DIEZ CAPITULOS SOBRE ORTEGA MUÑOZ

POR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

I

El primer capítulo trata de varios aparentes contrasentidos. Todos nosotros funcionamos mediante contrasentidos, que suelen ser los más eficientes motores de nuestro ser; pero que, al discrepar de módulos comunes, repetidos en cadena masiva, se empeñan en fingirse ilógicos. Y no lo son. No son contrasentidos, ni contrapuntos, ni contratiempos más que aparencialmente. Un largo conocimiento de la obra plástica y de su autor nos pretende enseñar un apurado paralelismo entre sus fisonomías, sus gestos, hasta sus superficies. Así es como antes de pensar en el hecho sobreviene una comezón de presunto desequilibrio entre la persona de Ortega Muñoz y la personalidad de su pintura. El, a los cincuenta años, es un hombre delicado, señorial, cano, quizá un poco frágil de porte, con algo del extranjerismo o europeísmo nato que el ibero cuelga como un sambenito sobre los que no lucen bien visible la vaga morería de que en vario grado somos partícipes. Nada de moro. Godofredo se llama, y, en efecto, parece mucho más godo, visigodo u ostrogodo de raza; vamos, más germánico. Aunque ninguno podamos blasonar de ninguna sangre secular en este extraordinario solar de bodas raciales que es nuestra España.

En fin, su estampa tiene poco de castiza. Ya se sabe la desgraciada afición que arrastra a este noble adjetivo por todos los basureros más viejos. Ni él es castizo de ninguno de los perezosos casticismos tradicionales, ni lo es su pintura. Esta es algo más que castiza; es rudamente campesina, respetuosamente paleta, de una compendiosa sustancialidad un tanto sobrecogedora. Ya se hablará de Zurbarán a su debido tiempo para pretender alguna explicación a este concentrado hermetismo y este desprecio de lo accesorio. Entre tanto—y continuando con los aparentes contrasentidos—destaca por sí sola la ilógica cuestión de que el pintor español de nuestro tiempo de figura personal menos castiza sea el realizador de la pintura de temática más rigurosamente casticista. A lo que

podría añadirse otro contrasentido, éste bastante menos aparencial, de certeza más cruel: el de que esta pintura de Godofredo Ortega Muñoz signifique un espectáculo de primer orden para las minorías iniciadas (ya he dicho y seguiré diciendo la vergüenza que me produce integrar la minoría), mientras que el espectador medio, para el que se viene elaborando desde hace un siglo una especial clase de mal arte, adulador y chocarrero, no admite tal espectáculo de dignidad. Y, muy en cambio, las campesinas extremeñas, los membrillos, los ajos, las sillas de anea y los niños pobres, ésos sí se reconocen en el espejo, ésos sí gustan de esta pintura. Ya veis cómo los aparentes contrasentidos se van aclarando. Y aún se aclararán más.

II

La exposición presentada por Ortega Muñoz en el Ateneo de Madrid, el 19 de noviembre de 1956, acabó de aclarar muchas cosas. La exposición antologizaba su labor desde los años veintitantos hasta la fecha mediante fases sucesivamente caducadas en el ánimo creador del artista. Pero caducadas, no superadas. Porque aunque esta fase actual y definitiva resulte ser la que consagra la personalidad y la maestría de Ortega Muñoz, en aquellas otras etapas quedaba constancia de todo un altísimo pintor, el que, de persistir en una u otra, ya nos hubiera impuesto el respeto incontrastable del Ortega Muñoz de hoy. Se vió, por ejemplo, el retrato de un amigo fumando en pipa, que era algo más que un incunable y un recuerdo curioso, porque casi recordaba a Manet. Y se vieron unos paisajes de tendencia sorda y agrisada, de comedida construcción *fauve,* soberbios en todas sus partes. Continuando esta línea, quedándose con este hallazgo tan bien cuidado, Ortega Muñoz ya era un pintor de fabulosa estatura. Y ellos le daban plenos poderes para intentar y lograr cualquier otro género. Por aquellos entonces, Ortega Muñoz era muy viajero y muy correcalles de muchos países. Era natural—lo mismo, y con más aguda fiebre, ocurre a los muchachos pintores que hoy se desengañan de París—que se le sensibilizasen la vena hispana y la saudade de la tierra extremeña, y que al fauvismo aprendido—repito que soberbio—sucediese un fauvismo inventado, creado y recreado con horizontes, gentes, cosas y bestias del propio solar. En fin, esta exposición de 1956 en el Ateneo contiene todos los eslabones previos, que el más exigente criticismo pudiera ambicionar para establecer la explicación de por qué el artista es tan viejo en maestrías y por

qué los caminos de Escandinavia, Egipto y Palestina se le han convertido en senderos que no llevaban más que a un solo punto y meta: la inicial y patria Extremadura.

III

Si todas las pinturas afrentadas por el estigma regional fueran tan espantablemente ciertas, el estigma se cambiaría en honor. Porque lo regional, y local, y microurbano es universal en la medida que el creador desee, mientras que también continúa siendo chillonamente aldeano si se desea persistir en colorín de malísima zarzuela. A la mano está el ejemplo, porque este regionalismo extremeño de Ortega Muñoz no sirve para decoración zarzuelera ni para ballet españoleador. Lo sentimos por toda la embustera pintura regional, que lleva décadas ensuciando los ojos y el honor de los españoles con supuestas bellezas, supuestísimos trajes vernáculos, imposibles églogas, amañados idilios, todo ello inexistente, soñado por urbícolas pedantes, que jamás se molestaron en salir al campo. Desde la muerte del Romanticismo—muy, por lo menos, desde entonces—, toda la literatura y todo el arte españoles de alguna tendencia campesina han participado de esa misma afrenta, la que les restaba su dignidad programática y secular y las barnizaba de bochornosa zarzuelería. Lo regional ha sido infamado en todas las regiones de España. Y también a Extremadura le han llegado sus infamadores, porque no podía escapar de esta penalidad de general mal sentido ninguna región. Una de las glorias más legítimas de Ortega Muñoz estriba en haber logrado una pintura campesina, paleta de tan campesina exactamente regional, pues toda ella retrata a una sola y exclusiva región española, pero traduciéndola a la trascendente dignidad de que gozan todos los idiomas universales. Algo así como si Ortega Muñoz hubiera descrito a su Extremadura en el latín de Virgilio. La Andalucía de los Alvarez Quintero se queda para funciones teatrales de aficionados.

IV

No seré yo, castellano, quien intente una teoría de la pintura extremeña. Es verdad que he viajado bastante por esa región fronteriza, enorme y agraria. Fronteriza sólo por azar, puesto que no separa de la otra Extremadura lusitana sino una raya arbitraria

y legal, más allá de la cual se prolongan los mismos campos verdes, iguales setos, parejos encinares, idéntica soledad y ausencia de gentes. Es posible—en Extremadura—atravesar leguas y leguas sin encontrar alma viviente. El viajero pasa por contados pueblos. Entre Cáceres y Badajoz sólo se topa con uno, que llaman La Puebla de la Roca. Y, congruentemente, la primera noción de Extremadura exacta que advertí en Ortega Muñoz, en su pintura, digo, fué la soledad de sus campos. Son esos campos labrados, esos encinares, setos y pedregales, donde sólo habita un asno asombrado, donde ni siquiera una chaqueta o un azadón hablan de gentes. Otro tanto acaece en muchos más campos españoles; pero en Extremadura todo resulta más punzante, no sé si porque la tierra emana un natural hermetismo. Y ¿de dónde vienen ese hermetismo y este silencio? ¿De una morería que quedó situada demasiado al norte del Andalus o de una cristiandad que se asentó más al Sur de lo que debiera? No sé; pero Extremadura me parece triste y silenciosa. Eso sí, inmensamente digna y señora. Todas las gentes que Ortega Muñoz no sitúa en sus sustanciales, eternos, trascendentes paisajes de labor humana, pero sin hombres visibles, han de ser buscados dentro de las casas. Allí, en una modestia de *habitat* que no es estrictamente campesina, sino española, de español hecho a todos los estoicismos senequianos y postsenequianos, los hombres, las mujeres y los niños esenciales, sin gestos, sin risas y sin llantos, con algo y mucho de romanos eternos, y hasta de etruscos. Sin gestos, sin apetencias, casi sin voz. Son tan sobrecogedores, son tan austeros y estatuarios como su hermético paisaje. El ajuar no existe como no proclame su absoluta necesidad. Y, por ello, las pocas cosas inertes que viven en la pintura de Ortega Muñoz tienen un quieto resplandor de vigencia, de necesidad, de certeza, de presencia, que ya había demostrado—casi geométricamente—Francisco de Zurbarán. Porque también Zurbarán era extremeño.

V

Antes que Zurbarán fué Luis de Morales. De no haber vivido y actuado en una época de exagerados convencionalismos manieristas, este enigmático hombre de Badajoz hubiera realizado *su* pintura verdadera, la que cabía esperar del autor de unas vírgenes bellas, pero campesinas; de unos raros fondos, en que la fuerza de la gravedad campesina de Extremadura ya se imponía por derecho propio. El no pudo hacerlo; pero sí lo hizo Francisco de Zur-

barán, un hombre al que los colores y glorias del Barroco, los éxitos cumplidísimos en Sevilla y las cortesanías del Buen Retiro madrileño no concluyeron de despojar de cierta nativa inclinación regional y extremeña, tan campesina y zaina como sustancial y sintetizadora. También en Zurbarán se vislumbran unos fondos de encinares solitarios. En él se daban esas criaturas femeninas de rostro ovalado y silencioso, dulcificado en cuanto debían figurar a Santa Catalina o a Santa Agueda; pero, por cierto, irremediablemente extremeñas, abuelas y tatarabuelas de las campesinas de Godofredo Ortega Muñoz. Y, todavía, un eslabón de bastante mayor importancia: el de la soledad, la parvedad y la importancia desacostumbrada del objeto dentro del temario. Ni a propósito de Zurbarán ni de Ortega Muñoz es prudente o viable emplear el término bodegón. Las naturalezas vivas—no muertas—de uno y otro son otra cosa. El bodegón tiene que ver con el apetito. El objeto tiene que ver con el vivir y con el ayudar a la vida; hasta tal punto, hasta tan alto punto, que esos objetos zurbaranescos y orteguianos disfrutan de quieto vivir. Un cacharro, un cesto, una silla, una taza, una cabeza de ajos, y nada más. Sí; pero ¡tan virtuales, tan quietos, tan esenciales en su divina y eterna pobreza, ayudanta del vivir! El objeto llevado al arte es muchas veces indicio de confusión; pero en manos de estos tremendos, austeros y sobrecogedores extremeños no significa sino indicio del más compuesto orden posible. Poco ajuar debe de ser el del campesino extremeño cuando, de tal suerte seleccionado, comunica semejante consideración de lucidez, de plenitud, de certeza.

VI

Por supuesto, si tan fácil es acercar a dichos dos extremeños, Zurbarán y Ortega Muñoz, no se debe poco a la intemporalidad de la pintura de éste. Nada hay en ella que persuada de una cronología determinada como no sea la libertad de la factura. Lo agrario y lo grave de Zurbarán subsisten, sin ningún atadero con un tiempo dado. Ninguna marca, gloria o injuria de carácter novecentista. Ningún humo de motor, ningún ingenio mecánico turba el acompasado silencio. Recordemos que algún retrato de cosas por Zurbarán ha sido aproximado a Cézanne. Con parecida justicia pudiéramos llevar trozos del silencio agrícola de Ortega Muñoz a tiempos muy lejanos. En fin, el centro de esta pintura carece de tiempo. Somos nosotros los que se lo otorgamos.

VII

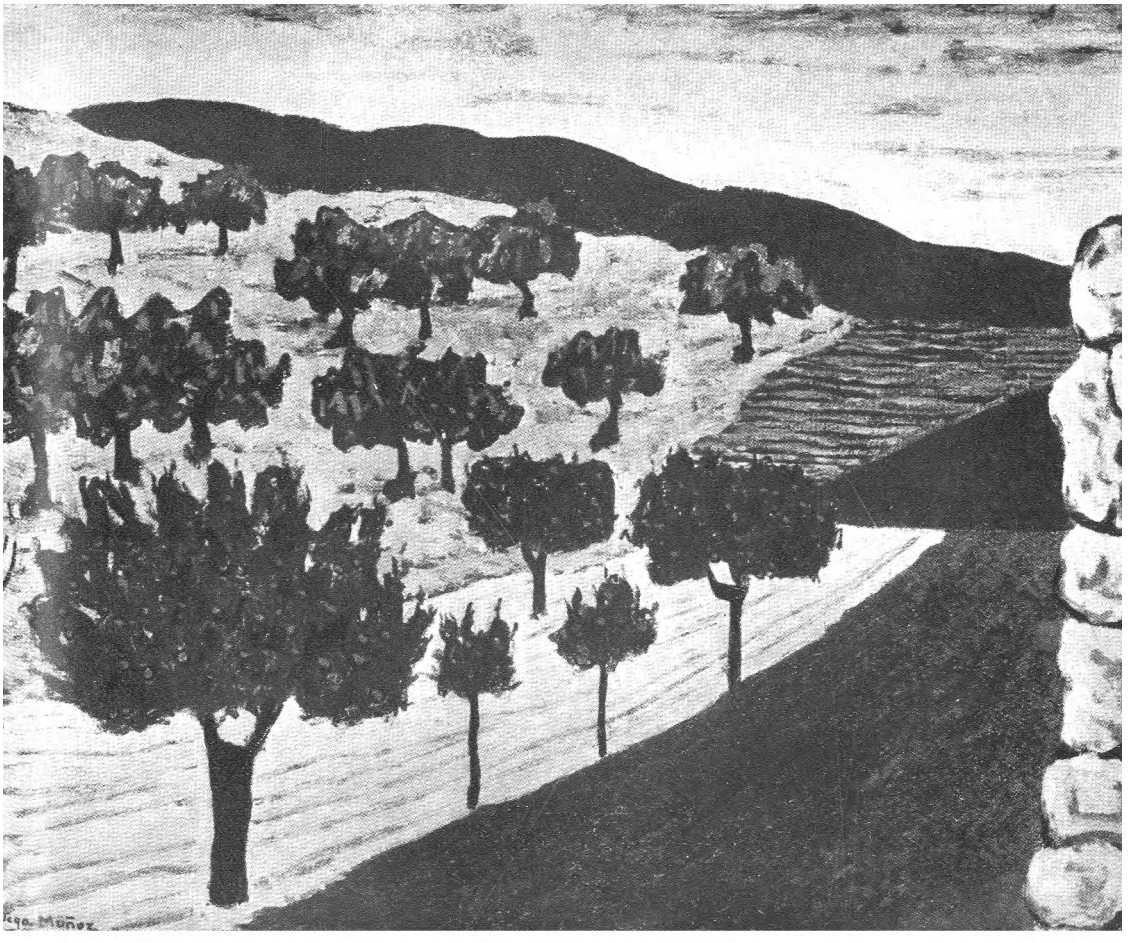
Naturalmente, ello obliga a decir que cuando insertamos a Ortega Muñoz en un estilo o en un *ismo* cerrado, no son sino ganas de hablar por no callar. Y no estoy yo libre de pecado, luego de haber encerrado al extremeño en un apartado que se llama fauvismo ibérico. Es irremediable. A la gente le gusta que los hechos y las nociones más claras le sean expuestos bajo la red de una porción de cuadros sinópticos, llaves, capítulos, apartados y subpárrafos, porque de esta manera creen que todo queda mucho más claro. Son complicaciones, las más de las veces superfluas, porque impiden otras divisiones mucho más radicales, categóricas y veraces, cual ésta: pintura buena y pintura mala. Pero como ello disgustaría a miles de lectores encariñados con las divisiones y subdivisiones, hay que inventarlas y presentarlas bajo etiqueta de algún buen sentido. Así nos lo exigen.

Hoy, sin embargo, me niego terminantemente a ello. Y puesto a definir la pintura de Godofredo Ortega Muñoz, no declaro sino unas palabras muy concisas y tajantes: que es buena pintura.

VIII

Pero no pregunten ahora en qué consiste la buena pintura, porque la contestación acarrearía demasiadas páginas, llevando muy fuera del tema puesto sobre el tapete. La buena pintura puede no quedar configurada sino por unas muy diestras manchas de rojo, azul y amarillo. También puede ser una conflagración de muchos más colores de progenie menos aristócrata. Y, por supuesto, hay manera de crear buena pintura con los colores más modestos, humildes, artesanos y monacales, cuales son el ocre y el negro. Este es el caso de Ortega Muñoz.

Ocre, negro y blanco, colores dilectos a Ortega, fuéronlo también de Zurbarán y de Juan Gris. Ello dista mucho de componer una fortuita casualidad. Significa que en todas las etapas bivalentes, como epílogo de una tendencia o prólogo a otra nueva, en la esencialización del Barroco o en la legislación del Cubismo, los artistas han macerado su paleta, la han castigado a pan y agua y han deducido el asombroso valor colorista del blanco y el negro. Ya se entenderá que, para poder aspirar a semejante paleta penitencial, racionada y voluntariamente modesta, el artista ha debido reordenar toda su gramática de colores primarios y complementa-



Naranjos y olivos (1955).

Vestido rosa (1938).

rios, obtener buena cuenta de sus valores y ajustarlos de modo que, con el buen uso de la gama superviviente, prosiga imperando la dicción total. La parquedad del léxico no es contraria al buen estilo; antes bien, lo fortifica y serena. Luego fuerte y sereno es el estilo colorista—o el color estilístico—de Ortega Muñoz. Por sugerencia del color, y no por otra cosa, hemos dado en llamar monástico a lo que se viste de blanco, pardo, negro, oscuro. Bien; pues no hay inconveniente en considerar esta pintura tan monacal como la de Francisco de Zurbarán o de Juan Gris. Ya que no se habla sino de una gama determinante, la que de ningún modo excluye el amarillo de un limón, la levísima rojez de una flor con sus correspondientes verdes, o un rosa, que en Zurbarán servía para las vestiduras y en Ortega Muñoz para algún cielo en amanecida. Muchos más colores encontraremos en esta paleta, castigada por la voluntad de un colorista extraordinario; pero, precisamente para respetar esa voluntad, no los busquemos con demasiado ahinco. Ni tratemos de ver más de lo que Ortega Muñoz nos quiera mostrar. Es mucho.

IX

Se ha señalado, con justeza y exactitud, que Picasso no gusta de pintar árboles. Que no hay árboles en su dilatadísima obra, del mismo modo que hay apenas árboles en Venecia. Por el contrario, uno de los personajes a los que Ortega Muñoz confiere mayor entidad de protagonista es al árbol.

Los atormentados paisajes de Ortega Muñoz apenas pueden ser concebidos sin árboles o arbustos. Encinas, alcornoques, castaños, naranjos, olivos son esos protagonistas casi humanos. Casi humanos o del todo humanos, porque se trata de árboles inmediatamente útiles, tributarios de aceite, bellotas, castañas, corcho, fruta. Arboles trabajadores, no decorativos; servidores, no señores. El árbol hermoso, de fronda bella y holgazana, nada tiene que hacer en este paisaje de sudor y jornales. Los árboles de Ortega Muñoz, por supuesto, se ganan su mal jornal después de haber entregado cuanto tienen. Y cuando los castaños se quedan mochos y bracean tristemente hacia el cielo, prolongando la negrura ingraciosa de su tronco, entonces ya sirven para modelos de Ortega Muñoz. Es que ya parecen hombres secos y agotados por la labor. En la temática paisajística de Godofredo Ortega Muñoz se da con insistencia este ordenado tropel de tristes castaños obreros, casi suplicando identificación con la especie humana. No puedo recordar otra pintura

de árboles de mayor signo patético, de semejante penetración e incrustación espiritual. Un mito helénico de desmesurado optimismo se complacía en confundir árboles con guapas mujeres. Mucho han debido de variar las mitologías para que ahora, sin prefiguración literaria ni religiosa de ninguna especie, los árboles se nos trastruequen con jornaleros de cortijos extremeños. El optimismo —¿cómo pudieron gozarlo los griegos en tan elevada dosis?—ha cedido sus caminos a la verdad, y la verdad, ahora, sabe pintar.

Pero esta verdad, forzosamente pesimista, suele clamar desde las ciudades, porque casi todos los pintores, no excluído Picasso, habitan en ellas. Y, naturalmente, los árboles de ciudad son tan grises e inexpresivos como cualquier ciudadano. Los que trabajan, sufren y ganan su jornal son los árboles y arbustos campesinos. Paremos lo que nos llevaría a una divagación muy larga y muy ajena a la crítica de arte. Lo importante es que Ortega Muñoz sea autor de una pintura tan veraz y tan punzante, tan quietamente dramática que pueda ser hincada en el suelo mediante unos pobres troncos de madera trabajada. Y que esta circunstancia pueda dar lugar a mucha meditación y divagación, la que de tan larga es menester parar aquí.

X

Debiera resultar sencillo, ahora, comprender todo el esencial dramatismo de la pintura de este hombre. El silencio, la soledad, el hermetismo extremeño, la herencia de Zurbarán, la paleta castigada y penitencial, los árboles trabajadores... En época más cursi y redicha ya se hubiera hablado del secreto de Ortega Muñoz; pero ni están los tiempos para secretos, ni Ortega los esconde, ni yo los sorprendo. Nos limitamos todos a disfrutar de una pintura magistral y honrada: primero, con su contemplación; más tarde, con la mucha conversación que ante ella cabe. Nada de secretos, porque todo está abierto y patente.

Lo que quizá no se haya dicho, pero sin que merezca categoría de secreto desvelado, es que la pintura española está encontrando su generación del 98. Ya la ha encontrado, y de su brazo marcha. Nos explicaremos. Cuando la gran generación literaria descubrió España en todos sus enredijos de hermosuras y tristezas, de frescas sierras y suburbios agrios, la pintura no pudo acompañarla porque no estaba a punto. Era demasiado joven. Estaba comenzando a nacer después de las puerilidades y mentiras plásticas del último tercio del siglo XIX. Ha sido necesaria otra grave

prueba para que los pintores se decidieran a salir al campo español, enfrentándose con su carne escalofriante. No; no era espectáculo para todos, y por eso es por lo que la historia de nuestro paisaje es tan breve, tan inocua, tan desprovista de bravura. Los pintores que se buscaron en España un rinconcito, para convertirlo en su compuesto Barbizon, eran unos premeditados falsificadores, y así resultó de pequeña su obra. En nuestra tierra no hay esos bosques arrogantes y cuidados, ni esos ríos femeninos y lujosos de Francia. Hay campos.

Y hasta que se ha comprendido esta elemental verdad, no ha habido dignidad en el paisaje español. Ni, de rechazo, en los componentes humanos del paisaje, en los hombres, mujeres, ancianos y niños campesinos. Su conquista es recentísima, dolorosamente falta de paralelo con la generación literaria que le hubiera cuadrado: la del 98. No sé de qué modo habrá que designar a esta generación a que pertenece Ortega Muñoz, y que es la creadora, inventora y descubridora del dramatismo del campo español. Con el achaque inverso: el de ir desparejada de una gran generación literaria que ahora no existe. Los renacimientos españoles son tan independientes en sus vidas y milagros que no aceptan maridaje de lo literario y lo plástico, y las primaveras de lo uno coexisten con los inviernos de lo otro. Siempre, nuestras broncas intemperancias.

Y es gran lástima, porque de no haber sido así, de haber nacido Godofredo Ortega Muñoz en 1870 ó 1880, el comentario literario de su obra pudieran haberlo hecho don Miguel de Unamuno o don José Ortega y Gasset, con lo que todos hubiéramos salido ganando.

Juan A. Gaya Nuño.
Ibiza, 23.
MADRID.