ORTEGA MUÑOZ: UNA PINTURA SILENCIOSA

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

La primera vez que visité el Monasterio de Guadalupe, hace ya muchos años, me asomé, recién llegado y a media mañana, a uno de los balcones de la hospedería de los frailes.

A mis pies estaba la plaza del pueblo, casi desierta, con el agua sonora cayendo en cuatro caños gruesos dentro del pilón redondo de piedra, con algunas mujeres cosiendo en sillas bajas a la sombra de los soportales, y con alguna moza o casada que se llegaba a la fuente a llenar su cántaro de cobre.

Y enfrente de mí, a la altura misma de mis ojos, estaba el tejado de un caserón o palacio deshabitado y medio en ruinas, que había albergado en sus días la Hospedería de Nobles. Por el faldón soleado de este tejado se paseaban runruneando insolentemente varios palomos grises.

Había más tejados, escalonados hacia el horizonte del Sur, y por encima de ellos, un trozo, ligero y casi flotante en la luz de la mañana, de Extremadura. Era la primera vez que me enfrentaba con ella, la primera vez que me ponía a mirarla así, y, sobre todo, a adivinarla.

También veía, de refilón, la gran fachada de la iglesia, pintoresca y mezclada de estilos, y por encima de sus pináculos más altos, las siluetas de las montañas subiendo mansamente, descansadamente, hacia la cumbre rocosa y desnuda de las Villuercas (que no se veía ya, tapada por la mole de la iglesia).

Y había, lo mismo en los campos del horizonte que en las arboledas más cercanas, lo mismo en las calles y plazas del pueblo que en los recintos interiores, aún desconocidos para mí, del Monasterio, un gran silencio total, pero formado por muchos silencios juntos.

Primero desde aquel balcón, y después a lo largo de mis paseos solitarios, empecé a darme cuenta de lo distinto que era, en cuanto a calidad, y a intensidad, y a significación espiritual, cada uno de aquellos silencios.

Había, por ejemplo, el silencio de los olivos, pero también el silencio, mucho más pequeño y más hondo, de debajo de la copa de un olivo.

Había el silencio de la huerta, con el agua de la cacera y los graznidos de una urraca. Había el silencio de una calleja por la que acababa de pasar un rebaño, dejándola palpitante de polvo dorado. Y el silencio, ya en sombra y con frío mineral, de una de las calles estrechas del pueblo, con los salientes de los pisos altos y de los aleros estrechándola aún más.

Una calle tenía su silencio con golpes de herrería y llanto de niño. Otra, su silencio con pelea de perros o copla de mujer saliendo por una ventana abierta.

No es igual el silencio de todos los árboles—¡qué va a ser igual!—, pero tampoco es igual el silencio de todos los muros, ni el de todos los pavimentos. El silencio de un muro con cal es distinto que el de un muro de ladrillo al descubierto o que el de un muro de grandes sillares de granito gris.

En este sentido puede decirse que el silencio de Guadalupe es todavía un silencio jerónimo y de bandería, en su mampostería y en sus muros de ladrillo, mientras el de El Escorial es ya un silencio filipense de sillares de granito.

Dentro del desordenado monasterio--desordenado arquitectónicamente—existían también muchos silencios diferentes.

En el aire azul estaba el silencio de la torre con cigüeña. Con el crotorar escandaloso del pico de la cigüeña, pero también con los chillidos agudos, y tan raudos como sus vuelos, de los cernícalos.

Y cuando se entraba en el gran claustro mudéjar de arcos apuntados, en seguida tropezaba uno con el silencio de sus largas galerías en sombra, pavimentadas con laudas sepulcrales de los antiguos priores. Pero también estaba el silencio vegetal y hasta lujurioso del jardín del centro, con todos sus arbustos estallando de flores y de perfumes alrededor del gracioso y complicado templete. En este silencio del jardín aparecía, de pronto, un viejo jardinero podando un rosal, o una lagartija corriendo sobre un parapeto de ladrillo.

Y había otros silencios relacionados con el claustro: por ejemplo, el de la nube blanca que pasaba por el cielo o el de los desnudos contrafuertes laterales de la nave alta de la iglesia.

A las pocas horas de estar en Guadalupe se descubría otro patio mucho más íntimo y apartado, con arcos de medio punto, que por su tamaño familiar no merecía ya el nombre de claustro. Este patio tenía un silencio con macetas bajas alrededor de un pequeño surtidor, y con rejas en los muros. Se trataba de un silencio casi cordobés o sevillano o, por lo menos, cacereño.

Había también otro claustro, restaurado, todo él de piedra, frío e inhospitalario, pero que era precisamente el claustro de la Hospedería. El silencio de este claustro era como un silencio hueco, y un poco húmedo, de aljibe. Y, efectivamente, bajo su pavimento de grandes losas estaban los vastos y profundos aljibes, alimentados no sólo por el agua de lluvia, sino por las de la sierra. Pero en aquel momento no se utilizaban.

Al silencio de este patio pertenecía el perro lobo, guardián del convento, encerrado durante el día en una habitación de la planta baja, y que aullaba lastimeramente como un auténtico lobo cada vez que daba la hora el reloj de la torre.

Por una ventana a Poniente, que se abría en una de las galerías altas del claustro de la Hospedería, podía asomarse uno al silencio de algunos tejados, y de los frutales de la huerta de los frailes, y de las laderas boscosas o desnudas de los montes.

Había un silencio de ladera baja, con quejigos y castaños, acebuches y robles, avellanos y madroños, en matorral espeso, casi impenetrable. Un silencio con jabalíes y corzos, y todos los animales que sabía ya que vivían en esas laderas. Pero había otro de laderas más altas y despejadas sobre la mancha oscura del bosque, cubiertas solamente de piornos y botones de oro. Y todavía otro silencio más alto de cumbres rocosas con las superficies lisas o quebradas de líquenes amarillos, y sus grandes grietas y despeñaderos.

Pero, como es natural, desde aquella ventana, aunque uno se asomase a contemplarlos, no podía vivir por dentro de ninguno de esos silencios. (Y esto es lo verdaderamente importante: vivir las cosas por dentro.)

Uno de los silencios del monasterio más impresionantes e imponentes era el del interior de la nave alta de la iglesia. Desde luego, era imponente al principio, pero luego, en aquella penumbra al acecho, se iba convirtiendo poco

a poco en un silencio íntimo y acogedor, hasta que empezaba a sentirse uno muy cerca de los ojos de la Virgen.

Distinto que el de la nave era el silencio del retablo mayor, con varios órdenes de arquitectura y con figuras de santos. Y también era distinto el silencio del coro alto y, sobre todo, el del órgano callado, con sus tubos o pulmones de acero vacíos de aire y de armonía. Cuando el órgano sonaba a todo sonar, con música de Victoria o de Bach, o incluso de Wagner, era cuando se revelaba plenamente la fuerza de aquel silencio, aparentemente pasivo, de la gran nave. Porque aprovechaba todas las pausas y todas las rendijas de la trompetería para volver a instalarse a sus anchas, yo creo que mucho más poderoso y activo que antes.

También recuerdo el silencio de la celda de uno de aquellos religiosos franciscanos, que me recibió con la mesa cubierta de papeles y de libros modernos de psicología. Luego resultó que había estudiado en Viena y en Friburgo, y que conocía personalmente a Heidegger y al cardenal Mercier.

Todos estos silencios, de dentro y de fuera del monasterio, de más cerca y de más lejos, variaban y se matizaban delicadamente en las distintas horas del día y de la noche.

Había silencios de mañana, de plenitud de mañana, y silencios de mediodía con los humos de todos los hogares. Había silencios de media tarde, y de puesta de sol, y de crepúsculo. Y, a lo largo de un mismo crepúsculo, varios momentos inestables de silencio desde el lugar del campo en el que uno estuviera. Y luego, los silencios de la noche.

A pesar de que el silencio o los silencios eran tan aislados e inagotables durante las horas del día, no dejaban de ahondarse todavía más durante las de la noche.

Una huerta, por ejemplo, en la mañana parece como si no tuviera más silencio que el suyo propio; pero en la noche parece que tiene, además, todo el silencio del pueblo y todo el silencio del horizonte.

Yo creo que esto se debe a la intervención activa del silencio de las estrellas.

Pero había todavía en Guadalupe otro silencio especial que he dejado para lo último, porque es el que quiero que me sirva de introducción a lo que voy a escribir después sobre la pintura de Ortega Muñoz. Me refiero al silencio de la Sacristía.

Este silencio yo no sé muy bien si era uno sólo o también varios juntos. Porque el silencio material de aquel recinto abovedado yo creo que había desaparecido por completo y le había dejado su sitio al silencio de los Zurbaranes.

Ocho son los cuadros de Zurbarán que hay en aquella Sacristía. Cinco de ellos, frente a la luz que entra por las ventanas altas, y los otros tres, de espaldas a ellas. Pero en la capilla que se abre en su cabecera hay otros dos: el llamado por antonomasia La perla de Zurbarán, *que representa a San Jerónimo subiendo al cielo, y el de los ángeles azotando al propio San Jerónimo.*

Yo no voy a hablar ahora de estos cuadros. Sólo quisiera recordar también, un poco, su silencio. Porque, contemplándolos entonces por vez primera, me di cuenta de que, además del silencio de sus asuntos, estaba el silencio de la pintura misma, es decir, de las formas coloreadas con que el pintor nos presentaba ante los ojos esos asuntos.

La misa del padre Cabañuelas, el retrato del padre Gonzalo de Illescas sentado en su sillón, la mano de Jesucristo posada sobre la cabeza del padre Salmerón, todas eran escenas de vida monacal, recoleta y silenciosa. Pero eran también silenciosas de veras la intervención y la presencia de aquellos colores: el sentido mismo del color y, por tanto, el concepto de la pintura desde el que habían sido pintados, en plena época barroca, aquellos cuadros. (Claro es que yo no creo demasiado en las épocas.)

Rodeado por tantos silencios de azul de cielo, y de verdes y ocres y amarillos y azules de la tierra, por tantos silencios vegetales y minerales, el silencio de los Zurbaranes se revelaba en seguida como de otra naturaleza distinta, más sutil y misteriosa. Era un silencio de más allá de la frontera en la que terminaban los demás silencios.

Nada más lejos de mi ánimo que comparar la pintura de Ortega Muñoz con la de Zurbarán. Pero empezaba diciendo que, con ocasión de mi primera visita a Guadalupe, desde un balcón de la hospedería de los frailes, he visto por primera vez, ligero y flotante en la luz de la mañana, un trozo de tierra extremeña. Y ahora, dejando aparte a Zurbarán—como límite ideal de nuestras aspiraciones hacia una realidad trascendente—, y antes de poner punto final a estas palabras de introducción, me pregunto: ¿Por qué razón o pasión la pintura de un pintor extremeño de hoy pertenece a ese trozo lejano—en la distancia y en el tiempo—de la tierra de Extremadura? ¿Y en qué es en lo que se convierte esa tierra cuando, en vez de ser nada más que una vaga y dilatada superficie verdiamarilla, empieza a ondularse y a resquebrajarse, y empiezan a brotar sobre ella sus árboles y sus rocas, sus norias y sus caminos, sus hombres y sus mujeres y sus niños?

* * *

Porque Ortega Muñoz—sus cuadros, ofrecidos como conjunto en su última exposición, dan testimonio de ello—no es sólo un pintor nacido en Extremadura, sino un pintor, a un tiempo realista y esencial, próximo y distanciado, del campo extremeño, en sus tierras y en sus gentes. Se puede nacer en Extremadura y ser pintor, y no pintar el campo extremeño. Y esto por motivos justificados, lo mismo de orden estético que de orden psicológico. Porque al pintar ese campo se corre el peligro de caer en la deformación regionalista, en una interpretación de Extremadura más o menos anecdótica, folklórica, de pandereta. Sin embargo, lo folklórico, en el sentido de popular, no es lo más superficial y convencional de una región, sino al contrario: lo más hondo y auténtico, su raíz intrahistórica—empleando el término de Unamuno—, lo que persiste precisamente como principio o calidad suya más allá de todas las deformaciones sentimentales y regionalistas.

Por eso es tan difícil el llegar hasta ello. Es cuestión de talento. Porque es cuestión de forma. Queriendo, he empleado ya dos veces la palabra "deformación", porque el llegar hasta la verdad de algo o de alguien es siempre cuestión de forma. Y, además, no hay término medio, como quisiera el costumbrista: o se forma, o se deforma. Todo costumbrismo, desde el punto de vista de la realidad más honda, es también una deformación. Por eso suele tener tanto de burla (voluntaria o involuntaria). Lo que pasa es que, a través de la burla, podemos entrever ciertos aspectos de la verdad que en la integridad y en la seriedad de la forma permanecían invisibles y como inexisten-

tes. También sus deformaciones sirven para revelarnos una realidad, y en este sentido siempre se han dado la mano, en el terreno de la estética, costumbrismo y caricatura. Hoy día solemos considerar a toda nuestra literatura y a todo nuestro arte costumbristas de fines del siglo pasado como una literatura y un arte involuntariamente caricaturescos. Sus autores, que no han sabido o no han podido darle una forma espiritual suficiente a la realidad, lo que han hecho ha sido deformarla, pero sin voluntad expresa de deformación y, por tanto, sin intención de auténtica caricatura.

Y es que sobre una misma deformación pueden levantarse los andamiajes de dos miradas, es decir, de dos intenciones y de dos visiones no sólo diferentes, sino de signo contrario: la mirada costumbrista, que considera la deformación como un fin en sí misma, y por eso la convierte en una forma falsa, y la mirada humorista o desdoblada, que la considera como un medio para entrar en contacto con un nuevo aspecto de la realidad. La primera se queda en lo subjetivo por defecto, mientras la segunda llega a lo subjetivo por un exceso de reflexión sobre sus propias posibilidades.

Pero, como decía antes, no hay término medio: la realidad, al entrar uno en contacto con ella—y vivir no es, necesariamente, entrar en contacto con ella—, o se forma o se deforma. Querer comunicarnos con una realidad, respetándola en su anterioridad a todo posible contacto con nosotros, es decir, sin formarla o deformarla, es como querer recorrer un camino sin andarlo de alguna manera: a pie, a caballo o en coche. La forma no es más que la exigencia misma del espíritu frente a toda posible realidad, su necesidad de crear lo que esta realidad está pidiendo ser para siempre. Por eso, en el caso del artista creador, no se trata sólo de forma objetiva, sino también de estar en forma uno mismo, de poder llegar a ponerse de acuerdo con el sentido permanente y elemental de una realidad combatida por toda la serie de tópicos y de lugares comunes que se han ido amontonando sobre ella hasta hacerla desaparecer casi por completo. El artista verdadero tiene que descubrir lo que ya existía desde siempre, pero estaba oculto, y tal vez olvidado, bajo las apariencias superficiales que hacen posible una vida colectiva convertida en rutina social. Por tanto, siempre tiene que ser, al menos en su arranque, una pura fuerza individual en contra de lo social establecido. Porque la tendencia general humana consiste, no tanto en sustituir las realidades por las convenciones cuanto en llegar a aceptar las convenciones como la única realidad posible. Siempre ha de haber convenciones de carácter social entre los hombres, pero lo importante, desde el punto de vista de la cultura, es que conserven su carácter convencional, sin arrogarse la pretensión de ser ellas las realidades últimas. Por su parte, el artista, desde su vocación y su mirada, desde su necesidad de crear, no tiene más remedio que ser un exagerado en el otro sentido, en el de romper las convenciones y sustituirlas por realidades de esas a las que cuesta tanto trabajo llegar. Y exagera, desde luego, en contra de lo social, pero a favor de lo humano.

¡Qué difícil hacer desaparecer del mapa, no sólo geográfico, sino espiritual de España, una realidad tan amplia, tan unánime y resistente, tan universal de horizontes, como la de Extremadura! ¡Qué imposible tratar de empequeñecerla y dejarla reducida al tamaño de estampa pistoresca o de dialecto diferencial! Porque se trata de una tierra, generosa y abierta, opuesta a toda limitación de este tipo. No es pintoresca Extremadura, y por eso su belleza puede ser trágica o lírica de veras, y por eso permanece tan anónima aún,

en sus pueblos y en sus paisajes, y tan intacta, por así decirlo, ante la mirada. Y, sin embargo, con el pretexto de lo regional y de lo folklórico, ha habido un momento, a principios de este siglo, en que poetas y pintores—no es preciso citar nombres—se han empeñado en que aceptáramos una imagen convencional, y deformada, y disminuída, de esa vasta, ininterrumpida emoción de tierra hermosa de España que se llama Extremadura.

Yo creo que hubiera estado justificadísimo el que un pintor nacido en Extremadura a principios de este siglo le hubiera vuelto la espalda para siempre al campo extremeño. En el caso de Ortega Muñoz y de su pintura no ha sucedido así, afortunadamente. En vez de volverle la espalda a ese campo, lo que ha hecho ha sido volver a él, para arraigar en él como pintor, de una manera definitiva. ¿Qué es lo que nos hace alejarnos de una realidad entrañablemente ligada a nuestro destino, y qué es lo que nos hace volver a ella? No sabemos nada de nada. Pero sigue habiendo estrellas en el cielo que presiden y justifican el desorden de nuestras andanzas. ¿Llamaremos perdidos a los pasos que nos alejaban de todo lo más nuestro? Pero ¿no son esos mismos pasos, aparentemente perdidos, los que nos han hecho volver? Porque lo que sí sabemos un poco es que el campo nos estaba esperando, que estaban esperando nuestra vuelta las tapias, los caminos y los troncos de los castaños, y que resulta que, antes de la cita con nuestra muerte, teníamos otra cita no menos importante, no menos verdadera, con todas estas cosas.

Tal vez Ortega Muñoz hubiera llegado a ser un gran pintor sin necesidad de pintar ese campo. Al menos, de una manera explícita. Llevándolo dentro, eso sí, como un trozo insustituible de niñez y de primera juventud, pero sin necesidad de pintarlo. Pintando otras cosas más intelectuales y europeas, más ambiciosas incluso, y dejando adivinar un eco de su origen y de su raigambre nada más que a través de las más inconfundibles vibraciones de su temperamento. Pero, en cambio, ese campo ¿cómo hubiera podido llegar a ser lo que es para nosotros hoy día sin la revelación de sus pinceles? Por otra parte, la madurez de visión de que han brotado estos lienzos suyos nos confirma que no se trata de un azar, ni mucho menos de un capricho, sino de una revelación necesaria.

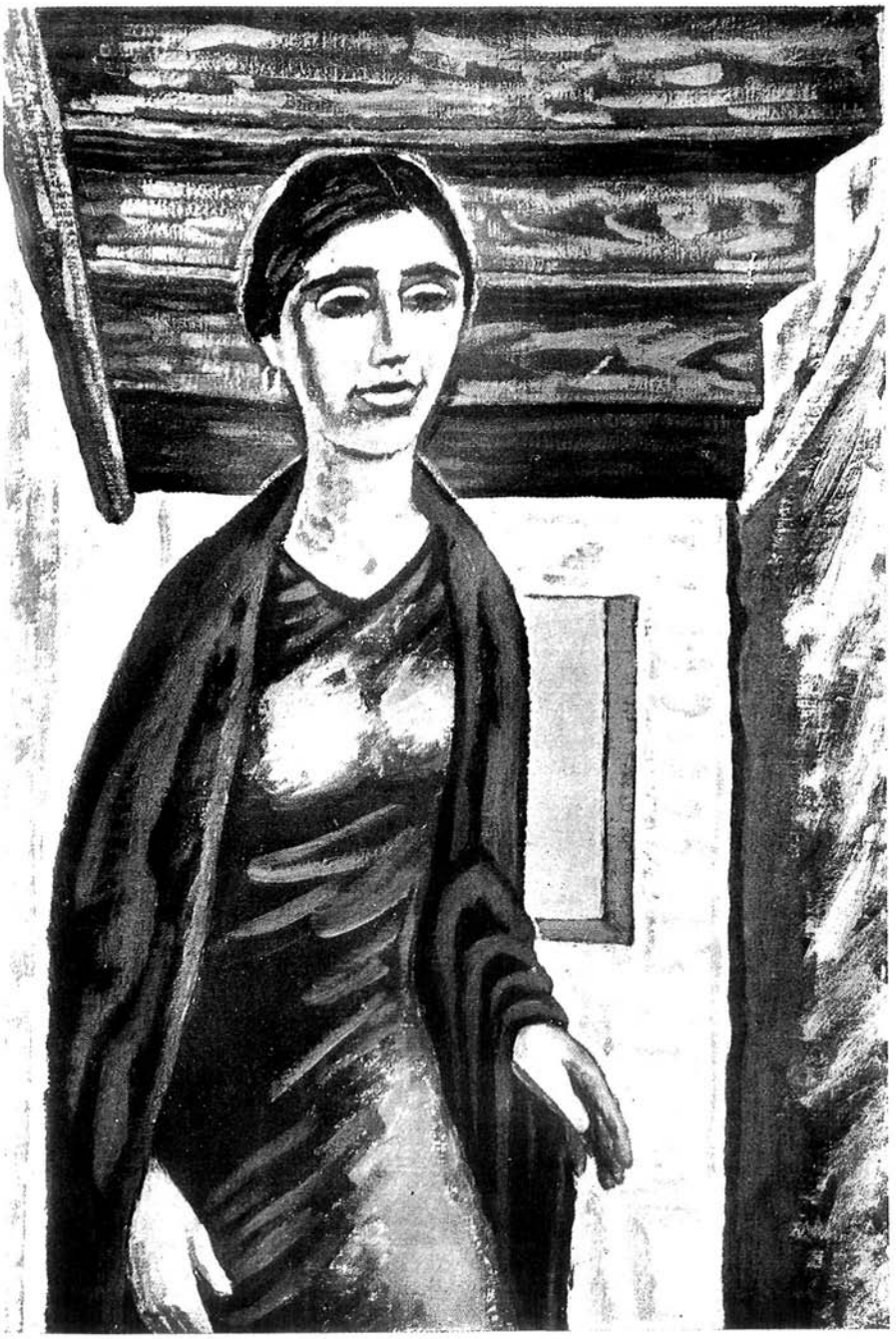
Se trata, como tantas otras veces, de un adolescente, un niño casi, que abandona, seguramente con alegría, su tierra natal, para venir a instalarse en Madrid; y que, una vez en Madrid, abandona el estudio cuantitativo de una carrera o profesión para dedicarse al aprendizaje puramente cualitativo de su oficio de pintor, y que más adelante abandona también a Madrid y España para viajar por el extranjero, enterándose de todo, entregado al vaivén de sus inclinaciones juveniles hacia una y otra tendencia artística—aunque prefiriendo, desde ahora ya, las más radicalmente plásticas y constructivas—, y prodigando un día tras otro sus admiraciones desmedidas por este o por aquel innovador o inventor de nuevas formas, pero sin saber, en definitiva, dónde descansar la mirada. Y es que también él necesita encontrar una forma y un acento propios. No precisamente originales, pero sí convencidos, por así decirlo, fatales. Y al cabo de tantos años y experiencias vuelve, en el umbral de la madurez, a su patria y a su tierra, y entonces su misma exigencia de forma pictórica es la que le obliga a descubrir una realidad que, sin la circunstancia temporal de su vuelta, tal vez no hubiera descubierto nunca.

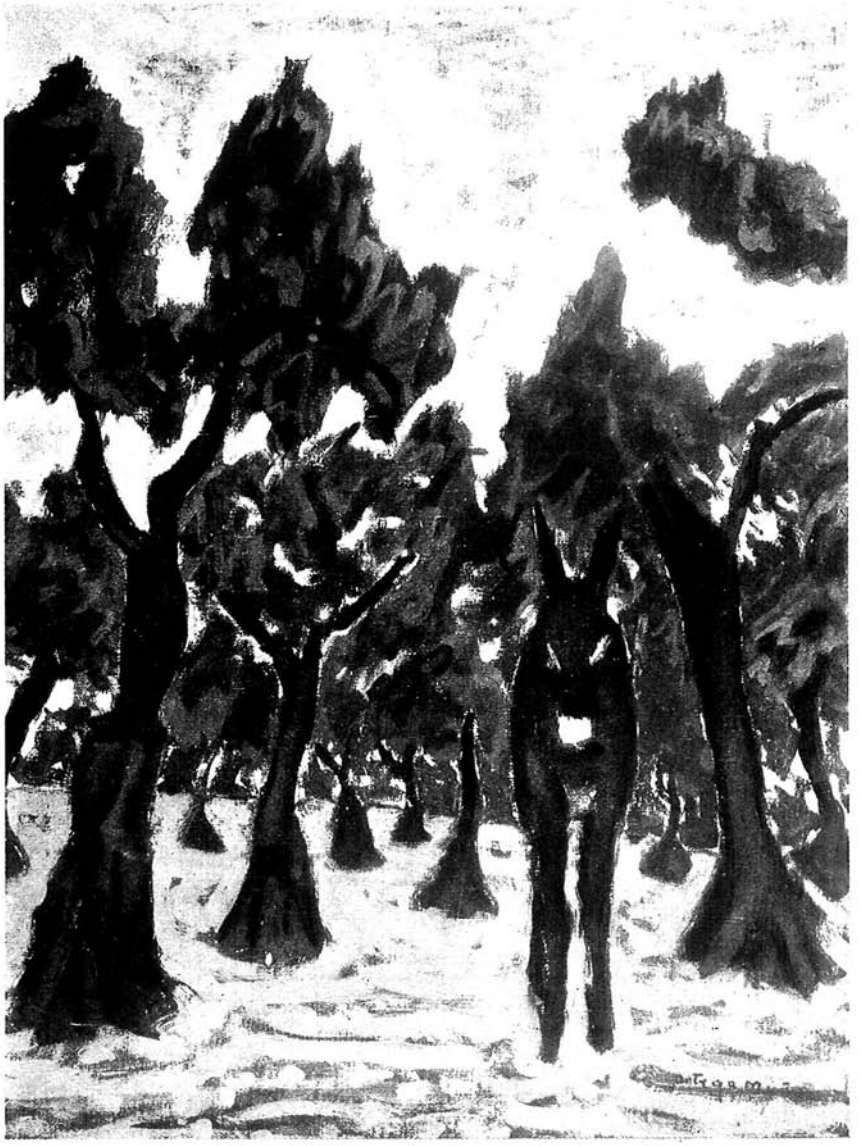
El pintor es un hombre que ha vuelto. ¿En qué consiste su descubrimiento de la realidad, o en qué consiste su manera peculiar de apoderarse de las

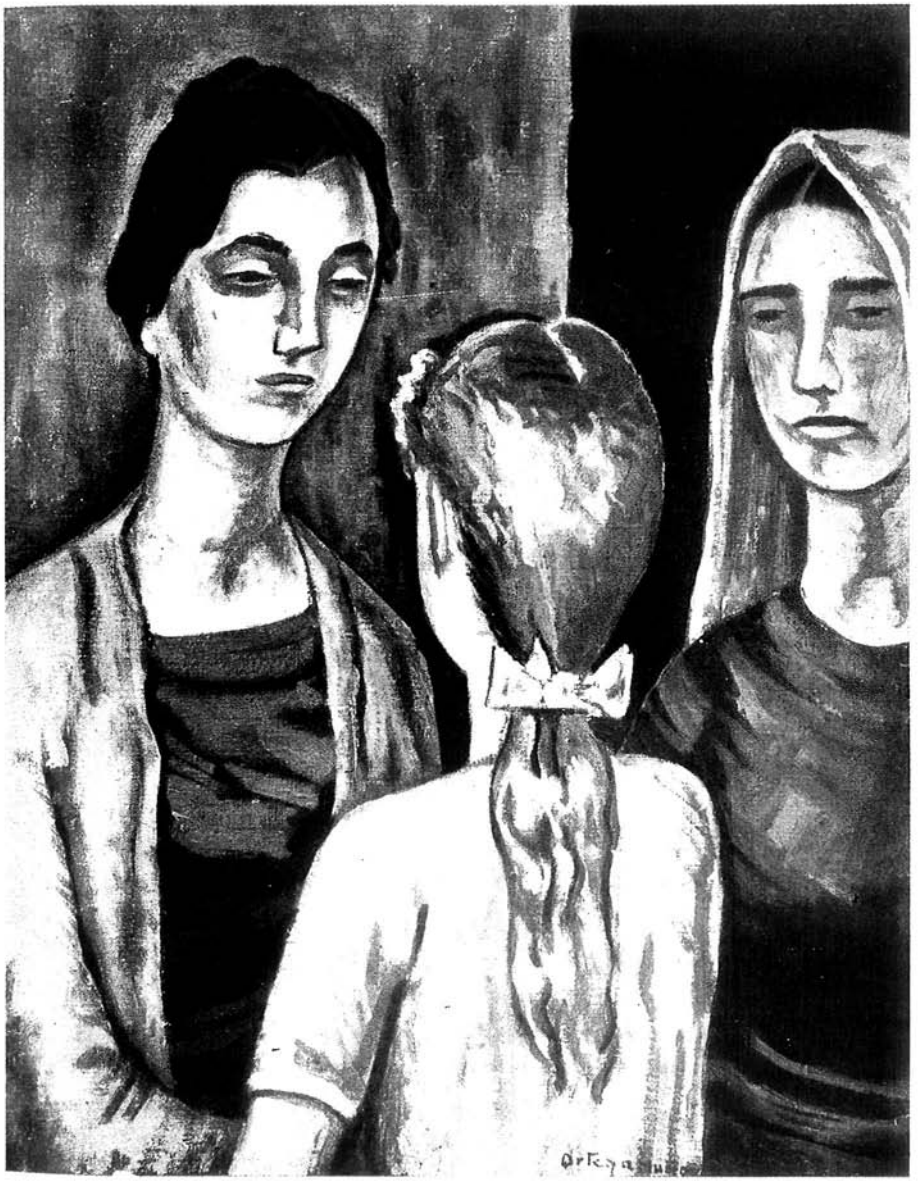
cosas para incorporarlas al mundo de la pintura? En mi libro sobre la primera Bienal, y hablando precisamente de Ortega Muñoz, decía: "En sus tonalidades apagadas y cálidas queda como un rescoldo de esa máxima distinción espiritual que consiste en seguir confiando en las realidades más gastadas de este mundo." Y, efectivamente, no cabe duda que se trata de este mundo, y no cabe duda que se trata de sus realidades más gastadas y hasta prosaicas. ¿Qué realidad más gustada que uno de estos rostros de campesinos, o uno de estos caminos ahondado entre tapias, o las piedras irregulares de esa misma tapia? Hace mucho tiempo que se ha inventado la poesía de lo prosaico. Hace menos tiempo que se ha enunciado su teoría estética: las cosas en sí mismas son prosaicas siempre, pero incorporadas a una forma espiritual no lo son nunca. También son prosaicos los sentimientos—¿hay algo más prosaico que un poeta típicamente romántico?—, y también dejan de ser prosaicos incorporados a una forma. Esto quiere decir que el poeta romántico se salva de la vulgaridad de sus sentimientos, no por ser romántico, sino por ser poeta. Y que el pintor, realista o idealista, concreto o abstracto, se salva también de la vulgaridad de sus representaciones por ser pintor. Hoy día podemos hablar de la vulgaridad refinada de los prerrafaelistas ingleses, pero también de la vulgaridad sociológica de los modernos mejicanos. Y en unos y en otros—aunque más en estos últimos que en los primeros—hay momentos liberadores de auténtica pintura, es decir, de auténtica imaginación formal de pintor.

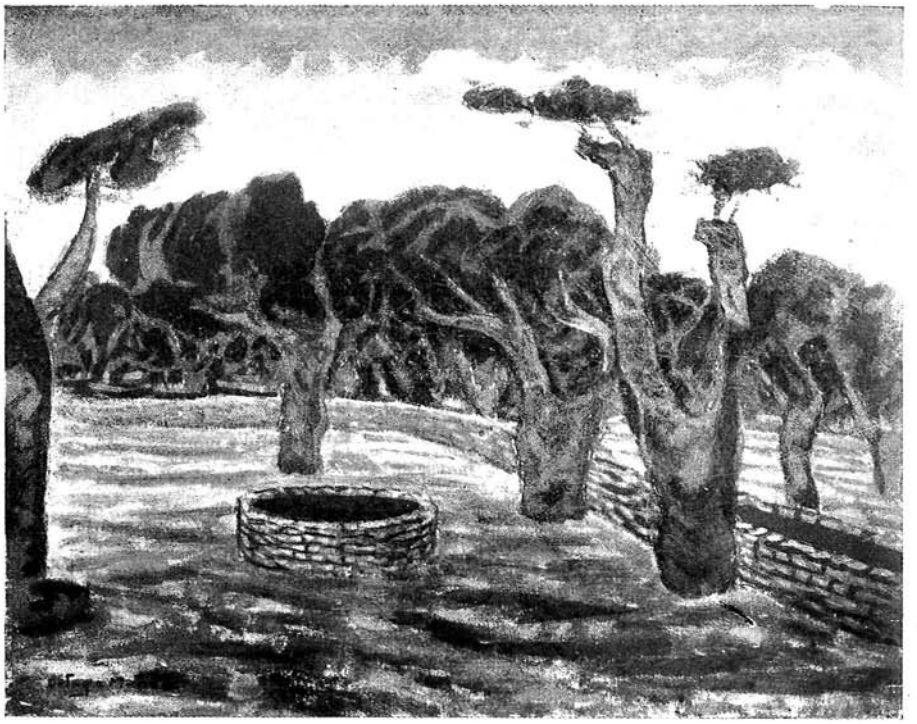
La mirada de Ortega Muñoz sigue, en todos sus lienzos, la lección de humildad y de ascetismo de un Cézanne. Su concepto de la pintura, de la realidad limitada del cuadro, lo acercaríamos, por tanto, al de este pintor más que al de ningún otro. No conviene, sin embargo, exagerar la semejanza. La mayor entre ellos la encuentro yo, no en la incorporación de realidades gastadas, sino en el empleo de colores gastados, acordes desde su entraña con el sentido de esas realidades. Estos colores, mucho más íntimamente vibrantes de lo que a primera vista parece, poseen una magia de entonación fundada en una cierta armonía secreta. Nunca sabe uno lo que hay diluído en ellos: ni qué amarillo azufre empalidece a ese rosa, ni qué verde le sirve para, desde fuera, enrojecer un poco más a esos ocres. Por eso, una cosa es la sencillez de concepción de sus cuadros; otra, ya distinta, la sabiduría y hasta el refinamiento de la composición, y otra, sobre todo, la complejidad de su colorido. Aun en los colores que parecen más puros y enterizos está siempre transparentándose la sombra, por así decirlo, de otro. Puede afirmarse, por tanto, que la tosquedad de sus figuras o de los concretos elementos campesinos de sus paisajes está compensada con creces por la finura y la riqueza de los colores que intervienen activamente en ellos. Es más, estos colores pueden estar empleados muy toscamente, pero en sí mismos son de una delicadeza y de una precisión extraordinarias. Y el cuadro, como forma total, es un contraste entre la fuerza estática de su concepción—lo que podríamos llamar su concentración de espacio—y el alegre, intuitivo, sensible dinamismo de sus colores matizados. La procesión—en este caso, la fiesta—va por dentro.

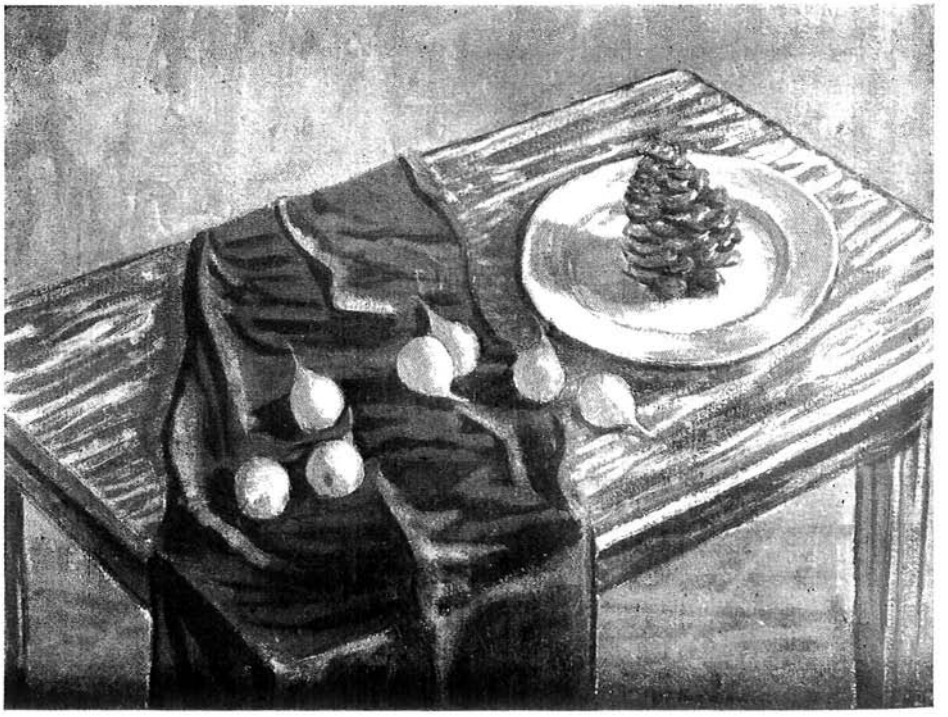
Como en todo pintor auténtico, es en el color, y no en el asunto ni en los motivos poéticos (a los que voy a referirme en seguida), donde está de un modo esencial la poesía. Sin el color, reproducido en negro, cualquiera de estos cuadros no es más que su propio cadáver, porque pierde la armonía vital, la razón poética de existir que circulaba por sus venas. Es lo que pasa con ese gran pintor contemporáneo—cuyo concepto de la pintura, por otra











parte, no tiene nada que ver con el de Ortega—: Georges Rouault. Hay muchos Rouault que en negro parecen malos (y yo creo que algunos hasta lo son). Es decir, se quedan en caricatura, aunque genial. Pero en cuanto pone el color lo pone con un acierto de timbre y de transparencia, con un grado de luminosidad tan justo, que sus figuras se animan y espiritualizan, y empiezan a comprenderse y a fundirse unas en otras. Y ya sean Cristos dolorosos, ya esos clows, más dolorosos aún que los Cristos, aparecen dotadas de una sobreexistencia mágica. Por eso adopta voluntariamente una técnica de vidriera, pero con un resultado más intenso de armonía, por el mayor contraste entre el expresionismo trágico del dibujo y la limpidez de su iluminación por el color. Puede decirse que, para Rouault, esta limpidez es la que exige la tosca plantilla negra anterior. Una humanidad caída y rebajada se transfigura gracias a esa sorprendente incandescencia interior, y el color es el que hace siempre el papel de redentor en todas sus telas, y no solamente sobre el cuerpo desnudo de Cristo.

En Ortega Muñoz, cuya pintura, vuelvo a decir, no tiene ningún punto de semejanza con la de Rouault, también existe un contraste, que se resuelve en armonía decisiva, entre composición y colorido. He empezado hablando de ese último, pero no puedo seguir hablando de él sin referirme a la composición de la que forma parte. En primer lugar, debemos tener en cuenta que en estos cuadros de Ortega la composición es ya pintura, es decir, pertenece al mundo de la pintura, porque pertenece a su mirada y a su fatal entrañamiento de pintor.

Hay pintores cuya composición, después de pintado el cuadro, sigue siendo decorativa o escenográfica. En otros sigue siendo dibujística. En otros, por fin, sigue siendo literaria o poética. En todos ellos tenemos, por tanto, un desdoblamiento, y pueden interesarnos más como artistas brillantes y atrevidos que como pintores. Ortega Muñoz ha sacrificado brillantez y atrevimientos de artista a su condición tranquila, pero indomable, de pintor.

En un primer contacto, su pintura se impone, sobre todo, por lo negativo que hay en ella, es decir, por la austeridad y el despojamiento de la composición. Su manera de construir nos indica desde el primer momento que lo que se propone es ahondar desamparadamente en un trozo cualquiera de realidad, desdeñando de antemano todo lo que podría distraernos, todo lo que podría llevarnos a otra parte. Se trata, desde su esquema, de una pintura compacta y concentrada en la que la imagen del mundo se ha potenciado según una sola dirección, siempre la misma, sometida al predominio exclusivo de los valores plásticos. Y esta plasticidad de lo puramente constructivo es la que hace posible que sea el color el que se convierta en un inagotable juego poético. Pienso, al decir esto, en sus mejores paisajes, pero también en sus bodegones de última hora y en sus retratos de niños, y en su campesino durmiendo, y en su mujer mirándose al espejo con un pañuelo blanco verdoso por la cabeza.

Desde el punto de vista constructivo, son cuadros de una sola pieza—y por eso son cuadros de una sola emoción—, y, por otra parte, no quieren ser más que unos trozos cualesquiera de pintura, unos trozos de una realidad cualquiera. Pero las afinidades secretas del color convierten la superficie del lienzo en un terreno de sorpresas inesperadas, y a través de esas afinidades cada trozo de realizad empieza a resultar inagotable en su forma pictórica.

Si la imaginación plástica es lo fundamental del pintor, Ortega Muñoz la

posee de un modo ejemplar, sin que esto quiera decir que haya eliminado de sus cuadros todas las motivaciones poéticas. Al contrario, yo creo que estas motivaciones desempeñan también un papel decisivo dentro de la pintura, pero ceñidas a lo plástico. En este sentido, de cada uno de sus paisajes se podría hacer una descripción literaria con palabras azorinianas, tal vez machadianas. Existe en ellos una enumeración concreta, inmediata y sucesiva de instantes y de lugares, a la manera. por ejemplo, de un Gonzalo de Berceo.

En un libro de Eugenio d'Ors, El valle de Josafat, *me encontré citados hace tiempo estos dos versos deliciosos del gran poeta y fabulista francés Jean de La Fontaine, que siempre recuerdo desde entonces. Dicen así:*

Ce n'est pas une petite gloire
Que d'être pont sur le Loire.

¡No es pequeña gloria ser puente sobre el Loira! Lo extraordinario es que esto lo dijera ya un poeta del XVI. Pues tampoco es pequeña gloria ser piedra de tapia, o rama de alcornoque, o tronco de castaño desmochado, o rodera de camino, en uno de estos paisajes del campo extremeño pintados por Ortega Muñoz. Pero, tal vez aquí, la palabra "gloria" no sea ya demasiado apropiada. Esa palabra le viene bien, todavía, a un puente nada menos que sobre el Loira (digamos sobre el Guadiana). Pero el campo que pinta nuestro pintor apenas si tiene nombre, una vez fuera de su vida campesina más inmediata. Ni tampoco ha querido el pintor sacarle de esa vida, sino, al contrario, entrañarle todavía más en ella a través de su pintura. Frente a estas realidades, tan suficientes en sí mismas, ¿qué palabra debemos emplear, en vez de "gloria"? Una palabra, desde luego, que no las refiera a ninguna estructura cultural o histórica, porque la espiritualidad y la poesía de todos estos elementos provienen precisamente de su condición de anónimos y de "tristemente naturales" (como dijo el poeta Jorge Guillén de unos caballos).

Por eso podríamos decir: no es pequeño éxtasis, o no es pequeño sosiego, o no es pequeña soledad el ser tapia, o pozo, o árbol de este campo extremeño. Y esto es lo que ha descubierto de una manera esencial la mirada de pintor de Ortega Muñoz; esto es lo que le estaba esperando, a la vuelta de París y de Italia, cuando acudió, no ya como uno de los buenos, sino como uno de los mejores, a la cita, a su cita de pintor con todas estas realidades.

Eduardo Llosent ha publicado no hace mucho tiempo un libro dedicado a Ortega Muñoz. Por eso resulta tan difícil decir nada nuevo sobre su pintura después del estudio completo de Llosent, y seguramente, en todo lo que antecede, debe de haber muchos ecos de apreciaciones y afirmaciones suyas. El texto de Llosent se compone de tres partes: un escueto pero suficiente apunte biográfico, un interesante diálogo con el pintor y, por último, un ensayo de valoración de su pintura. Así, a través de estas partes, pasamos del hombre particular y anecdótico al artista, y de éste, a la proyección espiritual de su obra.

Ahora bien: por mucha importancia que le demos al hombre, lo que cuenta y lo que queda, en el caso de un creador, es la obra. Y por eso y para eso crea el hombre: por y para quedar, a través de su exigencia, en la obra, es decir, en el plano de lo más humano verdadero. Por eso está muy bien que un crítico empiece contándonos la vida del artista. Pero no basta. Y está mucho mejor que continúe transmitiéndonos las opiniones personales del artis-

ta sobre su propia obra y sobre el arte en general. Pero tampoco es suficiente. Sólo una valoración de la pintura en sí misma es la que nos dará la dimensión exacta del alma de su autor.

Y esto es lo que hace Llosent de una manera ceñida y acertada: un estudio valorativo de la pintura de Ortega Muñoz, a través de sus cualidades de sinceridad, de fuerza elemental y de sentido constructivo, para llegar a la suprema cualidad de su silencio. Se trata, creo yo, de un silencio emocional y constructivo al mismo tiempo, gracias al cual ha podido Llosent, en varios pasajes de su libro, relacionar la actitud pictórica de Ortega Muñoz con la de un Juan Gris, uno de los más grandes silenciosos de la pintura de todos los tiempos.

Yo añadiría, sin embargo—de acuerdo con lo que al principio he contado de mi emoción frente a los Zurbaranes de la Sacristía de Guadalupe—que la pintura de Ortega Muñoz es silenciosa por partida doble, es decir, por lo que hay pintado en ella y por cómo está pintado, o por sus asuntos y por su sentido de la forma y del color. Sus cuadros, como representaciones de una realidad, ya son silenciosos y nos introducen en una región apartada de silencio; pero, además, es silenciosa la vibración del color que hay en ellos: su trascendencia. La interpretación de la realidad—de su realidad natural extremeña—era ya una interpretación silenciosa a través de los valores plásticos de la composición. oPrque, como decía antes, el sentido mismo de la composición tiene en él un valor plástico. Y el color, en vez de romper el silencio, sirve para acentuarlo y para hacerlo todavía más perceptible, por así decirlo, ante los ojos.

Esto de que los ojos perciban el silencio no quiere decir más sino que la mirada con que se mira y se ve un cuadro, o es ya una forma de espíritu, o va a terminar siéndolo. Y que las secretas afinidades de color a que me refería hace poco van a dejar establecido frente a esa mirada algo parecido o equivalente a lo que es el silencio para los oídos. Ahora bien: el silencio es una ausencia y una ociosidad, pero es también una actividad de otro orden, un manantial de posibilidades, un poder empezar a escuchar otras cosas relacionadas con la música de las esferas. Participar en un silencio—de veras y con entrega no sólo del pensamiento, sino también del corazón—es pertenecer a una vida espiritual más alta. El valor del silencio no consiste, por tanto, en lo que suprime, sino en lo que empieza a ser posible y a crecer en el alma gracias a su intervención activa (lo que Góngora llamó "ocio atento").

Por eso yo creo que, aunque toda pintura sea muda, no todas son silenciosas por igual o de la misma manera. ¿En qué consiste, dentro de un cuadro, el silencio de un rostro, o de un objeto inanimado, como un fruto o una silla? ¿En qué consiste su "callar" activo? Consiste, ahora ya lo sabemos, en su intensidad de forma pictórica—es decir, entrañada en el color—, que es la que, sin separarle del conjunto, le convierte en auténtica criatura individual aislada. Y desde esa intimidad de aislamiento puede coincidir con todo lo demás o pertenecer a la realidad total del cuadro de una manera mucho más necesaria. Pero también consiste en que su presencia sea más figurativa que expresiva, más hacia dentro que hacia fuera, y más verdadera—como centro de relaciones fundamentales—que sincera. El silencio de una forma es lo que trasciende su sinceridad. Al servicio de todos estos requisitos esenciales del silencio se halla puesto el color en los cuadros de Ortega Muñoz, para silen-

ciarlos aún más, haciendo que todos estos paisajes, o bodegones, o rostros humanos, sean todavía más silenciosos de lo que lo son en realidad.

Empapado el pintor de ese vasto silencio elemental de tierras de Extremadura, y compenetrado de veras con ellas, con lo más permanente de ellas, a través de ese silencio, no tenía más remedio que elaborar una pintura de gran potencia silenciosa. Por eso, todos sus juegos y discretas alegrías y acentos inesperados de color brillan y se deslizan de una manera insinuada nada más sobre un tono uniforme y oscuro de tierra resistente, un tono que es como una advertencia, como una grave advertencia para nuestra carne mortal, que lleva dentro ya un poco del silencio de esa tierra, pero que es también como una señal de alianza.

Recuerdo un versículo del Libro de Job, que dice así:

"Estarán en alianza contigo hasta las piedras de los campos."

¡Qué palabras más apropiadas para saludar con ellas a un pintor como Ortega Muñoz! Y para despedirnos de él, también.

* * *

Por eso, después de ellas, sólo quiero añadir muy pocas otras. Pertenece Ortega a una generación que está dando a España excelentes pintores. Y la mayor parte de ellos: Miguel Villá, desde su litoral mediterráneo; Rafael Zabaleta, desde su rincón montañoso de junto a la cuna del Guadalquivir; Ortega Muñoz, desde sus trozos anónimos de amplitud de Extremadura, junto con Benjamín Palencia, desde sus soledades avileñas, están empeñados en ofrecernos una visión de las tierras de España radicalmente distinta que la de los grandes creadores, más literarios que plásticos, del 98.

Cada uno de ellos ha sabido afirmar su fuerte personalidad a través de una forma objetiva, universalmente válida. Esto no les impide ser formas de una pintura esencialmente española, más allá de todo pintoresquismo y de todo casticismo, incluso el de la España negra. Se trata, por tanto, de paisajes de España hacia el futuro, con posibilidades y con independencia de un futuro creado por ellos mismos. A partir de ellos empiezan las visiones futuras de España, las de los hombres y los artistas que vendrán después que nosotros, y que seguirán amando a España porque nosotros la hemos amado, y que seguirán creando a España porque también la han creado en su realidad geográfica espiritual los pinceles de unos cuantos pintores, entre ellos, con emoción personalísima, los de Ortega Muñoz.

Luis Felipe Vivanco.
Avenida Reina Victoria, 60.
MADRID.