Vicente Cutanda (1850-1925): un pintor realista y social

(Vicente Cutanda (1850-1925): a realist and social painter)

Cutanda, Mª Luisa
27, Rue de Contamines. 1206 Genève. Suiza

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 501-512]
Recep.: 27.11.03
Acep.: 14.01.04

Diferentes etapas de la pintura del pintor realista Vicente Cutanda (1850-1925) y análisis de su evolución dentro de las corrientes artísticas del siglo XIX por medio de la observación de algunos de sus cuadros religiosos, históricos y sociales.

Palabras Clave: Pintura social. Realismo. Grabado. Metalurgia. Vizcaya 1900.

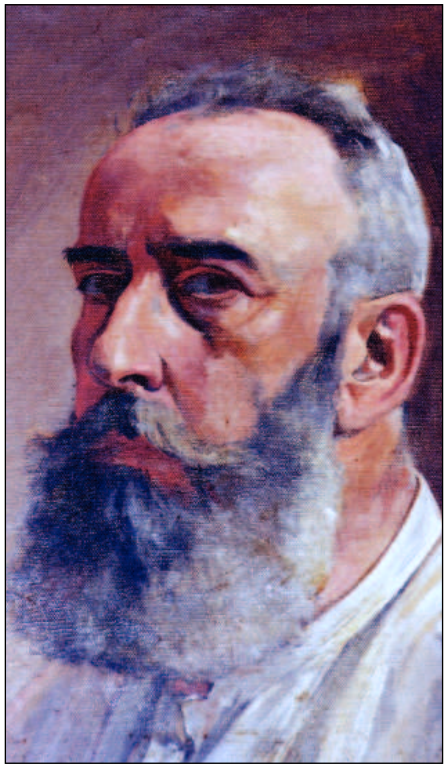
Vicente Cutanda (1850-1925) margolari errealistaren pinturaren hainbat etapa eta XIX. mendearen arte korronteetan izan zuen bilakaera aztertzen dira hemen, haren koadro erlijioso, historiko eta sozialen behaketaren bidez.

Giltza-Hitzak: Pintura soziala. Errealismoa. Grabatua. Metalurgia. Bizkaia 1900.

Différentes étapes de la peinture du peintre réaliste Vicente Cutanda (1850-1925) et l'analyse de son évolution au sein des courants artistiques du XIXème siècle au moyen de l'observation de quelques-uns de ses tableaux religieux, historiques et sociaux.

Mots Clés: Peinture sociale. Réalisme. Gravure. Métalurgie. Biscaye 1900.

VICENTE CUTANDA (1850-1925): UN PINTOR REALISTA Y SOCIAL



Autorretrato de Vicente Cutanda.

A pesar de su aspecto desaliñado, de su aire bonachón y sencillo, el pintor Vicente Cutanda fue un hombre intrépido y moderno, un liberal en una época de grandes transformaciones industriales y sociológicas. Nacido a mitad del siglo XIX, en 1850, nuestro pintor vivió el impacto de la pérdida de Cuba y la Revolución industrial, con todas sus consecuencias sociológicas y humanas, hechos que le marcaron impregnando su pintura de una melancolía y de una desesperanza que se traduce hasta en sus primeros cuadros románticos de escenas de la vida cotidiana. Es interesante presentar aquí la evolución de su pintura y de su singular sentido religioso, hasta convertirse en uno de los pintores más significativos del arte social ligado a los Altos Hornos de Vizcaya. Cutanda pertenecía a una familia acomodada, de alto nivel intelectual, de Madrid, donde nació. Su padre fue un apasionado de la Botánica, creador de la Cátedra de Organografía y Fisiología Botánicas de la Universidad de Madrid, autor de la 'Clasificación exhaustiva de la flora de la región madrileña' y de un 'Manual de Botánica descriptiva...' impreso en Madrid por Real Orden en 1847, e incluso descubridor de ciertas plantas a las que llamó 'Cutandias' en sus seis variedades, repertoriadas en el 'Elenco de la flora vascular española' de Emilio Guinea y Andrés Ceballos.

La infancia de Vicente fue difícil. Hijo único, sus problemas de salud pero, sobre todo, su originalidad, pues su personalidad no le permitía aceptar una enseñanza escolar que siempre criticaba, le impidieron seguir sus estudios con regularidad. Como siempre estuvo dotado de gran talento para la pintura, intentó seguir los estudios de arquitectura, pero tuvo que interrumpirlos para cursar, entre 1868 y 1870, otros estudios en la Escuela Especial de Pintura de Madrid. Esta pérdida de tiempo estimuló su imaginación y le llevó a pintar por su cuenta y a crearse su propio estilo. En su juventud conoció la pintura de Fortuny y de Sorolla que le influyeron y especialmente la del pintor madrileño Rosales al que siguió, sobre todo en sus obras de temas históricos. Su primera participación pública fue la presentación en la Exposición de la Casa Bosch del cuadro titulado 'Un mercado de Avila' que fue muy elogiado.

La muerte de Sertorio.

Pero lo que más atrajo su interés fue la ciudad de Toledo, tanto por su belleza, como por el ambiente de amistad y de pasión por el arte que se respiraba en ella en aquel entonces. En 1884 gana, por oposición, el concurso de profesor de dibujo en la Sociedad Cooperativa de Obreros y la amistad de todos los artistas afincados en esa ciudad. El pintor segoviano Antonio Moragón cuenta que, en las conversaciones que tenía con los miembros del claustro de la Escuela de Artes y Oficios de Toledo de la que fue profesor, Cutanda 'dejó un inolvidable recuerdo entre sus amigos, tanto por sus observaciones artísticas, como por sus anécdotas divertidas e ingeniosas...'[1] Y, siguiendo los contrastes de nuestro personaje, cuentan también que se paseaba por Toledo con su caja de pinturas y que se instalaba en los lugares más incómodos, donde a nadie le gustaba quedarse, para que ningún amigo fuera a molestarle e interrumpirle sus reflexiones. Así era Cutanda, o todo o nada. Vivió y pintó esa fascinante ciudad donde acabó fijándose definitivamente al comprar una casa en el centro de la parte antigua, en la calle de Santa Úrsula 11, única casa de la vieja ciudad que poseía un hermoso jardín y un maravilloso patio mozárabe. Se casó con Luisa Salazar, una mujer navarra de gran carácter, amiga de infancia y, a pesar de su numerosa familia, nunca se quedó estancado, ni en sus movimientos, ni en su estilo artístico, fiel a la idea del pintor E. Rosales (1836-1875) cuando afirmaba: *'el artista que sólo trata un género de arte, una sola época de la historia, viene a ser una máquina... un verdadero artista*

1. MORAGÓN, Antonio. 'Vicente Cutanda en Segovia'. *El Adelantado de Segovia.* Supl. Jueves, nº 25, 1984.

Ensueño o la Virgen de los Obreros.

no debe contentarse con cultivar un sólo genero de arte o una misma época, porque viene a ser un organillo que no sabe salir de los temas de registro...'[2] En esta su primera época toledana, Cutanda se concentró en su obra religiosa de estilo más clásico, pintando sobre todo figuras de santos, aunque siempre alternando con temas que le tocaban el corazón ligados a los lugares y a los personajes de su entorno. Su característica en esta época es cierta falta de movimiento de sus personajes, cierto hieratismo de sus figuras y unas expresiones que provocan la impresión momentánea de su obra, tan buscada por Cutanda. Los rostros de sus figuras casi no tienen una expresión característica peculiar de cada uno; se diría que son siempre el mismo, pues, ya en esta época, no le interesa plasmar una sensibilidad de sus personajes, sino producir una sensibilidad en el espectador. Incluso en la magnífica decoración de la Ermita de la Virgen del Valle de Toledo, las figuras de los ángeles que queman incienso en honor de la Virgen, que extienden su manto y que la llevan ramilletes de rosas, son figuras casi viriles, de brazos robustos, casi de obrero y de rostros que evaden la mirada, inexpresivos e intemporales, figuras que están ejecutando una función sin ninguna sublimación ni ternura. Pero la composición de este conjunto es sugestiva, ligera y aérea, bella para ser contemplada con emoción. De esta misma época se conserva en el Convento de San Antonio de las Religiosas Franciscanas de Toledo un 'Retablo de la Crucifixión', de cinco lienzos, que representan cada uno a un santo: Santa Leocadia, patrona de Toledo, San Ildefonso, San Clemente y San Lorenzo, encuadrados en una decoración de estilo neogótico, con fondos de paneles de diversos colores y formas planas, rectilíneas, que hacen resaltar las figuras, casi desprovistas de movimiento, encerradas en su propio dramatismo. La cabeza de Cristo, vuelta hacia arriba, está pintada a la manera del 'Cristo muerto' de Mantegna, para ser contemplada desde abajo. En este conjunto destaca la belleza de los tejidos de los ropajes, aunque estén en fase de boceto, sin elaboración detallada, por lo que dan la impresión de obra sin acabar. Cutanda, como

2. Exposición de la obra de Eduardo Rosales. Introd. de Xavier De Salas. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1973.

hemos dicho, cambiaba de estilo, o simultaneaba varios. Es sorprendente cómo, al mismo tiempo que se daba a la pintura de grandes lienzos, nos haya dejado maravillosas 'plumillas' de escenas de la vida diaria o de costumbres locales. Es especialmente bella la ilustración del comentario que escribe sobre la Torre del Reloj de la Catedral de Toledo, condenada a la demolición[3]. El apunte es de 1880. De esta misma época es otro apunte que representa un entierro desfilando por las callejas toledanas, bajo un típico cobertizo. En el año 1884 fue nombrado, por concurso, profesor de dibujo de la Sociedad Cooperativa de Obreros de Toledo. Pinta y dibuja sin descanso: 'Hasta la muerte', 'Humanidad', figuras típicas como el 'Toledano' y la 'Lagarterana' etc. Ya en este momento le influye la guerra de Cuba, tema al que dedica muchas de sus ilustraciones posteriores como 'Responso en el mar' para ilustrar un artículo de Rafael Altamira (1898), o el guache 'Alegría y amargura', el 'Regreso de Cuba' o 'Soldados de la paz', destacando en todos ellos la decepción por la pérdida de la última colonia española y, sobre todo, el drama familiar y humano que causó aquella guerra lejana.

En 1887, Cutanda gana la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su cuadro de seis metros de lienzo 'A los pies del Salvador' (alto 3,75 m, ancho 6,10 m). En el Catálogo de la Exposición se comenta: 'La Edad Media es el periodo en el que la obra está en mayor contradicción con la vida. La idea cristiana era para todos creída sinceramente y, sin embargo, la corrupción contaminó lo más alto, y la violencia llegó al último límite. Las persecuciones sufridas por los judíos son una prueba de este aserto'...[4]. El pintor quiso delatar estos hechos injustos, pero cayó en extremos de horror en su pintura, aunque ésta esté dotada de un vigor sorprendente, tanto por las posturas de sus personajes como por la composición de la escena. En el Catálogo humorístico de la Exposición se comenta con ironía: 'Un cuadro con muchos bríos, pero que da escalofríos y al más bravo inspira miedo...'[5]. Al lado de tanto horror en Cutanda se muestra su aspecto romántico de rechazo a lo que es horrible y sórdido, con toda su gracia y frescura, en obras de influencia clara de Fortuny, como 'Niñas atravesando un puente' o 'Niños jugando en el jardín'. Lienzos como 'El puente de Toledo de Madrid' en los que representa siempre aldeanos con sus alforjas, en tránsito, encuadrados en bellísimas arquitecturas o ante locomotoras de vapor. Sin olvidar sus escenas de trenes como 'El adiós del maquinista', 'Llegada del primer tren' y el boceto 'La piedra' en el que sacrifica las proporciones y la perspectiva para destacar la absurda extracción de una inmensa piedra caída sobre las vías del tren, por la pura fuerza de los obreros, que le permite poner de relieve el esfuerzo del trabajador y su sacrificio. Cutanda es ya un pintor social. La sensibilidad del pintor frente al hombre trabajador unida a su religiosidad se pone de

---

3. CUTANDA, Vicente. *La derribada Torre del Reloj de la Catedral.* Toledo, 1890.

4. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1887.

5. Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 188.

manifiesto en dos pinturas suyas de sentido religioso visto desde el ángulo social, aspecto del que ya no puede evadirse. Son dos pinturas que difieren en su expresión, pero que tienen el mismo fondo: 'Santa Teresa en éxtasis' y 'Ensueño' o la 'Virgen de los obreros'. El primero de ellos, que fué un encargo del obispo de Avila para ofrecérsele al Papa León XIII, se encuentra hoy día en la Sala Sobieski del Museo Vaticano de Roma (Np 2709). El segundo, que mereció una condecoración en la Exposición Nacional de 1987, pertenece ya a la época en la cual el pintor se limita a pintar escenas de la vida laboral especialmente de los metalúrgicos. En ambos cuadros la visión religiosa de la realidad lleva al pintor a convertir los personajes de la vida real en personajes religiosos, sin caer en ninguna sublimación de los mismos. En el 'Extasis de Santa Teresa' el pintor representa una mujer como dormida, sentada en una bellisima sillería de coro, que quizá sea el único punto de referencia para percibir el mensaje del cuadro, pues ni la postura de la figura, ni su expresión hacen pensar que se trata de una santa en éxtasis. El pintor traslada a una mujer del pueblo, ni bella, ni expresiva, casi obesa, de rostro hombruno al más sublime estado espiritual de la identificación con la divinidad. Pero para Cutanda la identificación del hombre con Dios no le permite sublimar al hombre, como hace Bernini en su escultura, plasmando a su Santa Teresa bajo un efecto de un erótico abandono a la gracia mística. En Cutanda, esta gracia mística se deduce del decorado del cuadro y de la inmovilidad de la figura. El segundo cuadro 'Ensueño', por el contrario, parte del personaje real: una obrera llevando la humilde comida a su marido que trabaja en los Altos Hornos. Su rostro melancólico y resignado rehuye la mirada. Avanza con su niño en el brazo izquierdo llevando en la mano derecha, caída al abandono, una cestita con la comida. Es una imagen de la resignación del hombre ante su destino. Pero también esta figura quiere ser la imagen de la portadora de la vida y la mensajera de la esperanza. El ambiente de humos, de colores grises, pardos y mates dan aún más dramatismo a la escena. Solamente el casi imperceptible halo blanco, alrededor de la cabeza de la mujer, que da una pequeña luz al cuadro, es realmente el corazón del él, pues, por él y solo por él, esa obrera es la representación de la Virgen, cuya figura quiebra todas las tradiciones y significa una ruptura con todas las representaciones eclesiásticas de la santidad. Son, pues, estos dos cuadros una representación religiosa humana: la divinidad sentida por una mujer del pueblo y la divinidad encarnada tambien en una mujer del pueblo. Desde el punto de vista artístico estos cuadros están compuestos de personajes que rehuyen la mirada y que ocultan sus rostros, seguramente porque el pintor pone más el acento en el conjunto del cuadro que en la expresión de sus personajes, los cuales están trabajados en sus escorzos, pero no están estudiados en sus debidas proporciones, quedando partes sin terminar, como el niño que lleva la obrera y la mano de ella que apenas sostiene la cesta de la comida. El ambiente de la escena de 'Ensueño' es casi irrespirable, cerrado, lleno de humos de fábrica, triste y agobiante. La falta de color, los ocres, las desproporciones de las figuras, hacen pensar que el pintor prescinde de lo bello para plasmar en su pintura una constatación, sin espíritu de rebelión, para expresar una realidad sin dar siquiera a la imagen el servicio a una causa, pues la única causa en su pintura es la

vida misma, el momento vivido. Esta manera de expresarse pretende que el espectador tenga, como él, la misma impresión de la realidad, para transmitirle el efecto que esta realidad ha provocado en él. Por eso el pintor no retoca su obra, la deja tal y como él la ha presenciado, sin ninguna artificialidad. Ese es el verdadero valor del boceto, al que se ha reprochado el defecto de obra sin terminar, sin apreciar que cualquier retoque de la misma sería añadirle una artificialidad alejándola de la realidad.

El mérito de este cuadro está en la ternura con la que está tratado el tema. En la esquina inferior de la izquierda del cuadro figuran unas ruedas sin identificar, –una maquinaria que es el objeto de la esclavitud y también la esperanza de los obreros–, que son como la firma del pintor y la localización de su cuadro, tan característica en él, pues esa manera especial de firmar se repite en casi todas sus obras. Este cuadro entra dentro de la moda impuesta por el descubrimiento de la fotografía por J.N. Niépce, L. Daguerre, H. Bayard y W. Fox Talbot en 1839 que supuso una revolución en relación con la imagen, casi comparable a la de la imprenta de Gutemberg en el siglo XVI, para lo escrito. Empieza la época de las revistas ilustradas que permiten ver la vida tal como es, ser testigos de los grandes acontecimientos reales, observar las caras y los gestos de las gentes y ver para instruirse y para informarse por medio de la imagen instantánea a través de la fotografía. El pintor sigue este espíritu, no ya de búsqueda de la belleza, sino de representación de la realidad. En el cuadro que nos ocupa, el momento instantáneo se contempla en las dos figuras de mujer que aparecen en el fondo del mismo, una de ellas a oscuras, casi imperceptible y la otra cortada, como huyendo del cuadro de la que solo se ve su cesta y la mitad de su cuerpo. Estamos, pues, dentro de la corriente del post-romanticismo en la que los pintores ensalzan la austeridad y son testigos de una época en la que el artista representa momentos de la vida fugitiva y familiar a riesgo de no ser considerados como artistas y de no lograr éxitos momentáneos, por estar demasiado cerca del presente y por fijar la realidad tal como es. Lo más sorprendente al contemplar la obra de Cutanda es que el espectador se ve rechazado por ella, como si fuera culpable de una intromisión en el mundo de los personajes representados en sus pinturas. El espectador siente un malestar y una imposibilidad de compenetrarse con las personas que actúan y piensan al márgen de él. Y, uno se pregunta, por qué fuerza extraña no puede contemplar sus cuadros con admiración y sosiego y por qué razón el autor le rechaza. Está claro que la intención del pintor es precisamente procurar que el espectador admire lo que hacen sus personajes, pero no le deja que penetren en su pensamiento, ni en su drama particular. El pintor no pinta las relaciones de unos personajes con otros. En su pintura no existen los diálogos. Pinta individualidades, personajes encerrados en ellos mismos. Quiere con esto respetar, sobre todo, la poca libertad que tiene el trabajador, es decir, su propia intimidad, su resignación o su rabia, su desencanto ante una vida que se le presenta inexorable, contra la que apenas puede luchar. Y, esa es la razón por la cual los personajes de Cutanda no tienen mirada, casi siempre están de espaldas, todo lo más de perfíl, pero con sus ojos fijados en sus propios objetivos, casi como despreciando al espectador. En esta pintura hay dos mundos perfectamente separados e incompatibles: el del personaje pin-

El pulso de los ferrones.

tado y el del que le contempla. Nunca se interpenetran estos dos mundos, nunca se comprenderan. En su dibujo 'Responso en el mar' los personajes están todos de espaldas, Santa Teresa tiene los ojos cerrados, la Virgen obrera tiene la mirada perdida. En el cuadro "La muerte de Sertorio" los personajes que matan a Sertorio están, o bien difuminados en la sombra, o de espaldas y el mismo Sertorio tiene su mirada agonizante hacia arriba. Esto no quiere decir que Cutanda no sepa pintar los ojos, pues los pinta, y muy bien, de una manera muy peculiar en sus autorretratos. Pero esos ojos no son para el espectador, esos ojos son para sí mismo, porque tiene que mirarse al espejo para pintarse. Cualquiera puede interpretar esta actitud como un desprecio. Pero esta actitud es más bién un respeto a la intimidad del hombre. Cutanda es un pintor de escenas, de composiciones, a veces demasiado complicadas, pero de las que sale victorioso por su fuerza representativa y porque conoce muy bién las posturas del cuerpo humano. Pero Cutanda no es un pintor de la estética del hombre, sino de lo que hace o padece el hombre y de lo que cree o espera. Por otra parte, el pintor no hace ninguna concesión a las escenas que pinta, representa momentos de la vida y de una acción instantánea, sin ninguna preparación prealable que dé a las figuras el aire de que las están mirando. Esas figuras no están representadas para que las miren, están viviendo sus propias vidas, dan testimonio de una realidad A Cutanda no le importa ni que sus figuras sean bonitas, ni que estén colocadas armoniosamente. A Cutanda le importa que se sepa lo que hacen. El mundo que pinta nuestro artista es un mundo triste y desesperanzado. Existe un dibujo 'En los Altos Hornos: arte y trabajo' publicado en *Blanco y Negro* nº 456, 1900, que pudiera ser ridículo, por la absurdez de querer llevar al interior de una fábrica a un pintor con su caballete y vestido como un burgués, con traje sastre y sombrero de fieltro a pintar no se sabe qué objetos en un ambiente sucio, lleno de humos y polvo de metal. El pintor se esconde detras de su lienzo como avergonzado. Cabe preguntarse si ese pintor ha intentado llevar su trabajo al ambiente que le ocupa, para unificar los dos mundos de

arte y trabajo, cayendo en la ingenuidad de que el arte estaría separado del trabajo y que solo consiguiría ser trabajo si el artista hace el esfuerzo de ir a unirse con el trabajador manual a su propia fábrica. El tema está de moda. Los vestidos del pintor son de burgués, pero se diría que están como usados, viejos, para que entren dentro del ambiente y del tema de su cuadro. Sus personajes son trabajadores reales, en una fábrica real, sin ninguna concesión al embellecimiento del conjunto. Este esfuerzo de unificación y de comprensión entre los dos mundos del trabajo parte de la idea de que el único trabajo verdadero es el manual y de que esos dos mundos tienen que compenetrarse trasladando a uno de ellos al interior del otro. Al más favorecido, según él, por la sociedad, dentro del más doliente y olvidado. Vemos aquí el esfuerzo de la solidaridad entre esos dos mundos. Cutanda es realmente un trabajador-pintor. El año 1887 Cutanda gana la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su cuadro, ya mencionado, 'A los pies del Salvador' y un año después gana, por oposición, una beca para ampliación de estudios del Regio Istituto de Belle Arti de Roma, donde se instala. El cuadro que le ocupaba era un cuadro histórico, 'La muerte de Sertorio', género de gran moda en esos momentos, por influencia de Jacques Louis David que fue el iniciador de esa expresión artística basada en la Antigüedad clásica con su cuadro 'La muerte de los Horacios'. El impacto mayor de esa moda le viene a Cutanda a través del pintor madrileño Eduardo Rosales (1836-1873), concretamente a través de su obra 'La muerte de Lucrecia', que fue la mujer que provocó la caída de Tarquino el Soberbio en Roma en el año 509 AC El cuadro de Cutanda está dedicado a ensalzar la memoria del mítico romano Sertorio, que fué apuñalado por traición después de un banquete. La idea entra ya dentro del espíritu de los problemas sociales que inquietaban a Cutanda, ya que el personaje que pinta fue un general romano, de orígen aragonés, que capitaneo en España las huestes del bando plebeyo sublevadas contra la dictadura de Sila. La descripción de los hechos está narrada en 'Las vidas paralelas' de Plutarco...[6]. El cuadro mide 5,85 m x 3 m.

Las posturas de los agresores están muy bien representadas, en toda su fuerza, en una composición difícil, pero que el pintor sabe dominar creando distintos planos y luces que hacen resaltar las figuras principales del drama. La escena se desarrolla en una gran habitación desnuda de todo ornamento, salvo unas majestuosas columnas que se difuminan en la oscuridad, dejando verse en la esquina izquierda, en la parte inferior del cuadro, una gran mesa ya vacía, en la que se había celebrado el banquete. Como ya dijímos más arriba, esta representación de objetos ligados al tema del cuadro, en la esquina baja del mismo, es una característica de la obra de Cutanda. Los ropajes corresponden históricamente a la época (túnicas, sandalias, tocados, etc.), pero desgraciadamente el autor no los retoca, los deja, como el bocetista que es, sin terminar. Dada la fuerza de esta escena se echa de menos un último retoque que haga resaltar más su intensidad. Pero el cuadro no está concebido como un cuadro de caballete, sino como obra de impresión vigorosa y enérgica que debe, ante todo, hablar al alma y no al

6. PLUTARCO. *Vida de Hombre Ilustres.*

sentido. Es un cuadro para provocar la emoción de lo terrible y esto justifica su ejecución descuidada. El realismo del cuadro se perdería con los retoques y la perfección convencional. Frente a los valores del impresionismo que da valor a lo aparencial, ésta corriente artística, casi simultanea a la anterior, da más importancia al tema que a la imagen. Ya en esta época, el pintor simultaneaba su estilo de 'arte histórico' con sus preocupaciones sociales, pues a partir de la publicacíón, en 1891, de la encíclica de León XIII 'Rerum Novarum', su preocupación fundamental fué la social. A pesar de la defensa del principio de inviolabilidad de la propiedad privada por el bién del pueblo, de la llamada al hombre a aceptar con paciencia su condición y de la afirmación de que la desigualdad está inscrita en la ley, ésta encíclica condena a los que tratan al obrero como un esclavo... Este mensaje, pues, dió un impulso al catolicismo social. En esta encíclica se condensó la doctrina de la Iglesia Católica en materia de política social e influyó, sobre todo, en la toma de conciencia de que la clase trabajadora existía. Cutanda encuentra en esta actitud de la Iglesia, a pesar de la ambigüedad de la encíclica, su verdadera vía para poder, sin renunciar a sus principios católicos, pintar las miserias de la vida real de los obreros. En el pintor se distinguen enseguida dos tendencias bién marcadas. La primera es la de la constatación de la miseria en el trabajo, la de la resignación ante el destino, la de la aceptación de un porvenir angustioso, sin solución ('Recuerdos del país del hierro', 'Contraste', 'Durante el descanso', 'Regreso del trabajo', 'El adios del maquinista', 'Despedido del trabajo', etc.). Y la segunda la de la rebelión, la de la solidaridad en la lucha por un mundo mejor para la clase oprimida. En sus pinturas están claramente marcadas estas dos tendencias, como se manifiesta en sus ilustraciones de revistas y periódicos de gran difusión como *La Ilustración española, Lucha de clases, Blanco y Negro, Abc,* etc. En ellas, por una parte, refleja una realidad para poder tener alguna influencia en la sociedad: hay que enseñar a las clases peor informadas lo que pasa, cómo pasa, cuáles son las condiciones del trabajador ('Contraste', 'Regreso del trabajo', 'Héroes modernos' 'Recuerdo del país del hierro') y sus ocios ('El pulso de los ferrones', 'Durante el descanso'), en el mismo momento en que se producen, sin esperar a más. Hay que plasmar en el lienzo los grandes momentos de reacción ante la opresión y la desigualdad.

La riqueza de la ilustración en Vizcaya en este momento está ampliamente comentada en el Catálogo de Javier Viar 'Bilbao en las revistas ilustradas' donde el autor reproduce algunos de los dibujos más significativos de la segunda mitad del siglo XIX en Bilbao[7]. Aunque no sea muy precisa la época en la que Cutanda se trasladó a Bilbao, parece ser que vivió en Baracaldo y que llevó, durante un cierto tiempo una vida de obrero, identificándose con él, incluso en su aspecto físico, pues se cortó el pelo y la barba como uno de ellos. Apasionado por esta lucha, pinta el cuadro 'Preparativos para el Primero de Mayo' y el gran lienzo de enorme fuerza revolucionaria 'La Huelga de obreros en Vizcaya' con el que gana la Medalla de Primera Clase

7. VIAR, Javier, *Bilbao en las revistas ilustradas: 1843-1900. Biilbao:* Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Arte y Trabajo.

en la Exposición Internacional de Madrid de 1892. Este cuadro tuvo una gran repercusión en la vida artística y social de su época. Obra de grandes dimensiones, representa un grupo compacto, abigarrado, de obreros en actitudes crispadas, que se reúnen exaltados, levantando los brazos de indignación en torno al personaje central, organizador de la huelga. Sus colores grises y sombríos dan más dramatismo a la escena. En la parte baja, a la izquierda del lienzo, figura una niña delante de una vagoneta sobre la cual firma el artista. Esta niña, de expresión dulce e inocente, es la que da sentido al cuadro lanzando el mensaje de que la huelga supone la liberación de los inocentes, víctimas de la injusticia social. Este cuadro fue cedido por el Museo del Prado al Ministerio del Trabajo de Madrid y desaparecido y olvidado durante décadas, sin que nadie le reclamase ni se interesase por él. Incluso se pensó que quizá durante la Guerra Civil hubiera salido de España. Afortunadamente no fue así. Don José Luís Diez, Subdirector de Conservación del Museo del Prado de Madrid, en su reciente conferencia del 9 de noviembre de 2003, expuso de qué forma, casi milagrosa, halló, en los sótanos del Ministerio del Trabajo, el cuadro perdido, enrollado como si fuera una vieja alfombra, seguramente esperando a que alguien encontrase un espacio para colgarle, cosa nada fácil pues el cuadro mide 3 x 5,50 metros. La gran perspicacia y el tesón con el que José Luis Díez venía buscando el cuadro le impulsaron a desenrollar el viejo rollo, encontrándose con la sorpresa que se trataba de 'La Huelga de obreros en Vizcaya'. El cuadro se encontraba el un estado lamentable, casi podrido, con la pintura saltada, en una palabra: irrecuperable. Inmediatamente hizo trasladar dicho rollo a los talleres del Museo del Prado, donde se empezó una dificilísima y larga restauración, que toca ya a su fin, llevada a cabo por la restauradora Lucía Martínez Valverde. El cuadro será colgado en el Museo del siglo XIX del Prado, cuando se terminen las obras de restauración del mismo. Se recupera así, milagrosamente, una de las obras maestras más características de la pintura social española. Todos pensamos que este descubrimiento es una página importante en la historia de la pintura social en Vizcaya. El único punto en el que Cutanda no sigue la moda del momento, es en el tema de las mujeres. Cutanda es un moralista, se podría decir que es un asceta. Nunca pinta mujeres para su placer. No le importa la belleza femenina, ni las relaciones eróticas, ni siquiera las sentimentales o amorosas. Cuando pinta mujeres, éstas están

envueltas en amplios trajes que disimulan sus formas y están en actitudes inocentes, familiares, desprovistas de toda sensualidad.

Recorriendo la trayectoria del pintor Cutanda podemos apreciar una evolución coherente y progresiva del artista hacia la representación de la vida del trabajador metalúrgico sin dejar de considerarle en toda su humanidad, tratando sus problemas laborales, familiares, sus trabajos, sus ocios y sus reacciones para lograr un porvenir mejor. Cutanda es un hombre fiel, tanto a sus ideas como a su familia y transita esa fidelidad a lo largo de su obra. La obra de Cutanda es una de las más representativas del realismo social del siglo XIX, y de la vida en los Altos Hornos de Vizcaya.

BIBLIOGRAFÍA

VV.AA.: *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, T. 2, Madrid Antiquaria, 1988.

VV.AA.: *Histoire générale de la peinture,* 27 vol. Lausanne: Rencontre, 1966.

BERUETE Y MORET, Aureliano: *Historia de la pintura en el siglo XIX*. Madrid, 1926.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Ars Hispaniae*, Vol. XIX: Arte del siglo XIX, Madrid, 1958.

CHAMPFLEURY, Jules: *Le réalisme:* textes par Geneviève et Jean Lacambre, 1973.

PROUDHOM, Pierre Joseph: *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris: 1995.

VV.AA.: *Les Politiques de la vision sociale: art, société et politique au XIX siècle.* Nimes, 1995.

RUBIN, James H.: *Courbet.* París: Phaidon, 2002 (Art et idées).