

boratorio de la Escuela Normal, donde terminó sus estudios memorables sobre la fermentación, estaba reducido a dos piezas heladas, improvisadas en un granero».

Estos elogiosos renglones son como un apasionado canto a las virtudes de la pobreza, por la que suelen pasar los genios inéditos hasta romper el duro hielo de la incompreensión humana. Lo que no pudo adivinar nuestro glorioso muerto es que el Destino le haría víctima, como al inquieto investigador francés, de la misma enfermedad arterial, que minó poco a poco su robusta naturaleza. Los dos han tenido una senectud gloriosa, colmada de laureles y satisfacciones. Pero con la variante de que Marañón ha bajado a la tumba a consecuencia de su excesivo trabajo mental; trabajo que si no desgasta los músculos, altera, en cambio, en muchas ocasiones, el curso de la salud, rompiendo las arterias.

Porque fué don Gregorio un trabajador formidable, de

los que declaran la guerra al reloj, robándole horas al descanso y a la intimidad hogareña. Dicen que las luces del alba le sorprendieron muchas veces curvado sobre su mesa de trabajo, ora leyendo, ora estudiando, o bien escribiendo obras que han merecido el preciado galardón de ser traducidas a varios idiomas. Para su pluma, movida por el complicado motor de su talento, no había tema difícil ni diagnóstico imposible. Ha podido ufanarse, como Menéndez y Pelayo, su autor predilecto, de poseer el don de la dualidad, puesto que podía emplearse en dos obras a la vez: la materia científica y la materia literaria.

Tal es, a grandes rasgos, la personalidad del sabio recientemente desaparecido, que ha dejado una profunda herida en el corazón intelectual de España y un hueco verdaderamente sensible en la plantilla médica del Hospital Provincial de Madrid.

MAÑANAS LEJANAS



Fuera está el mar azul quieto y caliente; sí, el Mediterráneo, al que él amaba tanto, y dentro, en la tarde silenciosa del Viernes Santo, está Amadeo Wolfgang Mozart, con el encanto indecible de sus sonatas, y lejos, en recuedos perdidos entre nieblas, ya con calidades de historia, aquellas mañanas del General, por cuyos claustros andan los manes de Juan Madinaveitia, de Francisco Huertas y Barrero, de tantas nobles gentes, que dieron sus mejores horas a la medicina española. Está, entre los más dulces y recuerdos queridos, Gregorio Marañón, español primerísimo de todas las horas, español universal y eterno.

Recuerdo cuando a Joaquín Muñoz Larrabide le oía, sin perder una sílaba, la historia clínica del paciente allí ante él. Una historia minuciosa en noticias y completa en exploraciones. El lo oía todo con atención profunda, lo oía con el interés de quien tiene ante sí no un caso, sino un hombre o una mujer con el don más preciado del mundo perdido: la salud.

Escuchaba y hablaba. Hablaba claro ante el paciente siempre; unas veces esa claridad se agranda luego, cuando aquél pasaba al pasillo del mozo Julián. Era entonces cuando él exponía un pronóstico sombrío y doloroso, cuando su voz se cubría de una tristeza al ver que aquello —el mal— era algo que, en contra de su voluntad, no podía luchar con la Divina.

Escuchaba y dictaba el diagnóstico y hacía

una lección sencilla y clara, precisa y diáfana, de lo que aquel hombre o aquella mujer tenían. Y al que llevaba al enfermo, unas veces un médico de pueblo, otras uno de la clínica, él pedía consejos y opiniones, él tomaba actitudes de igualdad, que nunca en las consultas, incluso con los más jóvenes salidos de San Carlos o de cualesquier otra Facultad de Medicina de España, supo hacer otra cosa aquel egregio español que fuera don Gregorio Marañón.

Había discípulos que estaban en eso que tristemente se llamó una acera, otros que caminaban por la otra, pero, para unos y para otros, él tenía idéntica amistad e idéntico respeto. Y una mañana, corrían días tristes y trágicos para la tierra española, alguien —prefiero olvidar su nombre— vino a decir a don Gregorio que Fernando Primo de Rivera, hombre de aquella clínica, al que él quiso y respetó por sus calidades de hombre y de médico, había sido detenido. Don Gregorio le midió con la vista —acaso fué aquella su primera mirada de ira— y sin medir que aquellas palabras podían ser más tarde una detención y una condena, le dijo, con voz cargada de indignados acentos al que él pensaba traía una buena noticia para el maestro: «Usted es un canalla».

Hora de la visita. Visita no con frío aire de no oír únicamente al médico de la sala, sino de escuchar por igual a éste y al enfermo. Una visita al viejecillo de la cama 10 o la adisoniana de la 22, con tanto amor

y cuidado como luego más tarde la haría en casa de Romanones o de Viana.

Mañanas de los sábados, en que el aula está llena de los de la clínica y de los de fuera. Teoría de discípulos, que no quiero ahora citar por si alguno en esta hora se me va de la memoria. Claridad de su palabra con las mejores enseñanzas y con respeto para todos. Ese respeto que tuvo para todo en la vida y que hacía escribir a Pemán no hace mucho y en las primeras horas que siguieron a su muerte, cómo una España marañoniana sería incruentamente gobernable.

Mañanas en que las mejores gentes de la Medicina de Europa venían a su aula a dictar novedades. Mañanas con Nicola Pende y con Sir Alexander Fleming, con tantos que uno querría evocar para una más puntual historia.

Mañanas perdidas en las lejanías y que fueron sencillas, pero cargadas de una emoción singular y solemne. La emoción de saber que andábamos junto a una de las primeras mentes de Europa, de saber que un día iba a llegar en que tendríamos el orgullo, santo y noble, que podían haber tenido en siglos lejanos los que en otras tareas estuvieron —pongamos por un ejemplo, que no creo, ni mucho menos, que para él pueda resultar alabancioso— junto a Sócrates o a Platón.

JUAN SAMPELAYO



De Recoletos a la glorieta de Atocha

DON DIEGO Y DOÑA ISABELITA

MUY lejanos todavía los tiempos en que las chulapas pedirán a sus cortejos verbeneros que las lleven en berlina «al Prado a pasear». Don Diego de Figueroa y Pimentel llega a Madrid en fatigosas jornadas, desde las rúas compostelanas. Aún está la «Mariblanca» en la Puerta del Sol y aún no ha perdido la plaza la escenografía del romancillo de Villamediana. Al oscurecer, brillan en la penumbra de la calle de la Montera los quinqués del «Café de San Luís», y, mediada la noche, sale de su caserón de la calle del Rosal la Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza. Pasos quedos en las tinieblas, golpear de regatones sobre los guijarros y, en el denso silencio de la ciudad dormida, el escalofrío de la voz clamante: «Para hacer bien y decir misas por los que están en pecado mortal».

Se aloja Don Diego en la «Fontana de Oro», aprende figuras de danza en la academia de Besuguillo, se hace vestir por Ortet y calzar por Galán, va en calesa a San Isidro y busca la aventura moceril, entre picaros y majas, en los tugurios de las Rondas, en las tabernas de Lavapiés y en los mesones de la Cava. Pero la ocasión más anhelada de Don Diego es la de pasear en

el Prado, de una a tres de la tarde, antes de volver al hostel, con el tiempo justo de que no le sirvan la comida sobrante de los demás huéspedes. Y una novia tiene Don Diego, que doña Isabelita se llama, y junto a ella contempla embelesado el desfile de femeninas hermosuras entre fastuosa exhibición de terciopelos, encajes y brocados, constelados de gemas fulgurantes. Priva el donaire goyesco, con basquiña, guarniciones de abalorios, mantilla cruzada sobre el pecho y peinado alto de bucles ahuecados. Luce el currutaco levita polonesa o frac verde pistacho, chaleco con botonadura de filigrana, sombrero cónico y botas «a la farolé», y, en los días frioleros, el «carrik» de cinco cuellos, cuando no la capa a lo Almaviva, de embozos escarlata. La multitud señoril da al Prado el empaque de la época romántica, con sus aficiones al madrigal y al epigrama, entre reverencias de gavota. Y el comadreo, aunque más cáustico, más retórico, más agudo, no se diferencia gran cosa del que, transcurridos los años, practicará Madrid en el paseo de coches del Retiro y en las cenas americanas de los grandes hoteles.

Con pena se va Don Diego de Madrid, para morir por

Don Carlos, un día cualquiera, en una escaramuza sin gloria, y Doña Isabelita acaba sus días en un convento que no existe ya.

DONDE UNA REINA AMAMANTABA A SU HIJO

Cuando Don Alfonso XIII se hace hombre, los viejos recuerdan todavía el ir y venir de carruajes por la Castellana, Recoletos y el Prado. Han visto a la esposa de Amadeo de Saboya amamantar a su hijo en la carroza que la llevaba, por Trajineros, a dar la vuelta en la fuente de Neptuno. (Aquella reina Victoria, que fundó el Asilo de Lavanderas, donde ella se quedaba muchas veces a cuidar los niños, mientras sus madres trabajaban en las orillas del Manzanares). En la esquina de la calle de Alcalá, donde estaba el palacio del Duque de Sesto, se alza el Banco de España. En el lado opuesto, desaparecido el Buen Retiro, levanta sus paredes el Palacio de Comunicaciones, y los cimientos del Ministerio de Marina se engullen la fuente de aguadores que allí había. Se ha perdido, sin eco en los vientos de fronda, la copla vejatoria del Rey Caballero, que, en italiano macarrónico, voceaban los puros del Veloz:

Cicirinella tenía un gallo;
tutta la notte montaba a caballo.
Montaba la notte bella.
¡Viva el gallo de Cicirinella!

A instancias del Duque de Fernán Núñez, el paseo de coches se ha trasladado al Retiro. La Cibeles, que daba la espalda a Recoletos, cambia de postura y enfila sus leones sobre la calle de Alcalá. Hace tiempo que la puerta de Recoletos se ha convertido en plaza de Colón, y ya han desechado los carpinteros de armar el sombrero de copa, distintivo de su gremio. El Salón del Prado es un erial, dominio de la población infantil, donde los húsares hacen estragos en el corro de niñeras. Hay aguaduchos cada cinco metros, y un tropel de barquilleros va y viene de la Cibeles a Neptuno. Los asíduos de la carrera de San Jerónimo y de la calle de Alcalá prefieren Recoletos y la Castellana, y sólo algunas mamás van a sentarse en los bancos del Prado para ver jugar a su prole. Madrid vive entonces los días mejores del género chico, con Lucrecia Arana, Lucía Pastor, Loreto Prado, Enrique Chicote y Emilio Mesejo. En la Pradera, los romeros abren paso a la Infanta Isabel, que tiene la más fina de sus sonrisas para quienes le llaman «la Chata», y, mediado julio, sale de la estación del Norte el primer «tren botijo». Un otoño, Don Cecilio Rodríguez, el jardinero mayor, a quien más tarde disputarán la poda de una rama, planta árboles y traza parterres en el descampado que separa Recoletos de la glorieta de Atocha. Y así conoció el Prado la «ciudad alegre y confiada», que en 1936 vió desfilar por sus calles las brigadas internacionales.

UN VERCEL ENTRE LA ARQUITECTURA URBANA

Han mudado mucho las cosas desde que el primer automóvil lanzó su tufarada de gasolina en la Puerta del Sol. De lo que era el Salón del Prado a finales de siglo sólo quedan las fuentes y, acaso, algún árbol de tronco carcomido por los años. Pero el viejo paseo, tan amado del Madrid isabelino, acomodado hoy a las exigencias del tráfico, nada ha perdido de su gracia cautivadora para quienes gustan asomarse al paisaje urbano. Y ha ganado tanto con el nuevo ordenamiento y la finura de líneas de la todavía reciente reforma, que compite ventajoso con los demás jardines de la ciudad. El torrente de la circulación rodada que trepida en la Gran Vía y en la calle de Alcalá, en la Castellana y en Recoletos, se desvía en la Cibeles, y de extremo a extremo del Prado margina un ancho vergel en que se remansa la vida de la capital.

Ejecutado el proyecto, planeado por el Municipio, aparte la estructura tan bien entendida, tan armónica y tan acorde a la elegancia de la avenida, lo que califica y hace del Prado uno de los jardines más bellos de Europa es su repoblación forestal, en la que Don Cecilio nos dejó la muestra más feliz de su conocimiento del arte de la jardinería. Porque no basta plantar álamos y rododendros, palmeras y magnolios, rosales y tulipanes, si no se tiene aquel tino con que Don Cecilio sabía combinar la rama y la flor.

Hace mucho tiempo ya que el Salón del Prado dejó de ser cita de enamorados, como Don Diego y Doña Isabelita. Los novios de hoy van de muy distinta manera, y prefieren el cine, la terraza del café y la barra del bar, o esas salas donde, entre una atmósfera de tabaco rubio, buscan las parejas el pretexto de la música para hacer creer a los demás que les entusiasma la danza. El Prado es ahora, más que nunca, un jardín en que cantan los niños y sonríen los ancianos. Y llegado el verano, cuando desmayan las rosas y restallan los capullos de los claveles, todo el Prado se transforma en un país de maravilla. Bajo el verdor de la enramada hay un desbordamiento de flores, y, al caer la noche, un raudal de luz ilumina la fronda donde Madrid, el Madrid artesano y mesocrático, puede ensanchar sus pulmones, lejos del hálito caliginoso, desprendido del asfalto y del cemento recalentados durante el día por la implacable solanera canicular.

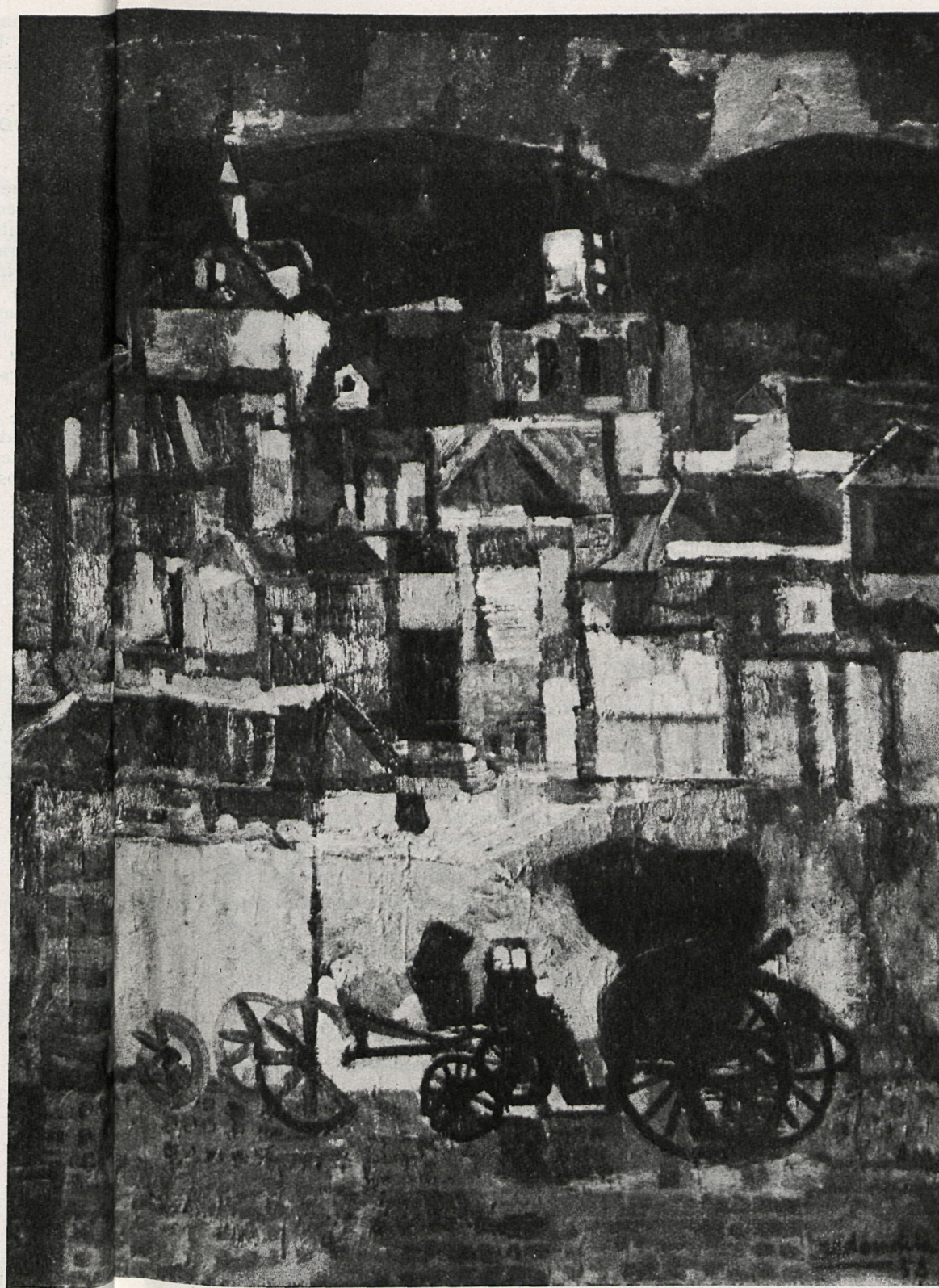
M. BARBEITO HERRERA



El Salón del Prado en la anécdota madrileña



El «Muchacho», de Alvaro Delgado
El «Coche», de Redondela



LOS MAESTROS DE LA ESCUELA MADRILEÑA ALVARO DELGADO Y AGUSTIN REDONDELA

CISNEROS se complace en iniciar en el presente número una serie de artículos sobre la Escuela Madrileña, que tanta importancia y realce ha adquirido en el ámbito de la pintura. En el artículo de hoy nuestro colaborador, señor Areán, trata de los ilustres maestros Alvaro Delgado y Agustín Redondela. Su acertado estudio nos hace esperar con cierta impaciencia el desarrollo y final de estos interesantes trabajos.

Quien desee valorar, con plena autenticidad, lo que la Escuela de Madrid representa, debe meditar la brillante, pero simultáneamente dolorosa, situación de nuestra pintura en el decenio comprendido entre 1935 y 1945. Prescindiendo de algunos geniales creadores, como Picasso o Miró, que habían ya consolidado su fama más allá de nuestras fronteras, había en el interior del territorio nacional dos generaciones de pintores: la de Vázquez Díaz y la de Cossío, que constituían una prueba viviente de la brillantez de nuestra pintura. Nacidos los hombres de la primera generación alrededor de 1880, y los de la segunda hacia 1900, ejercían los primeros un ya indiscutible magisterio, mientras que habían alcanzado los segundos una bien ganada madurez creadora.

Era, pues, brillante en lo que a nombres ilustres respecta, la situación de nuestra pintura durante ese azaroso decenio, el más difícil que ha atravesado en el siglo actual, pero era, en cambio, desconsolador el panorama futuro, ya que no había surgido un solo nuevo valor durante esos largos diez años. Tal vez la guerra de España, que, como es natural, paralizó casi por completo la creación artística en los comienzos de dicho decenio, sirva de explicación, en lo que al primer quinquenio respecta, pero ya es más difícil explicar por qué tampoco, desde que España recuperó la paz, hasta que en 1945 hizo su primera exposición conjunta la tercera Escuela de Madrid, no había surgido, en el panorama artístico nacional, ningún nuevo creador que pudiese enlazar con los indiscutibles maestros de las dos anteriores generaciones y reanudar el ya casi quebrado hilo de la continuidad tradicional. Aislada España de Europa, a causa de la guerra mundial que siguió inmediatamente a la nuestra, los jóvenes artistas no tenían otro elemento de estudio vivo que el Museo del Prado, y desconocían toda la renovación

pictórica realizada más allá de nuestras fronteras durante los últimos cien años. ¡Imaginemos lo que habría sido la obra de Velázquez y sus seguidores si ninguno de ellos hubiese podido conocer las creaciones realizadas por la escuela veneciana en los decenios anteriores al momento en que ellos iniciaron su obra!

II

Por fortuna, en 1945, un grupo de una docena de jóvenes comienza a adquirir, por primera vez desde hacía más de cien años, conciencia de escuela y desea, con absoluto rigor metodológico y técnico, enlazar con la vieja tradición nacional, aunque actualizándola y enriqueciéndola con todas las nuevas conquistas realizadas más allá de los Pirineos, a partir del movimiento impresionista.

Aunque muchos de los supuestos de esa tercera escuela de Madrid puedan parecer hoy superados, y aunque la nueva pintura española se haya lanzado a la conquista de otras metas, dotadas también de total rigor plástico e indescriptible belleza, es muy probable que ninguno de estos logros actuales hubiese sido posible sin la recreación de un clima pictórico, logrado en la capital de España por aquella docena de entonces desconocidos muchachos, agrupados bajo el nombre de «Joven escuela madrileña».

Había entonces, cuando la escuela era, en efecto, joven, y sigue habiéndolos hoy, en el momento en que algunos de sus representantes han sobrepasado la cuarentena, dos grupos bien definidos: uno de raíz intimista y asordados colores pardos, sepías, grises o negros, que utilizaba la realidad exterior como soporte de los valores plásticos, y otro de matiz expresivista, rico e incluso violento de color, y deformador consciente de la realidad objetiva, que era utilizada en los lienzos tan sólo como intercambiable pretexto. Este último grupo expresivista, de cuyos dos más equilibrados y contenidos maestros me ocuparé hoy, se extiende desde la fau- vista expresionista de formación intencional de rostros, colores y líneas, características del poderoso Luis García Ochoa, hasta el refinado equilibrio de Redondela y Delgado, pasando por los puentes, a mitad de ca-

mino, entre dispersión y contención, representados por Menchu Gal, Juan Guillermo y Cirilo Martínez Novillo.

III

Se limita este ensayo a los dos extraordinarios maestros, Redondela y Delgado, nacidos ambos en Madrid, en el año 1922, que representan la superación de los principios expresivistas, para iniciar una síntesis entre los supuestos de la escuela y los de las más actuales tendencias de Europa, que ellos han asimilado y personalizado. Ambos maestros, tan diferentes en tantas cosas —color, temática, preparación del lienzo, composición—, tienen una cualidad común que los enlaza, ya que en la totalidad de la obra de cualquiera de ellos existe siempre un sugestivo encuentro de mundos diversos. Vemos, por un lado, el plano real, que es el que constituye el pretexto del lienzo, pero visto desde otro plano ideal, que es aquel en el que el autor lo ha recreado desde dentro de sí mismo. Inútil es decir que toda pintura en cuya voluntad de forma el objeto se inscriba tan sólo como pretexto, se esfuerza, en todo instante, por lograr esta meta; pero tan sólo en casos muy contados, tales como éstos tan normativos de Redondela y Delgado, llega a alcanzarla. Por esta razón son en gran parte inventados los contruídos paisajes de ambos pintores; los han visto, claro está, en su peregrinar por el mundo, y han pensado, entonces, que podrían incorporarse a algún objetivo plástico, que en aquel instante los acuciaba, y los han pintado luego en su estudio, sin tenerlos ante sus ojos, y limitándose a proyectarlos sobre el juego de forma y color, que copiaban de su mundo interior. Debido a una tan conseguida depuración, vuela la imaginación del espectador ante cualquier obra de cualquiera de estos dos creadores, y supera así la pintura sus dimensiones técnicas de oficio, para crear, utilizando, eso sí, tan sólo medios estrictamente pictóricos todo un rico mundo de sugerencias, evasiones y calidades poéticas.

IV

Durante las tres primeras etapas de la evolución de la obra de Agustín Redondela, puede seguirse una

continuada ascensión desde la integración expresivista de su manera inicial hasta la liberación absoluta de toda aceptación de elementos extrapictóricos, característica fundamental de su cuarta y hasta ahora última etapa, comenzada en los primeros meses de 1959. Se inicia la obra redondeliana entre 1946 y 1950, con una serie de cuadros condicionados por su amor a su nativo Madrid, en los que abundan diversas, entrañables y poetizadas visiones de los más evocadores rincones de la capital; pero ya pinte Redondela esas entrañables callejas o plazas, ya nos ofrezca sus recientes y magníficas visiones de Castilla, ya capte ventru- das aldeas del norte peninsular o animadas escenas de pequeña vida burguesa, la intención extrapictórica es siempre la misma: abrirnos una ventana hacia otro mundo más grato, en el que las formas son libres y parecen ordenarse, merced a sabias tensiones interiores, en largas y dinámicas teorías de rectángulos planos, que mutuamente se revalorizan, y revalorizan, asimismo, la totalidad de la obra.

Se trata, además, de un estilo tras- pasado de ternura, pero de una ternura que no se transparenta en la anécdota, tal como sucede en los deliciosos bocetos en que Eduardo Vicente —por tomar un ejemplo de la misma escuela— dulcifica a los «humillados y ofendidos» de este multiforme Madrid, sino de una ternura hacia las cosas y las luces, hacia las montañas y las casas, hacia la propia materia pictórica incluso, ya que los colores, seleccionados con contención y reposo, están armonizados con trémula delicadeza, y la pasta se aplica con una unción sólo dable a un artista auténticamente enamorado de su misión y de los materiales que la hacen posible.

Por tratarse, además, de un estilo traspasado de autenticidad, no actúa jamás Redondela a través de lo que ha visto o leído, sino que crea siempre su obra tomando como punto de partida su propia, personal e intransferible visión interior. Fácil sería, para un autor tan excelentemente dotado, estudiar y dominar todas las técnicas posibles y utilizar los diversos trucos en uso para asombrar sin riesgo, pero nada hay más distante que eso del respeto que siente

Redondela por su deber de hombre auténtico. Su técnica, perfectamente aprendida y utilizada, es, exactamente, la única que él necesita para expresar lo que desea expresar, y no es, por tanto, intercambiable por otra cualquiera, ya que el autor, aunque evoluciona en su temática e incluso en la dosificación de algunos de sus procedimientos, se mantiene, en su estilo, siempre invariablemente fiel a sí mismo, cosa que explica la profunda, maciza, total unidad de su obra ejemplar.

Cualidad estilística primordial es en Redondela el refinamiento, pero no un refinamiento artificioso de artista encaramado en una torre de marfil, sino el refinamiento del hombre que, por su elevación espiritual y su instintiva delicadeza, puede captar desconchadas ciudades o escenas de pueblerina plaza de toros o de baile en estudio semibohemio, sin que una sola nota de mal gusto rompa la armonía del juego de formas o desequilibre la tranquila visión de una humilde realidad trascendida en trabajada materia de arte. Esos colores, intensos pero jamás disonantes; esa preferencia por la gama fría; ese sabio desdibujar que sólo es permitido a los grandes dibujantes; esa levedad de volúmenes casi dispuestos a volar o a caminar hacia el espectador, todo ello constituye un secreto estilístico que huye las definiciones, pero que se hace repentinamente palpable ante la más diminuta creación del artista.

En su cuarta etapa, de la que había prodigiosos exponentes en la exposición recientemente celebrada en las salas de la Dirección General de Bellas Artes; esta sublimación y transfiguración de la realidad, recreada por Redondela, alcanza su punto culminante. Algunas de las pinturas de esta etapa final, tales como su portentosa visión de Toledo, están trazadas a la manera de manchas fluctuantes, que resbalando sobre un magma, tan trabajado como las propias figuras, crean, en su hacerse y deshacerse, la visión prodigiosa de la ciudad. Este cuadro, una de las máximas cimas de hondura y refinamiento de la actual pintura española, constituye, por su falta de efectismo, su contenida sobriedad y su plena autenticidad, un símbolo perfecto, no sólo de la manera pictórica de Re-

dondela, sino también de su propio espíritu, eficazmente transfundido en esta creación admirable.

V

Alvaro Delgado, nacido, como Redondela, en Madrid, y en el año 1922, aporta, asimismo, una personalísima interpretación a los supuestos originales de la escuela. Él es el maestro que aborda más la exuberante riqueza cromática, característica del grupo expresivista, y ello constituye una decisiva prueba de la fuerte personalidad de Delgado, ya que este pintor había formado parte en el año 40, en unión de San José, Martínez Novillo y Carlos Pascual de Lara, de la «escuela de Vallecas», «convivio pictórico», que en aquel suburbio madrileño había fundado el afán apostólico del máximo intérprete de la luminosa inmensidad de Castilla, Benjamín Palencia.

Aunque su aprendizaje, con el rico colorista y enérgico creador que dirigía la escuela vallecana, haya sido esencial en los inicios de la formación de Delgado, no era éste un pintor susceptible de caer en fáciles mimetismos, sino que toda influencia se integraba, de una manera viva, dentro de su personal estilo, pasando a convertirse en auténtica savia de su propio espíritu. Eso sucedió entonces con la influencia inicial de Palencia, y eso mismo sucedería, pocos años después, con la de Vázquez Díaz, su segundo y final maestro.

Lo totalidad de la obra de Delgado está consagrada, casi sin excepciones, a tres temas únicos, temas que en él son, como en Redondela, simple pretexto incorporado a la manifestación de los valores estrictamente estéticos de sus cuadros; pero nunca, como sucedía en la pintura tradicional, soporte de los mismos.

Estos tres temas, a cada uno de los cuales dedicaré una fugaz descripción, son el paisaje, el bodegón y el retrato.

VI

Inicia Delgado su obra paisajística con algunas extraordinarias interpretaciones de la llanura de los alrededores de Madrid, en gama marcadamente blanquecina y grandes formatos, para preferir, en los años últimos, el paisaje asturiano, en el que realiza obras menos amplias, pero

muy aptas para que pueda el artista exhibir su dominio perfecto de la gama fría. Una peculiaridad técnica interesante en estos paisajes norteros consiste en hacer que la luz surja como del fondo del soporte. Para conseguir esto, extiende Delgado una capa de intenso amarillo, sobre que aplica luego los contornos verdes de árboles o montañas, o las azuladas masas del cielo, y a continuación raya el color superpuesto, haciendo resurgir así, en nervioso arabesco, el caliente amarillo subyacente.

Los bodegones continúan una línea, no sólo tradicional dentro de la Escuela de Madrid, sino también en la más auténtica pintura española, y trasluce a través de ellos, Delgado, su insobornable y españolísimo gusto por los temas neutros, en los que el pretexto objetivo, que acompaña a la manifestación de los valores plásticos sobre el lienzo, carece intencionadamente de toda espectacularidad, no distrayendo así, con ninguna brillante anécdota, la atención del espectador hacia la pura belleza plástica. En los bodegones verticales hay una gran maestría técnica en la caída de los blancos paños, emparentados con los hábitos de los monjes zurbaranescos, mientras que en los apaisados hay un amplio juego de ordenaciones espaciales en profundidad, en los que cada volumen y, también cada hueco, contribuyen a la creación del espacio pictórico.

Con las abundantes series de excelentes retratos, en los que más que el exterior de los personajes se ofrece una imagen transfigurada de su vida interior, cierro, por hoy, mi reseña de la delicada y refinada pintura de Delgado: múltiples capas de pasta pictórica, acuchilladas o raspadas a espátula, finas fisuras, a través de las cuales puede percibirse el color subyacente, arabesco, continuado y hondamente sugerente, fondo totalmente incorporado a la problemática pictórica y trabajado, a veces, a la manera de un magma; he aquí algunas de las primordiales virtudes de estos octogonales y asordados retratos, a través de los cuales nos ha hecho la rica, aunque contenida paleta de Alvaro Delgado, algunas de sus más conmovedoras confidencias.

Carlos ANTONIO AREAN