

JOSE CLEMENTE OROZCO

1. ORIGENES Y PERSONALIDAD

José Clemente Orozco (Zapotlán, Jalisco, 1883-Ciudad de México, 1949) vivía más por dentro que por fuera y evitaba que su vida o sus ideas pudiesen convertirse en espectáculo. Escribió una jugosa *Autobiografía*, y antes de recogerla en libro, la dio a conocer en 1942 en las páginas de *Excelsior*, pero a pesar de esta confesión, nos comunicó más netamente su visión del mundo y sus aspiraciones más hondas en el conjunto total de su obra pictórica que en sus escritos. Un hombre como Orozco, que se comprometía exclusivamente con lo que él consideraba su deber, tenía que suscitar las reacciones más encontradas. Despertó adhesiones entusiastas, pero también odios cerriles. Nada puso en peligro su equilibrio y siguió pintando en paz consigo mismo, sin preocuparse en exceso ni con los ditirambos ni con las diatribas. Lo que menos le perdonaron sus enemigos fue que no pusiese a todos los *buenos* en un mismo bando, en un mismo pueblo, en una misma clase, y a todos los *malos*, en otro bando, otro pueblo, otra clase. Orozco pintó con igual emoción, respeto y ternura a Hernán Cortés, creador de la patria mejicana, que a Hidalgo, Independizador de la misma. A juzgar por la dignidad en que envolvió sus imágenes, ambos eran *buenos* para él, pero eso mal hubieran podido perdonárselo quienes, con escasos conocimientos históricos y más escaso respeto por ellos mismos, hubiesen decidido por anticipado que uno de ellos tenía que ser necesariamente *bueno* y el otro necesariamente *malo*.

Igualmente realista y veraz fue la interpretación que hizo Orozco de los religiosos, de sus virtudes y de sus lacras. Nadie, ni tan siquiera en España, pintó con más respeto y amor a los misioneros que en tiempos de la Conquista protegieron a los indígenas y les impartieron sus enseñanzas, pero nadie, tampoco, radiografió con más fuerza, ni con más gracejo, la manera como los siete pecados capitales se daban cita en otros clérigos que solían ser, por añadidura,

barrigudos y mofletudos. Fue esta justicia de fondo, consustancial con Orozco, la que incluso en un crítico como el norteamericano Mac Kinley Helm, hombre de buena fe y excelente información, pero polarizado en sus juicios morales, originó algunos desconcertados asombros. Helm se extrañó de que cuando el doctor Atl le habló al joven Orozco de la importancia de la Revolución y éste realizó en Orizaba su primera gran serie de dibujos, «aquel sardónico hombre comenzó a burlarse pronto de su propio partido». Semejante actitud condujo a Helm a concluir que Orozco «no admitía ningún tipo de lealtades» y que «el mundo era su concha». La realidad era bastante diferente de la que con su clásica y unilateral buena fe creyó ver Helm. Orozco era siempre leal con México y consigo mismo, pero fue precisamente esta lealtad la que lo obligó a actuar de la misma manera que había actuado Goya cuando grabó *Los desastres de la guerra*. Goya se enteró pronto de que no eran malos todos los franceses, ni buenos todos los españoles que combatían a los intrusos. A Orozco le sucedió lo mismo con las luchas revolucionarias, y por eso realizó una crítica acerba de todos los desmanes, fuese cual fuese el bando responsable.

Similares consideraciones cabe hacer sobre los frescos que en 1937 pintó Orozco en la escalera gigante del Palacio de Gobierno de Guadalajara. En uno de ellos representó el *Congreso de las naciones totalitarias*. Los congresistas eran Stalin, Hitler, Mussolini y Hiro-Hito. Se comprende que complaciesen y desagradasen simultáneamente a tirios y troyanos. La prueba de que acertó en sus terribles premoniciones la constituye el hecho de que los cuatro jerarcas estigmatizados en dicho fresco de calidad épica provocaron poco después la muerte de más de cincuenta millones de seres humanos. No cabe duda de que para muchos espectadores sobraba Stalin entre los acusados, pero para otros el que más sobraba era Hitler. Orozco no podía, a causa de su altura moral, ensañarse tan solo con uno de los sicarios. El denunciaba—igual que Goya—la crueldad y el envilecimiento del hombre y no perseguía ninguna coherencia de tipo oportunista, sino otra, mucho más profunda y heroica, entre su propia vida, su obra de pintor y su defensa de la verdad.

En la *hagiografía* sobre Orozco no abundan las anécdotas. Su vida era su obra y su obra era su vida. Eso es, al menos, lo que el público puede conocer. Su intimidad se la guardaba para él y para su familia. Ha sido frecuente a causa de ello afirmar que su carácter era *misantrópico*. En su infancia sufrió un accidente. Cuando intentaba prenderle fuego a un cohete, perdió, igual que su admirado Mi-

guel de Cervantes, cuyas palabras cito, «la mano siniestra para mayor gloria de la diestra». Se ha hablado poco de este infortunio que no pudo dejar de traumatizarlo y que le impidió convertir en realidad uno de los más ardientes deseos de su adolescencia.

Entre 1897 y 1900 estudió en la Escuela de Agricultura de San Jacinto, en la que se graduó en la segunda de dichas fechas. Poco más tarde inició la carrera de Arquitectura, pero como su más absorbente vocación era la de pintor, se matriculó también en 1904 en las clases nocturnas de la Academia de San Carlos y asistió más tarde a sus cursos oficiales. Uno de sus profesores de pintura fue el doctor Atl, quien organizó en la propia escuela un batallón revolucionario de voluntarios. Orozco se inscribió en él con todo su entusiasmo juvenil, pero la falta de su mano izquierda hizo que su solicitud fuese rechazada. Privado de servir a la Revolución con las armas, lo hizo a partir de entonces con sus dibujos y pinturas.

Es posible que las clases que recibió en la academia antes de 1910 no le hayan enseñado gran cosa, pero tuvo otras fuentes en donde comenzar a descubrir su camino. Solía en aquellos años visitar con frecuencia la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y pudo estudiar, por tanto, a fondo los métodos de trabajo de José Guadalupe Posada y las obras que éste realizaba para las publicaciones del citado editor e impresor. Orozco y Posada eran, por otra parte, tan dueños de sus recursos y se hallaban tan próximos en su ideología revolucionaria, que sus dibujos y grabados tenían que coincidir en más de un aspecto.

No fue, no obstante, la de Posada la única influencia que recibió el dibujante Orozco en su juventud, sino que, tal vez, hayan sido casi igual de intensas algunas de Escalante, Villanesa y *Picheta*, e incluso otras igualmente dramáticas o satíricas aparecidas sin firma en publicaciones como *El Ahuizote*, periódico en el que colaboraría años más tarde el propio Orozco con igual combatividad y espíritu de denuncia que en *El Machete*. No quiere decir con ello que Escalante lo haya influido directamente, tal como ha sugerido Sarana Alexandrian. Todo se redujo a que el presurrealismo de Escalante, fuertemente politizado y con letreros precursores del actual *comic popoide*, pudo sugerirle a Orozco unas realizaciones paralelas, en las que había, por otra parte, mayor melodía de línea y planos menos esfumados.

Imposibilitado de participar directamente en la lucha armada, se fue Orozco a Orizaba, en el Estado de Veracruz, en donde se integró en 1913 en el «Grupo de la manigua» y realizó varios centenares de terribles dibujos de intenso valor expresivo. Orozco se había com-

prometido con la revolución, pero no por ello dejó de caricaturizar en algunas de estas pequeñas obras maestras los excesos de las tropas de ambos bandos, imposibles de evitar en toda guerra, y más todavía en las civiles. Carranza no pudo o no quiso comprender este digno compromiso con su deber de testigo y notario de la realidad circundante y, poco después de que Orozco hubiese realizado en 1916 su primera exposición individual en Ciudad de Méjico, le ordenó que se exiliase *voluntariamente*. Así lo hizo Orozco, y en 1917 se marchó a los Estados Unidos y permaneció en el Estado de California hasta 1919.

Tres años después de su regreso a Méjico se inscribió Orozco en el «Sindicato de Artistas plásticos». Una gran parte de los afiliados, incluido su hombre fuerte, David Alfaro Siqueiros, eran militantes del partido comunista, pero Orozco, tal como recordó Helm, «no pertenecía a ningún partido político y, si se adhirió al sindicato, no fue como comunista, sino como pintor que solicitaba un trabajo». Dicho trabajo lo obtuvo pronto, y en ese mismo año 1922 pudo comenzar a pintar sus primeros murales en la «Escuela Nacional Preparatoria». Tan sólo Montenegro, cuyos más antiguos murales mejicanos aunaban la ausencia de compromiso político y la factura impecable, se le había adelantado en un año. El espíritu de Orozco era, no obstante, tan diferente del de su predecesor, que cabe, en ciertos aspectos (especialmente en su fuerza, movimiento, virulencia y ternura paradójica), considerarlo como el verdadero creador de la Escuela.

2. PRIMEROS MURALES

El primer fresco que pintó Orozco en 1922 fue el único de dicho año, que no destruyó en todo o en parte al siguiente, cuando retomó su trabajo con una más clara conciencia de cuáles habrían de ser los objetivos patrióticos y sociales de su pintura. Se trata de la controvertida *Maternidad*, que no por constituir su primera experiencia de este tipo, deja de ser una obra maestra. Destacan en ella la ternura enervada, la corrección de la factura, la luminosidad serena y la coloración rosácea, dorada, ferruginosa y delicadamente emotiva.

En 1923 modificó Orozco su *Cristo*, uno de los frescos del año anterior, e inició una nueva serie que no terminaría hasta 1927, poco antes de iniciar su segundo viaje a los Estados Unidos. El más famoso de todos, es el titulado *La trinchera*, de 1923, canto épico a los héroes de la revolución. Son grandiosas su sobriedad, su natu-

ralidad y su expresividad intensa. La ambientación es la de las tragedias de Esquilo. Tres únicas figuras llenan el espacio y hacen pequeño el fondo, igualmente patético. No se sabe si estos tres héroes caen heridos o si siguen pretendiendo avanzar hasta más allá de ellos mismos. La composición condensada, las tonalidades blanquecinas de los pantalones de los tres luchadores apretujados que centran la atención del espectador, el dibujo largo y firme, las angulaciones de los cuerpos y de las perspectivas y las resonancias cárdenas de los últimos planos, hacen eterno el clima de la tragedia.

Igualmente esquiliana es otra composición de ese mismo año 1923, en la que aparecen también tres únicos personajes y cuyo título—*Trinidad: campesino, obrero y soldado*—hace todavía más inequívoca que en el caso anterior su inspiración en la Trinidad cristiana. Los tres estamentos que hicieron posible el triunfo de la revolución, aparecen ordenados en una simetría bilateral que intensifica el equilibrio tensamente móvil de todo el conjunto. La figura central—el soldado—se yergue en posición de avance con el fusil en la mano. El obrero y el campesino se arrodillan atónitos y parecen implorar entre aterrados e ilusionados el triunfo final. La anécdota está relatada con una dignidad, una solidez de dibujo y una fluidez de la mancha de color que mantienen en su límite exacto la terrible grandiosidad de los símbolos. El instante se eterniza y nada falta ni sobra. La maestría de oficio, con ecos cubistas y expresionistas e incrustaciones de cromatismo ardiente, es extremada, pero Orozco la disimula todo cuanto puede, para que no salte demasiado a la vista y no perturbe la grandiosidad épica de la narración.

Equivalente en empaque a *La trinchera* y a *Trinidad*, pero con una ternura mucho más perceptible y con una menor ambientación trágica, son los dos grandes frescos *Cortés y Malinche* y *Los franciscanos en las Indias*. Nadie ha pintado hasta ahora con mayor veracidad que Orozco la labor realizada en América por los misioneros y conquistadores españoles. Los frescos recién citados son dos obras maestras, modelo de lo que debe ser una «pintura de Historia» dedicada a unas convulsiones que no son pasado arqueológico, sino realidad todavía actuante. Orozco no defiende, ni ataca, sino que se limita simplemente a mostrar. En sus murales le dice al pueblo de Méjico: «Esto ha sido así», y el espectador puede sacar luego las conclusiones que mejor le parezca.

En *Cortés y Malinche*, es decir, en el retrato imaginario de Cortés y doña Marina, representó Orozco a la pareja que inició ese mestizaje étnico y cultural que hizo posibles la existencia y las peculiaridades

ridades de Méjico en cuanto nación bifronte e hispanohablante. La ambientación cárdena, el rostro dignamente abocetado del conquistador extremeño, la severidad racial y absorta de su esposa prehispánica, las manos unidas con confianza sobria, el brazo izquierdo de Cortés que se extiende amparando con amor y respeto a doña Marina, la ausencia de toda otra anécdota que perturbe la atención, el modelado palpable, las pinceladas sutiles y más breves que en las obras trágicas, las superposiciones emotivas de tonos y la penetración psicológica, hacen que este fresco nos conquiste con su veracidad desnuda y con su ternura dignamente serena. El espectador saca necesariamente la conclusión de que doña Marina y Hernán Cortés no pudieron haber sido de otra manera que como los interpretó Orozco con su capacidad genial para rescatar la historia de su pueblo y para hacernos ver que un pasado digno en sus dos fuentes sintetizadas sigue vivo en un presente igualmente digno y complejo.

El primer fresco dedicado por Orozco a la labor de los religiosos franciscanos data de 1926, y fue, por tanto, uno de los últimos que pintó en la Preparatoria. Helm dijo al comentar este fresco y otros similares, que «el misionero franciscano constituye para el pintor el símbolo del amor y de la bondad». Nada más exacto. La composición es un prodigio de dignidad y de sencillez. Un indio, que en virtud de su rostro y sus brazos abiertos podría ser una alusión al propio Cristo, se desploma exhausto. Un franciscano se inclina sobre él, pega su frente a la suya, le anuda los brazos al cuello y lo consuela con tanto amor como sobriedad. El conjunto de ambas figuras forma un arco de medio punto que parece concentrar la tragedia y condensarla en los brazos y en los rostros. No cabe mayor dignidad. El resto de la composición—laterales y fondo—es casi abstracto y no perturba en nada esta entrega de amor de dos hombres que sufren y que saben cuál es para ellos la verdad única.

En 1927 inició Orozco su segundo viaje a los Estados Unidos. Esta vez no acudía a la poderosa república en calidad de exiliado político, sino en la cúspide de su fama y con remuneradores encargos. Recién llegado, inició la decoración del Fray Hall del Pomona College, en Claremont, Estado de California. Le hizo por invitación de José Piñón, el famoso historiador español, autor del *Summa Artis* y director, en aquellos años, del departamento de Historia del Arte de la citada institución docente.

La prensa protestó con acritud de que aquel mural, concebido para edificación de unos estudiantes californianos, le hubiese sido encargado a un pintor mejicano y no a un norteamericano. Piñón fue obli-

gado a realizar un informe justificando su elección, y afirmó en el mismo que «lo que verdaderamente se necesitaba ante todo para realizar un buen fresco era un hombre que supiese pintarlos», y que Orozco era, por tanto, insustituible. En el fresco, ordenado en difícil composición piramidal, representó Orozco un Prometeo un tanto musculoso y deforme, símbolo, para él, de las mejores aspiraciones, pero también de los desfalecimientos del ser humano. Lo más espectacular no radica en las multitudes que aguardan la llegada del fuego celeste, sino en la utilización simbólica y «ascensional» del color. Orozco hizo gala de sus habituales cárdenos, marrones y verdes, pero los convirtió literalmente en luz espeluznante cuando llegó a las llamas en las que hunde Prometeo sus manos.

El segundo mural norteamericano fue el del refectorio de la Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York. Es, entre todas sus obras, la de más brillante cromatismo, pero también aquella en la que le dio menos importancia a la unidad estilística.

El tercero y más importante de todos sus conjuntos norteamericanos lo inició Orozco en 1932 y lo terminó en 1934. La institución que se lo encargó, y a la que los murales iban destinados, fue el Dartmouth College, de Hannover, en New Hampshire. Orozco tuvo que vencer una vez más la oposición de un grupo de filisteos (bostonianos en esta ocasión), quienes protestaron de que fuese un pintor mejicano y no un estadounidense el elegido para realizar tan importante obra, pero la dirección del colegio no sólo se reafirmó en su decisión de que Orozco siguiese pintando los 914 metros cuadrados de las paredes de la Biblioteca Baker (The Fisher Ames Baker Memorial Library), sino que lo nombró profesor adscrito al departamento de Arte, con la misión de dirigir las clases prácticas y las nuevas experiencias de los estudiantes de pintura. Orozco, acompañado de su mujer e hijos, fijó durante los dos años que tardó en realizar los frescos, su residencia en la propia facultad, y disfrutó de entera libertad para elegir tema y procedimiento. Decidió dedicar su obra a la historia del continente norteamericano, desde Alaska hasta Panamá.

Cuando ya estos frescos estaban bastante avanzados, hizo Orozco, en 1932, su único viaje a Europa y recorrió durante varios meses España, en donde ratificó su admiración por Goya y *El Greco*, pero sin que recibiese ninguna nueva influencia estilística en su paso fugaz por varios otros países. Recién regresado, continuó los murales del Dartmouth College. Indios prehispánicos extendiéndose lentamente sobre el actual territorio de Méjico; los viejos sacrificios humanos,



José Clemente Orozco: *Indio vendado* (1947)



José Clemente Orozco: *Los franciscanos en las Indias*



José Clemente Orozco: *Mano* (1946)



José Clemente Orozco: *Prometeo* (1944)



José Clemente Orozco: *Paisaje de picos* (1948)

relatados con evidente sensación de terror; la época dorada del esplendor tolteca; la llegada de Quetzalcoatlí, para cuya interpretación se atuvo en todo Orozco a la teología precortesiana, y una alegoría de una Hispanoamérica dominada por el caudillismo militarista y por la oligarquía económica, constituyen los temas sobresalientes de este conjunto. Algunos de los murales pecan de un principio de agobio en su ocupación total del espacio, pero Orozco movió en ellos con soltura innúmeros personajes y, en medio de un terremoto de fantoches dislocados y de edificios tambaleantes, logró darle forma plástica al caos, al terror y a la avaricia. Sobre aquel abigarrado conjunto se yergue austera y sin deformaciones la figura de un «guerrillero» de la revolución. Podría ser lo mismo Pancho Villa, que Emiliano Zapata o cualquier héroe anónimo. La mayor densidad metafísica la alcanzó en la gigantesca composición dedicada a Quetzalcoatlí, cuyo rostro y ropaje se hallan a mitad de camino entre las interpretaciones canónicas del Dios de los cristianos y las de cualquier filósofo helénico. Los verdes cortantes y los escasos toques cálidos que los contrastan crean un clima. Los acompañantes parecen máscaras hieráticas. Dos pirámides enlazadas esperan al Dios, próximo a descender entre ambas, pero enlazan al mismo tiempo el registro superior con el inferior y con una planicie hendida, en la que hay todavía ecos encalmados de muerte y desolación.

En 1934 regresó Orozco a Méjico y, tras haber pintado en ese mismo año su dramática y fuertemente colorida *Khatarsis*, del Palacio de Bellas Artes de Ciudad de Méjico, inició en 1935 en Guadalajara, capital de su nativo Estado de Jalisco, tres de sus más extraordinarios conjuntos. Trabajó en ellos desde 1935 hasta 1939 y constituyen, posiblemente, la cúspide de su obra. Los que primero pintó fueron los del Paraninfo de la Universidad. Ocupan una superficie de 430 metros cuadrados. La decoración de la cúpula, titulada *El hombre*, la terminó en 1936 y se ordena rítmicamente en torno a la linterna central. Rojos, verdes y azules en paños, rostros y torsos hacen más espectacular este flotante diálogo. Los restantes frescos de la Universidad, especialmente los de las aúas, constituyen una crítica ponderada de lo que fue la revolución. Hay en ellos la huella del hambre, hombres y niños desnutridos, un casi esqueleto, tan macabro como enternecedor tras su muerte por inanición, y mucha ternura en medio del dolor y la muerte. Terminado el conjunto universitario inició Orozco el del Palacio de Gobierno de Guadalajara. Los frescos que allí pintó ocupan 400 metros de superficie y cubren la escalera principal y gran parte de las paredes. El más prodigioso

de todos es el retrato imaginario de Hidalgo que hemos recordado anteriormente en otro contexto. Cubre el techo inclinado del segundo tramo de la escalera principal. Su cromatismo, igual que acaece en buena parte de los restantes frescos de la serie, abunda en los verdes, rojos y amarillos inflamados, habituales en Orozco, y también en sus blancos y negros con resonancias sumergidas de rojizos amarronados, pero escasea en sus grises, sustituidos aquí por rosáceos y rojos. Una batalla épica, con escorzos de soldados caídos en horrible tumulto, llena el primer plano bajo un flamear de banderas destelleantes en sus múltiples rojos. Sobre el conjunto se yergue Hidalgo, empuñando una bandera de fuego en su mano derecha. En su actitud heroica hay ecos de Goya. En esa mitad superior del fresco, reservada enteramente al caudillo, desaparece por completo el tumulto entreverado de la mitad inferior. El recuerdo de Goya y *El Greco* es evidente, pero también la gran orquestación neobarroca del mejor expresionismo europeo. Esta pintura de historia rezuma tanta dignidad y empaque como la de Velázquez en *Las lanzas*, pero reserva el sosiego velazqueño para la mitad superior del lienzo.

Otro de los grandes frescos del palacio es el que representa la Sociedad de Naciones, convertida surrealísticamente en Congreso de los estados totalitarios. En algunas zonas el dramatismo es caricatural. Orozco condena en ellas vociferantemente a los vociferadores y energúmenescamente a los energúmenos. Todo chirría en este congreso, y tan hirientes son las cruces gamadas como los múltiples rojos sanguinolentos, los rostros gesticulantes como los negros angustiados, el desquiciamiento de las perspectivas como la profanación de las cruces.

3. LA APOTEOSIS DEL HOSPICIO CABAÑAS

Terminados los frescos del Palacio de Gobierno realizó Orozco los de la antigua capilla del Hospicio Cabañas, una de las más armoniosas realizaciones del arquitecto Toisá. Cubren una superficie total de 1.200 metros cuadrados y constituyen su obra maestra. En la cúpula central pintó el fresco conocido habitualmente con el nombre de *El hombre en llamas*, pero cuyo verdadero título era *Los cuatro elementos*. Hay en él cuatro figuras masculinas entrelazadas que representan simbólicamente la tierra, el agua, el aire y el fuego, pero es esta última, con su ascensión llameante, la que roba todas las miradas. El rostro azul del hombre del agua; el semicírculo que en el arranque de la cúpula traza, aplomando la composición, el hombre de la tierra; el poderoso ímpetu ascensional del hombre del aire y la

manera como los trazos de estas tres figuras crean, según la concisa descripción de Kinley Helm, «un círculo en el círculo de la cúpula», constituyen el principio de una sinfonía cuya culminación arrebatada se produce en la ascensión dolorosa del cuarto hombre, convertido en fuego y entregado con serena pasión a su sacrificio de autodevoración creadora.

La cúpula reposa sobre un esbelto tambor cuya parte superior, dividida por dieciséis columnas de mármol, es simultáneamente un elemento de iluminación y un puente sutilmente graduado hacia su parte baja, que constituye el tambor propiamente dicho. Entre las columnas de la parte alta hay vidrios incoloros, pero entre las dieciséis pilastras de la inferior—una bajo cada columna—hay dieciséis rectángulos curvos en cada uno de los cuales pintó Orozco una única imagen de tipo narrativo o simbólico. Son obras de color castigado, volúmenes compactos y ecos cubistas en el tallado y esquematización de algunos de los planos. En cada una de las cuatro pechinas que establecen la transición entre los cuatro grandes arcos de sustentamiento y el arranque del tambor, pintó Orozco cuatro grandes figuras cuyos brazos alzados y abiertos ratifican la impresión de sostenimiento y visibilizan el juego de los elementos arquitectónicos y la dinámica entre los sustentantes y los sustentados. Estos veintidós frescos—el de la cúpula, los dieciséis del tambor y los cuatro de las pechinas—constituyen en su gradación lumínico-cromática y en la continuidad de sus ritmos no sólo una perfecta unidad pictórica, sino también arquitectónica. En estas veintiuna obras en diálogo permanente la pintura, sin dejar de ser pintura, se convierte en arquitectura y eleva a una nueva plenitud de sentido una tectónica preexistente.

Orozco no se limitó en el Hospicio Cabañas a esta ascensión a lo alto, sino que la completó—la sostuvo, más bien—, con la ornamentación de seis bóvedas (tres en la nave norte y tres en la nave sur), cuatro lunetos y las paredes de cierre, en las que pintó catorce murales más. Unidas estas veinticuatro obras a las veintiuna restantes, se eleva a cuarenta y cinco la totalidad de los frescos. Son espectaculares los seis de las bóvedas, en especial el retrato simbólico de Hernán Cortés. Kinley Helm dijo de esta obra maestra de penetración histórica y de psicología profunda, que «en el primer panel de la nave norte—una pintura que se corresponde con la del monje franciscano de la nave sur—representó Orozco a Hernán Cortés, y, como siempre, especialmente en la Escuela preparatoria, lo pintó con simpatía. «Su armadura—añade Helm—produce un poco la impresión de haber

sido manufacturada en Detroit, pero los poderosos pernos que la ajustan aportan una impresionante nota de modernidad y de calidad ornamental.»

Cabe añadir a la objetiva descripción de Helm que jamás he visto una mejor interpretación de Hernán Cortés como personaje histórico. Su cuerpo, en esquematización cubista, parece un robot, una máquina de hacer la guerra, pero a medida que se asciende hacia el rostro, las formas mecánicas se van convirtiendo en orgánicas, hasta alcanzar en la austeridad y en el gesto una dignidad épica. Cortés es, en este fresco de Orozco, el hombre que camina hacia su destino sin mirar a derecha ni a izquierda, y que ataca al adversario sin ensañamiento, pero con terrible eficacia. Una figura—no sabemos si un ángel o un demonio—quiere detener en su camino al guerrero. Flota en el aire y pega su rostro en sangre y en llamas al de Hernán Cortés. El conquistador prosigue su avance implacable. Nada lo detiene y el color se hace luz con destellos sombríos y fulguraciones en condensación contrastante.

Los retratos imaginarios de franciscanos y de monjas—unos en las bóvedas de la nave sur y otros en las paredes—se hallan en la misma línea iniciada en la Preparatoria. Los de Cervantes y *El Greco*—en la pared norte—son reconstrucciones perfectas del hidalgo quinientista, y aluden, es cierto, a algunas de las predilecciones de Orozco, pero constituyen al mismo tiempo dos excelentes símbolos de religación histórico-cultural.

El retrato de Felipe II, en una de las bóvedas de la nave sur, constituye en su penetración histórico-psicológica una digna pareja del de Hernán Cortés, pero está pintado con menor simpatía. Es una de las mejores interpretaciones que se han hecho de la vocación y el carácter del discutido y a menudo calumniado monarca. Felipe II, con ojos un tanto desvariados, se agarra a una cruz desnuda y tosca, en la que hay reflejos de sangre. Su cabeza toca el brazo derecho de la cruz, y sobre ésta yace una gran corona, igualmente sanguinolenta. No me cabe duda de que Felipe II era, exactamente, tal y como con su mirada crítica lo vio Orozco. El hombre que había dicho que prefería perder todos sus reinos antes que verlos habitados por herejes, era un obseso de su fe, pero dicha obsesión, para quien la juzgue con ojos del siglo XX y no del XVI, cae, necesariamente, dentro de un fanatismo de comprensión difícil. Orozco captó con precisión clarividente esa faceta del monarca y lo recreó en una actitud y una entrega en la que el propio efigiado hubiera podido reconocerse con

complacencia. El era así y una gran parte de los dirigentes del mundo occidental en su siglo lo era también.

En la segunda bóveda de la nave norte representó Orozco una batalla de los días de la conquista. Es una obra dramática, llena de valores onírico-simbólicos, que roza en algunas de sus sugerencias los lindes del surrealismo. Abunda en ambigüedades de interpretación difícil y en ritmos desquiciados. Hay un jinete que no se sabe si cabalga dos caballos al mismo tiempo o un caballo de dos cabezas. Otro de los caballos es un artificio mecánico de gran eficacia expresiva. La imaginación de Orozco voló aquí libremente, y lo mismo acaeció en otras dos escenas de batallas—de infantes esta vez—, en las que la movilidad tensa de los participantes alcanza una similar grandiosidad épica.

Los frescos recién recordados son obras maestras, pero más importante todavía es el conjunto de todos ellos y su perfecta adecuación a un espacio preexistente. El dibujo apretado, el color denso, los ritmos que saltan con frecuencia desde cada fresco a los contiguos ratifican la unidad del conjunto y el clima dramático con sublimidad esquilana y trasfondos de ternura sobria. Esta gigantesca aventura mural constituye un conjunto indisoluble en el que todo—cada fragmento y cada *relato*— se halla relacionado con todo y en el que nada falta, ni nada sobra. Jamás en América se ha pintado con más ambición, y jamás, tampoco, se ha logrado un resultado más vivo y mejor conjuntado.

La obra posterior de Orozco fue tan importante como la anterior, pero ni la una ni la otra alcanzaron esa cúspide de sublimidad de la que hizo gala en el Hospicio Cabañas. El mensaje de Orozco estaba ya completo en 1940, y lo único que hizo después fue enriquecerlo en algunos detalles, pero sin modificarlo en ningún aspecto esencial. Lo mismo cabe decir de su obra de caballete. Es una de las más importantes que se realizaron en ambas Américas, pero no le añaden ningún quillate a su gloria. El Hospicio Cabañas fue para Orozco lo mismo que el *Quijote* para Cervantes. La obra posterior de este último o su aportación a otros géneros literarios es de gran importancia, pero palidece ante la sublimidad del *Quijote*. Lo mismo acaece en Orozco. Es por eso por lo que cierro mi estudio de su pintura en este momento de plenitud, culminado en Guadalajara ocho años antes de su muerte y no superado hasta ahora por nadie en América.

CARLOS AREAN