

## JOAQUÍN DELGADO RUIZ

### PROCESO DE SÍNTESIS AL LÍMITE DE LA ABSTRACCIÓN

Andrés LUQUE TERUEL\*

#### RESUMEN

El artículo plantea el estudio de la personalidad artística y la evolución de Joaquín Delgado Ruiz, uno de los pintores más interesantes del panorama artístico sevillano actual. El artista inició su producción con planteamientos naturalistas tendentes a la búsqueda de un lenguaje expresivo esencial, desde el que evolucionó con una progresiva tendencia a la simplificación conceptual, con la que llegó al límite de la abstracción.

**Palabras clave:** Pintura sevillana, Arte Contemporáneo, Vanguardias.

#### ABSTRACT

This article study Joaquín Delgado's artistic personality, an interesting Sevillian contemporary painter. His initial naturalistic and progressive essential art transformed in abstraction limit.

**Key words:** Sevillian painting, Contemporary Art, Avant Garde.

La completa degeneración del mercado artístico español en las últimas décadas, en las que, por una parte, las galerías desecharon los anteriores objetivos y las pretensiones culturales y creativas a favor de las vanguardias y la

---

\* Universidad de Sevilla.

promoción de nuevos valores, cegadas por el camino fácil de las subvenciones y un pseudo mundillo artístico más próximo a los intercambios de intereses y a las administraciones que a las necesidades y la realidad del arte, con lo que acabaron por darle la espalda al público, a los posibles clientes, a los iniciados y a los propios artistas; y, por otra, los medios de comunicación y la crítica, cada vez más desnaturalizada, convirtieron las páginas de los grandes medios de difusión en un catálogo de ambigüedades y vanidades, en el mejor de los casos con actividades con una carga de sentido propia de esferas distintas a la artística, cuando no en simples manifestaciones oportunistas y, lo que es peor, muchas veces en un simple y burdo almacén de objetos inútiles, en los que no hay la mínima comunicación en ese nivel superior llamado arte, ha abandonado a su propia suerte y relegado al olvido a numerosos artistas, sobre todo, pintores y escultores, bien formados y con talento.

Sustentados con trabajos alternativos, a veces dedicados a la docencia, numerosos artistas, acreditados por una formación específica y estudios superiores, trabajan por satisfacción propia y acumulan un amplio e impresionante excedente de producción. Las colecciones permanecen en los estudios y los artistas apenas pueden mostrar alguna obra en colectivas limitadas por el espacio, el tiempo y la escasa o nula difusión. El problema se acrecienta en el caso de los escultores, necesitados de más espacio y limitados por necesidades físicas concretas.

Los historiadores del arte tienen una gran responsabilidad ante esta situación, son testigos directos de lo que sucede y deberían investigar y estudiar a fondo la obra de esos artistas, primero para conocerlos en cuanto aportan; después para darlos a conocer, como merecen. Con el tiempo, muchas de esas colecciones saldrán a la luz pública, y entonces nos preguntaremos qué fue en realidad el arte de nuestro tiempo, dónde estaban esos artistas, por qué motivo no alcanzaron la difusión debida, por qué no hicimos nada.

El arte concepto que renuncia a la ejecución manual y personal mediante procesos técnicos determinados es una realidad incontestable de nuestro tiempo, como el cine y otros géneros, incluidos los mixtos relacionados de un modo u otro; sin embargo, eso no significa que la pintura, la escultura, el dibujo, la cerámica y otros géneros milenarios o más recientes aunque centenarios, como el grabado, carezcan de interés, todo lo contrario, aunque lo parezca por la escasa atención que se les presta, son los medios determinantes, y siguen siendo los más representativos de la creatividad de nuestro tiempo. Teóricos y críticos lo desmienten o lo niegan, con ello, intentan acotar una exclusividad elitista en una o algunas de las manifestaciones artísticas específicas de este momento que, por otra parte, es muy posible

que en el futuro no sean tenidas en cuenta y, si lo son, sólo como una parte mínima de nuestra realidad, por extrema y autosuficiente que sea.

La pintura y la escultura siguen siendo los medios fundamentales de la creación artística y, con la perspectiva histórica suficiente, se valorará la creatividad que ahora permanece en un relativo olvido. En esos géneros existe un arte conceptual equivalente al arte concepto, al que antecede y al que superará en el tiempo. Son tantos los artistas bien formados que esta época, la nuestra, será la más difícil de estudiar de todos los tiempos. Los historiadores del arte tienen una enorme responsabilidad y, si no ayudan con todas sus fuerzas, en el futuro les censurarán no haberse implicado. Ahora tienen la oportunidad de entrar en los talleres, de conocer a los artistas, de hablar con ellos, de estudiar los procesos técnicos, los fundamentos creativos y las etapas de cada uno y, con ello, la suma de aportaciones que ayuden a la definición de los contextos y al contraste de las personalidades.

Con ese ánimo se propone el estudio de la obra de Joaquín Delgado Ruiz, uno de los numerosos pintores sevillanos actuales que debemos conocer, pues posee una sólida formación y tiene talento, mucho talento, reconocido en situaciones concretas por especialistas acreditados; y apenas difusión popular.

Nació en Sanlúcar de Barrameda en el año 1965, inició su formación en la Escuela de Artes Aplicadas y completó los estudios en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, ciudad en la que se quedó una vez licenciado y trabaja en el ámbito sanitario.

Las primeras pinturas que expuso, en colectivas en Sanlúcar de Barrameda, Jerez y Sevilla, en torno al año 2000, mostraron interés en los fragmentos de la realidad, resueltos con leyes internas de la composición suficientes para la evocación del tema y autónomas respecto de éste. La figuración como premisa adquiría así un nuevo interés, el que proporcionaban los encuadres y los fragmentos reales ampliados y resueltos con soluciones creativas en sí mismas.

## **I. LUZ Y MEMORIA, 2002**

Ese planteamiento quedó confirmado con la primera exposición individual, titulada, *Luz y memoria*, celebrada en el Ateneo de Sanlúcar de Barrameda, en septiembre de 2002.

José Teruel destacó el protagonismo técnico y la sugestiva combinación entre la totalidad y los fragmentos en los siguientes términos (José Teruel, 2002, Pág. 2):

Se cruza ante nosotros la luz de la memoria retenida en el cuadro. Una memoria que ni es tuya ni mía, es nuestra, y tiene aire de un literal del sur. Ni la memoria ni la belleza son fugitivas, se detienen en el cuadro y nos hacen renacer a lo que vimos entonces alrededor nuestro. ¿Cómo una forma opaca, copiando luz ajena, parece luminosa? El misterio está en la técnica, en la sagaz mezcla de la totalidad y el fragmento, en la mirada del pintor sobre lo que no cambia para ser contemplación viva sobre el lienzo, para entrañarse en su objeto. Sólo nos queda mirar la representación de faros y nubes, de naturalezas muertas, de cosas soñolientas del campo... Y cuando les hayamos puesto olores, se abrirá el refugio inaccesible de la memoria involuntaria.

Veamos qué sucede en esas obras:

El encuadre panorámico de *Campo de amapolas*<sup>1</sup>, casi cinematográfico, se complementa con una radical simplificación del medio físico. La sobriedad de la composición y la reducción del color a su capacidad expresiva innata, libre de definiciones formales, supera los condicionantes narrativos de la figuración y lo proyectan a niveles conceptuales.

Joaquín Delgado dividió la composición en dos franjas de color, la inferior menor a un tercio de la altura de la altura total y con rojo cálido y brillante extendido y discontinuo sobre una base ocre, que sólo pierde intensidad con la liberación irregular de ese fondo; la superior con variaciones cromáticas, también irregulares, desde el rosa de la línea de horizonte hasta las veladuras azules superiores que confirman la representación del celaje. Los tres pequeños postes del margen inferior izquierdo parten del margen del espectador, con lo que acotan el encuadre, aumentan la sensación espacial y lo implican en la contemplación del paisaje.

La simplificación de los elementos figurativos es aún más radical en *Luz de navegantes*<sup>2</sup>. Las variaciones cromáticas y una línea de tierra en el horizonte, con un diminuto punto de luz y la sutil expansión de éste, separan las superficies de agua y cielo. La proyección de la luz sobre la masa informe y el contraste establecido con la relativa oscuridad del primer plano, generan la sensación de espacio sin necesidad de representarlo ni el apoyo de elementos figurativos.

En *Linterna*<sup>3</sup> aparece un solo elemento, una torre con arquitectura contemporánea, racionalista y sintética, desplazada a un lateral. El volumen del edificio se ve con nitidez, relativa por la verticalidad y su relación

---

<sup>1</sup> Luz y Memoria (LM) 1, 81 x 33 cm.

<sup>2</sup> LM 2, 147 x 114 cm.

<sup>3</sup> LM 11, 50 x 47 cm.

con la bruma abstracta que ocupa la mayor parte de la composición. Tal desplazamiento y el protagonismo de la bruma informe establecen la identidad del fragmento, inaccesible a la vista cotidiana.

Los volúmenes figurativos sí son evidentes en *El armario de El Tato*<sup>4</sup>. La vista ligeramente baja de la hombrera y el brazo izquierdo de las chaquetillas de los vestidos de torero colgadas en un armario abierto, ofrecidos en primeros planos de naturaleza fotográfica, adquieren un carácter expresionista distinto, potente y sugestivo, basado en la fuerza del color. Los bordados, más que detalles o acotaciones parciales de una realidad más amplia y compleja, son excusas para los reflejos metálicos, protagonistas en sí y agentes deformadores de los colores de base.

Ese punto de vista, peculiar según para qué se utilice, marca las pautas de la acotación de *Abedules*<sup>5</sup>. La visión inferior de un árbol situado en primer plano lo destaca de los otros de fondo sobre celaje intenso. El contraste establecido entre las pinceladas sueltas de los finos troncos y la vaporosa y abierta de la fusión informal de las hojas y el cielo; y la fuerza de la iluminación de éste frente al carácter opaco y frío de los volúmenes orgánicos, establecen relaciones internas que trascienden la simple representación de un paraje natural.

El enfoque de *Chumberas*<sup>6</sup> es justo el contrario, una perspectiva elevada, y, sin embargo, el propósito es similar, la búsqueda de un punto de vista que le permitiese acotar una porción de la realidad, un fragmento del elemento natural, infrecuente, poco o nada visto, por ello, original. El naturalismo en la reproducción del modelo natural es intenso, tanto como el fuerte carácter de los contrastes de luces. Las manchas sueltas, bien calculadas, muestran una sólida formación técnica y un conocimiento de las propuestas tradicionales más avanzadas libre de complejos. La particular incidencia de la luz sobre las espinas, resuelta con toques sueltos y ágiles de color amarillo casi dorado, establecen relaciones plásticas en un orden creativo de índole técnica, distinto de la realidad corpórea de los volúmenes naturales.

Joaquín Delgado potenció tal criterio en *Higos Chumbos*<sup>7</sup>, pequeña pintura en la que la fuerza de los contrastes lumínicos superan las condiciones del natural, preexistente y subyacente respecto de las nuevas relaciones plásticas. El fragmento de la realidad y la división de los volúmenes de la planta en dos bloques, uno nítido en primer plano y otro velado fugado, coincidentes con los contrastes de luces, ofrece

---

<sup>4</sup> LM 3, 100 x 65 cm.

<sup>5</sup> LM 4, 100 x 65 cm.

<sup>6</sup> LM 5, 65 x 55 cm.

<sup>7</sup> LM 6 46 x 38 cm.

otra realidad, la del cuadro, con un protagonismo superior a la de la representación. A ello contribuye con especial incidencia el tejido luminoso y abstracto que sale de las flores y centran la inestabilidad del fragmento de la planta fugada con un nuevo centro de gravedad, arbitrario respecto del modelo natural. Esa trama, sensorial, sugestiva, matiza la realidad y confirma el expresionismo intelectual, complejo y actual, de esa primera etapa del artista.

El interés es similar en las obras en las que mantuvo el rigor de los modelos naturales, sobre todo las naturalezas muertas tituladas *Calabazas*<sup>8</sup> y *Cebollas*<sup>9</sup>. Los frutos abiertos por la mitad centran las densas agrupaciones formadas junto a otros cerrados, completos, todos sobre pretilos sueltos e informes que dividen la composición en dos mitades horizontales y ocupan los primeros planos. La plena iluminación de ese soporte informe, que más que representar un pretil es una alusión indirecta que sólo adquiere sentido con la carga que soporta, contrasta con el fuerte contraste lumínico que matiza los volúmenes de ésta. El naturalismo es tan intenso como moderno el encuadre y los tratamientos matéricos, éstos con un claro antecedente en soluciones comunes para los informalistas del grupo El Paso y el hiperrealismo de Antonio López. El procedimiento, abstracto en sí, queda al servicio de las configuraciones figurativas mediante un sistema de asociaciones por proximidad ajeno a los principios de individuación cerrados en ellos mismos. La personalidad artística de Joaquín Delgado, interesante por la sólida concepción conceptual, todavía en fase formativa, mostró una importante cualidad añadida, la capacidad para ser fuerte y refinado a la vez en el uso del color y la luz.

Otras naturalezas muertas, como *Uvas*<sup>10</sup> y *Ajos*<sup>11</sup>, comparten los planteamientos y presentan variantes en la organización espacial, sobre todo por la supresión de los aparentes pretilos que dividían las composiciones en aquéllos. En el primero, la vista aérea y la proyección del racimo a un primer plano, propone una perspectiva inusual, en la que las proporciones quedan alteradas por las leyes de la visión. El segundo es un tríptico correlativo, en el que la composición muestra una vista aérea de una perspectiva envolvente determinada por la estratégica colocación de las cabezas y dientes de ajo. Los renacentistas italianos la utilizaban para señalar un centro vital, por lo general el cuerpo de Cristo, en torno al que giraba todo. La novedad de

---

<sup>8</sup> LM 7, 81 x 54 cm.

<sup>9</sup> LM 8, 73 x 54 cm.

<sup>10</sup> LM 9, 65 x 46 cm.

<sup>11</sup> LM 10, 100 x 55 cm.

Joaquín Delgado es que él no situó nada trascendental en el centro de esa disposición circular y envolvente, sino que la utilizó como recurso en sí con elementos completamente intrascendentes. Los perfilados negros definen los contornos y proporcionan un aspecto lineal distinto, con el que, además, proporciona una cierta autonomía visual a cada parte.

Ese juego con planteamientos perspectivos conocidos y elementos intrascendentes que, en realidad, los proyectan a un primer plano cognoscitivo en el sistema de relaciones internas del cuadro, se ve en *Rebaño*<sup>12</sup>, una composición en principio intrascendente. La fuga aérea del paisaje mediante la hábil alternancia de verdes y rojos tiene un refuerzo lineal con la proyección contraria, esto es, exterior del pastor con el rebaño. Las superficies vibrantes proceden de Cézanne, a diferencia de los toques lineales que definen las figuraciones sobre las manchas intencionadas, habituales en la pintura figurativa europea desde el impresionismo francés.

El comentario de José Teruel fue preciso y directo, las dos cualidades que destacó, el protagonismo técnico y el valor visual del fragmento, son los elementos fundamentales de las primeras obras de Joaquín Delgado y, asociados, los argumentos conceptuales de su obra posterior. Ese protagonismo técnico no estuvo orientado hacia el virtuosismo, sino a la elevación del procedimiento a un nivel creativo significativo en sí. Ése fue un carácter determinante en la evolución de su pintura. José Teruel lo advirtió y lo señaló por delante de cualquier vínculo estético preciso y por encima de la mínima posibilidad de una atadura estilística.

## II. CREPUSCULARIO, 2007

La segunda exposición individual de Joaquín Delgado, titulada *Crepusculario*, fue celebrada en el Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, en 2007.

Presentó pinturas, la mayoría acrílicas, algunas en técnica mixta, todas sobre lienzo; y fotografías, con las que respondió a los mismos conceptos y mostró la posible procedencia de éstos.

Juan Fernández Lacomba escribió el texto del catálogo y, sin necesidad de un amplio espacio, definió la evolución de Joaquín Delgado (Fernández Lacomba, 2007, Págs. 3 y 5):

---

<sup>12</sup> LM 12, 65 x 46 cm.

*... Este tipo de observaciones respecto a la obra pionera de Baudelaire vienen al hilo de la interpretación de las últimas obras pictóricas de Joaquín Delgado. Hasta ahora en anteriores entregas un artista interesado por una figuración de corte mediterráneo, de presencias vegetales y formas totémicas, cifradas en primeros planos con una presencia ineludible en formatos de bodegones y paisajes presentados en primeros planos que se abrían en sugerencias y presencias humanizadas, en donde se intuían intenciones de carácter simbólico, propuestas insertadas en un mundo más bien rural, muy distintas de las visiones urbanas de reflejos y contraluces que ahora nos ofrece.*

*A los mapas imprevisibles de luces y sombras se anteponen los anónimos destellos que a su vez reflexionan en los cristales de parabrisas y ventanas, puntos de vistas interiores y anónimos, en donde discurren las huellas luminosas, materializadas por la pintura y el color, que quiere voluntariamente disociarse de la forma en un calidoscopio de refracción ensimismada. Rescaldos visuales en una retina melancólica. La lluvia totalizadora resta gravedad y contribuye aún más a la reverberación al calidoscopio ensimismado de la percepción contagiada del Spleen urbano.*

*Estas pinturas de Joaquín Delgado quieren ser una corteza pictórica, al menos de esa tradición proviene y en ella se ha movido hasta ahora su autor –de un reducto interiorizado. Puntos de vista desde una cabina vital, como es el caso del mismo automóvil, desde la cual, individualmente, se percibe el mundo, por supuesto urbano. Se trata de focos deslumbradores, puntos ambulantes de referencia del anonimato, de esa demografía imprevisible, presente, ineludible, hasta uniformizada y homologada, pero siempre desconocida. Lo particular y lo general, lo individual y lo colectivo entran, de este modo, en una dialéctica sin respuesta, en donde hipnotizados, caemos en la melancolía y el ensimismamiento; en la mirada cercana a nuestro propio aliento ante el cristal, aquel del vaho de la frontera de los efectos del color: el de una nada coloreada que marca la frontera, en donde los destellos urbanos eclipsan y solapan las miserias diarias.*

*Un estado de ánimo que, aún en el caso de las últimas pinturas de Joaquín Delgado de color y luz materia, que él mismo denomina como Crepúsculo, resultan de una gravedad lírica que nos hace recordar aquellas primeras estrofas de Baudelaire:*

*Quando el cielo bajo y grávido pesa como una losa  
sobre el espíritu gimiente víctima de largos enojos,  
y que del horizonte abrazando todo el círculo  
nos depara un día negro más triste que las noches.*



Las primeras pinturas comparten los planteamientos de una de la exposición anterior, titulada *Linterna*<sup>13</sup>, ahora desarrollados y potenciados. La ausencia de títulos contribuye al aislamiento del fragmento y, con éste, de las relaciones internas que posibilitan las asociaciones que remiten a momentos visuales concretos, que no necesitan de la representación objetiva de los objetos ni de la narración para mostrarse como tales.

En una de ellas<sup>14</sup>, una bruma neutra e informe ocupa toda la superficie, apenas matizada por la sombra de la base, rectangular y acotada, ambigua, parcialmente iluminada por dos puntos amarillos difusos en los extremos, que alude a la posición de tierra. La condición de ese objeto, que ni está ni se ve, sólo se presiente y queda aludido por asociación de ideas respecto de otros velados que adquieren sentido del mismo modo. La presencia de éstos es mínima, pero fundamental para la carga de sentido de la composición. Todo se reduce a tres finas y leves verticales, la primera cercana, fuera del encuadre en ambos extremos, desplazada hacia el lado izquierdo, con una sombra rectangular y alargada en la que destaca un círculo verde; las otras dos completas en su proyección superior, con remates oblicuos hacia abajo. En sí mismos, ninguno de esos objetos velados es significativo, quizás sólo el rectángulo con el círculo verde pudiera tener un cierto vínculo visual, y tampoco es claro, por falta de definición y por efecto de la veladura. Juntos adquieren sentido como porción de la realidad determinada por el encuadre singular y la fugacidad de las condiciones ambientales. La luz verde asume el protagonismo e, identificada como la señal de un semáforo, permite la identificación de las verticales como farolas y de la mancha rectangular e iluminada inferior como la parte superior de un vehículo pesado, aliviado así de su condición por la perspectiva elevada. Bien mirada es una pintura figurativa; no obstante, la primera impresión es la de una configuración abstracta en la que se dan una serie de condiciones que la acercan a una vista concreta, fragmentaria, de la realidad.

Quizás, la única diferencia notable con la titulada *Linterna* sea el protagonismo de la luz, del foco matizado del semáforo, en buena medida debido al color verde de la luz, por otra parte por la veladura, intensa, que la matiza y la muestra a la vez, con la misma intensidad. En aquélla todavía primaba el objeto, el volumen; en ésta, la configuración del volumen cede a la sensación producida por la luz sobre una silueta plana.

---

<sup>13</sup> LM 11.

<sup>14</sup> Crepusculario (CP) 1, acrílico sobre lienzo, 80 x 120 cm.

Joaquín Delgado desarrolló ese planteamiento en dos sentidos opuestos, hacia los planteamientos figurativos, identificables, directos, y, del mismo modo, concebido por asociaciones de manchas y luces que adquieren sentido apoyándose mutuamente; y hacia el límite de la abstracción, mediante la reducción de motivos plásticos y, con ello, el aislamiento de manchas de color que, en sí mismas, no representan nada. La ambigüedad brumosa, propiciada por el informalismo de las aplicaciones, los brochazos sueltos y deshechos, y el protagonismo concedido a las manchas veladas que proporcionan significado, es común a las dos posibilidades.

En una de las pinturas de corte figurativo se aprecia con total claridad el paso de varios coches con las luces encendidas por el Puente del Quinto Centenario de Sevilla<sup>15</sup>. Éste se identifica por la señalización discontinua de los carriles laterales, las luces alineadas en el suelo del carril reversible de la parte central, y los tirantes metálicos laterales en significativas diagonales sobre las verticales de las farolas. Los juegos de luces establecidos entre las de los coches, los reflejos de éstas en la calzada y las de situación de la medianera, destacan en la penumbra del puente y dan sentido a la composición. Los coches no están representados con detalles, son simples manchas aproximadas, animadas por las potentes luces de los faros y los reflejos que producen en un pavimento probablemente mojado. La indefinición de los contornos y el protagonismo de esas manchas amarillas, informes, irregulares, distribuidas con distinta intensidad, incluso barridas en función de la velocidad, le proporcionan un aspecto sugerente, común al otro grupo y propio de la pintura en el límite de la abstracción. Esto es tan evidente como clara la configuración figurativa.

Esas relaciones tienen aún mayor protagonismo en las pinturas en las que fluctuó hacia los límites de la abstracción. En una sólo se ven dos coches desplazados en el ángulo superior derecho de la superficie del cuadro<sup>16</sup>. La elección de un enfoque lateral la relaciona con *Campo de amapolas*<sup>17</sup>; la distorsión de los colores, extensivos, velados, informes, difiere de ésta y es común a las ahora comentadas. La intensidad de las manchas amarillas, cálidas, brillantes, pastosas, y el tenue reflejo lumínico que producen en la diagonal contraria, proporcionan sentido a las tenues manchas que, asociadas, representan a los coches. Éstos circulan de noche por un lugar indeterminado en el que no se identifica la calle ni el ámbito, ni siquiera un contexto aproximado ni general. La ambigüedad de la representación de los

---

<sup>15</sup> CP 4. Acrílico sobre lienzo, 2 m. x 2 m.

<sup>16</sup> CR 2. Técnica mixta sobre lienzo, 114 x 162 cm.

<sup>17</sup> LM 1.

vehículos y la inexistencia de un lugar, o, si se plantea de otro modo, el paso por un no lugar, ceden el protagonismo a las relaciones internas, de índole plástica, sobre la identidad de los objetos, en este caso, los coches, que se perciben pero, en sentido estricto, no están.

La mancha amarilla, el foco de luz, atrae la atención en otra<sup>18</sup>. Es la posición intermedia de un semáforo, que, en realidad, ni se ve ni está; mas todo el mundo lo percibe. El punto luminoso que sólo es eso, un punto, se presenta como el centro de una vista urbana velada por una película blanca. Las siluetas que se recortan en el fondo equivalen a la de los edificios que cierran la perspectiva, aérea y envolvente. Las veladuras de las manchas informales sobre otras similares lo muestran en un contexto difuso, casi abstracto. La luz vuelve a tener un marcado protagonismo en la figuración por sí misma, como manifestación, como apariencia que se presenta y es aunque no defina nada.

Una vez precisadas las particularidades, podríamos decir de todas ellas que son abstracciones con superficies extendidas y veladas, en las que los contrastes lumínicos generan sensaciones espaciales que aportan los significados. La perspectiva aérea, contenida por la proyección de la masa de color al primer plano; sutil y sugestiva en la revelación de un espacio que no se ve, tapa y muestra, a la vez, objetos abocetados como las farolas y el semáforo de la primera, o las luces de los coches de la segunda. La insinuación de las formas, libres de detalles, presenta dos realidades alternativas, la de las relaciones internas, abstractas, y la de los movimientos y los objetos que se presienten. En las dos últimas se observa una mayor definición de los espacios y los volúmenes, aunque en la primera de éstas en principio no se vean. En todas, las manchas brillantes, concretas, situadas de modo estratégico sobre superficies neutras matizadas con toques afines, completan las relaciones y los significados.

El radical proceso de simplificación de las demás pinturas tiene aún mayor interés, pues la síntesis formal, fundamentada en el protagonismo de las relaciones internas de las pinturas, elevada a un primer plano de atención, visual y conceptual, con independencia del tema de procedencia y del fragmento acotado del mismo con el que superó los vínculos, se presentó con la simplicidad directa imprescindible para la puesta en valor de dicho discurso.

En dos de ellas, las fugas lineales de elementos simplificados inducen a la interpretación de una alineación de coches en una calle con carteles

---

<sup>18</sup> CR 3. Acrílico sobre lienzo, 1 m. x m.

luminosos apenas concretados, asumida por el significado de los puntos de luces<sup>19</sup>; y de la galería interior de un metro o estación<sup>20</sup>, respectivamente. La renuncia a las veladuras características de las obras anteriores supuso un punto de inflexión, que lo llevó hacia un nuevo límite de la abstracción mediante un eficiente contraste de colores, por una parte con las bases frías y brillantes, con predominio de verdes, negros y grises; y, por otra, con la calculada y precisa superposición de manchas de colores cálidas, verdes, rojos y amarillos, éstas con distintas formas, sobre todo cuadradas y circulares, alineadas, y con reflejos lumínicos extendidos con habilidad. Se podrían interpretar de dos modos, como abstracciones formales que remiten a escenas reales por empatía; y, al mismo tiempo, como simplificaciones de la realidad que, por su radical limitación, parecen que han superado esa condición situándose en el límite de la abstracción.

Las otras cuatro pinturas de Joaquín Delgado en esta exposición relegan a la realidad a simple referencia, trascendida por las nuevas reglas plásticas, protagonistas plenas en la dimensión estética. En dos de ellas, las manchas verdes sobre fondo negro están tratadas con un sentido abstracto pleno, tanto como el de las amarillas superpuestas que, aunque aluden a las luces, quizás de los coches, no encuentran referencia alguna de la escala visual con la que asociarse<sup>21</sup>. Lo mismo sucede con las otras dos, en las que la fuerza cálida de los rojos y los naranjas sobre o bajo fuertes contrastes negros, organizados en bandas horizontales más o menos marcadas, distancia el reflejo de los amarillos, que los encienden por contraste<sup>22</sup>. Son pinturas abstractas desde el punto de vista formal; a las que hay que acceder mediante el trasfondo real, pues esconden más que muestran, medio que las sitúa en la esfera de la pintura figurativa conceptual, en una fase tan extrema y rigurosa con la significación de las claves plásticas que es difícil de identificar.

Juan Fernández Lacomba nos habló de las visiones urbanas, los reflejos y los contraluces de la pintura de Joaquín Delgado. Con eso, planteó una de las claves de estas pinturas, las certezas y las imprecisiones de los reflejos lumínicos, ciertos como tales, con independencia de la procedencia del foco de luz y de las formas que lo producen y las que sirven de soporte. De esta relación se deducen sus palabras: *las huellas luminosas que quieren disociarse de la forma*; y, de ahí, se deduce también la afirmación de una *dialéctica sin respuesta entre lo particular y lo general*. Juan Fernández

---

<sup>19</sup> CR 5. Acrílico sobre lienzo, 73 x 84 cm.

<sup>20</sup> CR 6. Acrílico sobre lienzo, 73 x 54 cm.

<sup>21</sup> CR 7, acrílico sobre lienzo, 73 x 54 cm. CR 8, acrílico sobre lienzo, 90 x 70 cm.

<sup>22</sup> CR 9, acrílico sobre lienzo, 90 x 60 cm. CR 10, acrílico sobre lienzo, 80 x 110 cm.

Lacomba, historiador del arte y excelente pintor, dilucidó con clarividencia los conceptos y las claves creativas, en las que percibió la *gravedad lírica mediante el color, la materia y la luz*. Magníficas definiciones en pocas palabras.

La evolución de Joaquín Delgado muestra un recorrido coherente con unos principios propios y, llegado a este punto, un grado de madurez que permite reconocer las claves de un estilo personal.

Éste se aprecia en las fotografías que presentó en la misma exposición, en las que los fragmentos de la realidad presentan condiciones tan concretas en la relación de las luces con el agua de la lluvia que las vela y los fondos barridos, difusos, que las convierten en auténticas obras abstractas<sup>23</sup>. Las claves plásticas proceden del dominio del medio fotográfico, y no de los procedimientos pictóricos; no obstante, mantienen un claro paralelismo con las pinturas del último grupo, en tanto que muestran puntos nítidos de luz en espacios indefinidos, en los que establecen contrastes de una gran belleza. En este caso, se puede asegurar que son composiciones abstractas tomadas de la realidad, o, de modo más preciso, fragmentos de ésta distorsionados por los intensos contrastes y contraluces. Es un hecho, las fotografías están tomadas en un momento determinado de la realidad y, aunque el autor utilizó la cámara con criterios que le proporcionaron una imagen distinta, autónoma, ésta procede de la modificación de las condiciones naturales de aquélla.

El análisis conjunto de las fotografías y las pinturas de la última fase facilita la identificación del trasfondo real y la comprensión de éstas. La relación entre unas y otras es muy estrecha, tanto que es muy probable la dependencia de las pinturas respecto de las fotografías.

### **III. REFLEJOS DE AGUA, 2009**

La tercera exposición individual de Joaquín Delgado, titulada, *Reflejos del Agua*, confirmó los planteamientos expuestos y las expectativas sobre la evolución, la creatividad y la calidad de su pintura. La celebró en el Museo de la Manzanilla de Bodegas Barbadillo, en Sanlúcar de Barrameda, en 2009.

El propio artista manifestó que utilizó pequeñas embarcaciones sobre el agua, y a ésta misma, como excusas para experimentar con el color y la forma matizada por la luz sobre las superficies líquidas.

Lo explicó así (Joaquín Delgado, 2009):

---

<sup>23</sup> CR 11 a 16, todas 29 x 39 cm.

*Las pinturas se convierten en fragmentos de la realidad descontextualizados. Poco a poco he ido suprimiendo elementos figurativos para quedarme con lo esencial: los reflejos, casi abstracciones.*

En las veintiséis pinturas que mostró abordó un mismo tema, el reflejo de la luz en el agua. Si se analiza la serie y se tiene en cuenta la evolución previa del artista, se deduce que el objetivo no fue la representación de fragmentos de paisajes marinos matizados por efectos de la luz o resueltos en claves luministas que condicionan su estética, a los que después sometió a un proceso de síntesis; sino la representación de esos reflejos en una secuencia coherente con su evolución artística. El proceso de síntesis es evidente en los dos casos, la diferencia, importante, está en que en el primer caso la luz es una circunstancia o recurso técnico; y en el segundo es la protagonista que asume el sentido de la codificación plástica.

La elección de un fenómeno físico incorpóreo como tema marcó el desarrollo de la serie, pues, en las vistas fragmentarias, no fue necesaria la reproducción de volúmenes ni espacios reales, sólo la alusión a éstos, condición que le permitió la condensación de los logros de los años previos, con el planteamiento de composiciones reconocibles, en las que los reflejos adquieren protagonismo por sus condiciones lumínicas; y, en un brillante proceso de depuración, configuraciones simplificadas, sintéticas y abstractas, tres categorías en las que los reflejos se manifestaron sobre las relaciones plásticas propuestas por el artista con autonomía o independencia, según los casos, de la referencia, trascendida, superada, elevada a una esfera intelectual superior.

La luz de los coches o las casas de un entorno urbano partían de focos concretos, manifestados en el plano como puntos empastados y brillantes, que los identificaban o inducían a la interpretación y la de los reflejos consecuentes. En estas pinturas, el punto de luz, el sol, no tiene la menor importancia. La definición del fragmento, la acotación espacial sobre la superficie de agua, lo deja fuera. Lo que importa es su reflejo, sólo su reflejo.

De ese modo, Joaquín Delgado suprimió una de las referencias figurativas que permitían la identificación de las anteriores pinturas, lo que motivó, con la simplificación extrema de los motivos, un mayor grado de abstracción. Tanto que sin la explicación oportuna es muy difícil la identificación. Otro factor contribuyó a ello, la utilización de colores sintéticos puros y planos, sin matices ni gradaciones cromáticas, ricas y sutiles en las pinturas con propósito figurativo.

El planteamiento conceptual rigió sobre toda la serie y se manifestó con especial énfasis mediante las claves intelectivas de las pinturas sometidas a una simplificación más radical y, sobre todo, en las que, superándola, llegó a claves

abstractas. La pureza de las composiciones y la reducción casi minimalista del dibujo y los colores, determinaron un efecto singular, en el que se aprecian paralelismos técnicos con algunas propuestas muy actuales derivadas de las respuestas de distintos artistas andaluces de generaciones anteriores a las tendencias derivadas o relacionadas con el arte pop; más muy distinto del carácter figurativo y crítico, y de las interpretaciones actualizadas, de ese movimiento.

Dos conceptos le proporcionan identidad: la reducción de las relaciones plásticas en cuanto a la significación del fragmento de la realidad acotada, la simplificación de la composición de éste y la simpleza del color plano; y el reflejo de la luz con independencia de los volúmenes de la escala visual como propósito de la configuración. El planteamiento conceptual y el alto grado de abstracción lo distinguen de las manifestaciones comentadas con las que comparte vínculos técnicos y, en cierto modo, la iniciativa del proceso de depuración formal, por lo demás, muy distinto.

Se podría poner como ejemplo del punto de partida de este desarrollo la titulada *Reflejo del agua (amarillo)*<sup>24</sup>. La vista aérea reduce la presencia de una embarcación a una porción limitada en la parte superior, apenas reconocible, de la que parten las ondas acuáticas que reflejan la luz, todavía con una incidencia firme de los matices y los cambios cromáticos. La figuración sólo está limitada por el encuadre y la representación fragmentaria; la subjetividad del color, personal, muy interesante, aumenta el interés creativo sin que se pierda el valor de la referencia visual. Los reflejos asumen el protagonismo de la composición, configurada con propósitos esenciales como parte de una realidad sujeta a distintas posibilidades de percepción.

En *Reflejo del agua*<sup>25</sup> no se ve la embarcación, cuya superficie se refleja sobre el mar en la parte superior del lienzo. La sombra, como tal, oscura, no reproduce la forma de la que procede. Si no se ha visto uno de los cuadros anteriores no es reconocible, o, al menos, para reconocerla haría falta una capacidad de percepción superior o una buena dosis de imaginación. La dirección de las ondas en la superficie del mar indican el origen que ayuda a la interpretación. El reflejo ya no es protagonista, es el fundamento en sí de la composición, cuya configuración, autónoma adquiere un nuevo valor en el que le proporcionan las relaciones internas de la composición, presentadas en sí mismas, sin apenas lazos que la vinculen con la realidad visual. La reducción de la paleta y de los matices cromáticos y el énfasis de la subjetividad de los colores contribuyen en el proceso de abstracción que llevó a Joaquín Delgado de la forma al concepto puro.

---

<sup>24</sup> Reflejos del agua (RA) 10.

<sup>25</sup> RA 20.

La simplificación formal de la superficie del agua es tan extrema en la titulada *Reflejo de agua IV* que, con la ayuda del procedimiento mixto sobre lienzo y los colores sintéticos y muy puros, verde, negro y blanco, sin variantes cromáticas, planos, combinados con perfiles ondulados indicativos de la corriente, parece una obra abstracta. El estimable formato y la frescura, derivada de las tendencias pop, superados por la complejidad intelectual de la composición y el procedimiento, la hacen acreedora de un reconocimiento acorde. El que le dieron los expertos que participaron en el Premio de Pintura Grúas Lozano, en Sevilla, resuelto a finales de año y presentado a principios de 2010, entre ellos los pintores José Soto, Félix de Cárdenas y Fausto Velázquez<sup>26</sup>.

La complejidad conceptual es aún mayor en *Venezia*, obra también de considerable formato, pintada a la vuelta de una breve estancia en la ciudad italiana, en 2010. Las sombras informales, agrupadas en dos formaciones onduladas, movidas, y análogas, muestran colores planos sobre una base ocre sintética y arbitraria, sin que dichos reflejos asuman ningún elemento reconocible de la realidad. Ese carácter le proporciona una apariencia afín a los dúplex de Luis Gordillo, con los que comparte los colores sintéticos y brillantes; y de los que se distancia con la ausencia de figuras que proporcionen una carga de sentido a la secuencia. Aquí, la condición viene dada por el reflejo del modelo real, superado, trascendido, suprimido en la representación, preexistente como medio ineludible para la aprehensión de los reflejos. Éstos, elevados a la esfera intelectual en la que significan las relaciones internas del cuadro, se presentan con la belleza y la dificultad de las definiciones abstractas.

## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

Delgado, Joaquín: “Entrevista”; en *Reflejos artísticos en la Bodega*, Barbadillo, N° 12, 2009.

Fernández Lacomba, Juan: “Destellos y reflejos humanos. Spleen y melancolía. A propósito de pinturas de Joaquín Delgado”; en Joaquín Delgado, *Crepusculario*, Sánlúcar de Barrameda, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 2007.

Teruel, José: “Una poética para el taller de pintura de Joaquín Delgado”; en *Luz y Memoria*, Sanlúcar de Barrameda, Ateneo de Sanlúcar de Barrameda, 2002.

---

<sup>26</sup> La obra de Joaquín Delgado, *Reflejo de agua IV*, fue distinguida con un accésit y mencionada en actas como merecedora del Premio. RA 24.





Lám. 1- Joaquín Delgado, Campo de amapolas, LM 1, 2002.



Lám. 2- Joaquín Delgado, Luz de navegantes, LM 2, 2002.



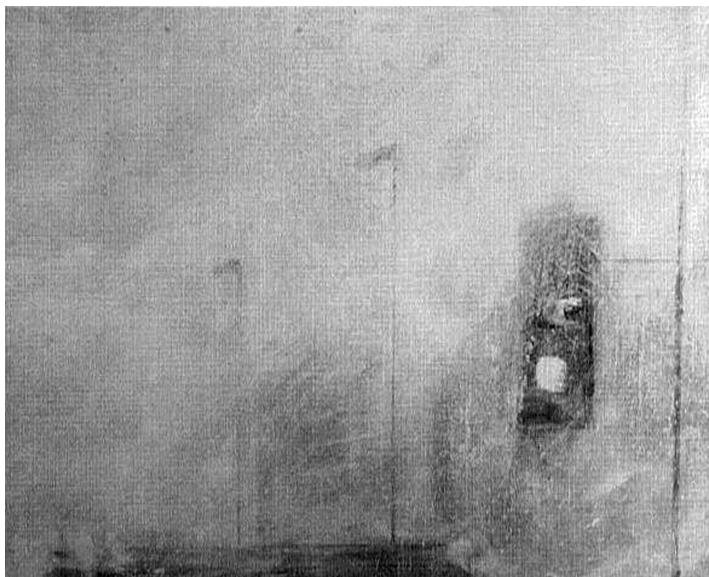
Lám. 3. Joaquín Delgado,  
Abedules, LM 4, 2002.



Lám. 4- Joaquín  
Delgado, Linterna,  
LM 11, 2002



Lám. 5- Joaquín Delgado, Higos Chumbos, LM 6, 2002



Lám. 6- Joaquín Delgado, CR 1, Sin Título, 2007.



Lám. 7- Joaquín Delgado, CR 2, Sin Título, 2007.



Lám. 8- Joaquín Delgado, CR 4, Sin Título, 2007.





Lám. 9- Joaquín Delgado, CR 5, Sin Título, 2007.



Lám. 10- Joaquín Delgado, CR 6, Sin Título, 2007.



Lám. 11- Joaquín Delgado, CR 7, Sin Título, 2007.



Lám. 12- Joaquín Delgado, CR 9, Sin Título, 2007.



Lám. 13- Joaquín Delgado, CR 10, Sin Título, 2007.



Lám. 14- Joaquín Delgado, Fotografía, CR 12, Sin Título, 2007.

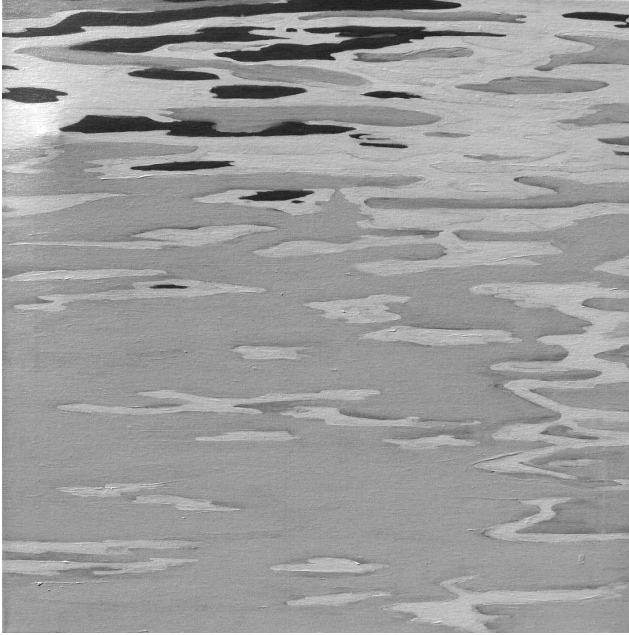


Lám. 15- Joaquín Delgado, Fotografía, CR 13, Sin Título, 2007.

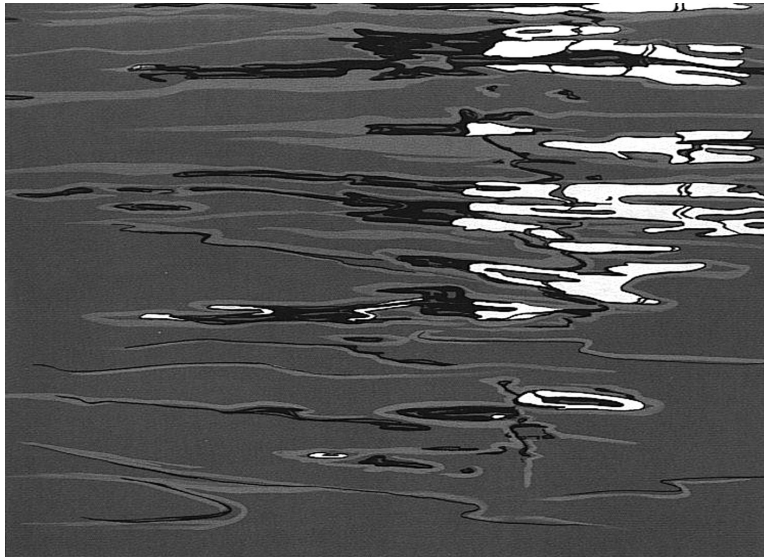


Lám. 16- Joaquín Delgado, Reflejo del agua (amarillo), RA 10, 2009.





Lám. 17- Joaquín Delgado, Reflejo del agua.



Lám. 18- Joaquín Delgado, Reflejo del agua IV, RA 24, 2009.



Lám. 19- Joaquín Delgado, Venecia, 2010.