

ORTEGA MUÑOZ



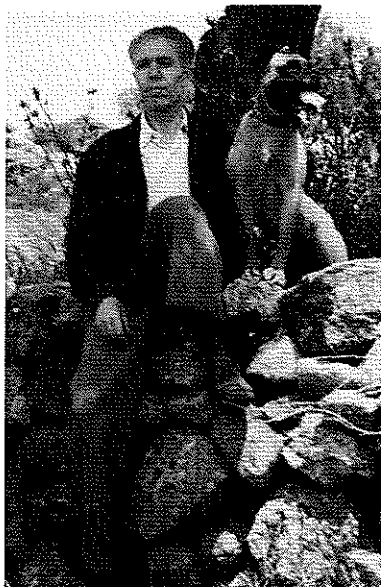
ORTEGA MUÑOZ

Mayo - Julio de 2004



M E I A C
Museo Extremeño e Iberoamericano
de Arte Contemporáneo

EL ORTEGA MUÑOZ DE LOS AÑOS CINCUENTA. EL ÉXITO DE LA DEPURACIÓN ESENCIAL Y REALISTA DEL PAISAJISMO



En el campo con «Ras». Foto Díaz, Madrid.

No resulta difícil hablar del Ortega Muñoz (1899-1982) de los pasados años cincuenta. Además de su período creativo más floreciente, éste fue, pública y políticamente, el momento en el que más se le admiró y galardonó y, en consecuencia, el que hoy resulta también más conocido.

Pero, asimismo, ello supone reconocer en la trayectoria del artista diferentes etapas vivenciales y de producción, que sin duda existieron y han de explicarse. No entraré a analizar aquí, sin embargo, los viajeros y decisivos años veinte del joven pintor extremeño, ni sus aún experimentales y errantes años treinta, en los que efectuará puntuales contactos y un definitivo anclaje con su tierra. Fueron años, en definitiva, formativos y de acopio de experiencias de dentro y de fuera, que acaso le sirvieron, aquende, para entrar en contacto con experiencias tan notables como la que supuso la primera Escuela de Vallecas, y, allende, para contrastar y valorar en mayor grado, desde la perspectiva distante del aporte foráneo, lo propio, lo autóctono, lo enraizado en sus orígenes.

No obstante, antes de pasar a comentar lo que vendría después, durante la posguerra, quiero hacer hincapié en la asociación del extremeño con la citada aventura vallecana, puesto que, hasta ahora, nadie lo ha resaltado lo suficiente documentalmente, mientras que será algo de indudable interés para engarzarnos la experiencia de la poética paisajística y surrealizante de anteguerra con el ya más compendioso y nacionalmente identificable paisajismo de posguerra. En este sentido y el de constatar la adaptación misma a la nueva situación que sufrirán creatividades y potenciales como los de Benjamín Palencia o el propio Ortega Muñoz, creo que conviene prestar atención al testimonio que nos ha aportado el escultor y dibujante valenciano Rafael

Pérez Contel, quien sitúa al extremeño entre los fundadores de la Escuela de Vallecas —a donde posiblemente llegó de la mano de su mentor y amigo Gil Bel— y le hace partícipe de sus experiencias². De ahí, pues, que no deba extrañarnos la frecuente asociación que, de una u otra forma, se ha intentado hacer siempre por razones estilísticas entre cierta obra inspirada por aquella Escuela de Vallecas y la de Ortega Muñoz; al igual que debe darse mayor crédito a quienes han apoyado aquí la base de la producción del extremeño, la cual quedaría configurada durante los años treinta y cuarenta y sería notablemente mejorada, a través de la depuración formal y realista, durante la década de los cincuenta³.

Ciertamente, pues, para 1939 el extremeño había dejado el incesante nomadismo por diferentes países (Francia, Italia, Austria, Dinamarca, Holanda, Alemania, Suecia, Noruega, Grecia, Turquía, Palestina, Egipto, etc.) que le había caracterizado en los años anteriores —y sobre lo que siempre mantuvo una gran reserva⁴— y había regresado definitivamente a España, instalando su estudio en Valencia de Alcántara (muy cerca de su pueblo natal, San Vicente de Alcántara), aunque sería frecuente durante la nueva década su paso por Madrid y la asistencia a la tertulia del café Lyon, donde se reunía con Pancho Cossío, Rafael Zabaleta, Díaz Caneja, Alberto Duce, Luis García Ochoa, Álvaro Delgado o Ramón de Faraldo, entre otros artistas y críticos que la componían y que arroparían las credenciales de la pintura del extremeño y de la llamada Escuela de Madrid⁵. Así, durante esos años cuarenta —también analizados en este mismo catálogo—, su pintura fue definiéndose estilística y conceptualmente, con lo que tomó cuerpo su estilo más característico, maduro ya a comienzos de los años cincuenta, cuando decide instalarse definitivamente en Madrid —aunque sin perder el contacto con su tierra—, y plenamente desarrollado a lo largo de esa misma década, que será la de «consagración» y más amplio reconocimiento del pintor extremeño.

El Ortega Muñoz de postguerra, por tanto, en realidad viene a ser uno de los protagonistas del nuevo paisajismo que, con epicentro en Madrid, irrumpió en estos momentos de la mano, fundamentalmente, del manchego Benjamín Palencia (1894-1980), el andaluz Rafael Zabaleta (1907-1960), el castellano Juan Manuel Díaz-Caneja (1905-1988) y el asturiano Joaquín Vaquero Palacios (1900-1987), pintores de procedencias diversas, aunque generacionalmente próximos, en plena madurez creativa y a la búsqueda de un reconocimiento social e institucional. Un paisajismo el de ahora,

por otra parte, más totalizador o compendiador que el que en general habían realizado en la anteguerra, que se había interesado más por los aspectos particulares y su interpretación. Así, con una menor elaboración en la interiorización activa del artista y empeñado, en cambio, en redescubrir y registrar la realidad del país, el nuevo tipo de paisaje buscaba mayor esencialidad; había de ser especialmente definitorio de las señas de identidad del país y ofrecerse, por tanto, volcado hacia una contemplación pasiva, pero reconocible como parte de «lo nacional» y actuante como tal en la imagen y sensibilidad colectiva.

Esta nueva puesta en valor del «paisaje nacional» a través de lo que podríamos llamar un «expresionismo raigal», esto es, a través de una expresión contenida, poco dada a registrar lo considerado anecdótico, accesorio o pasajero, en favor de lo estimado esencial, definitorio, raigal y hondamente común y nutriente de la autoctonía de una sociedad, se situó, como tendencia del curso de nuestro arte, entre el prestigio renovador que aún gozaba el surrealismo —incluida la notable experiencia de la primera Escuela de Vallecas en la que habían participado Palencia y Ortega Muñoz— y la verdadera renovación que supondría la llegada del informalismo en los años cincuenta. Una sucesión, por otro lado, en cuyo tránsito irrumpió este nuevo paisajismo —o, mejor, adaptación del paisajismo de anteguerra— sin alterar demasiado el paso, sino enlazando con algunos de sus principales extremos. De este modo, en tal trayecto artístico, más o menos acusadamente, consiguió introducirse, hacerse su hueco el redescubrimiento y valoración del paisaje como referente de las realidades españolas, viejas o nuevas, internas o externas, nacionales o regionales.

La incidencia fundamental de esta remozada llamada de atención sobre el paisaje, tuvo lugar durante la posguerra española. Se produjo, no obstante, a gran escala y —a partir de la derrota del privilegiado y protegido academismo— con no poca promoción oficial, pues a nadie se le escapaba cómo el paisajismo podía ayudar a la idea nacional del momento, sumando una modernidad moderada y sin algunos de los peligros ideológicos o políticos que entrañaban otros géneros; aunque, según avanzó la década de los cincuenta, esa promoción se fuera reduciendo al interior de España. Cada tendencia, incluso cada artista, desde entonces y a su modo, asumiría, eludiría o seleccionaría aspectos de esa nueva apreciación y valoración hechas del paisaje y sus posibilidades, pero la lección —incluso socio-política— de este nuevo y —en nu-

merosos aspectos— transicional paisajismo, quedó ahí para hablarnos muy explícitamente de un determinado momento y una determinada búsqueda estética de nuestra historia del arte.

Mas, al margen de este contexto general en el que podemos inscribir lo más representativo de la pintura de Godofredo Ortega Muñoz, y dejando atrás también las iniciales influencias de la Generación del 98 y demás herederos del regeneracionismo y el regionalismo, incluso el particular ascendiente de la pintura de Solana (de cuyos excesos se apartó el extremeño, en aras de una mayor contención expresiva) y la citada y trascendente participación en la aventura de la Escuela de Vallecas, que tanta luz arroja sobre la base de arranque de la estética del extremeño, comencemos por situarnos en los inicios de los años cincuenta, década que realmente es la que queremos analizar aquí con cierto detalle. No obstante, no nos adentraremos tanto en este período desde nuestro propio análisis de los cambios estilísticos y temáticos que presenta la producción del artista, como desde el examen del ambiente en el que aquellos se dieron a conocer y su inserción en la trayectoria profesional del creador; puesto que, aunque se produjeron tales renovaciones y modificaciones, una vez configurado el repertorio iconográfico y temático y la mayoría de sus características formales, algo que esencialmente se dio durante los años cuarenta, no fueron muchas las transformaciones profundas sufridas por el extremeño en la siguiente década.

Acaso por esta razón no ha faltado quien, en una prestigiosa obra de síntesis sobre el arte español, podía resumir la producción del pintor extremeño como la realización de un único cuadro «con el mismo tema y el mismo sentido, que se repite a través de matizados cambios formales»⁶. Pero incluso esta simplificación no sería un demérito, cuando se ha llegado a penetrar tanto, como lo hizo Ortega Muñoz, en los diferentes aspectos y calificaciones de la esencia y la identidad geográfico-social. Sin embargo, como indicábamos, nuestro interés reside en poner todo ello en relación con su ámbito creativo y promocional, por lo que iremos incidiendo en poner de relieve la ocasión y la sucesión de su presencia en grandes exposiciones y certámenes, así como en registrar las apreciaciones sobre la producción exhibida que fue haciendo la crítica, algo que tampoco ha sido muy tratado y que, sin embargo, podría aclarar bastante sobre la inscripción y situación en la que ha queda-

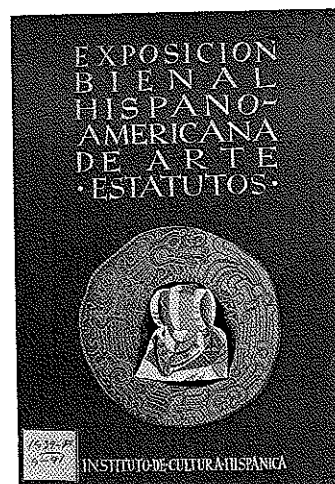


Con Rafael Zabaleta y Juan Manuel Díaz Caneja.

do este muy notable pintor, de quien tantos componentes se desconocen y tantas precisiones se necesitan.

La trayectoria artística del extremeño, que antes del conflicto civil, además de las poco conocidas andanzas artísticas entre lo foráneo, se había vinculado a experiencias tan significativas como la indicada junto a los «vallecanos», la retomaría con énfasis desde su instalación en España a finales de los años treinta y, con verdadero ánimo de seguir una carrera profesional en el solar ibérico, desde los últimos años cuarenta, no antes. Acaso apartado de otros círculos artísticos por el mismo estallido de la guerra surgida en Europa, llegaba Ortega Muñoz a la escena artística española de los cincuenta con un bagaje pictórico, reconfigurado a lo largo de la década anterior, cuyo mundo temático estaba especialmente poblado por los objetos y figuras cotidianas de los ambientes campesinos y volcado, sobre todo, hacia los paisajes rurales, con una Extremadura siempre cercana como modelo. La línea que configuraba y separaba los motivos y las áreas cromáticas del cuadro se hacía especialmente ostensible, así como la elección de colores terrosos y tonalidades oscuras y apagadas.

Hasta entonces también, el hostil entorno académico, no había permitido la vinculación del pintor con lo oficial; pero, a partir del momento en que, entre cierto sector de lo oficial, comenzó a surgir un moderado distanciamiento de lo académico, empezó su aproximación, cada vez más estrecha, con las instituciones oficiales que apostaban por esa renovación mesurada, las cuales proporcionarían apoyo promocional a su producción —hacia el interior y el exterior— prácticamente hasta finales de la década de los cincuenta⁷.

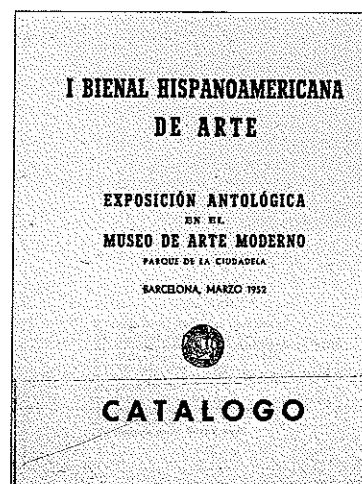
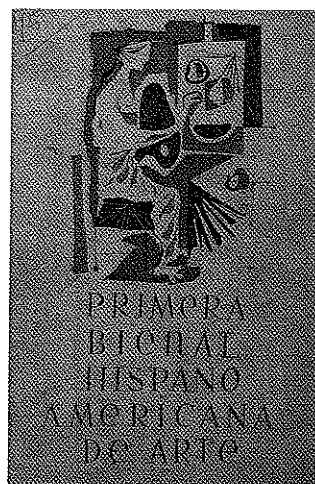


Portada del catálogo de la I Bienal Hispanoamericana, Madrid, 1951.

Estatutos de la Bienal Hispanoamericana, Madrid, 1951.

Las dos últimas muestras de Ortega Muñoz en la madrileña Sala Estilo, realizadas una en 1947 (se inauguró el 17 de noviembre), en la que presentó diversos bodegones, y otra de once obras en 1948 (se inauguró el 21 de febrero), que estuvo esencialmente compuesta de paisajes extremeños, constituyeron el punto de arranque para los años cincuenta. José Camón Aznar se había fijado en aquellos sobrios bodegones marcados por el «franciscanismo»⁸ y, un año después, Eduardo Lloset, director del Museo de Arte Moderno, recogía esa llamada de atención del «primero de nuestros críticos», para seguidamente preguntar al pintor por sus andanzas y preferencias artísticas y presentárnoslo como el «extremeño universal»⁹, mientras otros críticos, como Tristán Yuste, en esta misma línea, ofrecían nuevas semblanzas del expositor que había sorprendido en Estilo¹⁰.

A finales de 1950, el Instituto de Cultura Hispánica comenzó a preparar un certamen de gran envergadura e intención artística y política aperturista, la I Bienal Hispanoamericana de Arte, cuya selección de artistas participantes fue organizada acudiendo a la celebración de exposiciones preparatorias regionales y —para los países americanos— nacionales, además de cursar invitaciones personales a bastantes artistas cuya presencia se consideraba importante¹¹. Ortega Muñoz no tuvo que acudir a la exposición preparatoria inaugurada en febrero de 1951 en Badajoz, ni a ninguna otra, sino que fue invitado directamente por la Junta Organizadora de la Bienal (entre cuyos miembros, dicho sea también, se encontraban Eduardo Lloset, Camón Aznar y otro temprano «descubridor» del extremeño, Manuel Sánchez Camargo)¹². De este modo, cuando en el significativo y tan solemnemente preparado día 12 de octubre de



Portada del libro de Luis Felipe Vivanco sobre la I Bienal, Madrid, 1952.

Portada del catálogo de la exposición antológica de la I Bienal Hispanoamericana, Barcelona, marzo-abril de 1952.

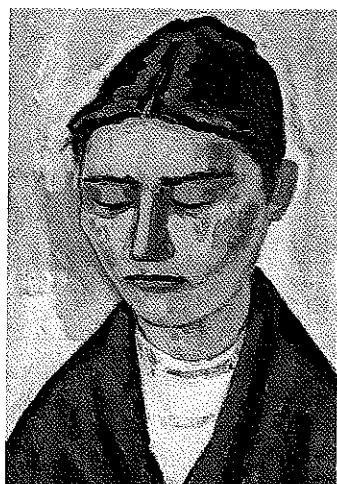
1951, se inauguró la primera edición de la Bienal Hispanoamericana, allí estaba Ortega Muñoz con seis óleos (*Mantel blanco, El pozo del toril, El postigo, Campesina extremeña, El Camino y Bodegón de los membrillos*), que, junto a otros siete de Benjamín Palencia y cinco de Zabaleta, completaban la sala X del Museo Nacional de Arte Moderno, en cuyas salas altas había sido instalada buena parte de la pintura española de procedencia madrileña¹³.

La crítica que motivó Ortega Muñoz fue, en general, excelente, apareciendo destacado en numerosas crónicas de conjunto, casi siempre en relación con Palencia y Zabaleta y, a veces, vinculado —al mismo tiempo— a la pintura de la «escuela madrileña», como precisamente hacía Camón Aznar, quien hablaba de una original interpretación del campo extremeño mediante un íntimo y austero cromatismo¹⁴; aunque también se diferenció y resaltó la sencillez y gravedad de su propósito entre los pintores del momento, como ocurrió en la crónica de Eduardo Lloset¹⁵. Asimismo hubo para quien su producción significó —como decía Luis Figuerola-Ferreti— «una grata sorpresa en esta sala, donde nos encontramos con la deleitosa confirmación de valores activísimos, operantes en el presente con ese punto de misterioso anticipo hacia el porvenir», que era sorpresa aún con sus compañeros de sala, cuya «fuerza expresiva —decía también el crítico de *Arriba*— proviene de una tensión viva y pujante del color», mientras que «este pintor extremeño percibe y traduce su mundo sensible con una especie de seductora tosquedad franciscana, de mínimo cromatismo»¹⁶. Y hubo críticos, como Alberto del Castillo, que destacaron su pintura como «una de las auténticas revelaciones de la Bienal», caracterizándola de «sobria, sin efectismos de

ninguna clase, de colorido severo y composición original y sencilla, es un sereno canto a la heroica modestia de la sufrida tierra extremeña»¹⁷.

Por otro lado, mientras entre los partidarios de lo académico se criticaban los excesos del extremeño¹⁸, también aparecían en los diarios madrileños crónicas que precisamente le saludaban como antiacadémicista y gran innovador a través de una pintura símbolo «de todo un ambiente y toda una raza», como dirá el crítico de *Pueblo*¹⁹. Sobre todo causaron sensación sus bodegones —especialmente el *Bodegón de los membrillos*— y sus sencillos paisajes, como comentaron Rafael Santos Torroella que incidía en la personalidad y gravedad de los colores o Ramón D. Faraldo que proponía sus paisajes como clara sugerencia de «iberismo»²⁰. Posiblemente, con todo, una de las interpretaciones más conocidas —y que además recoge no sólo esa buena y novedosa impresión general causada por Ortega Muñoz, sino también lo que más valoró el ambiente renovador estimulado por el llamado «grupo Cultura Hispánica»²¹— sea la que con brevedad, tras situar al extremeño en el epígrafe de las posiciones independientes que alcanzaban también a un Caneja, a un Vaquero o a un Zabaleta, exponía Luis Felipe Vivanco en su ensayo sobre la Bienal: «La pintura limitada y compacta de Ortega Muñoz —decía— ha sido una indudable revelación para muchos. Lo mismo en sus paisajes que en sus bodegones representa una feliz supervivencia de un plasticismo activo de la composición en el que color y materia se valorizan mutuamente. En sus tonalidades apagadas y cálidas queda como un rescaldo de esa máxima distinción espiritual que consiste en seguir confiando en las realidades más gastadas de este mundo»²².

Frente a lo que hicieron otros pintores afines vinculados a la capital, como Zabaleta, Cossío, Palencia, Vázquez Díaz o Caneja, Ortega Muñoz no tomó parte destacada en las trascendentes polémicas que, esta Bienal ocasionó en torno a la pugna entre el «arte viejo» y el «arte nuevo», saldada con la derrota del «frente académico» y que, con el removimiento del rutinario ambiente artístico madrileño que generó, dio una nueva imagen de Madrid y sus posibilidades artísticas a los ojos de los artistas. Aquello quizá influyó en que el pintor, hacia 1952, si no antes, se decidiera a trasladarse a vivir definitivamente en esta capital²³. A comienzos de 1952, con todo, aunque la Bienal aún no había acabado, su continuidad pronto tendría un carácter antológico fuera de la Villa, en el cual la obra del extremeño hizo acto



Cabeza de mujer, c. 1950.

de presencia. Es decir, tras clausurarse el certamen en Madrid a finales de febrero de ese año, una muestra antológica del mismo viajó a Barcelona, la cual fue inaugurada el 7 de marzo en el Museo de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela. Allí, aparte de ciertos complementos y la ampliación de la producción de los premiados de la Bienal, se exhibió una selección de la obra concursante, entre la que figuraba el cuadro *El camino* de Ortega Muñoz²⁴. Sin embargo, esta supletoria exposición y las crónicas que originó, de cara al pintor, tan sólo sirvieron —y no era poco— para aumentar el conocimiento del artista fuera de Madrid, pues no generaron apreciaciones realmente novedosas²⁵.

La ocasión de la I Bienal, pese a todo, había resultado una verdadera catapulta para el extremeño. Eduardo Lloset, aquel mismo año, le dedicó una monografía —muy elogiada en las diferentes reseñas que tuvo y frecuentemente aludida al biografar al extremeño²⁶—, dividida en tres partes: un apunte biográfico, un diálogo con el pintor y un ensayo de valoración de su pintura. Indicaba el sevillano en ella lo infrecuente de «este caso de súbita imposición conseguido por la obra de Ortega, a quien se sitúa, desde que regresara a España en 1935 con quince años de ausencia, entre las personalidades primeras de nuestra pintura contemporánea. No ha tenido Ortega Muñoz —continuaba Lloset— ni la paciencia ni la estrategia habituales para lograr la consagración de su obra. Llegar, y ser instantáneamente individualizado por la estimación de la crítica, ha sido la inmediata recompensa a la independencia y autenticidad de su arte»²⁷. Y Juan Antonio Gaya Nuño, en aquel mismo año, lo incluía en su síntesis del «arte español del medio siglo», como «un tercer maestro [del

fauvismo ibérico de la meseta], que apenas si era conocido, [y] se acaba de imponer por derecho propio con un negro y formidable sintetismo rural de mano sequísima, cierta de lo que toca y crea, admirable en sus barbechos y en sus ristras de membrillos de cuelga»²⁸.

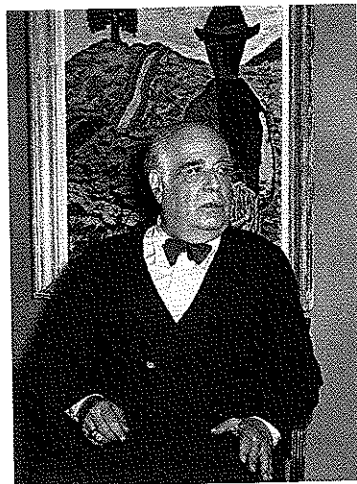
Con todos estos precedentes, justo al año del cierre de la Bienal madrileña y su antológica, llegó el momento del verdadero lanzamiento de Ortega Muñoz, cuya obra sería presentada con aplauso en Madrid y Barcelona. Así, el recién creado Museo de Arte Contemporáneo, entre el 4 y el 24 de marzo de 1953, celebró en la Villa una muestra del pintor extremeño, cuyas veintiséis obras, repartidas entre paisajes, bodegones y composiciones, fueron comentadas con efusión por algunos de los críticos que ya habían saludado con agrado su pintura. Insistirán más ahora, pasado el efecto sorpresa del hallazgo, en ensalzarla ligándola a la tradición española, como harán Figuerola-Ferretti, que la describía como silenciosa, sobria y cargada de emoción²⁹; Camón Aznar, que hablará de la dura «interpretación ibérica», la esencia temática y la sencillez de medios existente en ella³⁰, y sobre todo Sánchez Camargo, quien además de aludir a la mística, la ascética y el franciscanismo que registraba no dudará en situar su obra —entre lo actual— al mismo nivel «de pureza y de acierto» que suponía la pintura de Benjamín Palencia³¹. Eran unos comentarios que, además, tuvieron su complemento —o continuidad en el mismo sentido— con el ciclo de conferencias sobre el extremeño organizado por el museo durante el tiempo que permaneció abierta la muestra (ciclo en el que participaron Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco, Sánchez Camargo y Juan Antonio Gaya Nuño), y con la acción de la prensa, la cual sumó a lo anterior diversas informaciones gráficas y la glosa de varios críticos, entre quienes se encontraron algunos conocidos y otros nuevos entusiastas del pintor.

Entre esa información —de la que conviene que se resalte cierta orientación hispanoamericana— y los críticos que llevaron su valoración a las páginas de los rotativos y revistas estuvieron los comentarios de Juan Gich, quien ya se había adelantado a la inauguración de la muestra madrileña ofreciendo una semblanza de un pintor «casi inédito». En ella comenzaba señalando que, hasta hacía poco, sólo lo conocía por sus óleos de la pasada Bienal madrileña, obras que ya «revelaban un mundo nuevo de la pintura española», añadiendo seguidamente la crónica una ca-

racterización que insistía en varios de los aspectos ya indicados: sencillez franciscana, ascetismo, sinceridad³². Y tales comentarios de Gich, por otro lado, se volvieron a reproducir, de manera idéntica y con ánimo promocional, en una de las revistas del Instituto de Cultura Hispánica —organismo que andaba preparando ya la próxima edición de la Bienal—, aunque indicando desde los titulares el propósito del pintor de trasladarse a Nueva York tras la muestra de Madrid³³. Poco se sabe, sin embargo, sobre este viaje, que seguramente no llegó a realizarse, pero que dio ocasión a que se hablara en la prensa de la exposición neoyorquina que se proponía realizar el extremeño y la necesidad de evitar la emigración de los buenos artistas españoles ante la falta de oportunidades en su país³⁴.

Pero, para la promoción española de Ortega Muñoz, que es en la que ahora andamos centrados (luego comentaremos la foránea), también fue de gran ayuda el aplauso y la adjetivación «ibérica», «silenciosa» y «diferenciada» que obtuvo su pintura de poetas que la estimaron mucho, como fue el caso de Gerardo Diego, quien se verá sobrecogido por «la esencia de su pintura» y remarcará su «iberismo extremeño»³⁵, o de Luis Felipe Vivanco, que aunque partirá al glosar la muestra del recuerdo de Extremadura y Zurbarán, no olvidará apuntar la subyacente lección simplificadora de Cézanne y preferirá incidir en subrayar la potencia del silencio y la realidad de la obra de nuestro pintor, perteneciente a una generación —dirá— que estaba ofreciendo «una visión de las tierras de España radicalmente distinta» a la del 98 a través de la afirmación de su personalidad en el conjunto de «una pintura esencialmente española» y con futuro³⁶. Y con tal convicción se hicieron todas estas apreciaciones y comentarios, que, incluso la impenetrable y proacadémica prensa local extremeña, empezó a fijarse en su moderno pintor conterráneo, como demuestra la entrevista que Mariano E. Cardenal hizo al pintor, quien, entre otras cosas, comentó su satisfacción por la muestra de Madrid —«ante los conceptos unánimes que la crítica ha tenido para mis trabajos»— y cómo la mayoría de los lienzos habían sido «inspirados y trabajados» en Valencia de Alcántara³⁷.

A raíz de aquí se cuajó gran parte de la visión y los tópicos que se crearon y se manejaron en los años cincuenta sobre la producción del extremeño; esto es, a partir del complemento que supuso esta muestra madrileña a lo poco que se conocía y se había podido comentar sobre su obra reciente (básicamente lo expuesto en la I Bienal) y a



Eugenio d'Ors ante un paisaje de Ortega Muñoz en la IX Exposición Antológica de la Academia Breve de la Crítica de Arte, Madrid, 1953.

partir también de los aspectos resaltados en los favorables comentarios que obtuvo esta más amplia y difundida exposición de su pintura. Al mismo tiempo, con ello se estaban poniendo las bases para su doble promoción (no se olvide que se andaba preparando ya la II Bienal Hispanoamericana). Por otra parte, la inclusión en No-Do del reportaje «La labor del pintor Ortega Muñoz. Paisaje y retrato», estrenado el 22 de abril de 1953, también vino a asegurar la divulgación entre el gran público de su pintura y las citadas características que se le atribuían. Además, incluso como complemento del otro extremo, esto es como garantía del beneplácito dado a esta pintura por la selecta e influyente minoría cultural madrileña timoneada por Eugenio d'Ors, se contó en la primavera de ese mismo año con el apoyo de la exclusiva Academia Breve de Crítica de Arte, la cual celebró en la Galería Biosca su «IX Exposición Antológica», que, entre los once artistas que promocionaba en ese año, seleccionó a Ortega Muñoz, de quien figuró el óleo *Figura en el paisaje*, que ya había estado en la muestra del citado museo. Igualmente, el artista estuvo presente en el proyecto divulgador que, apoyado por Juana Mordó, tuvo en Madrid la publicación de la colección *Los artistas grabadores*, de las barcelonesas ediciones de La Rosa Vera, que reservó lugar a Ortega Muñoz —junto a otros artistas: Labra, Mateos, Menchu Gal, Vaquero, etc.— en el segundo volumen, que prologara Camilo José Cela.

A todo ello también se sumaron otras iniciativas fuera de Madrid, pues la rápida popularidad de la pintura del extremeño pronto contribuyó a que su producción fuera contemplada en Barcelona a finales de aquel mismo año. Allí, pues, entre el 5 y el 15 de diciembre, la Galería Syra celebró una esperada muestra individual del

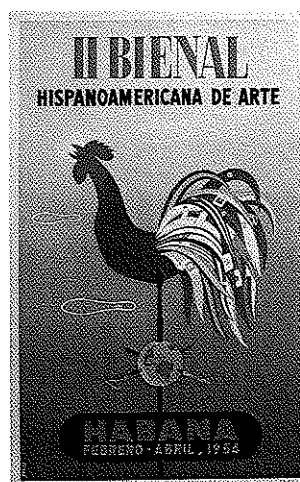


Figura en el paisaje, 1952.

pintor, que fue todo un acontecimiento en la ciudad, lo cual —como señaló Alberto del Castillo— no debía sorprender, «cuando antes lo fue del año entero en Madrid». El mismo crítico barcelonés también comentó el rápido ascenso del pintor, que fue «una auténtica revelación» de la I Bienal, a lo que siguió —continuaba— «el revuelo que originó la muestra de su obra en el Museo de Arte Moderno la primavera pasada, [que] significó su consagración como uno de los grandes pintores del momento presente, tal vez el que con más probabilidades de éxito pueda aspirar a llenar el vacío que dejó al morir Gutiérrez Solana, como máximo representante de la España seca». Aunque, verdaderamente, Del Castillo terminaba sin añadir nada novedoso a la caracterización y singularidad de esta pintura, pues simplemente insistía en otorgarle «con toda propiedad el calificativo de franciscana», recordaba el ascendiente de Zurbarán y del ascetismo y volvía a subrayar la sobriedad de los pinceles del extremeño³⁸.

Las valoraciones de la crítica madrileña, por tanto, habían venido en gran manera a marcar la pauta y, la línea de comentario visible en Del Castillo, fue, por consiguiente, la que predominó, puesto que, aunque la muestra tuvo numerosas crónicas y referencias, poca novedad real más se adujo en la interpretación y estimación de aquella pintura, que, para Benet Aurell, por ejemplo, resultaba «muy personal, a pesar de las inevitables resonancias solanescas», y llegada «en los mejores momentos, a una versión expresiva universal, explícita y libre de falsos trascendentalismos»³⁹.

Ortega Muñoz, así, a esta altura de la década, no sólo estaba lanzado entre el gran público y la minoría cultural española, sino que también su obra había podido ser co-



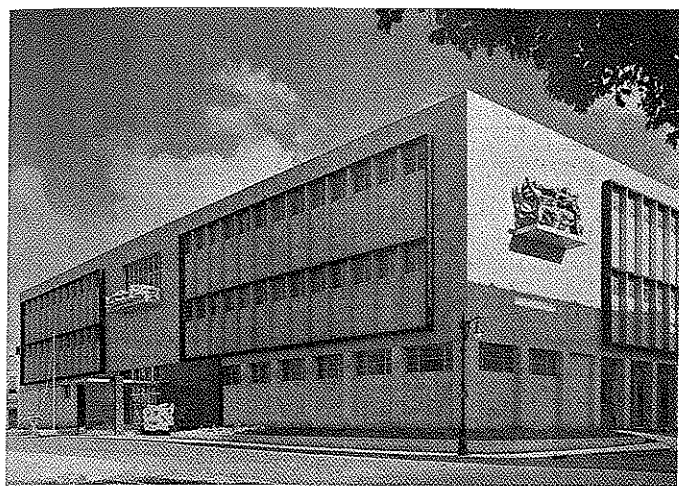
Cartel anunciador de la II Bienal Hispanoamericana, 1954.

Catálogo de la muestra española en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, La Habana, 1954.

nocida y reconocida de manera directa en los dos grandes núcleos artísticos españoles: Madrid y Barcelona. De esta suerte, si el año 1953 había resultado ser el del lanzamiento y reconocimiento a escala española de la pintura extremeño, 1954 iba a ser el de su verdadero impulso y consagración internacional, lo que se hizo abundando, sobre todo, en su personal trasmisión del paisaje español como carta de presentación.

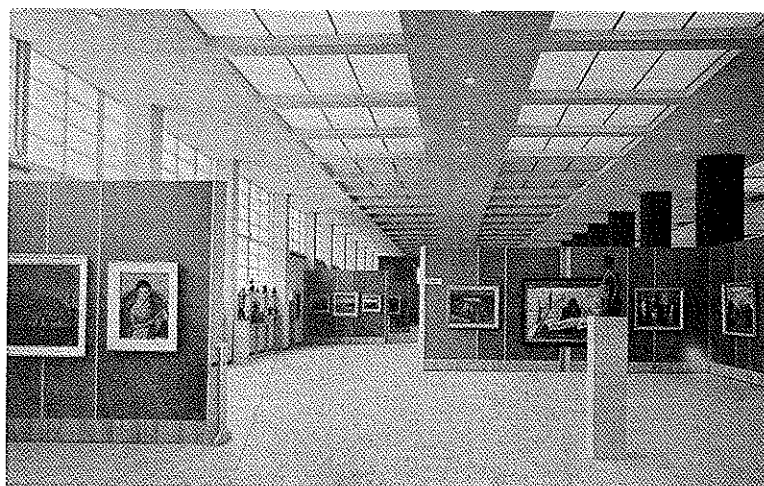
Y es que, en otro orden, posiblemente influido por los elogios que la crítica había prodigado a sus paisajes —en especial—, el final de 1953 también representó el punto de partida de la gradual concentración del pintor en la temática paisajista⁴⁰. Ello haría que, hacia mediados de la década, también comenzase a ser claro el proceso depurador iniciado en busca de lo esencial del paisaje, como se evidenció en la progresiva desaparición de la figura humana de sus lienzos y en la pérdida de interés por los bodegones, al igual que ocurriría con otras figuras, como sus famosos burrillos, que aún se mantuvieron un poco más como elementos calificadores del paisaje, hasta perderse finalmente.

Paralelamente, las miradas que ofrecía sobre el paisaje comenzaron a variar, simplificándose y equilibrándose. Se trataba de miradas sobre unas tierras en las que el hombre había intervenido en algún modo; paisajes duros, adustos, de una naturaleza controlada y poco exuberante, pero, sin embargo, acaso demasiado poblada por la evidente presencia de la mano humana (los caminos, las lindes, las cercas y tapias, las entradas, las siembras, los surcos, los bancales, los alineamientos de la vegetación, las podas, los rastrojos, etc.). El «amueblamiento» rural del paisaje, pues, que comparativamente aparecía calificado y definido en exceso en los primeros paisajes,



Palacio Nacional de Bellas Artes de La Habana, sede de la II Bienal Hispanoamericana, obra del arquitecto cubano Alfonso Rodríguez Pichardo.

Salas con la participación española en la II Bienal Hispanoamericana, La Habana, 1954.



aunque —transformado y simplificado— persistiría, pero se irá alejando de los primeros planos y depurando a lo largo de la producción del pintor, para con ello perturbar cada vez menos la contemplación de grandes áreas de campo de labor, que emergen desde amplios y serenos horizontes. Y todo ello a través de un gran equilibrio compositivo, que hacía resaltar los ritmos y cadencias del terreno considerado, y un adecuado y sutil ajuste del color —por lo general plano para amplias áreas, que a menudo se presentan rítmicamente adjetivadas por el contrastante color de los accidentes y complementos que ofrece la naturaleza del terreno—, con miras a la significación que se quiere transmitir sobre el paisaje elegido.

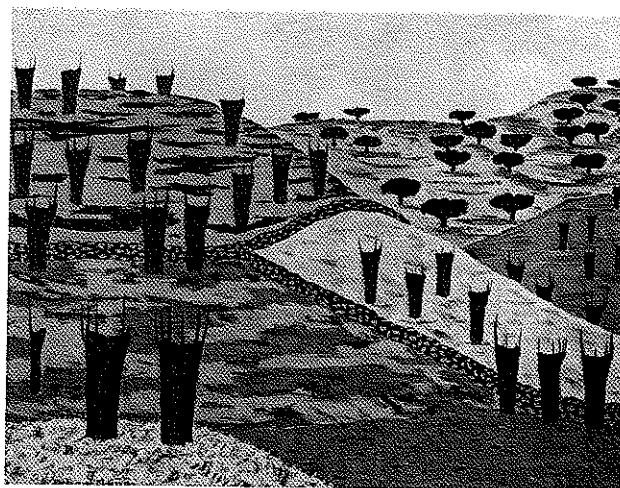
Mas la progresiva concentración de su interés y de sus logros estilísticos en el paisaje a partir de 1953, sin duda también estuvo relacionada con la brillante continuidad de su trayectoria promocional y el elogio crítico que, preferentemente, obtuvieron sus paisajes a partir de 1954. Y es que, aparte de la puntual salida que —en el sentido promocional— supuso en 1954 su inclusión en la exposición colectiva que patrocinó el gobierno español en Manila, la cual contenía obras anteriores de Ortega Muñoz que no incidían en el paisaje y que tampoco tuvieron especial eco en España⁴¹, ese año realmente fue el de su gran triunfo con uno de sus paisajes extremeños en la II Bienal Hispanoamericana, edición que, a pesar del retraso —casi de un año— y la oposición de ciertos artistas, finalmente fue celebrada en La Habana entre el 18 de mayo y el 10 de septiembre⁴².

La muestra había sido de muy difícil organización, dada la susceptibilidad política de los artistas cubanos e hispanos y las dificultades en la terminación del edificio

que la albergaría, el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Con todo, España mandó una representación muy grande (se compuso de 825 obras, de un total de 1.800, de las que Cuba aportaba 751), que llamó poderosamente la atención y entre la que figuraron seis telas de Ortega Muñoz: *Bodegón de las puertas*, *Camino de la Fontañera*, *Composición*, *El espejo*, *La carretera* y *La colina*⁴³.

Desde finales de 1953, con una labor que continuaría durante los primeros meses de 1954, las revistas *Correo Literario* y *Mundo Hispánico*, editadas por el Instituto de Cultura Hispánica, institución organizadora de la Bienal, fueron informando sobre los progresos de la magna muestra y dando la noticia de la participación del *novísimo conquistador extremeño* Ortega Muñoz; algo que también se hizo extensivo a las informaciones y especulaciones de la prensa sobre lo que se disponía a concurrir⁴⁴. Se configuró y envió a La Habana el Jurado de la Bienal y hubo también, poco antes de la inauguración, un flete de críticos y artistas españoles, con objeto de que participaran en este jurado y cubrieran la información sobre la Bienal en diferentes publicaciones españolas, aunque también se aprovechara su viaje para ofrecer diversas conferencias que promocionaran el arte español en la Isla⁴⁵. Las crónicas fueron así numerosas en las revistas y diarios españoles, sobre todo cuando, a finales del mismo mes de mayo, se dieron a conocer los artistas galardonados, resultando que Ortega Muñoz, con su lienzo *La carretera*, había conseguido el Gran Premio de Pintura de la Bienal, dotado con una cantidad de dinero bastante considerable para entonces (cien mil pesetas).

Hubo entre las crónicas y noticias, que fueron numerosísimas, las que se limitaron a dar una mera información genérica sobre el certamen y sobre las obras y artistas galardonados —a veces con algunos datos biográficos o testimonios—, además, claro es, de las abundantes congratulaciones expresadas⁴⁶ o la específica información sobre la entrega a Cuba de las obras premiadas en el acto de clausura del certamen⁴⁷. Pero, sin embargo, otras crónicas sí entraron a comentar más de lleno la producción del pintor, aunque sorprende observar que no hubo demasiadas apreciaciones nuevas, sino que, en su mayoría, siguieron echando mano de los tópicos ya puestos en circulación desde España. Se volvió a insistir, por tanto, en el «franciscanismo de buena ley [que] alienta en los paisajes y bodegones de Ortega Muñoz», como recalcará Bartolomé Mostaza, o se recordó su «breve ciclo» y

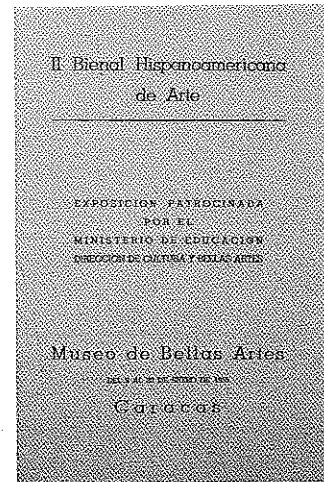
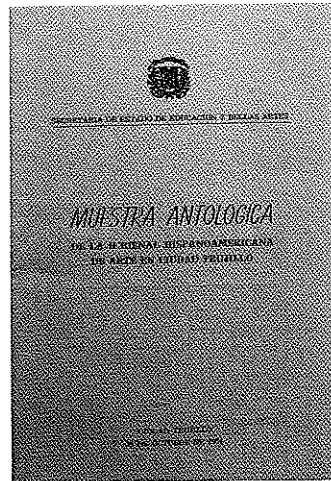


La colina, c. 1954.

«reciente» llegada a la palestra del arte español, como señalaron Juan Barcino o Juan Cortés⁴⁸. También se ofrecieron —desde los que en España habían quedado— diferentes datos sobre la viajera y poco convencional trayectoria profesional del pintor —que culminaba en el premio de La Habana— o sobre su instalación e inspiración en el ambiente extremeño, como hicieron Tristán Yuste y José María Moreno Galván; pero poco nuevo —que no se refiriera al diferente marco y ocasión— añadirían sobre su pintura críticos como Juan Gich, Sánchez-Camargo, Ramón D. Faraldo, Figuerola-Ferretti, etc., que no hayamos apuntado ya aquí⁴⁹. Y, en cuanto a la crítica de Cuba, frecuentemente reprodujo las caracterizaciones y apreciaciones que circulaban llegadas de España, cuando no se limitó simplemente a felicitar a los triunfadores⁵⁰.

El hecho de la celebración de esta ecléctica II Bienal fuera de España, no obstante, sin duda le restó incidencia del tipo que tuvo su primera edición en Madrid; sin embargo resultó de gran importancia en lo promocional, especialmente hacia Iberoamérica, pues una selección de la obra exhibida en esta Bienal y, con ella, lógicamente la de Ortega Muñoz, recorrió buena parte del continente americano a través de las muestras antológicas de esta Bienal habanera que se confeccionaron; antológicas que, a lo largo de ese mismo año y el de 1955, visitaron la República Dominicana, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Chile, resaltando quizá el empeño e influencia ejercida con las dos primeras⁵¹.

Sin embargo, a pesar de que esta actuación promocional haya que inscribirla en la, por entonces, todavía potente «política de la Hispanidad» (aunque no tardaría



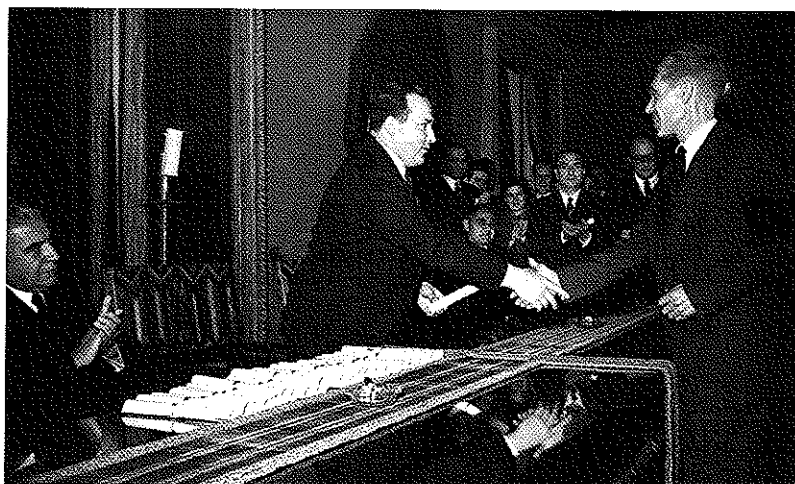
Muestra Antológica de la II Bienal en Ciudad Trujillo, octubre de 1954.

Muestra Antológica de la II Bienal en Caracas, enero de 1955.

mucho en transformarse, ya que, antes de que pasara un lustro, a la política exterior de España le iban a empezar a interesar más sus vecinos europeos, si bien querría presentarse ante ellos como el país interlocutor con Hispanoamérica), el lanzamiento del pintor extremeño no se circunscribió únicamente a este marco iberoamericano. En aquel mismo 1954 también se llevó a Ortega Muñoz, con obras como *Por el camino* (*Hombre con burro y paraguas*), a la Bienal de Venecia, a donde se acudió con un nutridísimo pabellón (Miró, Dalí, Nonell, Cossío, Tàpies, José Caballero, Francisco Arias, Lozano, Mozos, Pena, Vaquero, Juan Francés, Néstor Basterrechea, Cristino Mallo, Planes, José Luis Sánchez, etc.), del que Joan Miró terminó alzándose con el Gran Premio de Grabado.

La amplia concurrencia española de ese año a este tipo de certámenes internacionales (pues a los citados de La Habana y Venecia se sumaba la presencia española en la Bienal de São Paulo y la Trienal de Milán, más la Exposición Nacional de Madrid) y sus galardones, dieron mucho que hablar a críticos como Camón Aznar sobre la vitalidad de nuestro arte, incluso les llevó a asegurar, como hacía el aragonés ante los premios de La Habana, que esta era «una de las más brillantes victorias que la cultura española ha ganado en la reafirmación de nuestra influencia en pueblos de nuestra estirpe» y que se trataba, concluía, «de un momento de plenitud de nuestras jóvenes escuelas madrileña y catalana»⁵².

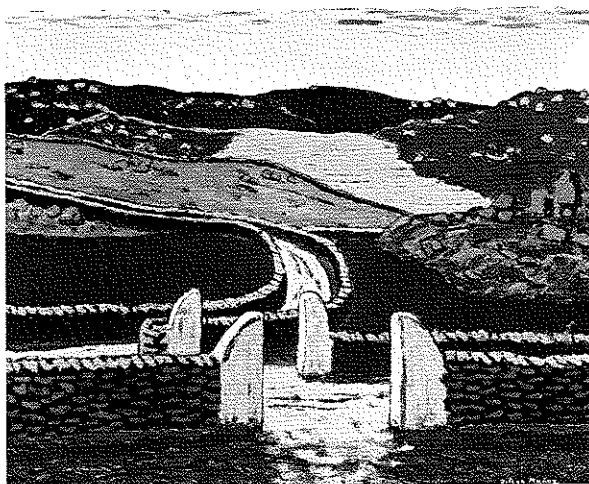
Al tiempo que esta exteriorización de tal «vitalidad» o «plenitud» artística española y el acompañante tránsito de miradas políticas españolas hacia Europa o Iberoamérica, hay que situar la promoción desde la plataforma oficial que se hizo del



Ortega Muñoz
recibiendo el Premio de
la II Bienal
Hispanoamericana de
Arte de La Habana, 1955.

extremeño de cara a dentro del país. Hubo, así, quien le volvió a saludar —ahora quizá con más motivo— con aquel orgulloso y rancio apelativo de *nuevo conquistador extremeño*, recibiendo tras su éxito en La Habana todo tipo de reconocimientos en su tierra natal, donde se le homenajeó en varios lugares y actos. Aunque, con todo, la crítica extremeña, de primeras, prácticamente se quedó en congratularse y resaltar sus vinculaciones con Valencia y San Vicente de Alcántara, sin incidir mucho en otros aspectos⁵³.

La promoción del pintor que se dio en el resto de España, que continuó en la misma línea a lo largo de 1955, solió unirle a las figuras de los pintores Vázquez Díaz, Palencia y Pancho Cossío, todos ellos premiados en los últimos certámenes españoles y con un peculiar modo «ibérico» de entender el paisaje —que a veces también incluía la alusión a Zabaleta—. Así ocurrió en Sevilla, por ejemplo, donde se celebró, entre diciembre de 1954 y enero de 1955, la muestra *Cuatro maestros españoles de la pintura actual*, que junto a la obra del extremeño acogía la pintura de los primeros pintores citados y que resultó una de las más importantes habidas desde 1939 en la ciudad, especialmente en cuanto a la formación de los jóvenes⁵⁴. La muestra y su itinerancia, además, vinieron a refrendar el lugar estelar que habían adquirido los citados pintores a través de su triunfo en recientes certámenes, lo que suscitó apasionados comentarios que incluso fueron seguidos y promovidos en lugares tan apartados de los circuitos artísticos como Gijón⁵⁵. Por otro lado, la misma inmersión de Ortega Muñoz en los eventos significativos de la escena artística madrileña, se fue haciendo más habitual, como demuestra su participación, junto a otros ciento ochenta y seis artistas



La colina, 1956.

más, en la exposición celebrada en mayo de 1955 en el Círculo de Bellas Arte de la capital, con objeto de rendir homenaje a Goya⁵⁶.

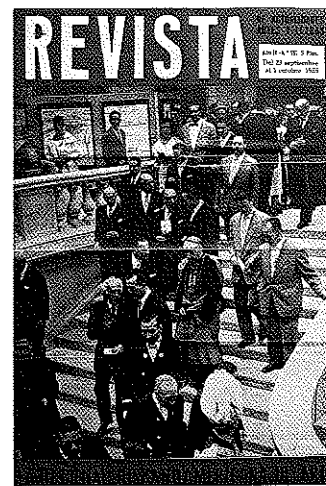
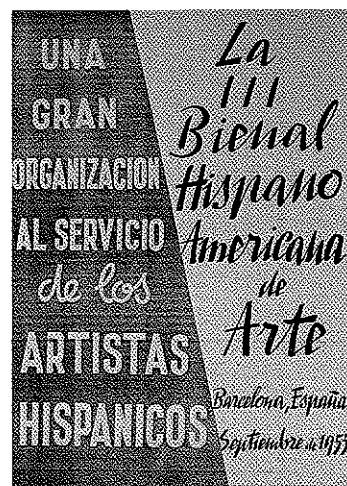
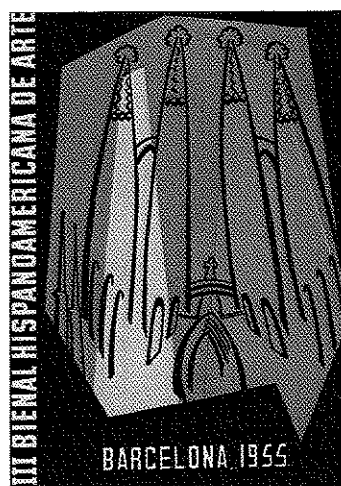
Pero también, de cara ahora a lo internacional, en 1955, aparte de su presencia en una muestra colectiva de la Tate Gallery de Londres, sobre la que apenas contamos con datos (posiblemente se trató de la colectiva londinense de pintura española celebrada en 1956)⁵⁷, con ocasión de la I Bienal de Arte del Mediterráneo, celebrada en julio de 1955 en Alejandría, el comisario español, Luis González Robles, le incluyó en el abundante, poco unitario y ecléctico pabellón enviado (más de cien obras y de treinta artistas: Arias, Caballero, Canogar, Capuleto, Cossío, Redondela, Vaquero, Vázquez Díaz, Cristino Mallo, Planes, Planel, etc.), pero que no obstante consiguió que Álvaro Delgado obtuviera el Gran Premio de Pintura y Luis Feito el Segundo Premio de Pintura⁵⁸.

Mas, de aquella ocasión, quizá lo más interesante, de cara a nuestro extremeño y a evidenciar el significativo tipo de promoción con el que se utilizaba a los artistas, fue la extensión expositiva que, tras la celebración de aquella edición de la Bienal de Alejandría y bajo el título «Exposición Española de Pintura y Escultura Contemporánea», organizó la Dirección General de Cultura y Bellas Artes y comisarió el mismo González Robles⁵⁹. Viajó durante diez meses por varias capitales del Próximo Oriente (el itinerario fue: Alejandría, Beirut, Damasco, Bagdad, Amman, Jerusalén, El Cairo, Ancara, Estambul y Atenas), resultando, según el comisario, «un magnífico complemento de la política de aproximación entre España y los países árabes, aunque no sólo países árabes constituyeran el itinerario». La intención de proyección española en

Catálogo de la III Bienal
Hispanoamericana de Arte,
Barcelona, 1955.

Folleto propagandístico de la III
Bienal Hispanoamericana de Arte,
1955.

Portada de *Revista*, octubre de 1955,
sobre la inauguración de la
III Bienal.



esta vía de su política exterior, que buscaba el acercamiento al mundo árabe, vía paralela a la llamada «política de la hispanidad», se hacía así manifiesta y subrayada con las propias interpretaciones —en cierto modo inducidas con la selección y presentación— de la crítica. De esta suerte, podía resumir uno de los comentarista que tuvo esta «exposición volante»: «La mayor parte de los críticos vieron no sólo el valor intrínseco de las obras presentadas, sino su simbolismo en relación a los aspectos diversos de la Península Ibérica». A ello se avenía muy bien la pintura de Ortega Muñoz, sobre la que —en esa misma crónica de *Mundo Hispánico*— se reproducían también los comentarios de A. Procopio en el diario griego *Kazimeriñi*, quien, de entre las noventa y siete obras expuestas en la Sala del Parnaso de Atenas, distinguía la obra del extremeño entre las que «hacen más agudo el sabor del carácter español» e indicaba el siguiente y significativo simil: «En los castaños de Ortega Muñoz, los árboles cubiertos con hábitos verdinegros, de donde brotan las ramas y se elevan como lanzas hasta el cielo de plomo, parecen monjes que avanzan»⁶⁰.

Se volvería con nuestro pintor, no obstante, a otra vía de proyección exterior a partir de septiembre de 1955, gracias a la III Bienal Hispanoamericana, inaugurada en Barcelona el día de la Virgen de la Merced (con un discurso del ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, en el que recordó «cuanto han contribuido al conocimiento de Castilla los lienzos de Palencia; al de Extremadura los de Ortega...»⁶¹). Llegaba para la crítica, pues, otro gran momento de comentario de su obra, ya que esta edición del certamen, como Gran Premio de la anterior Bienal de La Habana que era, dedicó al extremeño una Sala de Honor, a la cual llevó éste doce lienzos fuera de concurso⁶².

Hasta más allá de su clausura, a comienzos de enero de 1956, la crítica comentó su aportación como «una de las notas descollantes del certamen», en el decir de Benet Aurell, juicio semejante al que mereció esta sala a Alberto del Castillo —quien además siguió insistiendo en que «desde Zurbarán no recordamos un caso comparable a Ortega Muñoz en misticismo pictórico»—, o a la valoración que hicieron de ella Juan Cortés o Camón Aznar⁶³. Aunque algunos llegaron más allá, como Ángel Marsá, que afirmaba que en «la pintura sobria y escueta, pero fabulosamente rica en precisiones formales y en concreciones expresivas, de Godofredo Ortega Muñoz, alienta la intuición de un nuevo clasicismo, la anticipación de muchos de los postulados estéticos sobre los que habrá de asentarse el futuro gran estilo configurador de nuestra época»⁶⁴.

Otros críticos, como Figuerola-Ferretti, echaron de menos las obras presentadas a la anterior Bienal o, como Ramón D. Faraldo, lo incluyeron en la contribución madrileña y compararon con la catalana⁶⁵. Igualmente hizo Moreno Galván, que cotejó los grupos centrales y los mediterráneos, indicando como arquetípico del paisaje de la España central la obra de Palencia, Ortega Muñoz y Zabaleta, que ofrecía «ciertas dificultades para ser correctamente entendida desde ángulos no españoles»⁶⁶. Y, finalmente, otros comentarios no hicieron sino reflejar la desorientación social ante la irrupción de la abstracción, echando mano a la pintura del extremeño en uno u otro sentido⁶⁷. Aunque, desde otra perspectiva, quizá la crítica más incisiva que se hizo a su «híbrida» pintura, pues no se le otorgaba la misma calidad que a la de sus coetáneos y se le presuponía un estrecho conocimiento de la de los *Nabis* franceses, fue la de Gabriel Ferrater en *Índice*⁶⁸.

La Bienal de Barcelona terminó con la celebración de una muestra antológica de la misma en Ginebra, a donde se llevó un cuadro de Ortega Muñoz, *La carretera*, que no se había exhibido en Barcelona⁶⁹, pero, tras esta pequeña presencia internacional, el pintor hubo de esperar hasta 1958 para figurar en otra representación española interesante en el exterior. Sin embargo, en el interior del país, la expectación sobre el pintor extremeño continuó en muy notable aumento durante esos años, como muestran no sólo algunas de las semblanzas, noticias y entrevistas que se publicaron⁷⁰, sino también que, ya en ese mismo año de 1956, en el que se despedía a la Bienal de Barcelona, aparte de su presencia en exposiciones colectivas como la de *Bodegones y floreros*, de la galería Syra, se presentara una importante muestra antológica del pintor extreme-



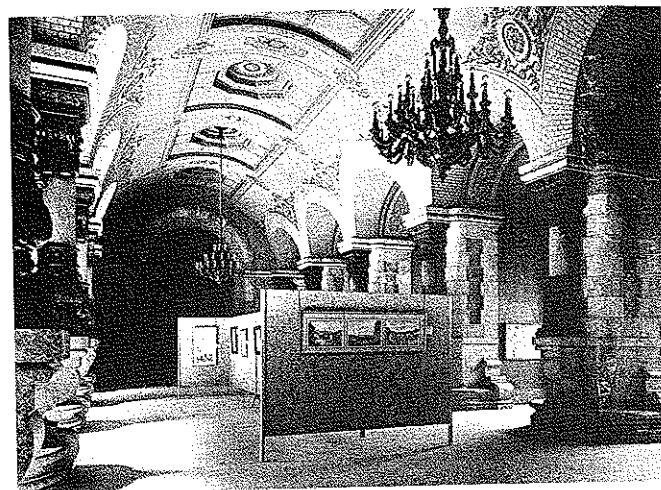
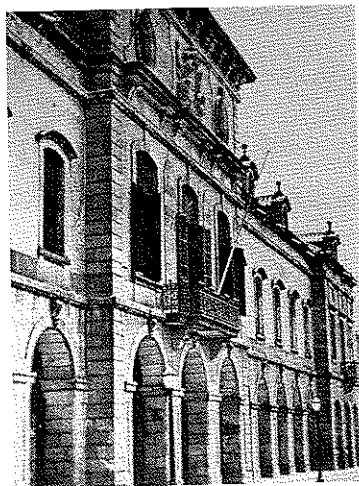
Primavera, 1956.

ño —con algunas modificaciones— en dos destacadas capitales españolas: Sevilla y Madrid; a lo que, en 1957, seguiría una notable muestra monográfica que visitó Badajoz, Cáceres y Bilbao.

La antológica de la capital andaluza se celebró del 17 al 31 de mayo de 1956, organizada por el Club la Rábida en su sede de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, acaso por el apoyo de un entusiasta de su pintura, Florentino Pérez Embid, por entonces director general de Información y Turismo (más tarde fue director general de Bellas Artes), que fue quien la presentó⁷¹. Se trató de una exposición retrospectiva a través de veinte óleos —paisajes, bodegones y, en menor medida, composiciones con figuras— ejecutados desde 1939, que nuevamente dieron pie a los críticos para insistir sobre el «iberismo» del extremeño. Así lo contemplaba, por ejemplo, Manuel Lozano, quien aludía a «conquistadores» y «razas» y hacía extensivo el rasgo nacionalista hasta la personalidad del artista: «la pintura de Ortega Muñoz es española, de un españolismo actual y decisivo en la pintura europea y no sólo referido a sus cuadros, sino a su entera personalidad; definitivamente español, sin tener ni una sola de las más insignificantes influencias extranjeras, sino poniendo un eslabón más de arte en la historia de la pintura española y visto con los ojos de su raza y de su siglo»⁷². Algo, por otro lado, que el pintor, siempre parco en palabras, nunca dijo en las entrevistas que concedió, pese a que en alguna de ellas se comenzara presentando su pintura como un «quehacer de profundo sentido ibérico»⁷³. Pero, con todo, quizá lo importante de la exposición, como afirmó años después Manuel García-Viñó, quien lo conoció en aquella ocasión sevillana, fue «que motivó

Fachada del Palacio del Parque de la Ciudadela, donde se celebró la III Biental Hispanoamericana.

Sala del Palacio de Exposiciones del Parque de la Ciudadela, durante la III Biental.



uno más de los muchos enfrentamientos de los jóvenes con el magisterio oficial de la ciudad, tan decisivos a la larga para muchos de nosotros»⁷⁴.

La muestra antológica de Madrid, más amplia, atrajo, por su lado, la opinión de numerosos críticos, aunque tampoco hubiera demasiada variedad interpretativa o nuevas visiones respecto a los comentarios de muestras anteriores; si bien, en general, se insistía en constatar el camino depurador que seguía la evolución de su pintura. Se celebró en la Sala Santa Catalina del Ateneo, del 19 de noviembre al 2 de diciembre y se trató de una exposición donde, a través de treinta y tres cuadros —el primero de 1926 y el último de 1956—, se resumieron treinta años de oficio. El texto del catálogo lo firmaba Camón Aznar, quien hacía hincapié en el predominio del paisaje, en el planteamiento de límites formales y emocionales, en el rescate de lo esencial de los elementos considerados y en el protagonismo del silencio⁷⁵. Mas, sobre el pintor y su producción, entre otros, también escribieron con varia alabanza en diferentes publicaciones Luis Figuerola-Ferretti, quien hablaba de un pintor que había seguido «un recto camino de simplificación, de ahorro de materia y purificación de concepto», para obtener como resultado «ese primitivismo insospechado», o Juan Antonio Gaya Nuño, que parceló sus consideraciones en diez pequeños capítulos, en los que se centró en los aparentes contrasentidos del autor y su obra, el valor de la antología, la superación que se produce en su pintura del folclorismo regional, los valores de la tierra extremeña captada, la tradición pictórica y su vinculación con la obra del expositor, la definición de su pintura, las gamas de su paleta, la importancia del árbol en sus cuadros y el «esencial dramatismo» de su pintura y su encuadre generacional⁷⁶.



Sánchez Bella y Ruiz Jiménez recorriendo la III Bienal el 24 de septiembre de 1955.

Otro enfoque es el que ofrecieron, por diferentes motivos, críticos como Luis Trabazo, para quien el pintor había «querido ser, en una palabra, *moderno*, hallarse al día en la vanguardia, y ha quebrado sin darse cuenta, la línea original de su profunda modernidad», por lo que, su pintura última, contenía «una especie de asepsia, de perfección puramente mecánica y como hecha de memoria, ya sin drama, ya sin sudar, sin vivir, sin angustiarse»⁷⁷, o José María Moreno Galván, quien volvía a plantear —lo había hecho ya con ocasión de la Bienal de Barcelona— la dificultad de encuadramiento que presentaba, ya en ese momento, este tipo de pintura, aunque sus valores siguieran funcionando para dentro del país. Por ello señalaba: «Digamos brevemente —pues lo que aquí tocamos es el caso de un pintor y no un problema genérico de política general de las artes españolas— que urge allanar, desde dentro, el camino para posibilitar la comprensión de esta pintura desde fuera. Y que esta labor no puede realizarse sino clasificando a estos pintores —convencionalmente, como ha de ser toda clasificación— en un nuevo esquema, que haga posible su encuadramiento en el escalafón general de la pintura contemporánea»; abundando seguidamente en las posibilidades de un expresionismo español o meridional «del que Ortega Muñoz sería un gran protagonista»⁷⁸. Reflexiones en las que Moreno Galván volvería a insistir en otros lugares para situarle como máximo representante⁷⁹.

Esta antológica, que permitió el análisis de la trayectoria del pintor y que incluso fue destacada en los panoramas anuales de críticos como Camón Aznar o Ramón D. Faraldo como una de las mejores muestras del año⁸⁰, generó una valoración del artista, por lo común, positiva y ratificadora de apreciaciones anteriores de la crítica; aun-



Una de las salas de pintura española de la III Bienal.

que, en cierta manera, también marcó una inflexión en la mirada hacia el pintor y las posibilidades de promoción en el exterior; pues, además de la hegemonía del informalismo, impuesto ya internacionalmente a la cabeza de la vanguardia, se había seguido insistiendo demasiado en que la pintura de Ortega Muñoz nacía de una profunda sensibilidad hacia lo ibérico y que era fundamentalmente al público español al que se dirigía.

Acaso en relación con ello, en 1957, precisamente cuando su temática paisajística comenzó a ampliarse a tierras de Castilla y La Rioja —lo que fue desarrollándose en su producción hasta 1959—, en cuanto a promoción y exposiciones, el pintor volvió sus ojos hacia las tierras de Extremadura, celebrando ahora individuales destacadas en Badajoz y en Cáceres, aunque aún sin exhibir nada en ellas inspirado en otros lugares. Se trató, en el primer caso, de una muestra de veintiocho lienzos (bodegones, paisajes y figuras) de los últimos quince años, inaugurada el 4 de abril en los salones de la Delegación de Cultura de la Diputación Provincial —y culminada, para su clausura, con un homenaje al pintor⁸¹, que originó interesantes y encendidos comentarios de Antonio Zodio sobre la personalidad y pintura de Ortega Muñoz como quintaesencia de lo extremeño⁸². Seguidamente, el 23 de abril, las primeras autoridades cacereñas inauguraron en el Salón de Actos del Ayuntamiento de la ciudad una nueva muestra del pintor, patrocinada por la Casa de la Cultura y sus organismos integrantes, que prácticamente repetía la de Badajoz (únicamente faltaba de las veintiocho obras *Campesino extremeño*, adquirido por la Diputación pacense para su Museo) y que también fue ocasión para homenajear al pintor. Igualmente, durante el mes que per-

maneció abierta, halló un amplio comentario, que principalmente exaltó el reflejo de lo extremeño que trascendía de la obra ortegiana⁸³.

A finales de aquel mismo año, aunque de diferente manera, el pintor también llevó su obra a otras ciudades de España, como a la vecina Salamanca o a la más lejana Bilbao. En la ciudad leonesa lo hizo puntualmente, a través de su presencia con paisajes como *Cruce de caminos*, en el VIII Salón de Arte del Casino, abierto en el mes de diciembre y en el que también figuraban Palencia, Gregorio Prieto, Eduardo Vicente, Martínez Novillo, Carmen Laffón, etc.⁸⁴

Respecto a Bilbao, se trató de una muestra monográfica, inaugurada por su alcalde, el crítico Joaquín de Zuazagoitia, el 8 de diciembre de 1957 en el Museo de Bellas Artes del Parque. Fue organizada por la Agrupación de Amigos del Museo y se compuso de veintisiete lienzos, que en parte ya habían figurado en Badajoz y Cáceres, aunque también había algunos muy recientes (posiblemente el óleo *Verano*, que posee hoy dicho Museo, proceda de la ocasión que aportó esta muestra), cuyos temas y elementos (colinas, cercas, caminos, pozos, árboles, niños, membrillos, borriquillos, etc.) dejaron totalmente satisfechos a entrevistadores y críticos —como Manuel Llano Gorostiza o Javier de Bengoechea— por su sinceridad y ascetismo⁸⁵.

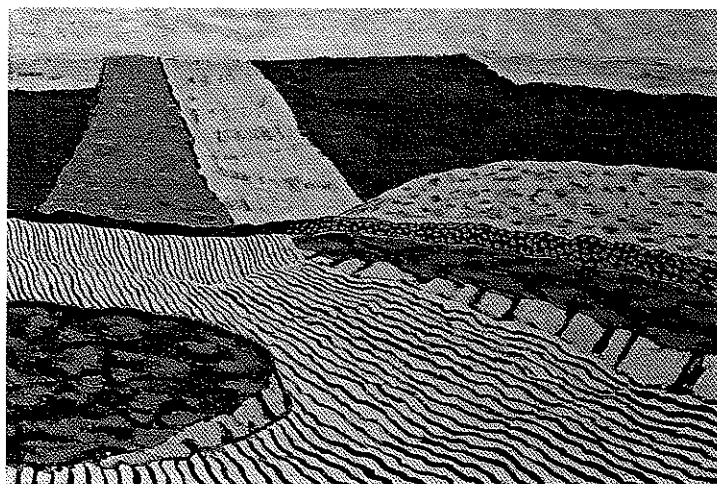
Con todo, de cara a su promoción exterior, fue mucho más interesante la Sala Especial que se le dedicó en julio de 1958 en la XXIX Bienal de Venecia, a donde fue invitado por el comisario del pabellón español, de nuevo Luis González Robles, cuya estrategia había venido consistiendo en presentar pintura figurativa en Alejandría, abstracta en Sao Paulo y cierto equilibrio entre ambas tendencias en Venecia. Así, para esta edición, llevó una cuidada representación de artistas, dividida en figurativos y abstractos —a su vez subdivididos en varias categorías—, de la que llamaron poderosamente la atención estos últimos, incluso a la hora de los premios⁸⁶. El expresionismo de esta «figuración renovadora» en el que se inscribía al homenajeado extremeño, sirvió sobre todo para perfilar más la filiación ibérica de los jóvenes abstractos y que críticos europeos tan gratamente sorprendidos como Lionello Venturi aseguran no haber asistido antes a «una explosión tan poderosa de auténtico iberismo»⁸⁷. Ortega Muñoz, con una sala íntegramente volcada en los paisajes (quince en total, la mitad dedicados a Extremadura y el resto a Castilla), pasó por Venecia como un pintor del que se homenajeaba su notable lugar en la pintura española, justo en el mo-

mento en el que toda una nueva generación tomaba la alternativa. Su pintura, por entonces centrada en los paisajes de Castilla y La Rioja, resultaba ya, como al hilo de esta ocasión la definió el propio artista, «actual, pero distinta»⁸⁸; el momento —como ponía de relieve el trabajo de González Robles— era el de ensalzamiento de la abstracción. Así que esta fue la última gran ocasión de la década en la que se intentó promocionar la pintura del extremeño en el exterior planteándolo como alternativa.

Sin embargo, otra cosa era de cara al interior de España, donde su proyección todavía contó con un importante momento antes de que acabaran los años cincuenta, aunque sería ya el último apoyo al «expresionismo raigal» del extremeño desde las plataformas oficiales, que también intuyeron el papel de magisterio que en adelante se reservaba a esta pintura. Se trató, pues, de una de sus más destacadas muestras con organización y patrocinio oficial y estuvo centrada sobre el paisaje. Se celebró en marzo de 1959 en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, con catálogo introducido por Gerardo Diego, quien allí elogiaba y sancionaba así el clasicismo que había alcanzado la pintura del maestro extremeño:

«La pintura de Ortega ha llegado a un punto de madurez, de equilibrio y delicadeza verdaderamente clásicos. Solían nuestros clásicos, los clásicos de la lengua castellana, reservar para máximo elogio el adjetivo *extremado*. La pintura de este extremeño es también *extremada*. *Extremada* en el sentido, por de pronto, de la calidad. No se puede llegar a más finura en la disposición del color, a mayor elegancia alquitarada. [...] Pero, además, la pintura de Ortega Muñoz es *extremada* en otro sentido: en el haber caminado hacia adelante, hasta el límite mismo de la posibilidad de alejamiento de lo real y concreto hacia lo abstracto y fuera de espacio y tiempo. Fuga de la naturaleza pura hacia el cuadro puro, hacia la autonomía del color en la superficie del arte... Maravilla de una pintura raigal, solidísima y, sin embargo, *extremada*»⁸⁹.

Se presentaban en la muestra dieciséis paisajes, que portaban la novedad de que, junto a los inspirados por Extremadura, contemplaban con mirada limpia, significativa y depurada las tierras castellanas y los viñedos riojanos. Unas y otros aparecían tratados en medio de una equilibrada composición y un vívido color que daban el protagonismo a los ritmos y cadencias del terreno, junto a sus dominados accidentes y vegetación. «He querido presentar esta vez —declaró el pintor— una serie de paisajes de otras regiones, para no dar la impresión de que siempre se limita uno a



Paisaje de Castilla, c. 1957-1959.

su propia tierra, como si se sintiera incapaz de comprender el resto de España»⁹⁰. Y verdaderamente la crítica elogió esta nueva aparición, de manera que Figuerola-Ferretti, por ejemplo, no sólo destacó que tal variación se veía correspondida por «una ampliación medida, cauta, sumamente afinada, de su repertorio cromático», sino también la «hermosa madurez» y «el punto neurálgico en la vida del artista» que significaba. Ramón D. Faraldo, en cambio, no se planteaba interrogantes sobre el «siempre inquietante porvenir», como el anterior crítico, sino que saludaba abiertamente el momento: «Después de las telas de Extremadura —decía— no parecía posible ir más lejos. Ante Castilla ha ido más lejos: ahora es una revelación», y concluía resaltando la necesidad y oportunidad de la exposición como muestra de perseverancia artística⁹¹.

Por otro lado, la comentada cercanía de Ortega Muñoz a las instituciones oficiales, como en estas últimas con las que culminaba la década, no quiere decir que el pintor asumiera plenamente la actuación oficial. De hecho, en abril de ese mismo año, prácticamente mientras se celebraba la citada muestra madrileña, el pintor se solidarizaba con otros intelectuales y artistas para manifestar al ministro de Justicia su deseo de ver a los artistas españoles exiliados incorporados de nuevo «a la vida nacional» y solicitarle la promulgación de una amnistía general que les ofreciera plenas garantías; lo que hicieron mediante una carta cuyas firmas eran encabezadas por los grandes premios de las Bienales Hispanoamericanas de Arte —pese a la oposición que los exiliados habían manifestado hacia ellas— y de las últimas Exposiciones Nacionales⁹².

Mas, a pesar de los puntos críticos, la firma misma de este documento encabezado por los triunfadores de esas Bienales y Nacionales, en cierto modo también mostraba el peso adquirido por estos artistas en la «vida artística nacional». Y, ciertamente, la promoción que hasta entonces se había hecho de alguno de ellos durante esa década, tanto en los grandes certámenes españoles, como en las Bienales Hispanoamericanas, de Alejandría, de São Paulo o de Venecia, a pesar de los cambios de orientación, fue una promoción fundamental en su carrera artística, como ocurrió con el pintor extremeño.

De este modo, al cabo de la década de los cincuenta, debemos concluir respecto a Ortega Muñoz que, dicho apoyo, que no fue mayor que el dado a otros artistas, fue esencial en su trayectoria. Quizá casi tanto como el que recibió de críticos como Eduardo Lloset, Camón Aznar, Sánchez Camargo, Figuerola-Ferretti, Alberto del Castillo, Gaya Nuño, Faraldo, etc., que exaltaron su buen hacer y vincularon su obra con la más «franciscana» y sobria tradición de la pintura meseteña. Y es que, además, fue gracias a la ocasión prestada por estos magnos certámenes, que el comentario de estos críticos alcanzó más amplia difusión, partiendo de aquí un interés más extenso por este pintor, cuya obra, a la que se atribuía un gran «iberismo» (y —pronto— ciertas dificultades para ser entendida fuera), a lo largo de los años cincuenta y al compás de la expectación mantenida por su presencia en estos certámenes, también sería exhibida con cierta amplitud por buena parte de la península: Madrid, Barcelona, Sevilla, Cáceres, Badajoz, Bilbao, Salamanca, etc.

Lo principal de la promoción exterior, con todo, ya estaba hecho hacia mediados de la década de los cincuenta y, como se sabe, a lo largo de la otra mitad fue ganando terreno en ese apoyo oficial la abstracción. Godofredo Ortega Muñoz se mantuvo como un considerable valor del arte figurativo, pero especialmente hacia el interior. Este proceso se puso aún más de manifiesto durante los años sesenta, que comenzaron con su participación, con cinco paisajes fuera de concurso, en la Exposición Nacional, celebrada en mayo de 1960 en Barcelona. Luego, durante el resto de la década, continuó exponiendo casi exclusivamente en Madrid y Barcelona, donde participó en diversas muestras individuales y colectivas organizadas por galerías (Prisma, Biosca, Theo, etc.) y otras instituciones (Sociedad de Amigos del Arte, Ate-



Paisaje de Castilla, c. 1957-1959.

neo de Madrid, IX Salón de Mayo, Colegio de Arquitectos de Cataluña, etc.), e incluso tuvo una sala monográfica de honor en la última Exposición Nacional que se celebró, la de 1968. Así pues, a pesar de que durante esa década, la producción del pintor, formal y cromáticamente, se había simplificado y depurado ostensiblemente y se había abierto temáticamente a nuevas geografías españolas, prácticamente (si exceptuamos ocasiones tan excepcionales como la colectiva *Pintores figurativos de la España actual*, organizada por Información y Turismo y exhibida en marzo de 1969 en Estados Unidos) se había mantenido también en los márgenes de inspiración y promoción «nacionales».

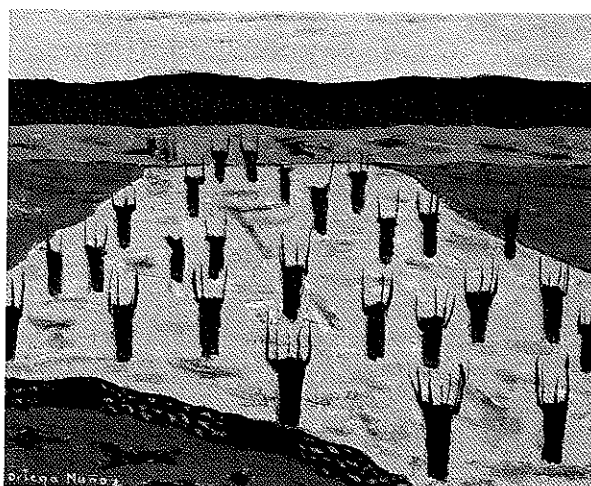
Pero conviene tener en cuenta, no obstante, la significación respecto a la nueva actualidad que, parte de la crítica, otorgaría a la pintura de Ortega Muñoz desde finales de los años sesenta. Esto es, ahora se reservará al extremeño desde el papel de *ejemplo actual de neofiguración y paisajismo*, que expresará Manuel García-Viñó en 1968, el de *maestro precursor o precedente del ingenuismo, la neofiguración o la vertiente social del realismo artístico*, que expondrá Raúl Chavarri en 1970. Es decir, García-Viñó aludirá a la obra de Ortega Muñoz como ejemplo de la innumerable variación expresiva que podía tener la «nueva figuración» frente al informalismo y como modelo de la vuelta a la naturaleza que representaba. Y es que —explicará el crítico acudiendo al recuerdo de la pintura de éste que presenta como adalid del nuevo paisajismo— en «el paisajismo actual —pensemos, por ejemplo, en un Ortega Muñoz— vuelve a prescindirse de los estados atmosféricos —no, quizá, de la luz— y a darse la máxima importancia a las líneas y los planos. No en vano ha tenido lugar la expe-

riencia de la abstracción. Pero, si nos fijamos bien, en el paisaje moderno no se da tanto la emoción estética ante un paisaje natural como el mensaje emocional a través de unos elementos del paisaje natural»⁹³.

Por su parte, Raúl Chavarri situará al «maestro» extremeño en lugar preferente entre los «grandes artistas españoles», entre «los precedentes» —junto a Benjamín Palencia y Vaquero Palacios— que han realizado «una auténtica síntesis ingenuista», diferente a la de cuño francés o americano y con continuidad en ciertos pintores de ese momento⁹⁴. Igualmente, Chavarri también considerará a Ortega Muñoz como uno de «los precedentes» del realismo social practicado en esos años, por lo que —junto a Francisco Mateos— se referirá a él como una de las «dos presencias artísticas de dimensión magistral [que quedan de la época del realismo militante de la guerra civil] todavía actuantes en nuestra realidad pictórica», es decir, verá en Godofredo Ortega Muñoz al «introducido en nuestro país de una concepción crítica, a la vez realista y simbólica del paisaje, cuyas influencias se despliegan en diversos aspectos y creadores de nuestra plástica contemporánea»⁹⁵. Y, finalmente, también respecto a la pintura de esa actualidad, Chavarri valorará al extremeño, junto a Vázquez Díaz, Cossío y Palencia, como importante precursor de la transición de la pintura española desde la figuración a «la contemporaneidad»⁹⁶.

Por otro lado, aparte de tal presentación como precursor en la actualidad artística, esos años setenta, que recibirían a Ortega Muñoz con la celebración —en febrero de 1970— de una gran muestra antológica en el Casón del Buen Retiro (a la que siguieron en aquel mismo año las monográficas presentadas en las Salas Góticas de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona, en el Pabellón Mudéjar de Sevilla y en la Casa de la Cultura de Badajoz) y la recepción en Barcelona de la Medalla de Oro de la Crítica, no añadieron —salvo lo que estos reconocimientos supusieron— demasiado nuevo a los márgenes de promoción en los que se había movido su arte en los últimos años. El arte de Ortega Muñoz, que recibía en 1978 la Medalla de Oro de la Provincia de Badajoz, tenía ya aire precursor, aire de otra época, de un momento realmente importante, pero ya pasado, de la historia del arte español.

Había continuado fortaleciéndose, eso sí, pero aparte —si se quiere— de ciertas visiones como las de García-Viñó o Chavarri, que lo situaban como precedente actuante de ciertas tendencias actuales, en general, sólo parecía despertar ya un interés retros-



Castaños, c. 1960.

pectivo, como parte destacada de un interesante momento y concepción del arte español contemporáneo. De manera que, ya, se podía ir inscribiendo al extremeño —como insistía Gaya Nuño— entre «los grandes maestros del fauvismo ibérico» (donde también cabían Palencia, Vaquero y Zabaleta)⁹⁷, o en otros lugares más inoportunos del proceso renovador, que luego ayudaron a un cierto olvido de su obra⁹⁸, hasta que, a finales de los años ochenta, empezaran las revisiones y quejas sobre ese silencio en el que había quedado⁹⁹. Mas hoy, al historiar nuestro arte desde la perspectiva y la objetividad que puede y debe aportarnos la atalaya del nuevo siglo, nos corresponde ya un análisis más profundo, de mayor calado, que no ignore la presencia y la influencia en nuestra escena artística de producciones tan manifiestas y significativas como la de Godofredo Ortega Muñoz, quien, tras irse haciendo a fuego lento entre unas y otras andanzas nacionales y cosmopolitas, quedó configurado y consagrado en los años cincuenta como uno de nuestros grandes pintores del siglo xx, actuando su pintura desde entonces, al tiempo que se depuraba y robustecía, como claro referente artístico.

M. C. B.

NOTAS

- ¹ De hecho, el propio Alberto, en su conocido texto «Sobre la Escuela de Vallecas» (dictado por el escultor a Luis Lacasa en 1961), refiere una de las experiencias de sus visitas a Vallecas en la que se encontraba Palencia y el escritor y periodista anarquista Gil Bel (1895-1949); incluso también cita a alguno de los «estudiante de arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud)» que acudían con él —y que fueron los que presentaron a Pérez Contel y Alberto— y cita a Díaz Caneja (recogido en Alberto Sánchez, *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975). El pintor palentino coincidiría poco después con Gil Bel en Zaragoza y, en la posguerra, con Ortega Muñoz en las tertulias del Café Lyon.
- ² Pérez Contel, también partícipe, indica que, en 1926, Alberto fundó «con Benjamín Palencia, Gil Bel y Ortega Muñoz, la que fue conocida como la Escuela de Vallecas» y añade sobre cuando se conocieron y su primera experiencia vallecana, en la que también se hallaba el extremeño: «Conocí a Alberto en Madrid, cuando todavía era estudiante de la Escuela Superior de Bellas Arte de San Carlos de Valencia, en uno de mis viajes a la Villa y Corte. Me presentaron a él Segarra y Roso, estudiantes de Arquitectura. En nuestro primer encuentro dijo que me esperaba, después de comer, en la terraza del café Atocha. Cuando comenzaba a declinar el sol, pero con suficiente luminosidad, nos trasladamos a Vallecas, y caminamos por los campos de los alrededores del poblado. Alberto quería ofrecermelo, a lo vivo, el primer contacto con uno de los manantiales donde saciaba su inspiración plástica. Recuerdo el blanco paisaje de gredas, visto cuando ascendimos a lo alto del "Cerro testigo", desaparecido, y la hermosa naturaleza ha sido sustituida por "rascacielos", como calificaba a los rascacielos Miguel Hernández. Desde la cumbre del cerro, entonces, se podía contemplar las ondulaciones de los campos roturados y añejos troncos de viejos olivos. Allí recibí la primera y más importante lección sobre las artes plásticas. Sobre el pequeño altiplano del

Cerro Testigo se elevaba una construcción prismática, que Alberto denominaba como el Monumento a la Plástica Pura, construido con ladrillos. Sobre la capa del reboco [*sic*], cuando fue inaugurado, firmaron los asistentes: Alberto, Benjamín Palencia, Gil Bel, Ortega Muñoz, etc.» (Rafael Pérez Contel, *Artistas en Valencia, 1936-1939*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, vol. 1, pp. 300-301).

- ³ Así, entre otras vinculaciones apuntadas, Valeriano Bozal decía en 1965 que, «en general, este tipo de paisaje [presente en las pocas pinturas conocidas de Alberto] va a ser después cultivado, un poco más representativamente —también un poco más angélicamente— por artistas como Godofredo Ortega Muñoz» (V. Bozal, «El escultor Alberto Sánchez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 189, Madrid, septiembre de 1965, p. 322). Igualmente, Jaime Brihuega, comentando los «tránsitos» entre el antes y el después de la guerra, indicaba: «Los hábitos de Vallecas también trenzan buena parte del cordón umbilical que une con el inmediato pasado a quienes emergen o modelan su presencia eficaz en los años cuarenta. Para confirmarlo, ahí está su presencia en obras tan diferentes entre sí como las de Ortega Muñoz —ese campo arado y poblado de antropomórficas formas que vemos en *Castaños y alcornoques* (1949)—, San José...». Mientras José Corredor Matheos apuntaba la existencia de un mismo punto de partida depurador en los paisajes de Díaz-Caneja y Ortega Muñoz, aunque con diferente meta, pues si la del primero enlaza enseguida con la abstracción, la del segundo será muy diferente: «Con la atención fijada en una visión muy limpia y lúcida —dirá del extremeño—, no deseará llegar nunca a un punto en que realidad y abstracción sean ambivalentes. Sin embargo, con el tiempo, su realismo será tan puro, pura realidad y pura pintura, que queda, a mi juicio, como una de las referencias más claras y ricas de nuestra pintura. Para la época que nos ocupa, la mayor sencillez la había alcanzado en temas de

peces, pintados en diferentes tonos de verde, con levisimas pinceladas moradas y azules, realizados en 1938 y 1939. Entre 1940 y 1948 pinta, además de paisajes, numerosas figuras, de adultos y de niños, género que después desaparecerá de su obra, para concentrarse en el paisaje. Aquella pintura de entonces es severa o adusta y tierna, de una sequedad que ocultaba una ternura y un amor a lo real que se revelará mejor a partir de los años cincuenta» (J. Brihuega, «El equipaje de los años treinta» y J. Corredor-Matheos, «El arte en Madrid durante la postguerra (1939-1948)», ambos en AA. VV., *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, F. Caja Madrid, 1999, pp. 38 y 90, respectivamente).

⁴ Poco se sabe en concreto de esta amplia experiencia internacional, en la que tampoco se ha creído necesario ahondar, dadas las concreciones españolas entre las que se ha situado y analizado siempre su obra. Así, Gaya Nuño, por ejemplo, valoraba el hecho del siguiente modo: «Cualquiera se avendría a creer, tras este incesante navegar europeo, asiático y africano, que Ortega Muñoz se hubiera convertido en un pintor de mayor o menor estilo internacional, dado que había visto tanto y que había actuado en lugares tan dispares. Aquí la respuesta, paralela al mayor elogio que se me ocurre. Tuvo la elegancia espiritual de callarse cuanto hubiera presenciado o aprendido, guardó silencio acerca de sus infinitas correrías, y de ellas, de su itinerario internacional, no guardó exteriormente sino su porte aristocrático, coronado por una cabellera cana. En lo demás, en lo que a todos nos importa, se comportó como un extremeño esencial que no hubiera salido jamás de sus tierras patrias» (J. A. Gaya Nuño, *La pintura española del siglo xx*, Madrid, IEE, 1970, pp. 296-297). Pero de algo podemos estar seguros: nada habrá más lejos del extremeño, cuando reinicie en la Península su trayectoria pictórica, que desconocimiento de otras estéticas internacionales o españolas. Su experiencia nacional e internacional, por el contrario, sin duda le sir-

vió para captar, valorar e interpretar con renovada objetividad y simplificada pericia los contenidos esenciales de su tierra de origen.

- ⁵ Sánchez Camargo, en el conocido libro que dedicó a la «nueva Escuela de Madrid», al comentar las andanzas de Álvaro Delgado por el Madrid de los cuarenta posterior al «Convivio» vallecano, describe así la citada tertulia a la que acudía el extremeño: «...[se produce con Ramón de Faraído] la llegada del joven artista [Á. Delgado] a la tertulia del café Lyon, en cuyos sofás se reúnen Pancho Cossío, el gran pintor, con su gesto de hombre malhumorado, su innata bondad y una justa actitud de persona a quien "no han dado aquello que merece"; el triste y recoleto pintor de Quesada Zabaleta, Ortega Muñoz, el gran artista extremeño solitario en su campestre retiro o viajero por Escandinavia, y siempre con un presente extraño y definitivo en sus aisladas exposiciones; Caneja, Alberto Duce, tan rectilíneo en su aspecto como en su pintura; Corrales Egea, que había de destacarse en un Certamen de manera muy señalada y que luego torció su rumbo plástico equivocando el camino y en espera de su segura resurrección; Suárez Carreño, quien ya escribía un buen teatro sin eco aún..., García Ochoa, Olano, el generoso González Allier, Mario Romero, Ocano, Jiménez Arnau y tantos otros que soñaban a la gloria entre sorbos de café y quejas sobre el "podrido" ambiente artístico...» (M. Sánchez-Camargo, *Pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid (I)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1954, p. 165).
- ⁶ Valeriano Bozal, *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días* [1973], Madrid, Itsmo, 1985, p. 168.
- ⁷ Una visión semejante sobre este aspecto, aunque con desarrollo y consideraciones diferentes respecto a su alcance, es la de María Jesús Ávila Corchero, quien ejecutó una tesis doctoral sobre el pintor en 1995, en la que resume así tal aspecto: «Un detenido estudio nos obliga a rechazar la teoría que caracteriza a Ortega Muñoz como figura establecida y mimada del franquismo, con un éxito fácil. Debemos aclarar que vivió los diez años siguientes a su re-

greso a España en un entorno totalmente hostil, que en absoluto arrojó sus actividades por innovadoras y enfrentadas al academicismo reinante. Esta situación no cambia hasta 1948, fecha de su primera muestra individual, con la que inicia un tímido despegue, reforzado en los años cincuenta por las *Bienales Hispanoamericanas de Arte*, éstas sí con arropo [sic] oficial. Este apoyo sólo se mantiene hasta 1958, en que le da el relevo una nueva generación de artistas ubicados dentro de la vanguardia e impulsados por el mismo Estado, que ha adoptado una nueva política exterior» (*El pintor Ortega Muñoz. 1899-1982*; Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p. 3).

- ⁸ «Pocas veces —decía el crítico— hemos salido de una Exposición con una impresión de más reposada sensibilidad, de una más serena y calma ordenación de las formas y de los colores que de esta del pintor Ortega Muñoz en la Sala Estilo [...]. En nuestra pintura de ahora, tan saturada de obtusos bodegones, estos de Ortega Muñoz presentan un misterio y una alucinante clarividencia, que dejan a las cosas representadas en su más extensa personalidad. Esto se debe no sólo a la simplicidad de la gama con los colores tan castigados y esenciales, con una sobriedad que es el principal agente del franciscanismo de esta pintura, sino al acierto en la ordenación, tan calculada y sencilla, de los objetos. No hay más planos que los que sostienen los escasos y limpios temas allí perpetuados. Y esta simple presencia los dota de una tranquila solemnidad» («Arte y Artistas. Revista de exposiciones», *ABC*, Madrid, 29 de noviembre de 1947, p. 10).
- ⁹ Eduardo Lloset, «Arte y diálogo. Ortega Muñoz, extremeño universal», *Arriba*, Madrid, octubre de 1948.
- ¹⁰ Tristán Yuste, «El trampolín del espíritu es la realidad», *Pueblo*, Madrid, 24 de noviembre de 1948. La exposición de 1947 también la reseñó Jeeves en el diario *Madrid* y, la de 1948, además de Lloset y Yuste, también recibió el comentario de Camón Aznar en *ABC*, Federico Galindo en *Dígame* y Sánchez Camargo en *El Alcázar* (aprovecho la ocasión para agradecer algunas de las indicaciones hemerográficas

del presente trabajo a Antonio Franco, director del MEIAC).

- ¹¹ Sobre las características del certamen y su trascendencia véase Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.
- ¹² *Ibidem*, pp. 260, nota 3; 330, nota 8, y 339.
- ¹³ Véanse los catálogos *Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte. Catálogo Pintura, Arquitectura, Museo Nacional de Arte Moderno*, s./l., s./i., s./a (1951), pp. 35-36 (sus obras aparecen respectivamente con los números 234 a 236 y 242 a 244) y *Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte. Catálogo*, Madrid, Gráficas Varela, 1951, p. 33 (números 252 a 262).
- ¹⁴ Camón Aznar, desde sus primeras crónicas se planteaba la existencia de una posible «escuela de Madrid», encontrando algo que «cohesiona a los artistas más representativos de nuestro medio artístico. Y es, frente a otras escuelas presentes en la Bienal, un más adusto ceño ante estas tierras desguarnecidas, una mayor retracción visual que oxea y ahuyenta a todo ese enjambre de brillos fáciles que se posan en forma de tachas locuaces sobre tantas epidermis mediterráneas»; después hallaba en Zabaleta y Ortega Muñoz «dos interpretaciones campesinas opuestas y admirables», «dos presentaciones contiguas [en la Sala X] cuyos valores cromáticos se repelen, pero que constituyen una de las notas más agudas de este certamen». La interpretación resultaba la opuesta al andaluz: «En sus paisajes —continuaba Camón—, el campo extremeño es visto desde un intimismo cromático que raspa las luces y las perspectivas espectaculares y deja sólo su esencia confidente y directa... Los bodegones mantienen esa aristocracia en la rítmica ordenación de los temas, y en los colores, no amortiguados, sino desecados por una concentración que austeriza tintas y brillos...» (J. Camón Aznar, «En la Bienal no se advierte una *escuela madrileña*, aunque ciertas características comunes unen a los artistas de la capital», *ABC*, Madrid, 29 de diciembre de 1951, pp. 35-36).

- ¹⁵ Lloset, que hacía su comentario por salas, destacaba en Ortega Muñoz el reposo y tranquilidad que transmitía su pintura frente a los «pintores de su hora», pues, añadía: «Su concepción responde a una estética, a unos procedimientos vigentes, incluso al propósito de transmitirnos la sustantiva elegancia de lo sencillo, de lo humilde, o la gravedad de lo genuino, de lo noble. Sólo recoge esta pintura unos acentos rurales, unos objetos o elementos rudimentarios en su pureza. No hay, sin embargo, en nuestra pintura de hoy muchas expresiones que alcancen la tensión intelectual de esta pintura: su razonada construcción, su fluencia poética» (E. Lloset, «Crónica de la Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura española», *Correo Literario*, n.º 39, Madrid, 1 de enero de 1952, p. 10).
- ¹⁶ L. Figuerola-Ferretti, «La primera Bienal Hispanoamericana. Palencia, Zabaleta y Ortega Muñoz», *Arriba*, Madrid, 4 de noviembre de 1951.
- ¹⁷ A. del Castillo, «La pintura madrileña en la Bienal (II)», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 5 de diciembre de 1951.
- ¹⁸ Véase, por ejemplo, Rufo Velázquez, «Primera carta sobre la Bienal a un amigo de provincias», *Dígame*, Madrid, 16 de octubre de 1951, y Mariano Tomás, «I Bienal Hispanoamericana de Arte. Salas Altas, IV» y «...Salas Altas, V», *Madrid*, Madrid, 26 de octubre de 1951 y 30 de octubre de 1951.
- ¹⁹ «Godofredo Ortega Muñoz —indicaba Tristán Yuste— es lo más opuesto que puede ser un academicista, ese pintor rutinario y huero que trabaja con viejas recetas. En él todo tiende a la innovación. Al constante análisis de la vida, que no cesa de superarse... Ortega Muñoz es un gran catador de calidades pictóricas... Su pintura es una pintura netamente de la Meseta, del páramo, del encinar. Simboliza todo un ambiente y toda una raza, cuya gloria está reverdecido» (T. Yuste, «Ortega Muñoz», *Pueblo*, Madrid, 24 de octubre de 1951).
- ²⁰ Santos Torroella lo describía como «personalísimo en su bodegón y en sus paisajes, y que parece pulsar el bordón, la cuerda grave de los colores» («La pintura», *Mundo Hispánico*, n.º 46, Madrid, enero de 1952, pp. 16-18). Faral-
- do, que además expresaba su preferencia por los paisajes, añadía: «He aquí una pintura verdaderamente moderna que no es conceptuosa ni colorista. Lo que la hace actual es la inteligente individualidad de su autor./ Este artista parece "de vuelta" de casi todo lo que desvía el trabajo de tantos pintores contemporáneos: la hipertrofia cromática, la preocupación literaria. / Su trabajo es "esencial". [...] / Si lo que suele llamarse "iberismo" significa algo en arte, puede significar lo que nos sugieren estos paisajes: una manera de ser, en arte, austero y trascendente. Una manera de inventar formas y colores de apariencia tan púdica como penetrante. De servir "al alma"». («La I Bienal Hispanoamericana. Ortega Muñoz, Pedro Bueno, Escassi...», *Ya*, Madrid, 24 de febrero de 1952).
- ²¹ M. Cabañas, *La política...*, op. cit., 1996, p. 45.
- ²² L. F. Vivanco, *Primera Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, A. Aguado, 1952, p. 49.
- ²³ En su inscripción en la I Bienal aparecía ya domiciliado en Madrid, con residencia en la calle María de Molina, 15. El crítico Juan Gich, sin embargo, que se entrevistaba con él a comienzos de 1953, indicó que fue «a verle en un piso de la calle del Marqués de Orellana, 1, donde vive en sus temporadas madrileñas, en casa de un cuñado suyo» (J. Gich, «Un pintor casi inédito para los españoles: Ortega Muñoz», *El Alcázar*, Madrid, 3 de marzo de 1953).
- ²⁴ *Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo*, Barcelona, Museo de Arte Moderno (Imp. Vélez), marzo de 1952, p. 8. Sobre las características de la muestra véase también M. Cabañas, op. cit., 1996, pp. 635-649, y sobre las citadas polémicas pp. 551-625.
- ²⁵ De este modo, Monreal, por ejemplo, se limitó a situar la obra del extremeño entre la de «fuera» que «acentúa la tónica de vanguardia» (Monreal, «Vistazo al catálogo de la Bienal», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 15 de marzo de 1952) y, Del Castillo, continuó valorando muy positivamente su presencia: «Descuella —dijo—, aunque esté colgado en un rincón, el elegante y sensible paisaje extremeño de Ortega Muñoz, *El camino*, uno de los lienzos de valor positivo de la Antológica, que bien pudo figurar entre los galardonados, no obstante ser su autor poco menos que desconocido hasta ahora» (A. del Castillo, «Los seleccionados», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 20 de abril de 1952).
- ²⁶ Entre las reseñas del libro pueden citarse: J. A. Gaya Nuño, «El mundo de los libros. Bellas Artes», *Ínsula*, Madrid, 15 de febrero de 1953; Cesáreo Rodríguez-Aguilera, «Diálogos de Arte. Ortega Muñoz», *Revista*, Barcelona, febrero de 1953; Luis Felipe Vivanco, «Libros de Arte», *Revista*, Barcelona, febrero de 1953; R. Vázquez-Zamora, «La vida de los libros. Ortega Muñoz», *Destino*, Barcelona, mayo de 1953, p. 29.
- ²⁷ E. Lloset Marañón, *Ortega Muñoz*, Madrid, Talleres Tipográficos Blass, 1952 (pp. 9 a 47 texto castellano, 53 a 87 traducción inglesa de David G. Rowlands).
- ²⁸ Gaya Nuño, también calificaba al extremeño de «todo un pintor español», resaltaba sus paisajes, «los menos halagüeños y rientes que se han pintado en España, pero también los más exactamente agrarios, maternos, superadores del tiempo, de la estación y del color»; así como «sus figuras de hombres y niños campesinos, irremediable y entrañablemente campesinos»; óleos todos ellos que «imponen respeto por ese su retratar lo eterno y que encadenan con lo mejor de la fuerza zurbaranesca, si hemos de elegir punto de comparación para semejante ascetismo y recogimiento» (J. A. Gaya Nuño, *La pintura española en el medio siglo*, Barcelona, Omega, 1952, pp. 50-51).
- ²⁹ Luis Figuerola-Ferreti resaltó de lo expuesto, sobre todo, «la sensación de silencio», que incluía «los caracteres de sobriedad de su paleta franciscana» y la emoción que producían sus paisajes, sus bodegones o sus composiciones («Arte. Pinturas de Ortega Muñoz», *Arriba*, Madrid, 8 de marzo de 1953, p. 15).
- ³⁰ Camón Aznar abundó en sus caracterizaciones anteriores: «La preocupación de este pintor —señaló— reside en aquietar el mundo empavonando los tonos, sumergiendo a los brillos en esas manchas de mineral sequedad [...]. Hay en sus paisajes una interpretación ibérica y endurecida de nuestras tierras [...]. Todo silente y confidencial, con las cosas limitadas de todo halo ambiental. Dijérase que este pintor

afronta los temas de los cuadros desde su interior. Desde su esencia... La selección de los ingredientes de estos cuadros se hacen con tan franciscana timidez, que todo en ellos se asorda y disminuye» («La pintura de Ortega Muñoz», *ABC*, 19 de marzo de 1953, p. 11).

³¹ Manuel Sánchez-Camargo resultaría bastante más efusivo que los anteriores, indicando sobre el pintor que «sólo la figura de Benjamín Palencia, dentro del recinto nacional puede servir de referencia a la de este artista, que con una técnica elemental llega a los más insospechados lugares de la pintura», y, sobre la ocasión, que «esta exposición es para nosotros la más interesante que hemos contemplado desde que cerró sus puertas la Bienal» («Exposiciones en siete días», *Hoja del Lunes*, 9 de marzo de 1953). Abundaba también en ello —y en «la mística y la ascética» conjugada en «esta pintura franciscana de Ortega Muñoz»— en «Arte. Crítica y noticia», *Pueblo*, Madrid, 10 de marzo de 1953. En otras crónicas y semblanzas de esta pintura, tampoco evitará equiparar al extremeño con Solana o Palencia o vincularlo con San Pedro de Alcántara o San Juan de la Cruz, o con los versos de Unamuno o Machado, pues, para el crítico, se trataba del «heredero de una pintura que tiene características muy especiales en nuestra historia del arte. Ortega Muñoz eslabona su ímpetu espiritual con los sentidos pictóricos de Morales o con el barroquismo de Zurbarán. Estamos ante una auténtica visión española en serio... Ortega Muñoz reconquista la verdad de la pintura para enlazar con la tradición española más auténtica. Esta pintura... es una isla en nuestra visión habitual y se hermana con la de otro pintor, otro asceta de las tierras altas y soledosas de Castilla: Benjamín Palencia» («La España íntima en la pintura de Ortega Muñoz», *Foco* n.º 54, Madrid-Barcelona, 18 de abril de 1953, pp. 24-25 —también reproducido, con el título «Ortega Muñoz o la ascética de la pintura» en *Revista del Hogar Extremeño* n.º 1, Madrid, enero de 1954, pp. 5 y 13—).

³² Gich informaba también sobre la muestra que era «obra de sus últimos años pintada toda en Valencia de Alcántara», incluyendo «alguna

tela de época anterior para ofrecer una visión más completa de la evolución de su pintura». «El artista —añadía— ha llegado a su momento de reposada madurez. Ahora es cuando su obra tiene el máximo interés, la mayor hondura, expresada en gran economía de medios; y terminaba afirmando —también— que en sus temas «todo [estaba] expresado con sencillez franciscana, con ascetismo traspasado de amor. La pintura de Ortega Muñoz es hoy la más sincera que se realiza en España, sin ningún género de duda» («Un pintor casi inédito para los españoles: Ortega Muñoz», *El Alcázar*, Madrid, 3 de marzo de 1953).

³³ Juan Gich, «Ortega Muñoz expone en Madrid antes de salir para Nueva York», *Correo Literario*, n.º 67, Madrid, 1 de marzo de 1953, p. 8 (se reproduce bajo este nuevo título el artículo citado en la nota anterior). Por otro lado, en cuanto a las citadas informaciones gráficas y la dirección hacia el mundo del hispano, no sólo resulta interesante referir artículos como este de Gich en *Correo Literario* (que apareció publicado junto al lanzamiento en la revista de la II Bienal Hispanoamericana, cuyo gran premio de pintura precisamente obtendría el extremeño), sino también otros como el titulado «Exposición de Ortega Muñoz en el Museo de Arte Contemporáneo», *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, n.º 20, Madrid, marzo-abril de 1953, pp. 58-60.

³⁴ En la crónica citada de Juan Gich que apareció en *El Alcázar* y *Correo Literario*, éste indicaba: «Ahora se dispone [Ortega Muñoz] a exponer en Madrid, antes de salir para los Estados Unidos, donde piensa pasar una larga temporada en Nueva York pintando campos extremeños y tipos de su tierra». Posiblemente fue este comentario el que dio pie a Sánchez Camargo para hacer la siguiente llamada de atención en la revista *Foco*: «Este pintor, que ahora exhibirá en Nueva York, se ausenta por tiempo del país; pero ha de volver. En nosotros está, o debe estar, que esa emigración a la que obliga las incomprensiones no se produzca...» (*op. cit.*, 18 de abril de 1953, p. 24).

³⁵ Gerardo Diego, tras aludir a la intuición, comenzaba señalando: «Nada más entrar en la

sala donde conventualmente rezan o meditan frente a frente veintiséis lienzos como veintiséis monjes de Ortega Muñoz, nos sentimos sobrecogidos ante la verdad, la perennidad, la esencia de su pintura». Y tras recordar su iberismo extremeño y a Zurbarán, acababa: «España, Extremadura, son también esenciales, y por eso Ortega Muñoz, a imagen y semejanza de su patria y de su tierra, tenía que salir pintor esencial» (G. Diego, «Pintura esencial», *ABC*, Madrid, 21 de abril de 1953. También publicado en Barcelona: «La pintura esencial de Ortega Muñoz», *Revista*, Barcelona, abril de 1953).

³⁶ Vivanco, que recordaba que «la mirada de Ortega Muñoz sigue, en todos sus lienzos, la lección de humildad y de ascetismo de un Cézanne», argüía luego: «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 desesperadamente en un trozo cualquiera de la realidad desdeñando de antemano todo lo que podría distraernos, todo lo que podría llevarnos a otra parte. / [...] / 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». Y termina afirmando el poeta sobre la adscripción del pintor: «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 creados por ellos mismos» (L. F. Vivanco, «Ortega Muñoz, una pintura silenciosa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 41, Madrid, mayo de 1953, pp. 188-198).

- ³⁷ «Hablando con el ilustre pintor extremeño, Ortega Muñoz», *Extremadura*, Cáceres, 22 de agosto de 1953.
- ³⁸ A. del Castillo, «El arte en Barcelona. Realismo poético», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11 de diciembre de 1953, p. 3.
- ³⁹ J. Benet Aurell, «Exposiciones. Ortega Muñoz», *Revista*, n.º 15, Barcelona, diciembre de 1953. Entre otras crónicas que originó la muestra, también pueden citarse las de Ángel Marsá, «Ortega Muñoz», *El Correo Catalán*, Barcelona, 12 de diciembre de 1953; «Ortega Muñoz, en Syra», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 12 de diciembre de 1953; «Godofredo Ortega Muñoz», *Mundo Deportivo*, Barcelona, 13 de diciembre de 1953; Juan Cortés, «Ortega Muñoz», *Destino*, Barcelona, diciembre de 1953; Luis Monreal, «Ortega Muñoz», *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de diciembre de 1953.
- ⁴⁰ María Jesús Ávila, en el trabajo antes citado, que divide la producción del pintor en una etapa Juvenil (1921-1939), seguida de otra de Transición (1939-1953), también distingue en la evolución estilística del pintor un nuevo período —que llama de Madurez y prolonga hasta 1959— iniciado en 1953: «A partir de este año —resume— y con todos los elementos en su mano, los paisajes continuaron, casi imperceptiblemente, su depuración en pos de la obra pura con elementos formales cada vez más signícos, colores paulatinamente más refinados y planos y composiciones rigurosamente equilibradas y rítmicas» (*op. cit.*, 1998, p. 5).
- ⁴¹ La muestra «Pintura Española Contemporánea», celebrada en los primeros meses de ese año en Manila, con el apoyo de la Embajada de España, entre otras obras, también incluía de la pintora N. Pistolesi («uno de los firmantes —se decía— del Manifiesto abstracto de

Santander en el verano de 1953»), Gregorio Prieto, Francisco San José o A. Úbeda. Las obras exhibidas de Ortega Muñoz —que superaban la general selección de una pieza por cada artista— fueron *El mantel blanco*, *La Cancilla*, *El toril*, *El postigo* y *Campesino extremeño* (véase «Páginas de pintura Española Contemporánea. Ortega Muñoz», *España. Boletín Informativo. Embajada de España* n.º 62, Manila, marzo de 1954, pp. 15-16). Varias de estas obras habían figurado en la I Bienal Hispanoamericana de Madrid, a raíz de la cual el Instituto de Cultura Hispánica y su Secretaría Permanente de la Bienal Hispanoamericana organizaron diferentes selecciones para configurar muestras y representaciones del arte actual español en diferentes países y certámenes. Cabe señalar entre ellas las 300 obras seleccionadas para la Exposición de Arte Español Actual en la Feria-Exposición de Productos Españoles de Santiago de Chile, inaugurada en mayo de 1953; muestra en buena parte llevada luego a Lima (se inauguró en octubre de 1953 en el Museo de Reproducciones de la Universidad de San Marcos) e incorporada desde aquí a la II Bienal Hispanoamericana celebrada en La Habana. Asimismo la citada Secretaría se ocupó del envío español a la II Bienal de Sao Paulo (inaugurada en diciembre de 1953); del envío al Salón de l'Art Libre de París (en 1954 y compuesto por casi 50 pintores) y de la «significativa y abundante reseña de la pintura española actual» para la Exposición Internacional de Manila (1954), en la que se inscribe la citada muestra y presencia del extremeño (véase sobre estas actuaciones Miguel Cabañas, *La política...*, *op. cit.*, 1996, pp. 168-169, 192-198 y 648-649).

- ⁴² Sobre esta edición del certamen y la oposición que sufrió entre los artistas por su «copatrocinación por las dictaduras franquista y batistiana», véase Miguel Cabañas, *La política...*, *op. cit.*, 1996, pp. 88-89 y, del mismo, *Artistas contra Franco*, México D. F., UNAM, 1996, pp. 93-110.
- ⁴³ La misma representación española tuvo su propio catálogo: *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo de la Muestra Española* (Madrid, Gráficas Valera, 1954, p. 27, números 244 a

249); aunque también se editó un catálogo general: *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo General* (La Habana, Impresora Mundial, Palacio de Bellas Artes, 1954, p. 114, con igual numeración). Entre las crónicas que comentaron esta abundante representación, véase A. del Castillo, «La II Bienal Hispano-Americana de Arte», *Goya* n.º 2, Madrid, septiembre-octubre de 1954, pp. 117-121; L. Figuerola-Ferretti, «La segunda Bienal en La Habana», *Arriba*, Madrid, 27 de mayo de 1945, y Juan Barcino, «II Bienal Hispanoamericana de Arte», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 de junio de 1954.

- ⁴⁴ Así, en *Correo Literario*, a finales de 1953, por ejemplo, se recordaron y glosaron las buenas críticas que había tenido el extremeño en la muestra del Museo de Arte Contemporáneo y otras exposiciones anteriores y se anunciaban ya algunas de las obras, como *La colina* y *La carretera*, con las que concurriría a La Habana («Ortega Muñoz, ante la Bienal. El pintor extremeño aportará al certamen la calidad indiscutible de su arte», *Correo Literario* n.º 48, Madrid, 1 de diciembre de 1953, p. 16). En *Mundo Hispánico*, que en febrero dedicó un número especial a la organización de la II Bienal, también se anunciaba que Extremadura había «embarcado ya en el *Guadalupe*, rumbo a las Indias, al impar y delicioso Ortega Muñoz, acertadamente motejado de *novísimo conquistador extremeño* que, en opinión de un crítico, revela palpablemente la ascendencia de su paisano Zurbarán» (Carlos Peregrín F. Otero, «La aportación española a la II Bienal», *Mundo Hispánico* n.º 71, Madrid, febrero de 1954, pp. 85-86). En la prensa, Antonio Cobos, por ejemplo, proponía ponderar la representación dejando el 50% para el «grupo tradicional o de centro», en el que incluía a Ortega Muñoz, y el otro 50% repartirlo entre académicos y avanzados (surrealistas y abstractos) (A. Cobos, «Quinientas obras de arte envía España a la II Bienal de La Habana», *Ya*, Madrid, 17 de enero de 1954).
- ⁴⁵ El jurado de calificación de la Bienal estuvo formado, en representación de la Bienal, por Alfredo Sánchez Bella (Presidente de la misma y director del Instituto de Cultura Hispánica),

Leopoldo Panero (Secretario General de la Bienal), Alberto del Castillo, Manuel Sánchez Camargo y Ramón Faraldo. En representación de los artistas Benjamín Palencia y Joan Rebull (grandes premios de pintura y escultura, respectivamente, de la I Bienal); además, como representación de los países americanos, excepto Cuba, hubo un representante de Honduras, de Colombia, de Argentina, de Jamaica y de Bolivia, a quienes se sumaron cinco representantes de Cuba (José López Isa, Rafael Marquina, Ramón Loy, Roberto Diago y Sergio López Mesa). No obstante, a Cuba se mandaron también más críticos y periodistas españoles para cubrir la información (Julio Prieto Nespreira por parte de los grabadores, Carlos Robles Piquer por el ICH, Bartolomé Mostaza de Ya, Juan Gich de *Correo Literario*, Santos Torroella de *El Noticiero Universal*; Juan Cortés Vidal de *La Vanguardia* y *Destino*, Luis Ponce de León de la revista *Ateneo*; Adolfo Priego de *Informaciones*, Antonio Manuel Campoy de «Radio Nacional», Figuerola-Ferretti de *Arriba*; Dionisio Ridruejo de *Revista*; Pérez Torreblanca de *Abc*, etc. (véase sobre el particular «Críticos y periodistas llegan hoy para la Bienal», *Diario de la Marina*, La Habana, 14 de mayo de 1954 y «Llegaron de Madrid periodistas y críticos para la II Bienal Hispanoamericana», *Diario de la Marina*, La Habana, 15 de mayo de 1954).

⁴⁶ Entre otras crónicas y noticias, véase las ofrecidas por Ramón D. Faraldo, «Choque en la Bienal entre la idea del cambio y la de eternidad», *Ya*, Madrid, 26 de mayo de 1954; «Expectación ante la II Bienal Hispanoamericana de La Habana», *ABC*, 27 de mayo de 1954; «El vencedor de la Bienal de La Habana», *Informaciones*, Madrid, 1 de junio de 1954; L. Figuerola-Ferretti, «Segundo vistazo a la Bienal», *Arriba*, Madrid, 2 de junio de 1954; «Premios de la Bienal de La Habana», *El Correo Español*, Bilbao, 2 de junio de 1954; «Tras la Bienal Hispano-Americana de Arte. Declaraciones del pintor español Ortega Muñoz, primer premio del certamen. Relación de premios otorgados», *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de junio de 1954; «Premios otorgados en la II Bienal Hispanoamericana», *ABC*, Madrid, 2 de junio de 1954;

«Ortega Muñoz, Gran premio de la II Bienal Hispanoamericana», *Arriba*, 3 de junio de 1954; «Relación de premios otorgados en la II Bienal Hispanoamericana de Arte», *Arriba*, 3 de junio de 1954, p. 13; F. Vaca Morales, «Ortega Muñoz, Gran Premio de Pintura», *Hoy*, Badajoz, 4 de junio de 1954; A. M. Campoy, «La II Bienal de Arte Hispanoamericano en La Habana», *El Español* n.º 288, Madrid, 6-12 de junio de 1954, pp. 59-60; «La II Bienal Hispanoamericana de Arte», *Arriba*, Madrid, 8 de junio de 1954; Ramón D. Faraldo, «La II Bienal superó en todo a la Primera»; *Ya*, Madrid, 13 de junio de 1954; «La II Bienal Hispanoamericana de Arte», *Arriba*, Madrid, 13 de junio de 1954; «Relación de premios otorgados en la II Bienal Hispanoamericana de Arte»; *Mundo Hispánico* n.º 75, Madrid, junio de 1954, pp. 9 y 60; Juan Ramón Masoliver, «La Bienal de La Habana», *Correo Literario* n.º 3, Madrid, julio de 1954, s. p.; «La II Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte», *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de agosto de 1954; «Los grandes premios de la II Bienal», *Correo Literario*, n.º 10, Madrid, febrero-marzo de 1955, s. p.

⁴⁷ Sobre la clausura del certamen y la entrega por España a Cuba de las obras premiadas, véase: «Ha sido clausurada en La Habana la II Bienal de Arte Hispanoamericano», *ABC*, Madrid, 16 de noviembre de 1954; Edmundo Meouchi, «La Bienal, en La Habana. Una victoria contra los resentidos», *Mundo Hispánico* n.º 80, Madrid, noviembre de 1954, pp. 23-26. Sin embargo, curiosamente, *La carretera* volvería a España y al Instituto de Cultura Hispánica, lo que posiblemente se debiera a haber seguido el mismo curso que la serie de muestras antológicas de la II Bienal.

⁴⁸ Véanse las crónicas de Bartolomé Mostaza, «Ortega Muñoz, pintor esencial», *Goya*, n.º 1, Madrid, julio-agosto de 1954, pp. 40-47; Bartolomé Mostaza, «Cuatro grandes premiados de la Bienal de La Habana. Ortega Muñoz, pintor cabal y sin mimetismos», *Ya*, Madrid, 30 de mayo de 1954, pp. 5-6; Juan Barcino, «La II Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte. La aportación española. Los grandes premios», *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de junio de 1954.

⁴⁹ Véanse de los críticos citados Juan Cortés, «De la Bienal de La Habana. Pequeñas consideraciones sobre los grandes premios», *Destino*, n.º 882, Barcelona, 3 de julio de 1954; Juan Gich, «Los grandes premios del año. Ortega Muñoz», *Correo Literario* n.º 4, Madrid, agosto de 1954, s. p.; Juan Gich, «Ortega Muñoz, pintor de Extremadura», *Ateneo* n.º 61, Madrid, 1 de julio de 1954, pp. 29-30; Tristán Yuste, «Godofredo Ortega Muñoz, pintor en triunfo», *El Español*, n.º 291, Madrid, 27 de junio-3 de julio de 1954, pp. 43-46; J. M. Moreno Galván, «Ortega Muñoz, vencedor de la II Bienal», *Mundo Hispánico*, n.º 78, Madrid, septiembre de 1954, pp. 45-58-59; J. M. Moreno Galván, «Los pintores en el estudio. Ortega Muñoz», *Teresa*, n.º 19, julio de 1955; M. Sánchez Camargo, «La gran cita en Cuba de la Exposición Bienal Hispanoamericana», *Revista*, n.º 112, Barcelona, 3-9 de junio de 1954, p. 9; M. Sánchez Camargo, «Gracia y signo de la II Bienal Hispanoamericana de Arte. Triunfo del "Anónimo" Ortega Muñoz», *Revista*, n.º 113, Barcelona, 10-16 de junio de 1954, p. 6; M. Sánchez Camargo, «Arte. Figuras de la temporada, Ortega Muñoz, gran premio de la Bienal», *Pueblo*, Madrid, 20 de julio de 1954; Ramón D. Faraldo, «Ortega Muñoz», *Índice*, n.º 77, Madrid, febrero de 1955, p. 11.

⁵⁰ Adela Jaume, por ejemplo, comentó que los cuadros de la aportación española eran representativos «si no de la totalidad de las escuelas e "ismos" provenientes de las últimas corrientes estéticas, si de algunos de los más significativos», señalando ante *El Camino* —la obra que indicaba como ganadora— y su autor, que Ortega Muñoz era «uno de los grandes valores de la plástica española, y hay que describirlo, sin duda, al grupo que representa a la pintura situada entre las fuerzas conservadoras y los más extremistas que encarnan los diversos "ismos"» (A. Jaume, «La pintura española», *Diario de la Marina*, La Habana, 30 de mayo de 1954). Entre otros asentimientos, también se dijo que, a la hora de los premios, los españoles habían triunfado «por indiscutible calidad» y que, en pintura había «que quitarse el sombrero ante Godofredo Ortega

Muñoz» (La Suarée, «Carmelo González sacó la cara por Cuba en la II Bienal», *Avance*, La Habana, 2 de junio de 1954).

- ⁵¹ Estas exposiciones antológicas fueron llevadas de la mano de Leopoldo Panero, Luis González Robles y Pedro Roselló. La primera se celebró en Santo Domingo —entonces llamada Ciudad Trujillo— entre el 24 de octubre y el 14 de noviembre de 1954, y, la segunda, se celebró en el Museo de Bellas Artes de Caracas del 9 al 30 de enero de 1955 (el extremeño incluso vendió en Caracas dos cuadros) y desde aquí viajó a Mérida. En Colombia recorrió sucesivamente Bucaramanga, Medellín, Cali, Popoyán, Tunja y Bogotá, y desde aquí hubo una serie de prolongaciones a Quito, Lima y Santiago de Chile (véanse los catálogos *Muestra Antológica de la II Bienal Hispanoamericana de Arte de Ciudad Trujillo*, Ciudad Trujillo, Ed. del Caribe, 1954, y *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición patrocinada por el Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes*, Caracas, Museo de Bellas Artes, Imprenta Nacional, 1955. Así como J. B. A., «La Bienal en puertas», *Revista*, n.º 175, Barcelona, 1 a 24 de agosto de 1955).
- ⁵² Véase J. Camón Aznar, «El arte español en dos Bienales», *ABC*, 6 de julio de 1954, p. 27, y también J. Camón Aznar, «Artistas españoles en la Exposición Bienal de Arte de Venecia 1954», *Goya*, n.º 3, Madrid, noviembre-diciembre de 1954, pp. 163-170, que reproduce la introducción al catálogo de la Bienal de Venecia, y J. Camón Aznar, «El año artístico», *ABC*, Madrid, 1 de enero de 1955. Entre otras opiniones sobre la vitalidad artística del momento y los galardonados, véase también «El momento plástico español», *Ya*, Madrid, 29 de mayo de 1954, y R. Santos Torroella y otros: «Los grandes premios del año», *Correo Literario*, n.º 4, Madrid, agosto de 1954, s. p., y sobre las características generales de la concurrencia a estos certámenes: M. Cabañas, *La política...*, *op. cit.*, 1996, pp. 180-185.
- ⁵³ Véase F. Vaca Morales, «Ortega Muñoz, Gran Premio de Pintura», *Hoy*, Badajoz, 4 de junio de 1954; «Valencia de Alcántara rinde homenaje a Sr. Ortega Muñoz», *Extremadura*, Cáceres, 23 de junio de 1954; «Esta tarde a las ocho y media homenaje a Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 22

de julio de 1954; «El homenaje a Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 23 de julio de 1954; «Se celebró ayer en el Paraninfo de Instituto una velada cultural en homenaje a Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 23 de julio de 1954; José María Almela, «Ortega Muñoz, triunfador en la II Bienal, siempre tuvo a Extremadura como fuente de inspiración», *Hoy*, Badajoz, 24 de julio de 1954; Valeriano Gutiérrez Macías, «Extremadura. El pintor Ortega Muñoz», *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de julio de 1954; «San Vicente de Alcántara. Homenaje de su pueblo a Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 26 de febrero de 1955; «Ortega Muñoz, hijo predilecto de la Villa», *Extremadura*, Cáceres, 26 de marzo de 1955.

- ⁵⁴ Juan-Ramón Barbancho, «El Club La Rábida», en *El Club La Rábida. Cincuenta años de su Fundación*, 1949-1999, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1999, p. 36.
- ⁵⁵ Véase Ignacio Lavilla, «Cuatro maestros españoles de hoy, a través de la crítica», *El Comercio*, Gijón, 13 de marzo de 1955 (recoge también un fragmento de su conferencia en el Ateneo Jovellanos).
- ⁵⁶ *Exposición Homenaje a Goya*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, mayo de 1955.
- ⁵⁷ La citada participación en una colectiva de la Tate Gallery en 1955, aparece reseñada, por ejemplo, en la Nota Biográfica del catálogo *G. M. Ortega Muñoz* (Madrid, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, marzo de 1959, p. 10), aunque bien puede tratarse de la colectiva de pintura española celebrada en 1956 en Londres; muestra y participación a la que se refirió el mismo director general de Información y Turismo, Florentino Pérez Embid, quien —al presentar en el Club La Rábida de Sevilla, en mayo de 1956, la exposición antológica del extremeño que luego comentaremos—, según las notas de prensa, indicó sobre el pintor «su especial predilección por Sevilla, donde en los últimos años ha presentado algunas de sus obras más recientes, entre ellas *El hombre con burro y paraguas*, que actualmente se exhibe en Londres, en una exposición de pintura española, organizada por el Arts Council» (véase «Inauguración de la exposición de Ortega Muñoz en el Club La Rábida», *Sevilla*, Sevilla,

18 de mayo de 1956, p. 2, e «Inauguración de la Exposición Ortega Muñoz en el Club La Rábida», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 18 de mayo de 1956). También la crítica se refirió al escaso resultado positivo que tuvo «la última exposición londinense», a causa de la insistencia en «un tarado eclecticismo», en vez de presentar únicamente «a tres pintores —Ortega Muñoz, Palencia y Zabaleta— bajo un título: "El expresionismo español del paisaje"» (José M. Moreno Galván, «Ortega Muñoz, "expresionista meridional"», *Papeles de Son Armadans*, n.º XI, Madrid, febrero de 1957, pp. 225-227). La obra antes referida, por otro lado, había figurado en la Bienal de Venecia de 1954, como indicamos, y estará también en la Bienal Hispanoamericana de Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956.

- ⁵⁸ Véase M. Cabañas, *La política...*, *op. cit.*, 1996, p. 185.
- ⁵⁹ Ya en junio de 1955, junto al nombramiento de González Robles como comisario de la Bienal del Mediterráneo, la prensa anunciaba que la aportación española, que había sido seleccionada por la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, seguiría luego el itinerario que luego comentaremos (véase «España, en la Exposición Nacional de Arte Mediterráneo», *Arriba*, Madrid, 19 de junio de 1955).
- ⁶⁰ Manuel Calvo Hernando, «Pintura española en el Próximo Oriente», *Mundo Hispánico*, n.º 102, Madrid, septiembre de 1956, p. 41.
- ⁶¹ «Solemne inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de septiembre de 1955, pp. 18-20.
- ⁶² Éstos fueron: *Burro entre olivos*, *Cruce de caminos*, *Burros*, *Figura en el paisaje*, *Paisaje extremeño*, *Hombre con burro y paraguas*, *El solito*, *Retamas en flor*, *Naranjos y olivos*, *La muchacha y la margarita*, *Dos huertos de olivos*, *Camino* (véase *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial*, Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones/Palacio de la Virreina (Impr. Vélez), 24 de septiembre de 1955 a 6 de enero de 1956, p. 285). Sobre las características de la edición barcelonesa de la Bienal, que tuvo numerosos incentivos y precisamente se caracterizó por la plena incorpo-

- ración a lo oficial del arte abstracto, véase también M. Cabañas, *La política...*, op. cit., 1996, p. 90.
- ⁶³ J. Benet Aurell, «El arte español en la Bienal», *Revista*, n.º 182, Barcelona, 6-12 de octubre de 1955, pp. 14-19; A. del Castillo, «La pintura española en la Bienal, I. Los primeros en categoría», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 26 de octubre de 1955; A. del Castillo, «La pintura española en la III Bienal», *Goya*, n.º 8, Madrid, septiembre-octubre de 1955, pp. 63-90; A. del Castillo, «El Caudillo visita la III Bienal», *Madrid*, Madrid, 7 de octubre de 1954, pp. 1 y 16; J. Cortés, «La III Bienal Hispanoamericana de Arte. Ojeada general», *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de octubre de 1955; J. Camón Aznar, «Pintura española en la bienal de Barcelona», *ABC*, Madrid, 10 de noviembre de 1955.
- ⁶⁴ A. Marsá, «Ortega Muñoz en la III Bienal», *El Correo Catalán*, Barcelona, 22 de octubre de 1955, p. 4.
- ⁶⁵ L. Figuerola-Ferretti, «La Tercera Bienal Hispanoamericana: Impresión general», *Arriba*, Madrid, 9 de noviembre de 1955 y R. D. Faraldo, «Catalanes y madrileños en la III Bienal», *Ya*, Madrid, 6 de noviembre de 1955.
- ⁶⁶ José M. Moreno Galván, «Visión esquemática de la III Bienal. I», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 75, Madrid, marzo de 1956, pp. 346-356. Más adelante veremos otras crónicas donde el crítico continuará insistiendo en el mismo hecho.
- ⁶⁷ Especialmente evidente en provincias. Véase, por ejemplo, Hipólito Tío: «Yo he visto la Bienal», *Levante*, Valencia, 6 de diciembre de 1955, o Arturo Gazul, «De la pintura realista a la abstracta», *Hoy*, Badajoz, 29 de diciembre de 1955.
- ⁶⁸ G. Ferrater, «III Bienal Hispano-Americana de Arte. Primeras Impresiones», *Índice de Artes y Letras*, X, n.º 85, Madrid, octubre de 1955, pp. 20-21.
- ⁶⁹ Véase el catálogo *Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain. Picasso, Nonell, Manolo. Sélection de la IIIe. Biennale Hispano-Américaine*, Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire (Imp. Populaires Genève), 17 de marzo a 6 de mayo de 1956, p. 32, n.º 189.
- ⁷⁰ Martí Sancho, «Semblanza de un hombre de Extremadura», *Piel de España*, n.º 2, Madrid, marzo de 1956, pp. 11-13; Enrique Sánchez Pedrote, «Ortega Muñoz habla de su pintura», *España*, Tánger, 13 de junio de 1956; Gutiérrez Macías, «Ortega Muñoz, Gran Premio de la Bienal, veranea en Valencia de Alcántara», *Informaciones*, Madrid, 28 de agosto de 1956; Saías de la Cámara: «La cigüeña herida aceptó los cuidados del pintor», *El Alcázar*, Madrid, 31 de agosto de 1956; Francisco Sáez, «Ortega Muñoz, pintor nómada con raíz extremeña», *La Hora*, n.º 24, Madrid, 20 de diciembre de 1956, pp. 14-15; Antonio Zodio, «La personalidad de Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 3 de abril de 1957, p. 8, etc.
- ⁷¹ Véase «Inauguración de la exposición de Ortega Muñoz en el Club La Rábida», *Sevilla*, Sevilla, 18 de mayo de 1956, e «Inauguración de la Exposición Ortega Muñoz en el Club La Rábida», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 18 de mayo de 1956.
- ⁷² Manuel Lozano, «Exposición de Ortega Muñoz», *El Correo de Andalucía*, 19 de mayo de 1956, p. 11.
- ⁷³ Enrique Sánchez Pedrote, «Ortega Muñoz habla de su pintura», *España*, Tánger, 13 de junio de 1956.
- ⁷⁴ M. García-Viñó, «Ortega Muñoz: Una teoría del paisaje», *Bellas Artes*, n.º 1, Madrid, 1970, pp. 39-46.
- ⁷⁵ «Y las formas aparecen —decía Camón— como decantadas en unos colores tan esenciales que ya no pueden cambiar. Las cercas humildes, los árboles podados, las tierras sin cosechas, estructuran unos cuadros en los que el protagonista principal es silencio. Hasta los cielos atenúan su azul con unas claridades de delgadas blancuras. Lo primero que Ortega Muñoz se plantea en estos cuadros son los límites. Límites de las cosas, de los colores y, aun, de la propia emoción, que queda como contenida y reactiva en estas formas sedimentadas en secas manchas. Huellas humanas humildes hay en estos paisajes en los que se presienten las vastas soledades del campo extremeño... De cada uno de los elementos de estos paisajes, Ortega Muñoz ha extraído su esencia permanente, lo que queda después del paso del sol y las cosechas» [J. Camón Aznar, *La pintura de Ortega Muñoz*, Madrid, Ateneo-E.N. (Col. Cuadernos de Arte del Ateneo, n.º 13), 1956, s. p.].
- ⁷⁶ L. Figuerola-Ferretti, «Arte. La pintura de Ortega Muñoz», *Arriba*, Madrid, 2 de diciembre de 1956, y J. A. Gaya Nuño, «Diez capítulos sobre Ortega Muñoz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 84, Madrid, diciembre de 1956, pp. 371-379.
- ⁷⁷ Luis Trabazo, «El extremeño Ortega Muñoz en el Ateneo», *Índice*, n.º 97, Madrid, enero de 1957, pp. 15-16.
- ⁷⁸ J. M. Moreno Galván, «Ortega Muñoz, pintor del silencio», *Mundo Hispánico*, n.º 106, Madrid, enero de 1957, pp. 26-27 y 63.
- ⁷⁹ Así, en ese mismo sentido, el crítico venía a definir su pintura de esta forma: «Últimamente venimos insistiendo, tal vez con demasiada reiteración, en la necesidad de legalizar en bloque la pintura de España ante las apreciaciones críticas extranjeras... [...]. Pero lo que nosotros intentamos es precisamente dejar establecido que toda pintura emocional contemporánea es expresionista aun cuando las ideas generatrices sean sustancialmente distintas a las de los pintores del área nórdica de principios de siglo. [...]. El pintor "expresionista meridional" Ortega Muñoz ha expuesto en las Salas del Ateneo madrileño. Pintor sustancial de paisajes. Y, como tal expresionista, "pintor de ideas". ¿Cómo es posible que las ideas puedan ser involucradas en el paisaje...? En el caso concreto de Ortega Muñoz la sustancia ideal, establecida, claro es, por el color, es precisamente la realidad. Pero no la llamada "realidad objetiva" que casi siempre es epidérmica, sino llevada a su plano último, a una hondura casi metafísica, a la poesía que es la definitiva realidad [...]. Se puede definir sintomáticamente a Ortega Muñoz como al máximo representante actual del expresionismo pictórico del Sur [...] porque es quien lleva más lejos la mediatización por la realidad de la fantasía cromática (cosa que no se hace tan evidente ni en Zabaleta ni en Palencia). Pero adviértase que aquí no tratamos de dejar establecida una jerarquía de "poderío pictórico",

sino, simplemente, de "españolidad en el expresionismo"» (José M. Moreno Galván, «Ortega Muñoz, "expresionista meridional"», *Papeles de Son Armadans*, n.º XI, Madrid, febrero de 1957, pp. 225-227).

- ⁸⁰ El primero indicaba que se trataba de «la visión total de su arte, desde unas primeras muestras impresionistas hasta unos paisajes últimos severos y espirituales»; el segundo, señalaba que la antología había presentado «una obra, a su manera, incomparable» (J. Camón Aznar, «Resumen del Año Artístico», *ABC*, Madrid, 30 de diciembre de 1956, pp. 78-79, y R. D. Faraldo, «Tras los años de guerra, un año de tregua en arte», *Ya*, Madrid, 30 de diciembre de 1956, p. 12).
- ⁸¹ Sobre la inauguración y las obras expuestas véase «Se inaugura la exposición de pintura de Ortega Muñoz con asistencia de las autoridades», *Hoy*, Badajoz, 5 de abril de 1957, p. 2; sobre la clausura, que tuvo lugar el 13 de abril con una cena-homenaje celebrada en el Casino de Badajoz y varios discursos, véase «Se celebró el homenaje al pintor Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 14 de abril de 1957.
- ⁸² Entre otras cosas, señalaba sobre su personalidad que «en Ortega Muñoz se hermanan excepcionalmente las cualidades nativas de la típica forma de ser del extremeño —austeridad, medularidad, lacónica expresión verbal, profundos y secretos sentires, y hasta la viril y ruda presencia física de los señores de nuestras pardas dehesas» (A. Zoido, «La personalidad del Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 3 de abril de 1957, p. 3), y presentaba su pintura como clave o común denominador «para explicar y mostrar la unidad hermética de Extremadura, dentro de la variedad abierta y sensual de sus poliédricas facetas» (A. Zoido, «La Extremadura de Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 7 de abril de 1957). Ambos artículos de Zoido fueron luego recogidos como «muestra» de la actividad de la crítica española en el libro colectivo: AA. VV. (prólogo de J. Camón Aznar), *La crítica de Arte en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1967, pp. 389-394.
- ⁸³ Sobre la inauguración véase Valeriano Gutiérrez Macías, «Exposición pictórica de Ortega

Muñoz», *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de abril de 1957; «Exposición de Ortega Muñoz», *Hoy*, Badajoz, 24 de abril de 1957, p. 6. Entre las crónicas de la muestra: José Cañal, «Exposición Ortega Muñoz. Un pintor singular», *Hoy*, Badajoz, 27 de abril de 1957; José Manuel Villamor Casarrubios, «Una exposición de pintura moderna en Cáceres. Ortega Muñoz», *Extremadura*, Cáceres, 27 de abril de 1957 y Valeriano Gutiérrez Macías, «Exposiciones en Extremadura. Ortega Muñoz», *Revista*, n.º 268, Barcelona, 1-7 de junio de 1957, p. 23.

- ⁸⁴ Francisco Casanova, «VIII Salón de Arte del Casino, I», *La Gaceta Regional*, Salamanca, 18 de diciembre de 1957.
- ⁸⁵ Llano Gorostiza aludía a la sinceridad del pintor, mientras éste definía así su pintura: «Deseo en ella ser auténticamente yo. Y quiero que responda a su propia naturaleza y capacidad, y que sea, como expresión plástica, el reflejo de mi tierra» (Manuel Llano Gorostiza, «Ortega Muñoz—Gran Premio de la Bienal de La Habana—en Bilbao», *El Correo Español*, Bilbao, 7 de diciembre de 1957). Para Bengoechea se trataba de «un pintor ascético, muy dentro de la tradición —antigua y reciente— de gran parte de la buena pintura española» (J. de B., «Notas de Arte. C. Ortega Muñoz, en el Museo del Parque», *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 11 de diciembre de 1957).
- ⁸⁶ El grupo de los representantes del expresionismo figurativo lo compusieron, además de Ortega Muñoz con su Sala Especial, Cossío, Guinovart y Joaquín Pacheco; el abstracción aparecía subdividido en abstracción romántica: Cuixart, Feito, Planasdurá, Tharrats y Vaqueiro Turcios; abstracción dramática: Canogar, Millares, Saura, Tàpies y Vicente Vela; y abstracción geométrica: Ferreras, Mampaso, Povedano y Manuel Rivera. Además se llevó a Chillida, presentado en una sala especial con 17 obras y a quien precisamente se concedió el Gran Premio de Escultura; al tiempo que también fueron galardonados Antoni Tàpies y el crítico Aguilera Cerni (véase M. Cabañas, *La política...*, op. cit., 1996, p. 187).
- ⁸⁷ J. Teixidor, «Antonio Tàpies y Eduardo Chillida triunfan en la Bienal de Venecia», *Destino*, Barcelona, 28 de junio de 1958, p. 35.

- ⁸⁸ Fernando Castán Palomar, «Ortega Muñoz y su pintura actual, pero distinta», *Dígame*, Madrid, 5 de agosto de 1958.
- ⁸⁹ Gerardo Diego, *Ortega Muñoz*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, marzo de 1959, pp. 4-6.
- ⁹⁰ J. R. Alfaro, «Ortega Muñoz, pintor de Extremadura», *Informaciones*, Madrid, 24 de marzo de 1959, p. 2.
- ⁹¹ L. Figuerola Ferretti, «Arte. La nueva pintura de Ortega Muñoz», *Arriba*, Madrid, 19 de marzo de 1959, p. 17, y Ramón D. Faraldo, «La pintura también se demuestra volando. Ortega Muñoz, en la sala de la Dirección General de Bellas Artes», *Ya*, Madrid, 22 de marzo de 1959.
- ⁹² Los intelectuales habían dirigido poco antes un escrito similar al ministro de Justicia en el que solicitaban «la amnistía general para todos los presos políticos y exiliados», encabezado por Ramón Menéndez Pidal y firmado por numerosos intelectuales de todos los sectores y cierto peso en la vida cultural, incluidos entre ellos artistas y críticos muy variados, como Eugenio Hermoso, Daniel Vázquez Díaz, A. Benedito, Julio Mosisés, Luis Felipe Vivanco, J. Antonio Bardem, Cristóbal Halffter, Federico Sopena, Enrique Lafuente Ferrari, José Francés, Julio Cavestany, etc. (véase su reproducción en «Petición de amnistía de numerosos y eminentes intelectuales españoles», *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 10, México D. F., julio-octubre de 1959, pp. 3-4). Seguidamente se envió la citada carta de los artistas plásticos, fechada: Madrid, abril de 1959 y firmada del siguiente modo: «Daniel Vázquez Díaz, *Medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1954. Gran premio a la obra de un pintor de la I Bienal Hispanoamericana. / Benjamín Palencia, Gran Premio de Pintura de la I Bienal Hispanoamericana. / G. Ortega Muñoz, Gran Premio de Pintura de la II Bienal Hispanoamericana. / Ángel Ferrant, Primera Medalla de escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Varios premios internacionales. / José Planes, Primera, segunda y tercera medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. / Pablo Serrano, Gran Premio de Escultura de la III Bienal Hispanoameri-*

cana. / Juan Antonio Morales, *Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. / José Caballero, *Primera, segunda y tercera medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / Javier Clavo, *Primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes*. / Francisco Mateos, *Primer Premio de pintura de la revista Acento*. / Juan Guillermo, *Premio Nacional de Pintura de 1956*. / Álvaro Delgado, *Primera medalla de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes 1957*. / Manuel Mampaso, *Segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1957*. / Pedro Bueno, *Primera, segunda y tercera medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / Francisco Arias, *Primera, segunda y tercera medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / F. García Abuja, *Segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. / Benjamín Mustieles, *Premio Nacional de Escultura 1956. Segunda y Tercera medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / Pensionado de la Academia de España en Roma. / Constantino Grandio. / Juan Espiandú, *Premio Nacional de Pintura 1957*. / César Manrique. / Ángel Medina. / Manuel L. Villaseñor, *Pensionado de la Academia de España en Roma*. / José Vento, Lucio Muñoz, Isabel Santaló. / Menchu Gal, *Primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. / José María Labra, *Premio de pintura religiosa*. / Rafael Zabaleta, *Premios nacionales e internacionales*. / Cristino Mallo, *Primera, segunda y tercera medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / J. M. Díaz Caneja, *Premio Nacional de Pintura 1958*. / Antonio Valdivieso. / Pedro Mozos, *Primera y segunda medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / Ricardo Macarrón, *Primera medallas de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. / Manuel Viola, Antonio Suárez, Manuel Rivera, Ruvio [sic] Camín, F. Moreno Galván, Trinidad Fernández, R. Álvarez Ortega, Amadeo Gabino, Antonio Saura, Paredes Jardiel, Genovés. / Gregorio Toledo, *Primera y segunda medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / F. Briones, *Segunda y tercera medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / Jacinto Higuera, Albalat, Antonio López García, Anto-

nio López Torres, Palacios Tardez. / Andrés Conejo, *pensionado de la Academia de España en Roma*. / Arcadio Blasco, Martín Chirino, Manuel Conde, Juana C. Francés, Canogar, Julio Antonio Ortiz, Mignoni, Lorenzo Goñi, Millares, Luis García Ochoa, Guinovart, Carpe. / Manuel Alcorlo, *Premio de la Crítica de Arte 1958*. / Martín Sáez, María Antonia Dans, José Luis Sánchez, J. A. Molina Sánchez, Garrido. / Martínez Novillo, *Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957*. / Luis Alegre, *Premio Nacional de Grabado. Primera, segunda y tercera medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / A. Redondela, *Primera, segunda y tercera medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. / Julio Prieto Nespreira, *Gran Premio de Grabado de la II Bienal Hispanoamericana. Premio Nacional de Grabado. Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes*. / Jesús Núñez, Hernández Mompo, Julio Castro, Martínez Bueno, Suárez Molezún, Rafael Pena, Eduardo Chicharro, Galicia Estévez, Romero Escassi, Elena Santoja, Máximo de Pablo, Ferreras, Zamorano, D. Gil. / Pardo Galindo, *pensionado en el colegio de España en Roma*» (véase «Carta de los Artistas Plásticos al Ministro de Justicia», *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 10, México D. F., julio-octubre de 1959, pp. 4-5).

⁹³ M. García-Viñó, *Pintura española neofigurativa*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 28-29 y 74-75.

⁹⁴ R. Chavarrí, *La pintura española actual*, Madrid, I. E. E., 1973, pp. 65, 277 y 280.

⁹⁵ *Ibidem*, 1973, p. 88.

⁹⁶ «Los planteamientos —dice Chavarrí de los precursores de este fenómeno de «transición figurativa»— de artistas como Vázquez Díaz, Cossío, Palencia y Ortega Muñoz cargan de relatividad la imagen figurativa y contribuyen a definir la esencia de una figuración diferente que se perfila como un intento de romper todo lo que pueda resultar canónico y formalista en la figuración tradicional y que por este camino cierre el acceso a una realidad original. / La idea de una transición figurativa la adquiere todo el que se asoma a la pintura española de los últimos años, pero la conciencia

de este tercer espacio de nuestra pintura entre la figuración y la neofiguración es sin duda alguna una definición reciente, prácticamente su evidencia es el resultado de la tarea personal emprendida por el grupo de artistas que Sánchez Camargo denominó como «Escuela de Madrid» en su intento de mantener una cierta fidelidad a unos factores plásticos elementales en un momento en el que las experiencias abstractas, los constructivismos y el empleo de los nuevos materiales determinan un cambio fundamental en la pintura y en la actitud de las gentes hacia ella» (*ibidem*, 1973, p. 199).

⁹⁷ En 1952 Gaya Nuño (*op. cit.*, 1952, p. 47) había destacado la reciente y activa imposición de Ortega Muñoz como maestro del «fauvismo ibérico»; lo que presentaba en 1970 (*op. cit.*, 1970, pp. 297-299) como una cuestión plenamente consolidada, pues incluso hablaba ya «del más nacional de los fauves españoles». Y poco varió su interpretación en 1977 (*Arte del siglo xx*, Madrid, Plus-Ultra, Col. Ars Hispaniae n.º 22, 1977, pp. 145 y 366-368), pues continuó inscribiéndole entre esos mismos maestros *fauve*, con una obra que pareciera «como si hubieran transcurrido años de luz desde los alegres folclorismos de la vieja pintura de pandereta» que podía representar el también extremeño Eugenio Hermoso; si bien el soriano registraba que el artista había «ensanchado su España», ofreciéndonos también «tierras inéditas en su producción, como las sorianas y las tinerfeñas», aunque lo mejor decía continuar residiendo en la «serie extremeña».

⁹⁸ En 1960, José María Moreno Galván (*Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, pp. 75-77) ya lo situaba entre «lo más positivo del tiempo ecléctico de la posguerra», esto es entre los maestros consagrados, configuradores, «acaso por primera vez en la historia de nuestro arte, [de] un paisaje nacional». Una década después, mientras García-Viñó y Chavarrí registraban sus aludidas aportaciones a la «contemporaneidad», Vicente Aguilera Cerni (*Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona, Península, 1970, pp. 80-81), lo inscribía «en la segunda etapa de la posguerra,

cuando las *vanguardias*, cooperaban a la recuperación de la modernidad», o lo que era igual, entre los representantes (Palencia, Vaquero, Ortega Muñoz, Zabaleta) de «los intentos de redescubrir el sentido de la tierra, procurando una *tradición* autóctona y un arte español diferenciado». Luego, metidos ya en los años ochenta, notables ensayos sobre el arte español, como el de F. Calvo Serraller (*España, medio siglo se arte de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985), ni siquiera citarán a Ortega Muñoz.

- ⁹⁹ Efectivamente, hubo que esperar a las «revisiones» que empezaron a surgir tras su antológica de 1988 en la barcelonesa Galería I. Las-saletta, caso de la interesantísima e ilustrativa que hizo Rafael Santos Torroella en *ABC*, en la cual, entre otras cosas, indicaba: «Ahora me explico cierta resistencia que experimentaba entonces ante la obra de este pintor, que fue

uno de los grandes triunfadores de las Bienales de los años cincuenta. [...]. Pero esa preocupación por cohonestar como expresión de vanguardia lo que no necesitaba de tal cosa porque tenía en su originalidad y su decoro ganados a pulso su propia ley, más parece haberle perjudicado que favorecido, dejándola [su pintura] como más fija y rezagada en aquel momento de la generalizada aquiescencia de que fue objeto. / Ortega Muñoz, como Zabaleta y como Palencia, convergen en dicho momento como la gran trilogía que, tras la dispersión ocasionada por la guerra civil, concitó el mayor número de adhesiones en el ámbito artístico peninsular entre mediados los años cuarenta y hasta sobrepasados los sesenta. No ocurría, sin embargo, lo mismo fuera de él. Ello es tan injusto como lo que, en análogo sentido, ocurrió con los artistas de la diáspora y el exilio, cuya aclimatación fuera de dicho ámbito resultó siempre difícil. En el

caso concreto de Ortega Muñoz, [...] pionero de nuestro actual cosmopolitismo artístico, la dimensión agreste y el profundo enraizamiento vernacular adquieren, vistos de nuevo ahora, un muy peculiar sentido, una entidad y un trasfondo que lo singularizan en mayor medida de lo que quizá entonces pudimos entrever. Porque lo que ahora comprobamos en esta retrospectiva es la existencia de un pintor excelente...» («Ortega Muñoz, visto otra vez», *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1988, p. 131). Ello se siguió, a principios de la década siguiente, con la aparición de nuevos ensayos sobre nuestro arte, como el de Valeriano Bozal (*Pintura y escultura españolas del siglo xx, 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe—Col. Summa Artis, n.º 37—, 1993, pp. 170-175), donde se echarán en falta estudios monográficos y catálogos razonados de la obra del pintor y se quejarán del olvido en el que había caído el extremeño.