

ICONOGRAFIA DE LA MUJER EN LOS PINTORES VASCOS (SIGLOS XIX Y XX)*

Por Xesqui Castañer López

RESUMEN

El objetivo principal de las líneas que siguen es, pues, acercarse al papel de la mujer en la pintura y cómo se ha plasmado en los lienzos la importancia social de la mujer. La metodología empleada corresponde a un análisis de la obra de arte desde el punto de vista del asunto o de alguno de sus elementos. A partir de aquí el trabajo se divide en tres partes: la primera estudia a la mujer como símbolo (religioso o profano), la segunda como categoría estética, y la tercera, aborda la representación femenina en la pintura actual.

La representación de la figura femenina es tan antigua como la propia pintura, su plasmación en los pintores vascos durante los siglos XIX y XX no va unida al grado de emancipación de la mujer en la sociedad, ya que predomina la mujer madre, ya que ésta es fuente de vida, transmisora de costumbres y de herencia al mismo tiempo.

En lo referente al trabajo, la mujer participa de las actividades realizadas por los hombres, demostrando fuerza física, como lo demuestra los grandes pesos que transporta sobre la cabeza, o la agilidad que demuestran las mujeres del "Correo de la sardina", las "Bateleras de Pasajes" o las que llevan mineral sobre la cabeza. Este tipo de actividades es representada con especial proliferación en la denominada "Pintura Regionalista", aunque casi siempre destacando sus aspectos más superficiales y folklóricos.

Dentro de las corrientes actuales, los pintores vascos están inmersos en las españolas y europeas. Quizá a nivel teórico sea el surrealismo, el movimiento que contempla mayor protagonismo femenino.

RÉSUMÉ

La finalité essentielle de ces lignes est une approche au rôle de la femme dans la peinture, et comment s'est matérialisé dans les toiles l'importance sociale de la femme. La méthodologie suivie correspond à une analyse de l'oeuvre d'art du point de vue des motifs ou de certains de ses éléments constitutifs. Ainsi donc, le travail comporte trois parties: la première étudie la femme en tant que symbole (religieux ou profane); la seconde l'étudie en tant que catégorie esthétique, et la troisième a trait à la représentation féminine dans la peinture actuelle.

La représentation de la figure de la femme est aussi vieille que la peinture même; mais sa matérialisation dans les peintres basques pendant les siècles XIX et XX, n'a rien à voir avec le degré d'émancipation de la femme dans la société, car le trait

* Este artículo es parte de un trabajo más amplio, que pude llevar a cabo gracias a la concesión de una beca del *MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO*.

marquant est celui de la femme-mère, source de vie et courroie de transmission des coutumes et d'hérité au même temps.

Du point de vue du travail, la femme participe aux activités des hommes, faisant preuve de force physique, comme nous le prouve les grands poids qu'elle porte sur sa tête, ou l'agilité des femmes du "Correo de la Sardina", les "Bateleras de Pasajes" ou celles qui portent du mineral sur la tête. Ce type d'activités nous les trouvons en grand nombre dans ce que l'on appelle "Peinture Regionaliste", bien que souvent soient mis en relief, surtout, ses aspects les plus superficiels et folkloriques.

A l'intérieur des courants actuels, les peintres basques suivent aussi bien les courants espagnols que les européens. Du point de vue théorique c'est, peut-être, le surréalisme le mouvement qui affiche le plus souvent le personnage féminin.

LABURPENA

Ondorengo lerroen helburu nagusia, beraz, honako honetan datza: Pinturan emakumeak izan duen garrantzia zapietan nola aditzera eman den ikustea. Erabilitako ari-bidea arte-lana gaiaren edo horren osagaietakoren baten aldetik aztertekoa izan da. Abiapuntu honetatik aurrera, lanak hiru zati ditu: lehenengoan emakumea erlijiozko nahiz bestelako mailako ikur gisa aztertzen da; bigarrenean, erti-lan mailako gisa, eta hirugarrenean, gaur eguneko pinturagintzan emakumearen nolako agerpena egiten denari heltzen zaio.

Emakumearen irudia marrazteko ohitura marrazkigintzarekin baterakoa da. Euskal marrazkilariek XIX eta XX gizaldietan egiten dituzten emakumea gai hartuzko lanak ez dira emakumeak gizartean duen bere burujabetasun-mailarekin baterakoak eta, hori, amatasuna nagusi delako, hori biziaren sorburu, ohiturak eta oinordetzak ondorengoei aldi berean uzten dizkiena bait da.

Lanari buruzkoan, gizonak burutzen dituen ekintzapide guztietan eskuhartzen du emakumeak; buru-gainean eramaten dituen zama astunetatik ateratzen denez, indarra ere erakusten du, edo "Correo de la sardina", "Bateleras de Pasajes" marrazki-lanetako emakumeek, nahiz buru-gainean eramaten dituztenek erakusten dutenez, bizkortasuna ere bai.

Era honetako ekintzapideak "Pintura Regionalista" izenekoan marrazki-lan ugariaren gai dira, baina ia beti alderdirik axalekoenak eta folklore-mailakoenak nabarmentzen dituzte.

Gaur egungo joeren barruan, euskal marrazkilariek Espainiako eta Europa-mailako joeretan murgilduta dabilta. Joera hori teoria-mailan agian "surrealismo" izenekoak, emakumeari garrantzirik haundiena ematen dion joera, noski, izango da.

El análisis de la obra de Arte desde el punto de vista del "asunto", o la significación de algunos de los elementos —animales, objetos, figuras humanas—, es el objeto fundamental de la iconografía, cuya formulación teórica no es nueva, pero que no ha sido excesivamente aplicada. Concretamente, el tema iconográfico femenino se ha reducido, en gran parte, a la pintura religiosa, olvidándose del importante papel desempeñado por la mujer en la sociedad y, por tanto, en la Historia cuestión ésta que, sin embargo, no ha pasado desapercibida a los artistas, utilizando el tema femenino con profusión, mayor incluso, en algunos aspectos, que a hombres y niños.

El objetivo de las líneas que siguen es, pues, acercarse al papel de la mujer en la pintura y cómo se ha plasmado en los lienzos la importancia social de la mujer.

La delimitación cronológica obedece a dos razones fundamentales. Una, de contenido, ya que la inserción de la mujer en la vida pública y el mayor desarrollo de los movimientos feministas en Europa se produce, sobre todo, en el último tercio del siglo XIX. La otra razón es de tipo formal, al poder limitar cualquier trabajo de investigación geográfica o temáticamente. En este sentido he preferido autolimitarlo temporalmente, antes que espacialmente, pues el ámbito geográfico es el País Vasco, en su concepción política actual, es decir, las provincias de Alava, Guipúzcoa, Vizcaya, en cuyos Museos Provinciales, se encuentran los principales fondos utilizables.

El interés del tratamiento de la mujer en la pintura de los artistas vascos reside en el supuesto de una determinada consideración social de la mujer en la comunidad vasca, lo que se ha llamado, no sin ciertas reservas, "el matriarcado

vasco", situación muy distante de lo que sucede en otras partes del Estado.

Las fuentes que se van a utilizar son, en primer lugar, todos aquellos cuadros de pintores vascos en los que aparezca la mujer, ya sea como tema principal, o simplemente accesorio. Al mismo tiempo y para su correcta interpretación, las obras literarias con referencias a la mujer, de escritores vascos coetáneos a la época. Por último, la legislación existente sobre la situación jurídica de la mujer en la misma.

A pesar de la atracción y actualidad del tema, se me plantearon serios problemas que dificultaron la tarea a desarrollar. En primer lugar, la cronología —siglos XIX al XX—, proporciona una patente heterogeneidad en el material artístico disponible, con el consiguiente peligro de juzgar, desde un mismo prisma conceptual, elementos que, aun teniendo un mismo denominador común —la mujer—, han ejercido una función completamente distinta bajo condiciones históricas diferentes. En segundo lugar, la falta de tratados pictóricos realizados por artistas en los que se estudie el tema de la mujer, con la problemática que plantea a los pintores.

Una posibilidad de haber encarado el tema, sería el análisis puramente iconográfico, prestando exclusiva atención a los temas artísticos en los que aparece representada la mujer, limitándome a la exposición objetiva de los mismos, sin tratar de explicar las causas que condujeron a preferir dicho elemento como expresión artística frente a otros posibles. Se trataría, pues, siguiendo la clasificación de Panofsky de la descripción preiconográfica y análisis pseudoformal, seguido de un análisis iconográfico de los

contenidos temáticos primarios y secundarios.

Por último, podría haberse tratado, y es lo que he intentado, comprender la evolución de la importancia de la mujer a lo largo de los siglos estudiados dentro de una sociedad concreta y a través de las obras pictóricas que esa sociedad ha producido. Y ello, siguiendo la idea de Panofsky de hacer **historia de los síntomas culturales o símbolos en general**, percatándonos acerca de la manera en la que, bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas o conceptos específicos.

Todavía dentro de esta clasificación metodológica primaria realizaré una división del análisis iconográfico en tres partes claramente diferenciadas.

La primera de ellas estudia a la mujer como símbolo religioso y como símbolo profano, y la segunda como categoría estética, en la infancia, como elemento realista en el costumbrismo, así como su plasmación en el desnudo, el retrato, la maternidad, y el paisaje. El método para realizar el estudio de estos dos apartados será preferentemente de carácter sintético, es decir, que, dada la gran extensión cronológica y estilística, así como la abundancia de material estudiable, se tratará de compendiar dentro de lo posible dicho material con el fin de que puedan extraerse unas ideas generales y lo más comunes posibles en cada una de las fuentes estudiadas.

La tercera parte será de índole eminentemente teórica —e incluso polémica— donde emplearé un método preferentemente analítico dado el carácter contemporáneo del material a estudiar, que impide poseer un bagaje suficiente para permitir una posible síntesis.

1.- LA MUJER COMO SIMBOLO

La representación plástica de la mujer indica el proceso que la sociedad ha seguido en su concepción del papel que aquélla venía desempeñando. Su evolución, además, desde el siglo XVIII se incluye en un ciclo durante el cual el ser humano pasa de ser sólo el súbdito de la Monarquía absoluta a poder ser el ciudadano post Revolución Francesa. Igualmente, en ese período, la mujer pasa de ser un sujeto pasivo de la Historia a protagonista, ejemplificándose en la "Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana", de Olimpia de Gouges. Sin embargo, a pesar de los cambios sociales, la mujer siguió siendo objeto pasivo en los cuadros de la época.

Dos condiciones transforman un objeto sensible en metáfora de una abstracción. En primer lugar, que exista cierta analogía entre dicho objeto sensible y la abstracción que se pretende simbolizar y, en segundo lugar, que se dé un consenso tácito en la sociedad que permita, o exija, dicha simbolización. Así se explica que un mismo objeto pueda llegar a ser sustituto de cosas bien distintas, según sean los ambientes históricos, culturales e, incluso, el prisma científico bajo el que es estudiado. De este modo, por ejemplo, en la esfera del arte, la figura de la mujer

puede ser, desde un punto de vista religioso o, para ser más exactos, desde el punto de vista de los pasajes religiosos de la Biblia, símbolo de pecados o virtudes. También al margen de la religión, puede representar una imagen de tiempo o de riqueza.

Tal convergencia de significados en una sola forma ofrece considerables dificultades para su exacta interpretación, pero se hace mucho más inteligible cuando lo que se pretende es conocer la proyección psicológica de aquéllos, por cuanto los significados leídos en formas idénticas por personas diferentes nos dicen más sobre esos lectores que sobre las formas.

Según lo dicho, el simbolismo se da en mayor o menor grado en todo tipo de arte y puede tener un carácter religioso, profano o, simplemente, psicológico como expresión del ser del artista.

En este epígrafe va a aparecer la mujer como símbolo, pero sólo como resultado de una expresa voluntad para la creación de un sustituto.

1.2.- En la Biblia

La imagen bíblica representada en la pintura del siglo XIX tiene una clara finalidad moralista. Así, la sociedad vasca resultante de la industrialización sentía la necesidad de contemplar imágenes moralistas que supusieran el mantenimiento de las buenas costumbres, lo mismo que les estaba sucediendo a los prerrafaelistas en la Inglaterra de la época (1).

"La mujer adúltera", de José Echenagusia, es una buena muestra de lo dicho anteriormente. El adulterio, delito de la mujer según las leyes en vigor en el período, da pie para que el autor busque el paisaje bíblico como ejemplo moralizador. La mujer pecadora aparece arrodillada pidiendo clemencia. La figura de Jesús a su lado y la de los ancianos en grupo, de pie, ofrecen la imagen de la condena de las costumbres corruptas. La combinación de colores calientes, azul y rojo, de las túnicas masculinas, con los claros y luminosos aplicados sobre el blanco como si fueran esmaltes, señalan que reina la luz del día, y hace referencia al *quattrocento*. Es curioso que el artista sólo haya colocado una mujer entre el grupo acusador, sentada al fondo con un niño, mientras el resto son hombres. Entre estos hombres hay dos actitudes bastante dispares: la de Jesús, dialogante y salvador, contrasta con la agresividad latente en el resto del grupo de la derecha, dispuesto a hacer aplicar la ley a toda costa.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se encuentran dos obras de J. Aranao que utilizan imágenes bíblicas teniendo como protagonista la mujer. "Susana saliendo del baño", inspirada en el relato bíblico de "Susana y las viejas", en el que el dibujo, más que reproducir con fidelidad los modelos, se interesa en combinar las líneas maestras del cuadro para, después, entregarse el pintor al juego de los colores, amarillos, limones, azules, rosas y pasteles. El otro lienzo es "Escena de Via-Crucis", donde, en primer término, aparece María, en silueta y tono muy oscuro y en la parte inferior, a la derecha, Jesús con la cruz sobre fondo luminoso. La silueta de María recuerda a El Greco por su desproporción, mientras que el dramatismo de la escena se consigue mediante los tonos oscuros.

(1) METKEN, G., 1981: *Los Prerrafaelistas*, Blume, Barcelona.

1.3.- Como símbolo profano.

Junto a la gran trascendencia y desarrollo que alcanza la representación femenina como símbolo religioso, ésta es muy escasa en cuanto a símbolo profano y, en determinadas etapas culturales, completamente nula. Una de las razones de este hecho es que la simbología profana es sentida con menor intensidad, pues al tener un contenido mucho más abstracto llega más difícilmente al gran público.

A partir del siglo XIX este género casi desaparece, en parte porque los artistas dejan de basarse en textos iconológicos cuando quieren representar algún simbolismo. Desde entonces las alegorías serán creaciones personales de cada artista con lo que si bien en principio son más difícilmente reconocibles, suelen encerrar mayor intensidad artística.

La "Fortuna de Guipúzcoa", de A. Irureta, responde a una visión muy personal del artista. En el centro, una figura femenina, de pie, con atuendo clásico, domina la escena. No hay que olvidar que la fortuna es femenina y que gran parte de la antropología vasca gira en torno a la figura de la mujer-madre. La riqueza, el arte y los Fueros son quizá los elementos más importantes, representados en las monedas, el instrumento musical y el libro. El escudo, símbolo del solar patrio, aparece junto a la figura femenina, cubierto, en parte, por un lienzo azul. En realidad, es una pintura decorativa en la que aparecen seres y objetos genéricos e idealizados que no conservan nada de la debilidad, la torpeza o las limitaciones de los seres u objetos normales. La figura femenina ofrece una actitud distante y superior que no se corresponde con el poder real de la mujer en la época, pues éste se reduce a la administración económica en el interior del hogar, lo cual se traduce en las monedas pintadas en el fresco. La escena está envuelta en una apoteosis de nubes y niños, o ángeles, formando una especie de Olimpo, en el que las virtudes ocupan el lugar de los dioses.

2.- LA MUJER COMO CATEGORIA ESTETICA

Hasta ahora se ha visto aparecer la mujer en el arte únicamente bajo la función de símbolo. En esta segunda parte, la figura femenina se presentará completamente desvinculada de todo papel metafórico, con lo que cobra una extraordinaria importancia como figura en sí misma, perfectamente capaz de transmitir un mensaje estético. En este sentido, la figura femenina podría ser introducida dentro de la categoría estética de lo anecdótico, entendiendo por tal todo aquello que, sin alcanzar la grandeza de lo bello, atrae por la armonía de su proporción, de su movi-

miento o por las especiales características de su textura.

La sociedad vasca, que ha sido tradicionalmente "matriarcal" o "matrilínea" como dicen los etnólogos y antropólogos, ha sentido una gran influencia de lo femenino en todos los aspectos de la vida, aun en épocas en donde se supone a la mujer relegada a un segundo plano. Como dice Román de la Calle, el fenómeno artístico surge siempre dentro de una estructura cultural y en ella adquiere pleno sentido y funcionalidad. Puede afirmarse que el hecho artístico mismo hunde sus raíces en una fundamentación radicalmente antropológica. En este sentido, hombre y arte son dos ejes básicos, soldados de manera inseparable: el hombre dando existencia al arte y el arte dando identidad al hombre (2). Por este motivo, la sociedad matricentralista vasca y el protagonismo femenino en dicha sociedad influye en el quehacer creativo del artista vasco, siendo abundantes las representaciones femeninas en todas sus facetas. El artista descubre en la iconografía femenina, una prolongación de su propio círculo familiar y cultural que le lleva a identificarse totalmente con el tema.

2.1. -La infancia

A través de la historia de la pintura se produce una tendencia constante a considerar la infancia, en este caso referida a las niñas, como si fueran mujeres en miniatura. Aunque es un hecho para todos que los niños son más débiles e indefensos y que en una primera etapa de su vida no pueden ejercer una acción patente sobre su medio ambiente, siempre se tiende a relacionar su comportamiento, emociones y capacidad de desarrollar ideas, con las del adulto.

Al analizar una obra artística es importante observar si el artista ha sabido rodear al niño de un ambiente adecuado a su estado y desarrollo (3). El niño en la sociedad vasca, es un niño que está bajo el cuidado de su madre y, aunque ésta, como indica Mme. D'Abbadie, no lo vigila demasiado, pero ejerce una importante influencia a lo largo de su vida (4).

Un ejemplo de lo dicho anteriormente sería "Niña en la ventana", de A. Arteta, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en la que aparece una niña asomada a la ventana de donde se ve un paisaje. En primer término, a la derecha, una silla sostiene una manta, y, a la izquierda, una cama. La anécdota es contenida por una ejecución sobria y rigurosa.

El ambiente, que es importante a la hora de la representación de la infancia, en ocasiones no es el más apropiado para un niño aunque sea el real. Es el caso de las niñas de los bajos fondos de aspecto desaliñado y miserable que recuerdan la división en clases de esta sociedad. "Interior", de V. Berrueta, en la Diputación Foral de Guipúzcoa, es una escena anclada en el siglo XIX, en la que aparecen tres niñas descalzas y harapientas, una cosiendo, otra sentada con un plato de comida sobre el regazo y la tercera, apoyada contra la mesa, sostiene un tazón entre las manos. Está realizado en tonos calientes y pincelada un poco suelta y compacta. Referido al trabajo de los niños, un cuadro de A. Guiard titulado "Suburbio", del Museo de Bellas Artes de Bilbao, muestra una niña con un cántaro de leche en la cabeza, quizá demasiado pesado para su edad, hábito éste, por cierto, que según algunos etnólogos como T. Arantzadi o Estornes Lasa, es la causa de la esbeltez de la mujer vasca (5).

(2) CALLE, R. de la, 1981: **En torno al hecho artístico**, Torres ed., Valencia, pág. 31.

(3) GESELL, A., 1948: **La educación del niño en la cultura moderna**, Nova, Buenos Aires, págs. 38 y ss.

(4) D'ABBADIE D'ARRAST, M., 1959: **Charlas sobre el País Vasco, la mujer y el niño**, Auñamendi, Donostia, págs. 115 y ss.; LHANDÉ HEGUY, P., 1975: **En torno al hogar vasco. La mujer y el niño**, Auñamendi, San Sebastián, págs. 79-88.

(5) ARANTZADI, T. de, 1975: **Etnología vasca**, Auñamendi, San Sebastián, pág. 26; ESTORNES LASA, B., 1952: **Estética Vasca**, Ekin, Buenos Aires, págs. 34 y ss.

En la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao se encuentran tres retratos de niñas. Dos de B. Barrueta, titulados "Busto de una niña de perfil" y "Retrato de una niña", en donde en el primero se presenta una niña rubia con dos lazos rosas en el pelo, vista de perfil, vistiendo un traje oscuro con cuello a cuadros y blancos y negros y fondo ceniza o malva. El perfil de la niña, reducido a sus mínimos elementos, es el resultado del manejo de las luces y las sombras, así como del acierto en el toque de los claros y oscuros. El segundo de los cuadros de Barrueta es el retrato de una niña colocada frente al espectador, con traje color calabaza de peto azul y un lazo rosa en la cabeza. Hay que señalar que para el artista no ha sido demasiado importante la imagen de los niños como posibles retratados. Sus rasgos ofrecen menor intensidad psicológica que los de los adultos, lo que plantea siempre problemas de carácter pictórico. Las caras son, en cierto modo, muy uniformes y el artista encuentra dificultad en lograr el parecido. Además las facciones carecen de un acento claro, son poco expresivas con lo que resulta más difícil captar la vitalidad del modelo. Por eso es frecuente la utilización de una técnica suelta, a base de trazos rápidos y fuertes empastes. Esto se podía aplicar claramente a las caras de "Hermanas", de J. Olasagasti, o a "El mantel blanco", de R. Rodet, ambas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuyo rigor compositivo está aliviado por el roto y suelto de la pincelada, lo que obliga a aproximarse a la edad de las modelos exclusivamente por el cuerpo. Igualmente, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Vitoria hay una "Cabeza de niña", de Ramón de Vargas Lezama-Leguizamón, que pertenece a la actualidad y en el que se observan una combinación de manchas de color y sombras que enmascaran los rasgos de la cara.

2.2.- La mujer como elemento realista

Posiblemente ésta sea la vertiente más positiva de todas las representaciones artísticas de la mujer. Lo es, primero, porque refleja más claramente el tipo de sociedad en que se produce y, también, por ser una consecuencia de las particulares inclinaciones, aspiraciones y capacidad de observación de cada artista. Analizando cuantitativamente la aparición de este elemento en la pintura se encontrará, sin posibilidad de error, la verdadera función que la mujer ha ejercido en una determinada sociedad y época. Porque, del mismo modo que la obra artística llega al pueblo, a la sociedad completa, en la última fase de un movimiento cultural que, iniciado en el artista, ha sido seguido por una minoría culta, también la sociedad influye en el artista de modo semejante, pero en sentido inverso.

El artista, por su excepcional sensibilidad y capacidad de intuición, capta y refleja en sus obras las más íntimas inquietudes y sentimientos de la sociedad en que vive, antes, incluso, de que aquéllos hayan hecho mella en la propia sociedad.

Desde 1850 se origina en Francia, bajo la influencia del positivismo, la importante corriente del **naturalismo**, que

daría pie a todas las evoluciones posteriores y terminaría con los convencionalismos del arte decimonónico. En Francia su primera introducción fue mediante el estudio del paisaje, desembocando luego en el realismo, en la crítica social y en el impresionismo. Paisaje, retrato, escenas diarias de interior, fundamentalmente de las clases burguesas y, después, escenas al aire libre, constituyeron el objeto de los pintores. De alguna manera se abría el camino del mundo de la cotidianidad, de lo no folklórico, el estudio de color y de sus propiedades y de la representación directa de lo visible (6). La inmediatez de las cosas referidas a la vida cotidiana es el denominador común de esta pintura. De esta manera aparecen figuras femeninas en actividades propias de su *status*, como niñeras, damas paseando, en escenas a menudo impregnadas de un cierto dramatismo cercano al tremendismo.

A caballo de los siglos XIX y XX, dentro de esta línea realista se encuentra "Venecia" del pintor Díaz de Olano (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava), en el que aparece un grupo de mujeres entre las que es fácil distinguir las pertenecientes a la burguesía, con sombrero, en el centro, recogiendo a una niña del suelo, de las trabajadoras, con delantal. La contraposición social está velada, sin embargo, por el ambiente al aire libre y lleno de luz que envuelve a las figuras. Más cercanas al naturalismo, del mismo autor en el mismo Museo de Vitoria, se hallan "Niñeras de la Florida", "Restaurante" y un dibujo que representa una cabeza de mujer. En estas obras se ha buscado la impresión momentánea de la escena a base de una pincelada suelta y sin retoques, a la vez que ha habido un enfrentamiento directo y personal con la problemática del mundo exterior. En el titulado "Restaurante" hay un cierto toque social, con mujer protagonista, en la joven que mira a través de las ventanas.

En la misma línea de instantaneidad, "Estudio", de P. Uranga y Díaz de Arcaya, en la misma pinacoteca que los anteriores, representa a dos mujeres que conversan en un jardín, medio ocultas por la frondosidad de la vegetación. También aquí está de manifiesto la diferencia de clases, ahora con el contraste entre la dama de la derecha y la gitana de la izquierda. La escena está resuelta con pincelada larga y sin retoques, contornos desdibujados y superficies claramente diferenciadas.

"Cristiano" y "Puente de Roma", de Anselmo Guinea (Dip. Foral de Vizcaya y Museo de Bellas Artes de Bilbao respectivamente), se hallan cercanas a la pintura de **plain air**, con la pintura totalmente abierta al ambiente y, en ambas, el primer plano ocupado por mujeres, si bien en el primero se trata la vuelta de un bautizo en una aldea con cierto toque costumbrista y, en el segundo, "puente de Roma", es una escena urbana que, aunque por la concepción de la obra puede estar próxima a la pintura folklórica, en la ejecución el grupo humano está compuesto sin ningún énfasis.

La mujer en la diversión, en su aspecto puramente lúdico, aparece comúnmente paseando. Se trata de las grandes damas de los siglos XIX y XX que parecen vivir esclavas de su elegancia y su apariencia física. Así, nos encontramos con "La chica del gato", de A. Larroque (M. Bellas Artes de Bilbao), en donde una muchacha, con traje negro y cuello blanco, está sentada en una silla con un gato en las piernas y otro a sus pies y en la que la esquematización reduce la anécdota a sus justos términos para que prevalezcan sobre ella los valores pictóricos. La

(6) HAUSER, A., 1972: **H.º Social de la Literatura y el Arte**, Guadarrama Madrid, vol. III; para España, BOZAL, V., 1973: **H.º del Arte en España**, Istmo, Madrid, 2.º, vol. II; Para el País Vasco, BENGOCHEA, J.: "Pintura vasca (1850-1935)", **Batik**, núm. 61, IX año.

"Buenaventura" del mismo autor y de la colección, Luis Larroque de Bilbao, nos ofrece tres figuras femeninas resultando una pintura argumental que recuerda al supuesto realismo anterior al impresionismo, donde destacan los colores claros y luminosos de los vestidos de las mujeres sentadas, en las que aparece representada esa doble faceta de la mujer en su aspecto sentimental-madre, laboral-niñera y el color oscuro de las ropas de la gitana.

"Toros de San Antón" (Ayunt. de Bilbao), "Las puertas del Consulado" y "Abanicos y Miriñaques" (Museo Bellas Artes de Bilbao) de M. Losada, constituyen un desfile de sedas, encajes, abanicos y sombrillas. La recreación de la atmósfera y la pincelada suelta, recuerdan a las damas del impresionismo francés. Se trata de las mujeres de la burguesía bilbaína, enriquecida con los negocios férricos, que importan la moda parisina.

Dentro de un naturalismo cercano al tremendismo se encuentran "Dama ante el espejo" y "Visita de pésame" de Darío Regoyos, en la colección Pilar Regoyos de Madrid. Ambos tienen un cierto toque social, pues las mujeres retratadas no tienen la elegancia de las anteriores y pertenecen a esa clase no compradora de arte, cuya realidad social difiere mucho de las damas descritas anteriormente. Su propio pensamiento coincide con este planteamiento artístico cuando afirmaba "que el arte, sobre todo la pintura, influiría en la vida y en la moral social" (7).

2.3.- La mujer en el costumbrismo

El costumbrismo tradicional y etnográfico tiene un gran desarrollo durante el siglo XIX. La razón de su aparición se encuentra en los cambios sociales burgueses, que producen un deseo de revivificación de un pasado tradicional. A la burguesía vasca enriquecida con el hierro, las navieras, el comercio, le resultan más agradables escenas que plasman la vida campesina, que escenas que le recuerdan la verdadera situación del proletariado de sus industrias y negocios. Como dice Herbert Read "La élite acumula poder, riqueza y tiempo libre. Exige símbolos visibles de su posición y, ante todo, aquellos que reflejan su pompa y su gloria" (8). En este sentido, la revivificación de la sociedad vasca rural, significa la del linaje y el solar, pues como indica J. Arpal: "Esto tiene tanta fuerza que, cuando una persona se sitúa socialmente en el País Vasco tradicional, cuando su persona tiene derechos y deberes en función de

su situación social y cuando una persona legal, económica y culturalmente, se identifica como 'euskaldun' (...) le funcionan ambivalentemente, entremezcladamente, unas referencias muy vividas a situaciones de familia, parentesco y territorio" (9).

Toda la pintura costumbrista del XIX y parte del XX está llena de folclorismo. En ella, aparece el campesinado aislado y atrasado que conserva las tradiciones y los ideales sin grandes alteraciones. Su aislamiento —debido, en gran parte, a la situación geográfica del País Vasco—, exigían en cada caserío la autosuficiencia económica, lo que determinaba la configuración de grupos muy cerrados. En estos grupos, la influencia de la mujer-madre es muy decisiva, como vimos, pues es la que lleva la administración económica de la casa y puede transmitir herencia, aunque ello no le dé independencia y continúe siendo consciente de su papel, tal como nos dice P. Lhande: "La mujer ejerce una gran influencia por su autoridad tradicional (...) reina en el interior de la casa, se desentiende de todo aquello que no es de su incumbencia. Desde la infancia, las niñas quedan bajo el cuidado de la madre que está en el hogar" (10).

La plasmación pictórica de este tipo de costumbrismo, que Valeriano Bozal denomina **regionalismo típico** (11), evolución hacia formas bastante eficaces de realismo, debido a la existencia de amplios sectores que estaban conociendo el desarrollo de la sociedad industrial, funesto para el regionalismo de base campesina. La estructura social vasca va a centrarse en torno a dos polos: un sector progresista, bastante politizado, que se nutre del proletariado industrial, de origen cada vez menos vasco debido a los fenómenos migratorios, y sobre él, la burguesía industrial, y otro sector de campesinos y pescadores mucho más tradicional. En este contexto, la representación iconográfica femenina es muy abundante como se expresa a continuación.

2.3.1.- La pareja

Es costumbre en la sociedad rural vasca las asociaciones de mozos. Por contra, las muchachas, salvo dentro de la organización religiosa o peculiar de cada pueblo —que modernamente va adquiriendo caracteres muy distintos— de gran fuerza coercitiva, no se asociaban. Quizá por ello, el deseo de tener novio se vincula con frecuencia a algún santuario o ermita. Por otra parte, varias ocasiones se consideraban como las más propicias para entablar relaciones amorosas: unas, las veladas invernales, en que las mujeres hilaban y, teóricamente, no permitían la entrada más que a los hombres maduros y a los niños y, durante los sábados, donde los mozos cortejaban a las chicas dentro del recinto, o les acompañaban a su casa (12).

La "Escena rústica" de Anselmo Guinea, en la Diputación de Vizcaya, es buena muestra de lo anteriormente indicado. En ella aparecen dos jóvenes campesinos a la puerta de una casa, ella, con pañuelo de colores según la costumbre de las mozas de Vizcaya (13), él, con albarcas y txapela, también viste según la costumbre de la zona. La figura femenina está situada en el centro, debajo de la escalera. La escena recuerda a la descrita en la novela **Ramuntxo** protagonizada por Graciosa de Etxarri (14). La técnica es la propia de la pintura decimonónica, correspondiendo a un costumbrismo de corte realista, en su

(7) Cit. BOZAL, V., 1973: **Historia del Arte en España**, Istmo. Madrid, vol. II, pág. 55.

(8) READ, H., 1977: **Arte y Sociedad**, Península, Barcelona, 3.ª, pág. 111.

(9) ARPAL, J., 1980: "Identidad familiar, identidad territorial", **II Semana de Estudios Sexológicos de Euskadi**, Hordago. Vitoria, pág. 259.

(10) LHANDE HEGUY, P., 1975: **En torno al hogar vasco**, Auñamendi, San Sebastián, pág. 79.

(11) BOZAL, V., op. cit. pág. 105 y ss.

(12) CARO BAROJA, J., 1981: **Los Vascos**, Istmo. Madrid, (4.ª), págs. 238-239.

(13) ESTORNES LASA, B., & cols., 1974: **Cómo han sido y cómo son los vascos - Izakera ta Jazkera - Carácter e indumentaria**, Auñamendi, San Sebastián, vol. I, págs. 263-268.

(14) LOTI, P., 1973: **Ramuntxo. Novelas Vascas**, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao.

aspecto formal.

En una línea modernista, se encuentra "Mongoles", de G. Maeztu y Whitney (Museo Provincial de Bellas Artes de Vitoria), realizado con técnica fauvista, y en la moda oriental popularizada por el modernismo. "El orden" y "Amor de taberna" (Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, respectivamente), tienen un enfoque a partir de un realismo social, en el que la mujer representada tiene que hacer frente a ciertas situaciones; en el primer caso, la muerte de su hombre a manos de un guardia civil también representado en el cuadro; en el segundo, la prostitución, con el correlato de humillaciones y vejaciones, además de la marginación de quienes la practican, no de los que se sirven de ella, como señalan J. Carabaña y E. Lamo de Espinosa: "Una primera consecuencia de esa estrecha implicación entre oferta y demanda es el hecho de que se sitúen a un lado, el de la marginación social, los sujetos que ofrecen el servicio, y, a otro lado, el de la integración social de los sujetos que demandan el servicio" (15).

Un concepto idealizado del costumbrismo aparece en las acuarelas de C. Saenz de Tejada y Lezama tituladas "Escena de Romería", "Paisaje marino" y "Escena andaluza", del Museo Provincial de Bellas Artes de Alava. Las mujeres que forman parte de estos tres cuadros, son jóvenes y bellas, atributos efímeros de ser humano y, por lo tanto, idealizadores, que no se corresponden con los ambientes en que se encuentran. El colorido, tendente a suavizar, incluso los calientes, contribuye aún más a esa idealización.

Las parejas de viejos también constituyen motivo pictórico para los artistas vascos, como la "Pareja de viejos", de V. Zubiaurre, y "Tarde de Domingo", de M. Flores Kape-rotxipi. En ambas, las figuras del hombre y la mujer, están colocadas paralelamente, con una misma categoría estética, lo que de alguna forma quiere plasmar esa igualdad entre la *etxeakoandre* y el *etxejojaun* (16) dentro de la casa, en la sociedad vasca tradicional, tanto en Vizcaya —mujer del pañuelo blanco—, como en Guipuzcoa —mujer del pañuelo oscuro—. Una tercera pareja, hombre y mujer castizos, original de F. Iturrino, en el Museo de Bellas Artes de Alava, pertenece a una técnica cercana al fauvismo y, en esta ocasión, la edad de la mujer está velada a base de manchas de color, además de que la figura femenina es el primer plano, adornada con flores, con un marcado carácter decorativo.

Por último, "Idilio", de Díaz de Olano (Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz), e "Idilio rústico", de A. Arteta (Museo de Bellas Artes de Bilbao), corresponden a una visión más moderna del tema. Si bien las mujeres siguen apareciendo en un plano de igualdad, la figura femenina de Díaz de

Olano lleva trenza, lo cual hace pensar que era soltera, según la costumbre descrita por Arantzadi, para algunos lugares de Vizcaya (17) mientras que la de Arteta, con su pañuelo blanco señala su estado de casada a la vez que se percibe ese aliento épico que tanto caracterizó a su obra y, en general, a todos los que se interesaron por el ruralismo. El lenguaje artístico estilizado, tiene como elementos básicos la construcción de espacios y figuras monumentales dentro de un pensado ritmo y movimiento, con una estructura compositiva que se ve obligada a reunir lo narrativo y lo simbólico, aunque el compromiso con el entorno que le rodea le dan un carácter mucho más realista.

2.3.2.- La romería

Al ser la romería una de las formas más importantes de diversión entre el pueblo vasco tradicional, este fenómeno ha tenido una representación pictórica abundante y variada. Nos cuenta el Marqués de Valmar, como estas reuniones son la gran diversión de las muchachas guipuzcoanas, en las que depositan sus ilusiones de un año entero. Dadas las pocas diversiones de la sociedad rural tradicional, en estos actos desborda la alegría, desterrándose el aburrimiento, gracias, incluso, al consumo de productos habituales como las avellanas, las tortas, *sagardua* y *txacoli* (18).

"La vuelta de la Romería", de I. Díaz de Olano (Museo Provincial de B. A. de Alava) nos muestra una imagen costumbrista sin arquetipos. En primer plano destacan las dos mujeres que aparecen entrelazadas por la cintura bailando. En el mismo museo se encuentra una versión de este acto, más esquemática, casi *fauve*, realizada a base de toques compactos de color. Se trata de "La Romería vasca", de J. de Echevarría, cuyo centro lo ocupa una pareja bailando. También en Vitoria hay dos obras, sin título, de A. Arteta, que ofrecen la imagen de esta actividad festiva, con una visión bastante realista del tema. En el segundo se observa una igualdad de actividades, puesta de manifiesto en que los niños los llevan tanto los hombres como las mujeres. En ambos predomina el dibujo, dándoles una apariencia cercana al "cloisonnisme" en el que la superficie está compartimentada en formas aisladas (19).

La "Romería vasca", de J. Arrúe (Museo de B. A. de Bilbao), hace los agrupamientos sin pérdida de las características fisonómicas, o expresivas, de cada personaje en singular.

Los paisajes evocativos y las coloraciones brillantes enmarcan todas estas escenas costumbristas, con tendencia a la consideración humorística del vivir popular. Otra característica común es que así como los hombres van vestidos de igual manera, las mujeres unas van con trajes típicos y otras según la moda de la época.

Una versión un tanto original es la que ofrece J. M.^a Ucelay en su "Biombo", del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Los *panneaux* se hallan enmarcados por unas chapas de cobre y por unos rectángulos que incluyen unos dibujos de arabescos sencillos. Tienen una gran sobriedad constructiva y pertenecen a un realismo muy *sui generis*, en el que no falta la influencia oriental (20). La mujer colocada en la parte izquierda lleva un enorme cesto sobre la cabeza, costumbre a la que ya hemos hecho referencia en el caso de las sardineras de San Juan de Luz o las pescadoras de Bermeo. En la parte central, una pareja toca instrumentos de música, pintados con el mismo tamaño. A la

(15) CARABAÑA, J., y LAMO DE ESPINOSA, E.: "La prostitución como reverso del intercambio sexual legítimo", *II Semana...*, pág. 87.

(16) ARANTZADI T., op. cit., pág. 119.

(17) *Ibidem*, pág. 15.

(18) VALMAR, M., 1880: "La mujer de Guipúzcoa", *Euskalerría, I* (Reed. Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979), pág. 268.

(19) AGUILERA CERNI, V., 1979: *Diccionario de Arte Moderno*, F. Torres ed., Valencia, pág. 112.

(20) BARAÑANO LETAMENDIA, K., 1981: *J. M.^a Ucelay. Análisis biográfico y estético*. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao.

derecha con una mujer sentada de espaldas hay una especie de cesta redonda, símbolo del arquetipo matriarcal, como todo aquello que por extensión es sede, refugio, abrigo o sustento (21).

2.3.3.- La práctica religiosa

Las diferencias entre el campo y la ciudad son bastante fáciles de percibir al estudiar la religiosidad en todo el occidente europeo. En el País Vasco, como en otras zonas, parece evidente el que los focos más fuertes de irreligiosidad se han dado a partir del siglo XIX, en ciudades y villas de cierta entidad de población, con cierta industria o comercio desde antiguo. Siguiendo a Caro Baroja (22), existen diferentes actitudes frente a la religiosidad, características de la sociedad vasca. El extremo opuesto al antes explicado se halla en el caserío, sobre todo en aquellos más recónditos, donde la religión católica está alterada, hasta cierto punto, por un florecimiento regular de creencias y prácticas paganas de origen precristiano, junto a viejas supersticiones. Puede decirse, pues, que contemporáneamente, el tipo de persona religiosa más ajustada a las exigencias de la Iglesia, se encuentra en las villas agrícolas y comerciales, y en las villas industriales y en las ciudades, entre la burguesía y capas más altas de ese mundo urbano. Sin embargo, desde el punto de vista estético, las creencias y prácticas de los caseros, menos relacionados con la gente de la ciudad, son las más representadas en sus obras por los pintores vascos.

El cumplimiento de los preceptos, tiene lugar con mayor rigidez en los pueblos vascos que en otras partes de la Península, teniendo matices curiosos en cada individuo y en el seno de la vida familiar, de tal manera que se puede decir que existen tres expresiones de religiosidad —individual, familiar y parroquial— perfectamente determinadas. Si bien no se pueden establecer marcadas diferencias entre la religiosidad femenina y masculina, en cada pueblo, la proporción de mujeres que asisten diariamente a los oficios divinos es mucho mayor que la de los hombres. También la mujer da un sentido más riguroso que el hombre a las normas de conducta dictadas por la Iglesia, interviniendo de modo muy activo en la vida parroquial. La mujer vasca típica, desde que sus hijos comienzan a hablar, les va introduciendo en las nociones de que todo tiene en el mundo un sentido religioso, con arreglo al cual se pueden interpretar incluso las más pequeñas acciones, de forma que el grupo social al que se pertenece llega a tomar un lugar central en el mundo si estas nociones no se amplían merced a una instrucción más profunda.

Por otra parte, los hombres y las mujeres tienen a veces la tendencia, que la Iglesia procura combatir, de tomar una

parte excesiva en el ritual, tendencia que es opuesta a ser tibio en el cumplimiento de las obligaciones impuestas a los creyentes. Surgen así una serie de problemas prácticos provocados por el excesivo celo, o por la negligencia, que también matizan la religiosidad de una zona o de un país. Además, en las sociedades rurales, la Iglesia ha combatido vigorosamente muchos abusos de costumbres, a través de los siglos, obteniendo resultados concretos a fuerza de paciencia.

Una institución que da un determinado matiz a la vida parroquial vasca es la de las **serorak** (del latín **seror**), mujeres consagradas de lleno al servicio de un templo. La **serora** es una especie de sacristana que interviene en todo cuanto puede. Vive cerca del templo y prepara las funciones que en él se realizan (23). Su origen parece remontarse en el tiempo, habiendo épocas en que esta institución se prestó a abusos, dictándose unas disposiciones para que fueran examinadas de conocimientos religiosos al comenzar a desempeñar el cargo, limitándose su número en ermitas e iglesias rurales y sometiendo a una estrecha dependencia de los párrocos para evitar en lo posible las derivaciones en la piedad ortodoxa.

En las representaciones pictóricas con matiz religioso, no es de extrañar, pues, que aparezcan siempre mujeres. Así, en el Museo de Bellas Artes de Alava se encuentran dos obras referidas a procesiones, debidas a la paleta de Elías Salaverría y de López Uralde. En la del primero, "La procesión del Corpus de Lezo", aparece en primer plano el sacerdote con varios hombres, mientras que todo el fondo del cuadro está compuesto por mujeres todas vestidas de negro y cubiertas con mantos también negros. La obra está exenta de retórica y mitificación de las imágenes, a caballo entre el costumbrismo puramente folklórico —regionalismo para V. Bozal— y el realismo. La otra, "Procesión", se debe a López Uralde y Villodas, apareciendo también las mujeres vestidas de negro enteramente, aunque aquí ese color se interrumpe con el blanco de los escapularios, dándole un cierto aspecto **naïf**.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao hay dos obras que se refieren más bien a la práctica religiosa dentro del templo. En la primera, titulada "Interior de la Iglesia" de Anselmo Guinea, aparece, en primer término, de frente al espectador, un hombre que avanza con una cruz procesional. Hacia la izquierda y más al fondo, otro hombre con un estandarte. A la derecha varias mujeres. Existe en esta obra un tipismo evidente, pero también una gran preocupación por la luz, la atmósfera y las sombras, enmascarando el dibujo en esas vaguedades ambientales que dejan entrever una pintura nueva. Más vanguardista, también en el Museo de Bilbao, es "La beata" de R. de Vargas y Lezama Leguizamón, en la que aparece, de cuerpo entero, la silueta de una mujer enlutada con un rosario en sus manos, con un fondo la mitad azul y la mitad blanco. La figura garabateada y el trazo del pincel, enérgico y suelto, le dan un carácter expresionista.

(21) ORTIZ OSES / MAYR, F. K., 1981: **El matriarcalismo vasco**, Univ. de Deusto, Bilbao, 2.ª, pág. 41.

(22) CARO BAROJA, J., op. cit. (1984, 4.ª), pág. 268.

(23) FRANK, R. M., 1977: "The religious role of the woman in Basque culture". **Anglo American contributions to Basque Studies**, Reno, págs. 153-160; para el tema de las "señoras", vid. SAINT MARTIN, K., 1976: **Las señoras vascas**, Añamendi, San Sebastián.

2.3.4.- La familia

La clasificación de la familia vasca ha estado siempre repleta de dificultades. No se podía considerar como entidad política, a pesar del voto fogueral; no se le podía

incluir entre las instituciones de vecindad aunque convivieran en ella, además de los familiares, los sirvientes y sirvientas —familia agrícola y ganadera—; no se le podía clasificar entre las entidades educativas, aunque haya corrido siempre a su cargo la educación de la prole, ni tampoco como empresa económica, a pesar de ser la entidad primaria de aprendizaje, de producción y de consumo.

La familia vasca, es tradicionalmente, casa y tierra. Es una parcela territorial con su complejidad natural de tierras, bosque, animales y casa. De ahí arranca y ésa predomina, hasta que se generaliza la familia artesana, profesional e industrial. Hay que tener en cuenta además, que la familia vasca es célula política en el régimen foral, es célula de la conocida "nobleza universal" y es la matriz de una prolífica heráldica (24).

Como consecuencia, la representación pictórica familiar es abundante en los pintores vascos, como una especie de proyección de los propios sentimientos familiares que guarda relación con el papel de los miembros de la misma en su interior. Es curioso observar cómo ese carácter casi tribal de la familia vasca es proyectado por los artistas a otros tipos de familias, como por ejemplo las gitanas, como trataré de explicar más adelante.

Los pintores más costumbristas, entendiendo como tales a los que practican un regionalismo cargado de arquetipos, como los hermanos Zubiarre, representaron gran cantidad de escenas familiares, no sólo vascas, sino también castellanas, al haber permanecido gran parte de su vida en Madrid. En todas sus obras aparece claramente reflejada la simbología matriarcal vasca. Por ejemplo en la obra de V. Zubiaurre, "Familia vasca", del Museo de Bellas Artes de Alava, aparece un grupo de cuatro mujeres, vestidas con blusa y pañuelo blanco a la cabeza anudado con las puntas hacia arriba al modo vizcaíno, dos jóvenes y dos mayores, y a la derecha dos hombres, uno joven y otro viejo. Sobre la mesa, un frutero redondo con peras, pan y vino, todos estos objetos, símbolos del arquetipo matriarcal, como dicen A. Ortiz-Osés y F. K. Mayr: "la vasija, el baso y el 'basamento', así como aquello con ella emparentado: alimento y receptáculo (...)" (25).

Del mismo autor y aplicadas todas estas características al costumbrismo castellano, se encuentran en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid tres obras, tituladas "Hombres de Castilla", "Las doce" y "Autoridades del pueblo". En todas ellas aparece una sola mujer, generalmente de edad, pero las vasijas y los demás objetos que tienen capacidad de ser llenado con algo, entroncan perfectamente con la simbología matriarcal descrita anteriormente. La misma, también se puede apreciar en el cuadro de su hermano, R. Zubiaurre, "Autoridades de mi aldea", en el que aunque también aparece una sola mujer, en este caso, joven, y soltera vizcaína por las dos trenzas de su peinado, ésta lleva en las manos un objeto redondo lleno de frutas, en pose oferente. Todos estos cuadros pertenecen a un costumbrismo típico que se ve reforzado por la utilización de colores calientes.

Igualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, la obra de J. de Echevarría titulada "Merienda vasca", une a los caracteres simbólicos anteriores, la

maternidad, representada en la madre y la abuela que tienen sendos niños en el regazo.

En una línea mucho más realista, **Gu** (Nosotros) de Elías Salaverria (Museo de Bellas Artes de Alava), destaca también por la sobriedad de su colorido. Más intimista es "En el hogar", de Alberto Arrúe, del Museo de Bellas Artes de Bilbao. En primer término, a la izquierda, una mujer amamanta un niño; hacia la derecha, un hombre y un niño se sientan a la mesa familiar; sobre una banqueta hay un gato dormitando; en la mesa, una cazuela de barro y otros objetos domésticos. Todos los elementos del cuadro aparecen bañados de luz, lo que hace que den la sensación de estar difuminados y se produzca ese carácter intimista del que antes he hablado, además de que también aquí aparezca el tema de la maternidad.

2.3.5.- El trabajo

La agricultura constituye la actividad más importante, aunque no la única, de la sociedad vasca tradicional. Toda la actividad agrícola está supeditada a la existencia del caserío, que se alza no lejos de las tierras. En la zona de habla vasca, el esquema de explotación lo podríamos resumir, en que en el caserío habitan normalmente, dos familias, nucleares o extensas. En su aspecto económico hay rasgos de gran complejidad, pues junto a aspectos bastante modernos —por ejemplo, en la agricultura intensiva—, hay otros arcaizantes. El tamaño de las explotaciones oscilaría entre las 4-6 hectáreas de los caseríos guipuzcoanos, a las explotaciones más grandes de Alava.

Otra actividad importante es la ganadera y pastoril, que ofrece algún aspecto claramente disociado de las faenas agrícolas. Si bien el ganado bovino se halla íntimamente relacionado con la agricultura, el ganado lanar, se relaciona con la existencia de vacas montaraces y caballos y yeguas sin domar. Barandiarán (26) ha señalado que las zonas con abundancia de dólmenes son aquellas en las que existe un tipo de pastoreo especial, existiendo allí, desde antiguo, núcleos de pastores especializados. Los prados cultivados y el ganado vacuno estabulado fueron ganando progresivamente terreno a los prados naturales y el ganado lanar, hasta quedar estas actividades con un carácter bastante marginal.

Una actividad que ocupa buena parte de la costa vasca es la pesca. Los pescadores se agrupan en cofradías, con carácter religioso y asegurador, cuyos estatutos se remontan a siglos. El producto de la pesca tradicional era adquirido, en gran parte, por arrieros y muleteros que la llevaban al interior de España, más allá del País Vasco. Los pueblos del interior vasco, en sus valles y montañas, utilizaban para abastecerse de pescado, los servicios de las mujeres de los propios pescadores, que en el siglo XIX llegaban a hacer hasta treinta kilómetros de ida y otros tantos de vuelta, en lo que se llamaba el "correo de la sardina". Al estar el marido en la mar, la mayor parte del tiempo, la mujer de los pueblos pesqueros se ha visto obligada a llevar la economía familiar en solitario durante largos períodos además de estar muy pendiente de los posibles y frecuentes peligros que acechaban a sus maridos en el mar.

Otra actividad tradicional vasca y que de forma indirecta afectaba a un significativo número de vascos es la siderurgia. La combinación de minería, carboneo y ferrones con

(24) ARANTZADI, T., op. cit., pág. 215.

(25) ORTIZ OSES / MAYR F. K., op. cit., pág. 41.

(26) Cit. CARO BAROJA, J., op. cit. (1981, 4.ª), págs. 158 y ss.

sus necesidades de transporte explican esta incidencia. En todas estas actividades, la mujer interviene de forma directa, en muchos casos al mismo nivel que el hombre. En consecuencia, la participación laboral de la mujer en los diversos sectores económicos vascos, origina que haya sido objeto de abundantes representaciones pictóricas.

El trabajo de la mujer en el campo se encuentra representado en "La vuelta del campo", de I. Ugarte (Excmo. Diputación Foral de Guipúzcoa). En primer término, una campesina de espaldas, descalza, llevando en la mano un recipiente metálico, posiblemente de leche, puesto que a su lado camina un par de vacas. La escena se sitúa en un lugar costero. La obra habría que encuadrarla en un naturalismo sin tópicos folklóricos. También la actividad campesina está plasmada en un lienzo de A. Arteta titulado "Campesinos vascos con frutas y hortalizas" (Museo de Bellas Artes de Bilbao) en el que aparecen cinco figuras femeninas que recogen frutas en el campo, con un fondo de árboles dorados, bajo un cielo crepuscular e igualmente dorado. La composición está realizada sin violencias ni brusquedades, lo que le da un carácter decorativo.

El pastoreo es algo común en trabajo femenino, pues, como afirma P. Lhande, "las muchachas son las que tienen especialmente a su cargo la tarea de llevar y traer los rebaños" (27). Así se observa en "La pastora", de N. Balenciaga Altuna (Museo de Bellas Artes de Vitoria), donde aparece una muchacha rubia, con trenzas y sombrero de paja, vestida con una falda roja y un delantal negro, que tiene un perro a sus pies.

Una actividad con predominio femenino, al igual que en otras partes de España, es el hilado, hasta el extremo que ya en el siglo XVIII, en 1784, una Real Cédula declaraba: "en favor de todas las mujeres del Reyno la facultad de trabajar en las manufacturas de hilos, como en todas las demás artes en que quieran ocuparse y sean compatibles con el decoro y fuerzas de su sexo..." (28).

"Las hilanderas", de A. Larroque Echevarría (Depositado en la Diputación Foral de Vizcaya), representa una mujer hilando, otra, a su izquierda, recoge el hilo, a la derecha otra lleva una jarra y al fondo, aparecen un hombre y una mujer con una paisaje vasco. La composición, plena de folklorismo está muy remarcada en las dos figuras del primer término. Del mismo autor existe una obra titulada "Aldeana" (Col. Don Luis Larroque. Bilbao) que es una mujer de medio cuerpo llevando un pesado cántaro, costumbre ésta que, como ya he comentado, era muy común entre las vascas y para algunos, causa de su esbeltez (29).

Ya he indicado que en el mundo de los pescadores es muy activa la participación de la mujer, desde el repaso de las redes hasta el transporte de pescado en cestas sobre la cabeza, pasando por la responsabilidad del hogar y la permanente angustia por el constante peligro del mar para sus maridos, aspectos todos que constituyen la vida de los pueblos pesqueros tradicionales vascos.

El trabajo propiamente expreso, se encuentra en obras como "Interior de una fábrica de pescado", de I. G. Asarta (Museo de Bellas Artes de Bilbao), en donde, en el centro dos mujeres manipulan pescado, sentadas, mientras son contempladas por otra de pie, y al fondo, una más, amamanta a un niño. Es un cuadro de pincelada un poco suelta y con un cierto toque velazqueño. De la misma actividad hay otra obra, esta vez de I. Díaz de Olano (Museo Provincial de B. A. de Vitoria), titulada "Sardinera", en donde una mujer coloca el pescado en la cesta. Es una obra de costumbrismo innegable aunque sin tópicos.

La figura de la mujer llevando sobre su cabeza la cesta de pescado es una de las representaciones iconográficas más importantes en los pintores vascos. He aquí, una relación de obras con este trabajo femenino en el sector pesquero: En la Diputación Foral de Guipúzcoa hay dos lienzos, titulados "De vuelta de la pesca", de B. Bienabe Artia y, "Puerto vasco", de G. Montes Iturrioz, en los que aparece la clásica sardinera con la cesta sobre la cabeza. De igual temática, es decir, el llamado "correo de la sardina", el cuadro "Pescadoras", de J. Aranoa (Col. Andrés Arambalza. Bilbao), nos muestra a una que viene de frente y dos de espaldas al espectador. Con una línea más vanguardista, en donde se aprecia un dibujo en las figuras casi geométrico, está "Pescadores", de M. Martínez Ortiz (Col. Rodríguez Sahagún. Madrid).

Se ha escrito líneas arriba que las mujeres de los pescadores llevan sobre sí el peso de la casa en ausencia del marido, ausencias que originan angustia, lo que ha sido motivo estético y pictórico en sus diferentes dimensiones. "Pescadores", de A. Arteta, es un cuadro de una gran síntesis plástica, no exento de anécdota, en donde dos marineros contemplan el mar, confundido al fondo con el cielo en su oscuridad, junto a un tercer marinero agachado y detrás una mujer con un niño en los brazos. Quizá sea ésta una de las pocas obras con esta temática en donde la mujer aparezca en segundo plano. Del mismo autor, en el Museo de B. A. de Vitoria, se encuentra "Pescadora en el Puerto", con una acentuación del dibujo y más cercano al realismo, representa una mujer, toda ella vestida de negro, esperando sola en el puerto. En esta mujer se encuentran algunas características descritas por Louis Lhande en 1877: "Las mujeres (...) representan el ideal de belleza humana (...) caderas anchas, pecho firme, mejillas coloreadas, labios sonrientes, ojos dulces de un poco de asombro, espléndidos cabellos castaños que las casadas llevan trenzados en la parte trasera de la cabeza" (30).

También von Humboldt insiste en los rasgos físicos de estas mujeres que coinciden, en cierta forma, con la pescadora de Arteta: "Expresión de carácter, rasgos finos y elaborados que se conservan hasta la vejez. Caras estrechas, nariz larga, ojos negros, seriedad y severidad" (31).

"Ansiedad", de J. Aranoa (Museo de Bellas Artes de Bilbao), es una familia de pescadores, la madre y tres hijos de diferentes edades, que esperan, en el Peñón de Ogoño, la llegada del padre. La tensión de la composición está compensada por las suaves coloraciones del cuadro. "Muchachas en el puerto", de A. Arrúe, en el mismo museo, es una escena del género en la que aparecen dos figuras femeninas en un pretil. El color le da cierta calidad envolvente en la materia. En la Diputación Foral de Vizcaya se encuentra el "Puente de Lequeitio" de Angel Larroque, en el que, en primer plano, dos figuras de mujer, pasean, y al fondo hay un grupo de personas, mientras que a la derecha está una

(27) LHANDE HEGUY, P., op. cit., pág. 82.

(28) Real Cédula de 2 de septiembre de 1784.

(29) VON HUMBOLDT, W. F., 1975: **Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje sobre el País Vasco en Primavera del año 1801**, Auñamendi, San Sebastián, pág. 53 y ss.

(30) AMEZAGA, V. de. 1967: "A una mujer vasca", **El hombre vasco**, Ekin, Buenos Aires, pág. 336.

(31) VON HUMBOLDT, W. F., op. cit., pág. 73.

niña. El cuadro está envuelto en una nebulosa de tonos suaves que no consigue enmascarar la solidez del dibujo. Con un folklorismo sublimado por un cierto toque poético está "Por las víctimas del mar", de V. Zubiaurre, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el que cabe destacar las tres mujeres llorosas, pintadas con unas fisonomías expresivas al máximo y actitudes que subrayan el dramatismo de la escena. Del mismo artista y en el Museo de Vitoria, la "Salida de las lanchas", nos muestra la partida de los pescadores, quedando en tierra las mujeres —la que está sentada con el niño en brazos, a la derecha— y los viejos del lugar, que ya no pueden salir a la mar —las tres figuras masculinas— y en el que la acentuación del dibujo no consigue quitarle a la escena anecdotismo. Por último, una interpretación bastante particular de esta tema es el cuadro titulado "Mujeres de mar", de G. Maeztu (Dip. Foral de Vizcaya) en el que aparecen cuatro mujeres en el puerto. Resulta una pintura casi muralista que impresiona al espectador, cierto aire de monumental y empastes de gran fuerza.

El trabajo de la mujer en la minería consistía, fundamentalmente en el transporte de mineral, habitualmente sobre la cabeza, como expresa la obra "Mineros", de Darío de Regoyos (Col. Pilar Regoyos. Madrid), en donde la figura femenina del centro está en la función referida. Es una obra de marcado carácter naturalista que enlaza con el tremendismo y que pretende dar una imagen crítica de la sociedad, en este caso del trabajo de los mineros, para contrarrestar el optimismo de la burguesía, práctica que había empezado a ser utilizada por pintores y grabadores ingleses durante la Revolución Industrial (32).

2.3.6.- La danza y la música

La sociedad vasca ha tenido, y tiene, unos músico-poetas de acusada originalidad, especialistas de la improvisación. Son **bersolariak** o versolaris. Se distinguen por su capacidad de improvisar en verso sobre un tema, con un pie y una música determinados. De este arte-habilidad también participan las mujeres, como muestra la obra de V. Zubiaurre, "Versolaris", en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el que, a la izquierda, hay dos mujeres que además de llevar dos grandes cántaros sobre sus cabezas —hábito con significado ya descrito en repetidas ocasiones— están en actitud de recitar o cantar, constatando la capacidad creativa de la mujer vasca a través de la improvisación del verso.

La música de baile se halla condicionada por el instrumento con el que se toca, el **txistu**, que suele tener unos 45 cm. de largo, dos agujeros en la parte superior y otro en la inferior, con una embocadura bien de plata, bien de ébano, negra y lustrosa, bien de boj, blanquecina. En los dos lienzos en que aparece este instrumento la mujer va de acompañante. Uno es "El txistu en la romería", de A. Larroque, en la Sociedad Bilbaína, lleno de anécdota y folklo-

risimo, y el otro, "Txistu-Txiki", en el que aparece un niño tocando y detrás varias mujeres con cestas de fruta a la cabeza, cuya forma redonda he indicado es símbolo del arquetipo matriarcal vasco (Museo Provincial de B. A. de Alava).

La danza constituye una de las manifestaciones más importantes de la cultura tradicional vasca. Los bailes corrientes no son objeto de aprendizaje y el dominarlos o no, está más en el arbitrio de cada uno, aunque siempre destaquen grupos por su habilidad y sentido coreográfico. Von Humboldt nos dejó una descripción de lo que eran los bailes a la salida de la iglesia a principios del siglo pasado: "Después que un alguacil anciano, con capa sucia y un gran bastón, hubo despejado la plaza de niños y otros espectadores, se agarran doce o quince jóvenes de las manos y dieron vuelta a la plaza un par de veces en una especie de marcha, con el tamborilero a la cabeza (...) Después de algunas vueltas salió un danzarín fuera de la hilera, fue en busca de una muchacha y la llevó al delantero. Este la recibió con algunos cumplimientos y entonces empezó una nueva vuelta. La muchacha no tiene derecho a rechazar la invitación, aunque fuese la más distinguida, ni al más insignificante; pero cuanto más se separan socialmente las clases, también en el País Vasco (congado (...)) tanto más queda hoy esta danza abandonada sólo a las clases inferiores del pueblo (...)" (33).

Era costumbre, igualmente, bailar durante las fiestas en los caseríos, siendo una buena muestra "Fiesta en el caserío", de P. Uranga y Díaz de Arcaya (Museo Provincial de B. A. de Alava). Representa una pareja bailando, la muchacha en plena juventud y el hombre de edad avanzada. Está realizado con una técnica a base de pincelada larga, a través de la cual se refleja la luz en las figuras, iluminándolas de una forma bastante artificial. "La tarantela", de A. Guinea (Museo de Bellas Artes de Bilbao), contiene un costumbrismo, a caballo de los siglos XIX y XX. Son grupos de mujeres y hombres que jalean a una danzante que evoluciona sobre una terraza con columnas, formándose el fondo, con el mar y el cielo, a base de claridades que le dan un aspecto emborronado. Por su parte, "Trozo de baile vasco", de J. B. Bikandi, visualiza a la pareja bailando, de una forma esquematizada, utilizando las figuras para darle ritmo a la parte muerta de la gran superficie del suelo.

Otra ocasión para bailar, eran las romerías y así, en "La romería vasca", de A. Arteta (Dip. Foral de Guipúzcoa), la pareja central está justamente dibujando un pase de baile. La utilización de tonos suaves y el esquematismo que produce el predominio del dibujo le dan una cierta monumentalidad cercana a la pintura mural.

2.3.7.- El descanso

El reposo o el alto en el camino, también han sido objeto de reflexión estética por los pintores vascos, aunque sólo he encontrado dos lienzos de este tema.

"Descanso en el campo" o "La siesta", de I. Díaz de Olano, que se encuentra en el Museo de B. A. de Vitoria, representa una joven tumbada sobre la paja en un día de siega, destacando la blusa blanca, típica de las campesinas

(32) Este tema está ampliamente tratado en KLINGENDER, F. D., 1983: **Arte y Revolución Industrial**, Cátedra, Madrid.

(33) VON HUMBOLDT, W. F., op. cit., págs. 120-121.

nas del lugar, de los colores calientes de la falda.

"Minas de Vizcaya". "Antaño". "Hora de la comida", de A. Arrüe (Col. Pedro Elejabeitia. Madrid), representa el momento del descanso dentro de las minas. En esta ocasión, la figura femenina que sostiene a un niño, mostrándose al padre, no contiene, en sí misma, la idea de descanso, sino, más bien, la de trabajo mientras otros descansan; la hora de llevar la comida al hombre a la puerta de la mina. Es un cuadro de marcado carácter costumbrista en el que la mujer-madre aparece idealizada, de la misma manera que en versos del estilo siguiente:

"Reverencia os hago
linda vizcaína
que no hay en Vitória
doncella más linda
lleváis la del alma" (34)

En este lienzo, de alguna forma, se potencia actividad que, a su vez, proyecta una determinada imagen de la mujer vasca, ya apuntada por algunos escritores del siglo XIX, plena de laboriosidad y abnegación (35).

2.4.- El desnudo

Posiblemente es una de las representaciones iconográficas más antiguas. Supone la visualización de la figura humana, o de parte de ella, desprovista de toda vestidura. Su interpretación no ha sido siempre homogénea, sino que ha sufrido variaciones en función tanto del estilo de la época, como del contexto social y económico correspondiente a la misma.

Haciendo un brevísimos resumen histórico hasta llegar a donde nos encontramos en la actualidad, habría que remontarse a la antigüedad clásica, cuyo objetivo era el estudio de las proporciones humanas (36). Tras el paréntesis de la Edad Media, en que el desnudo quedó proscrito por el cristianismo, en el Renacimiento se indica una nueva corriente de análisis del tema, basada en el estudio del modelo vivo que evoluciona hacia un cierto artificio erótico y sensual hasta desembocar en el tratamiento más o menos voluptuoso que se le da en los siglos XVIII y XIX. La pintura moderna, sin embargo, especialmente el cubismo, ha supuesto un nuevo planteamiento de los anteriores principios estéticos de tal forma que se le ha desprovisto de sus valores tradicionales, para quedar transformado en un mero pretexto de tratamientos pictóricos formales.

Habría que indicar, igualmente, que también se considera desnudo, la figura humana que, aunque vestida, se perciben claramente sus formas.

Como consecuencia de los argumentos anteriores, es claro que hay dos formas de tratar el desnudo: una con cierto contenido erótico y otra como simple ejercicio pictórico. Este contenido erótico se acentúa con la glorifica-

ción del matrimonio monogámico, en pleno apogeo de la burguesía como clase social, en el que la mujer del burgués se convierte en un ser pasivo o improductivo, el paraíso perdido del hombre que se ve obligado a desarrollar gran parte de su proyección fuera del hogar, teniendo en cuenta, además que, este patrón, se va a extender a todas las clases sociales, limitándose aún más el rol femenino.

Aplicado lo anterior al mundo del arte, el resultado es la representación del cuerpo desnudo de la mujer, pero totalmente idealizada. Son las mujeres bellas, rodeadas de gasas y velos u otros objetos privativos de una determinada clase social.

La visualización del cuerpo desnudo de la mujer en sus diferentes facetas, evoluciona paralelamente a la cultura masculina. Incluso las mujeres que pintan desnudos copian los modelos propuestos por los hombres. El desnudo expresa con la imagen el papel activo del hombre y el pasivo de la mujer. Cuando los papeles se invierten también es el hombre quien lo decide. Lo paradójico es que se presente como una revolución sexual cuando, en realidad, constituye una penetración moral en la psicología de la mujer.

2.4.1.- Individual

En el Museo de Vitoria se encuentran dos desnudos del pintor alavés I. Díaz de Olano, que corresponden a dos planteamientos estéticos diferentes. El primero, fechado en 1895, representa a una mujer sentada sobre un mueble de madera que oculta la cabeza entre las manos, a la vez que apoya ésta sobre dos almohadas. Tanto por la concepción del tema, como por sus aspectos formales, recuerda la pintura típicamente burguesa de finales del ochocientos. El segundo, que no está fechado, pero que por sus características podría situarse a caballo entre los dos siglos, es una mujer tumbada de espaldas, leyendo un libro, que se acerca más a la realidad, lo que se consigue por la utilización de colores claros, fundamentalmente blanco y hueso.

Los desnudos de I. Zuloaga corresponden a planteamientos muy diferentes de los anteriores, pero que entran plenamente en la concepción de su pintura. En el desnudo existente en la casa Museo de Zumaya, que representa una mujer recostada en un sofá con almohadas, recurre a un proceder común del pensamiento burgués: la supervaloración y consagración de elementos superestructurales como absolutos y naturales —en este caso, la belleza femenina del cuerpo desnudo—, exaltándolos y dándoles una interpretación mixtificadora, pues, la belleza, no deja de ser un atributo efímero. Otro desnudo de Zuloaga se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y en éste, la modelo, también recostada, cubre su cabeza con peineta y mantilla, dándole un toque folklórico. Ambas mujeres son personajes casi mayestáticos, atemporales, dotadas de una dignidad casi principesca. La blancura de los cuerpos sobre el fondo oscuro la consigue a base de un dibujo de trazo firme.

También se halla recostada la "Mestiza desnuda", de J. Echevarría, que recuerda plenamente la pintura de Paul

(34) LEGARDA, P. A. de, 1953: *Lo vizcaino en la literatura castellana*. Biblioteca Vascongada de los Amigos del País. San Sebastián, 1953, pág. 70.

(35) XAHO, J. A., 1976: *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos*, Txertoa, San Sebastián, págs. 39 y ss.

(36) Para el estudio de las proporciones, Vid. PANOFSKY, E., 1979: *El significado de las Artes Visuales*, Alianza, Madrid, 1979, págs. 78 y ss.

Gauguin, en el museo madrileño anterior. De gran erotismo resulta el "Desnudo femenino sentado", de F. Echevarría, que representa una mujer sentada, desnuda, con las manos sobre la cabeza. Tiene como objetivo la búsqueda de una riqueza plástica y visual, conseguida gracias al barroquismo del dibujo, el color y la materia de este lienzo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En el Museo de Vitoria existe un "Desnudo", de M. Ortiz de Urbina, que presenta el cuerpo de la mujer desnuda, de una perspectiva diferente, realizado a base de ocres y rojizos, con un marcado corte academicista. En realidad es un estudio anatómico, exento de contenido erótico. En el mismo museo, "Desnudo", de Fiestras García, representa una mujer sentada de perfil, con un fondo de pequeños toques de color cercano al puntillismo. Si bien fue realizado en 1971, su concepción no entra en la pintura de vanguardia. No sucede lo mismo con el "Desnudo", de E. Pérez y Orúe (Museo de Bellas Artes de Bilbao) que habiendo sido realizado en el primer tercio del siglo XX representando una joven desnuda casi de cuerpo entero, arreglándose el cabello, sentada sobre unas telas, por su construcción en planos, recuerda al cubismo, a la vez que la pincelada dividida y la utilización del color pastel, le dan un tono lírico.

2.4.2.- Colectivo

Para H. Read, la función social del artista es materializar la vida instintiva de los niveles más profundos de la mente y al entender que las manifestaciones de la mente son colectivas, el artista puede dar forma a aquellos fantasmas invisibles bajo una apariencia pictórica y así emocionar profundamente al espectador. Pero en el proceso de dar una forma material a esos fantasmas, el artista tiene que poner en práctica una cierta habilidad para que la verdad desnuda no repela y, por ello, cubre su creación con encantos superficiales (37).

Sucede con el desnudo que, en ocasiones, el artista se ve obligado a cubrir parte del cuerpo, o a ocultarlo a través de una determinada postura, para disimular algún defecto o bien, para provocar cierta inquietud en los ojos del espectador. Este tipo de representación pictórica corresponde al modelo dominante de la moral burguesa que dio una redefinición de la mujer, orientada hacia los papeles específicos de madre y amante. Por su parte, el socialismo decimonónico plantea nuevas imágenes de la mujer, decantadas hacia una visión realista de la familia trabajadora con un papel de abnegada y animosa compañera. Sin embargo, en los cuadros que a continuación voy a analizar, la mujer aparece como símbolo erótico dirigido a las clases dominantes. En el erotismo, como pornografía del rico, los cuerpos son bellos, perfectos y un poco rollizos, llenos de sensualidad, pero refinados y cultos, como una forma de satisfacer la mala conciencia del hombre que puede permitirse el lujo de no presentarse ante sí de modo agresivo.

En esta línea se encuentran los dos cuadros de G. Urrutia, titulados "Bañistas" del Museo de Bellas Artes de Bilbao. El primero representa un desnudo femenino de espaldas y de cuerpo entero, en el centro; a la izquierda, otra mujer desnuda con una tela gris sobre las piernas y, a la derecha, una bañista con el agua hasta las rodillas. La composición a base de diagonales, representadas por los árboles que cruzan la escena. Lo anecdótico queda absorbido por unas formas cerradas y una luz envolvente. La segunda de las obras, presenta a dos mujeres desnudas y al fondo una tercera figura con blusa blanca y falda azul. El movimiento de la escena, dibujado por las líneas de los brazos, la carne de los cuerpos totalmente monocroma, y un cierto geometrismo en las luces y sombras, dan a la obra un tono musical.

Posiblemente, los desnudos colectivos más significativos se deban al pincel de F. Iturrino, debiendo distinguir los integrales y las escenas en que las figuras llevan cubierta alguna parte del cuerpo.

Los integrales titulados "Muchachas con flores" (Museo Español de Arte Contemporáneo), "Desnudos" y "Mujeres conversando" (Col. Rodríguez Sahagún. Madrid), son grupos de mujeres integralmente desnudas, unas de pie, otras sentadas, algunas de espaldas, que constituyen verdaderos ejercicios pictóricos por la construcción del dibujo, el cual prevalece claramente sobre el color. Los otros cuadros de Iturrino, son figuras a medio vestir, o con alguna parte del cuerpo al descubierto, generalmente el pecho. "El baño" (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava), es un aguafuerte que representa un grupo de mujeres, a medio desnudar las dos figuras centrales. En la misma línea estilística se encuentran "El Paseo" (Museo Español de Arte Contemporáneo), "En la tarde florida" y "Primavera" (ambos Col. Zorrilla de Lequerica. Bilbao), en el último con inclusión de desnudos integrales. En la misma colección anterior, "Española con abanico", tiene un toque folklórico. "Tres mujeres" (Col. Rodríguez Sahagún. Madrid), muestra a ese número de mujeres sentadas, al pie de una escalera, la del centro de espaldas y las de los lados con los senos al descubierto. La luminosidad propia del pintor, en esta ocasión se entorna para dar una visión nacarada de los senos, jugando con los rosas de las carnaciones transparentadas tras las vestiduras. En esta obra, predominan las líneas curvas lo que le da una gran sensualidad.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao hay una buena colección de desnudos de F. Iturrino. "Desnudos" es nueve mujeres, algunas de ellas enlazadas por las manos, como en un juego; la composición tiene un gran movimiento a través de los brazos de las figuras y de la inclinación de los cuerpos, igual que por el rayado de las sombras y las luces; las tonalidades claras y las manchas azules del cielo también contribuyen a la movilidad de la obra. "Bañistas", con un estanque como fondo, muestra tres desnudos femeninos, realizados con líneas de un solo trazo y colores claros. Igual número de desnudos y características es la obra "En la piscina". En "Desnudos" los cuerpos femeninos se agrupan para propiciar el juego de ritmos lineales, al igual que, por último, sucede en "Mujeres desnudándose", cuya composición, un poco apretada, se apoya en las tres figuras centrales y en un empaste sólido en la pincelada de color.

Un planteamiento distinto muestra las "Bañistas" de A. Arteta en el Museo Español de Arte Contemporáneo de

(37) READ, H. op. cit., págs. 144 y ss.

Madrid. Seis mujeres en un playa rocosa a la salida del baño. En primer plano, una, tomando el sol, forma una especie de triángulo con otras dos que están de pie. Formas y luces remarcan las formas en un propósito constructivista deudor del "cubismo". El predominio del dibujo armoniza con unas coloraciones discretas que producen una síntesis plástica.

2.4.3.- Como parte de una escena

Sólo he encontrado una obra de estas características. Es una tabla de pequeñas dimensiones titulada "La visita inoportuna", de E. Zamacois, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En el interior de un taller de pintor del siglo XVIII, representa el momento en que el artista abre la puerta a un visitante inesperado, más inoportuno al resultar un eclesiástico. La modelo, sorprendida desnuda en el estradillo donde posa, se vuelve de espaldas y trata de cubrirse con las ropas en un ademán instintivo de pudor. Pintura de género que recuerda al casacón de primera mitad del siglo XIX, su concepto epigramático y pintoresco y su minuciosa ejecución, sitúan este cuadro en la órbita fortuniana y/o del francés Meissonier. La obra contiene un cierto realismo representado en el clérigo, cuya imagen sexual de la mujer corresponde a un modelo represivo, en donde no hay sexualidad femenina. La mujer está en función de los ojos del varón. La mujer es la ocasión del pecado para el varón pero, en principio carece de sexualidad, es asexuada, provocativa y boba. Sin embargo admite cierta disociación entre la mujer pura, virgen necia o prudente pero vocacionalmente virgen y la mujer mala, pero sin que ello adquiera entidad sociológica (38).

2.5.- El retrato

Es posible que uno de los impulsos más antiguos de la humanidad sea el deseo que han tenido los seres humanos de ver reproducida su propia imagen y la de sus semejantes. Como consecuencia, el arte del retrato es una de las actividades artísticas más extendidas en el tiempo y en el espacio. Pero esta actividad no ha tenido una trayectoria rectilínea: no sólo han variado los aspectos técnicos y artísticos del retrato a través de la historia del arte, sino la finalidad social que se pretendía al ejecutarlo y la propia personalidad y condición del retratado. De este modo, será posible encontrar obras a las que se da el nombre de retratos, por conocerse la identidad del modelo, a pesar de que la imagen representada no reproduzca los rasgos de aquél. Por el contrario, otras veces, se encontrarán rostros verdaderamente individualizados que reproducen los rasgos de un modelo vivo al que, sin embargo, no se conoce.

El interés del retrato como tema es obvio y no necesita de puntales literarios pero hay que dejar claro que, si todas las artes de la representación son inscribibles en lo que se

denomina actualmente **ideología en imágenes**, el retrato constituye su quintaesencia tradicional ya que los condicionamientos en que ha venido desarrollándose su historia hasta la segunda mitad del siglo XIX, han sido férreos y han venido marcados por dos pautas insoslayables, la segunda de las cuales está subordinada a la primera: la ideología de la época y el gusto del cliente que normalmente ha exigido del artista fidelidad a sus rasgos físicos, a su rango social y a sus funciones. Cuando el artista ha tenido más vuelos de los convenientes para satisfacer de un modo adecuado este deseo, se ha visto vituperado o, sencillamente, no ha podido cobrar el encargo o ha tenido que presentar su obra como si hubiera sido concebida con otros fines, encubriendo el género con títulos despersonalizados.

Desde su origen, fundamentalmente mágico y funerario, en Egipto, hasta la actualidad, el retrato ha ido evolucionando según el uso que de él hiciera la sociedad. Si en la Edad Media predomina el retrato cortesano de gran formato, en el siglo XVI, florece en los Países Bajos principalmente, teniendo como clientes los gremios y las cofradías. En el siglo XVII el retrato tiene un aire cosmopolita debido a los continuos viajes de los artistas por las cortes europeas. Los siglos XVIII y XIX heredan la fastuosidad anterior, pero con el ascenso de la burguesía, se convierte en el vehículo de la ostentación de dicha clase. El siglo XX ha conocido la progresiva disolución del retrato entendido como plasmación de individualidades concretas rodeadas de accesorios significativos, al menos en lo que respecta al arte vivo y progresista. En nuestro mundo, los medios de comunicación de masas y la fotografía han hecho prácticamente innecesario al retrato tradicional. Precisamente por eso, los retratos al óleo de los personajes públicos a la manera antigua, tienen un interés excepcional, no tanto como obras de arte, cuanto como vehículos de unas ideologías muy concretas. Dejando aparte estos objetos arcaizantes, el retrato contemporáneo en el pleno sentido de la palabra, se ha vaciado de su contenido y, a menudo, es más bien una excusa para la investigación de técnicas nuevas y se inscribe en las corrientes artísticas actuales sin constituir, propiamente, un género.

2.5.1.- Retratos cortesanos

El retrato cortesano surge como una necesidad más, dentro de la administración de los estados, por ejemplo, el imperio hispánico. La imposibilidad de desplazarse de uno a otro territorio y, por otra parte, el interés en una cierta presencia de los miembros de la familia real en los mismos, hace que se realicen continuamente retratos de la misma, con destino a las embajadas y centros oficiales de toda Europa. De ahí nacerán verdaderos especialistas en el género, que se mantienen hasta bien entrado el siglo XX.

Este tipo de retrato se caracteriza por el aspecto ceremonial de sus protagonistas, llegando incluso al hieratismo. El cromatismo depende del rango y, en ocasiones, del estado civil del retratado.

En la Diputación Foral de Guipúzcoa, se encuentran dos retratos de corte oficial; uno de Isabel II, fechado en 1850, realizado por Eugenio Azcue, representa a la reina Isabel II, vestida con un traje azul pálido, adornado con perlas, igual que el collar y la corona. Se observa una ausencia total de

(38) *II Semana de estudios sexológicos de Euskadi*, pág. 69.

medallas, bandas, o cualquier otro objeto que simbolice linaje, salvo el representado en el armiño que cubre los brazos. El segundo retrato es de la reina María Cristina, fechado en 1928, original de E. Salaverria. Es una figura vestida de negro, de edad avanzada por el blanco de los cabellos, situada en un mirador, posiblemente del palacio de verano con la playa de La Concha al fondo. No hay que olvidar que la familia real, así como la aristocracia española, pasaba las vacaciones estivales en la ciudad donostiarra. En este retrato la figura si lleva dos condecoraciones de las órdenes a las que pertenece. Tiene una gran sobriedad, hábilmente representada por el vestido negro. Lleva varios collares de perlas al cuello e incrustaciones en la corona. Las perlas han sido una especie de moda en las cortes europeas, imitada, en ocasiones, por la alta burguesía con tendencia a la exageración. El retrato está concebido con un canon pasado de moda ya en la época en que fue pintado.

2.5.2.- Retratos colectivos

Los retratos de grupo tienen su antecedente en los retratos familiares, que a comienzos del siglo XIX ya son rechazados por las clases más elevadas a causa de que se habían convertido en un verdadero cuadro de género. A partir del último tercio de ese siglo, el desarrollo de las teorías impresionistas, produce verdaderas distorsiones internas en todos los campos de la pintura. A partir de entonces, muchas perspectivas tradicionales, incluso dentro del género del retrato, son discutidas. Pero lo que no desaparece es el retrato de grupos humanos, aunque no estén unidos por lazos familiares.

En esta línea, se hallan dos cuadros de F. Iturrino, en el Museo Provincial de Alava. "Harén", en el que aparece un grupo de moras, todas vestidas de blanco, con una concepción del dibujo que tiende al geometrismo. De alguna manera es un retrato familiar, de esposas del moro. El otro cuadro no tiene título conocido y representa un grupo de mujeres, dos de las cuales están bailando en el centro. El dibujo queda enmarcado por las manchas de color, predominando en el ambiente la luz rojiza del atardecer. En su factura hay una especie de fauvismo tardío, muy típico de la pintura de Iturrino.

Otra perspectiva ofrece "Mis amigos Henning y Turid" de R. Toja, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que representa a un hombre y una mujer, de menos de medio cuerpo, con atuendos invernales a la izquierda de unas casas y con un fondo nevado. Los personajes están tratados con humor y ternura. Las coloraciones de los rostros están matizadas y contrastan con el verde y rojo de los vestidos, mientras se halla impregnada la nieve de irisaciones que van desde los violetas hasta los verdes dorados.

2.5.3.- Retratos folklóricos

Durante el siglo XIX se tiende a romper con la tradicional costumbre de posar ante los retratistas vistiendo con arreglo a la más rigurosa etiqueta. Esta innovación, que sería decisiva para el afianzamiento de un tipo de retrato mucho más espontáneo, parece ser que se inició en los círculos intelectuales de algunas ciudades andaluzas, particularmente Cádiz y Sevilla y tenía por finalidad dar una orientación más romántica a los retratos, de acuerdo con las corrientes culturales de la época, a la vez que crear un género netamente español. Es por ello que se pone de moda pintar mujeres vestidas de andaluza, con peineta y mantilla, incluso en artistas como los vascos, como se verá posteriormente al momento de analizar obra por obra. Puede ser también que influyera en estos últimos, la inmigración andaluza a Vizcaya, como consecuencia de la industrialización, creando una cultura marginal, ya que no se identificaron nunca con la cultura vasca, propiamente dicha. Sin embargo, las andaluzas pintadas por los artistas vascos, aparecen impregnadas de una fuerte dosis de idealismo, radicalmente contrario al **maketismo** vizcaíno, inventado por Sabino Arana (39).

Esta innovación en el retrato se ve favorecida por el desarrollo de la pintura romántico-costumbrista, que tuvo uno de sus centros, precisamente, en Andalucía. De este modo, comienza a divulgarse un tipo de retrato romántico, en cierto modo arcaizante, donde las mujeres toman un falso aspecto popular, al ser vestidas con trajes típicos. Pero esta nueva moda tiene éxito y se extiende rápidamente por el resto de España, adquiriendo en cada uno de sus pueblos la variante local y descendiendo a un folklorismo que resulta, a veces, enojoso, aunque lleve buena firma. En palabras de V. Bozal, sería el **regionalismo típico**, como ya he explicado en un capítulo anterior y que en caso del País Vasco, evoluciona hacia formas bastante realistas de representación pictórica.

Como he indicado, existe abundante iconografía de tema andaluz entre los pintores vascos. De A. Guinea, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao hay una "Maja" que representa una mujer sentada en un jardín, con peineta, mantilla y un abanico en la mano izquierda, realizado con una técnica abocetada. En el mismo museo hay tres obras de G. Maeztu, "La maja del mantón", en la que se observa un cierto gigantismo formal con volúmenes subrayados y empastes sólidos, y "Maja" y "La dama de la flor", que poseen una consideración decorativista de la pintura, cercana al modernismo. En la misma línea estilística y del mismo artista hay otras tres obras en el Museo Provincial de Alava, tituladas "Tórtola de Valencia", "Bailarina" y "Cabeza de mujer".

Realizadas con una técnica próxima al impresionismo, a base de pincelada suelta y sin retoques, y representadas mujeres ataviadas con mantillas blancas, hay otras tres obras: "Andaluza" y "A los toros" de P. Uranga (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava y Col. Avilés de Madrid, respectivamente) y "Joven Sevillana", de S. Azpiazu Imbert, del museo vitoriano.

Por lo que se refiere a los tipos vascos, en el Museo de Alava se encuentra "Pescadora" de A. Arrúe, que representa un busto de mujer con pañuelo blanco en la cabeza sosteniendo un plato con un pescado delante del mar azul. Predomina el dibujo sobre el color, lo que le da a la obra un gran sintetismo. Vuelvo a repetir la simbología matriarcal representada en el plato redondo. En el mismo museo,

(39) ARANA GOIRI, S., 1978: **Obras escogidas. Antología Política**, Haramburu, San Sebastián, pág. 151 y ss.

"Dulcísima Mirentxu" de R. Zubiaurre, muestra a una joven de medio cuerpo, con blusa blanca y corpiño negro, que aprieta contra el pecho un ramito de flores blancas. La imagen de esta joven corresponde a la descripción que de las mujeres vascas hiciera J. A. Xaho:

"Las vascas no tienen tal vez la belleza de las andaluzas; pero compensan esta desventaja con una jovialidad más espiritual, con gracias más finas (...) y con una limpieza exquisita en su persona." (40)

La indumentaria es propia de una joven soltera que utiliza el justillo ajustado y sin mangas para lucir la camisa (41). Mirentxu, es el título de una novela de P. Lhande que se desarrolla entre los pescadores de Fuenterrabía (42). La casa situada al fondo, en este cuadro, coincide con la de Graciosa de Etxarri, de P. Loti:

"La casa de Graciosa era muy antigua como la mayor parte de las del País Vasco, donde los años cambian las cosas menos que en otras partes (...) Tenía dos pisos: una techumbre alta, inclinada en rápida pendiente; muros como de fortaleza, enjalbegados con cal todos los estíos; ventanas muy pequeñas con marco de granito tallado." (43)

"El ama" de E. Salaverria (Col. Familia Salaverria. Madrid), representa a una mujer de edad madura, vestida de negro con pañuelo blanco que llega a la frente, cubriéndole casi las orejas, recogidas todas las puntas, a la manera guipuzcoana, pues el pintor era originario del pueblo de Lezo. El ama o nodriza es un personaje típico de la sociedad tradicional vasca (44). El realismo de la figura hace entrever un puente entre la pintura regionalista y su evolución posterior hacia la nacionalista". En la misma línea están las "Viejas del rosario" de A. Martiarena en la Diputación Foral de Guipúzcoa.

Por último "En la romería" de A. Arteta (Museo de Bellas Artes de Bilbao), se produce una visión mucho más moderna del tema. Es una joven de cuerpo entero con albarcas en los pies y rollos típicos en la mano derecha, aunque los elementos folklóricos están tratados con mesura. Privan los valores esquemáticos o sintéticos sobre los descriptivos, dándole a la obra una gran solidez.

2.5.4.- Retratos indeterminados

La tendencia a encargar retratos a los pintores de moda, es práctica común durante el siglo XIX, no sólo entre la nobleza, sino también entre la burguesía, siempre deseosa de las iniciativas aristocráticas. Pero cuando verdaderamente alcanza popularidad el género del retrato femenino, como simple necesidad afectiva o sentimental, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Es ahora cuando alcanza mayor rapidez la evolución hacia la libertad feme-

nina, iniciada en el siglo XVIII, incidiendo, con toda seguridad, en el mayor desarrollo del retrato femenino.

Dos pinturas que evocan la época romántica, pero con distinta técnica, son "La enana de Ledesma", de A. Larroque, y "Malvina, La Capitana", de M. Losada; el primero depositado en la Diputación Foral de Vizcaya y el segundo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Existen varios retratos de corte decimonónico, tanto por la concepción del modelo como por la técnica, en donde entrarían, "Retrato de señora", de P. Uranga y Díaz de Arcaya (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava), "Retrato de María Guerrero", de R. Baroja (Museo de Arte Contemporáneo de Madrid) y "Madre del pintor", de I. Díaz de Olano en el Museo de Bellas Artes de Alava. Un intento de superar este retrato decimonónico lo constituye "Retrato de mujer", de E. Salazar (Museo de Bellas Artes de Bilbao). De corte bastante más moderno, aun estando fechado en 1894, es el "Retrato", de A. Guinea, en el mismo museo que el anterior, por su claridad colorista y el cultivo del **plein air**. La obra, por su poesía, recuerda a los simbolistas franceses —Puvis de Chabanne, Maurice Denis— y se inserta, igualmente en el marco general del **modernismo** de principios de siglo. En la misma línea estilística está "Retrato de Raquel Meller" de G. Maeztu (Museo de Bellas Artes de Bilbao), donde la célebre cupletista viste un traje blanco con volantes.

De D. Regoyos hay dos retratos que recuerdan al impresionismo francés. Se trata de "Retrato de peregrina" (Col. Pilar Regoyos. Madrid) y el "Retrato de doña Dolores Otaño" del Museo Español de Arte Contemporáneo, realizado este último con una técnica puntillista, a base de puntos o toques separados de color para que la mezcla se efectúe en la retina del espectador.

Un retrato singular por el atuendo de la señora es el de la madre del doctor Gil Turner de A. Larroque, propiedad de la familia Turner de Bilbao. También reviste interés el retrato de la madre del pintor M. Ortiz de Urbina —en el Museo Provincial de Alava—, en el que aparece sentada en un jardín y totalmente vestida de negro. En la sociedad tradicional del País Vasco ligada al mundo rural, las viudas vestían exclusivamente ese color. Por otra parte, su cara una expresión de carácter, rasgos finos y elaborados que se han conservado hasta la vejez, igual que la estrechez de la cara, la nariz larga y los ojos negros con expresión de seriedad que, en este caso, equivale a severidad (45).

En el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid se hallan tres retratos de I. Zuloaga —"Retrato de la señora L. S.", "Retrato de la señora Malinowka" y "Retrato de mi prima, Cándida"— todos ellos impregnados de un fuerte casticismo, en los que predomina la sobriedad, quizá con un cierto romanticismo mercantil (46). Del mismo autor y en el museo alavés, se encuentran "Retrato" y "Retrato de doña Carmen de Arconada".

Existen también una serie de retratos que aun poseyendo un cierto realismo formal, mantienen un concepto tradicional del tema, con bastante fidelidad a la modelo. Entre ellos se encuentran: "La mujer del pintor", "Muchacha vizcaina" y "Joven bermeana" (Museo de Bellas Artes de Bilbao) de B. Barrueta; "Retrato de la señora de Chueca" (Col. Chueca. Bilbao) y "Retrato de doña Fuensanta Sota" (Col. viuda de Sota. Bilbao), de J. Olasagasti; "Interior con retrato de doña Marcelina de Basañez" (Col. Luis Elejabeitia. Bilbao) de R. Baroja, y "J. Antonia Irairoz" (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava), de J. Ortiz de Viñaspre, los

(40) XAHO, J. A., op. cit., pág. 175.

(41) ESTORNES LASA, B.: **Estética vasca**, pág. 140 y ss

(42) LHANDE, P., 1973: **Mirentxu**, La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.

(43) LOTI, P., op. cit. pág. 109.

(44) ARANTZADI, T., op. cit., pág. 20.

(45) HUMBOLDT, W. F., op. cit. pág. 26-27.

(46) Afirmación de J. OTEIZA, 1983: **Quosque Tandem...**, Horadago. Zarauz, 1983 (4.ª), epigrafe 143.

dos últimos retratos de mujeres de avanzada edad, que recogen su pelo en un moño y ambas con gafas.

"Mujer sentada" (Museo de Bellas Artes de Bilbao) y "Joven sentada" (Col. Arambalza. Bilbao) de J. Arana, corresponden a una visión más geométrica de la figura humana, que aparece estilizada con sensación de sintetismo

Los retratos de J. M.^a Ucelay, "Retrato" y "Visita de M.^a Learreta a Txirapozu" (Museo de Bellas Artes de Bilbao), "Retrato de mi esposa" (Museo Español de Arte Contemporáneo) y "Retrato" (Col. viuda de Ucelay), representan a mujeres sentadas con distintos accesorios y en diferentes ambientes. Son generalmente obras con un fondo intemporal y que ponen de manifiesto la personalidad del individuo, en este caso mujeres. En los cuadros de Ucelay, los objetos o personas, no corresponden a verdades constitucionales sino que son reveladores de su esencia inoperante.

Por último, los retratos de M. Gal son de corte mucho más moderno, tanto en el caso de "Retrato de una señora" (Museo de Bellas Artes de Bilbao) como en "La abuela" (Diputación Foral de Guipúzcoa). Los rostros están hechos con pinceladas sueltas y lisas, recogiendo lo esencial de la fisonomía de la retratada.

2.6.- La maternidad

El desarrollo humano se realiza a través de sucesivas etapas o periodos del ciclo vital. Es en este sentido muy importante la teoría freudiana sobre la evolución libidinal a través de las zonas erógenas, lo que implica, no sólo una corporalización del espacio y una especialización corporal mediante los procesos dinámicos, sino que el desarrollo, o bloqueo, de esta dialéctica revela las dotes instrumentales del yo, de cara a sus relaciones objetales y evidencia su forma de relaciones con el mundo. Aplicado esto a la sociedad tradicional del País Vasco, da como resultado la presencia de claros síntomas de fijación oral. La madre es en esta sociedad vivenciada como pecho nutricio y objeto primitivo de deseo.

La mujer vasca ha mantenido un papel dominante en el seno familiar. Este fenómeno, comúnmente aceptado por los escritores guarda una estrecha relación, con el aspecto económico, tal como el control de la economía familiar o la casi tradicional ausencia de discriminación en cuestiones de herencia, cuestiones ya explicadas repetidamente páginas atrás.

Si nos remontamos a la mitología, aparece el arquetipo en la Gran Madre Vasca Mari, que tiene un carácter psicológico protector. Protección que significa mantenimiento y acogimiento. Otro atributo de la Gran Madre es la transmutación y aquí se inscribe la simbología de la transformación por el alimento, por el embarazo, y espiritualmente, por la inspiración, propia de la Pitia y del Anima. El rito orgiástico-naturalístico realiza la amplificación del campo de la consciencia "embarazada" al tacto/contacto con el inconsciente, que en la escuela de Jung es especifi-

camente femenino. Como ha escrito Barandiarán (47), el ciclo mágico de Mari y sus metamorfosis vegetales y animales nos retrotrae a un transmundo de "mítica telúrica" que parece encontrar en el Paleolítico su origen. El mismo autor asocia la metamorfosis del númer máximo Mari en sus animales, con los animales pintados por los cazadores paleolíticos en las cuevas rupestres vascas. Y es que Mari no es sino la proyección mítica de una experiencia primigenia, la experiencia de la vida, vivida bajo el misterio del embarazo femenino, de la alimentación y cocción femeninas, de la magia curativa femenina, del hogar como centro de la casa.

Como consecuencia de todas las disquisiciones anteriores, la representación de la maternidad por los pintores vascos tiene un trasfondo mítico-histórico-social afectivo que se pone de manifiesto, no sólo en las obras en que aparece la maternidad como tema autónomo, sino como hemos podido ver en epígrafes anteriores, va a formar parte de muchas escenas.

Con el título de "Andra Mari" hay dos obras de J. Arana. La llamada "Andra Mari de Bermeo" representa una figura femenina con falda azul y camisa negra que sostiene un niño vestido de blanco, juntando sus caras, y al fondo, la silueta de un barco pesquero. La maternidad resuena en el plano religioso sin perder actualidad. La otra obra, simplemente "Andra Mari" (en la colección Arambalza, de Bilbao y la primera en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad) tiene idénticas características, aunque en ésta sigue siendo marino.

Cierto toque folklórico tiene el cuadro de F. Amarica "Pueblo vascongado" (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava), en el que aparece una mujer de la costa, frente al mar, a la espera de la barca, con un niño cogido a su falda. Obra dotada de gran luminismo, con un empaste sólido a base de pincelada suelta y ancha.

Bajo la denominación expresa de "Maternidad" hay en el Museo de Bellas Artes de Bilbao una obra de G. Asarta que representa una mujer en el interior de una cocina aldeana, mientras amamanta y juega con un niño. Las figuras están sumergidas en la penumbra general del cuadro, en donde aparece claramente plasmada la madre como fuente de vida y sustento al que antes me refería.

Hay una obra de A. Larroque en donde una joven madre se encuentra recostada en un sillón, mientras tiene un niño tumbado sobre su falda. Se conoce con el título "Joven con niño" y está realizado con un dibujo sobrio y una entonación contenida, incluso, en el floreado papel del fondo. Su composición es ordenada y el anecdotismo está controlado por los valores plásticos. Tiene un fuerte contenido mítico-matriarcal, cuyas características coinciden con las descritas por A. Ortiz Osés/F.K. Mayr:

"El 'cuerpo' mismo entero y sus aperturas son símbolo matriarcal, así como su impasión-expansión femenina originaria (...) Finalmente, podríamos incluir (...) en la simbología matriarcal todo lo que por expansión es 'sede', refugio o abrigo: la montaña que acoge, la piedra que sirve de apoyo-descanso, el árbol que cobija (con su madre-materia mater) y, finalmente, los animales benéficos (la vaca, la cabra, la paloma, etc.)" (48).

Tres obras de J. Tellaache, que en cuanto a la técnica recuerdan la pintura francesa post-impresionista, abordan este tema de la maternidad, de forma idéntica con muy pequeñas variaciones. "Mujeres de la costa" (Museo Español de Arte Contemporáneo) es idéntico, incluso en la

(47) ORTIZ OSES / MAYR, F. K., op. cit., pág. 43

(48) Ibidem, pág. 41.

técnica, con la única variante de que éste no tiene barcos de vela al fondo. El tercer cuadro, titulado "Maternidad", ofrece la misma composición. Las variables con respecto a los anteriores, se limitan a que ambas mujeres llevan prendas oscuras y sendos niños pequeños en brazos. En los tres cuadros, por tanto, se pone de manifiesto, la figura de la madre como elemento que sustenta (el niño mamando) y que protege (el niño en brazos).

2.7.- La mujer en el paisaje

El paisaje como panorámica de un lugar natural o urbano, adquiere un contenido sociológico, en tanto que marco global donde se realizan las actividades humanas. En ocasiones puede ser un indicativo social de las personas que se hallan inmersas en él. Los jardines y campos tradicionalmente representados en la pintura, a partir de la Revolución Industrial, darán paso a las fábricas y vías urbanas en las que hombres y mujeres ejercen sus actividades profesionales o simplemente lúdicas.

El paisaje ejerce una gran influencia como tema para los impresionistas, ya que la naturaleza cambiante les ofrecía múltiples posibilidades de juegos de luz y color. En esa línea se encuentra el "Paisaje" de A. Guiard, que más bien es un boceto o estudio. Las pinceladas se yuxtaponen como en el divisionismo. Se trata de una mujer con un cántaro en la cabeza que tiene como fondo el campo y el cielo (Museo de Bellas Artes de Bilbao).

"La ciudad con sol" y "La ciudad con lluvia" son dos obras de F. Amarica que se encuentran en el Museo Provincial de Alava y en las que las figuras, todas ellas de pequeño tamaño, están supeditadas al paisaje urbano, concretamente la plaza de la Virgen Blanca, de Vitoria. En realidad lo que ha hecho el artista es captar la inmediatez del momento. En la misma línea, pero esta vez en un paisaje rural, está "Viento de sur" de D. Regoyos (Col. Pilar Regoyos de Madrid), en el que aparecen varias figuritas femeninas todas vestidas de negro que son arrastradas por el viento en su camino hacia misa. La escena recuerda un fragmento de "Ramuntxo", de P. Loti, cuando dice que las mujeres de negro entran a la iglesia por sitios diferentes a los hombres (49).

Un enfoque social tiene "Paisaje urbano con figura", conocido también con el nombre de "Barrio obrero", de A. Arteta, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En perspectiva, de arriba a abajo, una calle en cuesta por la que transitan una mujer con un niño en brazos y un gran peso en la cabeza, detrás dos hombres, de los que uno lee el periódico. Más al fondo, el caserío de la ciudad vieja, y en vez del cielo, el humo de las chimeneas de unas fábricas. Los colores ajados y una atmósfera violeta, contribuyen a ambientar la visión. En este cuadro se une la tradición de las mujeres vascas, de soportar grandes pesos en la cabeza, y el ambiente industrial de la escena.

"Mi familia" (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava) de Ortiz de Urbina, muestra a dos mujeres, que por su forma de vestir recuerdan los años veinte, con un fondo de dos casas y montañas. Cercano al modernismo, el círculo

familiar aparece reducido a la madre (mujer sentada) y a la hermana (mujer joven, de pie), es decir, una familia nuclear, con reducción de miembros, que contrasta con la tópica familia extensa, troncal, propia de la sociedad tradicional vasca.

Una concepción más vanguardista, por último, de esta relación paisaje-mujer, la da "Niña alrededor", de J. C. Fernández Marcote en el Museo Provincial de Alava, en el que una cabeza femenina está como superpuesta a una gran extensión de campo con casas en el centro. Es una obra que ofrece un gran eclecticismo, en el que se mezcla el paisaje rural con una concepción moderna del tema, y la figura femenina totalmente actual y colocada en una esquina.

3.- APROXIMACION ICONOGRAFICA DE LA MUJER EN LA PINTURA VASCA ACTUAL

El hecho de que la cultura actual tienda fundamentalmente hacia una preocupación por lo social, entendido en el sentido más amplio del término, ha tenido como consecuencia que muchos artistas de la última generación, y particularmente los que trabajan a partir de los años sesenta, se hayan planteado el problema de la finalidad del Arte. Estos nuevos pintores piensan que habría que eliminar la concepción tradicional de la obra artística como obra de la genialidad individual y destinada a una minoría culta, o simplemente adinerada, y pretenden, por un lado, que este arte llegue al mayor número posible de gente y, por otro, que temáticamente sirva como ejemplo de la sociedad en que viven o que, todavía más, llegue a enriquecer espiritualmente a esa sociedad mediante mensajes, en ocasiones, moralizantes. Sin embargo, dentro de esta segunda posibilidad de la obra artística, se rechaza el tipo de cuadro de tema social tal como se había concebido en el siglo XIX, donde únicamente se prestaba atención a un determinado grupo, socialmente bajo, o denunciaba aspectos extremos del dolor humano, con lo que no se conseguía realizar más que un arte anecdótico, cuando no caía en lo melodramático.

En la actualidad vivimos una aceleración excepcional de la Historia del Arte, caracterizada por el estallido de todos los lenguajes convencionales y por su reestructuración en asombrosas fórmulas de síntesis. La expresión "multimedia" enmarca nuestro siglo XX y modela los rostros del otro arte agresivamente divergente de los dogmas anteriores. El Arte, en cuanto filosofía de la acción, alcanza todos los ámbitos de la vida y, en primer lugar, la política. Los aspectos formales de la obra de arte están dominados por la innovación, con un contenido esencialmente antiacadémico que trata de desasirse de una norma preestablecida, lo cual hace que haya personalidades bien distintas, encauzadas dentro de lenguajes y estilos muy diferentes. Por supuesto, aquí trataré, exclusivamente, de aquellos que, de alguna forma, toman el elemento femenino como medio de expresión.

Dos versiones distintas del post-impresionismo ofrecen

(49) LOTI, P., op cit., pág. 37

"Composición" (Museo de Bellas Artes de Bilbao) de C. Ortiz-Elguea y un cuadro sin título del Museo Provincial de Alava de E. Pichot Molinuevo que representa una clase de niñas en el colegio. La diferente técnica está en la longitud de la pincelada.

Un cierto fauvismo se puede encontrar en "Mujer sentada", de J. Arocena Echevarría, y "Tiovivo con mis hijas", de A. Moraza Ruiz, ambos en el Museo Provincial de Alava. Poseen un desarrollo al máximo del cromatismo impresionista, una explotación intensa del color, buscando la mayor fuerza del cuadro e intentando una dicción pictórica próxima a lo instintivo. Establecen un contacto vivo y desenfadado con la naturaleza y como consecuencia, plantean una peculiar experiencia de la realidad. Corresponden a esa afirmación de G. Moreau de que "el arte es la preocupación encarnizada, únicamente por la plástica, de la expresión del sentimiento interno".

"Apocalipsis de la Olmeda" (Museo Provincial de Bellas Artes de Alava) de García Ochoa, pertenece a las tendencias surrealistas. La figura femenina ocupa la parte central del cuadro, dada la importancia que el surrealismo le da a la mujer. En el **Diccionario abreviado del surrealismo** (50) aparece el término mujer con la definición de que "debe ser la última palabra de un moribundo o de un libro" (Xabier Forneret) o Mujer: el ser que proyecta mayor luz o mayor sombra en nuestros sueños. La mujer surrealista arquetipo es bella, es sorprendente, es libre y bastante extravagante, dispuesta al amor loco. Se maquilla como un icono. Viste trajes de raso, de terciopelo, y pieles de pelo largo. Es la piedra angular de los encuentros debido al azar objetivo. Ella es el ídolo del amor-pasión sin límites, la anti-ama de casa, la unión libre. De hecho, la mujer surrealista suele ser artista, poeta, creadora de telas, trabajando en tiendas de libros o ilustrándolos, en resumen, muy independiente.

Con un marcado carácter decorativista se encuentra el cuadro titulado "Dos figuras" (Museo de Bellas Artes de Bilbao), de C. Ortiz de Elguea, que representa dos figuras desnudas de medio cuerpo. La realidad está constatada, pero se subordina a las necesidades de la obra. Los colo-

res están usados en función de las exigencias del cuadro: el naranja de un rostro juega con el azul de un árbol. La materia limpia o entorna los colores. En la misma línea, pero con una concepción más geométrica del dibujo, y por lo tanto un resultado más sintético, hay un cuadro sin título que representa una mujer vestida de rojo, con las formas del cuerpo marcadas, original de R. Lafuente Pascual. La redondez de los senos y del vientre recuerda la simbología matriarcal vasca, lo que unido a su carácter vanguardista le da un gran grado de eclecticismo.

El figurativismo como representación plástica que se propone y se presenta como reflejo de lo natural, aparece en cuadros como "Desnudo" y "Novia" de R. Vargas Lezama-Leguizamón (Museo de Bellas Artes de Alava), donde además, se vale de manchas de color como principal vehículo expresivo que le acercan al tachismo. Es interesante el titulado "Novia", porque a pesar de su representación informal, mantiene todos los elementos decorativos y accesorios de la mujer que se va a casar.

Una variante del figurativismo es la Nueva Figuración de los cuadros de C. Ortiz Elguea del Museo Provincial de Alava, que son figuras desnudas en las que sólo se aprecia el pecho. Un contenido simbólico dentro del figurativismo tienen el "Acordeonista" y "Romería" (Museo Provincial de Alava) de J. Tellería Lezeta, en donde los tipos tradicionales son tratados como meros símbolos bajo formas ideales.

Por último, el neorrealismo que recoge los aspectos cotidianos de la realidad en sus expresiones verídicas, tratando de integrar al hombre en un arte que es espejo de su vida corriente. Así "Muchacha levemente asomada", de J. Moreno Garayo, responde a este planteamiento. Un toque esperpéntico tienen "Novia", de M. Díez de Alava y "Campa" de M.^a Purificación Herrero. "Familia", de V. Ameztoy Olasagasti, pertenece a un realismo mágico que trata de poner de manifiesto la pérdida de importancia de la familia, aunque el hecho de mantener ordenadas las figuras en la composición, hace pensar en una cierta estabilidad que afecta a la familia vasca actual, aunque los vestidos pertenecen a épocas pasadas cuando podía hablarse de familia troncal (51).

(50) Cit BONET CORREA, A., 1983: **El Surrealismo**, Cátedra, Madrid, pág. 19.

(51) Todos los cuadros del neorrealismo se hallan en el Museo Provincial de Bellas Artes de Alava. Para los movimientos de vanguardia, Vid. BRIHUEGA, J., 1982: **La Vanguardia y la República**. Cátedra, Madrid; UREÑA, G., 1982: **Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959**, Istmo, Madrid.



La chica del gato. ANGEL LARROQUE
(Museo de Bellas Artes de Bilbao).



La aldeanita del Clavel. ADOLFO GUIARD
(Museo de Bellas Artes de Bilbao).



Por las víctimas del mar. VALENTIN ZUBIAURRE
(Museo de Bellas Artes de Bilbao).



Pescadora. ALBERTO ARRUE VALLE
(Museo de Bellas Artes de Alava).



Gitana de Granada. J. ECHEVARRIA Y ZURICALDAY
(Museo de Bellas Artes de Bilbao).



Pueblo Vascongado.
FERNANDO AMARICA MEDINA
(Museo de Bellas Artes de Alava).



La visita inoportuna. EDUARDO ZAMACOIS
(Museo de Bellas Artes de Bilbao).



Bañistas. A. ARTETA ERRASTI
(Museo Español de Arte Contemporáneo Madrid).



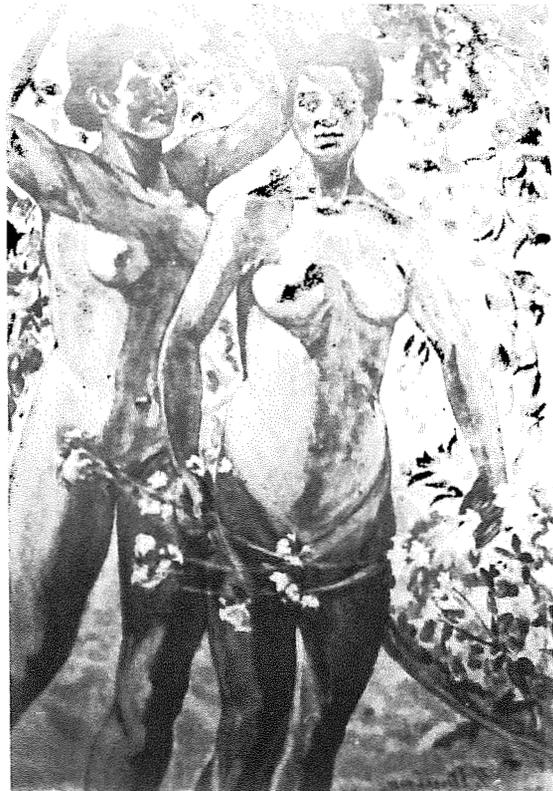
Mujeres en gris. FRANCISCO ITURRINO (Museo de Bellas Artes de Bilbao).



La Condesa de Noailles. IGNACIO DE ZULOAGA
(Museo de Bellas Artes de Bilbao).



Retrato de Doña Dolores Otaño. DARIO REGOYOS
(Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid).



Muchachas con flores. FRANCISCO ITURRINO
(Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid).

