

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL RETRATO  
COMO  
AVENTURA POLEMICA

DISCURSO DEL ACADEMICO NUMERARIO  
EXCMO. SR. D. ALVARO DELGADO

leído en el acto de su recepción pública  
el día 16 de junio de 1974

Y CONTESTACION DEL  
EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



MADRID, MCMLXXIV

Depósito legal: M. 20.473.—1974

ISBN: 84-400-7737-8

ARTES GRÁFICAS BENZAL - Virtudes, 7 - MADRID-3

DISCURSO  
DEL  
EXCMO. SR. D. ALVARO DELGADO



Señores académicos :

**O**s ruego que olvidéis el habitual protocolo de los discursos de recepción para que con toda sencillez pueda llegaros mi auténtica gratitud.

Estoy halagado y me complace haber obtenido vuestro sufragio favorable para formar parte de esta asamblea integrada por tantos maestros y amigos con los que será de aquí en adelante un placer intelectualmente sugestivo conversar y cambiar ideas sobre problemas de Arte.

Modestamente debo reconocer que la intención que orienta mi trabajo no ha sido nunca, ni lo es tampoco ahora, académica en el sentido con que suele entenderse la palabra, ya que creo que mi pintura, no habiendo alcanzado su propia madurez, no ha pasado aún del estado experimental.

Por este carácter de ensayo e íntima controversia con que se produce, me inclino a dudar mucho, de su ejemplaridad y de los valores definitivos que pueda tener para el futuro, pero también mantengo la esperanza, con gran optimismo, de que mi proceso artístico siga desarrollán-

dose, día a día, conforme a una ética de sinceridad que persigue los atisbos de cada momento con el esfuerzo de la obra bien hecha.

La permanencia del ideal estético que sostiene la Academia no puede reflejarse, a mi entender, por unas leyes constantes, sino por la continuidad de ese esfuerzo progresivo en la inquietud y en el oficio, en plena ósmosis con el momento en que vivimos, con todas sus circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas. En este sentido me parece magnífica la perspicacia de Ortega y Gasset al describir que «la realidad se compone de mí y de las cosas. Las cosas no son yo, ni yo soy las cosas ; nos somos mutuamente trascendentes».

Un artista tiene que tramar su obra sumergido en esa trascendencia mutua con la realidad que le rodea en su tiempo, que hoy, por cierto, no es un tiempo para toda la vida como en siglos pasados, sino estrepitosa y precipitadamente mutable en cada instante.

De esta manera el artista se enfrenta con la inseguridad ; debe sentir la inseguridad y por eso mi quehacer ha de someterse a ese constante carácter de ensayo del que observamos un titánico ejemplo en la trayectoria magníficamente saltimbanqui de Picasso.

Pero la inspiración en acecho exige la más esforzada perseverancia, el trabajo denodado y el rechazo de la frivolidad que tan sencillamente puede conducirnos a las fórmulas genialoides.

Con la perspectiva de un tiempo que tan rápidamente evoluciona, permanece en la obra de mi predecesor Eduar-

do Martínez Vázquez esa sincera perseverancia al margen de toda superficialidad. Artista de dilatada trayectoria biográfica, que comienza en el siglo XIX, Martínez Vázquez perteneció a una generación fervorosa y modesta que no pretendía alcanzar lo genial y que se esforzaba en el buen oficio frente a la Naturaleza.

Aprendió las técnicas de la pintura de su maestro Muñoz Degraín, antecesor también en el mismo sillón de la Academia. Sus paisajes responden a un ejercicio andariego y al ideal de descubrir la España ignorada. Conservan un cierto lirismo romántico, pero, sobre todo, transcriben el espíritu de aquel selecto grupo de pensadores que seguían a don Francisco Giner por los picachos de la Sierra y que tan compenetrados aparecen con la literatura de la «generación del 98».

La escrupulosidad y el sereno análisis del detalle, junto al entusiasta amor al paisaje, son virtudes esenciales en sus cuadros que sin descubrirnos inéditos caminos, pueden considerarse muy fecundos y hasta ejemplares por lo sincero y excelente de su oficio.

Ese enfrentamiento con la Naturaleza, al que Martínez Vázquez llamaba «gozoso recreo espiritual», engendra en el artista vivencias valiosas, aunque posteriormente haya producido ingenuidades deleznable conforme a la casi siempre cierta máxima de que con los buenos sentimientos se escribe la mala literatura. Pero, el paisaje natural y el directo contacto con el campo ofrecen estremecimientos de la sensibilidad que hacen más fácil al artista alejarse de las fórmulas.

Por eso me parece muy inteligente el juicio de Enrique Lafuente Ferrari cuando afirma que tiene menos peligros el paisajista de convertirse en un «industrial» del paisaje que el retratista de acabar siendo un «industrial» del retrato.

Esto revela la dificultad de un género que a lo largo de mis experiencias me preocupa superlativamente y al que me parece oportuno dedicar mi primera disquisición académica, considerando el propósito de laboratorio estético que debe presidir de manera primordial las tareas de esta Corporación.

A lo largo de la historia del arte el retrato se ha producido conforme a tres tendencias interreferidas; el retrato áulico, social y cortesano, al estilo de Van Dyck, en el que se trata al sujeto de una manera amable y poco objetiva, depurándolo a una forma ideal y halagadora; el retrato ecléctico, tan vivamente recogido por los maestros de la literatura, como sucede con los personajes de nuestra novela picaresca, y por último el que se obliga a ser obra de arte y referencia al sujeto por medio de una auténtica agresión y perforación psíquica del retratado.

En este último forcejeo dramático entre el personaje y el pintor estimo que se encuentra una valiosa originalidad del género.

La relación de tensiones y el silencioso diálogo agónico plantean una controversia psicológica con el consiguiente desequilibrio entre protagonista y antagonista, que se traduce a la obra de arte, triunfante si el artista ha conseguido desenmascarar y cautivar la psicología pro-

funda del sujeto, banal si únicamente ha podido recoger su expresión superficial.

El resultado de esta silenciosa pugna tiene una trascendencia escalofriante para ambas partes porque posee el carácter de un verdadero duelo a muerte. Cuando el retrato es espléndido se produce el hecho de que el personaje apenas sobrevive lánguidamente, desprovisto de su esencia que le ha sido arrebatada por el artista, ejercitando su vivisección, hasta quedar convertido en un dermatoesqueleto vacío.

Aportemos un ejemplo. Cuando, en el año 1648, el pintor Velázquez se enfrenta con la augusta personalidad del Pontífice Inocencio X, para ejecutar su retrato, nadie hubiera podido pensar que el artista sevillano estaba cometiendo el asesinato del Papa ante la Historia. Sin embargo, tres siglos más tarde puede afirmarse que Inocencio X ha quedado reducido casi únicamente a la entidad de una obra de Velázquez, porque me parece que, exceptuando a los especialistas, nadie se acuerda de su decisión de condenar las cinco proposiciones de Jansenio. Pragmáticamente se confirma este magnicidio velazqueño en el «Petit Larousse» (1), donde de manera textual se define: «Inocencio X: *cuadro de Velázquez*, pintado en Roma en 1648, que es una de las maravillas del arte.»

Si un Papa ha podido desaparecer dejando poca huella y convertirse por el genio de un artista en un lienzo pintado, no parece aconsejable que la gente se deje retratar,

---

(1) «Petit Larousse». Edición 1925.

aunque por fortuna no es fácil que puedan encargarse la obra a un pintor de talento tan definitivo como Velázquez.

Para comprobar esta soberana independencia que adquiere el retrato si alcanza la perfección puede llevarse aún a cabo otro experimento «in vitro» si nos atrevemos a penetrar en el misterioso gabinete del nigromante. Se trata en este caso de resucitar idealmente al personaje contenido en potencia en el cuadro.

Al margen de sus preferencias, Eugenio D'Ors apuntaba esa posibilidad ante el retrato del cardenal Alidorio, de Rafael, que contemplamos en el Prado; «¡Cómo se vé al italiano del Renacimiento! —dice— ¡Qué tipo fino, concentrado, inteligente, inmoral, acaso traidor! De aquí podemos lanzarnos sin inconveniente a fantasías sobre Papas, hijos naturales, venganzas, dagas y venenos».

En nuestros días, un culto escritor argentino, Miguel Mújica, que fue hace años crítico de arte de *La Nación*, de Buenos Aires, ha realizado la experiencia de trazar la biografía de un imaginario personaje renacentista, el giboso duque Pier Francesco Orsini, a partir de un retrato, obra del manierista Lorenzo Lotto, que se conserva en la Academia de Venecia. Lotto, mantenido siempre en una zona de penumbra, está siendo ahora sumamente estimado por el patético sentimiento de la fugacidad del tiempo que proyecta sobre sus retratos por medio de símbolos enigmáticos.

Melancólico y ambiguo, un cuadro de Lotto ha dado lugar, cuatrocientos cuarenta años después de ser pinta-

do, a la interpretación literaria de Mújica en su novela «Bomarzo», que ha sido muy galardonada y que ha servido de tema a una cantata y una ópera estrenada en el Metropolitan de Nueva York.

Aún cuando todo esto parece literatura, sin embargo, refleja la evidente profundidad psicológica que define la pugna entre el artista y el personaje interpretado.

Todo retrato, como casi toda forma de conocimiento, es una interpretación, y al llevarla a cabo no podemos prescindir de nuestros datos biológicos, culturales y experimentales, que, singularizando nuestra óptica, hacen que ese antagonista, que es el retratado, se refracte dentro del prisma de la visión personal, adquiriendo perfiles críticos de los que nunca se puede prescindir.

De manera esencial, por cuanto los seres humanos son activos y polidimensionales, la misión del retratista es siempre evidenciar el mayor número de facetas posible, en una realidad simultánea y compartida, por la que el ojo del pintor resume los diversos gestos en una sola efigie. Estos aspectos problemáticos se revelan permanentemente en la historia de la pintura y con mayor clarividencia en los movimientos estéticos del siglo xx: cubismo, surrealismo y expresionismo, proyectados en una serie de descubrimientos ópticos y plásticos, en una trayectoria analítica cuyos valores han cubierto en el arte progresos paralelos a los conseguidos por la ciencia y la tecnología.

Por eso el retrato que se realiza con una intención expresiva será casi siempre más rico en su referencia

conocedora del modelo que el que se ejecuta con un aséptico objetivismo fotográfico e incluso que el que hoy se proponen los pintores hiper-realistas intentando superar a la máquina. El factor intelectual y humano es tan importante, que, cuando nos situamos ante la perfecta objetividad, los propios ojos del que la contempla se encargan de modificarla, demostrando que, aún cuando no quiera, el hombre lleva siempre consigo una carga humanística y deformante.

La idiosincrasia española, siendo tan compleja, demuestra siempre esa simbiosis forcejeante del humanismo y del realismo que configura la técnica con un sentido de interpretación y hace al retrato protagonista constante no tan sólo de la obra plástica, desde las damas ibéricas de Elche y de Baza hasta «Las Meninas» pasando por el «Entierro del Conde de Orgaz», o desde los maestros románicos hasta Vázquez Díaz, sino también en nuestra literatura, donde «El Quijote» o «El Buscón», «Fortunata y Jacinta» o «La Regenta» evidencian el amor de sus creadores al tipo singular, analizado minuciosamente y protagonista en exclusivo de la obra.

Quizá una de las máximas confirmaciones de esta constante, en nuestra plástica, sea Velázquez, en quien la casi totalidad de sus cuadros, incluso las composiciones de tema mitológico, son retratos en los que los «tipos» están representados con penetración asombrosa.

Otra confirmación se halla también en la teratológica tormenta de Goya. Pero su hombre retratado, perplejo entre la Ilustración y el aquelarre camina hacia nosotros

por un espacio inédito. Malraux lo ve sagazmente y señala: «Ahí está la levadura del arte moderno.» Este hombre viene al encuentro de Soutine y de Kokoschka e inevitablemente topa con Dostoiewsky. Mientras, sucede que el viento que comenzó a levantarse en el Renacimiento ha crecido en la Revolución francesa y está convirtiéndose en un vendaval que con impulso de vértigo barre instituciones y arrastra credos y cánones que parecían muy firmes. El retrato que, en Goya, según Ortega, «la menor pincelada nos remite al orden dinámico de una existencia», conquista una nueva posibilidad: «Remitirnos al orden dinámico de dos existencias»: la del retratado y la del artista en agónico enfrentamiento. Y en esta nueva situación la victoria no es ya serena y olímpica, como en Velázquez, sino comprometida. Se analiza al retratado, se le desmenuza, pero también se le ocupa. Ya no queda el caparazón vacío del Inocencio X tras haber sido convertido en una espléndida obra de arte, sino una impúdica identificación, una traducción desvergonzada expresada con un grafismo singular cuya clave es la pintura. Hay que asomarse a los ojos del modelo y si es necesario explorarle hasta el por qué de su destierro edénico. El ojo terrible de Goya está viendo a Bacón y el hombre de Bacón ha salido de Dachau del brazo de Freud, en una hora en que la temblorosa luz metafísica cara a nuestro amigo Camón Aznar ha sido sustituida por la luz visceral y oscura del surrealismo y en la que los psicólogos prestan atención a los impulsos agresivos del hombre.

Pero Bacón sabe, como lo sabe Southerland, que poco antes los pintores impresionistas y los que hicieron cubismo, no digamos ya Picasso con su divertida afirma-

ción de que «no es necesario que el modelo se parezca al cuadro, acabará haciéndolo», en su búsqueda de una mayor libertad del lenguaje del pintor han afirmado que no es imprescindible que el retrato se identifique. Basta con la excelencia del cuadro. Es un puro problema de pintura. Y aun cuando no aceptamos que un retrato sea posible sin un parecido extremo, no podemos olvidar que efectiva y fundamentalmente el lenguaje y el instrumento que el pintor utiliza es la pintura y que esta se desarrolla en un contexto cultural que le es propio. Y que una característica del arte actual es su afán de ensayo y su exigencia de renovación. El retrato como tema no podía ser excepcional. Lo acusa. Y siendo, como pretende, testimonio de un ser vivo, de pulso mudable, complejo en su diversa contextura, tiene que plantearse el problema agudamente y aceptar el riesgo del error al renovarse, precipitando al artista en la incertidumbre impulsándole a la búsqueda y haciendo inaceptable una excesiva perfección.

«Es importante renovarse continuamente —dice Arturo Rubinstein hablando de la música—. Esta lección la aprendí de Pablo Picasso. Acostumbrábamos a vernos frecuentemente. Yo solía visitarle mientras pintaba en su estudio de París. Allí manteníamos maravillosas conversaciones mientras trabajaba.

Durante algunos meses estuve viendo a Picasso de pie frente a su caballete, pintando una botella de jerez, una mesa, una guitarra y el enrejado del balcón que hacía de fondo. Al cabo de un tiempo el tema me aburría. ¡Quería ver un nuevo Picasso!

Y un día le dije: "Escucha, Pablo; ¿qué pasa contigo? ¿No te aburres de pintar día tras día, siempre la misma cosa?"

Me miró furioso. Estaba enfadado. "¿Qué dices? ¿Qué estupideces dices? Cada minuto soy un hombre diferente. Es otra botella, otra mesa, otra vida en otro mundo, y todo es distinto."»

Hay en esto un maravilloso factor de azar que afecta muy especialmente a la problemática del retrato, porque en el enfrentamiento agónico que se establece entre el sujeto y el artista ambos son distintos en cada minuto y el resultado consiste en una larga y difícil suma de actitudes, de percepciones y sumandos.

De manera esencial trasciende la evolución del artista como hombre, en su posibilidad de enfrentarse ante las situaciones y ante los personajes de una manera más experimentada, más apasionadamente comprometida y desde una posición que hace factible la acentuación del análisis crítico.

Luis G. Cándamo, en su inefable «Discurso para un hipotético ingreso en la Academia», hablando del retrato dice:

«Algunos retratistas, se subordinan a destacar en el retratado sus aspectos más amables. Conscientemente, para que el retrato se convierta con independencia en una obra de arte, el proceso debe consistir en intentar resumir la complejidad del hombre en su diversa contextura,

haciendo un progresivo esfuerzo para traducir y comunicar más de lo que evidencia la propia figura.»

Esta profundidad psicológica que se exige al pintor y que con mayor intensidad se revela en el problema del retrato, justifica evidentemente la evolución y hasta lo que podría llamarse el «progreso» del arte contemporáneo.

Como sagazmente intuía Listowel en su «Historia crítica de la estética moderna», publicada en Londres en 1933, los problemas de la pintura y de la escultura en la antigüedad se centraban inevitablemente en la imitación de la Naturaleza o mimesis. Puede decirse que el progreso del arte hacia ese objetivo sería para los antiguos lo que el progreso de las técnicas es para los modernos. Así, Plinio relataba la historia de la pintura y de la escultura como si fuera la historia de los inventos, asignando realizaciones definitivas en la reproducción de la Naturaleza a determinados artistas: el pintor Polignoto fue el primero que representó al hombre con la boca abierta y con dientes; el pintor Pitágoras fue el primero que reprodujo nervios y venas; el pintor Nicias se interesó por la luz y las sombras. La historia de aquellos años, del 550 al 350 antes de Cristo, tal como se refleja en Plinio o Quintiliano, se relataba como una historia de invenciones.

Desde el Renacimiento y de una manera creciente, la pintura ha reflejado algo más que la anatomía, para penetrar en los entresijos del alma, una materia inasible e imponderable que, como decían los cirujanos positivistas

de fines del siglo XIX, nunca puede descubrirse con la punta del bisturí.

Más tarde, Freud, Jung y los posteriores maestros de la psicología profunda, sin necesidad de bisturí, han penetrado en el subconsciente, informando de manera trascendental nuestra cultura. La impronta que los psicólogos han producido en el arte adquiere caracteres inequívocos, de los que puede ser testimonio la influencia de los «test» de Rorschach sobre el arte abstracto.

Tal vez los pintores de retratos, en su lenguaje plástico, se adelantaran a los psicólogos en perforar estremecidamente los extraños y enigmáticos recovecos del alma humana.

Sólo me resta pedir una disculpa a todos ustedes por tantas especulaciones que me preocupan y a las que de aquí en adelante debo referirme, espero que con menor incertidumbre y mayor coherencia, en mi habitual medio de expresión, que es la pintura.

Muchas gracias.



DISCURSO DE CONTESTACION  
DEL  
EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



Señores académicos :

**D**E nuevo cumplo hoy con el encargo vuestro de dar la bienvenida a un miembro recientemente elegido para compartir nuestros afanes y tareas. Doce veces me ha confiado la Academia, a lo largo de casi un cuarto de siglo de pertenecer a ella, la misión de apadrinar en su ingreso a un electo, y aunque no sea amigo de las estadísticas, ni de los «records», bien puedo deciros con justicia que este repetido ejercicio me ha familiarizado con el sentimiento de esperanza y de renovación que experimentamos al abrir la puerta a una personalidad que viene a cumplir entre nosotros el relevo que, a la vez, la muerte y la vida exigen. No hay ocasión de que el hábito pueda erosionar en nosotros la receptividad cordial o entusiasta. Para quien, como el que ahora os habla, prefiere, sobre todas las vocaciones, la aspiración a enriquecer su experiencia de lo humano, el hecho de plantearme el deber de presentaros la vida y la obra de un nuevo colega es ocasión que, aunque ardua haya que considerarla, no deja de ser placentera.

## PRESENTACION

Concurren hoy circunstancias que hacen especialmente singular la necesidad de dar suficiente relieve a la presentación del talento pictórico de Alvaro Delgado. Al hacerlo, tendré ocasión de expresar ideas personales cuya responsabilidad recabo, porque el hecho de tomar aquí la palabra en vuestro nombre no me exime de la salvedad de decir que no pretendo que la Academia hable por mi palabra.

Diré en primer término que siempre he creído que la mejor, casi diría la única, manera válida de acceder a esta Academia es la de nuestro nuevo compañero, la de comenzar dudando de sí mismo ante la propuesta de ser presentado candidato, noble escrúpulo de rigor que tanto contrasta con los que en este trance, acuciosa y oficiosamente, importunan, atribuyéndose méritos antes de que sean solicitados. Para acertar en la otorgación de un honor o la provisión de un cargo es aconsejable la regla de oro que, tantas veces, la Iglesia ha seguido: *Dare nolitibus*. La primera vez que, hace años, sugerí a Alvaro Delgado la posibilidad de ser elegido por nosotros, el artista, sorprendido, pareció resistirse, como si no se creyera idóneo para ello. Pertenece Delgado a una generación que, por fuerza histórica, ha tenido que considerar el quehacer artístico desde puntos de vista muy distintos a los que, en España al menos, regían antes de las rupturas

que comportó nuestra historia contemporánea. A los prejuicios *académicos* que admitía como normales una buena parte de la sociedad española de la anteguerra han venido a sustituir, en las jóvenes promociones, no menos rígidos prejuicios antiacadémicos, y acaso ellos, tanto o más que la autoexigencia o la modestia, pesaban en Alvaro Delgado cuando se le ofrecía la ocasión de ser presentado a nuestra Corporación. De sus discretas cautelas encuentro un resto prudente y serio en unas líneas del discurso que acabáis de escuchar, al referirse a la *permanencia de un ideal estético* como sostenido por la Academia, y apoyado en *leyes constantes*. Deseche sus temores nuestro nuevo compañero; no nos engañemos, nadie cree hoy en leyes constantes para el quehacer artístico, ni la misión de la Academia es sostener, contra viento y marea, ideales estéticos trasnochados o fulminar excomuniones *ex cathedra*. Siglo y medio hace ya que tuvo lugar la batalla de clásicos y románticos, etapa mayor en la superación de lo que fueron en el siglo XVIII los prejuicios clasicistas. Si ellos alentaban en la Academia primitiva, el historicista siglo XIX hizo calar en todas las conciencias la idea de que el cambio histórico es ley inexorable de la vida humana y nadie pensaría ya en sentarse en nuestros escaños vestido con casaca y calzón corto y tocado con empolvada peluca, como si de los cortesanos de Fernando VI se tratara. Lo único que puede —y acaso debe— pervivir en la Academia es un respeto al pasado creador, un sentido reverencial de la historia —la defensa de cuyos valores y vestigios continúa siendo una de las misiones respetables de la Academia—, así como el sentimiento de prudente equilibrio humanizante frente a las fuerzas destructivas que nuestra sociedad segrega con excesiva y alarmante frecuencia. Pero ese mismo sentido

es compatible, y ha de serlo, con la fe y la esperanza en las fuerzas creadoras del hombre, capaces de renovar el arte de cada momento para que sea expresivo de las vivencias de su tiempo, como lo fueron, a su vez, las grandes épocas del pasado. Nadie elige la época en que le toca vivir y en la aceptación de la que nos cae en suerte nuestro mejor esfuerzo será el empleado en comprenderla y en señalar, alentándolos, sus valores positivos, que, si lo son, quedarán incorporados a la historia como capaces de fundamentar, a su vez, las tradiciones en que se basará el mañana.

El hecho de que hayamos llamado a Alvaro Delgado como representante calificado de nuevas tendencias pictóricas de nuestro tiempo no es sino una prueba de comprensiva liberalidad y de reconocimiento de que el arte de nuestros días tiene cauces propios por los que el talento puede discurrir con autónoma desenvoltura. La Academia gana y Alvaro Delgado nada pierde de su libertad creativa porque el pintor venga a sentarse entre nosotros y a ensanchar el círculo de nuestras dilecciones. No tema, pues, nuestro nuevo compañero que el hecho de traspasar las puertas de esta casa suponga para él coacción alguna, ni capciosa tiranía de ningún ideal estético pasado. El ideal para nosotros estaría en la convivencia de temperamentos e ideales distintos o matizados, *convivencia en concordia*, y por lo menos en respeto y flexibilidad, sin exclusiones y sin cerrar *a priori* para nadie las puertas del mañana.

Lo que sí es cierto es que el ingreso de Alvaro Delgado supone la incorporación de una generación nueva de pintores españoles, de la que será aquí nuestro amigo

el primero y más joven representante. Las novedades y aun atrevimientos de su estética pictórica vienen a nosotros encarnados en persona de excepcionales dotes ; su cultura, su inteligencia, su talante intelectual, su distinción, harán grato el diálogo y la colaboración con él a todos, incluso a aquellos que parezcan apartados de los ideales a los que las creaciones de Alvaro Delgado se encaminan.

Quiero subrayar la llana elegancia con que nuestro amigo aborda desde las primeras líneas de su discurso la cuestión esencial, que otro trataría de esquivar más o menos cautamente. Reconoce Alvaro Delgado que su trabajo no ha creído estar nunca en la línea que el prejuicio vulgar llama *académica* y da para ello la máxima razón ; su convicción de que aún en la madurez que su arte pueda haber alcanzado «no ha pasado aún —dice— del estado experimental». Al decirlo así, lo que hace Alvaro Delgado es asumir con nobleza su condición de pintor de hoy, porque bien sabido es que el arte de nuestros días, consciente de vivir tiempos de crisis, sabe que, en todo lo que hace, se mueve dentro del campo del experimento, de la búsqueda, del ensayo. Por ello comienza por despreocuparse de lo que su arte pueda poseer de «ejemplaridad y de los valores definitivos que pueda tener para el futuro» —son palabras del propio Delgado—, afirmando que le mantiene la esperanza de que la meta está siempre más allá y que en ese camino sus manos nos ofrecen —máximo don para nuestro tiempo— la prosecución de la obra bien hecha, así una ética profesional de radical honestidad. Bien podemos decir que, junto a los logros hasta ahora conseguidos por el pintor, nada podríamos decir mejor en elogio del nuevo académico.

## EL PINTOR Y SU CIRCUNSTANCIA

Creo que el ensanchamiento de los criterios con que la Academia se halla dispuesta a acoger a los representantes del arte de nuestro tiempo es un bien positivo y que en la elección de Alvaro Delgado algo ha pesado una parte de la generación mayor, a la cual pertenezco, al menos de los que nos hemos esforzado, en el cultivo de la historia, por hacer patentes las variaciones funcionales que exige, así como la necesidad íntima de la comprensión de las generaciones que vienen a expresarlas. Si esto es así, nuestro paso por la Academia no habrá sido perdido ; sin destruir nada de las estructuras esenciales, la renovación de las instituciones tradicionales se nos hace explicable y asequible. Permitidme, pues, que dé todo su valor al ingreso de Alvaro Delgado como representante de una nueva pintura, estimándolo como paso significativo y no como anécdota intrascendente. Decir lo que antecede me parecía estricto deber, cumplido el cual, quiero, con la brevedad inexcusable, presentaros un esbozo de la personalidad de Alvaro Delgado y la caracterización de su arte, dejando para un apéndice el esquema de su «curriculum» vital y artístico.

He dicho que Delgado representa entre nosotros una nueva generación de pintores no solo por la fecha de su nacimiento, sino por los supuestos artísticos que fundamentan su obra. Aunque su figura de artista ha mere-

cido ya estudios críticos (1), más atentos a la estética que a la biografía, por mi parte no he pretendido acumular detalles narrativos ; nuestro nuevo compañero ha sabido esquivar con elegancia y modestia las anécdotas sobre su vida y yo no he pretendido forzarle, obteniéndolas de su propia información. Sí os diré que Alvaro Delgado nació en Madrid en 1922 y que vino al mundo, puntualiza algún biógrafo, en la calle de la Esperanza, que se sitúa entre la del Ave María y la de la Torrecilla del Leal, barrio bien madrileño, del cogollo castizo del Lavapiés, centro del mundo desaparecido que alumbraron en la literatura la analítica observación de Galdós y el ingenio tipificador de Arniches. Pero los de Galdós y Arniches son mundos que naufragaban en los años en que Alvaro se asomaba a la adolescencia ; crisis de un régimen, inquietudes sociales y económicas, fiebre política y al fin la guerra civil, que sembró de horror y de sangre aquellos escenarios de sainete para señalar la muerte de una época. Alvaro Delgado pasó de la infancia a la juventud con los ojos abiertos a un mundo ingrato y la conciencia de que había asistido a una mutación definitiva. Por eso nos recuerda en su discurso que un artista tiene que hacer su obra reflejando sus reacciones ante la realidad am-

---

(1) En el curso de esta disertación se mencionan algunos, pero la bibliografía más completa, además de un estudio biográfico-crítico, más una antología de páginas sobre Alvaro Delgado, se contienen en el tomo dedicado al artista en el serie «Artistas españoles contemporáneos», número 32, por Raúl Chávarri, Madrid, 1972. Posteriores a esta fecha son los estudios de Corredor Matheos (Santander, 1973) y de Joaquín de la Puente (Madrid, 1973), así como el artículo del P. Aguilar, *Doce hombres de la Olmeda y el Cristo*, publicado en la revista «Ara», 1974. En el libro de Chávarri se mencionan también las exposiciones realizadas por el pintor.

biente de su tiempo ; y el suyo, pronto lo supo, para decirlo con palabras del propio artista, «no es un tiempo para toda la vida, como en tiempos pasados, sino estrechosa y precipitadamente mudable en cada instante». Por haber tenido conciencia en sus juveniles años de asistir a una profunda mutación, la mutación de una época en crisis, no pudo ya creer en fórmulas incommovibles para la vida y para el arte. Supo honestamente que su época no le permitía la frivolidad, ni las genialoide pretensión de los vanidosos. Y se aprestó a aprender, de la vida y de los maestros, presentes y pasados.

#### SOBRE LA FORMACION DEL ARTISTA

Es muy delicado hablar de la formación de un artista contemporáneo. Todo arte comporta un aprendizaje que ya no tiene en nuestros tiempos la forzosidad de seguir los obligados grados al Parnaso que en otros tiempos eran imprescindibles ; asistencia asidua y prolongada al taller de un maestro, hacia el XVIII ; desde el XVIII, promiscuidad de «profesores» más que maestros en una Academia o Escuela de Arte. Hacia finales del XIX se comienzan a romper estas tradiciones y comienzan a surgir, abrupta y, a veces, genialmente los artistas que no han seguido el «curriculum» normal, los autodidactos. Hoy, la cultura visual y artística es parte tan asequible de nuestro mundo que cabe una saturación de arte y de gusto, sin asistir a las Escuelas ; muchas equivocaciones se producen en esta situación, pero también pueden provenir

de ella, en ocasiones, algunos bienes. No obstante, una educación fundamental en el oficio y un contacto con auténticos maestros siguen y seguirán siendo necesarios. Alvaro Delgado, desorientado en plena adolescencia, en el Madrid de la guerra se acogió a lo único que funcionaba entonces en la ciudad asediada: los cursos de la Escuela de Artes y Oficios de la calle de los Estudios —los estudios del viejo colegio imperial, donde luego estuvo la Escuela de Arquitectura—. Allí trabajó con asiduidad y éxito bajo la dirección de un viejo amigo, el pintor Mariano Sancho. Asistió también a unos cursos informales que daban en el Museo de Arte Moderno algunos profesores de la clausurada entonces Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Tuvo, pues, Alvaro una formación básica en las disciplinas del dibujo en los años azarosos de la guerra civil. Cuando, una vez terminada, quiso presentarse al ingreso en dicha Escuela, nuevamente abierta, no fue admitido (2). Pero Alvaro tuvo, en guerra y en posguerra,

---

(2) Creo que alguna vez se ha relatado esta anécdota que me complace recordar aquí. Alvaro, rechazado, no insistió más en el examen de ingreso y pintó libremente, sin cursar en la Escuela. Años después, celebrando una exposición de óleos y dibujos en una sala del Museo de Arte Moderno, exponía en otra sala del mismo local don Eduardo Chicharro, director de la Escuela. Creo que era en 1947. Chicharro vio la exposición del joven pintor, se interesó por ella y charló con Delgado. «¿Por qué no ha ido usted a la Escuela de Bellas Artes? Esto está muy bien y usted dibuja.» A lo que Alvaro contestó: «Porque no me admitieron ustedes y la papeleta del suspenso iba firmada por usted, señor Chicharro.» El viejo pintor hizo un gesto de lamentación como reconociendo el error... Yo, que he sido profesor de Historia del Arte en aquella Escuela durante un cuarto de siglo, creí siempre, por las pocas veces que me acerqué a ver los ejercicios de dibujo para el ingreso, que aquel examen no estaba planeado con buen criterio, por lo que no me extraña que se cometieran graves errores como el que

otra formación no menos importante. Estuvo en el círculo y trabajó junto a tres maestros de la pintura española contemporánea, tan dispares entre sí, que le evitaron cualquier peligro de amaneramiento y dejaron intacta su personalidad original. Por los tres tiene gran respeto y con los tres ensanchó sus posibilidades de pintor: Vázquez Díaz, el constructivista riguroso, le educó en la sobriedad y la monumentalidad, en las armonías contenidas y en cierta tradición cezariana; Palencia (3), en la capacidad de servirse del color como factor expresivo; Cossío en el gusto por las delicadas evocaciones espectrales de lo real, desprovistas de crudeza y vulgaridad. De manera personalísima y difícil, Delgado supo fundir lecciones tan diversas en un estilo propio que no admite fácilmente el rastreo de rutinas, ni influencias. Y así, y con un trabajo entusiasta e infatigable, ha llegado, a ser el pintor que hoy es, después de un camino rico e intenso. No es un pintor atormentado, sino fácil, quiero decir que su suelta mano, que necesita, como todos los pintores de verdad, pintar muchas horas al día, ama el trabajo como su elemento natural, en el que goza y crea y hace cada vez más intensa y cursiva su pintura. Es un pintor

---

testimonia esta anécdota. Y no es que en la Escuela existiera *numerus clausus*; es que en cuanto al tema, tan debatido hoy entre nosotros, de la selectividad en la enseñanza superior, lo que importa no es tanto el principio de seleccionar cuanto el criterio adoptado para la selección.

(3) Con Benjamín Palencia entró en relación en la posguerra junto a un grupo de pintores que en aquellos años se agruparon junto a Benjamín para pintar, huyendo de la ciudad, en los alrededores de Madrid, aquel paisaje pobre, delicado y entrañable; fue lo que se ha llamado la Escuela de Vallecas. En aquel grupo formaron, junto a Alvaro, el malogrado Carlos Pascual de Lara, Francisco San José, García Ochoa y G. del Olmo, junto a algunos más.

extenso que no se limita a especialidades estrechas: óleo, acuarela, grabado, dibujo, litografía... Composiciones, paisajes, retratos, bodegones, temas religiosos... Todo para él es *pintura* y su estilo a través de este trabajo intenso ha ido encontrándose y llegando a la fogosa maduración actual.

#### EXPRESIONISMO Y VETA BRAVA

Los conceptos que maneja la crítica de arte son, por lo general, tan pobres e imprecisos que en el enlace y ordenación de los hechos individuales se expone a manejar toscamente una materia delicada. Desde que los *ismos* pulularon en la jerga del arte moderno, los críticos creen haber hallado en ellos un fácil comodín, remediavagos de ocasión para encuadrar apresuradamente la obra de un artista y poderse abandonar sin reparos a sus divagaciones, tantas veces ociosas e inexactas. Conviene, no obstante, afirmar que sí, que puede lograrse una cierta y aproximada exactitud en el estudio y enfoque de los fenómenos artísticos. Por eso los críticos escrupulosos lo piensan mucho antes de colgar etiquetas a las obras que estudian. Los *ismos* han sido, generalmente, denominaciones improvisadas, ingeniosas, ocasionales, surgidas en un momento concreto ante obras determinadas, y sólo después, al cobrar una amplitud de categoría histórica, necesitan depurar y precisar su sentido para merecer validez generalizable; género próximo y última diferencia, como en las clasificaciones de las especies, deben ser fijados con el mayor rigor posible. Y siempre teniendo en

cuenta que se trata no de conceptos científico-naturales, sino históricos, sujetos a la dilatación interpretativa de las humanidades. Cuando uno de estos conceptos es aplicado a un artista, el crítico necesita enseguida distinguir, matizar, individualizar. A Alvaro Delgado le interesan los seres y las cosas concretos del mundo. Así, pues, para abordar en un primer grado la situación del arte del pintor hay que sentar que su arte está abocado a la representación figurativa de la realidad exterior. Uno de los críticos que se ha acercado a la explicación de este arte, José Corredor, nos dice sin reservas que la obra de A. Delgado refleja una actitud *irremediabilmente realista* (4). Con no menor seguridad, Joaquín de la Puente (5) dice del pintor: «Figurativo nato... al que le es imprescindible el espectáculo de lo visible...»

Pero, si le atraen las cosas y los seres del mundo, es para realizar sobre sus motivos la elaboración artística que su espíritu le exige ; mejor, para presentarlos con la conformación peculiar que su personalidad le impone. Decía ya Hegel que, en la pintura, el núcleo de la representación no es el objeto mismo, sino la animación, la vitalidad con que el pintor logra presentarlo, y lo explica : «el espíritu del artista reflejado en su obra, que no desea ofrecernos una simple imagen del objeto, sino su esencialidad» o, al menos, la interpretación de su esencialidad. Se pone así patente que lo principal para la pintura no es la realidad objetiva, sino el sentimiento con que está con-

---

(4) José Corredor Matheos, *Alvaro Delgado*. (Colección de Arte Bisonte. I de la Galería Sur, Santander, 1973.)

(5) *Alvaro Delgado*, por Joaquín de la Puente (Panorama de la pintura contemporánea, núm. 7), Madrid, 1972.

templada y aprehendida. La tarea del pintor, pues, es la expresión de su sentimiento ; de este modo la pintura deviene (Hegel) *una imagen presentada por el espíritu*, «un espejo del espíritu». Cuando la personalidad del pintor toma una parte dominante, avasalladora, como es el caso con Alvaro Delgado, en la elaboración de la imagen, tenemos un caso extremo que nos da derecho a referirnos al concepto de expresionismo, frente, por ejemplo, a los de realismo, impresionismo, idealismo... Delgado nos autoriza plenamente a hacerlo cuando, desde las páginas de su discurso, nos describe su actitud de pintor como *enfrentamiento agónico* con sus modelos, cuando nos confiesa las *tensiones* que suscita y que llegan a veces al *forcejeo dramático* —son sus palabras— con sus motivos. Porque él no es un impasible copista, ni un cosmético embellecedor de sus modelos, ni tampoco —como con los impresionistas ocurre— un mero estenografiador de su visión para que sus pinceladas exhiban abreviadamente su transcripción de lo visual con gran economía de medios. Alvaro pone más de sí mismo en su pintura de lo que esos métodos exigen ; su operación, tanto intelectual como manual, ante el lienzo, está cargada de expresividad generosa, a veces distorsionante sí, barroca si queréis. Porque no son expresionistas —porque no son sinceros— los que hacen alarde de bravura, de pasta, de gesticulación, de retórica en suma. Alvaro es expresionista por derecho propio, por voluntad incontenible.

Ahora bien, como la palabra expresionista tiene varios sentidos y se aplica en la historia a determinados pintores, diremos que el expresionismo de A. Delgado no es el de las imágenes esquemáticas, planas, gráficas, simplificadoras, de artistas como Franz Marc, Kirchner,

Macke, Hofer..., para referirme a típicos expresionistas germánicos de nuestro siglo. La pintura de Alvaro es más pictórica, más rica de materia, más arrebatada de factura. No se preocupa tanto de la silueta o del espacio como de la vibración de la materia, de la acentuación del volumen ; por eso tendría mayor afinidad con expresionistas de la familia de Rouault, de Kokoschka o de Soutine, y no cito por capricho, ya que los dos últimos artistas los menciona el propio Delgado en las páginas de su texto. Persiguiendo estas afinidades, releía, hace unos días, un excelente libro sobre Kokoschka, la monografía de Edith Hoffmann, publicada en Londres en 1947 (6), y allí encontraba una página en la que la autora, refiriéndose a la diversidad de tendencias del expresionismo, encuentra en todas ellas algo de común que describe así: «La expresión de experiencias mentales y emocionales, como opuestas a la elaboración de impresiones derivadas del mundo exterior» (7). Conviene la definición a la pintura de A. Delgado, aunque, tratándose de un pintor español no se puede minimizar la parte que al mundo exterior corresponde en las incitaciones del artista a pintar. No obstante, con las diferencias que existen entre la angustiada y compleja personalidad de un Kokoschka, en la que se trenzan elementos ancestrales germánicos y eslavos, y el enterizo encaramiento hispánico de Alvaro Delgado con sus motivos, existe una cierta afinidad del madrileño con el vienes. No olvidemos que las intuiciones radicales de ambos pintores tuvieron por base la impronta sobre dos personalidades sensibles de experiencias juveniles de tiempos de crisis, guerras y revoluciones que sobre ambos deja-

---

(6) *Kokoschka*. «Life and work...» Londres, Faber and Faber.

(7) Ob. citada, pág. 68.

ron su huella. La pincelada osada y personal que es característica de Kokoschka, la violencia y trémolo de su dicción pictórica, el sentido espacial, la atención magnificada a las manos, e incluso cierta manera de tratar formas y contornos son rasgos que aproximan a los dos pintores (8).

No obstante, el mundo de Alvaro Delgado es muy diverso. En primer término le interesa la figura humana, pero le atraen también, a su tiempo, el paisaje, el bodegón, las flores, los animales, por ciclos o temporadas de dejarse dominar por una obsesión que persigue con el fuego de su estilo. Pero no sería pintor de hoy si no le atrajese, a su vez, el arte del pasado como materia prima para sus glosas; Picasso ha abierto más de par en par que nadie las puertas de los Museos, invitando al asalto a los viejos pintores. Alvaro limita sus indagaciones a aquellos artistas mayores por los que siente incontenible atracción. No sé si hay una inicial y vaga inclinación por el Greco en el estilo de Alvaro, desde sus etapas iniciales, pero hay desde luego tres maestros a los que Delgado glosa, frecuentemente, en su pintura. En primer término, Goya. A él le une una afinidad básica con la que A. Delgado afirma su vinculación a las más hondas tradiciones españolas, las de lo que hemos dado en llamar —y yo he tomado la frase de mi maestro don Elías Tormo— la *veta brava* de la pintura de nuestro país. A la *veta brava*

---

(8) Estoy seguro de que, hasta años recientes, Alvaro Delgado ha visto probablemente muy pocos cuadros de Kokoschka; señalo, pues, coincidencias más que influencias. Por mi parte, pude conocer, ya avanzada mi vida, la obra de Kokoschka a través de muchos viajes, en museos de Europa y de América.

pertenece, dentro de los pintores, nuestro nuevo compañero, por vocación incontenible ; su arrebató, su grafismo, la dinámica impaciencia pasional de la ejecución están en la línea de la *veta brava hispánica* que en nuestra pintura se manifiesta desde algunos de nuestros primitivos y que asciende en el xvii con Herrera el viejo, Ribalta o Valdés Leal y otros artistas menores para culminar en Goya y llegar a nuestros días con Picasso —un cierto Picasso— y Solana como dioses máximos. A Alvaro Delgado le sugiere Goya en cuanto a su versión pictórica de la realidad y en cuanto a la violenta penetración en el hombre —Caprichos, Desastres, pinturas negras, Disparates—. Pero ya he dicho alguna vez que la veta brava no se limita a la pintura ; se trata de una vocación que también en nuestra literatura se observa. ¿Qué es, por ejemplo, Quevedo, el deformante, distorsionador, violento escritor, en su prosa y en sus temas, sino un ejemplo máximo de la veta brava literaria de nuestra gente? Pero dejó la prolongación de las líneas de este esquema a los críticos de nuestra literatura. En cuanto a Goya y Delgado recordaré la constante sugiere que sobre Alvaro ejercen algunas imágenes y motivos goyescos. Con sus pinceles o sus lápices, Delgado ha *comentado* imágenes de Goya —el actor Maíquez, el general Ricardos, el autorretrato del pintor en el Museo Bonnat de Bayona, semejante al que aparece al fondo de la familia de Carlos IV, son ejemplos que ahora recuerdo—. Sus variaciones goyescas han culminado en las glosas de las escenas de guerra —Fusilamientos y Desastres—, emprendidos, a lo que creo, en 1961. Como no ha podido resistir la tentación de reinterpretar las imágenes de Felipe IV o la Infanta Margarita de Velázquez, del mismo modo que ha sentido el sortilegio de los últimos autorretratos de

Rembrandt, cuando ya, el pintor, arruinado, viejo y obeso, se refugiaba desesperadamente en la pintura de sí mismo, el más asequible y tentador modelo a su alcance.

Sin duda que incluiríamos entre los grandes pintores doloridos de la veta brava al santificable Georges Rouault, que con Goya y con Alvaro Delgado tendría de común no sólo su tremenda y osada factura, sino el impulso ético que emana de sus pinceles ; repito que no quiero hablar de influencias, sino de afinidades, pero en algunas fuertes imágenes de Alvaro le veo muy próximo al espíritu y al concepto pictórico de Rouault ; valgan como ejemplo suficiente su serie de las Rameras, con su deformación radical, movida por un pesimismo expresionista que nos hace recordar el germánico *Weltschmerz* que mencionan los críticos de Kokoschka.

#### EL MUNDO DE LA OLMEDA

Este madrileño que en cerca de cuarenta años de labor ha realizado tan densas singladuras, vino a encontrar hacia 1965 un mundo propio, literalmente un hallazgo, en el que inspiración, temperamento y motivos confluyeron para favorecer su personalidad de pintor. Es lo que podemos llamar *el mundo de la Olmeda*, sugeridor de un ciclo de obras, el último cronológicamente, en el que su expresionismo se potencia con extrema intensidad. Delgado vino a descubrir —lo que quiere decir también inventar— un oasis anacrónico de vida, varada en lo primitivo a cincuenta kilómetros de Madrid, vuelto de es-

paldas a la historia y a la proximidad de una ciudad de tres millones de habitantes. Se trata de la comarca alcarreña entre el Henares, el Jarama y el Tajuña. Es un mundo campesino menos que medieval, en una tierra desforestada por el hombre, que aún vive, ¡oh milagro!, de una magra economía de cereales pobres, labranza con mulas y trillos de pedernal para las eras, en una región que padece los hielos del invierno y el infierno de los veranos. Allí, los hombres impávidos y curtidos por todos los cierzos, soles y adversidades, siguen dando la vuelta a la noria de la vida, arraigados al campo tradicional, soportando la historia y empujados a la emigración, pero segregando con simpar aguante una filosofía de la vida que no estará lejos de Sancho Panza, ni de la raza de tres pómulos de que habló, a propósito de Solana, Ramón Gómez de la Serna. Esta Alcarria de secas llanuras desoladas, que alternan con valles y barrancos en los que puede brotar cierto verdor, con algunas encinas salvadas por azar, produce una humanidad intrahistórica que no pudo por menos de sorprender, como una revelación, al hombre de lúcido sentido crítico y vocación pictórica que es Alvaro Delgado. Abundan en la región los nombres sonoros y castizos: Olmeda de la Cebolla, el pueblo en que Delgado afincó, Pozuelo del Rey, Torres de la Alameda, Venta del Cojo, Ambite, Valdilecha, Escopete... Salpicados con ellos, otros lugares que atrajeron efímeramente el soplo de la Historia: Loeches, donde, dentro de conventos que se arruinan, resuenan ecos lejanos del Conde Duque o de la Casa de Alba; Nuevo Baztán, creación que fue iniciativa, hoy arrumbada, de la ilustración del XVIII, la de los Goyeneche financieros y fundadores de industrias, los que erigieron la propia casa de esta Real Academia en que nos hallamos... Glorias ajadas, empre-

sas venidas a menos y, sobreviviendo a todo, la misma gente que ara la tierra, cría gallinas, caza conejos y conduce sus mulas por la gleba. Pero, para Alvaro Delgado, un mundo sorprendente que pintar, un cosmos a extinguir que él salva apresuradamente en sus lienzos, antes de que todo quede desierto en el barbecho definitivo. Inverosímil mundo con sus labriegos, muleros, aparceros, mendigos, animales de corral o de tiro, *bichos que matar* en los días fríos, escopeta al hombro ; repertorio para el pintor cuyo arrebatado grafismo puede volcarse sin respetos humanos, quiero decir, sin más respeto que el que este propio mundo, tremendo y entrañable, inspira. ¡Qué humanidad han alumbrado, en sus lienzos de Olmeda de la Cebolla, los pinceles de Alvaro Delgado ! Campesinos de rostros juanetudos, curtidos por vientos y soles, hombres recios de barbas hirsutas, inéditos aun para las tareas superiores a que acaso un día accedan sus descendientes, filósofos de la circunstancia y del aguante estoico. A veces dudamos si las imágenes de Alvaro son anatomías, radiografías o autopsias ; antologías abigarradas de músculos, tendones, pelos o grumos como despojos viscerales.

Alvaro Delgado pinta con pasión, de tal modo que sus imágenes pueden convertirse en espejo acusador de deberes incumplidos para los demás españoles, en documento etnográfico o en imprecación social. Pero se trata de trozos de pintura succulenta y libérrima al mismo tiempo que denuncia máxima del absurdo y la incongruencia de la vida y especialmente de la propia vida española, sorprendida en estratos inverosímiles en los aledaños mismos de una macrourbe de rascacielos y especulación, creación, gratuita y disparatada también, de nuestra época pa-

radójica. Delgado pinta con pureza estética indudable, pero el impacto de sus propias imágenes sobre el pintor le lleva a restallar, a veces, el trallazo de su sarcasmo y a rotular una figura de aldeano intemporal y anacrónico, varado en un estrato primitivo, como un fósil de la historia, nada menos que de este modo: *Campesino reflexionando sobre el Mercado Común*. Como Alvaro, además de pintor de raza, es un español cabal y completo, yo estoy seguro de que cuando el pintor descansa de su tarea convive plenamente con estos hombres, con los que charla, toma unas copas o fuma su tabaco negro, sintiéndose a gusto, a su modo, no exento de concesiones a la reflexión sobre el esperpento y los disparates de nuestra orgullosa civilización. Los labriegos, los muleros y pastores son sus amigos y con ellos convive a pocos kilómetros de la Gran Vía, en este mundo de hombres sencillos, o de animales familiares y domésticos, aves de corral, pollinos pacientes o mulas filosóficas, que son también inspiración para su pintura.

#### EL PINTOR Y SU LENGUAJE PLASTICO

Con su formación personal, hecha al aire de la vida y de sus circunstancias, Alvaro Delgado se encontró pronto en las manos con una disciplina propia de dibujante de línea segura primero, tensa y firme como un alambre, a veces curva y flexuosa; en la primera se adivinan los ejercicios en Vázquez Díaz o en Picasso. Luego, con el tiempo, esta línea se desfleca en lo que pudiéramos llamar *armónicas* que parecen glosar la primera firmeza con una complejidad de madeja envolvente de sus deformaciones

expresivas. Con este instrumento, Alvaro es capaz de lograr retratos nítidos, *griffonages* rembrandtianos en sus grupos de mendigos o miserables, o cabezas llenas de profundidad como espectrografías erizadas de púas o marañas pilosas, según las épocas o los momentos.

En el color, este buscador de armonías —o disonancias— sobrias, pero contrastadas, no se deja llevar de los pecadores encantos de la sensualidad, y se refrena con voluntad ascética, especialmente en el óleo. Siempre tiene en cuenta al negro y sus contenidas asociaciones de color, que en algunas ocasiones de su vida han recordado a Juan Gris, van, en sus pinturas de animales o en su ciclo de la Olmeda, hacia entonaciones ocres, terrosas, calientes, retostadas, a veces llameantes. Es pintor que gusta de los alardes del brocheo, pero también hay cuadros en los que la mancha es como un goterón caído, semilíquido, del pincel, como un grumo, un cuajarón que se esparce a su aire por la superficie del lienzo, que a veces nos parece untado más que pintado.

En los cuadros de los años 40 sus figuras, emergiendo de la sombra, con callada y estática concentración, envueltas en áreas de color como un halo, van comenzando a vibrar y exacerbándose hasta el arrebató actual. El trabajo del pintor parece entonces poseído por un impulso dinámico, fogoso, casi diríamos agresivo; del enfrentamiento del pintor con las formas que evoca, como en una lucha de Jacob con el ángel, emerge un rumor de contienda, de batalla, de la que la figuración ha salido poderosa, pero domeñada, forzada una revelación arrancada con victoria, como una fiera domesticada sin piedad y con peligro. A veces, la mancha primera, abordaje ini-

cial del motivo, ha sido tan de primera mano sentada sobre el lienzo, que el pintor ha necesitado, para hacer bien patentes sus intenciones, crear una superestructura, una armazón impuesta *a posteriori* a la mancha de base, por medio de líneas como fosforescentes, esquema espectral de lo superimpuesto que contribuye a hacer inteligible la forma y a dotarla de un andamiaje *a posteriori* de lo ya indicado o construido. Son como tendones lineales de tonos más claros, como cuerdas que sostienen y definen la mancha subyacente, tanto se trate del cuerpo o de los ropajes que envuelven a un ser humano, o del sumario esperpento con que asoma, descarada, la cabeza de un mulo o un pollino. Viene a ser este procedimiento una especie de *contraclouisonismo* que no subraya los perfiles con una negra frontera lineal, como hacen Gauguin y otros pintores posimpresionistas, sino que destaca en blanco las fronteras interiores de la forma, como una radiografía definidora de lo que la mancha no había precisado.

Este gusto por tales armazones esquemáticos en claro sobre oscuro le lleva a ejecutar dibujos casi espectrográficos de línea blanca sobre fondo negro, semejantes a aquellos dibujos aéreos que Picasso ejecutaba con una linterna eléctrica en la oscuridad y que producían mágicas formas, sólo captables por la fotografía de cámara con objetivo abierto (9).

---

(9) Fue la revista americana «Life» la que dedicó un artículo con información fotográfica a estos dibujos inmateriales realizados con pura luz; no tengo a mano de momento la referencia exacta al número de dicha revista. Pueden verse algunos dibujos semejantes de Alvaro Delgado en la entrega dedicada al artista por *Cuadernos de Arte* con texto de Venancio Sánchez Marín (*Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura*, núm. 13, Madrid, 1970).

## EL PROCESO DE SU ESTILO

A través del proceso de su arte, del que sólo puedo indicar aquí ciertas notas cruciales, Alvaro ha llegado a una férvida depuración de su pintura que le da un puesto singular en el arte contemporáneo español. Solamente una cuidada y completa antología de su obra podría presentar eficazmente la evolución transfiguradora de su estilo personal. No estando en mi mano hacerla ahora, diré que, por el camino de lo figurativo sin abdicaciones, Alvaro Delgado ha llegado a metas que muy difícilmente tendrían equivalentes en el arte de hoy. En sus últimos cuadros de la Olmeda, en sus Cristos finales, ha llegado a una desmaterialización singular de su expresión, alcanzada en sus producciones más recientes.

Siempre tendrá por finalidad la pintura lograda una ficción eficaz de la tercera dimensión, conseguida sobre las únicas dos de la superficie plana sobre la que el pintor opera ; son los valores de tacto de que Berenson habló, comunicados a la vista mediante el lenguaje pictórico. Pues bien, Alvaro Delgado ha llegado a traducir estos valores táctiles mediante delicadas manchas traslúcidas de color, barridas por el pincel. Son como películas sutiles, etéreas, que poseen su propia ley formal y tienen algo de pompas, de quásares, de galaxias con energía y vida propias también y que se manifiestan en superficies curvas, volutas, espirales o ritmos parabólicos, que res-

ponden al impulso creativo del pintor y que, en asociación o racimos, vienen a definir los volúmenes que el pintor evoca con un interno dinamismo mágico, con sutileza casi espectral...

#### UNA NUEVA IDEA DEL RETRATO

Significativamente, A. Delgado, puesto en trance de presentar aquí su obra, nos ha hablado del retrato. No porque sea el único género que cultive, ni siquiera el preferido, sino porque acaso en él se manifiestan con mayor claridad los exorcismos de su estilo. Por eso ha ido derecho al meollo de su expresionismo cuando se ha puesto a confesarnos su concepción dialéctica de la efigie humana en la pintura. A Alvaro le interesa penetrar en los entresijos interiores de sus modelos, aquellos para los que muchas veces solo ofrece un estrecho portillo lo visible. Entrar por él es cuestión de esfuerzo, de agresión, de desgarrarse las vestiduras y quedar lacerados, a la vez, el pintor y el modelo, que en ocasiones es casi su víctima. Pero el esfuerzo suele merecer la pena. Ya no se trata, como solemos decir para definir el noble y compasivo arte de Velázquez, de *la salvación estética del individuo*, sino del aprisionamiento de su personalidad —la frase ha sido empleada por A. Delgado— de la *perforación* del retratado hasta que brote, turbia o impura en muchos casos, la personalidad escondida, el quid último encubierto tras los gestos habituales o compuestos, las sociales cautelas, defensivas, del modelo. Este talante agresivo le viene a Alvaro de la herencia de Goya, que tan descaradas con-

fianzas se atrevió a tomarse con los grandes de la tierra, a los que veía como eran de verdad, pero que tanta dulzura, respeto o entusiasmo derramó sobre sus modelos, cuando simpatizaba con ellos.

Ya Hegel advertía que los progresos de la pintura se han dejado ver con preferencia en el género del retrato, en el que el mero parecido puede ser por sí mismo elemento insignificante. Lo que interesa en el retrato, decía el filósofo alemán, era precisamente lo *significativo*, aquello que en el *fuera* de la persona sirve como signo del *dentro*. El rostro debía verlo el pintor, según él, modelado por la acción conformadora del espíritu, lo que quiere decir labrado por el sordo trabajo de las inclinaciones, los hábitos, los prejuicios, las pasiones, los vicios incluso... A. Delgado sabe ir muy lejos en la vía hegeliana de este retrato expresionista. Kokoschka, gran retratista, lo decía de modo que serviría para describir el método de nuestro nuevo compañero: «Mi problema es el hombre con que me encuentro en la vida.» Sus retratos, decía el pintor austríaco, nos daban la impresión de gentes angustiadas porque, escribe, «había descubierto lo que, aunque no suele ser percibido, subyace claramente en los rostros de tantos hombres y mujeres del siglo xx ; la inquietud, la inseguridad, la timidez, la ansiedad, la soledad y el miedo». De aquí que los retratos de Kokoschka, por esta germánica o eslava propensión kafkiana, parezcan espectrografías psicológicas, retratos psicoanalíticos —se ha dicho— vivisecciones, penetración demoníaca mediante lo que un crítico llamaba los *koko-rayos*, como podría decir: los rayos X. Alvaro Delgado, español, más vital y directo que su colega vienés, no necesita caer en tales abismos ; sus lúcidos datos visuales le son suficientes para entender lo

que hay en muchos rostros de encubierta hipocresía, de cínica máscara, de farsa autodefensiva.

Velázquez, en su tiempo, lo supo también ; por eso el retrato de Inocencio X, que parece tan objetivamente visto, tan sin amaño, nos revela la tremenda penetración del pintor cuando lo comparamos con la versión vulgar y mezquina que nos da del mismo personaje el busto del Algardi. Todo hombre de alguna personalidad es sujeto posible de un retrato significativo y psico-parlante, perdóneseme la palabra ; lo que sucede es que, muchas veces el retratista no se plantea semejante esfuerzo y, en otros casos, el modelo no merece la pena de que se haga. De todos modos, el juego tiene sus riesgos para el modelo como para el pintor, porque la indagación en que éste se embarque puede traer rico botín, si alumbra una soterrada entidad individual ejemplar o valiosa, o exhibir, por el contrario, como el gancho de un traperero, un harapo humano. Yo comprendo que, en muchos casos, los modelos de Alvaro se inquieten ; porque el artista los ha puesto a arder a la alta temperatura de su elaboración interior y, a veces, nos lo devuelve hechos carroña de sí mismos, mostrándonos no la faz mundana y convencional de la sociabilidad al uso, ni la instantánea bobalicona del pasaporte, ni la maquillada apariencia para el fotógrafo o el reportero, sino la imagen desnuda y lamentable de la última sinceridad, del postrer reducto moral, a veces indecente, del individuo. El diálogo agónico de Alvaro con sus modelos puede dar también por resultado la salvación del individuo, el descubrimiento de lo que yo, pensando en Velázquez, llamé alguna vez *las mejores intenciones de Dios*. Mas, con frecuencia, el juego de Alvaro es peligroso, porque, como en la ruleta rusa, puede llevar-

nos a la absolución o a la condena ; el pintor, aun siendo juez imparcial, puede hacer predominar la voz del fiscal sobre la voz de la defensa. Alvaro, sin saberlo, aunque no del todo sin quererlo, desnuda al individuo arrancando de su apariencia, como las capas sutiles de una cebolla, los velos que el disimulo, la picardía, el engaño o el pecado han ido cuajando sobre el rostro humano, el hueso de su carácter, despojado de la máscara con que se cubre la marioneta humana para el grande o pequeño teatro del mundo. Por una involución inspirada, el pintor puede dejarnos a la vista el feto grotesco de lo que la vida cotidiana, el antifaz habitual, los convencionalismos y el instinto defensivo de supervivencia pueden haber ido acumulando sobre un personaje. Alvaro Delgado aspira, en definitiva, al retrato moral, al que pocos artistas —por ejemplo, Goya— saben llegar. Por eso puede convertirse, a veces, en un abogado del diablo en el proceso a la persona que pinta ; su método puede ser una reducción de lo aparente al absurdo de las postrimerías, al confín de la última verdad, la que es, para el pobre fantoche humano, casi insoportable.

Si en el fresco en la bóveda de la Sixtina Miguel Angel penetró de su trémolo al dedo de Dios que apunta, imperativo, al primer hombre recién creado, salido del limo terrestre, la penetración insobornable de Alvaro Delgado frente a su modelo parece, en estos casos negativos que podréis espigar, a vuestro gusto, en la obra del pintor, no dejar otra salida a su modelo que el rubor de verse desnudo moralmente ; debería levantarse del sillón en que ha posado para huir, con las manos sobre el rostro, como Eva, expulsada del Paraíso, o, mejor, como los condenados que se precipitan al Averno en el muro de la Sixtina.

Por ello, posar ante Alvaro Delgado puede ser como escuchar la trompeta del juicio final; hay que estar dispuesto a todo, es decir, a aceptar lo que las gentes quieren encubrirse cuotidianamente sobre sí mismas. Se puede tratar, repito, de un oficio de penitencia, sin duda purificador; algunos modelos de Alvaro tendrían la ocasión, después de ser retratados por el artista, y de descubrirse a sí mismos, de rasgar sus vestiduras y, cubriendo de ceniza su cabeza, como los penitentes de la Edad Media, hacer voto de contrición, si quedase en su alma una chispa de sinceridad.

Quizá os parezca que he exagerado, llevado por el recuerdo de ciertos casos extremos que en la pintura de retratos de Alvaro Delgado podemos hallar. El propio artista, que posee un agudo sentido de la ironía, parece justificar nuestros comentarios cuando en el texto de su discurso nos ha dicho que *no parece aconsejable que la gente se deje retratar*; yo más bien diría: cierta gente, que anda por el mundo mistificando a sus semejantes, porque mucho tiene que encubrir. Pero frecuentes son también en Alvaro Delgado los retratos que dan una idea noble de la complejidad humana. Nunca renuncia el pintor a su indagación penetrativa en el modelo y por ello en el rostro y su talante del retratado nos revela mucho más que en un retratista que no se hace problema de ello. Por lo pronto, el pintor tiende a un estiramiento vertical de las proporciones como primer ingrediente para extraer de estas leves y primarias distorsiones una mayor cosecha de expresividad. Unido ello a unas acentuaciones intencionadas de la estructura ósea contribuye a una profundización interiorizante, en la que el factor espiritual resalta más acentuado como consecuencia de esta des-

materialización adelgazante de la que tanto partido supo sacar el Greco. Podemos mencionar algunos ejemplos significativos en la obra de Alvaro Delgado. Así, el retrato de nuestro compañero Regino Sáinz de la Maza en su actitud contemplativa y serena y su mirada llena de sonrisa y pensamiento. La efigie del poeta Gerardo Diego nos ofrece la quintaesencia de una timidez casi temerosa en su expresión de introvertido y explorador de ensoñaciones. La cabeza del gran biólogo Severo Ochoa parece presentarle abstraído en la invisible realidad de la ciencia ; la bóveda de su frente está coronada por una aureola de cabellos blancos con el mechón último del ideal de una vida fecunda. Magnífico es el retrato de Benjamín Palencia, estirado en la verticalidad gustosa al retratista, con su rostro de hombre curtido por los aires de sierra y sus ojos enigmáticos, de los que entorna uno como para captar la visión lejana de lo que en el mundo exterior le fascina, mientras el otro, claro y castaño, se abre dilatado, alerta, tanto para expresar como para ocultar una recatada intimidad.

Le atrae a Alvaro Delgado el retrato de hombres insignes del pasado, remoto o próximo, sobre todo de esos españoles que, en muchos casos, no ha conocido, pero que son referencias estelares para las generaciones que afrontaron su vida después de la guerra civil. Os recordaré la figura de Unamuno, con rostro de visionario, como abrumado por lo que ha visto y ha pensado tras los cristales de sus gafas, llenas de reflejos, y bajo sus cabellos animados de una fuerza centrífuga, como blancos alambres que se erizan metálicos, y se disparan hacia dianas hostiles ; ¡vibrátiles líneas eléctricas que salpican, en los lienzos de Alvaro Delgado, las formas o los pliegues animados por

una dinamicidad que el pintor sabe utilizar como tenso elemento de su expresionismo ! El Solana que nos ha dejado Alvaro es un bloque impávido, el cuerpo emergiendo, como una pétrea aparición, del fondo oscuro del cuadro ; fantasma evocado por los enérgicos brochazos y en el que tienen su papel los botones de la chaqueta, las solapas o el cuello de pajarita coronado por la enteriza cabeza, con sus resaltos óseos y el rictus peculiar de sus labios. Baroja es el don Pío de su vejez cansada y rememorante, con el desaliño casero del anciano en su sillón familiar, desde el que actúa como el último filósofo de la bondad imposible, narrador resignado de las estupideces y las crueldades que la vida ha hecho desfilarse ante sus ojos. El don Antonio Machado de su galería no es el lírico cantor de Soria y de sus amores inefables y dolientes, sino el don Antonio sociable, catedrático a su pesar, de vuelta ya de todo, el contertulio de café, destilador de la filosofía desengañada y ácida de Juan de Mairena (10). En García Lorca ha visto un eterno adolescente nervioso, con carga de alta tensión, concentrado en sí mismo, pero pronto a disparar su fabulosa imaginación ; ya sólo mira hacia dentro, como no queriendo ver lo que ha visto fuera, antes de irse de este mundo. Y el retrato de Falla, calavera de asceta en la que si los labios ponen sensibilidad, los ojos se incendian de espíritu... Este imaginador de apóstoles ectoplásmicos que es Alvaro Delgado ha sabido darnos, por otra parte, en su admirable cabeza del pintor

---

(10) Pintó otro don Antonio, soñador y juvenil, para la galería de retratos del Ateneo. Un dibujo para este don Antonio se reproduce en el cuaderno sobre los dibujos de A. Delgado con texto de V. Sánchez Marín, citado en otra página.

Joaquín Peinado, la faz del verdadero apóstol no profesional, cargado de bondad y de indulgencia.

Y en sus retratos femeninos, Delgado no pretende fingir una distinción superficial, sino que pinta a sus figuras absortas en sí mismas, como contemplando su personalidad secreta de mujeres, acaso un poco hastiadas de un mundo al que acaso habían exigido demasiado.

Para su ingreso en esta casa Alvaro Delgado ha querido ofrecernos una pintura que represente una de las ocasiones más singulares de su carrera: un retrato del soberano de Etiopía, Haile Selassie, el Ras Tafari Hekonnen, el Rey de Reyes, el León de Judá, uno de los últimos emperadores de la tierra, reinando sobre uno de los enclaves culturales más intrincados del mundo, el país de las altas mesetas y las montañas nevadas en el corazón de Africa, encrucijada de razas y civilizaciones, de negros y semitas, cristianos, judíos y paganos, ligado a los más ilustres mitos del mundo antiguo y medieval —la reina de Saba, el Preste Juan— que fue obsesión durante siglos para los occidentales preocupados por el Oriente... Alvaro Delgado fue llamado para hacer este retrato por extraña y lejana elección, sin que ello fuera precedido de asidua oficiosidad alguna; apenas hace falta decir que he conocido pocos pintores con menos proclividad de cortesano que nuestro nuevo compañero. Por vía diplomática, Alvaro Delgado fue requerido para pintar al emperador abisinio, por selección a distancia que tuvo sin duda sus caminos, pero cuyos detalles no puedo resaltar por falta de la precisa y suficiente información. Alvaro recibió como un don singular del destino esta ocasión y el emperador vino a España y posó ante el artista. A. Del-

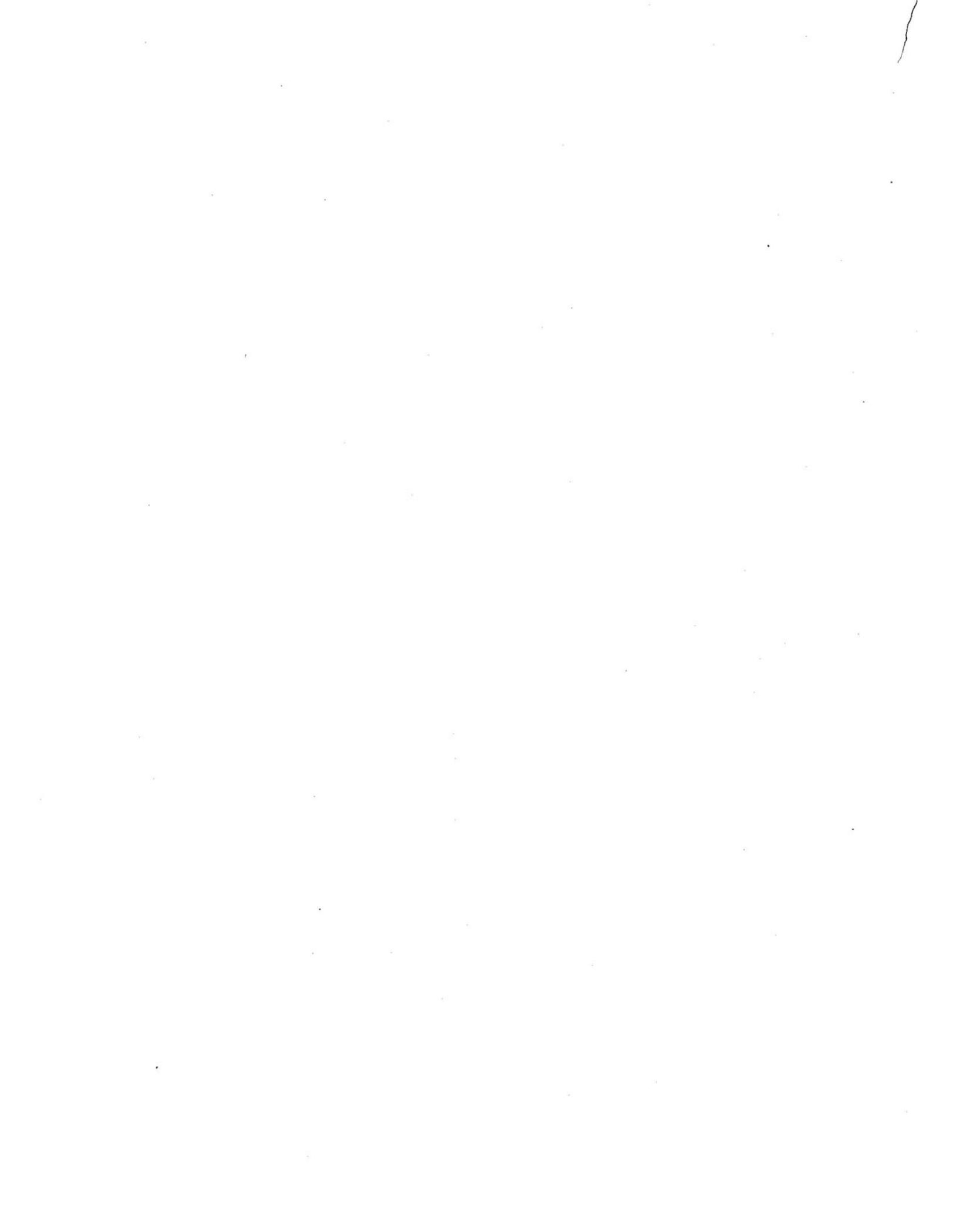
gado nunca aburre al modelo por su ágil y rápida captación de aquellas impresiones que le sirven para la elaboración definitiva del cuadro ante sus dibujos y apuntes, sobre los cuales trabaja intensamente en el estudio. Podemos decir que, como de costumbre en él, existe en la obra de A. Delgado un ciclo Haile Selassie ; de él salieron dos retratos que constituyeron el núcleo del encargo y que tuvieron destino oficial, más una serie de manchas, estudios y diseños que quedaron en poder del artista, de los que algunos le sirvieron para nuevas elaboraciones. Una de las obras de arte de este ciclo es la que nuestro nuevo compañero ofrece a la Academia como pieza de recepción y en nuestro Museo representará de modo excelente una de las facetas del arte de Alvaro Delgado. Interesará asimismo iconográficamente, por tratarse de la imagen de una personalidad compleja, que ha estado repetidas veces en el primer plano de la historia contemporánea.

Pero como el artista no descansa, Alvaro Delgado, además de continuar, en los años siguientes al ciclo del Negus, su crónica transfigurada, espectral, de los habitantes, humanos o no, del pueblo de la Olmeda, siguió pintando sus imágenes de las caras personalidades del pasado que le obsesionan como apariciones que le acompañan en su trabajo (11), sus nuevas impresionantes versiones de temas religiosos o las expresionistas composiciones que, pensando o no en Goya, le sirven para verter su condena-ción de la guerra y de la violencia, como noble reacción contra un mundo que hierve enloquecido de luchas y cruel-

---

(11) Recientemente he visto en su estudio retratos del Greco, de Góngora, de Quevedo, obras recientes, algunas pintadas por encargo directo.

dades. Nuestro pintor continúa su carrera fecunda elaborando, sobre sus motivos, nuevos o antiguos, las transformaciones más personales y extremas de su lenguaje pictórico. Lenguaje que brota, elocuente y férvido, de sí mismo y en el que tema y factura, fondo y forma, como gustaban de decir los críticos del pasado, van imbricados inseparablemente, creando un mundo propio, al que le sería muy fácil renunciar en provecho del arabesco puro, lo que no hace, ni creo que hará nunca, por profundos motivos de su ética de artista. Creo que en esta conclusión puede contenerse, más allá de cualquier verbalista conceptismo crítico, el mejor elogio para la raíz vital del arte de nuestro nuevo compañero, cuya entrada en esta Academia creo sinceramente que marca una etapa de fecunda apertura en la historia de nuestra corporación. Sea a ella bienvenido Alvaro Delgado.



## RESUMEN BIOGRAFICO DE ALVARO DELGADO

Nació en Madrid el 2 de junio de 1922 en la calle de la Esperanza, pasando su infancia en el barrio de Atocha-Antón Martín-Lavapiés. Después de sus años de colegio inicia el bachillerato; la familia, de clase media —abogados, comerciantes— quiere orientarle al Comercio. La guerra interrumpe todo en la vida del muchacho, que asiste, en el Madrid de los años 1936 a 1939, al increíble espectáculo de la ciudad en la época de la penuria y de las bombas. Asiste a los cursos de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios de la calle de los Estudios y gana todos los premios de las competiciones escolares.

- 1937-1939 Comienza a frecuentar los cursos libres que algunos profesores de la Escuela de San Fernando daban en plena guerra en locales del clausurado Museo de Arte Moderno. Le atrae el magisterio de Daniel Vázquez Díaz. Terminada la guerra se presenta a examen de ingreso en los cursos normales de la Escuela de Bellas Artes y es rechazado. Se une al grupo de jóvenes pintores que comienzan a pintar paisaje con Benjamín Palencia en aquellos años; es la llamada Escuela de Vallecas.
- 1941 Se asoma a quehaceres administrativos en trabajos de Bolsa, que pronto abandona.
- 1942 Presenta un grupo de obras de tema religioso en la Exposición de «Estampas de la Pasión».

- 1945 Presenta pinturas en una Exposición del grupo titulado «Joven Escuela de Madrid».  
Primera exhibición individual (acuarelas).
- 1947 Nueva Exposición en el Museo de Arte Moderno.  
Invitado a la Exposición de Arte Español en Buenos Aires.
- 1948 Presenta obras en la Exposición de la Academia Breve de Eugenio d'Ors.  
Nueva exposición personal.
- 1949 Viaje a Francia con beca del Gobierno francés.  
Exposición personal en Barcelona.
- 1950 Seleccionado para el pabellón de la Exposición Bienal de Venecia.  
Exposiciones en Bilbao y en el Museo de Arte Moderno.
- 1951 Exposiciones en Barcelona, Madrid (Biosca, Nueva Escuela de Madrid) y San Sebastián.
- 1952 Exposición en Zaragoza.  
Obtiene el premio Cuba en la II Exposición Bienal Hispano-Americana.
- 1953 Reside en los veranos en Asturias (Navia).  
Exposiciones en Madrid, Bilbao, Santander.
- 1954 Exposición en Bilbao y contribución a la Bienal Hispano-Americana.
- 1955 Gran Premio en la Bienal de Alejandría.  
Expone en Navia (Asturias) y en Madrid.
- 1956 Viaje a Italia con beca del Gobierno italiano.
- 1957 Exposición en Oviedo.
- 1958 Expone en Madrid.  
Exposiciones en Sevilla, Barcelona, Zaragoza, Santander y contribución a la Exposición de São Paulo.
- 1960 Primera Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes.  
Exposición en Gijón.

- 1961 Expone en Madrid, Salamanca, Gijón, Montevideo y contribuye a la Exposición de Pintores contemporáneos en París.  
Le es otorgada una beca de la Fundación March.
- 1962 Participa en una exposición española en Londres.  
Expone en Bilbao y Salamanca.  
Medalla de Oro en el XII Salón del Grabado.  
Gran Premio de Dibujo en el Certamen Nacional de Artes Plásticas.
- 1963 Expone en Bilbao, Oviedo, São Paulo, Méjico.
- 1964 Expone en Zaragoza y participa en las Exposiciones de la Feria Mundial de Nueva York y en la Exposición de Venecia. Expone en Roma.
- 1965 Presenta cuadros en la I Bienal de París.  
Expone en Madrid.  
Comienza a pintar en la Olmeda.
- 1966 Expone en Santander y en Madrid.
- 1967 Exposición en Bilbao.
- 1968 Expone en Nueva York con «Cinco artistas españoles».  
Exposiciones en Valladolid, Santander, Barcelona (Homenaje a Granados).
- 1969 Exposición en Madrid.
- 1970 Expone en Madrid.
- 1971 Expone en el Museo Contemporáneo de Madrid, en otra galería madrileña y en Santander.
- 1972 Es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.  
Exposición en Valladolid.
- 1973 Exposición en Madrid de pinturas y posteriormente de serigrafías.  
Toma posesión de su plaza de Académico en la Real de Bellas Artes de San Fernando.

