargo, la exaltación del trabajo como elemento dignificador de un pueblo suavizó el sentido social de la representación mural. La actitud de las y los trabajadores de los frescos del Banco de Bilbao no denuncia las penalidades del trabajo sino que destaca el esfuerzo realizado y la dignificación que ello aporta a los trabajadores y a la nación en su conjunto. Esta representación le sirvió al nacionalismo vasco como marco iconográfico en el que reflejar las señas de identidad del pueblo vasco, pero hizo que la obra de Arteta perdiera la fuerza expresiva y denunciadora de las composiciones de su primera época.

17. Término utilizado por SALABERRÍA, J.M. en: *Pintores y escultores vascos*, T. II, pág. 339.

MUJERES LIBRES

La proclamación de la Segunda República en 1931 desvió la mirada artística de Arteta. En su primera época, el pintor había reflejado amarga y críticamente un presente injusto. Durante la segunda etapa Arteta recreó un pasado preindustrial que, a través de sus obras, se convertía en mito y recuperaba actualidad. En lo que podríamos considerar una tercera época, el artista levantaría la mirada optimista hacia un futuro prometedor. Aurelio Arteta participó activamente en el devenir de la vida artística oficial durante el período de la Segunda República, y llegó a formar parte en 1931 de la *Agrupación al Servicio de la República*¹⁸. Se trasladó a Madrid, asistió a diferentes certámenes y recibió un firme apoyo por parte del nuevo régimen en la forma de premios y puestos de responsabilidad. Pese a ello, el nuevo contexto no provocó la vuelta de aquel Arteta entregado al realismo combativo que conocimos en la primera etapa. Su producción artística durante el período republicano seguiría mostrando sus anhelos transformadores y su vocación dignificadora de la condición humana, pero el simbolismo y un optimismo reconfortante se habían instalado de forma aparentemente definitiva en sus cuadros.

En relación a las imágenes femeninas de esta época, se produce un nuevo giro a través del cual Arteta relajaba su compromiso con la construcción de unos referentes imaginarios nacionalistas para entregarse al sueño republicano. Sus mujeres se convertían ahora en representaciones metafóricas de un futuro mejor para la humanidad. En este sentido, Aurelio Arteta compartía las claves culturales de una izquierda republicana que, tal y como ha señalado Javier Díaz Freire, convirtió el acceso visual al cuerpo femenino en un símbolo del triunfo de la modernidad y de la victoria sobre la derecha católica. De hecho, el cuerpo femenino mismo se había transformado entonces en un terreno crucial de lucha ideológica¹⁹. La proclamación de la Segunda República daría un espaldarazo definitivo al proceso de secularización ideológica de la sociedad española y a la lucha contra la represión católica. No en vano, se adelantaban a asegurar algunos, “Grecia [había] triunfado sobre el Vaticano”²⁰. Educación, salud y naturaleza eran conceptos y valores que la República deseaba potenciar²¹.

18. KORTADI, Edorta, *Aurelio Arteta: Entre la Renovación...*, op.cit., p. 75. Con el apoyo de Indalecio Prieto, pasó también a formar parte del claustro de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, según ha señalado Manuel LLANO GOROSTIZA en su trabajo “Aurelio Arteta y las pinturas murales del Banco de Bilbao”, en: *Arteta en el Banco de Bilbao*, Madrid, 1973, p. 53.

19. DÍAZ FREIRE, Javier, “La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera”, en: Luis CASTELLS (ed.), *El rumor de lo cotidiano. Estudios sobre el País Vasco Contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1999.

20. J. MARTÍNEZ NOVELLA, “El mundo se desnuda”, *Iniciales*, Abril de 1930, núm. 3, pág. 29.

21. Baste recordar que la convocatoria del Concurso Nacional de Pintura de 1935, que Arteta ganó con una versión de sus “Bañistas”, establecía que los temas de competición eran la pintura educativa para la escuela y el desnudo.a

En este contexto, la novedad temática más vistosa de la etapa republicana de Arteta fue la proliferación de desnudos, casi siempre en composiciones de grupo. Arteta había pintado ya un desnudo femenino en su primera época, pero “La modelo” era un ejemplo aislado y estaba asociado a un proyecto estético bien diferente. Lejos de aquel retrato naturalista de la mujer sorprendida en una posición indigna, sus desnudos republicanos eran un canto a la naturaleza y al cuerpo en libertad.



Bañistas 1930.

Las “Bañistas” de Arteta no son retratos realistas; sus cuerpos no traducen preocupaciones anatómicas ni están dotados de rasgos individualizadores. Son más bien arquetipos clásicos, altamente idealizados y dotados de cierta monumentalidad, aunque esta vez el arquetipo clásico no está relacionado tanto con el ideario nacionalista como con el proyecto republicano. Al fondo, el mar nos ofrece un punto de conexión con la temática de la época anterior, aunque la relación de los personajes femeninos con ese mar ha sido alterada radicalmente. La relación es ahora fraternal, y sus posiciones han dejado de estar enfrentadas. El mar ya no representa la naturaleza hostil, el ámbito masculino, público, social, en oposición al refugio del mundo femenino y privado. Sus cuadros de bañistas evocan aquella reconciliación del ser humano con la naturaleza a la que los medios intelectuales republicanos hicieron tan a menudo referencia. Y en estos cuadros de Arteta las mujeres son la humanidad, el cuerpo humano resucitado de la represión y alegremente hermanado con el sol. Allí se nos descubre el Arteta más universal y, aunque sólo de forma pasajera, menos arraigado en la emoción de un pueblo.



Tríptico de la guerra, 1937.

Tras el estallido de la Guerra Civil, Arteta regresó a la iconografía vasca para representar la derrota y, una vez más, la imagen de la mujer volvió a ser el vehículo privilegiado a través del que comunicar la tragedia. La madre vasca, símbolo de la tierra, de la patria y del hogar, ocupó nuevamente la escena, aunque en esta ocasión lo haría como reencarnación de un ideal abatido y no como el símbolo de una aspiración. La madre muerta del "Tríptico de la guerra" representa el final de la trayectoria de un pueblo y la consumación de un Apocalipsis. Junto a la madre yacente y exangüe, el bebé que no pudo alcanzar el seno desnudo de su madre yace también muerto en sus brazos. La posición central de la escena la ocupa precisamente ese pecho solitario, que no alcanza a amamantar a la criatura, y que es la representación absoluta de la orfandad de un sueño que ya no encuentra tierra ni pueblo en el que realizarse. La cadena de significaciones asociadas a la madre en la segunda época del pintor vuelve a cobrar vida en esta escena. Pero este mundo de significados contribuye ahora a crear una sensación profunda de desolación: la casa destruída, la tierra calcinada, los animales agonizantes, el árbol sin frutos y, en el centro de esta trágica espiral, y como expresión máxima de la derrota, la madre muerta.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan M.: *Origen y evolución de la pintura vasca*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1973.
- AMÉZAGA, Arantzazu: *La mujer vasca*, Argitaldaria, Bilbao, 1980.
- ARESTI, Nerea: *Médicos, Don Juanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001. — “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”, *Historia Contemporánea*, núm. 21, 2000.
- BARAÑANO, Cosme M.; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier; JUARISTI, Jon: *Arte en el País Vasco*, Cátedra, Madrid, 1987.
- BRIHUEGA, Jaime: “Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta” en: *Aurelio Arteta, una mirada esencial*, Bilbao-Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1998.
- Catálogo, *Arteta en el Banco de Bilbao*. Madrid, 1973.
- DÍAZ FREIRE, Javier: “El cuerpo de Aitor: emoción y discurso en la creación de la comunidad nacional vasca”. *Historia Social*, núm. 40, 2001.
- “La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera”, en CASTELLS, Luis (ed.), *El rumor de lo cotidiano. Estudios sobre el País Vasco Contemporáneo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999.
- D’ORS, Eugeni: *La ben plantada*, Edicions 62, Barcelona, 1990.
- DUPLÁA, Cristina: “‘La Ben Plantada’ o el ideal femenino del Noucentisme”, *Revista de Occidente*, núm. 97, Julio de 1989.
- “La figura femenina como elemento legitimador del poder hegemónico de una cultura nacional”. En: MAQUEIRA, D. y ANGELO, V. *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, vol. II, 1989.
- “Les dones i el pensament conservador catalá contemporani”, en *Més enllà del silenci*, en: NASH, Mary (ed.), Generalitat de Catalunya, Comissió Interdepartamental de Promoció de la Dona, Barcelona, 1988.
- ENCINA, Juan de la: *La trama del arte vasco*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- *Pintores vascos, comentarios sueltos (1906-1941)*, El Tilo, Bilbao, 1997.
- FLORES KAPEROTXIPI, Mauricio: *Arte vasco, pintura, escultura y grabado*, Ekin, Buenos Aires, 1954.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*, Ekin Colec. Abiatu, núm. 6, Bilbao, 1992.
- KORTADI OLANO, Edorta: *Aurelio Arteta y el mar*. Fundación Municipal de Cultura Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 2000.
- “Aurelio Arteta, entre la Renovación y las Vanguardias” en: *Aurelio Arteta, una mirada esencial*, Bilbao-Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1998.
- KORTADI OLANO, Edorta; PLAZAOLA, Juan; ALTUNA, Jesús: *Arte vasco*, Erein, San Sebastián, 1982.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pintura vasca*, Neguri Editorial, Bilbao, 1980.
- *Cincuenta años de pintura vasca (1885-1935)*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1971.

Aresti, N.; Llona, M.: Símbolos para una época. Género, clase y nación en la obra de A. Arteta

LLONA, Miren: *Entre señorita y garçonne. Historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media (1919-1939)*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.

MADARIAGA, Luis de: *Pintores vascos*, San Sebastián, 1971, tres vols.

MARCOS, Matilde: *Arteta*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998.

MARRODÁN, Mario Ángel: *Diccionario de pintores vascos*, Beramar, Madrid, 1989.

— Arteta, *nuestro maestro pintor*, Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 1979.

MUR PASTOR, Pilar: *Antonio de Guezoala (1889-1956)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1991.

— *La Asociación de Artistas Vascos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1985.

VIAR, Javier: *Bilbao en el arte vasco. Volumen 2: de 1875 a 1936*, BBK, Bilbao, 2000.

ZUGAZA MIRANDA, Miguel: "Artistas vascos entre dos siglos", en *La imagen del artista. Retratos de artistas vascos entre dos siglos*, Bilbao-Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1993.