



RAUL CHAVARRI

a. delgado

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



a. delgado

RAUL CHAVARRI

*Critico de arte. Director de
los cursos de Periodismo, de los
cursos de Cultura Hispánica,
profesor de Ciespal (UNESCO).*



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

C 346/13

a. delgado

A. 32.464



Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Alonso; Pacorro, 14. Madrid-19.
Depósito Legal; M. 19.176 - 1972

EL PINTOR

Este hombre, de estatura media y complexión ligera, que no deja traslucir su vigor y su energía, inquisitivo, desde más allá de sus ojos, tripulante de una desenfadada agresividad y dominados de una vieja, noble y antigua timidez; frívolo y profundo, moralista sin intransigencia, epitelial y trascendente, reflexivo y mágico; activo sin apresuramientos, comunicativo sin charlatanería, eficaz, sin suficiencia; este hombre capaz de trabajar y amar, mucho más de lo que parece, es uno de los grandes testigos con que cuenta, para su consuelo y su esperanza, la humanidad de nuestro tiempo. Es mi amigo, el pintor Alvaro Delgado.

EL HOMBRE EN EL TIEMPO

Alvaro Delgado, nació en junio de 1922, en la calle de La Esperanza, de Madrid, entre la Plaza de Antón Martín y la de Lavapiés, en un ho-

gar de clase media, liberal, católico, y un tanto galdosiano.

Era la de su nacimiento época de inestabilidad, inmediatamente precursora de la dictadura de Primo de Rivera, tiempo de huelga y de miedos, en la capital de una España, sobre la que se extenuaba la institución monárquica, y perecían las estructuras tradicionales, sin que nadie se apercebiera de su descomposición y de su muerte. Días bravos de algaradas y desórdenes, de motines sindicalistas y descontentos en casi todos los estamentos, pero en los que la pequeña burguesía, todavía podía aferrarse a un lujo, de chocolate con picatostes, y preocuparse más por la última faena de Belmonte, que por la mala distribución del presupuesto nacional.

Unos clamaban por los viejos tiempos idos, por los privilegios aventados, en las tímidas brisas, del progreso social celtibérico, y por la carestía de un mercado, que aun permitía, a una peseta, expansiones que hoy parecen legendarias, incluso, a los que las vivieron.

Otros comprendían que un tiempo distinto exige un mundo distinto, y pretendían universalizar la barriada, internacionalizar lo municipal, y hacer a base de educación y crítica, que las dos cruces de S. Andrés, que rotulaban el siglo, ya mayor de edad, fueran algo más que un simple número romano: un signo y un designio de una España, que fuera más allá de sus contradicciones y sus incongruencias.

Unos pensaban que, en el precario edificio de la convivencia nacional, era necesario dar mayor lustre y boato a los signos de la realeza, creían otros que el único camino era derribarlos. Unos decían que la gran casa que era España, había

que pintarla de rojo, otros que de verde, algunos pensaban en el azul o el blanco, y nadie se daba cuenta, de que se estaba hundiendo en un océano de sangre y de odio, de miseria y de muerte, del que iba a serle difícil salir.

La evidencia del Alvaro paternal de nuestros días, nos aclara como debió de ser el Alvaro filial, crecido en la «Pax ibérica», de la dictadura, en un Madrid en el que se andaba mucho, se paseaba mucho, y el río, el parque, e incluso el campo estaban al alcance de la mano, o mejor dicho del pie. Madrid era una ciudad simpática, todos sus habitantes de entonces lo corroboran; de él quedaba lejos, el mar que el niño Alvaro descubre, en S. Sebastián, el año 1929, Europa, de la que los más afortunados recordaban, un París de mujeres desnudas, y también la sanguiñaria guerra de Marruecos. El madrileño, dotado siempre de una sorprendente capacidad para envolver en amnesias, todos los dolores y vergüenzas colectivas, vivía todo lo más blanda y cómodamente, que le era permitido, según sus posibilidades. Madrid, no estaba consciente ni orgullosa, de su Museo del Prado, sino de sus consomés, de Lhardy, a la una de la tarde; un cierto hedonismo prevalecía en una sociedad que admiraba tanto el gracejo, como la inteligencia, y todo ello, estructuraba un modo de ser, superficial y amistoso, que ha perdurado hasta nuestro tiempo como uno de los grandes atractivos de la ciudad y de sus gentes.

A diferencia de otros pintores de su tiempo, Alvaro no militó, en las filas de los «chicos de la calle», no tuvo su cátedra en las aceras, y jamás utilizó los topes de los tranvías, como medio de transporte; fue un niño ordenado, refle-

xivo, amparado por el «status» que le proporcionaban unas estructuras sociales muy definidas, a las que pertenecía, y que también le pertenecían un poco. El principio de la guerra civil lo encontró jugando al fútbol, en la época del pantalón largo y los primeros cigarrillos, con la suficiente capacidad de discernimiento para que aquella aventura de horrores dejara en él una soterrada impresión, que años más tarde iba a aflorar, en su obra, pero como la mayoría de sus experiencias, no de una manera inmediata, sino a través del magisterio, que para él ha significado en todas las ocasiones, la tradición pictórica española.

Al lado de la experiencia vital de sufrimiento colectivo, la guerra trajo para él una evidencia personal, un padecer directo de hambre y de frío, de familia, sin bienes en el Madrid asediado de colas y privaciones. La guerra empobreció a la familia Delgado y en cierto modo derrumbó el mundo sobre el que se hallaba basada. De 1936 a 1940 no son sólo cuatro años los que transcurren, sino que un cuadro de valores y un estilo de vida desaparece, para no volver más. En estos años, Alvaro pasó de la condición de niño acomodado a la de un adolescente de necesidades no satisfechas, en una ciudad cuya vida presidía el signo de la escasez.

Pero también, con el fin de la guerra civil, Alvaro Delgado, decide y define una vocación que se había apuntado antes de 1936 y que fue consolidando a través de unos estudios en la escuela de Bellas Artes, que dirigía en el Museo de Arte Moderno, Daniel Vázquez Díaz. De 1939 a 1940, la pintura deja de ser un tanteo y una serie de afirmaciones, para convertirse en una caracteri-

zada vocación profesional. Al empezar la década del 40, Alvaro Delgado se ha hecho hombre y comienza a sentirse y forjarse pintor.

EL CAMINO HACIA LA PROFESION

El más remoto de los proyectos profesionales estuvo para Alvaro Delgado en un discutido y discutible arte, el del toreo. Como para casi todos los jóvenes de su tiempo, la fama y la fortuna, en una España charanguera y panderetóloga, sólo se concebían como secuelas del triunfo taurino, que deslumbraba con la posibilidad de un ascenso de posición. Cabe pensar que de no haber usado gafas desde 1931, y de no haber transformado la guerra sus estructuras mentales y de propósito, el gran alarde de voluntad que es Alvaro Delgado, quizá hubiera llegado a ser un gran torero, y lo que es peor, puede que sus condiciones pictóricas hubiera quedado en la experiencia de un torero pintor, como Antonio Sánchez o Caldentey.

Junto a la profesión taurina, ambientalmente sugerida y los estudios de comercio, que la familia aconsejaba, hubo en Alvaro una insinuada profesión de escritor, que aún podemos adivinar en sus puntos de vista, en su posición espectral y escrutadora, frente a muchas cosas y sobre todo, en la capacidad para describir e incluso satirizar con muy pocas palabras, las gentes y costumbres que le rodean.

Pero, la trayectoria del pintor anterior a 1940, ya denuncia una sólida decisión. Un premio en 1934, por ilustrar una obra de Benavente, inicia la que va a ser después, copiosa lista de galardones, en la vida de un hombre que no se preocu-

pa demasiado por ellos. Y la época en la Escuela de Bellas Artes, que la república instala provisionalmente en el Museo de Arte Moderno y confía a Vázquez Díaz, desemboca en 1939 en las tertulias, en casa del escultor Aventín, donde conoce a Benjamín Palencia y se define de más en más, su voluntad y su decisión de pintar.

LA DECISION DE PINTAR

Los hombres que han crecido a partir de la guerra española están hechos de frustración y de sufrimiento, unas veces falsamente soslayados desde los supuestos de un triunfalismo mediocre, otras superadas día a día, con laboriosidad y rigor. Hay que pensar en la decisión de Alvaro Delgado, dedicándose a la pintura en una época escasamente propicia al arte, dentro de un país hosco, desconfiado, conmovido del reciente fratricidio, y en el que prácticamente había que inventarlo todo, no para crear expresiones de cultura, sino para establecer un mínimo de posibilidades vitales. Este es quizá, el gran mérito de estos artistas, García Ochoa, Juan Guillermo, Carlos Pascual de Lara, Agustín Redondela, Cirilo Martínez Novillo, que pintan y se afirman como pintores, es una circunstancia marcada por el signo de los problemas más fundamentales.

Puede ser que el auge de la pintura contemporánea, el fenómeno de que España no haya abdicado de su presencia fundamental en el marco de la creación pictórica y que en el momento actual, ofrezca una riqueza y variedad de realizaciones, como prácticamente no puede presentar ningún otro país del mundo, se deba a esta decisión aislada e individual de estos hombres que

quisieron ser pintores, que lo fueron por encima de cualquier género de dificultades, y muchos de los cuales, lo son todavía, en madurez y experiencia.

LAS ESCUELAS INEXISTENTES

En 1942, Alvaro Delgado se presenta en la galería Buchholz de Madrid, formando parte de un grupo, al que se rotula con el nombre de «Joven escuela de Madrid». En 1954, Manuel Sánchez Camargo publica su libro *Pintura española contemporánea*, al que subtitula «Nueva escuela madrileña», junto a estas dos afirmaciones, que forman parte de la historia de nuestra pintura contemporánea, hay una serie de confusas referencias a la escuela de Vallecas, pudiendo deducirse que Alvaro Delgado ha pertenecido a ambas escuelas, como miembro activo.

Sobre la Escuela de Vallecas, existe una interesante declaración de Alvaro Delgado incorporada al libro de Sánchez Camargo, de la que el lector puede deducir, que en realidad, la reunión de artistas, llamada «El Convivio» o «Escuela de Vallecas» no fue más que el encuentro de un artista, ya consagrado, Benjamín Palencia, con un grupo de jóvenes pintores, entre los que estaban, Carlos Pascual de Lara y el propio Alvaro, y que tuvo más de aventura y de experiencia amistosa, que propiamente de ordenación de una enseñanza y canalización de una serie de influencias. En el mismo sentido, cualquier tipo de comparación entre los artistas agrupados por Sánchez Camargo, como componentes de la Escuela de Madrid, nos revela en qué medida la existencia de estos factores, que agrupan y de-



finen una identidad de actitudes ante la pintura, es en muchos casos una cuestión de perspectiva, y probablemente los propios artistas, cuyos intercambios no trascienden de los comunes entre gentes de una misma profesión, no tomán conciencia de que una experiencia vital semejante y una serie de impresiones recibidas por todos, acuñan en ellos unos rasgos comunes, que no están ni en la personalidad, ni en el estilo, y que quizá, son las configuraciones remotas de un idéntico modo de ser, reflejado en la pintura.

Quizá por ello, Alvaro Delgado ha negado su pertenencia a ambas escuelas en repetidas ocasiones, comprendiendo que la idea de «escolarizar» la pintura contemporánea, parte casi siempre de un ridículo e inapropiado intento de hacer historia de lo que no lo es todavía, de la misma forma que los protagonistas de los dramones históricos del siglo XIX, decían: «parto para la guerra de los cien años», o, «es un gran maestro primitivo flamenco».

El tiempo decanta enseñanzas, relaciones de inspiración y de magisterio, que a veces los propios participantes no reconocen en la época en que se producen, y sobre todo, si consideramos la diferencia con que la obra de arte es contemplada por una y otra época, veremos enseguida, en qué medida estas ideas de «escuela», que pudieron rotular una exposición o servir de hilo conductor a un gran libro, no tuvieron tal validez y tal dimensión, para sus contemporáneos. Insistiendo más en el tema se puede creer, que quizá se llamó escuela a la de Madrid y a la de Vallecas, por lo mucho que se necesitaba una escuela o varias, en una época en la que el país más dotado para la pintura, tenía fuera de sus fron-

teras a hombres como Picasso, Bores, Miró, Pelayo y Mentor. En la Escuela de Madrid hubo afinidades y amistad, pero no una enseñanza común, en una tarea, ni una integración en una misma forma de entender la pintura. Por su parte, «El Convivio» fue un confuso juego llevado con suficiencia y quizá con prepotencia, por Benjamín Palencia, respecto de un grupo de jóvenes, que iban a pesar en la historia de la pintura contemporánea, mucho más de lo que pudo pensar Palencia, constituido en insólito Platón de la Asamblea vallecana.

Confesándose reiteradamente alumno de Vázquez Díaz y de Palencia, lo cierto es que Alvaro Delgado se ha hecho solo, en largas horas de trabajo. Desde 1940, la vida, es un maestro mayor para los artistas españoles, que da un carácter relativo a todo lo que sea situación de magisterio. Para Alvaro Delgado, su tenacidad, su desconfianza de todo lo que no sea trabajo, ha constituido su verdadero espíritu de escuela; de ellas surge la personalidad de un hombre puesto en orden por la vida, y que ha sido capaz de imponer un ritmo de sacrificio y un decidido propósito de afirmación y de superación.

UN HOMBRE PUESTO EN ORDEN POR LA VIDA

En Alvaro Delgado, no hay afición, sino profesión, no existe concesión al descuido, ni siquiera en las más triviales actividades, todo responde a una vida sistemática, en la que hay tiempo siempre para pintar, para insistir sobre un tema, hasta extraer de él cualquier perfil, o afirmar cualquier perspectiva; para mantener en cordialidad y diálogo un número increíble de amistades, para ani-

mar en su primera exposición a una artista novel, aunque para ello tenga que ceder su presencia, en su propia exposición, y para presidir la comunidad de vecinos de su finca, dando solución a los mil pequeños problemas de una organización que debería serle totalmente ajena.

Para Alvaro Delgado, la vida es una experiencia de orden, pero no sacrifica a este orden, ni un instante más de lo que necesita. Jamás presume de minucioso, aún cuando lo sea, y no deja que los detalles, prevalezcan sobre el conjunto de sus acciones. Sabe que la diversidad de la existencia, requiere como respuesta, un orden riguroso y lo aplica de una manera absoluta y profunda, casi sin hacer referencias a él y desde luego sin tomarlo como base de presunciones.

Al hombre, lo ha hecho artista, su vocación y en cierto modo, la experiencia de la guerra; él mismo ha escrito: «Decidí ser pintor en los atroces años de nuestra guerra civil. Entre 1937 y 1942, trabajé con Vázquez Díaz y Benjamin Palencia; conservo recuerdo más vivo, del hambre, del miedo y de la desesperanza de aquellos años, que de lo que pude aprender de ellos. Se me ha incluido en grupos, que en verdad no pasaron de proyectos y que, desde luego, jamás tuvieron un programa claro». Esta afirmación puede aclararnos muchas cosas, hecho pintor, por el encuentro con la pintura, a través, primero, de la Escuela de Artes y Oficios y después de la Escuela de Bellas Artes, Alvaro Delgado ha triunfado desde la ordenada explotación de sus habilidades y la sistemática ordenación de sus creencias: «El mundo —ha dicho— vale la pena de ser vivido y contado» y al servicio de esta vivencia y de esta narración, el artista pone a contri-

bución, no una simple curiosidad, como han señalado algunos críticos superficiales, sino una actitud escudriñadora, inquisitiva, que pasa por la malicia, antes de retornar a la comprensión e incluso a una especial forma de caridad. Toda vocación, como toda responsabilidad o toda solidaridad, exige un orden para realizarse, por cuanto es una respuesta con la que el hombre, de una manera específica, rinde cuenta de su posición, en un orden superior, que es, el de la creación, por ello, sin someter a un planteamiento sistemático el impulso vocacional, el interés por el mundo circundante en todos sus aspectos, y esa inquisitiva atención, hacia todo lo vivo y lo creado, no nos hallaríamos ante una figura que pise con decisión la tierra de su profesión y de su circunstancia.

El orden, en Alvaro Delgado, es la primera categoría, con que renuncia a lo casual y a lo accidental, a su lado se evidencia un sistema de relaciones con las cosas, que empieza en los objetos de trabajo, se continúa en la obra terminada, y sigue en los libros, discos y utensilios, que son todas herramientas para penetrar en ese mundo, que le preocupa, y le atrae. La idea de orden, se continúa, no sólo ante la sucesión de sus obras, que prácticamente desde la primera a la última, se hallan unidas por el mismo hilo conductor, de una idéntica coherencia, sino también en su modo de hablar y expresarse, tajante, exacto, transcribiendo siempre, el testimonio de una inmediata experiencia, o de una reflexión.

Es lógico referirse aquí a la idea de si el artista es, o no, un autodidacta, aun cuando existió un paso por dos escuelas y un cierto nivel de magisterio, recibido de dos de las grandes per-

sonalidades de la historia de la pintura española, puede decirse que es un autodidacta, en la medida en que la autoeducación es, al mismo tiempo, autoexigencia. Su trayectoria, a través de los paisajes y las gentes, está reflejada en su obra de una manera inmediata, porque al quehacer lo ha antecedido, siempre, una vivencia rica en sinceridad y en posibilidad de entrega; las pinturas de Alvaro Delgado son, en su mayoría, trasuntos de vida, porque antes de pintarlas las ha vivido, en curiosidad, en espectación, o en amistad.

Esta función empírica de la tarea profesional se ve también en dos aspectos significativos de la vida del artista: sus dos viajes, a Italia en 1956, y a Francia en 1949, no han provocado en él ni un asombrado descubrimiento, ni un hallazgo de inspiración o de tema. Para Alvaro Delgado, el tema y el sistema de su pintura, no está en un asombro momentáneo de viajero, ni en un episodio pasajero, sino en una vivencia mantenida y sostenida sobre la que de manera firme insiste una y otra vez. En este sentido, es muy significativo, que en 1953, cuando comienza a pasar temporadas en Navia, pueblo asturiano, que le es descubierto por un «marchand» español residente en Argentina, Alvaro Delgado comienza un gran cambio en su paisaje, abre su paleta, en una lenta y representativa evolución, a un mundo salobre y marítimo de frescura y verdor; pero el cambio se desarrolla a lo largo de 14 años, durante los cuales pinta más de cuatrocientos cuadros. En el mismo sentido, el pequeño pueblo de la provincia de Madrid, Olmeda de las Fuentes, en el que se instala en 1965, tiene para su arte mucha mayor importancia que la temática italiano-francesa, y esto no es la consecuencia

de un cantonalismo, ni de un nacionalismo a ultranza en un hombre, por el contrario, de tendencias abiertas y universales, sino, sencillamente, que para que una realidad entre en su existencia y pueda traducirse en obras de arte, el artista necesita vivirlas y ordenarlas, conocerlas profundamente, para darlas a reconocer después, a los posibles espectadores.

Y éste es, quizá, el aspecto más esencial de Alvaro Delgado, hombre, figura más unificada de lo que pudiera parecer, en la que la vertiente mundana del buen conservador, el perfil profesional del hombre dedicado y laborioso, y la perspectiva humanista del estudioso atento a cualquier tipo de innovación científica, se concentran en una personalidad, que conjuga el amor al orden con una definida vocación de realizar su libertad, en cada momento, de una manera real y congruente con tiempos y con circunstancias.

SU PINTURA

A lo largo de una ya dilatada carrera, Alvaro Delgado ha permanecido fiel a una serie de temas tradicionales, la figura, el bodegón, el retrato, el paisaje, han sido los elementos esenciales, a través de los cuales ha ido transmitiendo su testimonio, pero dentro de estas categorías, el artista ha llevado a cabo verdaderas realizaciones, en sí mismas completas y terminadas, prácticamente, panorámicas sobre unos mundos que descubría, vivía, interpretaba y sobre los que después, demostrando no haberlos agotado, ha vuelto a realizar nuevas incursiones, dando cuenta de ellas, en pinturas y en dibujos.

Para una mayor comprensión de la obra de Alvaro Delgado, tendremos que partir de tres precisiones: en primer lugar la carencia de su afiliación a un estilo determinado, él mismo ha manifestado que es el estilo el que sirve al pintor, y no el pintor el servidor del estilo;

en segundo término, las interrelaciones existentes entre el pintor y el dibujante, marcada por la tarea de un pintor que dibuja, que es, también, un dibujante que pinta, produciendo uno de los más interesantes ejemplos de equilibrio, entre el color y la línea, de los que afortunadamente abundan en la pintura contemporánea; en tercer orden, hay que señalar que todo pintor es, en una gran medida, un creador de mundos, o, al menos, un testigo de la existencia exterior de esos mundos, en su intensidad y en su despliegue, y en este sentido, la variedad de los pequeños universos, de los mundos de sentir y existir, de que nos da cuenta el artista, merece por su complejidad y por la serie de sus implicaciones, una especial y cuidadosa referencia.

EL PINTOR SIN TENDENCIA NI ESTILO

La trasposición que la crítica de arte española ha realizado de los movimientos pictóricos franceses a los españoles, se ha llevado a cabo, como otras muchas cosas, desde la opereta al Código Civil, mediante una brusca incorporación y aplicación de los cánones clasificatorios franceses a los pintores españoles, con lo que nos hemos encontrado, ordenados como «fauvistas» o «expresionistas», hombres y obras, que en la mayoría de los casos desbordaban, por su personalidad, el limitado horizonte en que se les encasillaba, y en muchas ocasiones, salta hoy mismo, la evidencia de que el pintor español agrupado, por la crítica, en un determinado «ismo», es como la mayoría de los representantes del individualismo nacional, la base y el principal cultivador de su propio «ismo».

Mientras que otros artistas han admitido la clasificación, Alvaro Delgado ha demostrado lo inapropiado de dichas clasificaciones, primero con el ejemplo de sus obras, y posteriormente, con la expresión verbal destinada a aquellos que aún necesitaran aclaraciones. En sus obras, ha venido evidenciando que se puede utilizar la pintura como medio de expresión y seguir las tendencias expresivas, sin ser expresionista, y en el mismo sentido, su voluntad innovadora de la figura le ha colocado tanto fuera de la figuración tradicional como de la nueva figuración. En un tratamiento del objeto y de la obra pictórica, siempre anclado en la búsqueda de afirmaciones esenciales, se ha situado tan lejos de la vanguardia como de la tradición académica, porque su fuerza innovadora no descansa en una simple búsqueda de la novedad, sino en un encuentro cotidiano con la fuente permanente de innovaciones, que constituye la existencia del hombre, en un reflejo de que ante la pintura se plantea, un compromiso de cambio, no porque lo exija la moda, el marchand, o el cliente, sino porque el paisaje, el hombre y el animal, está cambiando, incluso, los que se niegan a dar cuenta de la transformación, como los mendigos asturianos y gallegos, o los que no toman conciencia de ella, como los campesinos de la Olmeda.

De aquí la posición básica de un pintor que entre la tradición y la vanguardia, sabiendo emplear técnicas y recursos propios de distintos movimientos y conocedor del camino, por el que las tendencias se integran al estilo del pintor y lo sirven, es exclusivamente servidor de su arte, como testimonio vivo de su situación en un mundo cuajado de paradojas y perplejidades, y

al que quiere ayudar ofreciéndole una serie de pistas claras y ordenadas, que lleven al espectador a un mejor comprender de los complejos fenómenos que le rodean y que al mismo tiempo valgan para dar cuenta de una época.

Alvaro Delgado evidenció, hace algunos años, las características de su arte y su propósito, en las siguientes palabras: «Intento hacer una pintura medida, mesurada, en la que aquellos elementos que valoran un cuadro —materia, color, dibujo, composición— estén lo más disimulados posibles, sin olvidar, pese a creer en la universalidad del arte, su profundo significado racial». «Digo sin olvidar, puesto que si bien esta característica es absolutamente invisible y sale sin querer, hay una parte visible del cuadro —oficio, color— que también forma parte de la geografía de la pintura; intento al que sirve de ejemplo el arte de ese extraordinario pintor que fue Diego Velázquez, cuya espléndida manera de hacer se anticipa de tal modo a su mundo, que su lección es absolutamente viva, tan virgen y tan rica, que puede llevarnos de la mano por nuestro siglo».

«En este siglo —continúa— se han hecho cosas muy buenas y se ha dado mucho engaño hasta el extremo que la muchacha que pintaba flores a la acuarela o el pompier académico, que retrataba a las damas de mundo, reducen ahora a fórmula el último Picasso».

«Zurbarán y Velázquez, Chardin y Corot y Brueghel y El Bosco, y ese gran escudriñador que volvió por los fueros de la pintura ortodoxa, que es Cezanne y a veces, casi siempre, Matisse y Picasso, son hombres cuyo arte recatado y profundo, jubiloso o dolorido, guarda paipitante

aquello que Dios permite que el artista arranque a su misterio. Y, humildemente, uno intenta hacer, en lo posible, entendiendo lo que viene de ellos, trayéndolo a nuestro paisaje con los medios más parcos y con un oficio cuya pureza se ha de conquistar diariamente, una pintura que pueda decir algo».

Si analizamos con detenimiento estas frases del artista, veremos que en una gran medida sus admiraciones no son sino reconocimientos y no dan lugar a influencias propiamente determinadas, con excepción de la obra de Velázquez, que sí es un centro de referencias, claro y determinado, pues como escribiera hace años Alberto del Castillo, en realidad Alvaro Delgado se ha formado en El Prado, ante el Greco, Velázquez Goya, y antes de salir a reaccionar frente a otras manifestaciones de la vida de los hombres y de su espíritu, se ha dedicado a estudiar la interpretación, con que estos grandes artistas españoles nos dan cuenta, hoy todavía, de la condición humana de su tiempo.

La independencia, del artista, hacia los diferentes movimientos y estilos, se ha obtenido a lo largo de una trayectoria en la que comienza partiendo de una especial interpretación del cubismo, un poco fría y deshumanizada, y que en una fase siguiente se va inclinando hacia un realismo anclado en una personal manera de entender la pintura tradicional española, renunciando a lo que el cubismo tiene de cerebral y de intento superador de la experiencia de los sentidos.

En una época de su vida, Alvaro Delgado toma conciencia de que la facilidad de que está dotado puede conducirle al virtuosismo y se plantea pro-

blemas, a fin de huir de aquel peligro, como un escollo más, y como una especial dificultad. En esta época, que es aproximadamente la de 1947, fecha decisiva para la vida del pintor, se define la segunda de las grandes características que hemos apuntado: entre el dibujo y el color.

EL EQUILIBRIO ENTRE EL COLOR Y LA LINEA

En la nueva fase que se abre para el arte de Alvaro Delgado, en 1947 el dibujo y el realismo dominan, la paleta se enriquece y la humanidad, que va a ser constante y característica, crece con el afán plástico que impulsa a toda su creación. Es también de este tiempo un deseo de encauzar la violencia que va adquiriendo su pintura hacia la unidad y la armonía y que un año después se incrementa en una etapa en la que la paleta se va sensualizando por momentos, el empaste se hace más denso, el cromatismo más brillante y triunfa la plasticidad.

En todo este proceso, el hilo conductor que mantiene la unidad, es la precisión de la línea y el ajuste a la realidad, que facilita el dibujo, y que permite la apertura de un proceso de renovación continua, que se articula en centenares de cuadros y que tiene su reflejo en los dibujos y en las acuarelas, en un constante ejercicio de superdotado, que marca la estrategia de la línea como ordenadora del color, y la función del color como sugerencia de la línea.

En aquellas ocasiones, como «El homenaje al compositor Enrique Granados», en el que el artista ha presentado de una manera paralela pinturas y dibujos, se ha podido observar y afirmar esta unión temática, más profunda de lo que pa-

rece y sobre todo la irreprochable obediencia de las dos formas de hacer del artista a una misma disciplina, en la medida en que todo arte es un ejercicio de progresar, a través de unos procedimientos técnicos y de dar salida en ellos a una inspiración, y una experiencia; esta disciplina conjunta, de la pintura y del dibujo, constituyen la base, de la maestría del artista e incluso, en obras como sus campesinos de La Olmeda, o en sus interpretaciones de los desastres de la guerra goyescos, la línea sigue a la pintura hasta en las más audaces de sus experiencias, y la línea y el color mantienen una fidelidad común, incluso cuando parece que han perdido todo tipo de sujeción y están operando en unas categorías de la más absoluta libertad. Delgado, que como ha señalado Carlos Arean no es un pintor susceptible de caer en fáciles mimetismos, sino que integra todas las influencias de una manera viva, dentro de su personal estilo, pasando a convertirlas en auténtica savia de su propia pintura, ha equilibrado siempre su doble oficio, de pintor y dibujante, jamás ha sacrificado el color a la línea, ni ha subordinado la línea al color; su disposición integradora de ambas, es al mismo tiempo que una de las claves de su personalidad pictórica, uno de los elementos básicos por los que se encamina al cumplimiento de la tarea: su gran maestría.

EL MUNDO INMEDIATO DEL MUSEO DEL PRADO

Toda obra artística, válida, sea cualquiera el género y el medio expresivo con que esté realizada, constituye un intento más o menos conseguido de introducir al espectador en un género de vida determinado; cada cuadro, narración o

poema, es siempre una ventana abierta a un universo diferente. Por esto, el artista auténtico no es un notario, ni un simple enumerador de datos o de realidades, sino un hombre capaz de sugerir y de presentar un modo de existir diferente.

Hacer arte es, en gran medida, abrirse a la plural diversidad de los mundos existentes, tomar conciencia y facilitar que otros la tomen, sobre el hecho de que existen muchos mundos, pero todos ellos se encuentran en éste. Quizá, el descubrimiento que esta afirmación representa sea una de las grandes características del arte y del humanismo moderno, clave del encuentro que el hombre contemporáneo lleva a cabo, con la multiplicidad de las modalidades, que por razones de carácter geográfico, sociológico o histórico, adoptan los seres humanos.

Unas veces, estos mundos o mejor estas sugerencias hacia la intuición de ellos, que el arte ofrece, obedecen a una motivación testimonial, el artista nos dice cómo son en determinada coyuntura, geográfica e histórica, las tierras que el hombre mira, los objetos que utiliza y los propios rostros que lo distinguen, nos da en una palabra, noticia, de un distinto talante espiritual, proporcionándonos, unas veces, los indicios, para que lleguemos a conocerlo, y otras desplegándolo en una total acumulación de descripciones, en las que la transcripción directa se completa con un lenguaje de símbolos, que establece los más claros derroteros de comprensión.

En otras ocasiones, preside la tarea artística, un intento de idealización se canaliza por las energías que aglutinan el mito y la nostalgia, que en todo artista existe de reproducir y narrar algo

que se encuentra más allá de la propia vivencia humana, lo que no es, lo imposible, y el arte entonces es un ensayo y una apertura, hacia el universo de lo increíble. De la misma manera se dan mundos que podrían estar en cualquier parte, mirados desde una óptica universal o desde un feroz particularismo, generalizados hasta la medida en que esta operación es posible o individualizados, de una forma directa o inmediata.

En cuanto a medio de comunicación, el arte rompe nuestro aislamiento, para darnos cuenta de la multitud de estados de ánimo, y de situaciones humanas que existen más allá de nosotros, presentando y exaltando algunas de ellas, como magisterio próximo, como expresión de algún determinado perfil, de la peripecia humana, o simplemente para que distraigamos en ellas, de modo constante o episódico, nuestra atención, y nuestras aficiones.

Dos modalidades han sido, a lo largo de los tiempos, cantera muy caracterizada, de grandes realizaciones, por un lado, la recreación impasible de lo inmediato, y por otra, la búsqueda de la multitud de aspectos simbólicos y representativos, que, en nuestra proximidad, constituyen un trasunto y una evidencia de lo universal. Es en este sentido en el que Alvaro Delgado se afirma como un creador, un sugeridor o un evocador de mundos, a través de la interpretación de sus inmediatos, sean estos, seres vivos, objetos, o perspectivas abiertas, sobre la naturaleza que utiliza para decantar la serie de universos, de sensación y el repertorio de tomas de conciencia que estos elementos enuncian. Esta utilización de los inmediatos, que es a veces búsqueda, o recreación, representa una de las grandes ope-

raciones que Alvaro Delgado realiza, a lo largo de las cuales, unas veces en diversas épocas de su vida y otras de manera alternativa, e interrelacionada, se nos presenta como el creador de un mundo del paisaje, o de un mundo del animal, o del bodegón, o en sus muchos perfiles de retratista, como el buscador de un mundo del hombre en el que, de una manera fatal, identifica todos los demás mundos existentes. Sus inmediatos son para Alvaro Delgado ordenadas vivencias, de las que extrae una serie de inspiraciones pictóricas que le permiten explorar y recrear estos mundos más allá de ellos mismos, no mediante una transcripción aséptica y conformista, sino desde una interpretación en la que el pintor, de una manera absoluta, por y para siempre, se compromete, toma partido a través de sus ideas de libertad y justicia, de su concepto del hombre, de su inquieto y profundo sentido de lo racial, responde de una manera unitaria, a un repertorio de fuerzas que, quizá, ni el mismo sería capaz de enumerar ni reconocer.

En unas ocasiones, este inmediato desde el que Alvaro Delgado actúa es la sombría imagen de la agresión humana, el triste eco de fusilamientos, que todos los que vivieron en Madrid durante su guerra civil escucharon; otras veces, este inmediato es el descubrimiento de un paisaje, de una tierra, hecha por y para el hombre, tierra que puede ser áspera, seca, eterna iniciadora de un rechazo, pero, al mismo tiempo, fuente de un sentimiento de unión; tierra que, por el contrario, puede venir entre verdes, de hoja y de agua, más grata, más invitadora a las dos vertientes vitales del trabajo y del descanso. En otras ocasiones, el descubrimiento de estos in-

mediatos viene desde la presencia del animal, tanto el que vive junto al hombre como el que vive fuera de él, temiéndole, huyéndole y, en ocasiones, amenazándole.

No falta entre estas claves el montón de objetos, que en un rincón nos hablan de las personas que conviven con ellos, que apagan su sed, o que aumentan su capacidad de esfuerzo utilizándolos. Estos objetos, a los que uno de los muchos sobreentendidos del arte da el nombre inapropiado de naturalezas muertas y una generalización temática, el de bodegones, encuentran en Alvaro Delgado una de las mejores circunstancias de su realización y desarrollo; estos cuadros, que pueden ser tópicos, fríos, retóricos, ostentosos, o insignificantes, son en la obra del pintor auténticos derroteros de humanidad y, en ocasiones, el objeto sirve para dar testimonio del hombre con más exactitud que el hombre mismo.

El retrato, ese espejo perdurable con que el arte obsequia a algunas personas, es también el resultado de una cantera de exploraciones y hallazgos sobre la que Alvaro Delgado realiza la certidumbre sobre la existencia de una serie de mundos, que, en última instancia, son uno sólo: el del hombre.

De todos estos mundos, de la gran serie de presencias inmediatas desde las que el pintor realiza sus tareas y en las que reúne sus grandes cosechas de imágenes, es, sin duda, el Museo del Prado su vecindad predilecta. Si hay una evidencia que extraer del análisis global de la obra de Alvaro Delgado, ésta es, sin duda alguna, la que ningún pintor, antes que él, ha sabido percibir con tanta claridad, que el tiempo apre-

sado en los cuadros del Museo no es, en la mayoría de las obras, tiempo dormido, ni muerto, sino un tiempo vivo, que se ofrece como una palpitación y un proyecto, un tiempo inmortal, porque cualquiera puede volver a vivirlo; los grandes maestros de nuestra pintura, y de manera particular Velázquez y Zurbarán, abren un círculo de íntima vivencia alrededor de sus obras para aquellas personas que tengan una inteligencia sensible capaz de facilitarles el acceso, y el coloquio, a este círculo. El pintor sabe ser contertulio habitual de estos lienzos, conoce exactamente en qué medida un cuadro «habla» y abre el esfuerzo de su trabajo, como un abanico de respuestas a las afirmaciones que los maestros del Prado han dejado en sus lienzos. A unos valores constantes sabe contrapesar la variedad de sus propios valores: no sólo ha aprendido en largas jornadas de caminar y pintar por el Prado, a vivir la pintura desde los maestros, sino que ha establecido una serie de puntos de partida para ofrecer en sus obras una pintura igualmente válida, para que otros en estos, o en sucesivos años, la interpreten.

Para el que sabe vivirlo, como Alvaro Delgado, el Museo del Prado no es un país, ni siquiera un continente, es, prácticamente, un universo de imágenes y de representaciones, de símbolos y de expresiones, que, en la medida en que es la ajustada crónica de diversas épocas, puede servir también para facilitar el entendimiento de otros tiempos, actuales o venideros; por ello, Alvaro Delgado ha aprendido a ser un pintor de nuestro tiempo, sumergiéndose en la multitud de sugerencias que el Museo le ofrecía, y en sus salas ha encontrado los métodos y los caminos



El pintor con su
hermano Pablo 1940.



«Mare» 1955.



«Tápla de Casarigo»,
1957.

•Koharu• 1957.



-Playa de Peñaronda-
1960.



-Aliprésida- 1961





-Retrato-
1947.





«Berta», 1983.

«Severo Ochoa»,
1985.





«Pia Barois»
1907.



«Destruction
de la guerre»
1964.

• Monaguillo •. 1970.





«Halle Selassie». 1963.



-Pastor-
1968.



-La era-
1969.



-Cabra-
1970.

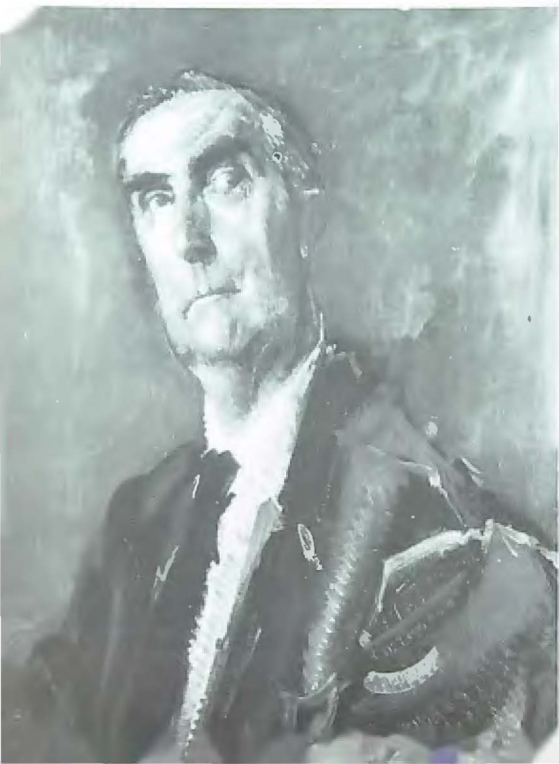


-Pastor-
1989.



•Robert Kennedy•
1969

«Luis González Robles».
1970.





«Señora de Laiglesia».
1970.



«Mr. Alkern».
1970.



para hacer que la imagen se distorsione y se desintegre en busca de una mayor expresividad, que la figura se desarticule sin dejar de ser fiel a su propia función de transmitir una presencia.

Es en Zurbarán donde el pintor ha aprendido el respetuoso tratamiento del objeto, es en los flamencos en donde se ha ejercitado, en mirar el paisaje antes de verlo y pintarlo, es en Durerro, y principalmente El Greco, en donde ha hallado la clave para instrumentar sus retratos más felices y, sobre todo, en la vecindad de la obra velazqueña, el artista ha advertido la presencia de un viento de sosegada pasión, pasión por el hombre y por la luz, por el agua que rezuma del cantaro, y por la esperanza de una vida mejor, que se esconde en el fondo de las pupilas; lo mismo que la tradición nos cuenta que El Greco programara pintar con el color de Tintoreto y el dibujo de Miguel Angel, ha sido, junto a Velázquez, donde Alvaro Delgado a redactado su oculto, su íntimo, su secreto programa de salir a pintar hasta alcanzar un día, su propio aire, hasta llegar a fijar en un lienzo el inefable que distingue los seres y las cosas que le rodean en este siglo XX, que es el suyo.

Y en el camino, toda la pintura de Alvaro Delgado, toda su trayectoria hasta la fecha, es un meritorio, un noble remedo, una reproducción personal de su propio Museo del Prado, y sus mendigos galaico-asturianos los enfrenta con una memoria de Bruhegel y de Teniers, con un inquietado recuerdo de las pinturas negras de Goya. De la misma forma, el animal, al que el hombre caza y mata, está entendido como lo haría De Voss si lo viviera en nuestro tiempo. Y en su indagación sobre los tipos de La Olmeda tiene

el eco y el precedente de la entusiasmada humanidad con que Velázquez nos trasmite la esperanzada infelicidad de los bufones.

Hay también un desastre guerrero de Alvaro Delgado, que no imita, sino que construye a partir de los datos, con que Goya narrará las muertes y sufrimientos de su tiempo, la inquietud por el destino de unos hombres que matan a unos hombres que mueren, el doble horror del fusilador y el fusilado, y a la sombría consecuencia del hombre como animal que aniquila su propia especie.

Otro factor importante en lo que representa el Museo del Prado para Alvaro Delgado es el hecho, a todas luces significativo, de que el Museo es para el pintor una escuela para el tratamiento de los demás inmediatos, que se ofrecen a su inspiración y su talento; así vemos cómo de la doble consideración de los apóstoles de Rubéns, eutróficos, prósperos y exuberantes, solo indispensablemente espirituales como su época, y los apóstoles de El Greco, asténicos, rotos de interior soledad, en demencial renuncia, distendidos por sus propias contradicciones, Alvaro Delgado extrae la experiencia de su propio desintegrado apostolario, significativo de un tiempo paradójico, en el que mientras que se hace más fácil la vida humana, la tarea de ser hombre se convierte en la más difícil, nunca el hombre fue, hizo y alcanzó más, y al mismo tiempo, jamás significó menos para los demás hombres. Y así tenemos estos apóstoles de caras fantasmales, inciertas, sobre las que aletea una evidencia de espíritu, única fijeza cuando todo se ha vuelto incierto.

En la misma medida, el Museo da la pauta al

pintor de hoy para un aprendizaje de insistencias, ya que de los maestros de antaño aprende en qué medida una expresión o un gesto, y el más inexorable de todos los gestos que es el paso del tiempo cambia la apariencia de una persona, ofrecen una nueva tentación al arte de retratar; de aquí, la manera con la que Alvaro Delgado vuelve una y otra vez sobre el mismo modelo, ofreciendo en la diversidad de sus presencias y en el recuento de sus rasgos fisonómicos, la evidencia unitaria de una personalidad, la consolidación de un ser humano, uno susceptible de multiplicar sus conductas, sus facetas y sus aspectos. De esta convicción, extraída de las salas del Museo del Prado, hemos visto realizar a Alvaro Delgado extraordinarios ejercicios, por un lado, los retratos del compositor Enrique Granados, en el óleo y en una serie de dibujos que van al análisis de los detalles; por otro, en el ejercicio excepcional, que da la medida del virtuoso y de su comprensión de lo que es el virtuosismo, que constituyeron los estudios sobre el Negus, Haile Selasie, obra mayor de nuestra pintura contemporánea.

Escuela y taller, modelo y base de programa, fuente de la que surgen modos de hacer y de la que salen experiencias de valor permanente, el Museo del Prado es el inmediato responsable de la ordenada madurez, de la exacta manera de mirar en que el pintor se ha ejercitado y se ha afirmado, es el gran libro, a cuya lectura retorna e insiste, extrayendo siempre profundas y claras enseñanzas, el método de aprender, de un artista en constante y desvelada situación de aprendizaje.

EL INSOLITO BESTIARIO

Recorramos uno a uno estos mundos que nos ofrece Alvaro Delgado, empezando por el del animal, que no es, ni el menos importante, ni tampoco el más intrascendente de los itinerarios de su pintura. Es éste uno de los aspectos en los que la mezcla de frialdad y pasión, que es uno de los constituyentes de la personalidad y de la pintura del artista, tiene ante sí más amplias posibilidades de despliegue. La pintura del animal asoma en el retrato en su función de compañero, se insinúa a veces en el paisaje y toma especial carta de naturaleza en tres experiencias, una de 1962, otra en 1965, y una tercera en 1971.

La presencia del animal en la pintura tiene dos vertientes definidas, por un lado, el animal en paz y relación de servicio con el hombre, el perro que caza, guarda y acompaña, o la cabalgadura, unas veces altiva, otras humilde; y el otro aspecto, el animal al que el hombre guerra, lo combate, lo aniquila y lo extingue, llevándose su garra, su cuerna, o su cabeza toda, como recuerdo y trofeo. En el primer aspecto tenemos a los irracionales amigos del hombre pintados por alguien que sabe mucho sobre la pintura y bastante sobre la amistad; un hombre que ha vivido al lado de un perro largas épocas de su vida, que sabe de él, profundamente, como de otros muchos aspectos de la existencia.

En el segundo aspecto, cuando el pintor, que es también cazador en sus ratos libres, pinta a la alimaña, o a la pieza de caza mayor, hay algo en los dibujos y en las pinturas que evoca el doble requiem de un modo de vida que se extingue y de unas especies animales que, igualmente, de-

saparecen, tanto bajo el disparo de los últimos cazadores como en la triste muerte del atropello en la carretera, o en la languidez del campo de concentración para animales, que es el coto.

Toda la pintura de animales de Alvaro Delgado es, al mismo tiempo, un modo de insertarse en la tradición pictórica y de aspirar a renovarla. Los perros son, en cierto modo, hermanos de los que cuelgan en las salas del Museo del Prado, desde los lebreles de Velázquez hasta los perros infranutridos de La Olmeda hay una línea de proximidad y semejanza que no rompe el contraste entre los perros que vivían con sus amos opulentos y los perros que mueren junto a sus amos miserables.

En 1961, Alvaro Delgado realiza una serie de litografías tituladas «Bichos para matar», a las que acompañan pasteles, dibujos y acuarelas, y el año siguiente, las litografías se publican con unos textos de un crítico, gran aficionado a la caza y que tiene una gran importancia en el descubrimiento y la potenciación de la figura artística de Alvaro Delgado, Ramón Faraldo.

En el panorama de la pintura española de animales, casi absolutamente abandonada al aficionado y al pintor de expresividad mediocre, Alvaro Delgado representa una aportación verdaderamente excepcional. En este sentido, «Bichos para matar» es el gran descubrimiento de un hombre que narra con trazos, voluntariamente desposeídos de color, la vida y la muerte de los animales, a los que él mismo mata y ama. Como ha señalado José María Moreno Galván, Alvaro Delgado no pinta desde un tema, sino desde una presencia temática, la presencia de sus personajes; nunca dimite en ese juego de resonancias de las

cosas ausentes que constituye la pintura de tema propiamente dicha, en él las cosas, esos objetos pictóricos inmediatos, son tratadas según aparecen y, por ello, las imágenes de caza dan la sensación de un gigantesco acecho, que obtiene como resultado la presa: que es el dibujo.

En unas declaraciones para la Prensa, Alvaro Delgado aclaró en una serie de frases su idea y su concepto de esta aventura plástico-venatoria: «No ha habido —dijo— una razón, sino varias para que haya colaborado en esta colección, y desde luego, razones de todo tipo. El que Luis Quintanilla pensase que podía tener interés hacer una exposición con un tema que se trata tan poco, el que a Faraldo le guste como le gusta la caza, y el que, en alguna ocasión, me haya contagiado de tal manera su entusiasmo, que yo pensase que era capaz, de matar alguna pieza. Estaba en deuda con las perdices, ya que mi impericia me hace fallarlas con la escopeta, al menos tenía que intentar, fijarlas con el carbón. Este seguir a Faraldo por el monte me ha servido para tomar amor al animal. Un amor que, paradójicamente, puede llevar a matarle, y cuando esa muerte falla, en mi caso, a intentar pintarlo.»

«Y también, quizá —eso lo pienso— buscando una razón más profunda, como una especie de protesta. Sí, una protesta a tanto asco como nos rodea, a tanta angustia falsa. A tanto miedo a ese olvidar que somos hombres. A la náusea abstracta. A tanta explicación que no entiendo. A tanta pedantería, envuelta en lugares comunes. El aceptar la existencia del bicho, y el intentar matarle, es aceptar el monte y el sol o la lluvia, los amaneceres y los vegetales silvestres. Y también la noche, y es encontrarse uno a sí

mismo, más simple, más elemental, más hombre. Dar importancia a la pieza, esperarla o acosarla, suponer su miedo, y cómo ha de defenderse, es aceptar una ley oscura, primera, cercana a la raíz de nuestra condición humana.»

«Es bello sentir la fuerte palpitación emocionada de la espera, ver surgir la pieza anunciada por todo el campo, oler la pólvora. Y, ¿por qué no?, fallar el tiro, viendo aquel animal huir impulsado por el espanto, movido por oscuros instintos. Defendiendo en la huida su derecho a seguir siendo. Tenía una deuda con los animales que me han hecho sentir esto, y es otra de las razones que me ha llevado a dibujarles y a estar disconforme con el título que hemos dado a nuestra carpeta. Me hubiese gustado que se llamase «Bichos para amar», para matar hubiese elegido otros.»

En 1965, Alvaro Delgado expone en la galería Biosca, de Madrid, 20 dibujos de caza, que vienen a demostrar una nueva toma de conciencia sobre el tema; el paso de una a otra exposición marca, por una parte, un mayor dominio de la especie animal, como sugerencia pictórica, y, al mismo tiempo, abre una serie de posibilidades para que el pintor colabore a través de la libertad, de su constante invención plástica en la libertad de sus retratados. Uno de los grandes atractivos que se advertían en aquella exposición de la galería Biosca era una trasposición; el pintor, que en su primera experiencia sobre el animal de caza, se había colocado en función de cazador, más o menos afortunado, que pinta, en esta segunda aparición había pasado totalmente a vivir el drama y la tensión de la caza, pero no desde la vertiente deportiva del cazador, sino

desde el mundo furtivo, acechante y constelado de inciertos temores, que vive el animal cazado. Había un proceso de subjetivación de lo animal en el que, trascendiendo su mera dimensión física, se intentaba dar una perspectiva sensible, transcribir en torno del animal, su mundo de inquietudes, de temores, ese repertorio de sensaciones sobre el que nunca hablará un libro de caza y que difícilmente se entiende desde el otro extremo del arma.

En noviembre de 1966, en la galería madrileña Kreisler, Alvaro Delgado expone, en colaboración con Venancio Blanco, una serie de dibujos sobre temas de caza, a los que acompañan las obras de Blanco, esculturas, igualmente de animales, en las que la estilización discurre por otros caminos. En esta exposición, las figuras son ya más rotundas, el dominio absoluto del dibujo que posee el artista le sirve para ofrecer unos animales de mucha más decidida contundencia, que, prácticamente, son ya los personajes de una peculiar epopeya, seres vivos, casi listos para ser mitificados y convertidos en símbolos, que, al surgir de su mundo áspero y oculto, vienen a simbolizar ante nuestros ojos unos modos de existencias totalmente alejados de nuestra perspectiva y de nuestra posibilidad de vivir, a los que quizá matemos, no por razones nacidas de su peligrosidad, sino por imperativos surgidos de la imposibilidad de ser sus contemporáneos en un mundo industrializado y racional que odia lo inesperado.

Junto a los animales combatidos, los animales pacíficos. En 1971, la exposición que celebra, conjuntamente, Alvaro Delgado en el Museo Español de Arte Contemporáneo, y en la galería

Kreisler, sobre el tema de los habitantes de La Olmeda, es, en cierto modo, una recapitulación de toda su manera de hacer, en la que aparecen: bodegón, paisaje, retrato y figura de animal, unas veces solitario; otras, participando en un mismo cerco de soledad con el hombre para el que vive. Esta es por ahora la última página y la última gran sorpresa del inusitado bestiario de Alvaro Delgado, hecho de comprensión y de humanidad, y dotado de una extraordinaria capacidad de sorpresa, en parte por la destreza con que el pintor trasmite de una forma total e inmediata el impacto que en él produce la inesperada aparición del animal salvaje, o el redescubrimiento de la estampa habitual del animal doméstico, y junto a esta sorpresa de la imagen, Alvaro Delgado brinda una segunda versión sorprendente en lo que tiene de oferta y de sugerencia, el artista siempre sabe presentar al animal en una dimensión nueva, como suceso o como símbolo, incluso intentando convertir a través de la comprensión y de la humanidad, la actitud instintiva del animal en una manifestación de psicología.

Lo insólito en los animales de La Olmeda estriba en su rotundidad; quizá el gran acierto de esta exposición sea que el pintor ha sabido retratar a todo el pueblo en todos y cada uno de los cuadros, tanto en las figuras humanas como en los paisajes, en los bodegones y en los animales. Cada perro, cada burro, mulo o cabra, es La Olmeda, es un medio, una forma y una trayectoria la que se refleja en estos cuadros con análoga expresividad y con idéntica fuerza en unos y en otros. Con estos animales de La Olmeda, hechos de biológica renuncia, de elemental sumisión, Alvaro Delgado, culmina una parte muy

importante de su pintura, completa las páginas increíbles de un bestiario, que ha ido consolidándose con el esfuerzo de un ir más allá, cada vez en el descubrimiento de facetas, aspectos, y significados acerca de lo que representa en nuestro mundo la presencia paralela de un mundo de animal, guerrero o sometido cazado, o incorporado a la existencia del hombre.

SENTIDO E INTEGRACION DEL PAISAJE Y DEL OBJETO

Hasta llegar a ésta, su actual madurez, en la que cualquier tipo de tema le sirve para instrumentar una perspectiva temática más amplia, y toda su obra se inscribe, en una misma posibilidad de síntesis, se ha dado en Alvaro Delgado, un aspecto sumamente importante, el paralelismo entre el paisaje y el bodegón, que se cumple en la tendencia hacia la representación integradora de una totalidad evidente siempre en sus bodegones y en el sentido íntimo del paisaje.

Por un lado los bodegones de Alvaro Delgado se han ido evidenciando desde fines de la década del cuarenta, por una oble vertiente humana y otra de localización. El tratamiento con el que presenta en imágenes llenas de poesía, objetos algunas veces desgastados por el uso, pero sobre los que construye toda una teoría poética, lleva por un lado a hacernos intuir quiénes y cómo son las gentes que han empleado estos objetos, que los han abandonado para siempre, o que ha interrumpido por un tiempo su relación con ellos; pero también a través de sus bodegones, incluso de los más escuetos adivinamos, cómo es la parte del mundo en que se encuen-

tran, aunque nadie nos diga su nombre, intuimos a qué tipo de naturaleza se abren las ventanas próximas. Y esta expresividad humana y local del objeto se va haciendo más intensa cuando el pintor va dedicando mayor atención a la elección de los objetos, buscando hacerlos gratos, ya inicialmente, incorporando una poesía temática, a su siempre lírica forma de realizar. Entonces hay momentos de sus bodegones en que puede decirse que los objetos se expresan, informando y notificando sobre la mano que los ha colocado donde el pintor los encuentra y sobre el mundo que se abre más allá de ellos.

De la misma forma, el paisaje es también un centro de referencias, tránsito de humanidad, es un paisaje instrumentado en función del hombre en el que se entiende perfectamente que su misión es dar, al ser humano, oportunidad de despliegue, dejarle vivir, sustentarle o sencillamente acomodar su descanso. Lo mismo que en el bodegón hay una tendencia a denunciar el paisaje que se encuentra más allá de él, en el paisaje hay una intuición de objetos en la medida en que las formas son lenguajes y evidencias de modos de vida. Algunas veces, como en el famoso «Bodegón en interior», de 1963, el bodegón integra un paisaje, que sobre la pared abre insospechada ventana, otras veces, el primer plano del paisaje, está marcado por objetos próximos, cántaros, platos, que, aparte de cumplir un cometido de la definición de las dimensiones de la obra, suavizan y humanizan más que la presencia de otros objetos de mayores dimensiones, por su propia naturaleza, industriales y deshumanizados.

Hay tres estilos esenciales en la pintura de paisaje de Alvaro Delgado, y todos ellos se fun-

den y se identifican en una misma dimensión vital, en una idéntica forma de entender la tarea de reflejar la naturaleza, desde el hombre, que es para el paisaje, mucho más que su espectador. Los tres intérpretes de la aventura paisajista de Alvaro Delgado son la ciudad, el secano y la tierra húmeda y fértil del Norte español. Hasta llegar a los paisajes-decantación, de la Olmeda, que, en cierto modo, comprenden y sintetizan todos los anteriores, Alvaro Delgado ha realizado distintas y afortunadas incursiones, en los tres temas.

El primero en surgir, fue la ciudad. Madrid, en sus inacabables perfiles de poblachón manchego, sorprendido por la aventura de la capitalidad, que el pintor conoce en sus años niños, es el objeto de una serie de pruebas y de experiencias, los tejados y las calles, dan lugar a que el artista invente peculiares arquitecturas, y ensaye nuevas formas de entendimiento sobre una realidad que vive, y que accede cotidianamente a sus ojos. Pero el paisaje ciudadano, no se agota en estas primeras épocas, algunas veces Alvaro Delgado vuelve, veloz e incisivo, a pintar ciudades, unas veces insinuándolas en la lejanía de un horizonte, otras aproximándolas incluso en una cercanía que abre numerosos juegos de perspectiva.

El mundo de la sed, esa gran intérprete del paisaje español, que es algo más que una constante geopolítica, es para el pintor un descubrimiento de la época en que, al lado de Benjamín Palencia, juegan a hacer de Vallecas, su Grecia particular; ese campo inhóspito más apto para el camino que para el asentamiento, esa hosquedad que nace de la escasez, sugestionada y prende la

manera de hacer de Alvaro Delgado, en una serie de paisajes de enorme y profunda dureza.

Es, en esta época, cuando aparece el que va a ser uno de los intérpretes y de las cosechas de aciertos del mundo paisajístico del pintor: el árbol que tiene, en la pintura de sus paisajes, una función protagónica, unas veces se presentan árboles que adivinamos ávaros de raíces, buscadoras de agua y por tanto casi desnudos de hojas, como habitantes de un lugar, en el que la sombra es un imposible, otras veces son duros y descarnados árboles que corroboran la tragedia que los hombres viven a su lado, inexorables árboles para ahorcar, tremendos árboles de miedo, aptos para ser confundidos por fantasmas.

A partir de 1953 el pintor se instala en el pueblo asturiano de Navia; el paso de un ambiente de tierra que regatea sus frutos, a uno presidido, por la presencia del agua, por la eclosión vegetal y acentuado, por el mar, transforma la temática paisajística del artista, que vuelve a hacer árboles, y tierras y casas y torres, partiendo de un código, que él, personalmente, va realizando día a día, de luminosas normas afirmando el valor de la elemental pureza del color y del trazo, y reflejando una tierra fecunda y armoniosa en unos óleos y unas acuarelas, que parecen hechos para ser respirados.

Por último, al instalarse en La Olmeda en 1965, Alvaro Delgado inicia un nuevo proceso de comprensión del paisaje, más allá de la hosca crónica de su primera etapa y de la luminosa apología de la segunda; los paisajes de La Olmeda, sobre los que el pintor ha puesto sus más actuales preocupaciones, son el escenario de un mundo de solitaria escasez, y en cierto modo, la

contrapartida de las figuras de hombres, animales y objetos, que testifican esa soledad. En ello, una integración del color y la forma, que va en ocasiones hasta las fronteras de lo exuberante, ponen un júbilo y un acento de esperanza, como si en el colofón de todo lo narrado, el pintor quisiera hacer su propio resumen, afirmando que la tierra es siempre mejor.

TODOS LOS MUNDOS SON EL MUNDO DEL HOMBRE

Y llegamos al último hallazgo que nos ofrece la pintura de Alvaro Delgado: todos los mundos, el del animal y el del objeto, el universo en despliegue que ofrecía el Museo del Prado, el paisaje seco y el feraz, son mundos del hombre, que son construidos por los hombres, o dejados de construir por él, que viven en su presencia, o en su ausencia inexorable.

Y el hombre es retratado. El retrato, es una constante en un género mayor, en la obra de Alvaro Delgado, casi diríamos el mayor de los géneros; desde el cuadro en el que reproduce su imagen al lado de su hermano Pablo en un época juvenil de afanes y proyectos, hasta los actuales retratos ecuatorialmente distanciados del realismo minucioso y de la caricatura, han sido muchos los momentos en los que el carboncillo o el pincel del artista, se han enfrentado a una figura humana, y algunos de ellos significan, momentos culminantes de nuestra pintura contemporánea.

En 1962 obtiene la medalla de oro de la Agrupación de Grabadores, con una litografía de Unamuno. Siempre la litografía de Alvaro Delgado re-

afirma, lo que dicen sus dibujos, que Alvaro no es gráfico, sino a condición de ser pictórico, que no hay en él, como no hay en cualquier verdadero pintor, ninguna autonomía de los límites a costa de las formas que deben definir. Hay, por tanto, en toda su obra gráfica una suerte de apelación a su condición pictórica.

Está claro que, en cuanto pintor se ejercita y entrega en el cromatismo, pero no concede al color un papel de protagonista que abstraiga en su beneficio, una jerarquía dominante, sino que lo utiliza como función de su orden total de presencias. En la litografía de Unamuno, el color ha desaparecido, pero sobrevive en ellas, su equivalencia sensible, la mancha y el claroscuro, que definen un cuerpo determinado sobre la evidencia de unos límites, que es el dibujo propiamente dicho. Desde estas posibilidades, el artista realiza su homenaje a Unamuno, el más escueto, el más personal de cuantos han hecho al maestro unas generaciones, buscadoras siempre de afirmarlo. La litografía es una de las grandes obras de los grandes hitos del retrato español de todos los tiempos.

En 1963 y 1964, Alvaro Delgado realiza dos de los retratos que se encargan para la galería del Ateneo madrileño, en la que ya figuran desde el siglo pasado otras efigies de hombres de letras, artistas y políticos relacionados con la institución. En primer lugar, Delgado retrato al ya entonces desaparecido poeta Leopoldo Panero, ofreciendo un retrato, que trasciende la fotografía y los apuntes de los que procede y se afirma como una auténtica obra de arte, ante la cual, es evidente que quienes nunca conocieron al poeta, sin entrar a formar juicio sobre el pareci-

do, toman conciencia de encontrarse frente a una obra de arte, ante un cuadro de grandes calidades, informado de una belleza autónoma. Pero los que conocimos y tratamos al poeta, podemos apreciar en el retrato un parecido que viene desde dentro, que se ancla en una interpretación del modo de ser, en la experiencia reiterada de haber convivido y dialogado mucho tiempo. Es un cuadro hecho a la vez de inspiración artística, de precisión formal, y de un muy administrado y utilizado caudal de experiencias, que el pintor ha extraído cuidadosamente del recuerdo. La adecuación de forma, textura y color con que Alvaro Delgado ha realizado sus obras más importantes, llega en este retrato a perspectivas antológicas. Igualmente en este año Alvaro Delgado pinta un retrato, destinado al Ateneo, de un poeta al que no conoció ni trató, Antonio Machado, representado en 1909, hacia la época de su matrimonio, y cuando tenía, por lo tanto, poco más de treinta años; lo que en Panero era la afirmación de una personalidad a través del tiempo, se convierte en el retrato de Machado, en una profunda indagación lírica, sobre tonos blancos y azules, basado en un dibujo del que se ha rehuido toda enérgica aspereza, el retrato de Antonio Machado es un enorme símbolo de poesía y de diagnóstico, en el que el artista ha visto tanto al creador de los personajes inolvidables, como al propio símbolo de éstos; en la obra se evidencia que para realizarla más que escrutar en la iconografía de Machado, Alvaro Delgado insistió en la lectura de sus versos, y éste es el gran atractivo, del que queda la sombra y la dimensión en el retrato del Ateneo.

Son muchas, las ocasiones en que Alvaro Del-

gado se ha dejado ganar por el tema apasionante de los mendigos, tanto en sus dibujos como en sus óleos, incluso utilizándolos como modelos para otras representaciones, el pintor ha reproducido muchas veces, las imágenes de los mendigos gallegos y asturianos, viendo en ellos no sólo una extraña empresa de libertad, sino también una serie de procesos de enajenación, los mendigos son, en la obra de Alvaro Delgado los combatientes, ni vencedores ni vencidos, de una triple pelea contra el infortunio, contra el sedentarismo y contra las dificultades de realizar un proyecto de existencia. Son muchos, los mendigos, los miserables que el artista ha retratado rehuendo en todo lo posible el escollo de literatura que la tarea enfrentaba y ciñéndose de manera firme y definidora, a un humanismo, sin conmisericordia, ni crítica.

En 1968, Alvaro Delgado expone en Barcelona un retrato, homenaje al compositor Granados y una serie de estudios, dibujos y bocetos en torno a esta figura. En la realización de esta tarea se ha puesto a contribución una mentalidad básicamente idéntica, pero funcionalmente distinta a las anteriores, con los testimonios de la vida y la muerte de Enrique Granados, lo que se presenta es una síntesis de cómo ve un artista de nuestra época, otra inmediatamente anterior, de cómo analiza un repertorio de situaciones en torno a la representación de una figura humana.

El año siguiente, Alvaro Delgado realiza una serie de estudios sobre el Negus, Haile Selasie, que culminan en cuatro retratos al óleo y cuatro dibujos del emperador de Etiopía, dando, en conjunto, unas imágenes que subrayan la personalidad compleja de un hombre, mecido y, algunas

veces, sacudido, por el viento de la historia. Cada una de las realizaciones de Alvaro Delgado enfrentada a su personaje, es un ejercicio de afirmación, y, al mismo tiempo, una incitación a la polémica. Nada más alejado del retrato convencional y estereotipado, que estas imágenes vibrantes hasta los límites de la furia, casi trágicas, en su color y en sus formas, de un hombre al que le ha cabido el destino de vivir a caballo entre dos épocas.

En sus últimos retratos y en la sorprendente exposición sobre los tipos de La Omeda, el artista no sólo vuelve a afirmar el interés por el retrato, sino que evidencia en qué medida pintar al hombre es el destino del mundo y por ello el único gran compromiso de los artistas auténticos.

Los retratos, últimamente presentados por el artista, del pintor Vela Zanetti, del catedrático Camón Aznar, del promotor artístico González Robles, entre otros, marcan el acceso a una etapa de dominio en el arte de pintar retratando, porque éste es uno de los aspectos de Alvaro Delgado, el de que no retrata para pintar, sino que pinta para retratar. La operación fundamental en él es una armonización de recursos y elementos que lleva en primer lugar y en la mayoría de los casos a la consecución de una obra de arte, que, además, es en ocasiones un buen retrato, en cuanto ofrece una magnífica síntesis de la persona, y es en otra, una exaltación simbólica que, informa y documenta, sobre las actitudes y convicciones del retratado.

Uno de los grandes retratos que ha realizado el artista, es el del maestro de la Olmeda, que ocupaba un puesto en la exposición de paisajes, bodegones, animales y tipos; retrato de una per-

sona sencilla, realizado sin ningún tipo de énfasis y, sin embargo, con una cordialidad y un afectuoso sentido de la persona que se retrata, que convoca para él, la admiración.

Acabado el ciclo de La Olmeda, el pintor se apresta a una nueva obra, a una nueva tarea afirmativa de esta convicción que expresa en sus realizaciones, que el mundo del hombre es el esencial para el artista. Siguiendo, la dedicación a la recreación de los tipos del Museo del Prado, y continuando un trabajo ya iniciado en 1961, de dar nueva interpretación a los temas goyescos de los fusilamientos los desastres y la carga de los mamelucos, el artista va a volver a incidir sobre un mundo de horror y de muerte, que es en cierto modo la afirmación de su mundo humanista, en cuanto significa la más absoluta contradicción. En esta primavera de 1971, Alvaro Delgado vuelve a investigar, a dibujar y a pintar, sobre el misterio del hombre matador del hombre, perseguidor del hombre, implacable cazador de su propia especie; se haya el artista en una etapa de plenitud, sabe que buscar en un tema, no es sólo investigar sus perfiles plásticos, sino también bucear airadamente dentro de las posibilidades de la pintura.

Al terminar esta breve reseña, lo imagino en el estudio de la madrileña avenida de Biarritz, en la mano el pincel, reflejando el gesto de creadora furia, con que el chispero de Goya insiste en la muerte del mameluco invasor. Continuando así su gran monografía sobre el hombre, construyendo en largas jornadas de ordenado y reflexivo esfuerzo, un nuevo conjunto de figuras, luces y sombras.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

José Camón Aznar

Sí es fácil recordar a Modigliani, a Derain, a Picasso. Y, sin embargo, los lienzos de Alvaro Delgado, en su exposición del Museo de Arte Moderno, emanan una penetrante originalidad. ¿Qué magisterio es el de esta pintura que ha colocado a este joven artista en la primera línea del interés crítico?

No queremos referirnos a sus paisajes de luces poco conjuntadas, pero sí a sus bodegones y singularmente a los retratos exaltantes de intimismo y de entrañables confianzas. En masas tenues adaptadas como una piel al alma del modelo, estos retratos impregnan de su halo poético al espectador. Creemos que su mayor virtud reside en la calidad de su pasta pictórica, grávida, profunda y, al mismo tiempo, esponjosa y dócil como una niebla a todos los refinamientos expresivos. Una reciente crónica de Schoeazer, diferenciaba fundamentalmente a la música de la pintura, en

la distinta elaboración de su materia. En la música, esta materia se encuentra sólidamente disciplinada, formando un sistema coherente, con los sonidos engarzados en complejos continuos, mientras que en la pintura, se halla entregada a la pura creación, brotando de los pinceles, siempre inédita, ceñida en toques discontinuos a los golpes de la inspiración.

Pues bien es esta materia reciente, cremosa y táctil como las mejores manchas de Matisse y vaporizada al mismo tiempo, por un hueso de espíritu que la ilumina lo que da a la pintura de Alvaro Delgado, una tan penetrante poesía.

Destaquemos, como una de las creaciones más gozosas de este conjunto, los blancos de ese Pierrot, tan níveos e intocables, que después de creados, hay que pensar en la dificultad de una tela o de una criatura, que sean dignos de tanto candor.

«A B C». Junio, 1947.

Ramón Faraldo **En la Galería Buchholz**

A la edad de este artista apenas sería justo pedir a su trabajo algo más que la «prueba del pintor». Es decir, los argumentos apasionados, incoherentes, incluso, si se quiere, de una vocación que empieza a realizarse en un hombre ineludiblemente predestinado a la invención plástica.

La exposición que me ocupa, excepcional a todas luces, nos da, desde luego, esta prueba. Su artista pertenece a la casta de los que hacen arte porque hacer arte viene a ser la única manera de conocerse a sí mismos, de vivir en paz con sí mismos. Es decir, de los artistas

«a priori», que lo son ya, tal vez, incluso, antes de ser hombres.

Pero hay aún más, a despecho de la condición juvenil de este plástico. Alvaro Delgado, nos da en ella junto con la razón fundamental de su quehacer, la prueba de una pintura completa, madura, experta, pasmosamente consumada en sus medios, en sus objetos. De una pintura a la que no sabríamos lo que el trabajo y el tiempo podrían agregar todavía, si esto mismo no nos hubiera ocurrido ya, en la exposición anterior de la misma firma. Y, la verdad, es que de aquella a ésta la decantación ha sido de las más significativas.

Lo cierto es que estamos ante una de las obras más sagaces, que hallamos podido contemplar en Madrid desde hace mucho tiempo. Llamo sagacidad en pintura al conocimiento y la administración, por el hombre que la alienta, de lo mejor de sí mismo y de lo mejor de su tiempo, para realizar un arte macizo y vibrante, que exprese en su plenitud a este hombre y a aquel tiempo. Que exprese la vida que él vive y la vida que vivimos en cuanto, a arte se refiere. Que actúe como testigo gráfico de su siglo, en esta ocasión creo que encontrar esa doble fuerza del hombre y de su presente en términos de un rigor y de un vigor, nada comunes.

Esta obra es, a la verdad, dura y ductil, disciplinada y ardiente. Revela en su expresión más neta el proceso de su descubrimiento de sí mismo y una especie de lucido acecho de la naturaleza. Lo que hace la seducción de un trabajo tan denso tan concentrado y, al paso, tan lealmente abierto a todo lo que puede dilatar y enriquecer de Alvaro, es un ejemplo fragante de

lo uno y de lo otro. Este diálogo hace nacer insólitas sugerencias. Confiere a su trabajo una fuerza expansiva y un aplomo que, en su equilibrio se traduce en esa especie de fuga contenida, de raudal estancado, que vienen a ser sus cuadros. Cada uno de sus sujetos es como una presa inmovilizada de su albedrío, estática, pero simultáneamente en el paroxismo de su carácter y de su dinámica. Con un verbo expeditivo e implacablemente alerta, expresa las fuerzas, que fermentan en las cosas y en los seres y los traduce en geometrías aceradas, de una arrogancia despiadada y casi retadora, de una energía que convence o arrolla. No hay espacio para la desolación o la morbidez de estas telas. El pintor hace, en todo caso, honor a sus años y a la vida que le alienta. Es la vida, no la languidez romántica o la viscosa media luz de la pintura onírica, la que domina estas explotaciones crueles de un universo al que sólo el arte tiene acceso.

Hablar de las calidades de ejecución, con que esta gran obra se ha llevado a cabo me parece cosa innecesaria por su proceso —Es el hecho de referirse al hombre que la crea, como su propia conciencia a sus propios actos—. Cada uno de estos cuadros es una idea, oponiéndose a su misterio. Entre las mil sendas que se proponen a su marcha, el pintor da sus pasos, más como un vidente que como otra cosa. Aunque en este caso esa marcha se produzca con una energía casi feroz sus hallazgos aparecen a veces —esas orillas fulgurantes con espejismos de naves, esas hieráticas criaturas que el artista disfraza con ropajes diversos que la centran en su verdad, más que la indumentaria cotidiana entretejidos de enigmas. El profundo fluido personal arrastra

todo y llega a dar a los puros presentimientos una condición de presencia radiante. El sortilegio coagula consciencia. La amalgama de razón y de sugerencia suscita el espacio espiritual. Y se produce así esa estremecida contradicción común, por otra parte a todo el arte moderno esa del arte de voluntad, acaso más realista de los tiempos pero de un realismo insólito, que se obstina en hacernos asequible el misterio de las cosas, no menos reales, por cierto, en este misterio, que en su trivial certidumbre.

Para Baudelaire, condensación y dispersión, libertad y sumisión hacían el arte. Nos hallamos ante un dibujante singularmente apto e inspirado para conferir cierta postura solemne, cierta briosidad esbeltez de gran estilo a cualquier asunto que le sea propuesto y ante una paleta que se niega al primor y a la artisteria, que sabe servirse con una mayúscula integridad —muy íbera—, por otra parte, de los colores más llenos de entereza.

He ahí, pues, uno de los más auténticos casos de artista que pudiera ofrecérsenos. Ante él nos es lícito llegar a una doble convicción. La de la reciente presencia de un arte español vivo en el arte universal y la de la creciente presencia de un artista de talla singular, lo bastante seguro de sí mismo, para comunicar a los demás, esta hermosa seguridad. Para mí, la exposición que comento debe ser la consagración de un pintor, sin cuya presencia, ya va a ser difícil hacernos una idea justa de lo que en España se quiere hacer y se puede hacer, de pintura trascendente.

Febrero, 1949. «YA». Madrid.

José Luis Fernández del Amo

El que venga a la exposición de Alvaro Delgado con la predisposición al discernimiento del «fondo» y la «forma», quedará confundido. También creo que le ocurriría ante Velázquez. Alvaro Delgado nos descubre un matiz inédito de la vida y de las cosas. De la vida de las cosas y de las cosas de la vida. Un matiz lleno de sentido y de expresividad. Sus pinturas están proclamando la vocación formal de la materia.

Y es la técnica, precisamente, que no viene de la inercia, sino de la acción, la que nos revela esa visión y esa dicción del artista. En la pintura de Alvaro Delgado viven las cosas con esa vigencia, por la que la forma sobrevive al propio contenido. En sus bodegones, en sus paisajes, en esas figuras de la pupila negra y manchas de color, con calidades de interior que guarda misterios de humana intimidad. Cada cuadro tiene una denominación específica, un nombre. Un nombre que es el nombre de siempre pero del que la obra es sugeridora de una nueva faceta que el artista nos ofrece. «La del jersey rosa», «Mujer cosiendo», «La barca del paleta», «Ermita de S. Bartolo», «La jarra blanca», «La mesa», «El espejo», «El quinqué».

Es con la técnica, con el ancho trazo valiente y decidido, rápido seguro, para el acento exacto que el artista imprime en una mancha plena de pasta y cargada de expresión, como un ambiente en el que el espectador puede adivinar todo el mundo de sus imaginaciones. Independientemente de un concepto abstracto de lo bello, es esta exaltación de las facultades receptoras, este ensancharse el alma, este despertar la vivacidad

en los sentidos, ante una pintura en que la técnica entraña una intención poderosa, lo que da el valor supremo de la forma.

No es el tema, como no es el argumento, sino la forma misma, la que con toda pujanza de expresión provoca en el que la contempla una acelerada intensificación del ritmo de la vida.

La pasta, tendida como estuco a la llana, queda palpitando —blanco el pierrot, rosa en la niña del jersey, plata en el mar— con el calor de su vivencia. Es la mancha lo que está viviendo.

Preguntadle a la forma, qué os quiere decir. Y os dará un canto nuevo de esas cosas. Esas cosas han cobrado un nuevo interés en la pintura de Alvaro Delgado.

Febrero, 1949. «LA HORA». Madrid.

Joaquín de la Puente

Manera, estilo y personalidad, son términos que sería necesario matizar, de querer alguna precisión en nuestros conceptos. Incluso debemos hacerlo ahora, dentro de la brevedad exigida, puesto que se referirá cuanto sigue, a un pintor de eficaz estilo.

La manera significa siempre un modo de hacer suficiente, correcto al obedecer las normas establecidas, sean estas del orden que sean. Existen tantas maneras como tendencias artísticas vemos en el arte. Hay una manera abstracta, otra realista. La manera cuando no pasa de eso, de ser manera, constituye un lenguaje sin contenido. Tenida una manera se puede poseer un estilo, y él ante todo, supone distinción. Con él hasta podría hablarse de personalidad, si enunciásemos las palabras con alguna ligereza. La manera llega

a tenerse mediante el aprendizaje de procedimientos que pertenecen al acervo común. El estilo se conquista por un esfuerzo selectivo del material asimilado, por su perfeccionamiento, por dotarle de un carácter que le diferencia —distingue—, de cuanto en torno surge, de cuanto en el artista pudiera convertirse en resbaladiza pendiente hacia lo gregario. Y, aunque parezca un contrasentido, muchas veces vemos convertirse el estilo en amaneramiento cuando falta el asidero de la personalidad, al carecer de una humanidad importante, digna de verterse sobre el resto de los humanos.

Entenderemos mejor estas diferencias si las referimos a lo que de continuo observamos sobre los hombres. Cualquiera sabe lo que quiere decir «un tipo de buenas maneras», «un individuo con estilo» o «una personalidad». Todo el mundo conoce o presiente que es fácil tropezarse con seres de tremenda personalidad imposibles de definir por sus maneras o estilo. Tan de este modo sucede, que en arte, manera y estilo suelen desaparecer siempre que el creador cuenta con una auténtica personalidad. Aquello de que «el estilo es el hombre» no pasa de ser una de tantas frases lapidarias. Se sabe, como en buena parte de la muchedumbre de los estilistas que en el mundo han sido lo que suele faltar, precisamente es el hombre.

Ante lo dicho, quedan ya bastante claros ciertos aspectos positivos y negativos del arte de Alvaro Delgado, que admiro mucho como pintor de gran estilo. Pero debe tenerse muy en cuenta que toda deducción crítica negativa a propósito de su actual quehacer, sería injusto, por prematura. Habrá que esperar a que en fecha no dema-

siado lejana, ese arte suyo esté tan inundado de mundo y problemas personales, que el estilo no ofusque y divierta la mirada.

Alvaro Delgado, capaz de concebir mentalmente su pintura en todas sus dimensiones problemáticas, dispuestos siempre a un orden que aparentemente se distorsiona al huir de la regla perspectiva o de la descripción dibujística —para lograr el rigor del estilo, la deformación inteligente— es dueño de verdaderas y singulares dotes de pintor. Resuelve el cuadro, la famosa superficie plana de la definición de Denis, ateniéndose, en primera instancia, a los valores plásticos que sólo se logran, por el ajuste de claros y oscuros, los cuales, en este caso, no tienen nada que ver con el claroscuro modelador. Somete las gamas generales de verdes y rojos rotos a un definitivo efecto de luz que, en no pocas ocasiones, es un paño de blancos casi enteros. Le importa esto, por encima de otra posibilidad pictórica, pues sobre ello, ya es fácil —es fácil para Alvaro Delgado, se entiende— ejecutar los firmes y rectilíneos contornos con que se encuentra a un paso de trenzar las formas de sus personajes o de los frutos y enseres de sus bodegones. Tanto lo prefiere así, que logrado ese inicial propósito solamente con unos trazos de carbón, puede dar fin a la obra.

El estilo, la distinción de que hablamos antes, preside su buen gusto para componer, para pintar, para dibujar con seguridad nada común. Su estilo nos da aciertos luminosos sorprendentes y tintas generales, exquisitas, quebradas, fuertes y expresivas a pesar de la evidente ponderación. El poder sugestivo de tal estilo hace que no sean pocos sus seguidores, porque el estilo es a cada

momento tentador e imitable. Ese su eficaz estilo, logrado en edad oportuna, nos obliga a pensar en un decisivo avance del arte de Alvaro Delgado. Entonces se le podrá calificar de personal, de algo propio, que nunca será ni tiene porque ser original. Que ésto habrá de suceder, ninguno lo dudará si contempla las notas de paisaje —las notas no todos los paisajes que expone—, donde el sentimineto, la personalidad del artista, pasó leve y sensible. Donde pintó a impulsos de su intimidad, sin ese afán de espectáculo que todo estilo requiere.

Febrero, 1958. «LA ESTAFETA LITERARIA».

César González Ruano

En estos momentos de justo fervor picassiano en Madrid, un pintor de los jóvenes, que van entrando en zonas de seguridad y de responsabilidad, Alvaro Delgado, bien conocido de todos, inauguró, ayer lunes, en las Galerías Biosca, una exposición muy completa de su obra reciente, óleo y algunos dibujos.

Aparentemente hace falta algún valor para exponer en el Madrid del mes Picasso, sobre todo dentro de una pintura que debemos considerar afín y en concordia, sino exactamente en semejanzas, si en cuanto a filiación, ajena en diferencias.

Lógicamente Pablo Picasso, tiene asegurada la curiosidad de estos días que se suceden a los días oficialmente consagrados a Velázquez y lo velazqueño. Es más, una cierta parquedad en el más tácito que expresó homenaje a Picasso, no atribuible de ningún modo, al mundo en sí de la pintura, podría perjudicar mejor que favorecer

otra exposición. Si no se dice todo lo que se podría decir de Picasso, ¿cómo se va a decir nada de otro, en este momento?

Con mayor confianza con Biosca y con Alvaro Delgado, yo les hubiera aconsejado retrasar esta exposición. Y hubiera sido un error de excesiva prudencia mía. La muestra pictórica de Alvaro Delgado ha sido un éxito, no ya de su pintura —que éste parecía seguro—, sino de asistencia, eso que podríamos llamar un éxito social.

Alvaro Delgado, tal vez porque está en un gran momento de su obra en marcha, no presenta nada nuevo en sí mismo. Más bien es una exposición de ratificaciones, de afirmación de una predilección bien madurada y suficientemente madura.

¿Cuáles son estas predilecciones de Alvaro Delgado? Lo primero que interesa conocer en un pintor es su genealogía, que no es tampoco exactamente sus influencias. No queda demasiado lejos de su pintura, la fascinación del Greco —tanto en la figura como en la cifra de los paisajes— ni quedan lejos de Cezanne o Modigliani. El arranque de Delgado y el principal tuetano de su actividad mantenida hay que buscarlo o en el cubismo, o más exactamente en las enseñanzas cubistas.

De las calidades de su rica materia, de sus preferencias por el color, de la arquitectura y geometría de la composición, ya hablarán los críticos, posiblemente cuando la exposición haya terminado, siguiendo una curiosa tradición madrileña, que nos moriremos sin entender (¿No se publican las críticas de un estreno cinematográfico al día siguiente de su primera representación?).

A uno le gustaría llamar la atención, a una

tónica general de su pintura: la recreación de un mundo humano dramático y melancólico, mejor que triste, de un mundo ricamente pobre, que, sin embargo, no tiene punto de contacto con el feísmo.

Esto destaca más conociendo al pintor, hombre más bien inclinado a la alegría, a la ironía, al humor, hombre de dedicación intelectual, que se expresa en todo más como un escritor que como un pintor. Hombre evidentemente «muy sano», en el que queda un tanto paradójicamente su predilección por lo enfermizo, en cuanto a selección voluntaria del elemento humano. También la propensión melancólica es más literaria, que pictórica, si bien se piensa. (Debemos apresurarnos a decir que la pintura de Alvaro Delgado, no es para nada, eso que con imprecisa precisión, llamamos «pintura literaria», sino simplemente pintura.)

Estamos ante una pintura esencialmente figurativa, en la que entra el abstracto no como confusión, sino como una especie de taquigrafía que desea ahorrar la explicación realista de algunos valores entendidos. Este aspecto donde se nota mejor, es en los paisajes urbanos, y más concretamente en las constantes de los óleos —tal vez demasiado parecidos unos a otros—, con temática portuaria, muelles y barcos.

Alvaro Delgado es un artista, una criatura de sentimiento y pensamiento artísticos, que ha preferido la pintura como medio de comunicación, pero que podría, igualmente, haber elegido la música o la literatura. Esta distinción, me parece importante, porque le aleja de lo artesano, que caracteriza muy especialmente a otros pintores.

Ahora, la crítica —estas palabras no son pro-

fesionalmente críticas— dirá si quiere lo que opina de esta pintura expuesta ayer, medianamente vista en su tarde inaugural que inevitablemente tuvo algo o mucho de fiesta de sociedad, como casi siempre ocurre.

Apuntemos una mágica disposición de Alvaro Delgado para el retrato. Retrato certeramente orientado en una deformación nada violenta, que pretende mejor captar lo esencial que lo que pudiéramos decir que obedece a la circunstancia. Esto es, lo físico y lo plástico de las almas.

Galería Biosca. «INFORMACIONES». Enero, 1961.

Antonio Manuel Campoy

El Ateneo de Madrid acaba de incorporar a su galería de retratos el de Antonio Machado, debido al pincel de Alvaro Delgado. Que es, hoy por hoy, el más moderno e intemporal intérprete del género retratístico, tan maltratado ¡ay!, por unos y otros. El retrato, en efecto, está pasando por un mal momento, viene atravesando una crisis de la que únicamente podrá salir, si pintores como Alvaro Delgado se deciden a enfrentárselo con todos los supuestos de contemporaneidad que el género exige, y sin desposeerlo, naturalmente de sus condiciones esenciales de cuadro y de interpretación fiel de un modelo. En este sentido, la tradición española es de las más ilustres, pero últimamente estaba amenazada por orientaciones peligrosas: de una parte, por una norma anquilosada de mero parecido, que en definitiva, la cámara fotográfica superó ya; de otra, por un concepto de puro cuadro, que olvida el destino representativo y psicológico del retrato. Creo sinceramente que Alvaro Delgado,

es, entre otros, quien más inteligentemente está devolviendo, a este manoseado género, su entidad espiritual y plástica.

El retrato de Antonio Machado nos lo prueba felizmente como advertirán los visitantes de nuestro patinado Ateneo. Queda el retrato de Machado junto al de don Marcelino Menéndez Pelayo y sobre el de Bretón de los Herreros, prolongando, pues, la entrañable promiscuidad que caracteriza a estas viejas galerías. En esta del Ateneo, ciertamente se hechan de menos algunas insoslayables efigies, y pineso que junto a este magnífico retrato de Machado, podría figurar el de Ortega y Gasset, o tal vez el de Pío Baroja. El retrato de Machado tipifica idealmente al poeta allá por sus treinta años, quizá, 1909, que es cuando se casa con Leonor, que entonces era una niña de dieciséis años. En tonos blancos y azules está pintado este retrato, alentado por un dibujo al que Alvaro Delgado ha querido mitigar su habitual energía definitoria (que podemos señalar entre el retrato de Strawinsky, de Picasso, y el de Baroja de las litografías del propio Delgado), para modelarlo con una manera de lírica dulzura (señalable como aproximación nada más, en el retrato de Zborowsky, de Modigliani). El poeta aparece aquí, joven arrogante, con amplia frente abombada y ojos que miran al infinito y subrayado, claro está su «torpe aliño indumentario», sin acentuarlo demasiado. Es el poeta que vive sus tres años felices de Soria, gozoso cantor del Duero en cuyas aguas frías, puede mirarse Leonor. Pero es también, y aquí está el hondo y delicado acierto del pintor, el poeta que presente, y casi vive ya, la senequística melancolía que había de proporcionarle la

muerte de la amadísima esposa. En el retrato asoman, los rasgos de Juan de Mairena, que José Machado captó en 1898, y hay también la serena tristeza del que sólo tenía ya, después de 1912.

«A B C». Julio, 1964.

Juan Antonio Gaya Nuño

Hasta aquí el último Alvaro Delgado. Un Alvaro Delgado sin prisas y sin exclusivismos, operando su evolución personal conforme a lo que exige cada momento o cada modelo. O cada situación, de las tantas que nos obligan a levantar la cabeza y mirar a lo que sea. Ello es lo vital, y no encerrarse en la premeditación de un estilo, porque ese estilo, o ese ismo, como desinencia de un apellido viene por sí solo cuando la obra es sólida y responsable. Porque la solidez y la responsabilidad, la traen unos determinados años, no muy pocos ni muchos.

Creo que Alvaro Delgado, cuyo camino vengo vigilando hace mucho tiempo, tiene ahora unos cuarenta y dos años. Justamente, los necesarios y precisos para que su pintura ofrezca ese trasfondo de maestría, ese respaldo de vigencia —y, al mismo tiempo, una como impalpable dosis de ilusión y porvenir y continuar prometiendo— en que reconocemos la madurez de un maestro. Un maestro en el justo medio de la beligerancia plástica novecentista —lo repito—, sin prisa y sin exclusivismos.

Y os aseguro que en estos años, demasiado confusos y trastornados por el desorden de las valoraciones y la eliminación de las jerarquías, conforta ver la obra de un pintor que sabe lo que

está haciendo, y que hace lo mucho que sabe, sin atarse de pies y manos. Muchísimo menos, de cabeza.

Catálogo de la Galería SUR. Santander. Junio, 1966.

L. Figuerola Ferretti

Cuando Carlyle decía, «frecuentemente he visto que el retrato es, en información real, superior a media docena de biografías escritas», apuntaba a un clarísimo objetivo cuyas últimas consecuencias definen precisamente, lo que se viene llamando modernamente la «cultura de la imagen». Pero si, como todos sabemos bien, las nefastas influencias derivadas de este contemporáneo sistema de «ilustración», como cauce único de conocimiento, habremos de hacer una justísima excepción cuando hablemos del retrato, entendido y realizado a la manera de Alvaro Delgado. Ninguna de las fotografías, ni reportajes literarios o cinematográficos sobre Haile Selassie, Emperador de Etiopía, me han dado tanta luz acerca de este egregio personaje como la obra plástica desarrollada en esta original exposición de nuestro pintor.

En ella se demuestra palpablemente el aserto de Carlyle y algo más: que la pintura y el retrato tienen una consubstancialidad, cuando éste se somete a unas leyes que no terminan en la epidermis, y que por otra parte, no son incompatibles con las mayores exigencias de la obra plástica. Modernamente esto se había confundido lamentablemente, y por eso son pocos los que llegan a este tipo de retratismo. Alvaro Delgado se ha dado cuenta de que había que acabar tanto con el retrato-halago, como con la deformación

caricaturesca, y al emplear, una libertad omnímoda en la interpretación de su modelo, ha sabido atemperar su realización a las consonantes insoslayables de lo que la persona representa como ser humano, sin abdicar de todas las posibilidades que un concepto actual del arte, brindaban en el terreno de la plástica.

Precisamente los cuatro óleos y cinco dibujos dedicados a la interpretación del «Rey de Reyes» lo demuestran de modo fehaciente. Para llegar a lo que denominaríamos retrato oficial, Alvaro ha estudiado su modelo en un posar limitado y después en una especie de convivencia durante dos días en Palma de Mallorca. Así ha podido llegar a un conocimiento profundo de todo lo que en la fisonomía del Emperador reflejaba una humanidad soterrada bajo la piel, sólo descifrable por quien suma al talento del bien conocedor, el arte del buen pintor.

Cualquier observador, sagaz puede percibir en este repertorio iconográfico excepcional de Haile Selassie, el resultado de una mirada capaz de traspasar, lo que llamaríamos el gesto o la aptitud total del retratado más allá del convencionalismo mimético. El «yo soy yo y mi circunstancia», de Ortega tiene aquí una clara demostración práctica, aún cuando la circunstancia «se circunscribe» a un tiempo limitadísimo. El hombre y mucho más el hombre de historia, guarda en su ancianidad gloriosa, la huella sucesiva de todos los momentos álgidos de su vida trascendidos en el rostro. Sólo es cuestión de «saberlos ver», saber atisbar, en faz y cuerpo, todos los alientos y desmayos, todos los ímpetus creadores y desfallecimientos que el ser humano, incluso cuando tiene una alta representación jerár-

quica, no puede evitar el dejarlos «circunstanciados» en su fisonomía, impresos con mayor o menor hondura, pero siempre perceptibles por quien sabe hacer un arte del bien mirar.

Así Alvaro Delgado nos ofrece el desdoblamiento de Haise Selassie, Emperador de Etiopía, en las varias categorías humanas, que puedan haberse dado en los avatares de quien tuvo que luchar árdamente antes de ser proclamado Rey de Reyes. La operación introspectiva del pintor, habrá sido previa o simultáneamente, al enfrentamiento con su modelo, pero en todo caso imprescindible para componer el gráfico teorema vital que habrá de establecer para culminar en el retrato, suma de caracteres fisionómicos reflejos de otros tantos estados de ánimo. Y aquí es donde el buen pintor, el retratista puede acreditar su sagacidad intelectual para la traducción plástica más eficaz que no se producirá sin la colaboración estrecha del imaginador que debe llevar consigo el artista. Por eso ha cabido en este planteamiento previo del retrato definitivo de Haile Salassie, otras versiones parciales, seguramente fieles a la condición psicológica del Emperador, por lo menos en el concepto de un observador de excepción.

No tiene pues nada de extraño que, así como en sus dibujos juega a establecer el arabesco entrelazado de las manos, perfila también un Haile Selassie conmovedor, severamente agresivo, hombre bueno, abatido o escrutador de acontecimientos, e, incluso resignado o conformista, en otras versiones parciales todavía, limitadas al diseño al carbón, o en sanguina. Ni lo puede tener el que en tres de sus óleos veamos al hombre que hay en el Emperador incluso

rebajado en escala mayestática hasta límites de humildad, verdaderamente emocionantes.

Pero a todo esto faltaría lo esencial, sino estuviese patente en toda la obra —presentada por cierto para inaugurar una nueva e íntima galería— lo que, en definitiva, importa al arte de pintar, la pintura con su colaboración cetrina, azulenca, verdosa, sirviendo o complementando todo un tratamiento dibujístico, magistral, rico en recursos intuitivos, a veces propicio al arabesco apretado y otras severamente limpio y enterizo, firme en la expresividad.

Por eso podemos decir que si nuestro retratismo parecía un anquilosamiento conceptual Alvaro Delgado lo ha redimido de cierto topicismo extremista, para elevarlo a una cota de excepción raramente alcanzada en nuestro siglo: la de la calidad pictórica capaz de superar toda concepción, al simple mimetismo sin rebajar este a la condición caricaturesca.

Galería Agorá. «ARRIBA». Abril, 1969.

José Hierro

En la galería Richelieu, expone Alvaro Delgado una soberana colección de retratos. No es el retrato género que, en los momentos actuales ofrezca un panorama demasiado rico. Porque, o bien cae del lado de lo relamido, convencional, adulator, o por el contrario se convierte en un puro ejercicio pictórico, que no entrega al espectador la personalidad del retratado. En el primer caso sólo encontramos la apariencia superficial y maquillada del modelo. En el segundo la personalidad del artista, sin rastro del modelo, reducido éste a mero pretexto. Dos facetas del

arte del retrato, que producen algo semejante a la fotografía, en color unas veces, y otros autorretratos solapados.

Pero Alvaro Delgado, se enfrenta y afronta el problema con todo rigor. Sus retratos son equilibradamente, buena pintura y buen documento humano, buenos retratos, en suma. Porque no hay posibilidad de lograr buenos retratos con la mala pintura. Un mal pintor, sólo nos da la superficie, lo que ve la máquina fotográfica en un instante, en tanto que el verdadero artista, ofrece en su obra una suma de instantes, de gestos. No lo que vemos en un abrir y cerrar de ojos, sino lo que recordamos, tras haber observado largamente al retratado. Sólo el artista es capaz de plasmar eso que llamamos personalidad del modelo.

A Alvaro Delgado le ayuda, en primer lugar, su capacidad de ver en el presunto modelo un ser complejo, con su psicología y sus enigmas. No ve en él formas, sino un carácter y una personalidad que naturalmente, sólo a través de formas puede manifestarse. Y para revelar lo oculto, para darlo cuerpo visible, dispone de su fabulosa capacidad de dibujante. El lápiz o el pincel, son como una prolongación de su mano. Su problema no es mecánico —de escritura—, sino estético —de expresión—, de captación por medio de una escritura que domina plenamente. Y para realzar y fijar la personalidad del retratado utiliza el procedimiento distorsionador del expresionismo, pero con ciertos matices, que es necesario apuntar, aunque sea brevemente. Y es que el expresionismo, viene a ser una forma apasionada y violenta de romper la realidad, imponiéndose a ella, avasallándola. Pero el expresionismo

de Alvaro Delgado es una forma de ironía. Más que el insulto y la discrepancia vomitados contra la realidad, una agudeza, una ingeniosidad, que define humorísticamente la personalidad del modelo. Es un proceso distorsionador, hijo de la inteligencia y no de la ira.

Creo que he divagado más de lo permisible. Perdón por ello, debía haberme limitado a decir, que los retratos que expone Alvaro Delgado, lo confirman como uno de los escasos artistas actuales capaces de convencer de que el retrato continúa siendo un género de total vigencia.

«NUEVO DIARIO». Octubre, 1971.

Manuel Augusto García Viñolas

Conforme; un poco más y este agudo pincel, que ha sabido ensartar en un trazo la más expresiva fisonomía de un carácter, sólo ensartaría ya su caricatura. Pero ese «poco más», no se da nunca en el pincel de Alvaro Delgado. Su tino de pintor, la elegante manera con que administra su facilidad le contiene justo en la línea más alta de lo que debe ser un retrato contemporáneo, para ser, además, un cuadro magnífico.

He intentado explicarme antes de ahora, en qué reside ese tino singular de Alvaro Delgado como retratista, que no renuncia a darnos la expresión más definidora de un carácter, pero que se niega a ser adulador de la figura, y, por otra parte, se niega también a desencajar con una mueca la fisonomía. Y pienso que es así porque el ágil pincel, el agudo mirar, es de tiro múltiple y, capta en su disparo, no sólo el instante más expresivo de un carácter, sino también otros instantes de antes y después, que le pertenecen.

Por eso en los retratos de Alvaro Delgado, las figuras parecen estar siempre movidas, conmovidas, por una expresión varia y plural. Ese gesto supremo que ha sabido captar su pincel, ni está solo, ni está quieto, es un gesto que no se para y que sigue moviéndose hacia la consumación total de lo que es expresión de una fisonomía. Y todo ello, pintado en un lenguaje excelente, con brío y libertad de ejecución y con la materia y el color justos que cada fisonomía requiere. Muchos aciertos han de darse para que fragüe un retrato así: saber mirar, saber pintar, saber contener... Pues todo eso, se nos da en esta exposición de retratos.

«PUEBLO», Octubre, 1970. Galería Richelieu.

José Corredor Mateos

No, todos a La Olmeda no, por favor, repáranse lo más posible por toda la geografía y dejen la ciudad a los que gustan de ella. Nosotros, a nuestra Olmeda. Alvaro en la suya. Aquí lo tienen, con muy pocas cosas, las únicas que hay, que pueden ser bastantes. A él le bastan. Y a mi. ¿Y a usted? ¿No le gustan las gallinitas y los pastores, las cabras, las mulas, los perros y los campesinos? Véngase a estudiar al hombre en La Olmeda. Alvaro lo ha hecho.

Luego pinta retratos de personajes de la gran urbe —que me perdonen, todos son buenos amigos— y los desnuda sin piedad. La Olmeda, mirador desde poder contemplar todo a través de esos seres u objetos humildes. Ni denuncia, ni juicio en este enfrentamiento, que no es ni siquiera enfrentamiento: que es una identificación.

Tampoco una explicación, como él dice, por-

que ¿qué sabe él de lo que está haciendo aquí? Se sitúa amorosamente al lado de esto, de aquello, toma posesión y viceversa, y termina por ser uno de esos pastores increíbles, él, Alvaro Delgado, que tan bien queda en los salones, se ha convertido de pronto en uno de ellos. La transmutación, esto, es lo que perseguimos. Alquimia pura. Buscamos el oro y nos encontramos con algo mejor por el camino. Pues sí señor, esta es la Olmeda. El paisaje tranquilo. Pero con una especie de oleaje. Es en verdad un mar. Que puede ser bravo. Los límites se rompen. Si es que existen. No diga. Ahí está la cafetera italiana, en que se sirve café a las visitas, ese paisaje que no es paisaje, ni acaso nada, ¿qué será?, el perro del vecino, la mula del tío Tal, el candil que le regaló Vela Zanetti, ese mísero pescado que se come en el lugar. El ángulo de ese cartel, que no voy a nombrar. Y el paisaje, o lo que sea entrando por la ventana. Pasa, pasa, entra, siéntate, ten cuidado con la silla. Todo está personificado. Como ese bodegón compuesto con lo que estaba sobre la mesa, desde siempre. Es la vida del pueblo, ni más ni menos. Más bien más. Todo es mucho paisaje, un mucho bodegón, un poco o mucho también, si me permiten, animal. Entiéndanme. Se palpa, se respira, pero sobre todo se palpa la soledad, la soledad lo mismo que la compañía. Todo junto. Todo solo. La historia del pueblo. Una historia pequeña enorme. El hombre abandonado de todos. Miserable como usted y como yo. Y su mundo. No el hombre y su circunstancia, como decía aquel señor alemán que vivió la mayor parte de su vida en Madrid sin haber perdido nunca el acento de la baja Sajonia,

pongo por caso. El mundo humanizado, el hombre cosificado. Más sencillo, más tonto.

No se sabe donde empieza el hombre y donde acaba la circunstancia. Todo, con Alvaro Delgado, por medio, sin que se sepa dónde termina Alvaro y dónde empieza su circunstancia olmediense, qué hermoso nombre para período geológico. Homo olmediensis, hele aquí roto, sólo la mandíbula, un parietal y un fémur me parece que es el fémur, puesto en pie, enfebreado, revolviéndose contra no se sabe qué. Fíjense, sólo el rostro, casi, y el cuerpo, lo que debía ser el cuerpo, lo que se diría el vestido, ropas andrajosas, de moda en el olmediense; figúrense, confundiendo con las ancas del mulo, con las plumas de la gallina o desplumado, mejor, más justo, encrespado como el paisaje. Alvaro va dejando hacer. Y el mundo se le va descomponiendo, como en una fiesta, tarde ya, poco antes de clarear, los bailarines cansados, pero vibrantes, próximos al trance. Un ciego amor lo destruye todo, mata al artista, le arrebató el pincel de las manos y pinta, rompe y rasga. Alvaro va dejando que la carne desaparezca y queden las vestiduras. Alvaro, desdoblado en su casa del Parque de las Avenidas viéndolo todo, impasible, impotente para poder detenerlo todo, nada se puede hacer, y en la Olmeda, en el fondo de los tiempos olmedienses, con la conciencia perdida, arrebatada, los pinceles, mis pinceles, aquí están las manos, los codos como don Francisco, sordeo como él, sólo en la quinta, mientras el mundo desaparece; el mundo desaparece, que gana tenía de perderlo de vista, con los hombres, los animales, los campos, la pobre cosecha, los atajos, los coches de línea, el automóvil propio en

la puerta, que todo hay que decirlo, el mundo en fin, de la Olmeda, en ruinas, todo en ruinas, no la bomba no; una fiebre que ha salido de la entraña misma de las cosas, empezó como una lucecita de nada, creció, creció; los perros ladraban, los perros lo saben todo, lo que saben los perros y lo que sabemos nosotros ignorantes, viendo como ardía la casa del maestro, la parroquia, las casas de los vecinos, mi casa, también mi casa; los animales, qué impresión ver arder a los animales; surrealista, dijo el tonto del pueblo, un mundo este de la Olmeda, hermosísimo, en llamas de colores azules, porque Alvaro lo quiere. Quemándose todo de frío y las llamas qué altas; oiga usted, ¿a qué hora sale el coche de línea para Madrid?, y Alvaro contemplándolo todo impasible, en medio sin quemarse, mientras se va quemando el hombre y se quema también su circunstancia, mientras algo que no se sabe qué es, ¿espíritu? no hagamos distinciones inútiles, el espíritu, o lo que sea, desatado, recorriendo las calles del pueblo como un loco, libre, haciendo un grande ruido con las cadenas, revolviéndose contra sí mismo, chocando contra las paredes; he aquí lo que se llama descomposición formal, una grave, una grave entonación en azules y colores fríos, no frescos; una sabia composición, relación formal entre el paisaje y el hombre que lo trabaja y el animal que lo acompaña; una figuración que no se sabe si es tradicional sentidamente puesta al día o neofiguración postinformal, ¿le importa a usted? un lenguaje singular, esos hombres no son más que muñecos, sombras; puede hablarse de Bacon, ¿lo conoce?, de la gran tradición española, no sé de qué me habla; el rumor éste, la amena

conversación en la taberna; el vino sobre todo que no falte; la televisión, como fondo de las voces de estas sombras encendidas, no se oye; ¿decía usted?; le hablaba de la gran tradición española, habla usted un idioma extraño, como fósil, olmediense casi, no lo entiendo, pero siga hablando ya ni siquiera queda paisaje, ni le veo a usted; todo parece borrarse, fluctúa usted, no no, apariencia, un mundo de apariencias, nada más, aquí el señor es pintor, ha venido a pintar los últimos momentos del pueblo.

«Alvaro Delgado, La Olmeda y el día del Juicio por la tarde.»

Presentación de la exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo, en marzo de 1971.

ESQUEMA DE SU VIDA

1922

- Nace en Madrid, en las proximidades del barrio de Antón Martín.

1932

- Inicia estudios de bachillerato y Comercio.

1934

- Concurso de teatro español, ganando un premio común de dibujo sobre una obra de Benavente.

1937-39

- Estudia con Daniel Vázquez Díaz en la Escuela de Bellas Artes, instalada en el Museo de Arte Moderno; siendo sus compañeros Carlos Pascual de Lara, García Ochoa y Martínez Novillo.
- Tertulia en casa del escultor Aventín (comienzan las actividades de la escuela de Vallecas con Lara, San José, Gregorio del Olmo).

1941

- Trabaja como administrativo para un agente de Bolsa.

1942

- Exposición «Joven Escuela de Madrid», en la galería Buchholz.

1943

- Servicio militar.

1944

- Exposición nacional de estampas de la pasión, presentando una «Oración en el huerto» y «El beso de Judas».

1945

- Primera exposición individual en la galería Clan de Madrid con acuarelas.

1947

- Es presentado por la Academia Breve de Crítica de Arte.
- Exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno.
- Exposición arte español en Buenos Aires.
- Contrae matrimonio con Mercedes Gal.

1948

- Exposición galería Buchholz.
- Participa en la quinta exposición antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte.

1949

- Becario del Gobierno francés.
- Exposición en las galerías Layetanas, de Barcelona.

1950

- Bienal de Venecia.
- Galería Studio de Bilbao, Museo Nacional de Arte Moderno.

1951

- Expone en galerías Layetanas, de Barcelona.
- Exposición Joven Escuela Madrileña, en Biosca, con Mencho Gal, García Ochoa, E. Gregorio, Juan Guillermo, Redondela, Cirilo M. Novillo.
- Exposición en Aranás Darras, en San Sebastián.

1952

- Exposición sala Libros, en Zaragoza.
- Premio «Cuba», en la II Bienal de Arte Hispanoamericano.

1953

- Exposición en sala Estilo de Madrid (bodegones, máscara, niños, retratos y paisajes serranos).
- Principio de su estancia en Navia (Asturias).
- Exposición en Asociación Artística Vizcaína.
- Exposición en la galería Sur, de Santander.

1954

- Galería Illescas, Bilbao.
- Bienal de Arte Hispanoamericano.
- Un estudio de Sánchez Camargo en su libro «Pintura española Contemporánea».
- Nacimiento de su hijo Alvaro José.

1955

- Gran Premio en la I Bienal de Alejandría de Arte Mediterráneo.
- Expone en Navia (Asturias).
- Exposición de acuarelas y dibujos en la galería Alfil.

1956

- Es becario del Gobierno italiano.

1957

- Exposición en la Caja de Ahorros de Asturias (Oviedo).

1958

- Exposición en la galería Biosca, de Madrid (óleos).

1959

- Club La Rábida, de Sevilla.
- Sala Gaspar, de Barcelona.
- Sala Libros, de Zaragoza.
- Dintel, de Santander.
- E igualmente participa en la Bienal de Sao Paulo.

1960

- Expone en la Sala Altamira, de Gijón.
- En la Caja de Ahorros, de Asturias.
- Obtiene la Primera Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

1961

- Expone en la galería Biosca, de Madrid.
- En la de Pintores Contemporáneos, en París.
- Caja de Ahorros, de Salamanca.
- Sala Altamira, de Gijón.
- Galería Moretti, en Montevideo.
- Galería San Jorge, de Madrid.
- Obtiene la beca March e inicia su trabajo en los fusilamientos.

1962

- Participa en la exposición «Cinco pintores españoles», en Londres.

- Trabaja en una serie: «Bichos para matar».
- Expone en la galería Arte, de Bilbao.
- En la Escuela de Nobles y Bellas Artes, de Salamanca.
- Obtiene el Gran Premio Medalla de Oro en el XII Salón Nacional del Grabado.
- Gran Premio de Dibujo en el I Certamen Nacional de Artes Plásticas.

1963

- Galería Arte, de Bilbao.
- Caja de Ahorros, de Asturias (Oviedo).
- Nuevamente en la Bienal de Sao Paulo.
- Exposición de Arte de América y España.
- Arte Exposición de Pintura Española, en Méjico.

1964

- Expone en la Sala Libros, de Zaragoza.
- En la Feria Mundial de Nueva York.
- Participa en la Bienal de Venecia.
- En la Exposición «Veinticinco pintores españoles», en Roma.

1965

- I Bienal de París.
- Exposición de Biosca.
- En este año se instala en La Olmeda.

1966

- Expone en la galería Sur, de Santander.
- Y en la Kreisler, de Madrid.

1967

- Exposición en la galería Illescas, de Bilbao.

1968

- Participa en la exposición «Cinco artistas españoles», de Nueva York.

- Expone en la Caja de Ahorros de Valladolid.
- En la galería Sur, de Santander.
- En la galería Camarote Granados, de Barcelona.

1969

- Expone en la galería Agora, de Madrid.

1970

- En la galería Richelieu, de Madrid.

1971

- Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Galería Kreisler.
- Reanuda sus trabajos en los fusilamientos.
- Galería Sur.

1972

- Sala Castilla, Valladolid.

ESQUEMA DE SU EPOCA

- 1922**
- Italia, «Grupo del Novecento».
- 1923**
- Muere Joaquín Sorolla. Primera exposición de Campigli en Roma.
- 1924**
- Manifiesto del Surrealismo.
- 1925**
- Muere Roger de la Fresnaye. Giorgio de Chiricó, en París, inicia la pintura metafísica. Nace Jean Tinguely. Nace Vassilakistakis.
- 1926**
- La Baushaus en Dessau. Permeke aparece como figura máxima del expresionismo belga.
- 1927**
- Muere Juan Gris. Primera exposición de Gino Bochini.
- 1928**
- Primera exposición de Eduardo Vicente. Nace Armán. Julio González se dedica a la escultura. Sebastián Gasch lanza el manifiesto Groc.
- 1929**
- Primer Salón de los Independen-

dientes. Dalí se incorpora al grupo surrealista. Buñuel realiza la película «El perro andaluz» (significativa como un modo de hacer arte en todos los campos). Marino Marini comienza a esculpir.

1930

- Exposición vanguardista en el Ateneo de San Sebastián.

1931

- Muere Juan de Echeverría. Dalí y Buñuel realizan «La edad de oro».

1932

- Eduardo Westerdhal funda el grupo: ADLAN. Zuazo Hugalde construye en Madrid la Casa de las Flores. Aparecen los primeros móviles de Calder.

1933

- Rafael Bergamín comienza la urbanización del Viso.

1934

- Exito de Salvador Dalí en Nueva York. Lewis Mumford publica «Técnica y civilización».

1935

- Exposición surrealista en Tenerife, patrocinada por Mínguez.

1936

- Guerra civil española. Muere el escultor Emiliano Barral.

1937

- Picasso pinta su «Guernica». Mayo sangriento en Barcelona.

1938

- Dalí es excluido del grupo surrealista.

1939

- Fin de la guerra civil. Picasso inicia su pintu-

ra monumental. Viola llega a París. Dalí regresa a los Estados Unidos. Se funda la Escuela de Vallecas.

1940

- Primera exposición de Salvador Soria. Muere Paul Klee.

1941

- Muere Robert Delaunay.

1942

- Se funda la Academia Breve de Crítica de Arte. Exposición de la Joven Escuela de Madrid en la librería Buchholz. Primera exposición de César Manrique.

1943

- Carlos Pascual de Lara gana el concurso para los figurines de «La vida es sueño».

1944

- José Guerrero termina sus estudios de Bellas Artes.

1945

- Guerrero, Lara, Lago y Valdivielso exponen en Buchholz. Primera exposición de Pedro Bueno.

1947

- Primeras exposiciones individuales de Labra, Antonio Suárez, Lara, Martínez Novillo. Se crea en Zaragoza el grupo post cubista: «Pórtico».

1948

- Primer salón de octubre. Primera exposición de los cuadros figurativo-expresionistas de Willen de Kooning en Nueva York. Fundación del «Dau al set». Primeras exposiciones de Marcel Martí, Guinovart y Mompó. Picasso realiza cerámicas. Fin del monumentalismo arquitectónico.

1949

- Fundación de la Escuela de Altamira. Primera exposición de Sempere. Muere James Ensor. Muere Torres García.

1950

- II Congreso Internacional de Arte Contemporáneo en Altamira. Exposición de Tapies en Barcelona. Arp realiza el grupo «Tolomeo».

1951

- I Bienal Hispanoamericana en Madrid, en la que se admite por primera vez una representación oficial de Arte Abstracto español. Primera exposición de Manuel Millares en Barcelona.

1952

- En el puerto de la Cruz se funda el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdhal. John Cage realiza el primer «happening».

1953

- Se celebra en Santander el I Congreso Internacional de Arte Abstracto. II Bienal Hispanoamericana en La Habana. Beckket escribe «Esperando a Godot».

1954

- Miró es premiado en la Bienal de Venecia junto a Arp y Ernst. Primera exposición de Luis Feito.

1955

- Exposición Internacional de Arte Fantástico en Madrid. Fundación de la revista «Goya». Fundación del grupo Tahull en Barcelona. Triunfo de Tapies en Sao Paulo. Miró y Atigas realizan los murales para la UNESCO. Mueren Baumeister y Tanguy.

1956

- Surge el Movimiento Artístico Mediterráneo en Ibiza. Mueren Pollock y Bertold Brecht.

1957

- Fundación del grupo El Paso. Fundación de los grupos Koine y Tormes en Salamanca. Fundación del Equipo 57.

1958

- Muere Carlos Pascual de Lara. Triunfa Fernández del Amo en Moscú.

1959

- Fundación del grupo Ibiza 59. Cuixart obtiene el Premio Internacional de Arte Abstracto.

1960

- Comienza el «Pop Art».

1961

- Se construye el Colegio de Arquitectos de Barcelona, por Busquets. Francis Bacon realiza su «Mujer acostada».

1962

- Zobel toma la iniciativa de crear su museo, que se instalará en las Casas Colgadas de Cuenca. Se comienza la obra de Torres Blancas, por Sáenz de Oiza. Muere Yves Klein.

1961

- Barjola es Premio Nacional. El ICH realiza la exposición «Arte de América y España». Vuelve a exponer Luis Seoane en Madrid, después de larga ausencia. Muere Braque.

1964

- Los artistas españoles en la Feria de Nueva York.

1966

- Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Cuenca. Muere Jean Arp.

1967

- Exposición Internacional de Artes Aplicadas. Primer Seminario de Diseño Industrial. Exposición de tapices de Grau Garriga en Madrid.

1968

- Exposiciones de Max Ernst y de Fontana en Madrid, en la galería Iolas Velasco. Inauguración de las galerías Skira.

1969

- Congreso y Exposición Internacional de Experiencias Textiles.

1970

- Exposición Internacional del pequeño bronce. Exposición antológica de Alberto. Exposición Olivetti, de investigación y diseño. Exposición Mattioli. II Exposición de Diseño Industrial. II Exposición del centro de Cálculo de Madrid sobre los Ordenadores en el Arte. Nueva organización de las exposiciones nacionales. Exposiciones de múltiples. Fundación de la revista «Bellas Artes 70».

1971

- Exposición de los Impresionistas Franceses, en Madrid.
- Picasso en El Louvre.

BIBLIOGRAFIA

- J. LARCO: La pintura moderna y contemporánea española.**
- SANCHEZ CAMARGO: Pintura española contemporánea.** Artes, números 1 y 8. Artes, número 69.
- C. RODRIGUEZ AGUILERA: Antología española de arte contemporáneo.**
- J. VILLA PASTUR: Breve esquema de la pintura asturiana moderna.**
- J. M. MORENO GALVAN: Introducción a la pintura española actual.**
- GAYA NUÑO: Diez capítulos sobre Alvaro Delgado.**
- J. M. G.: La escuela de Madrid, entre la extensión y la expresión.**
- F. DE LA PRESA: Color bienal.**
- C. AREAN: Cinco pintores españoles.**
- GAYA NUÑO: La joven pintura figurativa de la España actual. Veinte años de pintura española.**
- C. AREAN: Nuestro tiempo, número 17.**
- L. FERRARI: Treinta y ocho artistas jóvenes.**

- L. RODRIGUEZ ALCALDE: **Alvaro Delgado.**
J. MARURI: **Alvaro Delgado.**
R. Faraldo: **Espectaculo de la pintura española.**
SANCHEZ CAMARGO: **Historia de la Academia Breve.**
C. RODRIGUEZ AGUILERA: **La pintura de Alvaro Delgado.**
RODRIGUEZ AGUILERA: **Alvaro Delgado.**
J. CORREDOR MATEOS: **Alvaro Delgado, La Olmeda y el día del Juicio por la tarde.**

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
EL PINTOR	7
SU PINTURA	21
LÁMINAS	33
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	69
ESQUEMA DE SU VIDA	95
ESQUEMA DE SU ÉPOCA	101
BIBLIOGRAFÍA	107

COLECCION

«Artistas españoles contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPENA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 19/Failde, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tàpies, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
- 28/Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
- 30/Antoni Cumella, por ROMÁN VALLÉS.
- 31/Millares, por CARLOS AREÁN.
- 32/Alvaro Delgado, por RAUL CHÁVARRI.

En preparación:

- Picasso, por José CAMÓN AZNAR.
- Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.
- Pérez Casas, por Odón ALONSO.
- Montsalvatge, por Enrique FRANCO.
- Pancho Cossío, por José HIERRO.
- César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.

ria de nuestra pintura, este madrileño universal, cuyas obras enriquecen numerosos museos y colecciones de España y del extranjero.

En 1971 Alvaro Delgado ha celebrado en el Museo Español de Arte Contemporáneo una exposición, que por la cantidad y calidad de la obra expuesta y por el servicio riguroso al desarrollo de un tema significa su indiscutible consagración y la prueba palpable de la gran aportación al arte contemporáneo que su trabajo representa.

Precio: 60 Ptas.

SERIE PINTORES



Esta monografía sobre la vida y la obra del pintor Alvaro Delgado se acabó de imprimir en Madrid, en los talleres de Gráficas Alonso, el día 1 de julio de 1972.