

## **LAS MUJERES IMAGINADAS DE AURELIO ARTETA** **Imágenes femeninas e ideologías políticas (1898-1937)**

**Miren Llona y Nerea Aresti**

Universidad del País Vasco UPV/EHU

Esta comunicación plantea el recorrido por una galería de imágenes femeninas a través de la obra pictórica de Aurelio Arteta. El pintor bilbaíno Aurelio Arteta (1879-1940) es una figura central del arte vasco del primer tercio del siglo XX. Arteta, junto con Arrúe, Alcalá Galiano, Barroeta, Echevarría, Maeztu, Zuloaga y los hermanos Zubiaurre, forma parte de una generación de pintores entregados a estilos diversos, que compartieron sin embargo un mismo contexto social de cambio y modernización. De hecho, los años en torno al desastre del 98 fueron en el País Vasco momentos de profundas transformaciones, de rápida industrialización y de nacimiento de nuevos movimientos políticos e ideológicos, entre los que el nacionalismo y el socialismo destacaron por su vitalidad. Estos cambios marcarían el rumbo de la sociedad vasca en las décadas siguientes, y tendrían también una impronta decisiva en la evolución de la producción plástica.

Aurelio Arteta ha pasado a la historia del arte como el artífice de una iconografía vasca que supo conectar en su momento con la demanda de la pujante burguesía autóctona, y que perduraría además en el tiempo a través del nacionalismo. Arteta creó 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. El papel que Arteta jugó en la configuración de una identidad vasca y de un imaginario nacionalista justificaría en sí mismo la elección de su obra como objeto de esta comunicación. Sin embargo, los motivos de nuestra elección son otros.

La biografía del pintor, la evolución de su obra y de sus planteamientos artísticos a lo largo del tiempo hacen de Arteta un creador de múltiples significados. No es posible reducir su producción pictórica a la creación de esos iconos a los que veníamos haciendo referencia. Arteta fue nacionalista, republicano, liberal de izquierdas y también socialista. En una sociedad en la que el nacionalismo nacía enfrentado a la ideología socialista y viceversa, Arteta fue todas esas cosas a la vez, pero ninguna de ellas en estado puro. Por eso, su obra nos permite acercarnos a universos ideológicos distintos, que contienen asimismo diferentes percepciones de la feminidad y de las mujeres en aquellas primeras décadas del siglo pasado.

### **Las mujeres del pueblo.**

Aurelio Arteta nació en Bilbao, en 1879, en el seno de una familia humilde. Era hijo de un ferroviario que llegó de Huesca para trabajar en la capital vizcaína y de una mujer de origen vasco. Su procedencia familiar, ni inmigrante ni vasca del todo, le situaba ya en ese terreno cruzado en el que se desenvolvería buena parte de su vida. Cuando Arteta tenía catorce años la familia se trasladó a Valladolid, donde el pintor permanecería hasta 1898, año en el que decidió comenzar sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Su etapa madrileña estuvo marcada por la estrechez económica, que fue aliviada cuando la Diputación de Vizcaya le concedió una beca de estudios en el extranjero, ocasión que él aprovechó para conocer París. Corrían los años de principio de siglo.

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 socialista fueron constantes a lo largo de prácticamente toda su vida. Si bien algunos autores han afirmado la pertenencia del pintor a la UGT y al Partido Socialista<sup>1</sup>, otras voces apuntan a que nunca llegó a militar en estas organizaciones<sup>2</sup>. En cualquier caso lo más significativo resulta, en nuestra opinión, la firmeza de su compromiso con los menos favorecidos. Sus primeras obras son una expresión elocuente de este compromiso, y ellas nos permiten aproximarnos a un tipo de percepción concreta de la feminidad y de las mujeres, en aquel entorno social de cambio de siglo.

El conjunto de la obra de Arteta evolucionó desde un realismo un tanto academicista, que en ocasiones derivó hacia el naturalismo, hasta una suerte de simbolismo y post-impresionismo. A pesar de estos cambios de estilo, Arteta deseó siempre que su obra tuviera una finalidad social, que su trabajo artístico fuera un instrumento útil para comunicar ideas o emociones e incidir así sobre el conjunto social. Esta vocación fue expresada por él mismo en alguna ocasión<sup>3</sup>. Durante su etapa juvenil, Arteta concretó esta vocación en unas obras de marcado carácter de clase, pinturas en las que denunció diferentes aspectos de un presente repleto de injusticias. El estilo realista y el naturalismo encajaron armoniosamente con el afán crítico de estos primeros años.

A continuación centraremos nuestra atención en tres cuadros de este primer período. El primero de ellos, titulado "La modelo", fue pintado en París en 1902, mientras disfrutaba de la beca concedida por la Diputación de Vizcaya. 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. El conjunto, ciertamente desolador, fue censurado con vehemencia 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 mujer<sup>4</sup>.

A través de la pareja femenina representada en el cuadro de la modelo, Arteta no pretendía reproducir la visión tradicional de las mujeres, es decir, una imagen dual compuesta por la mujer buena, la María, y la mala, la Eva. Lejos de representar el pecado o la sexualidad frente a su enlutada ama, su 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 los socialistas de la prostitución como una forma de explotación de clase. El trabajo femenino fuera de la familia no evocaba entonces conceptos de independencia ni realización individual, sino que era visto como el corolario de una situación hondamente injusta en la que las madres

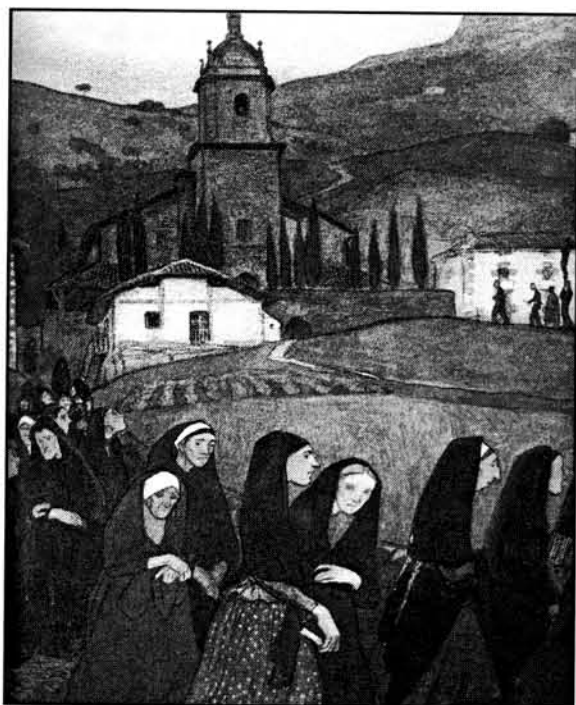
se veían obligadas a abandonar sus hogares, privando a las familias obreras de su presencia. En "*La modelo*" Arteta denunciaba el modo en el que una sociedad inicua trataba a las mujeres de clase trabajadora y la compli- cidad de los artistas *-de sí mismo-* con esta situación.

El cuadro "La procesión de Ceánuri" desvela otro aspecto del pensa- miento 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 proce- sión de Ceánuri*" no es, pues, una violenta reacción contra la realidad obser- vada, sino una estampa, en cierto modo satírica, de la 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. Del mismo modo que lo hicieran los 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 alia- do 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 orde- nadamente 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 también costumbrista y un tanto más académico, el "Pórtico de Durango" refleja esta misma imagen de un mundo estrictamente dividido entre los sexos, en el que las mujeres quedan del lado de la religión y del oscurantismo. Aurelio Arteta, hombre laico, progresista y de izquierdas no podía sino rechazar todo lo que aquella ola rígida de beatas representaba.

Un cuadro posterior, pero también de esta primera etapa, nos devuel- ve un Arteta menos enfrentado a las mujeres y más cercano a la miseria femenina. Este acercamiento se llevaba a cabo, no sorprendentemente, a trav- és de un motivo con profundo contenido de clase. "Maternidad" es el retra- to 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 procesión de Ceánuri 1905*

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 social. Arteta fue partícipe de esta doble percepción de las mujeres. Ahora bien, la comparación de esta maternidad que acabamos de comen-

tar 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 la segunda etapa del artista.



*Pórtico de Durango 1905*



*Maternidad 1908*



### **Las madres vascas.**

La madre que amamanta a su hijo en "Crianza" no es la misma mujer que hemos visto representada en "Maternidad". En la "Crianza", 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 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. Nos encontramos ante un proceso de idealización de la maternidad y de afirmación de los valores femeninos asociados a ella, y ante un artista que se hace eco de esa mitificación y se siente inclinado a representarla alejándose del realismo y suavizando el tono acusativo de su obra.



*Crianza 1913-1915*

En efecto, el cambio de punto de vista que hemos destacado en "Crianza" es representativo de la segunda etapa del pintor y se inició en torno a 1913. A partir de esta fecha, la obra de Arteta se vio influenciada de

forma significativa por otra de las corrientes ideológicas que, junto con el socialismo, había nacido en las postrimerías del siglo XIX y que se desarrollaba con singular pujanza en Bilbao: el nacionalismo vasco. Bajo el ascendiente nacionalista, sus cuadros tomaron al mundo rural vasco como el escenario privilegiado y a la mujer como la protagonista principal. 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 simbólico. 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 simbolista.

¿Cuál era ese nuevo orden simbólico que el nacionalismo vasco asociaba a las mujeres? El nacionalismo vasco, en su empeño modernista por construir un porvenir inspirado en el pasado, estableció la casa solar como el elemento base de la constitución social y política de la nación vasca. El caserío era el espacio mítico en el que permanecían vivos e inalterables los fundamentos del ideario nacionalista. La encarnación de lo doméstico por parte de la mujer facilitó la identificación directa entre lo femenino/la madre y la casa solar/la tierra. En la medida en que el nacionalismo había hecho de la casa solar el núcleo originario de la patria, la identificación final entre la mujer/madre y la patria estaba destinada a establecerse como algo natural. La figura femenina pasó así a representar una posición privilegiada en el renacimiento cultural vasco, como símbolo de los valores más auténticos de la patria. Las mujeres nacionalistas pasaron a desempeñar un papel de gran valor como tutoras del pasado y como transmisoras del mismo al conjunto de la sociedad vasca.

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. Por un lado, profundizó progresivamente los rasgos escultóricos de la anatomía femenina y, por otro lado, amplió su paleta hasta alcanzar una intensidad cercana al fauvismo. Ya no se trataba, como en su primera época, de denunciar la condición de las mujeres del pueblo, ni de representar aquella



imagen negativa de la feminidad identificada con el mundo religioso y la reacción que le inspiraba su progresismo. En este segundo período, la pintura de Arteta reflejaría una revalorización de las mujeres vascas en su función de madres y como transmisoras de los valores de la patria. Si el realismo le había servido como vehículo formal para la empresa de su primera etapa, la representación del imaginario nacionalista necesitaba nuevos recursos plásticos más cercanos al simbolismo y a la síntesis formal<sup>5</sup>.

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 1919. Este conjunto de iniciativas culturales no sólo estuvo impulsado por diferentes generaciones de artistas e intelectuales vascos, sino también por la burguesía nacionalista bilbaina, 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.

Todo este conjunto de influencias ideológicas y personales que Arteta experimentó de la mano del nacionalismo vasco son ya perceptibles en su obra "Eva arratiana". En este cuadro Arteta nos ofrece una representación de ese paraíso imaginado que surge alrededor de la casa solar vasca. Eva, la aldeana que flanquea el cuadro en un primer plano y

que ofrece la manzana a Adán, es la protagonista de la escena junto con la tierra, iluminada por el sol naciente, que se extiende en un segundo plano. Lejos del significado reprobatorio de la metáfora bíblica, Arteta desacraliza el acto y recrea una escena pastoril en la que Eva, representada como la dueña de los secretos del paraíso terrenal vasco que alumbrado se extiende a sus espaldas, se lo ofrece al hombre a través el acto simbólico de la entrega de la manzana. Eva y otras dos mujeres encuadran la escena de forma triangular, reforzando la identificación de la mujer con la tierra y el caserío. La factura y el estilo del cuadro han abandonado el costumbrismo y el realismo y se deslizan abiertamente hacia el simbolismo y la organización post-impresionista de masas y volúmenes.



*Eva arratiana (fragmento), 1913*

Para la Exposición Internacional de Pintura y Escultura que se celebró en Bilbao en 1919, Arteta presentó las que han sido consideradas sus obras maestras de este período, "Mirentxu" y "Despedida de las lanchas". La primera de ambas representa nuevamente una maternidad pero, esta vez, 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, quien organiza la escena de manera triangular al estilo de las madonnas italianas, quedando distribuido

el resto del cuadro de manera simétrica a cada uno de sus lados. La virgen laica que representa Mirentxu trasciende, como en el caso de la Virgen María, el papel de madre nutriente e incorpora al significativo madre toda otra serie de significados como bienestar, refugio, protección, cuidado, hogar, punto de referencia y, finalmente, junto con las otras mujeres que aparecen en el segundo plano mirando al mar, la imagen de la madre vuelve a simbolizar 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.



*Mirentxu 1915-1916*

Por su parte, "*Despedida de las lanchas*" recoge la misma temática que Mirentxu, pero suprimiendo su figura central de la escena. De esta manera, las mujeres que miran al horizonte y despiden a los hombres que se alejan remando en sus lanchas, pasan al primer plano y se hacen protagonistas de la composición. La posición en tierra de las mujeres y de los hombres en el mar reafirma una vez más la asociación de lo femenino con la tierra y con el universo simbólico que se asocia al regreso, al punto de

referencia, al refugio y al origen. Por otro lado, Arteta ha avanzado notablemente el proceso de idealización de los cuerpos femeninos. Así, los volúmenes de piernas, brazos y muslos de las mujeres que despiden las lanchas, empiezan a adquirir perfiles esculturales. Nos encontramos ante un proceso avanzado de construcción de arquetipos femeninos vascos, que ha trascendido el costumbrismo localista y que se ha afirmado en el clasicismo para alcanzar una proyección más universal.

En definitiva, estos arquetipos femeninos vascos, portadores de toda esa serie de significaciones simbólicas, se encontraban en consonancia con los ideales de la burguesía vasca nacionalista, que pretendía garantizar la tutela femenina del pasado, incorporando a la mujer al renacimiento de la nación en calidad de madres de la patria. En esta tendencia observamos una trayectoria similar a la que ya había desarrollado 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 documentados<sup>7</sup>. Sin embargo, nos gustaría reflexionar una vez más sobre ello para introducir una nueva perspectiva. En nuestra opinión, 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, fue muy significativo.

En 1911 Eugenio d'Ors creó una metáfora literaria, "*La Ben Plantada*", a través de la cual vino a representar un ideal nacional catalán de contenido interclasista y regeneracionista. Para ello, Eugenio d'Ors eligió la figura femenina como símbolo de la transmisión biológica de la conciencia histórica: la mujer/madre transmisora de la raza y la mujer/patria portadora de la esencia de la cultura<sup>8</sup>. Estéticamente, el mito creado por Ors se representa como una mujer de cabello recogido, con ropas holgadas, principalmente de color blanco, y poseedora de un cuerpo sano que le permitía ejercer el rol de reproductora de una raza fuerte. 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 fatalidad°. A través de este modelo de mujer, Ors consiguió recoger, en un solo recurso simbólico, elementos tradicionales de la cultura mediterránea y crear un clasicismo estético en torno a la modernidad de la ciudad de Barcelona. "*La Ben Plantada*" es una virgen laica capaz de transmitir a la ciudadanía las leyes de la nueva civilización catalana.



*Despedida a las lanchas, 1915-1917*

La iconografía mítica del nacionalismo vasco no creó una metáfora como la de "*La Ben Plantada*", capaz de representar el renacimiento cultural al que se aspiraba con el resurgir de la nación<sup>10</sup>. Quizás por ello, en Bilbao, la prensa y las revistas culturales de carácter nacionalista se vieron notablemente atraídos por la fuerza simbólica que emanaba de la obra artística de Eugenio d'Ors, durante la primera y la segunda décadas del siglo XX. Así mismo, la obra de 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 respondían al ideal catalán. Nos encontramos, en la evolución artística de Arteta, ante la máxima idealización de sus figuras y

ante la creación final de un arquetipo femenino, portador de los rasgos que configuraban la fisonomía mítica tradicional de la mujer vasca. Un ideal nacional y a la vez decididamente moderno.

Durante todo el siglo XIX, el País Vasco asistió 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 difícil<sup>11</sup>. 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 coloreadas, labios sonrientes, ojos dulces de un poco de asombro, espléndidos cabellos castaños*"<sup>12</sup>. 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 representaron un nuevo paso en su evolución 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. Los murales del Banco de Bilbao 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.

En el caso de las figuras femeninas de estos murales, su compleción fornida y a la vez la elegancia y la feminidad de su porte permitieron que se las comparase con "*cariátides andantes*"<sup>13</sup>. Así, desde el punto de vista formal, estas mujeres constituyeron un nuevo avance en el proceso de creación de figuras escultóricas, de carácter estatuario. 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 per-



mitió 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 industrial y, una vez más, las mujeres fueron instrumentos fundamentales para esa mitificación. La pintora Flores Kaperotxipi describió a estas imágenes de mujeres vascas como "*Figuras celestiales, (...) virgencitas de altar que se han vestido de mujeres de pueblo laborioso y bueno*"<sup>14</sup>.

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 posee. El color blanco y los paños mojados, que resaltan su cuerpo, dan a esta figura una "*nobleza clásica*"<sup>15</sup>, 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.

Con estos murales, Arteta logró definitivamente superar el costumbrismo tradicionalista y transmitir con sus arquetipos 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.



*Las cargueras de Muelle, 1922*

### **Las mujeres del futuro.**

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 este proceso de conformación de una iconografía nacional, el pasado rural se alió con un presente industrial también mitificado. En la tercera época, el artista levantaría la mirada optimista hacia un futuro prometedor. Eran años de grandes expectativas para aquéllos y aquéllas que habían albergado largamente un deseo de cambio profundo de la sociedad. Este era el caso de Arteta, quien nunca abandonó su actitud de discreta rebeldía contra lo establecido.

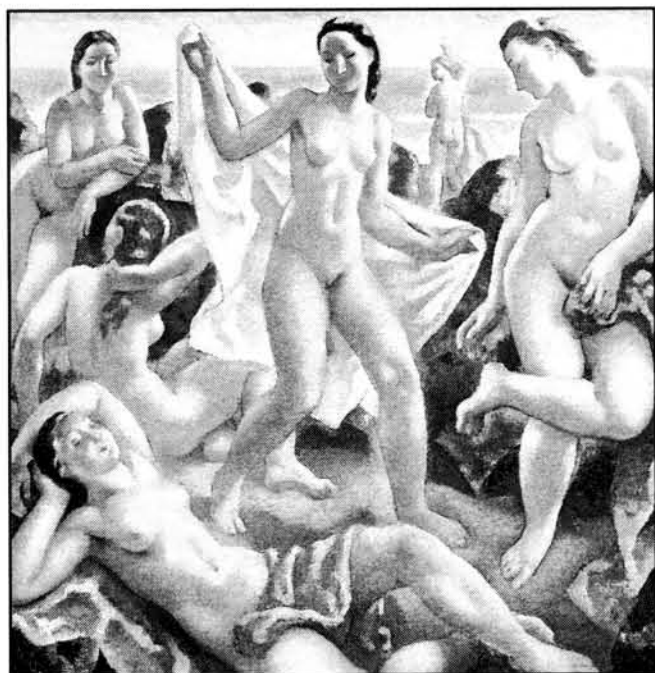
Aurelio Arteta participó activamente en el devenir de la vida artística oficial durante el período de la Segunda República. El pintor formó parte en 1931 de la Agrupación al Servicio de la República<sup>16</sup>, se trasladó a Madrid, asistió a diferentes certámenes y recibió un firme

apoyo por parte del nuevo régimen en la forma de premios y puestos de responsabilidad. Pese a todo 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, y a pesar de que el artista siguió evolucionando desde el punto de vista formal en la dirección que hemos venido señalando, los cambios son notables. La atención de Arteta se desvió por efecto del ambiente republicano. Ciertamente, las mujeres continuaron ocupando una posición central en sus obras, tanto desde el punto de vista temático como por la carga simbólica de las imágenes femeninas. Pero las mujeres vendrían a simbolizar algo distinto en estos años treinta. Durante este período, 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 ideológica<sup>17</sup>.

A lo largo de la década de los veinte, se produjo una extraordinaria proliferación de discursos e imágenes sobre el cuerpo humano y la sexualidad. La oposición del régimen dictatorial de Primo de Rivera abortó una parte significativa de aquellos ensayos liberadores de la rígida moral tradicional. Pocos años después, 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. Educación, salud y naturaleza eran conceptos y valores que la República deseaba potenciar. 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.



*Bañistas 1930*

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. Su serie de bañistas respondía fielmente a este planteamiento liberador. Arteta no hacía sino reflejar el ambiente republicano en los terrenos intelectual y plástico, un ambiente particularmente atraído por esta temática. Juan de la Encina afirmaba en 1936 a propósito de Aurelio Arteta y de sus "Bañistas", que *"las costumbres de nuestro tiempo - deportes, cultivo pagano de la carne, entusiasmo por el cuerpo floreciente, ágil y vigoroso- forzosamente [habían] de influir -[estaban] ya influyendo notoriamente- en las concepciones artísticas"* del pintor<sup>18</sup>.

En realidad, Arteta siempre había cultivado un pensamiento laico enfrentado al oscurantismo religioso y a su secular condena del cuerpo supuestamente pecaminoso. El ambiente republicano favoreció el florecimiento de una especie de "neo-paganismo" o "neo-clasicismo" -en expresión del propio Juan de la Encina- de los que Arteta se hizo eco. No en vano, se adelantaban a asegurar algunos, "Grecia [había] triunfado sobre el Vaticano" <sup>19</sup>. Es reseñable, sin embargo, que la incorporación de los desnudos femeninos en el repertorio temático de Arteta no supuso realmente una erotización de su pintura. En este sentido, el pintor no violentó su idealismo laico y su espíritu moderado. Los cuerpos femeninos pintados por Arteta son, eso sí, el símbolo de una sociedad más libre y abierta.

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. El paisaje rocoso que enmarca la escena nos recuerda que estamos en las costas del Cantábrico, si bien la influencia del arte noucentista continúa también ahora siendo innegable<sup>20</sup>. 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.

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.



*Tríptico de la guerra. La retaguardia, 1937*

¿Cómo fueron realmente las mujeres imaginadas por Arteta? Ellas fueron mujeres desamparadas, beatas sombrías, mujeres fuertes, las madres de la patria, el símbolo del futuro, de la libertad, y de la derrota. Todas estas mujeres convivieron en la obra de un hombre peculiar, que dio cobijo en su



mente a universos imaginarios distintos, muchas veces contradictorios. Sin embargo, eso sí, todas aquellas imágenes femeninas tenían algo en común, todas ellas encontraban sus posibilidades de existencia en la sociedad de la época, una sociedad cambiante y rica en realidades y en ideas.

## NOTAS

\* Esta comunicación ha sido realizada gracias al apoyo de la UPV/EHU a través del proyecto UPV021.323Ha156/98.

1 Según afirmación de Gregorio San Juan, citado por Matilde Marcos, Arteta, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, pág. 30.

2 En concreto, 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 Juan de la Encina, *La trama del arte vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pág. 170.

3 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 la Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana, Bilbao, Ed. *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1975, Tomo I, pág. 13.

4 El primer testimonio corresponde a la reacción de Pedrosa, y el segundo a Juan de la Encina. Ambos han sido recogidos por Edorta Kortadi en su estudio "Aurelio Arteta, entre la Renovación y las Vanguardias", en *Aurelio Arteta: Una mirada esencial (1879-1940)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pág. 42.

5 Se estaba produciendo una transformación del Arteta cuya sensibilidad social era resaltada 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.

6 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". Juan de la Encina, *Pintores Vascos, comentarios sueltos (1906-1941)*, Bilbao, El Tilo, 1997, pág. 99.

7 Kortadi, Edorta, "Aurelio Arteta...", pág. 58. Brihuega, Jaime, "Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta", en *Aurelio Arteta*, págs. 22 y 23. Mur Pastor, Pilar, Antonio de Gueza (1889-1956), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991, pág. 61. De la Puente, Joaquín, "La hora contradictoria, extremada y 'clásica' de Arteta" en *Arteta en el Banco de Bilbao*, Madrid, Banco de Bilbao, 1973, pág. 24. Kortadi, Edorta, *Aurelio Arteta y el mar*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura Ayuntamiento de Gijón, 2000, pág. 27.

8 Dupláa, Cristina, "La Ben Plantada" o el ideal femenino del "Noucentisme". *Revista de Occidente*, núm. 97, julio de 1989, págs. 89 y 90.

- 9 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*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Vol. II, págs. 339 y 340.
- 10 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.
- 11 Javier Díaz Freire ha analizado este particular proceso de creación e idealización de la fisonomía física y moral de los vascos en "El cuerpo de Aitor: emoción y discurso en la creación de la comunidad nacional vasca", *Historia Social*, núm. 40, 2001.
- 12 Descripción realizada por Landhes en 1877 y recogida por Arantzazu Amézaga en *La mujer vasca*, Bilbao, Argitaldaria, 1980, pág. 336.
- 13 De la Puente, Joaquín, "La hora contradictoria...", pág. 25.
- 14 Kaperotxipi, Flores, Pintores vascos y no vascos, en *Pintores y escultores vascos...*, T. II, pág. 316.
- 15 Término utilizado por Salaberría, J.M. en *Pintores y escultores vascos*, T. II, pág. 339.
- 16 Edorta Kortadi, "Aurelio Arteta: Entre la Renovación...", pág. 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 "Aurelio Arteta y las pinturas murales del Banco de Bilbao", Madrid, *Arteta en el Banco de Bilbao*, 1974, pág. 53.
- 17 Javier Díaz Freire, "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*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999.
- 18 Juan de la Encina, "Arteta y el Concurso Nacional", publicado el 4 de julio de 1936, y reproducido en *Pintores y escultores vascos*, T. II, pág. 311.
- 19 J. Martínez Novella, "El mundo se desnuda", *Iniciales*, abril de 1930, núm. 3, pág. 29.
- 20 Las bañistas de Aurelio Arteta no ocultan el influjo de la obra pictórica de Joaquim Sunyer.