

La fotografía de Eulalia Abaitua como estudio de la identidad de la mujer vasca

The photography of Eulalia Abaitua as a study of the identity of Basque women

Imanol Sánchez Díez

Universidad del País Vasco / EHU, España

imanol.sanchez.ehu@gmail.com

Resumen:

El artículo se fundamenta en el archivo fotográfico realizado entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX por Eulalia Abaitua (1853-1943) una de las primeras mujeres fotógrafas del País Vasco, en el que registró una gran parte del costumbrismo, las tradiciones y la manera de vivir de este pueblo. Considerando su trabajo como un registro fotográfico documental, se revisan los aspectos culturales e identitarios de la mujer vasca ya que gran parte del trabajo de Eulalia se dirige hacia el sector femenino.

El análisis recae sustancialmente en los retratos realizados a mujeres trabajadoras constituyendo con ello un cambio de paradigma de la visión establecida en su época, donde la mujer pasa de ser un objeto de contemplación de la mirada masculina a la categoría de sujeto. Así la clase obrera es tratada como un motivo digno y su repertorio convierte a estas personas anónimas, en representativas de su oficio. Es por ello que se interpretan como extractos o muestras de la sociedad y sirven para analizar su influencia en la vida de esta región.

Abstract:

The article is based on the photographic archive made between the second half of the 19th century and the first half of the 20th by Eulalia Abaitua (1853-1943) one of the first women photographers in the Basque Country, in which she recorded a large part of the customs, traditions and way of life of this area. Considering her work as a documentary photographic record, the cultural and identity aspects of Basque women are reviewed since much of Eulalia's work is aimed at the female sector.

The analysis is based on the portraits made of working women, thereby constituting a paradigm shift in the vision established at the time, where women go from being an object of contemplation of the male gaze to the category of subject. Thus, the working class is treated as a worthy motif and its repertoire turns these anonymous people into representatives of their profession. That is why they are interpreted as extracts or samples of society and serve to analyze its influence on the life of this region.

Palabras clave: Eulalia Abaitua; documental; País Vasco; mujer; clase obrera.

Keywords: Eulalia Abaitua, Documentary; Basque Country; Woman; Working Class.

1. Introducción

El trabajo de Eulalia Abaitua Allende-Salazar se presenta como un registro fotográfico de carácter documentalista. Su archivo se vincula con las personas que habitaban en el País Vasco a principios del siglo XX y sirve como muestra de estudio para revisar los aspectos culturales e identitarios de este pueblo. No se sabe con precisión, pero se calcula que empieza a fotografiar sobre la última década de 1890, convirtiéndose así en una de las primeras mujeres fotógrafas del País Vasco, y alarga su producción hasta aproximadamente 1930. Su colección de más de 2500 fotografías que se conserva en el Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao, se compone por imágenes costumbristas de la gente que le rodea, es decir, de sus familiares más allegados, de trabajadores y trabajadoras de Bilbao y pueblos aledaños, así como de otras personas que estuvieron de paso por estas zonas. Se conocen además la existencia de otros dos fondos de imágenes; por un lado, álbumes fotográficos y cuadernos que guarda la familia Urquijo-Olano y por otro, un archivo (perteneciente al archivo *Basualdo*) a cargo de la Fundación Sancho el Sabio de Vitoria-Gasteiz (Jiménez, 2021).

Para realizar este artículo inicialmente se contactó con el Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao para poder acceder a la colección completa de las fotografías, pero no pudo ser posible debido a que actualmente el edificio se está remodelando y los fondos no son consultables por el momento. Es por ello que inicialmente se ha accedido a *Museotik*, el portal de Museos de Euskadi, donde residen digitalizadas 253 fotografías. Se pueden visualizar otras 205 fotos en los tres catálogos de las exposiciones realizadas en el Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao en los años 1990, 1991, 1994, 1998, 2005 y 2010. Siguiendo el orden cronológico, 68 fotos aparecen en *Eulalia Abaitua Allende Salazar. Gure aurreko Andrak, Mujeres del ayer* (1990) dirigida por Karmele Goñi Auzmendi y otras 65 diferentes en *Eulalia Abaitua. Kresalibaia, behinolako irudiak - Kresalibaia La Ria, imágenes de otro tiempo* (1991). La exposición *Eulalia Abaitua Allende Salazar. Senitartea - La Familia* (1994) contaba con 62 imágenes y fue dirigida también por Goñi con la documentación de Maite Garai. Se suman tres publicaciones más, la de 1998 con prólogo de Patxi Cobo, profesor universitario, investigador y fotógrafo vizcaíno con el título *Lehenagokoen Begiratuak*.

Miradas del pasado / Eulalia de Abaitua (1998), en 2005 bajo el nombre de *Begoña 1900. Errepubliketa eta Santutegia / República y Santuario* (2005) con 90 imágenes, y por último en el 2010, se realizó la exposición titulada *Eulalia Abaituaren emakumeak / Las mujeres de Eulalia Abaitua* comisariada por la historiadora Maite Jiménez Ochoa de Alda con 34 fotografías.

La labor comisarial de Jiménez viene acompañada de diversas publicaciones sobre Eulalia convirtiéndose así en un claro referente en su investigación. Se han consultado las siguientes publicaciones del 2010 de esta autora; *La fotógrafa Eulalia Abaitua (1853-1943)*, *Eulalia Abaituaren emakumeak / Las mujeres de Eulalia Abaitua* y también *Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar, pionera de la fotografía en el Bilbao del 1900*. A las cuales se le añade un artículo más del 2011 titulado *Eulalia Abaitua (1853-1943): memoria fotográfica de nuestro pasado*. Asimismo, María de los Santos García Felguera junto con Jiménez publicó un artículo en el 2009 titulado; *Eulalia Abaitua y Amélie Galup: Dos fotógrafas aficionadas en el fin de siglo*. Como consecuencia de todas estas consultas y lecturas se han analizado alrededor 500 fotografías.

Como apunte contextual, Eulalia nace catorce años más tarde de la aparición en París del daguerrotipo en 1839 de la mano de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Posteriormente fue el gobierno francés quien compró el procedimiento para que pudiera usarse libremente, propiciando escritos divulgativos como por ejemplo la traducción al castellano que publicó el labortano Eugenio de Ochoa en 1839; *El daguerrotipo. Explicación del descubrimiento que acaba de hacer; y a que ha dado nombre M. Daguerre* (Jiménez, 2010). Un año más tarde, William Henry Fox Talbot (1800-1877) patenta otra técnica que se fundamenta en el negativo sobre papel (calotipo o talbotipo) abriendo paso así a la copia fotográfica (Coleman, et al, 2001). Otros nombres como John Frederick William Herschel (1792-1871), Louis Desiré Blanquart-Evard (1802-1872) y Frederick Scott Archer (1813-1857) refuerzan, mejoran y amplifican los conocimientos fotográficos.

El retrato toma auge, y las familias adineradas solicitan estos servicios formándose una demanda y un nicho de mercado. Es común que las parejas de estos hombres trabajen en conjunto en la empresa familiar y que las mujeres dediquen su jornada en la parte del laboratorio ya que el proceso químico se

relaciona con las labores típicas asociadas al rol de la mujer como coser o bordar, donde la técnica y la parte manual están en primera línea (Jiménez, 2010). Cuando nace la fotografía, es un arte menor, no tiene una categoría como disciplina artística y seguramente por ello, la existencia de mujeres en los laboratorios estaba habilitada. De hecho, en Inglaterra y en Francia las mujeres fueron admitidas en sociedades consideradas como amateurs. Ejemplo de ello es la Photographic Society of London, la cual desde su fundación en 1853, admite a las mujeres como miembros integrantes. (Onfray, 2018).

En los inicios del siglo XIX la incursión de las mujeres en las escuelas públicas o instituciones profesionales fue nula, siendo sistemáticamente rechazadas, lo que llevó en algunos casos a crear sus propias asociaciones como la *Society of Female Artists*, en Londres, o la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, en París. Alternativamente, en París accedieron a algunas de las llamadas "académies payantes", es decir, talleres de pago dirigidos por artistas conocidos (normalmente por profesores del L'École des Beaux-Arts) siempre y cuando pagasen una matrícula notoriamente superior que la de los hombres (Mayayo 2003). En España, no fue hasta 1873 cuando M.^a Elena Maseras Rivera entró en la Facultad de Medicina de Barcelona siendo la primera mujer en matricularse en una universidad y en cuanto los estudios artísticos, también en el mismo año, Teresa Madasú fue la primera mujer en matricularse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Cabanillas, 2019).

En el caso de Eulalia, la accesibilidad a un laboratorio y tener una cámara propia le permitió la experimentación con el medio. Además de las miles de fotografías archivadas hoy en día, también realizó estereoscópicas, dobles exposiciones y algunos collages. Por situar y poner en yuxtaposición a otras fotografías precedentes y coetáneas de Abaitua se pueden mencionar inicialmente las precursoras como Anna Atkins (1799-1871), Constance Talbot (1811-1880), Franziska Möllinger (1817-1880), Clementina Hawarden (1822-1865), Julia Margaret Cameron (1815-1879), Geneviève Disdéri (1817-1878) o Isabel Agnes Cowper (1826-1911). Como creadoras del mismo tiempo son conocidas las francesas Amélie Galup (1856-1943) y Jenny de Vasson (1872-1920) o las estadounidenses Emma D. Sewall (1836-1919), Gertrude Käsebier (1852-1934) y Elizabeth Alice Austen (1866-1952). Según De los Santos García y Jiménez

(2009), de todas ellas, la mujer que más paralelismos tiene con Abaitua es Galup. Ambas disfrutaron de una posición acomodada y estabilidad económica, además de casarse con hombres que trabajaban en ámbitos relevantes en la sociedad; Abaitua con un ingeniero y Galup con un juez. Se acercaron a la fotografía desde un enfoque amateur, creando su laboratorio fotográfico en su propio domicilio y retrataron a campesinos, personas que araban la tierra, segaban o pastoreaban, así como oficios artesanos. Las dos también construyeron con sus fotografías una crónica visual del cambio industrial de la época cuando fotografiaron minas, altos hornos y fábricas de papel. Ambas retrataron sujetos cercanos y registraron días festivos donde los ciudadanos de Bilbao y París realizaban romerías o bailes. Incluso murieron el mismo año; 1943.

En España, se considera que las primeras mujeres fotógrafas fueron extranjeras; las daguerrotipas francesas Madame Valepéry (?), Madame Senges (?), y Madame Fritz (1807-1876), que visitaron el país realizando retratos a mediados del siglo XIX. Las españolas pioneras en dedicarse profesionalmente al retrato fotográfico fueron Alejandra de Alba (1838-1910) y Josefa Plá Marco (1830-1870) junto a Dolores Gil de Pardo (1842-1876). Destaca también María Cardarely (1845-1910), reconocida por ser una de las primeras mujeres en tener estudio fotográfico propio en España y la primera en Galicia (Agustín & Esteban, 2018). Cabe citar también a Alejandrina Alba (1838-1911), Fernanda Pascual (1838-1868), María Pastora Escudero (1842-1875), Teresa Amatller (1867-1960) y Sabina Muchart Collboni (1858-1929).

Mayoritariamente el estudio fotográfico profesional estaba dirigido por hombres pero era común que en su plantilla trabajasen mujeres. Muchas de ellas siguieron por mimesis el mismo tipo de fotografía de retrato, sobre todo a partir de 1860, donde el desarrollo semi-industrial lleva al auge la "carte de visite" (carta de visita), también llamada "Tarjeta Álbum" o "Retrato Álbum" en España. (Hernández, 2010). A ojos de quien siempre había sido laboralmente excluida y relegada al ámbito doméstico y en consecuencia a depender de la familia para su mantenimiento económico, trabajar en un estudio parece algo positivo. Sin embargo, tal y como menciona Onfray (2018, p.34) "la aceptación de la comercialización de su imagen y su ausencia de control sobre la misma, facilitó la implantación de códigos representativos altamente dañinos para la identidad de

las mujeres, comprometiendo de este modo su influencia en la construcción de la sociedad contemporánea".

Desde dentro del estudio fotográfico, entendido como un espacio controlado y controlador, se realizan fotografías que distinguen el rol por géneros a través de poses y el tipo de elementos que aparecen según la persona retratada. En el caso de los retratos de los niños y niñas queda más latente y se acentúan los pensamientos imperantes de la sociedad. Onfray (2018) pone por ejemplo que en España los niños en representación de la masculinidad vinculada con la acción y el progreso económico mediante el trabajo, son fotografiados con rifles de caza o con disfraces de militares mientras que las niñas se sitúan en un lugar conservador, pasivo y cercano a la religión; sumisas y dóciles.

En las mujeres adultas las ropas opresivas (miriñaques, corsés, ...) aquellas que bajo un fin estético y clasista limitaban la libertad de movimientos y ejercían una cierta violencia contra el cuerpo de la mujer, tradicionalmente se ha analizado desde el prisma único que coloca al fotógrafo o creador como "centro de actuación y a la mujer como objeto disponible para las fantasías de este primero" (Onfray, 2018. p.27). Evocando así la tendencia establecida desde siglos pretéritos de la representación del cuerpo femenino ligado a la proyección de deseos o intereses masculinos (Mulvey, 1989).

La mirada de Eulalia en este sentido, irrumpe en esta tradición y es por ello que este análisis se fundamenta especialmente en la gran carga de la colección de Abaitua dirigida hacia la clase obrera femenina. Las fotografías de Eulalia sitúan a las mujeres llanas y trabajadoras en un plano nuevo en su tiempo, conformando con ello, un cambio en el paradigma de la visión establecida en su época, donde la mujer pasa de ser un objeto de contemplación de la mirada masculina a la categoría de sujeto. Además, el sector trabajador personificado de forma anónima se entiende como un motivo digno de ser fotografiado, convirtiendo a estas personas en representativas de su oficio.

Este estudio propone una reflexión acerca de la sociedad femenina vasca de principios del siglo XX a través del análisis de las fotografías de mujeres trabajadoras con el objetivo de hablar de su influencia en la vida de esta región. Así, el trabajo de Eulalia se recoge como soporte para identificar el rol de la mujer

asociada al pastoreo y sobre todo al mar, donde su presencia es fundamental en el desarrollo de la sociedad vasca, tanto en el aspecto económico como social.

Asimismo, sirve también para rescatar y analizar el concepto del “matriarcado vasco”, una concepción que se ha mantenido en el tiempo hasta la actualidad más cerca de una sensación perceptiva que de una realidad absoluta. Esta sensación se recibe inicialmente porque a cada "baserri", es decir, al caserío vasco, se le atribuye un nombre o un apellido de una familia, que por tradición, pasa de generación en generación como un elemento clave que mantener y cuidar. Gracias a esa costumbre, la herencia pasaba al primer hijo o hija, indistintamente del sexo que fuera, o bien se elegía al hijo o hija que mejor fuera a liderar los cuidados del caserío, por lo que en muchas ocasiones la mujer se convirtió dueña y una figura singular de poder dentro de la casa (Carvalho & Andrade, 2020). Simultáneamente, el poder femenino también tiene sus lazos en la cultura y en el paganismo de la mitología vasca. La diosa "Amalur" (madre tierra) es un ser místico relacionado con la energía femenina del cual nace toda forma de vida (Ituarte, 2015). Además, el trabajo del caserío se compartía por igual; mujer y hombre araban la tierra, recogían la cosecha y se repartían las labores del hogar. Lo que supone un indicio de que al menos el etxejaun (señor de la casa) y etxeakoandrea (señora de la casa) se reconociesen como pares. Estas raíces de la tradición e imaginario vasco conjugan en una errónea idea de la mujer como la matriarca de la casa. Lejos de la realidad, la mujer vasca no estuvo legalmente respaldada para tener libertades económicas salvo que el marido lo permitiese. Es por ello que, a pesar de existir una imagen preconcebida del poder en la mujer en la sociedad vasca, no tuvieron la suficiente fuerza como para afirmar que existiese un matriarcado.

2. Eulalia Abaitua: un breve apunte biográfico

Los datos bibliográficos recogidos se deben a la familia Uquijo-Olano y a la recopilación de este material en profundidad por parte Maite Jiménez Ochoa de Alda. Es por ello que conocemos que Eulalia Abaitua Allende-Salazar nace en Bilbao, el 25 de enero de 1853 con el nombre de Elvira Juliana. Su madre muere al poco de su nacimiento y en su recuerdo, la familia comienza a llamarle con el nombre de Eulalia. (EAEKM-MAEHV, 1990). Crece siendo parte de una familia

perteneciente a la burguesía vasca que se dedica al comercio relacionado con el transporte marítimo. Esto le permite tener una vida cómoda, un buen patrimonio a su nombre y tener los recursos suficientes como para poder invertir su tiempo en la fotografía (Jiménez, 2011).

Estudió en Barcelona, en el colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Sarriá, el Sagrat Cor. Pero se desconoce la duración y los estudios que cursó, ya que durante la Guerra Civil Española los archivos fueron perdidos. En 1871, se muda con su familia a Liverpool y un año más tarde se casa en la iglesia católica de St. Francis Xavier de esa misma ciudad con Juan Narciso de Olano y Picavea de Lesaca, un ingeniero civil. En palabras de Jiménez (2011, p. 743) "Contar con la tolerancia de su marido y ser una mujer con personalidad e inquietudes propias, pudieron facilitar el que Eulalia Abaitua se decidiera a cultivar la fotografía, una afición diferente a lo comúnmente establecido". Precisamente en Liverpool, es donde en la década de los setenta comienzan a fabricarse las primeras placas de gelatinobromuro sobre vidrio y es allí donde tiene contacto por primera vez con la fotografía y aprende su técnica. (Jiménez, 2010).

Durante estos años Eulalia tiene idas y venidas a Bizkaia y es madre de cuatro hijos; María Carlota Victorina (Bilbao, 1872), Luis María Andrés (Gordexola, 1874), Luis María Javier (Greenwich, 1876) y María Concepción (Begoña, 1878) (Jiménez, 2010). En 1879, regresa definitivamente a la capital vizcaína y se instala en la Anteiglesia de Begoña (hoy en día perteneciente a Bilbao), donde construye su residencia llamada "El palacio del Pino". Para ello importa tanto el material constructivo como el mobiliario desde Inglaterra e instala su propio laboratorio fotográfico en el sótano de la casa. Prueba de su poder económico constatado en la escritura notarial es que tanto el Palacio del Pino como una casa anexa destinada a ser el gimnasio fueron pagadas con metálico perteneciente al capital privativo de la Doña Eulalia de Abaitua (Jiménez, 2011). Por lo que "el capital era propiedad de Eulalia y Juan Narciso era su administrador, el que autorizaba contratos y la representaba en juicios y litigios" (Huarte, 2017, p8). Gracias a su dedicación a la fotografía, tiene contacto estrecho con el estudio fotográfico "Casa Amado" que se sitúa inicialmente en el Casco Viejo y que después se traslada a la Gran Vía Bilbaína. (EAEKM-MAEHV, 1990). En 1909 muere su marido y en 1941 se muda a un piso en la Gran Vía de Bilbao. Es con la edad de 90 años, en

septiembre de 1943 cuando fallece, siendo enterrada en el panteón de los Olano-Abaitua en el cementerio de Begoña, Bilbao (Jiménez, 2021).

3. El legado de las fotografías de Eulalia Abaitua

Cabe detallar que Eulalia no se dedicó a la fotografía de manera profesional. Actuó sin tener una tienda fotográfica donde tuviera encargos, un horario y clientes a quienes satisfacer. Por todo ello, sus fotografías no están sujetas a restricciones de terceros, fue libre en la forma de cómo, cuándo y a quién fotografió. En su repertorio existen fotografías relacionadas con el paisaje urbano; jardines, parques, “baserri-s” (caseríos vascos) y fachadas de edificios. En menor medida acude a fotografiar motivos naturales, pero cuando lo hace, usualmente suelen ser costeros como playas y zonas escarpadas colindantes al mar. Salvo algunas pocas experimentaciones con la doble exposición y el collage, destacan sobre todo las escenas en las que aparecen figuras humanas, en gran medida, mujeres ejerciendo diferentes labores, en momentos de celebración, de descanso y también retratos de familiares o amigas. Como indica Alberto Schommer (EAEKM-MAEHV, 1990, pp. 3-4) "no busca el arte por el arte, ni tampoco el juego de luces o las composiciones rebuscadas, es una auténtica *reporter*, que ahora sería una gran fotógrafa de la Agencia Magnum". Así, gran parte de sus motivos a retratar fueron personas del pueblo llano, trabajadoras y anónimas, lo que hace que se conviertan en representativas de su oficio. Funcionan como extractos o muestras de la sociedad de la época en la que muestran su aspecto, ropajes, herramientas y las labores asociadas a su oficio.

Asimismo, la arquitectura implícita en las fotografías urbanas puede ser reconocida gracias a la comparativa entre el presente y el pasado, así como distinguir los materiales y formas constructivas en la cimentación de los caseríos u otros elementos como puentes, estaciones, hornos industriales, astilleros y fuentes de la época. Incluso los apuntes manuales en el reverso de las fotografías del puño y letra de Eulalia ayudan a saber el pueblo concreto, el acontecimiento o el evento preciso al que aluden, como por ejemplo protestas, romerías o festividades, además de nombres y apellidos de las personas que aparecen en sus fotografías a modo de identificación. Es por ello por lo que la amplia colección de

fotografías producidas se ha convertido hoy en día en un archivo valioso para el estudio sociológico de la época.

Es curioso cómo las fotografías de una persona no profesional se convierten en patrimonio documental, pero tal y como señala Hernández (2002, p. 112), si se toma la ley 26/1972, de 21 de junio, para la Defensa del Tesoro Documental y Bibliográfico de la Nación y más tarde la de 16/1985, (concretamente el artículo 49.2), el Estado español concibe como patrimonio documental "los documentos con una antigüedad superior a los cien años, generados, conservados o reunidos por una persona física o una entidad jurídica privada, sin que se haga ninguna referencia a la función de la persona o entidad jurídica". Así, la suma de todas las fotos de Eulalia Abaitua adquiere un estatus de patrimonio documental y por lo tanto según el artículo 52.1, los titulares de estos bienes tienen "la obligación de conservarlos, protegerlos, destinarlos a un uso que no impida su conservación y mantenerlos en lugares adecuados". (Hernández, 2002, p. 113). Es aquí donde instituciones como el Euskal Museoa - Museo Vasco de Bilbao realizan una tarea fundamental en su conservación y difusión.



F1. *Lavanderas, Bilbao, 1905*. Fotografía de Eulalia Abaitua.
© Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao / Fondos documentales de Euskadi

Es importante destacar que, tal y como apunta Jiménez (2010), la compilación de fotografías es realizada bajo la condición de Eulalia por ser mujer. Cuando se produce una creación artística, la experiencia vital del creador condiciona y

articula su manera de entender el entorno, y como consecuencia de ello, sus intereses, su proceso creativo y su perspectiva será diferente (Jiménez, 2010). Este trabajo fotográfico nace desde el punto de vista de una mujer de su época, y hay que tenerlo en cuenta cada vez que se quiera analizar una de sus fotos. Las circunstancias históricas, el patriarcado, su posición social, sus quehaceres y obligaciones están implícitas a la hora del disparo fotográfico y componen un contexto específico. Tal y como subraya Jiménez (2010, p.21) "el ideal femenino promovía la belleza, la entrega abnegada al mundo del hogar y la familia, el ejercicio de la maternidad, la subordinación al varón (fuera el cónyuge o el padre), la complacencia". Es por eso por lo que hay que entender su contexto socio-político y qué condicionantes influyen de manera personal directa o indirectamente cuando Eulalia determina un encuadre.

Del mismo modo que el rol de la mujer es un factor determinante en la toma fotográfica, la clase social y el poder adquisitivo constituye otra característica muy destacable. Eulalia parte de una familia acomodada, empresaria y que se desplaza a un país diferente en su adolescencia. Esto aporta una perspectiva más amplia y marca un estilo de vida pudiente, con un posicionamiento cerca de una élite que se aleja de la clase trabajadora. Su vivienda en el Palacio del Pino es una muestra tangible del poder económico de la familia, de modo que cuando Eulalia toma fotografías de lavanderas o pescaderas lo hace también desde su condición de persona adinerada y una posición de poder. Tener acceso a material fotográfico en la época no estaba al alcance de muchos, ni mucho menos tener un estudio personal en casa para revelar fotografías que no tuvieran un fin lucrativo. Por todo ello, es muy posible que invadiera el espacio de las personas cuando realizó las fotografías en el lugar propio de las trabajadoras. No se sabe si su presencia era bien recibida, si era aceptada de manera afable por las retratadas o si la veían como un personaje alejado de su clase que mantuviera la distancia entre la burguesía y el proletariado, de modo que la actitud de Eulalia respecto al acercamiento con otras personas en cuanto a su conducta, si fuera clasista o no, se formula como un enigma sin resolver.

En cuanto los intereses fotográficos de Abaitua, existe en su obra una marcada tendencia hacia el retrato de personas que, circunscritas en un determinado territorio y contexto social, favorecen la consecución de una visión panorámica

de la cotidianeidad del pueblo vizcaíno de la época. El peso de su fotografía reside en plasmar y ponerle cara a las personas de su entorno. En este sentido, destaca también su trabajo de campo a la hora de registrar a las personas en el lugar de trabajo, realizando con ello una labor inconsciente de fotografía documental. Cabe apuntar que desde mediados y hasta las últimas décadas del siglo XIX, el realismo fue un movimiento artístico y literario que en palabras de Wellek tenía como fin "la representación objetiva de la sociedad contemporánea" fundamentada en la observación de los aspectos cotidianos (Pegenaute, 2004, p.397). Este movimiento surge en contraposición al romanticismo, el cual glorifica los personajes retratados de forma expresiva y se le atribuye ser un arte individualista, subjetivo e idealista. Como apunta Camila Bejarano (2006, p.2) estos atributos definen para los realistas a un "arte alejado de la vida verdadera y de la adecuada representación del mundo del momento". Para el realismo, la clase obrera y las escenas cotidianas son temas artísticos dignos y proponen reflejar la vida cotidiana de manera objetiva y fiel. Si se analizan las fotografías de Eulalia, se puede ver un paralelismo que coincide con la tendencia realista, ya que muchas de sus fotografías muestran el entorno de la clase obrera durante sus horas de trabajo, sobre todo de oficios relacionados con el mundo rural y marítimo. Asimismo, se entronca con el naturalismo, corriente estilística y literaria asociada con la idea de reproducir la realidad de una forma objetiva de manera documental, la cual, que se ubica temporalmente en las últimas décadas del siglo XIX. La ideología que conecta con el naturismo se acerca a la "determinista que surgió como consecuencia del avance de las ciencias biológicas y de la irrupción del sociologismo positivista" (Rest, 1979. p3). Eulalia, formula con sus series fotográficas una acción documental, fotografiando a los sujetos allá donde trabajan o viven, con sus ropas y con las herramientas o utensilios de los que disponen. Muestra una realidad de la época y en ello reside su valor. Es así como desde su condición de burguesa realiza una acción relacionada con el empirismo, ya que para realizar su *hobbie*, lo hace a través de la experiencia. Y no solo eso; para tener una evidencia (otra noción fundamental del empirismo), lo realiza a través de una percepción sensorial, en este caso visual, cuando positiva en su estudio las tomas. (Hempel, 1965). Así, su labor documental sirve para tener una fuente sobre el conocimiento de las vidas de su época.

En concreto, se puede apreciar una clara intención por retratar mayoritariamente a mujeres, en su mayoría trabajadoras. Esto pone el foco allá donde un artista o fotógrafo de ese tiempo difícilmente lo hubiera puesto. El papel de la mujer en la historia del arte se vincula sobre todo con su representación y no como un ente activo en el proceso creativo, al mismo tiempo que la imagen de mujer sexualizada y dócil está asociada también con la idea de un ser frágil y sumiso a los ojos del hombre. En las fotos de Eulalia, en cambio, vemos mujeres realizando labores que implican destreza y fuerza. Además, las poses, las miradas y la gesticulación sitúan a la mujer en otro plano muy diferente, pasando de ser un mero objeto de contemplación para la mirada masculina, a la categoría de sujeto. El vigor y firmeza de las labradoras, las sardineras o las lecheras se refleja en el lenguaje corporal donde comúnmente aparecen estáticamente erguidas y de manera frontal o en tres cuartos, dando la cara a la cámara y mostrando sus herramientas de trabajo; layas, azadas de madera y metal, tinajas, cestos de mimbre, “pegarras” y cantaros.

Al poner el foco en estas personas además de dignificar su trabajo, su representación se ve reforzada por el ángulo que elige Eulalia, consciente o inconscientemente, ya que la línea de horizonte de sus fotos suele estar como mínimo alineada o por debajo de la línea de los ojos de las mujeres. Es posible que fuera por la altura del trípode que empleaba en muchas ocasiones o puede que fuera algo fortuito, pero el hecho es que estas mujeres se ven como una figura firme y robusta que expresa una experiencia en este tipo de oficios.

Lo que se puede asegurar es que aquellas personas que fueran conscientes de la cámara adoptaron una postura diferente y cambiaron su actitud. El mero aproximamiento con una cámara y su presencia entre las personas influye en la actitud del individuo, que al sentirse observado, cambia su estado en función de lo que eso le provoque. La mirada hacia la cámara, la aparición de sonrisas y las poses de cara a la fotógrafa son muy comunes, lo que implica que Eulalia no pillaba desprevenidos a las personas que aparecen en grupos pequeños. De alguna manera, estos estaban avisados de que la foto se realizaría y tomaron conciencia de ello. Puede ser también que fuera ella quien eligiera las poses o indicase si prefería una sonrisa, una mirada más seria o una pose u otra. En algunas fotos se puede intuir que dirige a los sujetos a tomar una postura

determinada, por ejemplo, cuando están varias personas totalmente frontales a la cámara realizando el mismo gesto, ordenándolas en línea y guiando sus miradas para que aparezcan fuera de campo o se crucen entre ellas. Dentro de los aspectos fotográficos del reportaje sin manipulación en postproducción, las fotografías de Eulalia se acercan a un intervencionismo conductual, asociado a la pose y más alejado de la instantánea inconsciente del retratado.



F2. *Layadoras*, circa 1900. Fotografía de Eulalia Abaitua.
© Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao / Fondos documentales de Euskadi

La técnica empleada para sus fotografías se fundamenta en placas A. Lumière & Ses Fils y Guilleminot & Cie positivas de 4,5 cm x 10,7 cm, en blanco y negro, con emulsión de gelatinobromuro. En muchas ocasiones las realizaba de forma estereoscópica, es decir, a través de un proceso que se obtienen dos imágenes separadas por objetivos dispuestos en ángulos levemente diferentes. Esto permite percibir una sensación tridimensional con la combinación de ambas imágenes durante su visualización a través de un estereoscopio, una herramienta que posibilita la sujeción de dos imágenes independientes y un vidrio comúnmente móvil que sirve para aumentar y poder enfocar. Gracias al sistema de procesamiento mental llamado “estereopsis”, las dos fotografías bidimensionales se interpretan como una imagen cercana a la tridimensionalidad, formando una sensación de profundidad mayor en la imagen (Arredondo, Castro & Rivas, 2017). La exclusividad y el alto coste de estas placas deja latente la capacidad económica de

Eulalia, sobre todo porque su compra no se sustentaba en una inversión empresarial con un retorno o propósito por sacar un rendimiento económico. El uso de este material estaba destinado para un uso personal, sin tener que rendir tributo a nadie y carente de obligaciones.

La iluminación en las fotografías es natural, tanto en interiores como en exteriores. Hay muy poca modulación de la luz para los retratos. No destacan las reflexiones sobre elementos reflectivos como paredes o telas claras. Se intuye que en las tomas de luz difusa, la propia climatología es quien dispersa los rayos lumínicos y genera unas sombras más suaves. En algunas ocasiones busca activamente un contraste con el fondo mediante la utilización de una tela que varía dependiendo de la necesidad entre oscura y clara, la cual se puede ver por completo junto con la localización en la que se realiza el encuadre fotográfico.

Los objetivos empleados en los retratos componen un marco entre 40° a 65°, por lo que se deduce que sería el equivalente a una distancia focal entre 25-70 mm. En cuanto a los tipos de planos que realiza Eulalia para sus retratos usualmente se sitúan entre el plano completo y el plano medio corto. Para las tomas urbanas y naturales en cambio, utiliza a menudo el plano general. Sus fotografías son nítidas, sin trepidación, estáticas y posiciona el punto de interés normalmente centrado. Así el foco de atracción de la mirada coincide con la unión de las diagonales, estableciéndose su interés de manera concéntrica. En sus retratos, la profundidad de campo varía dependiendo del plano; si es un plano completo la profundidad de campo es grande; se puede ver por ejemplo en aquellas imágenes de campesinas con sus layas (F3), dándole presencia a la localización y así formalizar un espacio concreto. En cambio, si el plano es medio o medio corto, la profundidad de campo se reduce y el fondo se acerca a los retratados mediante paredes, telas, puertas, dando lugar a una imagen más plana. En estas ocasiones el espacio puede ser reconocible sin llegar a ser abstracto, pero limita mucho la información del emplazamiento.

Eulalia nos ofrece una mirada diferente, ya que una gran parte de su interés fotográfico se centra en retratar mujeres pertenecientes a la clase trabajadora. Esta perspectiva y elección de los sujetos retratados pone en foco una parte de la sociedad sin la cual el relato de la historia, folklore y tradiciones de la cultura vasca se hallaría incompleto.



F3. *Layadoras*, circa 1900. Fotografía de Eulalia Abaitua.
© Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao / Fondos documentales de Euskadi

La identidad del pueblo vasco se construye sobre su localización natural y sus recursos de explotación; rural, marítimo y siderúrgico, al mismo tiempo que culturalmente posee una mitología y un idioma propio. Parte de ese crecimiento industrial y naval llevó a la sociedad vasca a volcarse en el ámbito pesquero y a fletar barcos por el Atlántico hasta Islandia y Terranova (Canadá), formando una industria de gran importancia y calado dentro de la economía y sociedad española de la época. Trajo riquezas en forma de aceite de ballena y bacalao y también con la gestión de los astilleros, el desarrollo de la metalurgia vasca y posteriormente con la industrialización de los Altos Hornos. Toda esta influencia de la economía tiene un poso y repercusión en la forma de vida que ciertamente Eulalia recoge formando un archivo personal. El costumbrismo, la naturaleza y la forma de vivir de los ciudadanos que viven a su alrededor fueron el sustrato y germen para realizar sus fotografías. Gracias a ello podemos hoy contemplar, conocer y confirmar sus características. Un trabajo que nace desde la intimidad con su entorno más cercano y parte hacia una curiosidad por las historias de las gentes que lo componen, realizando así una labor de fotografía documental e histórica que sirve como apoyo para el estudio de antropólogos y sociólogos.

4. Matriarcado vasco

El concepto del “matriarcado vasco”, está más cerca de una sensación perceptiva o de una idea generalizada por la sociedad que de un hecho sustancial y objetivo. Un reflejo similar a una memoria colectiva en la que quedan residuos en forma de ideas relacionadas con el poder jerárquico de la mujer en el núcleo familiar y económico, pero muy lejos de ser constatado como algo inherente a la sociedad vasca ni en su funcionamiento jurídico ni en su mandato.

Se puede apreciar también como en las circunstancias donde la mujer se quedaba sin el respaldo del marido por un tiempo como es en el caso con los marineros o aquellas que quedan viudas, estaban sometidas por ejemplo a aguantar las barbaridades que les hicieran los soldados en las casas de huéspedes sin tener apoyo por parte de la justicia, tal y como menciona Aspiazu en el caso de 1608 en Hondarribia. Asimismo, se denota una discriminación en labores relacionadas con la explotación minera evidenciada con la distinción en el salario en detrimento de la mujer.

La idea establecida del matriarcado vasco está ligada con el respeto a la figura materna, formando así un simbolismo con las raíces de la mitología vasca de origen ancestral. Se debe de tener en cuenta que la población vasca se ha mantenido en el norte de la península Ibérica y el suroeste francés desde antes de la llegada de los romanos en el siglo III a.C. Este enclave geográfico actualmente se divide en tres realidades administrativas; el País Vasco de la zona española, País Vasco de la zona francesa y Navarra. Históricamente este pueblo ha mantenido tanto su lengua propia, el euskera (el cual no procede del latín), como algunas tradiciones y creencias mitológicas previas a la invasión que focalizan el agrupamiento comunal sobre la idea de la “energía femenina” bajo unos preceptos místicos en un mismo espíritu o emblema; la diosa “Mari” también llamada “Amalur” (Ortiz-Osés, & Mayr, 1988). De este modo la mitología vasca se construye, tal y como comenta Leire Ituarte “en la reivindicación de una cosmovisión matriarcalista-naturalista (cuasi-panteísta) primigenia fundada en el culto al arquetipo ancestral de la diosa telúrica vasca Amalur” (Ituarte, 2015, p.3). De hecho, la composición terminológica del nombre de “Amalur” proviene de “ama”, madre, y “lur”, tierra. Así, esta diosa se concibe como el núcleo y el germen de toda forma de vida, “cuya energía fertilizadora se propaga al reino

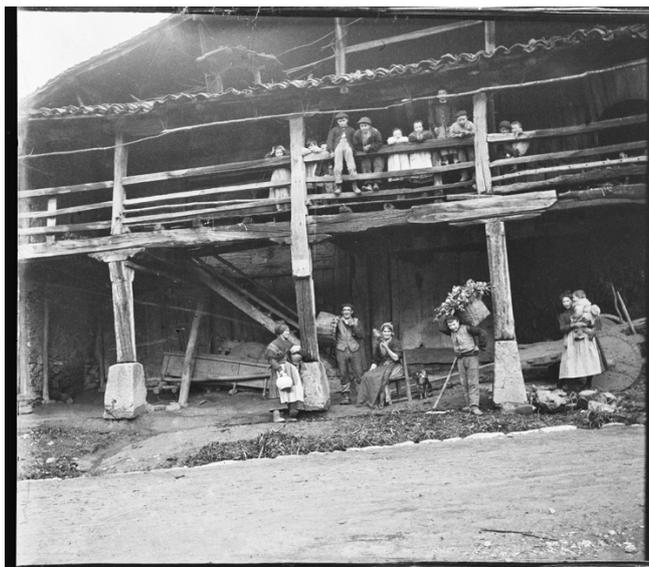
animal, vegetal y mineral manifestándose en las diversas epifanías zoomórficas, vegetales y geológicas que la personifican” (Ituarte, 2015, p.5). A diferencia del cristianismo, que conecta con un dios celestial, Mari se asocia con lo terrenal y habita en un mundo subterráneo al que se accede a través de cuevas, grutas y cavernas, siendo estos enclaves naturales asociados a la sexualidad femenina.

Según Ramón Nieto, en la cristianización convivieron el cristianismo y el paganismo durante muchos siglos, lo que condujo a mantener esta cosmología propia (Nieto, 1996). Sin embargo, tal y como escriben Boguszewicz y Gajewska, apoyadas en Teresa del Valle Murga, la herencia simbólica del poderío de la mujer, ligada a la extraordinaria energía de “Mari”, se aleja del poder real de la mujer dentro de la sociedad vasca, quedando como una idealización que se permuta a través de la mitología y las creencias populares (Boguszewicz & Gajewska, 2020), de modo que el matriarcado vasco queda como una idea latente en la percepción común, pero lejos de ser una autoridad suprema. Esta percepción de la mujer como una figura relevante en la sociedad podría estar más cerca de realidades que tienen su poso en el derecho a “la igualdad entre los cónyuges dentro del matrimonio, y la transmisión hereditaria sin discriminación de sexo, a diferencia de otras regiones españolas” (Carvalho & Andrade, 2020, p.106).

El “baserri” o caserío, junto con sus tierras de cultivo y ganadería, fundan el hogar de la familia vasca y, es asociado comúnmente a un apellido. En palabras de Karmele Goñi (EAEKM-MAEHV, 1994, p.2) "familia y caserío son, en la sociedad vasca un binomio inseparable" y añade que "el caserío, la casa y sus pertenecidos, constituyen el patrimonio material de la familia, una unidad que vincula el presente con el pasado y el futuro y que llega, incluso, a dar nombre a la misma". Ese lugar se mantiene ligado a la familia gracias al pensamiento de salvaguardar y conservar el “baserri” por encima de todo, dejándolo en herencia únicamente a uno de sus hijos o hijas. Según Carvalho y Andrade, los padres hacen herederos a la hija o hijo que nazca primero, independientemente de su sexo, para que siga viviendo en ese hogar y se establezca así una sucesión que se mantenga en el tiempo. (Carvalho & Andrade, 2020). Esta concepción de la herencia del hogar, indiferentemente si recae en una mujer u hombre, hizo que en muchas ocasiones la figura femenina fuera asociada con la matriarca de la casa. Esto conecta con la

idea de tiempos pretéritos que vincula el misticismo femenino entre “Amalur” con la tierra, componiendo una analogía con la mujer y la casa, determinado por un término que define a la “señora de la casa” en euskera como “etxeoandre”, proveniente de “etxeo”, de casa, y “andre”, mujer. Existe otra teoría que, según Boguszewicz y Gajewska fundamentándose en un texto de Aranzadi, el heredero o heredera se designaba dependiendo de las capacidades que tuvieran cualquiera de los hijos o hijas para liderar el caserío, en donde no se excluían a las mujeres en el proceso de elección. (Boguszewicz & Gajewska, 2020). Esto no explica de ninguna manera que la mujer tuviera ningún privilegio, sino que hace referencia a una tendencia igualitaria que no entiende de géneros en lo que respecta a su rol dentro de las familias vascas.

Lo que queda evidente es que el caserío y familia vasca tradicional, forman parte del mismo núcleo. Ander Manterola (EAEKM-MAEHV, 1994. p.4) afirma que prueba de ello es el uso del término "etxeoak" (los de casa) en euskera, el cual designa al grupo doméstico compuesto de diferentes generaciones que conviven y trabajan bajo el mismo techo y comparten el mismo fuego. Como ejemplo de ello, se puede visualizar en la siguiente imagen (F4), una escena de una serie de personas que podrían representar el concepto de "etxeoak" a las puertas de un "baserri". Centrada en la imagen, una mujer sentada en la silla, aparentemente la mayor del grupo, lidera la composición entre de las dos columnas que marcan una clara cuadrícula en composición con el piso superior. Es la única persona que está sentada, lo que le otorga una posición privilegia respecto al resto y además, está situada por delante del hombre más veterano de la imagen. Salvo los niños del piso de arriba, todas las demás personas cercanas a ella sostienen un peso en sus brazos, que, como elementos simbólicos, funcionan en representación del trabajo (utensilios de almacenaje y transporte de comida) y los cuidados de los de casa, como la mujer que sostiene a un niño pequeño. Ella podría entenderse como la "etxeoandre", y su posición dentro del encuadre, donde todos los demás elementos se establecen a su alrededor, ejerce en su figura una posición de poder. Para el hombre de la casa existe también un término en euskera denominado "etxejaun", aunque al dividirlo morfológicamente adquiere un significado diferente en castellano porque "etxe" viene de casa y "jaun" de dueño. Aquí la palabra "jaun", posiciona lingüísticamente al hombre por encima de la mujer.



F4. *Grupo ante la puerta del caserío, circa 1900.* Fotografía de Eulalia Abaitua.
© Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao / Fondos documentales de Euskadi

Tal y como vemos en las fotos de Eulalia, las mujeres trabajaban el campo de manera habitual, y tanto este oficio como las labores del hogar eran compartidas por los integrantes del “baserri”, lo que implica, según Nieto, que el señor y la señora de la casa estén en el mismo plano (Nieto, 1996). Es así como el trato del marido y los parientes hacia la mujer vasca se ha mantenido, entendiéndose como una relación entre pares. Incluso ya en el siglo XVI, en la firma de pleitos o en la compra-venta y prestación de dinero, se utilizaban unas “fórmulas agregadas a los contratos, dando licencia a las mujeres casadas o menores de edad, de otorgar estos documentos, la mujer se ponía en una situación de responsabilidad legal muy parecida a la del hombre” (Huxley, 1982, p.165).

Hoy en día, el matriarcado vasco sigue siendo una concepción que se mantiene en un ideario como un referente simbólico importante, pero lejos de ser una realidad, el poder femenino en la sociedad vasca busca constantemente su reafirmación (Boguszewicz & Gajewska, 2020).

5. La mujer vasca, en el contexto de Eulalia Abaitua

Durante el siglo XIX, la guerra de independencia (1808-1814) y las guerras Carlistas (1833-1839 y 1872-1876) causan efecto en la agricultura, donde sus consecuencias se ven tanto en el deterioro de la tierra como en las movilizaciones por parte del pueblo. Al mismo tiempo, el reclutamiento para los conflictos

bélicos llevó a una descapitalización del campo y la desviación de la fuerza de trabajo evidenciado en la reducción de las cosechas. En cambio, a nivel industrial, esta región vive una transformación fundamental con la exportación del hierro vasco, sobre todo a partir de la mitad del siglo XIX, con la puesta en marcha de los altos hornos. Así la siderurgia y las construcciones navales de los astilleros suponen un impulso vital para el País Vasco que se sitúa como uno de los territorios industriales más destacados de la península ibérica (Molina, & Pérez 2015). Gracias a ello, surge una oleada de inmigración hacia el norte de España, razón por el cual Sabino Arana (1865-1903), líder y símbolo del PNV (Partido Nacionalista Vasco) fundado inicialmente en clandestinidad en 1895, establece un germen de odio. Su profundo antiespañolismo evidenciado con el rechazo hacia los "maketos", término descalificativo que servía para denominar a los inmigrantes españoles que llegaron al País Vasco sobre todo a finales del siglo XIX, evoluciona con su concepto de la nación vasca, sustentada en la raza, en el fuerismo y en la religión católica (Granja, 2006). Arana toma el euskera, idioma compartido entre los territorios administrativos del País Vasco español y francés junto con Navarra, y distingue una raza identitaria del pueblo vasco fundamentada en la genética y en los apellidos. Mostazo (2019, p.175) destaca que esta singularidad es real en el caso de la lengua, pero "imaginaria, en el caso de los caracteres raciales, que como eran imposibles de confirmar somáticamente, se definieron mediante unos apellidos exclusivos de la lengua vasca", de ahí los ocho apellidos vascos y añade que "esa singularidad permitió definirlos como algo único, antiquísimo, y por lo tanto lo más auténtico, lo más primigenio, y que como tal garantizaría el derecho radical a la diferencia y a la independencia".

En cuanto a la visión hacia las mujeres, referentes del momento como Arana o Miguel de Unamuno (1864-1936), escritor de la generación del 98 nacido en Bilbao, mantienen el pensamiento misógino perteneciente a la tradición católica, latente en sus escritos como *A la señora Mab* donde formaliza frases como las siguientes:

El organismo de la mujer está hecho para concebir, gestar y amamantar al niño, y las molestias inherentes al embarazo y a la lactancia hacen que ya desde los pueblos salvajes las mujeres no pueden seguir a los hombres en la guerra y en la caza que es donde particularmente se aguza la inteligencia. La

mujer se queda en casa y su inteligencia se hace casera, doméstica, estadiza y minuciosa. (Arza, 2020, p.9)

Por su parte, Arana entronca con estos pensamientos, expuesto por ejemplo en escritos de 1893 donde enuncia que “la mujer no es más que un pedazo del hombre, una compañera, siendo el varón el tipo personal de la especie humana” (Arza, 2020. p9). A pesar de esta visión por algunos, el trabajo de la mujer en el territorio vasco formó un factor importante, ya que fue parte activa del desarrollo de su riqueza, tanto económica como social. Especialmente en la zona costera, la mujer se hizo cargo de los cuidados de los hijos y la casa pero también de la economía cuando quedaban viudas o los “arrantzale” (pescadores en euskera) faenaban durante meses. Era costumbre que los maridos delegasen el dinero a sus mujeres para que pudieran suministrarlo de forma autónoma y hay que considerar que en el siglo XVI los hombres que salían a la mar suponían alrededor de un tercio de la población, dejando los oficios más manuales en manos de las mujeres. Además de las relaciones comerciales que se establecen en el muelle, como por ejemplo las subastas del pescado, la mujer se vincula con negocios mayores como la fabricación de botes, la posesión de barcos y galeones, así como la financiación para el fletamento de naos a Terranova (Huxley, 1982). En palabras de Humboldt, que la mujer cargue con el peso de la economía del hogar es un rasgo identitario de la mujer vasca costera cuando menciona que:

A la mujer del marino puede, según eso, el mantenimiento de la economía de su casa, que carga sobre sus fuerzas solas, y la inquietud por su marido, pendiente de continuos peligros, darle fácilmente un semblante más severo y varonil, que poco a poco llega a ser fisonomía nacional de un pueblo costero trabajador (Humboldt, 1922, pp. 24-25).

La figura femenina como un agente de poder queda así más latente en los pueblos del norte costero del siglo XIX. Se le puede ver en oficios como transportadora de la carga pesquera, donde posteriormente manipulará del pescado y lo venderá no solo a pie de calle sino también como “bentera”, oficio asignado a las personas que subastaban las cajas de pescado y también como “pishonera” (mujeres que se dedicaban a la contabilidad del pescado). En cuanto al salado y el enlatado, son conocidas las “bishigueras”; nombre proveniente del euskera “bisigu”, es decir, besugo y las “escabecheras”, mujeres que se dedicaron al escabeche; el preparado

de una salsa o adobo entre aceite, sal, vinagre, laurel y otras especias, que según José Antonio Azpiazu (2016, p.816) permitió desde 1580 “aguantar como consumibles durante cierto tiempo, adecuándose perfectamente a su pesca y preparación en invierno”.

Las “sardineras” fueron una figura muy popular como representación de la clase trabajadora de la margen izquierda de la ría y de la que orgullosamente se hicieron canciones populares que todavía hoy en día resuenan en la memoria colectiva, sobre todo de los vizcaínos, como la conocida *Desde Santurtzi a Bilbao*, donde se alude a los recorridos realizados por estas mujeres paralelos a la ría del Nervión. La canción no tiene un origen concreto y se desconoce el o la autora de sus versos, pero el calado que ha tenido de generación en generación se formula como una herencia de un pasado pesquero, fundamental en la economía territorial que desemboca en los puertos.



F5. *Sardineras, circa, 1900*. Fotografía de Eulalia Abaitua.
© Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao / Fondos documentales de Euskadi

Eulalia sacó muchas fotografías a sardineras trabajando y posando para ella. En una de ellas (F5) aparecen dos sardineras con el Puente de Vizcaya o también conocido como Puente Colgante al fondo (primer monumento industrial de España reconocido por la Unesco en el año 2006) mientras cargan en su cabeza el pescado dispuesto a vender. Datada con posterioridad a 1903, la fotografía sirve como prueba documental del recorrido que hacían estas trabajadoras descalzas, sobre un suelo entre arenoso y embarrado, pero definitivamente desigual.

También se puede apreciar la fachada lateral de la estación de tren de Portugalete y al fondo la escultura de Víctor Chavarri sobre una peana.

La postura de los brazos en jarra de ambas mujeres y la disposición en paralelo con la misma pose mirando a cámara con una leve sonrisa, delatan la complicidad con Eulalia, quien aparentemente apoya la cámara en el muro que delimita el paseo con la ría y que sirve también como asiento para un operario del ferrocarril. Como en muchas de sus fotos, podría haberla hecho centrada; posicionando a las sardineras en el centro de la imagen y orientando su cuerpo de frente a la cámara, pero por alguna razón, pese a que quede claro que el elemento protagonista de la foto son las dos mujeres, decidió añadir más información. El poste vertical separa y contrapone dos planos: el de las sardineras, erguidas, trabajando, mirando a cámara, que ocupan más de la mitad de la composición yuxtapuestas al trabajador del ferrocarril, presumiblemente trabajando por llevar su uniforme, pero descansando, sentado, cuya mirada se pierde fuera de campo. Esto conlleva a que exista una narrativa, algo muy diferente a los retratos que compone habitualmente. Se crean así dos planos diferentes; el izquierdo que ocupa unas tres cuartas partes de la imagen y el derecho; el cuarto restante. El primero es el que reposa el peso de la imagen compuesto únicamente por mujeres, incluso se puede deducir por su ropa que al fondo de la imagen hay una más. Se intuye un ritmo repetitivo tanto en las poses del primer plano como en el contorno del edificio donde las líneas y otros elementos geométricos se repiten siguiendo el trazado que se dirige hacia el punto de fuga. La parte derecha ofrece el contexto concreto de la localización de manera evidente al mostrar uno de los lados de la estructura del Puente Colgante de Portugalete sobre un fondo claro y plano, destacando así con mayor notoriedad en la imagen. También la figura del hombre, con su uniforme ferroviario, ayuda a entender cuál es el propósito del edificio colindante, aportando más información sobre la ubicación de la calle. Esta zona de la imagen contribuye con una porción notoria de vacío espacial construida con el cielo, dejando un frente abierto por el que respira la imagen.

Aunque en ambos bloques se sugiere una estaticidad en las figuras principales, la actitud de las mujeres coge una notable fuerza, ya que pese a estar quietas, su lenguaje corporal muestra rigidez y dureza, manteniéndose de pie y con los músculos activos para soportar la carga de la cabeza de una manera tensionada.

En cambio, el hombre está sentado y muestra una posición relajada y flácida, en un estado de reposo e inactivo. Las miradas también refuerzan esta tensión, las sardineras mantienen el contacto directamente con el objetivo mientras que el varón pierde su mirada hacia la izquierda de la imagen fuera del plano. Así inicialmente, el recorrido visual se direcciona hacia las dos mujeres que desempeñan un papel protagonista en la imagen y después hacia el resto del contexto de la localización.

Otro oficio ligado exclusivamente al mar fueron las “llamadoras”, mujeres contratadas por cada embarcación con el propósito de despertar a tiempo a los marineros para salir al mar. Sobre la manipulación de botes y otros medios de transporte navales, las mujeres participaron como “bateleras” y “gabarreras”, propias de municipios con rías donde era habitual llevar personas, animales y diferentes cargas de hierro y piedra de un lado al otro (Azpiazu, 2016). Este oficio hoy en día se puede ver por ejemplo en Pasaia (Gipuzkoa), donde un pequeño bote cruza la estrecha bocana del puerto entre Pasai Donibane a Pasai San Pedro y viceversa.

Por otra parte, era común que en los hospedajes establecidos en los puertos los regentasen mujeres. Este servicio de alojamiento traía consigo grandes peligros, ya que muchos de los clientes eran militares que abusaban de su poder en los meses que normalmente la población masculina estaba faenando en el mar. Hasta tal punto de que en palabras de Aspiazu (2016, p.819). sobre un caso de 1608 en Hondarribia (Gipuzkoa) donde 400 soldados tuvieron que ser alojados, comenta que “en la petición del ayuntamiento llama la atención la exigencia de que se excusen los inconvenientes y pecados que los soldados cometen con mujeres y viudas pobres y huérfanas en cuyas casas se alojan”. Este dato ayuda a entender la desprotección de las mujeres por parte de las instituciones y la facilidad con la que los soldados podían hacer y deshacer sin tener una consecuencia penal.

Alejados de la costa, pero con un valor trascendental en la industria del País Vasco, son los oficios asociados a la siderurgia. El trabajo en la mina suponía una labor realmente dura, con unas condiciones muy adversas y, sobre todo en el caso de las mujeres muy mal pagado, por lo que ofrecerse en este ámbito solo se realizaba en casos de necesidad grave. Por lo tanto, la extracción del mineral era un trabajo masculinizado, pero, como señala Práxedes Zancada, tal y como se

referencia en la obra de Pérez-Fuentes (2004, p.66), la mujer vizcaína “descarga los minerales de hierro y carbón en los muelles de ambas márgenes de la Ría de Bilbao” y añade que además realizaba el “embalaje de hierros, y sirve de operaria en las fábricas de clavetería, hoja de lata y papel”. Humboldt (1922, pp. 22-23). también se hizo eco de este oficio cuando señala que “en Bilbao llevan, en la descarga de los buques los más grandes pesos sobre la cabeza desde el río a los almacenes, en particular barras de hierro, con que allí se hace frecuente comercio; hasta en la fragua las vi ocupadas con el martillo y el yunque”. Trabajaron en los lavaderos de mineral, en el transporte con cestos o como “cartucheras”, pero realmente su papel fue clave en la facilitación del alojamiento y nutrición de los hombres que emigraron para trabajar en la mina. Sobre 1900, es decir, en pleno auge de las explotaciones mineras, Pilar Pérez Fuentes (2023, p.31). apunta que “las dos terceras partes de la fuerza de trabajo de las minas se mantenían en este régimen de organización doméstica pagando por la cama, la limpieza, el lavado de ropa y la elaboración de comidas”.

Por otra parte, la sociedad vasca destacaba por el arte de la costura, donde las mujeres arreglaban y creaban prendas en su mayoría de lino. La producción de un material de cualidades excelentes por su robustez y resistencia al paso del tiempo se distribuyó por el país, y llegó a exportarse a otros continentes. Selma Huxley, apoyándose en las palabras de F. Borja Aguinagalde, asegura que “siembran y cogen de él en mucha cantidad, y lo hilan, y tejen con primor particular y así quedando proveída la tierra de delicado lino, y ropa blanca, provee de tocas, beatillas y otros géneros de lienzo” y apunta que estas prendas de alta calidad se enviaban tanto por España como a las antiguas Indias Occidentales (Huxley, 1982, p.164). Asimismo, Aspiazu también se hace eco de la calidad de los tejidos de las llamadas “lenceras”, es decir, aquellas mujeres que crean artículos relacionados con la lencería de calidad, cuando menciona a Larramendi al decir; “no hay lienzo mejores ni más estimados que los de Guipúzcoa por su fortaleza y duración, y por su sanidad para los cuerpos” y añade que, además de tejer y crear estas prendas, las mujeres administraban los pedidos, el transporte y su almacenaje (Aspiazu, 2016, p.826).



F6. *Dos mujeres en el portal de casa, una de pie hilando lino con rueca de mano y huso, circa 1900.*

F7. *Dos mujeres, una sentada hilando lino con rueca de mano y huso, circa. 1905.*

F8. *Mujer hilando a mano con el huso y la rueca, circa 1900.*

© Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao / Fondos documentales de Euskadi

Eulalia muestra otra serie de fotografías de mujeres hilando lino ayudadas por una rueca de mano y huso cerca de 1900 (F6, F7, F8). Aparecen en un entorno familiar, comúnmente en las inmediaciones de un caserío. Se puede ver en muchas de ellas el material empleado como la rueca provista del “gorutxapel” (rocaero en euskera) que sujeta el copo de lino y cómo tienen enrollando el hilo que van hilando. Estas imágenes muestran la creación de una producción propia y casera donde la conjunción de las personas que trabajan en la realización de estos textiles no supera números de cuatro personas trabajando simultáneamente, por lo que se deduce que era una producción lenta y manual. No hay vestigios de la existencia de una maquinaria que ayude y acelere el trabajo de estas mujeres; la dedicación y el trabajo se realiza con las manos desde la cosecha de la linaza hasta la fabricación del textil. Además, tanto su distribución como su venta, sigue estando en las mismas manos, por lo que el lino vasco está totalmente asociado a la labor de la mujer.

Es importante subrayar que durante algunos trabajos como aquellos relacionados con la venta, la preparación del pescado, el arreglo de aparejos o de ropa y en la confección de textiles, la reunión de las mujeres y su socialización surge de manera espontánea, donde se crea un ambiente distendido (Merino, 2000). En este sentido, Eulalia alcanza a realizar una serie de tomas donde esta socialización queda latente. Ejemplo de ello es una imagen de 1908 en Lekeitio (F9) que acredita cómo la limpieza del calamar reúne a un conjunto amplio únicamente de mujeres de distintas edades dentro de un patio interior con pórticos, donde se juntan por pequeños grupos de tres o cuatro sentadas alrededor de un cubo. También se puede ver al fondo como otras chicas llevan la carga en grandes cestos

que transportan en la cabeza. La imagen apenas tiene espacios vacíos y sugiere un lugar de viveza.



F9. *Limpiando calamares*, Lekeitio, 1908. Fotografía de Eulalia Abaitua.
F10. *Grupo de mujeres jugando a cartas*, Elorrio, 1905. Fotografía de Eulalia Abaitua.
© Euskal Museoa – Museo Vasco de Bilbao / Fondos documentales de Euskadi

Esta socialización no quedaba únicamente en el ámbito laboral. La quedada de mujeres para jugar juntas a las cartas también fue fotografiada por Eulalia. Juegos tan populares como el mus y la brisca servían como entretenimiento en el tiempo libre. Ya fuera en la calle o en un entorno más íntimo, las mujeres registradas por Eulalia se reúnen alrededor de una mesa de madera para jugar las partidas. En la foto adjunta (F10) se puede apreciar hasta doce mujeres y la silueta parcial una nariz que pudiera ser de una decimotercera. Todas ellas están sentadas en sillas básicas de madera de distintas alturas y estilos. Salvo las dos ancianas apoyadas en la pared, focalizan su atención en el círculo formado por el juego y en la mesa, donde hay posadas algunas cartas. Incluso otras mujeres que aparecen en el balcón situado hacia la dirección del punto de fuga de la imagen también observan la partida, cruzando así su mirada con las líneas diagonales de la pared y el suelo. De esta forma, la calle Erreka de Elorrio (Bizkaia) compuesta de adoquines y una acera más lisa, sirve como escenario para reunir a un conjunto de mujeres que habitan el espacio público, dándole un uso comunitario. Un fin lúdico que llena de vida el barrio y genera curiosidad a otras personas que lo presencian.

Algo tan aparentemente sencillo como el juego en el espacio público, establece lazos y conforma una comunidad vecinal. En este caso, una cuadrilla de mujeres reunidas son las que crean un ambiente distendido, dándole a la calle un sentido más allá que el del tránsito, formando un pequeño asentamiento efímero en colectividad. El uso de esta manera de la calle, une a las personas con el territorio en el que viven porque “hacen vida” en ese lugar y son esas mismas gentes las que unifican la cultura y su folklore con una tierra concreta.

6. Conclusiones

La vida de Eulalia se establece entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, donde la fotografía de forma lúdica está al alcance de muy pocos. El poder económico de su familia le otorgó una posición privilegiada que le ofrecía la posibilidad de producir fotografías con cierta autonomía y estableciendo sus propias condiciones y reglas, sin necesidad de tener que ajustarse a las directrices y mandatos de posibles clientes. Como marca de su producción, en algunas ocasiones escribía en sus fotos la letra A de Abaitua, de modo que firmaba y ratificaba con ello su autoría; lo que implica un posicionamiento como autora ya fuera por orgullo o por pura consciencia de su cualidad autoral. De nuevo, ella aquí muestra que se ubica dentro de la condición de sujeto, al igual que a las mujeres a las que fotografía.

La elección de Eulalia en parte de su trabajo por retratar a pescaderas, sardineras, lecheras, transportadoras etc. ponen a las mujeres trabajadoras en un lugar protagonista. Por la condición de Eulalia de ser mujer, su mirada, curiosidad y dirección de los motivos a retratar fue diferente. Esta fotógrafa retrató a la clase obrera como un motivo digno al cual fotografiar, estableciéndose así un paralelismo con el movimiento artístico y literario realista de finales del siglo XIX, donde las escenas cotidianas son temas artísticos dignos y la objetividad por retratar el costumbrismo, las tradiciones y la manera de vivir del pueblo es una de sus características más destacables. Práxedes Zancada subraya el trabajo de la mujer en Vizcaya como un factor importante “que contribuye por modo más poderoso al bienestar general que se observa en esta provincia y al desarrollo de su riqueza” (Pérez-Fuentes Hernández, 2004, p.66). Cuando Eulalia pone en valor el sector femenino trabajador, conforma un acto de empoderamiento y de

reivindicación del rol de la mujer trabajadora como algo digno de ser retratado y documentado desde la intimidad del “baserri” hasta la consecución de inversiones económicas y fletamentos.

Estas imágenes sirven también para corroborar aquellas herramientas utilizadas en el cultivo del suelo vasco como la laya, un utensilio asociado a las labores agrícolas del País Vasco desde el siglo XVI, así como algunos animales empleados en el arado como los bueyes. Estos elementos pueden verse reflejados en el material todavía hoy empleado en los “herri kirolak” (deportes del pueblo), como los “aizkolari”-s (competición con hacha), “segalari”-s (competición con guadaña), las “txingas” (competición con lecheras), el “idi dema” (arrastre de piedras por bueyes) o las regatas de traineras, entre otros muchos, que suponen una parte importante de la cultura y tradición vasca actual. Herencias del pasado como canciones populares, juegos de mesa y embarcaciones como la gabarra están también presentes en las fotografías de Eulalia.

Se pueden analizar también las formas constructivas y los materiales de los caseríos, las plazas, las embarcaciones, los astilleros, los diques secos o de las maquinarias y grúas. Asimismo, el ambiente de la época, las romerías y los ropajes utilizados ofrecen información en formato de testimonio visual capaz de servir como prueba y justificación para otros motivos de investigación. Tal y como apunta Maite Jiménez (2011, p.749) “Eulalia, consciente o inconscientemente, fue una antropóloga visual puesto que en sus fotografías registró eventos conductuales en su contexto normal, social y físico que hoy se nos revelan como pautas de cultura de aquella comunidad”. Por lo tanto, el archivo de Eulalia Abaitua conforma un suministro de un gran valor documental e histórico de manera gráfica.

Referencias bibliográficas

- Agustín Lacruz, M. C., & Tomás Esteban, S. (2018). Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas. *Revista General de Información y Documentación*. Ediciones Complutense.
- Arredondo Garrido, D., Castro Torres, J. J., & Rivas López, E. J. (2017). Proyecto interdisciplinar de aprendizaje colaborativo: patrimonio y fotografía estereoscópica. In V Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA'17), *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla*, 16 y 17 de

- Noviembre de 2017: libro de actas* (pp. 203-217). Universitat Politècnica de Catalunya. Iniciativa Digital Politècnica.
- Azpiazu Elorza, J. A. (2016). Las mujeres vascas y el mar, Itsas Memoria. *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, (8). Untzi Museoa-Museo Naval, pp. 811-829.
- Bejarano Petersen, C. (2006). La caricatura realista del ideal romántico. *I Simposio de Internacional de Estética y Filosofía*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Boguszewicz, M., & Gajewska, M. A. (2020). O matriarcado galego, o matriarcado vasco: revisión do mito en "Matria" de Álvaro Gago e "Amama" de Asier Altuna. *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, 23, 35.
- Cabanillas Casafranca, Á., & Serrano de Haro, A. (2019). La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967). *Academia. Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. (nº 121).
- Carvalho, M. H. R.; Andrade, O. G. (2004). Las Singularidades Del Pueblo Vasco. *Akrópolis*, 12(2), 37-39.
- Coleman, C; Schaaf, L. J; Ware, M; Gray, M; Batchen, G; Kurtz, G. F; Roberts, R. (2001). *Huellas de la luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*. Catálogo de exposición. Aldeasa y Museo Reina Sofía.
- De la Granja Sainz, J. L. (2006). El "antimaketismo": la visión de Sabino Arana sobre España y los españoles, *Norba*, 19, 191-203.
- De los Santos García, M. & Jiménez Ochoa del Alda, M. (2009). *Eulalia Abaitua y Amélie Galup: Dos fotógrafas aficionadas en el fin de siglo*. IV Congreso de Historia de la Fotografía, Zarautz, Photomuseum.
- Euskal Arkeologia, Etnografía eta Kondaira Museoa - Museo Arqueológico, Etnográfico e histórico vasco. EAEKM-MAEHV (1990). *Eulalia Abaitua Allende Salazar. Gure aurreko Andrak, Mujeres del ayer* (1990). Catálogo de exposición. Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia.
- Euskal Arkeologia, Etnografía eta Kondaira Museoa - Museo Arqueológico, Etnográfico e histórico vasco. EAEKM-MAEHV (1991). *Eulalia Abaitua Allende Salazar. Kresalibaia: behinolako irudiak = La ría: imágenes de otro tiempo*. Catálogo de exposición. Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia.
- Euskal Arkeologia, Etnografía eta Kondaira Museoa - Museo Arqueológico, Etnográfico e histórico vasco. EAEKM-MAEHV (1994). *Eulalia Abaitua Allende Salazar. Senitarte - La Familia*. Catálogo de exposición. Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia.
- Euskal Arkeologia, Etnografía eta Kondaira Museoa - Museo Arqueológico, Etnográfico e histórico vasco. EAEKM-MAEHV (1998). *Lehenagokoen Begiratuak. Miradas del pasado / Eulalia de Abaitua*. Catálogo de exposición. Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia.
- Hempel, C. (1965). *Problemas y cambios en el criterio empirista de significado. La búsqueda del significado*. Edición Tecnos y Universidad de Murcia.
- Hernández, F. H. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Trea.

- Hernández Latas, J. A. (2010). *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza: formatos "Carte de Visite" y "Cabinet Card"*. Cajalon.
- Huarte Esparza, J. J. (2017). Eulalia Abaitua, Lucía de la Poza, Chusa Garcia Camón, Susana Tsoukalas, Agnès Varda, Kimiko Yoshida. *Revista Contraluz. Agrupación fotográfica y cinematográfica de navarra*. nº39, 8-31.
- Humboldt, W. F. V. (1922). Diario del viaje vasco, 1801. *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (13), 614-658.
- Huxley, S. (1982). Unos apuntes sobre el papel comercial de la mujer vasca en el siglo XVI. *Cuadernos de Sección-Antropología*, (1), 161-166.
- Ituarte, L. (2015). Arqueología Simbólica del matriarcalismo vasco: las epifanías amalúricas en Vacas y Tierra de Julio Medem. *Libro de actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las Diosas. Asociación Cultural Trama y Fondo*.
- Jiménez Ochoa de Alda, M. (2010). *La fotógrafa Eulalia Abaitua (1853-1943)*. Colección temas vizcaínos. BBK.
- Jiménez Ochoa de Alda, M. (2010). Eulalia Abaituaren emakumeak / Las mujeres de Eulalia Abaitua. Catálogo de exposición. Euskal Museoa-Museo Vasco.
- Jiménez Ochoa de Alda, M. (2010). Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar, pionera de la fotografía en el Bilbao del 1900. *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, Nº. 21, (Ejemplar dedicado a Bilbaínas/os en la historia: 1310-2010. De María Díaz de Haro a nuestros días), 153-165.
- Jiménez Ochoa de Alda, M. (2011). Eulalia Abaitua (1853-1943): memoria fotográfica de nuestro pasado. *Revista internacional de estudios vascos*, 56(2), 741-762.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Anaya-Spain.
- Merino, J. M. La mujer en el ámbito pesquero donostiarra. Itsas Memoria. *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 7, Untzi Museoa-Museo Naval, 2000, pp. 395-470.
- Mostazo, J. P. (2019). *Lustrando las raíces: Antigüedad vasca, política e identidades en el siglo XIX*. Urgoiti Editores, SL.
- Muguerza, J. A. A. (1990). *Historia del pensamiento en el País Vasco a partir de la Segunda Guerra Carlista*. Universidad de Deusto.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave.
- Nieto, R. *Los vascos*. Madrid: Acento, 1996.
- Onfray, S. (2018). Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880). *Área abierta*, 18(1), 13.
- Ortiz-Osés, A. & Mayr, F.K (1988). *El matriarcalismo vasco*. Universidad de Deusto.
- Pegenaute, L. (2004). *La época realista y el fin de siglo. Historia de la traducción en España*. Editorial Ambos Mundos, 397-478.
- Pérez-Fuentes Hernández, P. (2004). *Ganadores de pan y amas de casa. Otra mirada sobre la industrialización vasca*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua.
- Rest, J. (1979). *Conceptos de literatura moderna*. América Latina.