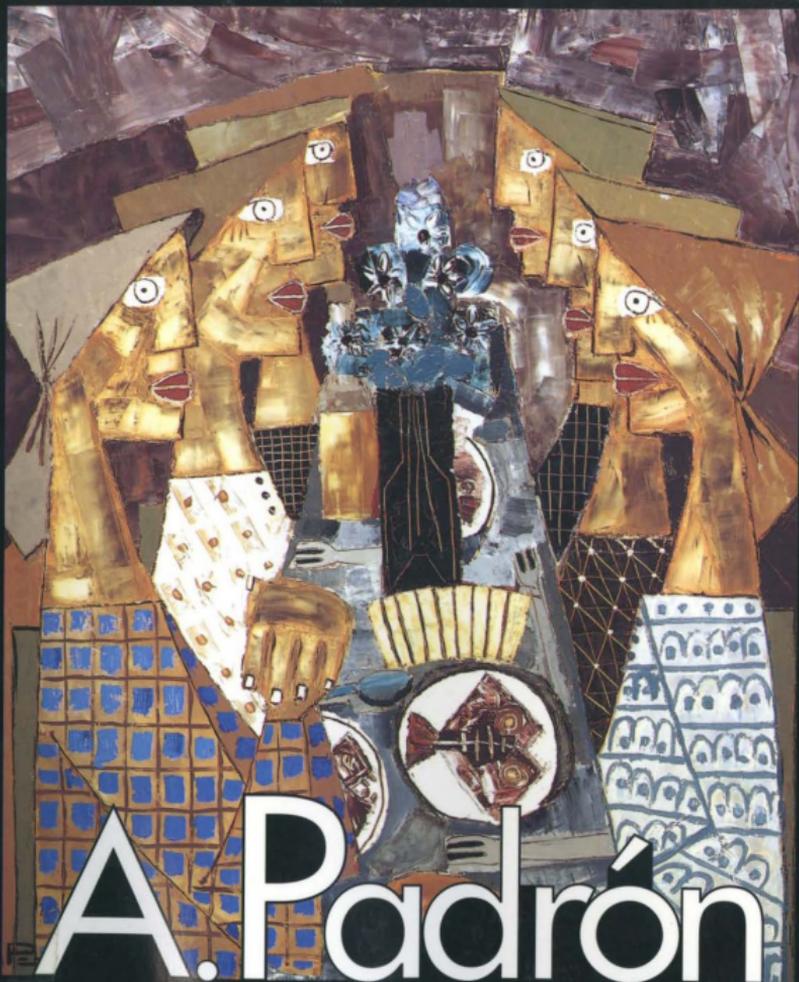


A. Padrón



A. Padrón

Antonio Padrón

A. Padrón

Biblioteca de Artistas Canarios

A. Padrón

Antonio Padrón

Eduvigis Hernández Cabrera



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

Viceconsejero de Cultura y Deportes

Miguel Cabrera Cabrera

Directora General de Cultura

Hilda Mauricio Rodríguez

Director de Publicaciones

Carlos Gavino de Franchy

Director de la Colección

Fernando Castro Borrego

Diseño y maquetación

Jaime Hernández Vera

Corrección

Carlos E. Hernández Borges

Secretaría

Rosa Suárez Vera

Fotografía

Anselmo Hernández Álvarez

Francisco Rojas Fariña

Alejandro Delgado de Molina

Fotocomposición

Luis J. Hernández Borges

Impresión

Litografía A. Romero, S.A.

cl. Angel Guimerá, 1

Santa Cruz de Tenerife

Sobrecubierta

Comiendo jarras II

Óleo sobre tabla

92 x 81 cm

Museo Antonio Padrón

Gáldar (Gran Canaria)

Agradecimientos

- Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria)
- Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria
- Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria
- Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria
- Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.
- Demarcación de Las Palmas de Gran Canaria.
- Excmo. Ayuntamiento de Gáldar (Gran Canaria)
- Biblioteca Insular de Las Palmas de Gran Canaria
- familia del pintor y coleccionistas particulares

ISBN 84-7947-065-8

Dep. Legal: TF. 348 - 1994

© para el texto Eduvigis Hernández Cabrera

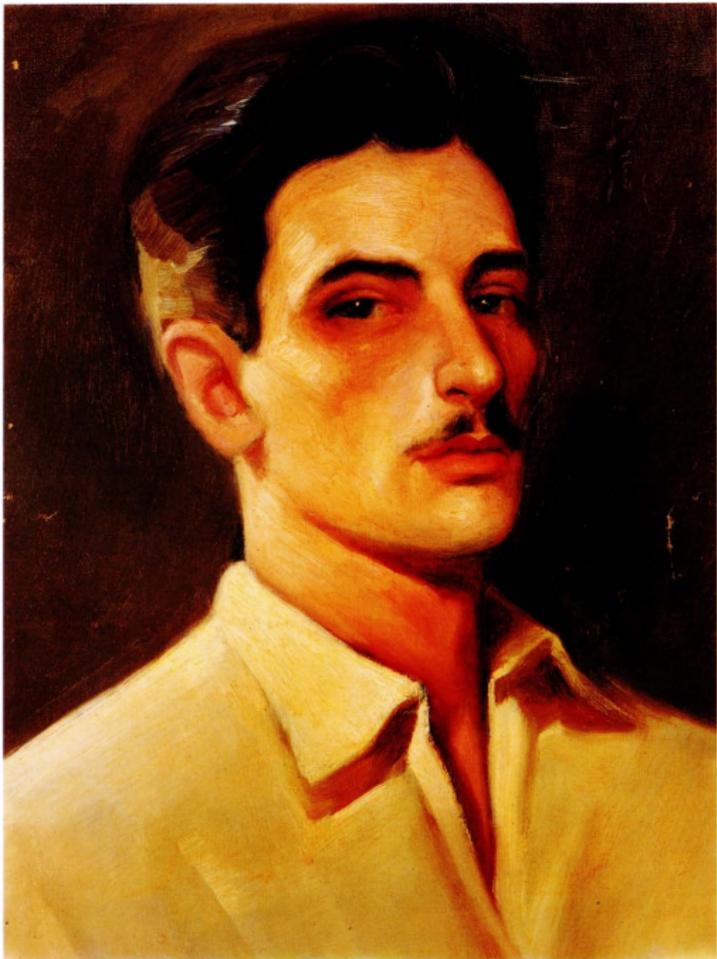
©  Viceconsejería de Cultura y Deportes
Gobierno de Canarias

Sumario

	<i>ESTUDIO CRÍTICO</i>
11	Una necesidad vital
21	Forma y espacio
41	Color y materia
52	Contenidos
69	Vínculos
76	Realidad y metáfora
87	<i>BIOGRAFÍA</i>
91	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
103	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
107	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

Para Susana y Antonio. Gracias.

Estudio crítico



Auto-retrato. Óleo sobre lienzo 46 x 34 cm. 1944/49. Colección particular Gáldar (Gran Canaria).

Padrón

En diciembre de 1967, durante una entrevista concedida a Orlando Hernández para *Diario de Las Palmas*, Antonio Padrón definía su pintura como una creación enclavada «dentro del expresionismo sin desgarradura. Dramatismo sereno». Cinco meses más tarde, el pintor fallecía en su ciudad natal, Gáldar, dejando una última producción que la crítica ha señalado, de común acuerdo, como el periodo más expresivo y dramático del artista. De este modo quedaba cerrado un ciclo vital y pictórico que se había iniciado a fines de los años cuarenta. Casi dos décadas empleadas en la búsqueda de un lenguaje propio, de una temática y una técnica particulares.

La costumbre generalizada de clasificar las obras de arte por etapas, temas o tendencias, también se ha aplicado —y es aplicable— al caso que nos ocupa. Podemos hablar de aprendizaje, reflexión, madurez, afianzamiento. Mencionaremos el cubismo, expresionismo, indigenismo, el realismo y la abstracción para hablar de influencias, tanteos, logros. Todas estas cuestiones son importantes a la hora de considerar la figura de Antonio Padrón. Están presentes, de manera indudable, como pueden estarlo en el caso de cualquier otro artista. Entonces, ¿cuáles son los elementos que hacen singular a su obra? ¿Por qué decimos que es inconfundible?

Sin duda, Padrón logró adquirir esa meta tan ansiada por la mayoría de los artistas: un estilo. Personal e intransferible.

Averiguar cómo se llevó a cabo este proceso nos conduce al análisis y la interpretación; si bien, en última instancia, siempre habrá algo que se nos escape. La creación artística, a pesar de todo, continúa conservando cierta dosis de indefinición y misterio. Si nos referimos a una labor tan íntima y solitaria como fue la de Padrón, estos conceptos adquieren mayor sentido.

Un pintor que, por encima de todo, amaba el silencio y sus «soledades», se vuelca necesariamente en su obra, casi por entero. Y es a través de ésta como podemos detectar algunos indicios de su personalidad. Indicios, claro está, que nos ayuden a comprender los resultados de una forma más amplia.

En opinión de muchos, la personalidad de Padrón es indisoluble de su



Bodega. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 63 × 75 cm. 1954. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).



Retrato de Francisco. Pastel sobre tabla. 33 x 25 cm. 1952. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).

obra, se refleja en ella. Así, estudiar sus pinturas es estudiarle a él. Las circunstancias privadas quedan en otro plano.

Ya se han realizado tareas de investigación, muy documentadas, y estimables ensayos sobre Antonio Padrón. Quizá no cabe mayor exhaustividad y certeza. Por suerte, el arte es un campo abierto, susceptible de múltiples aproximaciones. Y de eso se trata, de aproximarse. Podemos realizar el intento.

Las actividades artísticas de Padrón abarcaron distintas facetas creadoras, entre las que se incluyen la poesía y la música.

Conocemos sus esculturas en pequeño tamaño y varios objetos decorativos, así como su labor dibujística. Pero es en el terreno pictórico donde encontramos su aportación más lograda, la proyección más completa de su mundo particular.

El balance numérico no es elevado: poco más de un centenar de cuadros realmente acabados. Tan solo tres exposiciones de carácter individual (las restantes fueron colectivas), y un promedio anual de ocho obras realizadas.

Todo ello se explica por el tiempo y la concentración que Padrón dedicaba a cada tema, así como por su escaso interés en exponer —«es un acto de exhibicionismo», comentaba.

Aun cuando la cantidad total de obras sea relativamente reducida si la comparamos con la de otros pintores, no puede pensarse en ocasionales encuentros, en una afición más o menos cultivada por una persona que no necesitó de su arte para vivir. Para vivir, al menos, materialmente. Padrón no consideraba la pintura como una profesión sino como «una devoción, una necesidad vital, como respirar o como es el agua para el pez»¹. Y esta necesidad se satisface con el trabajo constante, con plena conciencia de la evolución continua, con el afán de empezar cada vez de nuevo. Para él, el acto de pintar constituye «una batalla de superación», y mientras esta dure, el concepto de fidelidad a la obra es primordial.

A juzgar por sus primeras declaraciones, parece apostar en sus comienzos por una suerte de espontaneidad creadora que carece de premeditación y programa. El cuadro no le preocupa, se limita a hacerlo. La ignorancia del resultado a obtener semeja esa especie de «estado de gracia» en el que todo artista, alguna vez, ha creído encontrarse. Decía: «Me voy frente al lienzo y empiezo a realizar mi obra»; y también: «Mi pintura sale de mi misma mano».

Términos como «sentimiento» y «poesía» surgen en la época de su primera exposición individual (mayo de 1954), en la que Padrón se halla feliz de su, aparentemente, escasa participación mental en la obra. No hay tiempo para la meditación; esos cuadros «salieron así».

Estas ideas ofrecen un contraste considerable con otras manifestadas posteriormente acerca de su propia concepción pictórica. La práctica misma demuestra que Padrón no era un «inspirado». Pero también podemos entresacar otras impresiones latentes en ese momento, y que configurarán dos rasgos esenciales a lo largo de su actividad: un «eterno estado de evolución» y una «continua inconstancia».

Podemos interpretar ese afán de presentarse como un pintor puro, que sigue el dictado del momento creativo y que desconoce lo que va a hacer, como un rebelión ante cualquier signo de academicismo que pudiese detectarse en su obra. De hecho, es una rebelión que iba a durarle toda la vida.

¹ GARCÍA JIMÉNEZ, LUIS, «El viernes el pintor Antonio Padrón presentará 28 óleos y 7 barros cocidos», en *Diario de Las Palmas*, 14 de diciembre de 1960.



Dos camellos. Cera y lápiz sobre papel. 42,5 × 47,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón, Gáldar (Gran Canaria).



Aguadoras. Gouache y tinta sobre papel. 33 × 36 cm. 1954. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).

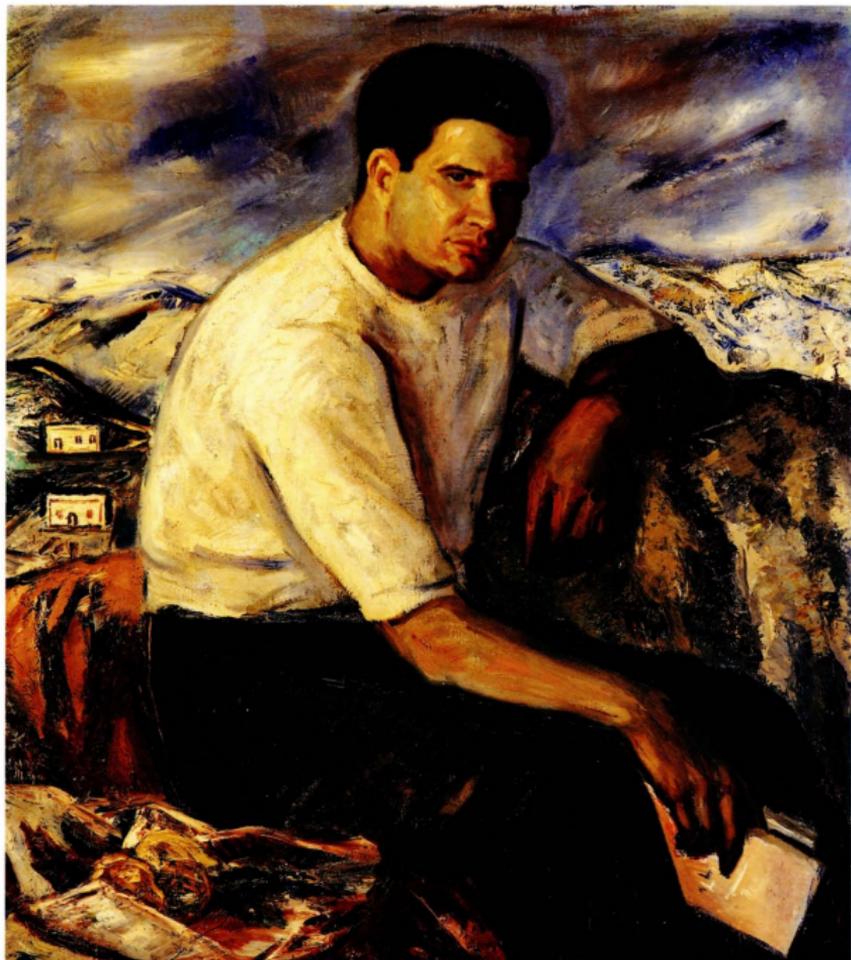
En 1949 había finalizado los estudios en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pero el verdadero inicio de su carrera podemos situarlo a raíz de esta primera exposición. Sin dejar de constituirse en tanteos, esos cuadros marcan —al menos en el aspecto temático— el camino que a Padrón le interesaba recorrer.

Un requisito que consideraba primordial para el artista era el de la soledad. El aislamiento voluntario le resultaba beneficioso por cuanto implicaba un alejamiento de posibles influencias externas. Alejamiento del «mundanal ruido» y menor riesgo de contaminarse de otros modos de pintura. Padrón rechaza de plano influencias o paralelismos. «Cuando un cuadro mío se parece al de un artista determinado, lo destierro enseguida, por muy bueno que sea el otro al que se parece»².

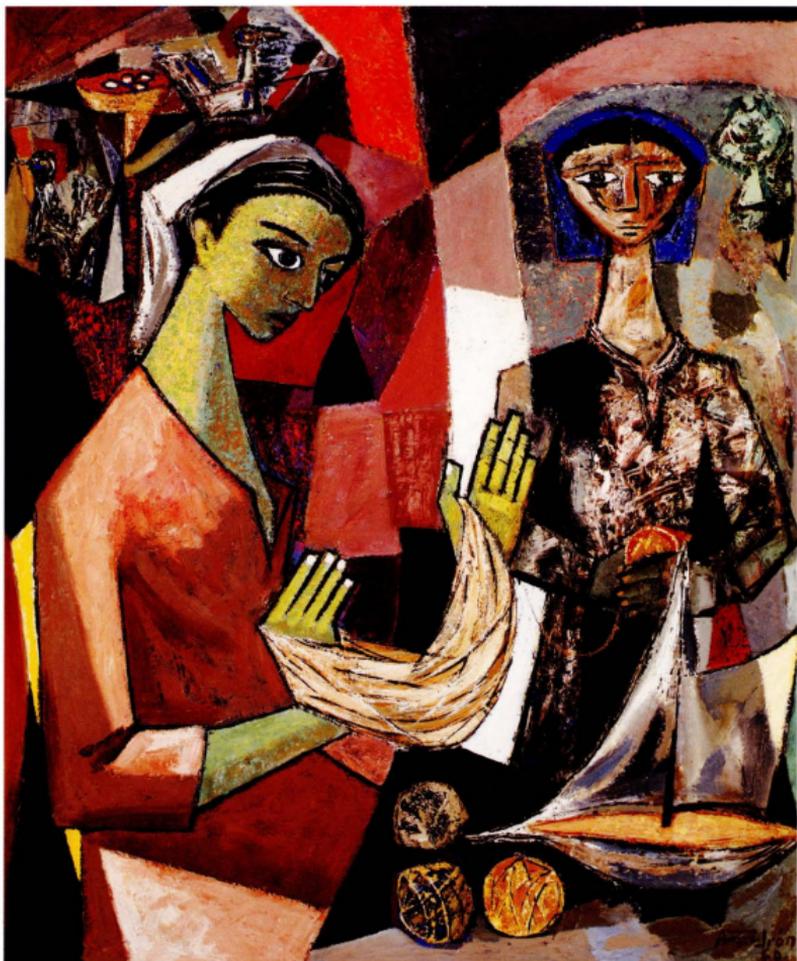
Esta actitud, que podría parecer arrogante, no es más que un eslabón en esa exigencia de encontrar su lenguaje. En el fondo, hay una propuesta de olvido de aquello que se aprende y se asimila. En 1958 ya ni se acuerda de la escuela castellana.

Por aquellos años admitía una reflexión previa a la obra, confesando «emborronar» cartulinas con dibujos, de los que seleccionaba los que consideraba buenos. Son ensayos, rodeos, hasta que le entran las ganas de pintar. Hacia

² GONZALEZ SOSA, Pedro, «Aquí y ahora... con Antonio Padrón Rodríguez, Premio de pintura de la bienal de Bellas Artes», en *Falange*, 25 de mayo de 1958.



Retrato de Rafael. Óleo sobre lienzo. 88 x 79 cm. 1944/45. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).



La madeja. Óleo sobre tabla. 100 x 81 cm. 1960. Colección particular Las Palmas de Gran Canaria.



Figuras y mariposas. Óleo sobre cartón. Inacabado 65 x 60 cm. 1957. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Niño con cabra y palomas. Óleo sobre táblex. 75 × 89 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

el final encontrará la idea: «La pintura necesita una predisposición, aunque no la llamemos inspiración, sino ganas»³.

Detrás de cada logro hay un largo proceso de maduración, una elección exigente. Pero con ello no se descarta el cambio, el matiz, en el instante mismo de la realización. Quedan obras inacabadas, por falta de convicción, por descontento. Hay arrepentimientos. No valen sistemas ni métodos, se trata de «ganárselo todo a uno mismo», con la subjetividad como bandera. Es interesante resaltar que Padrón menciona el sufrimiento ligado al acto de pintar, el desgarramiento, y es capaz de transformar este trance personal para alcanzar una obra contenida, esencialmente serena y ordenada. Esta sensación se agudizaría probablemente a principios de los años sesenta, cuando su experiencia informalista, sus combinaciones abstractas, le arrastran a una auténtica crisis. Casi se podría afirmar que le obsesionaba la consecución de una obra «bien hecha», y el encuentro de un «hábito creacional, exclusivo del artista».

Es curioso —algo anecdótico, pero revelador— cómo, en el transcurso de dos años, declaraba que su ilusión máxima era ganar una medalla en un certamen internacional, y más tarde, que su meta era sólo «seguir pintando y... evolucionando».

La década de los sesenta es decisiva en la consolidación del pintor, dado que es ahora cuando encuentra las formas, el color, los contenidos que le diferencian. Y es en lo figurativo donde va a moldear su modo de expresión más

³ HERNÁNDEZ, Orlando, «Antonio Padrón, misterioso, normal y fabuloso pintor», en *Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1967.



La Incubada. Óleo sobre cartón. 53,5 × 64 cm. 1960. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.



Izquierda: *Niño con cometa*. Lápiz y cera sobre papel. 31,5 × 22 cm. 1959. Derecha: *Macho cabrío*. Lápiz y cera sobre papel. 45,5 × 30 cm. 1959. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

genuino. La pintura abstracta le parece en ocasiones «un refugio» para aquellos que «no saben lo que hacer»; si bien admira a los que la utilizan de manera consciente y sabia, como Felo Monzón. Le parece más difícil. Su práctica es la que, por encima de todo, le hace sufrir. Desea construir una realidad suya, que, aunque pueda rozar la abstracción, no deje de ser identificable.

Se han señalado —en lo que a la ordenación de las superficies se refiere— varios puntos de conexión entre Padrón y las propuestas cubistas, pero éstas no le sirven del todo: encuentra el cubismo «más ideal que real». Por otro lado, el surrealismo le resulta «absurdo» como manifestación pictórica, ya que se basa en los sueños, «cuando los sueños no tienen color».

Tampoco se propone una servil copia de lo que ve, ya que para eso «está el fotógrafo», ni el cultivo de formas naturalistas. Padrón aspira a crear una metáfora de la realidad, y no un trasplante de la realidad misma. «Todo lo que signifique arte es poesía, y en la poesía tiene que haber metáfora. Y la gente la estudia y la comprende. Pues, en pintura también hay metáfora»¹.

Le preocupa la comprensión de la obra por parte del público; es un punto al que alude desde muy temprano. Estima a aquellos espectadores que aprecian las cosas «tal y como el artista las ve y las ha proyectado en el lienzo», y no a los que quieren verlas «tal y como son». Aunque piensa que su pintura queda fuera del gusto corriente, por su carencia de tipismo o de factura clásica, parte de la convicción de que es entendible y puede comprenderse.

Padrón se definía como expresionista y *fauvista* a la vez, asumía abiertamente esas referencias, depuradas, claro está, y puestas al servicio de la reali-

¹ HERNÁNDEZ, Orlando, «Ante los 16 años de la Primera Exposición de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 15 de mayo de 1970.



Ceramicas. Gnaache sobre papel. 26,5 x 24,5 cm. 1956. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).

dad ficticia que pretendía conseguir. Ficticia en cuanto pictórica, recreada, objeto de transformación.

Si hubiese que resaltar un aspecto concreto en lo que se refiere a la consideración que el artista guardaba de su propia obra, no podríamos olvidar su vertiente crítica. La satisfacción hacia lo realizado quedaba casi siempre a medias.

El aislamiento, de alguna manera, le obligaba a ejercer la autocrítica, al menos así lo entendía él, y al mismo tiempo le habituaba a la corrección de posibles defectos. Lo que se deduce claramente es que Padrón trataba su quehacer con rigor, porque ese era su modo natural de encarar la pintura. «Contentarse, ciertamente, con lo que se hace, es darse por vencido»⁵. O lo que es igual, declinar fácilmente ante lo que se pretende, creyendo haberlo conseguido. En otras palabras, la soltura técnica puede ser una falacia. Siempre hay un paso más que dar. «Cuando pinto un cuadro lo vuelvo a la pared, es ya un terreno conquistado»⁶. «Vencido», «conquistado», nuevamente el concepto de lucha. De ahí las variantes en torno a un mismo tema, las versiones de un mismo cuadro, incluso con varios años de diferencia. La insistencia no es, en este caso, falta de recursos, agotamiento de materias, sino afán de perfección, revisión por deseo de aportaciones nuevas.

La sencillez de la pintura de Padrón es tan sólo aparente. Detrás de lo que percibimos sin esfuerzo reside una experimentación continua, una planificación rigorista y equilibrada en detalle. Asimismo, podríamos adivinar un empeño —eficaz— en que el proceso no se note. O al menos, a simple vista: «¡...ojalá todo esto que he pintado pueda cogerse con los ojos!». Sin duda, ese propósito inicial quedó cumplido, pero además, es inevitable «sentir» estas obras sin «pensarlas».

El universo pictórico de Padrón es un ejemplo modélico de cómo puede recrearse intelectualmente todo aquello que se siente muy de cerca, sin detrimento de lo uno ni de lo otro. Sin caer en efusiones sentimentales y sin llegar a la frialdad excesiva. Equilibrio es la palabra clave.

FORMA Y ESPACIO

Como indicábamos al comienzo, la trayectoria pictórica de Antonio Padrón ha sido objeto de clasificaciones y estudios que la han subdividido en etapas o periodos según las características.

María Victoria Padrón, por ejemplo, establece cinco apartados del modo siguiente: Periodo de búsqueda (1949-1956), Asimilación del indigenismo (1956-1960), Etapa de meditación (1960-1964), Triunfo de la figuración (1964-1967) y Dramatismo final (1967-1968).

La autora aclara que, «si bien es posible fragmentar la obra pictórica de Padrón en etapas, no ha de olvidarse que su evolución jamás equivalía a un punto y aparte con el periodo precedente». No se producen rupturas bruscas dado que «el contenido de su pintura no sufría alteración, salvando el paréntesis abstracto y sus últimas obras. El modo de interpretar la forma estuvo, en cambio, sujeto a variaciones»⁷.

GONZALEZ SOSA, P. «Aquí y ahora...».

SANCHEZ BRITO, Margarita, «Antonio Padrón expone hoy en el Gabinete Literario», en *Falange*, 16 de diciembre de 1960.

⁵ PADRÓN MARTINÓN, María Victoria, *El pintor Antonio Padrón*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pág. 93.

Lázaro Santana, por su parte, indica que a partir de 1960 tuvo lugar el periodo «más fructífero y original» del pintor, registrándose cambios considerables en el empleo del color y en el dibujo, así como en las formas, de una mayor angulosidad. De 1961 a 1964 localiza el intento de acercamiento al informalismo; y de 1965 a 1968, la introducción del dramatismo⁸.

Estas consideraciones han partido de un aspecto sumamente importante e insoslayable en el desarrollo de la obra que analizamos: el que se refiere al manejo de la forma visual, a la estructura plástica de la misma. Si hay algo que identifica, antes que nada, la pintura de Padrón, es su morfología figurativa, la tipología de sus personajes y planos, el empleo de la geometría en las figuras y la estilización del modelo humano representado.

Hasta tal punto se ha estimado el aspecto formal como relevante que Manuel Padrón, en sus «Notas para una crítica», publicadas en 1961, realizó una división por series de las imágenes más habitualmente empleadas por Padrón, designándolas con el término «formas».

Estas series quedaban constituidas así: camellos, molinillos, abubillas, jareas y cabras. Y, por supuesto, «formas humanas en casi todos los cuadros».

Quizá sea precisamente la figura humana la que denota de un modo más notable los cambios progresivos, tanto de forma como de expresión, que conducen al tipo característico. En especial la femenina, puesto que los personajes masculinos son escasos, y los niños podemos decir que conforman «un mundo aparte».

Es obvio que *Las aguadoras* de 1954 no son las mismas mujeres que se encuentran «En la exposición» diez años más tarde. De unas a otras se ha producido un largo pero constante proceso de búsqueda y encuentro.

Tampoco el rostro de la *Cabeza femenina* de 1950 tiene mucho que ver con el de 1960, ni éste con los de la serie *Cabeza de campesina* de 1968.

Por lo que respecta al entorno donde se desenvuelven los personajes, el tratamiento espacial pasará del uso de la perspectiva al de las dos dimensiones, de un cierto naturalismo a lo puramente geométrico.

El cultivo del paisaje como tema independiente pronto será olvidado: Padrón lo relaciona con la Academia. Por ello colocará las figuras «como contrapunto», no como «elemento del paisaje sino como una necesidad óptica»⁹.

Algo que el pintor tendrá presente de principio a fin es la necesidad de establecer un orden en el espacio del cuadro, un equilibrio entre los elementos que lo componen. Así, la colocación de cada objeto viene justificada por su relación con todo lo demás: figuras, cosas, naturaleza, sintonizan en perfecta armonía.

A través de la apariencia física con que Padrón dotaba a sus personajes, podemos seguir la línea evolutiva que desemboca en la obtención del modelo a emplear en repetidas ocasiones. Las aguadoras y las ceramistas de la década de los cincuenta muestran formas redondeadas, corpóreas; son mujeres pesadas, de fuerte complexión, asentadas en la tierra. Los rostros, de ancho óvalo y labios abultados, se corresponden con los cuerpos, gruesos y fornidos.

Existe una relación directa con los rasgos étnicos presentes en la obra de Felo Monzón, Santiago Santana o Plácido Fleitas.

Parece que Padrón se proponía continuar o emular las directrices estéticas



Cabeza femenina. Óleo sobre papel de esmeril. 27,5 x 22,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

⁸ SANTANA, Lázaro, *Antonio Padrón*. Artistas Españoles Contemporáneos, núm. 77, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974.

⁹ PERDOMO AZOPARDO, Pedro, «Antonio Padrón, fuera de su recinto gaditano», en *Diario de Las Palmas*, octubre 1965.



Cabras y palomas. Óleo sobre tabla. 75 × 89 cm. 1963. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Aguadoras. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 31,5 × 50 cm. 1954. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

marcadas por la escuela indigenista canaria, aunque, si bien persistirán estos temas, pronto hallará su propia directriz.

En *Niñas de las mariposas*, los rostros han sido moldeados mediante el empleo de la sombra y el dibujo; los ojos, en negro, son ciegos; las narices y bocas, amplias; las manos, abiertas de cara al espectador, pretenden expresar ternura y delicadeza. La joven de más edad lleva un pañuelo anudado a la cabeza, que ondula y se redondea; la atmósfera general es de recogimiento y silencio. Ese silencio que persistirá, de manera evidente, en todas sus obras.

El espacio, aunque algo indefinido, se proyecta en vertical, continuando el trazo de las figuras, dividido en tres planos mediante el color.

En este cuadro hay dos aspectos a tener en cuenta, que nos hablan de la coherencia global existente en el conjunto de su obra: es un tema que alude a la infancia y a su relación con la naturaleza (las mariposas), donde impera un clima de expectación. Por otro lado, los largos cuellos y la actitud de las manos formarán parte integrante del repertorio expresivo, netamente padroniano.

La composición titulada *Aguadoras* —en la versión al óleo que reproducimos— reúne a seis mujeres en diferentes posturas, de pie, formando varios planos de profundidad entre ellas, y también con respecto al paisaje situado en lejanía, algo más bajo.

Dos de ellas permanecen de espaldas, y otra queda a la izquierda, junto a un árbol. Van descalzas, vestidas con trajes sencillos y delanterales, y todas llevan un pañuelo anudado a la cabeza. El color de la piel es oscuro, terroso. Los cuerpos y rostros responden a las características ya descritas. Imperan aquí las líneas redondeadas, lo circular, tanto en los personajes como en los cuencos, los fardos, y en las montañas del fondo. Pero hay regulación, hay geometría. Las masas están repartidas, a derecha e izquierda, en un intento de compensación: una figura central, de espaldas, sirve a modo de balanza. En el suelo, las sombras, y el camino de la derecha trazan tenuemente esos ángulos rectos tan queridos por el pintor.

El proceso de geometrización, y por ende, de simplificación de las formas, queda patente, de un modo claro, en los escasos ejemplos de vistas urbanas con que contamos. Podemos establecer comparaciones entre el *Paisaje urbano* de 1951, y *Casas y ruletas* de 1960, para ilustrar esos cambios. El primero es un encuadre de la ciudad de Gáldar, tal y como se veía desde la casa del pintor: un trozo de calle, unas casas, parte de la iglesia, el cielo. Hay sombreado y la perspectiva es ortodoxa; se distingue un coche, un burro, una persona. La luz solar proviene de la izquierda: hay sombra en la acera y parte de la calle, el coche tiene también su sombra, así como el muro de la azotea. Aunque la ejecución es suelta, hay un respeto conservador por la realidad de las imágenes representadas.

En *Casas y ruletas* el espectador está en plena calle; el punto de vista es bajo y apenas se atisba un trocito de cielo. El sol parece continuar situado a la izquierda, pero el reparto de las zonas oscuras ya no es tan fácil de identificar. Las casas forman una mole única, repartida en espacios rectangulares y cuadrículados, diferenciados por trazos negros de distinto grosor. Las viviendas se multiplican hacia arriba con puertas y ventanas que se proyectan en vertical. Las sombras se triangularizan, los colores se separan y superponen geo-

métricamente. Cuelgan banderines triangulares. Las ruletas, ovaladas y blancas, son siluetas imprecisas que se posan en un suelo más impreciso aún, poco sólido. La obra quedó inacabada, pero su concepción cubiforme poco se asemeja a la de *Paisaje urbano*.

La posible conexión, en cambio, procede de otra vía: la sensación de vacío, de ser una hora pesada de calor y soledad, la quietud de un tiempo adormecido.

Padrón cultivó escasamente la temática religiosa, aun cuando, al celebrar su primera exposición, declarase que se encontraba impulsado hacia la misma. Lo cierto es que contamos apenas con una media docena de ejemplos.

De 1954 son *Viacrucis* y *Boceto de una procesión*, que merecen comentarse por un doble motivo: el reparto de las masas en la superficie del cuadro y la sugerencia de primitivismo que contienen. En ambos asistimos a una escena que se desarrolla en primer término, contrapuesta a un paisaje de tipo montañoso que aparece en la lejanía, pero la ejecución y la concepción de las formas quedan un tanto diferenciadas.

En *Boceto de una procesión*, las dos mujeres del primer plano se incurvan hacia dentro, como inscritas dentro de un óvalo, confiriendo así cierto movimiento a la composición. Las figuras restantes dibujan suaves diagonales mediante sus cabezas, creando a su vez cada grupo un trazo ovoidal algo alargado. Los perfiles montañosos del fondo semejan gibas de camellos, unidas por una línea ondulante. El paisaje es esquemático; los rostros, manos y pies están apenas esbozados.

Viacrucis puede resumirse como un trapecio, cuya línea superior viene marcada por los brazos del crucificado, con dos óvalos arriba —los ángeles—, y un breve plano intermedio ocupado por las montañas. Es el cuerpo de Cristo, tan recto y recortado contra la cruz, el que centra la escena, confiriéndole unidad, a pesar de las distintas actitudes del grupo convencional que le acompaña. Los cuerpos son algo rígidos y muy planos. Rebordes negros y gruesos enmarcan los seres y el paisaje.

Es de destacar nuevamente esa voluntad incipiente de Padrón por lograr un espacio lógico, equitativamente distribuido, atendiendo a la verosimilitud dentro del marco pictórico, y no a la fidelidad naturalista.

Estas dos obras desprenden un sabor medieval, pues, aun cuando hay respeto por las leyes de la perspectiva, se respira un aire ingenuo, de realidad abstraída y simplificada. Casi podría decirse que recuerdan ciertas miniaturas de los códices bizantinos del último periodo.

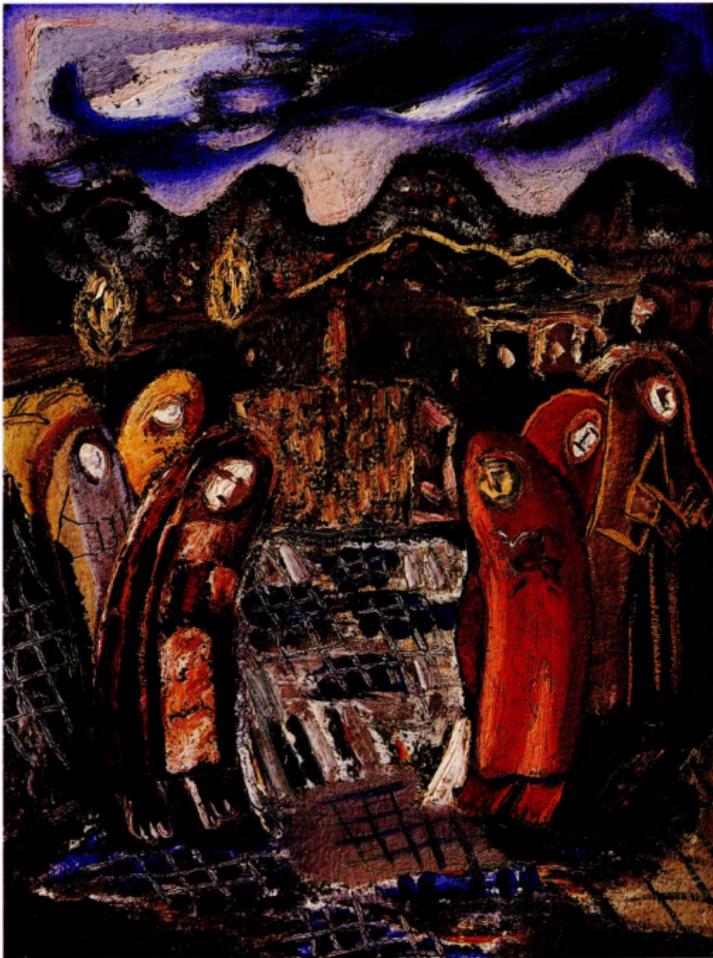
Niños rojos con cometas fue pintado el mismo año que las anteriores obras, y aquí, si puede establecerse alguna relación, tendríamos que pensar en las figuras desnudas de expresionistas como Kirchner o Schmidt-Rottluf.

Persiste la división de planos en profundidad, pero la ejecución es bastante suelta, como corresponde a este canto a la libertad y despreocupación infantiles que Padrón trató de conseguir. Los niños, rojos, desnudos, verticales, juegan con sus cometas exagonales, de diversos colores, en medio de una naturaleza de suaves elevaciones, con un trozo de cielo claro arriba. Hay arbolitos y aulagas repartidos aquí y allá, dos casitas en un rectángulo, un carro, un caballo azul que puede haberse escapado —¿por qué no?— de un cuadro de Franz Marc.

Las líneas corporales se prolongan en pincladas en negro o gris que las



Vía Crucis. Óleo sobre tabla. 50 × 37,5 cm.
1954. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Boceto de una procesión. Óleo sobre cartón. 27 × 20,5 cm, 1954. Ayuntamiento de Gáldar (Gran Canaria).



Niños rojos con cometas. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 57 × 72 cm. 1954. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).



Ángeles. Óleo sobre cartón. 74 × 59 cm. 1957. Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria.

arropan, insinuando movimiento o sombreado. Hay dos nubes colgadas en el cielo, que todavía no se han convertido en simples trazos.

Estos *Niños rojos...* están prefigurando ya uno de los temas preferidos del pintor: la infancia y sus juegos, y este juego, en particular, como símbolo de liberación —así lo interpretamos— y de disfrute. Claro que estos están aún lejos de ser los niños que vendrán a poblar sus cuadros algunos años más tarde.

El empleo de un geometrismo acusado, así como el estudio del color y la textura del óleo, se patentiza ya claramente en realizaciones como *Ángeles* (1957) y, sobre todo, en *Anunciación*, pintada dos años después. Estos «ángeles» de Padrón surgen de un ámbito verde-naranja, de superficies empastadas, donde predominan planos de color separados. Los cuerpos aún poseen curvas y el espacio no queda tan recortado como en la obra siguiente. La *Anunciación* es un juego de fuerzas sostenido entre el color, la línea, y el reparto de los objetos en el espacio.

María y el ángel están concebidos como dos grandes signos de interrogación, angulosos, rígidamente inclinados. Los distintos planos de color marcan líneas divisorias en los cuerpos y el fondo. El óleo se ha aplicado a base de «escamillas» que de cerca le confieren borrosidad, en tanto que de lejos semeja una labor puntillista. La figura del ángel puede inscribirse perfectamente en un rectángulo verticalizado, mientras su mano —ancha y cuadrada como los pies— marca el centro de la composición, que continúa la línea divisoria de colores. La escena acontece en un marco ilusorio: se ven edificios y montañas a la izquierda, pero al otro lado no hay más que triángulos de color. Un jarrón a los pies de la Virgen sugiere un interior. Es como un índice de lectura bien sencillo: el ángel llega desde fuera, a la Virgen le corresponde el recogimiento. Tres elementos arropan esta figura, estableciendo una curva por encima de ella: el jarrón, una mariposa y la paloma, en sentido ascendente. Bajo el ángel, alineados casi en una recta, aparecen una abubilla, un libro abierto con un barquito encima y otra mariposa. Son objetos que remiten a la infancia, porque, en definitiva, más que el tema evangélico, parece que es la llegada de la misma lo que Padrón nos anuncia.

Los resultados obtenidos con el trabajo del color en esta obra, nos adelantan logros posteriores. Se mezclan varios colores para obtener un tercero, y a este a su vez se le superpone otro y surge un nuevo color, de tal modo que si raspásemos la superficie aparecerían varias capas aplicadas en niveles de distinto grosor. También se detectan leves rayaduras en la zona inferior, que desvelan tonos más claros de un mismo color —en este caso el verde.

El aspecto general de *Ángeles* y *Anunciación* es el de un *puzzle* de variado cromatismo, más propio de un vitral que de una obra al óleo. Y esto nos indica igualmente esa tendencia a la experimentación que Padrón poseía.

Ya apuntábamos que a través del tratamiento de los rostros y los cuerpos, podía realizarse un seguimiento progresivo de la búsqueda emprendida por Padrón hasta hallar «su» modelo.

Si observamos a las *Ceramistas* de 1956 y a la *Alfarera* de 1960 y establecemos comparaciones, nos resulta extremadamente fácil deducir que de unas a otras ha sucedido algo. El tema es bastante similar, recoge una actividad femenina, pero las formas —obviamente— han cambiado. Aparte de la cues-



Anunciación. Óleo sobre cartón. 78 × 87 cm. 1959. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).



Alfarera. Óleo sobre cartón. 76,5 × 89 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

ción numérica —de tres a una—, la alfarera rectangular no podría compartir su labor con las robustas ceramistas. Los miembros se han alargado, las líneas rectas sustituyen a las curvas; y al final de un cuello largo y cónico hay un rostro romboidal. Este personaje se encuentra sentado en ángulo recto, mirando hacia la derecha del espectador, ocupando prácticamente dos tercios del espacio. Es una característica que guarda asimismo el personaje de *Niño con cabra y palomas*, y en medida semejante, uno de los niños de *Pelea de gallos* y el muchacho de *Las majadas*. Los rostros de todos ellos están conformados por fuertes mandíbulas, cuadradas, rígidas. De perfil, o ligeramenteladeados, presentan una cabeza plana, algo apuntada hacia la nuca; la frente y la nariz se continúan en una misma línea, dibujando un ángulo recto. El pañuelo anudado bajo la barbilla es un elemento que le servirá para agudizar las formas geométricas.

Cuando las mujeres que están *Secando jareas* nos miran de frente, sus caras y pañuelos constituyen una pieza única: un rombo abierto, ensanchado, que descansa sobre un cono. La mujer que contempla al espectador *En la exposición* no se diferencia prácticamente en nada de las anteriores. El rombo, visto de perfil, es un rectángulo prolongado por un triángulo en una de sus caras, apariencia que toma el pañuelo al estar situado en lateral. Incluso las puntas que



Pelea de gallos. Óleo sobre tabla. 75,5 × 92 cm.
1961. Museo Antonio Padrón.
Güldar (Gran Canaria).

sobresalen tras el nudo del pañuelo van a ser geometrizadas. De una cierta caída natural pasan a una triangularización extrema. Estas distinciones no se producen necesariamente en un estricto orden cronológico, es algo que podemos comprobar mirando la *Mujer con jaula* (1967) y las de *Tienda* (1966).

Una vez que Padrón encuentra el vocabulario acorde a su lenguaje, lo gradúa según las necesidades inherentes a cada obra. Así se explica que las figuras de *Comiendo jareas*, pintadas en 1968, puedan suceder al rostro-máscara de la primera versión de *La lluvia*, concebido un año antes. Es precisamente en esta serie temática y en sus últimas obras, donde surgen los rostros en forma de media luna, mirando hacia arriba, con labios prominentes que se abren con expresión de dolor, en los que casi no hay ojos.

Se atribuye a la estatuilla aborígen comúnmente conocida como *Ídolo de Tara*, el haber inspirado a Padrón el contorno de sus rostros. En *Los ídolos guanaches* hay un homenaje directo a dicha figurilla, cuya cabeza se reproduce, con escasas diferencias, en *Mujer con jaula*. Se trata de una media luna cuya curvatura es sustentada por el cuello. Podríamos ver aquí también el germen de los rostros finales. Lo que ha ocurrido es que los rasgos faciales se han desplazado de su lugar original.

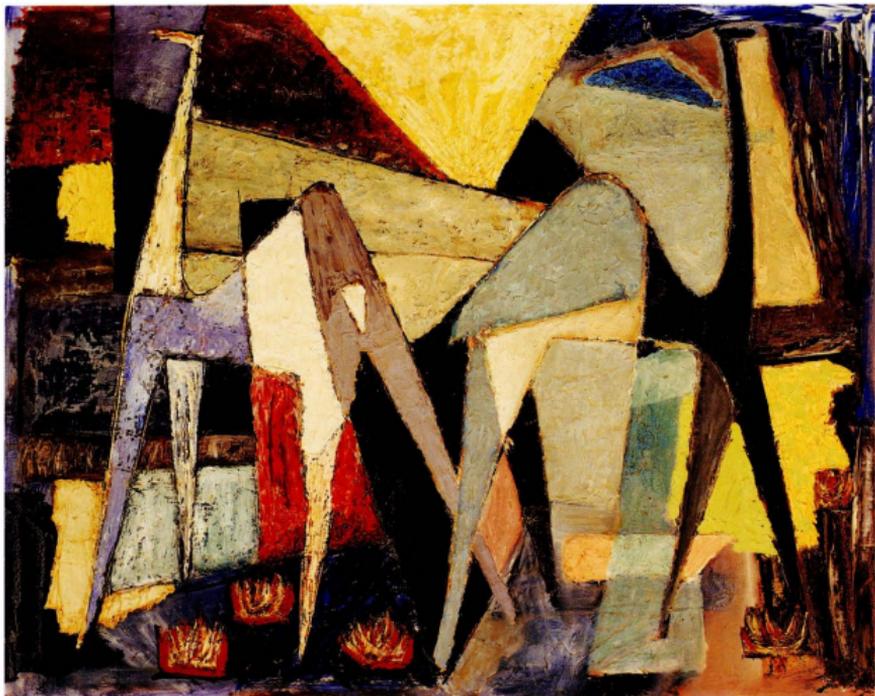
Los animales también son parte integrante del repertorio figurativo de Padrón. Solos en algunas ocasiones, agrupados o acompañando a la figura humana, en otras. Sin ellos no podríamos reconstruir el universo pictórico que analizamos. Generalmente tratados todos con ingenuidad y simpatía, si exceptuamos los gallos, de un carácter más ambivalente, dado que pueblan los ámbitos de la superstición y la brujería.

Quizá sea el camello el motivo más serializado por el pintor, al que somete a una acusada estilización. Basten tres ejemplos: *Campesinas y camellos* (1958-59), *Camellos* (1959) y el mural del mismo título, de 1960.

En la primera composición hay tres animales, situados de perfil, en grupo, estableciéndose un juego entre las líneas de los cuellos y las jorobas. Son cuerpos lisos en los que se han eliminado detalles naturalistas como el pelaje o las pezuñas. Las patas se separan mediante un arco peraltado que sostiene la cupulilla de la joroba. Hay esbeltez y elegancia en estas figuras que parecen estar hechas en cristal o terracota. Por otro lado, forman parte de un ritmo establecido con el número tres en este trabajo sobre papel. Hay tres curiosas campesinas, tocadas con sombreros en forma de seta, y tranquilamente sentadas, con las manos sobre el delantal. Se diría que es la misma figura, ligeramente movida y reducida de tamaño para establecer alguna distancia. Detrás, tres simples casitas van disminuyendo en la lejanía. Los camellos sirven de contrapunto al resto de las formas combinadas.

En el óleo sobre cartón de 1959, los animales han cobrado mayor importancia, dado que ocupan todo el espacio, si exceptuamos una pequeña figura humana, desnuda, de espaldas, que ha sido interpretada como la de un pastor. Esta figurita está unida, mediante su mano alzada, a la pata de uno de los camellos, el único que igualmente vemos desde atrás.

En primer plano, y recortándose unos contra otros, tres enormes camellos superponen patas, cuellos y jorobas, en pleno desarrollo expresivo de formas opuestas y entrecruzadas. A la izquierda, otras dos figuras, más desdibujadas y rectilíneas, completan el conjunto.



Camellos. 71 × 58 cm. 1960.



En la exposición. Óleo y papel sobre tabla. 75 × 90 cm. 1964. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

El interés de Padrón por la combinación de formas y planos de color encuentra en la figura de este animal un terreno idóneo en el que practicar la estilización, hasta limitar con lo abstracto; lo que lleva a cabo en el mural *Camellos*, donde, a simple vista, sólo distinguimos un entrecruzamiento de colores, muy delimitados entre sí. Podría afirmarse que aquí se llega a la culminación del proceso, a un «manierismo» del modelo. Extremidades y cuellos sumamente alargados, lomos y jorobas casi hiperbólicos. Y el camello, como referencia visual, queda enmascarado por la interacción y superposición de colores. La discontinuidad de los perfiles, la interrupción de los trazos, viene marcada precisamente por las superficies de color, que se cortan unas a otras, como se aprecia claramente en la nube que atraviesa un largo cuello, y en general, en toda la composición, organizada en diversas bandas ondulantes de variada tonalidad.

Se ha señalado que Padrón, con este motivo que comentamos, recorrió «el mismo camino que un creador de la más pura abstracción geométrica»³⁰, tal vez pensando en la *Composición núm. 7*, en algunas partes titulada *Camellos*. Si consideramos que esta obra forma parte de una serie de «composiciones» que constituyeron un puro ejercicio combinatorio de formas geométricas y estructuras cromáticas, la afirmación resulta un tanto aventurada.

Tanto el catálogo de Lázaro Santana como el elaborado por María Victoria

³⁰ ALEMAN. Ángeles, «Antonio Padrón». Texto para la Exposición Antológica de la Sala de Arte «La Regenta», Viceconsejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1989.



Las majadas. Óleo sobre tabla. 75 × 89,5 cm. 1962. Museo Antonio Padrón, Gáldar (Gran Canaria).



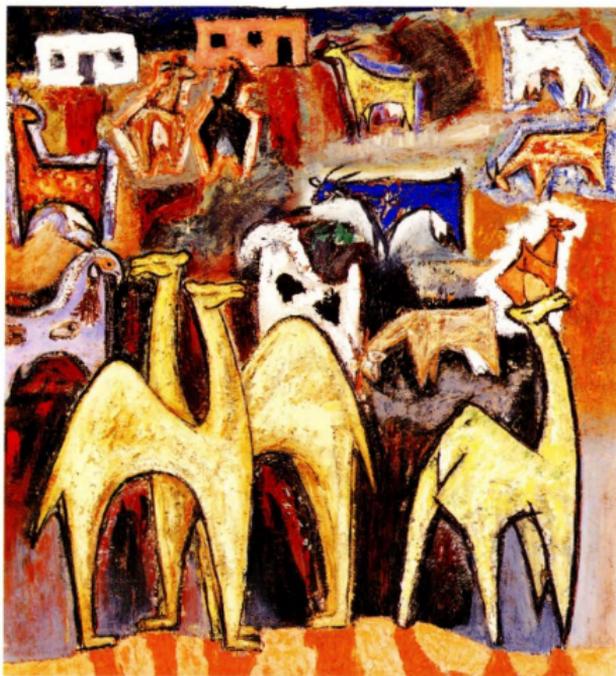
Echadora de cartas. Óleo sobre táblex. 75,5 × 92 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Mujer con jaula. Óleo sobre tabla, 73 × 59 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Camello. Óleo sobre cartón. 45 × 40 cm. 1959. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.



Cambras y camellos. Óleo sobre cartón. 63 × 58 cm. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

Padrón mencionan la obra en cuestión como «composición», sin más referencias. De hecho, *podríamos* ver camellos u otras cosas.

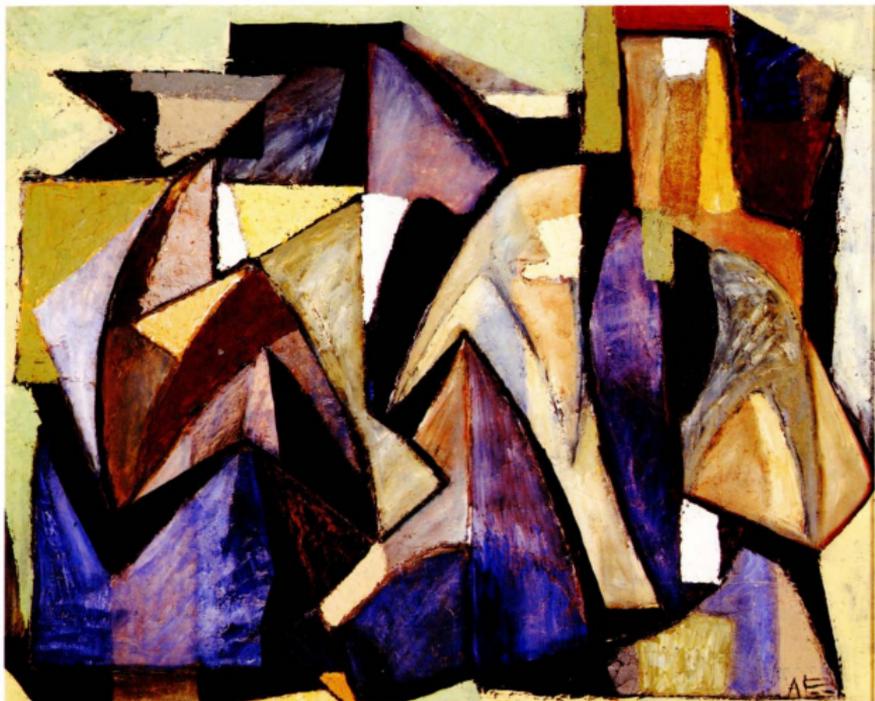
De este modo, el motivo, como tal, nunca acaba perdiendo la referencia figurativa.

Ya indicamos que Padrón, tras sus primeras realizaciones, en las que quedaban algunos restos academicistas, optará por el espacio bidimensional para situar a sus personajes.

En los fondos de paisaje aparecerán casas y árboles sumamente esquematizados, alineados unos junto a otros, o «flotando» por encima o por debajo. Los campos de labranza, el terreno sembrado, son piezas de corte irregular, o círculos y rectángulos que van montándose en horizontal o vertical. El empujamiento y la simplificación, la superposición de los planos medio y último, nos recuerdan a las pinturas románicas y góticas. La perspectiva se



Campeñinas y camellos. Gouache y tinta sobre papel. 17,5 × 20 cm. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).



Composición núm. 7. Óleo sobre táblex. 59 × 72,5 cm. 1960/61. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Pescador. Óleo sobre lienzo pegado a cartón. 58,5 × 65,5 cm. 1960. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Bodegón. Óleo sobre táblex. 59,5 × 91 cm. 1966. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

logra por la diferencia de tamaños y la sucesión de planos, sin acudir al punto de fuga. En un mismo cuadro puede haber objetos vistos a ras de suelo, frontalmente o desde arriba.

Los personajes que aparecen sentados o inclinados —que son la mayoría— están tomados muy de cerca, y por su tamaño, quedan algo comprimidos en el espacio que ocupan. Se diría que, si se levantasen, romperían el marco que los contiene. Piénsese en los niños de *Pelea de gallos* o en los del mural *Niños haciendo cometas*.

En ocasiones, los objetos que los rodean, dado su abigarramiento, nos dificultan una captación visual inmediata, como es el caso de *El pescador* o *Quesera*.

Habitualmente son dos o tres los personajes que encontramos, los grupos son escasos. Padrón aprovecha para ensamblar posturas contrapuestas, casi siempre en ángulo. Lo detectamos así en *Las tineras*, *Envite* y en *Pelea de gallos*, por citar solo algunas.

Cuando nos encontramos ante un interior con ventana, no se evidencian las limitaciones dentro/fuera, sino que ambos espacios devienen en uno. Es lo que ocurre en *Mujer infecunda* —sobre todo, en la segunda versión de 1962— en que el trozo de paisaje invade literalmente la habitación y se integra en el muro. Lo mismo podemos decir de *Bodegón*, donde las casitas y la tierra «son» la propia ventana.

La ventana renacentista ha sido olvidada, y se deja paso —por supuesto, salvando las diferencias formales— a la ventana de Matisse.

En los exteriores también hay una propensión a dejar el espacio como algo indefinido, no limitado. Por ello, el cielo y el mar están ausentes casi siempre. «Y es que el pintor canario busca la verticalidad para no limitar espacios», según sus propias palabras¹¹.

¹¹ HERNÁNDEZ, Orlando, «Antonio Padrón, misterioso, normal y fabuloso pintor», en *Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1967.



Las tineras. Óleo sobre tabla. 92 × 81 cm. 1965. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Echando las cartas. Grabado en linóleo.
27 × 38 cm. 1960. Museo Antonio Padrón.
Gáldar (Gran Canaria).

De este modo, los límites, si los hay, dependen de la imaginación del espectador.

Es como si cada cuadro se erigiese en ventana, en pequeña zona abierta a la mirada, en la que se puede abarcar un espacio mayor del que se tiene, desconociendo dónde empieza o acaba.

COLOR Y MATERIA

El estudio de las características formales de la obra de Antonio Padrón quedaría bastante incompleto si olvidáramos el apartado del color y las texturas. El artista valoraba el color por sí mismo, y concedía gran importancia a la apariencia física de la materia pictórica. La mezcla de los distintos pigmentos, así como la aportación de elementos ajenos al óleo, le lleva a la elaboración de superficies que podríamos denominar como mixtas. No solo por lo que se refiere a los *collages*, o a los murales en los que incorpora arena, sino también a los propios óleos. Se trata de lo que Manuel Padorno definió, con pleno acierto, como «pintura tallada».

Ya explicamos en el capítulo anterior cómo se había aplicado la gama cromática en una obra como *Anunciación*. Aunque en cada caso Padrón trata de experimentar con la pastosidad del óleo, se puede ofrecer una apreciación general sobre su trabajo al respecto.

Ya en *Alfarrera* notamos que hay interés por conferir relieve a la pintura: el barro que elabora el personaje sobresale del resto de la superficie. Es una propiedad que comparten otras imágenes de su pintura: el pajarillo de *Pelea de gallos*, la aulaga de *Echadora de cartas*, la pared de la primera *Mujer infecunda*... Y podríamos continuar con más ejemplos.

Cuando contemplamos un óleo de Padrón se nos ocurre que aquellas capas de pintura no pueden haberse aplicado con pinceles tradicionales. La calidad tiende a lo pastoso, los trazos son gruesos, hay rayaduras.

La obra no se dirige solo a la vista; realiza también un llamamiento al tacto. Efectivamente, Padrón se valía de pinceles «caseros», como los confeccionados con hoja de palma o los de tablitras extraídas de las cajas de puros. No estamos ante datos curiosos o que indiquen una opción gratuita. Precisamente se trataba de buscar los útiles más adecuados para conferir a la pintura esa apariencia de la que hablábamos.

Cada color de su paleta es raramente un solo color: el procedimiento es aplicar varias capas; de tal modo que el color aparente esté formado gracias al que se le ha mezclado debajo, o bien se raspa para destacar el primero y el segundo queda a modo de reborde.

En *Composición núm. 7* apreciamos, en el ángulo inferior izquierdo, un intercambio tonal entre el negro, el azul y el verde. El negro es la base que sustenta a los restantes, a este se le superpone el verde, y sobre el verde está el azul. Pero al entrecruzarse, el azul arranca al verde un tono rojizo, y se oscurece por momentos al rozar con el negro. Y por supuesto, otros pigmentos, en menor grado, aportan toques blanquecinos, verde-claros, rosáceos o malvas.



Tienda. Óleo sobre táblex, 59 × 73 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Composición canaria. Óleo y arena sobre tabla. 150 x 100 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

Contabilizar detalladamente las tonalidades que intervienen en una composición de Padrón, podría conducir a la elaboración de un premioso catálogo. En pequeñas zonas del cuadro pueden concentrarse hasta cinco o seis empastes distintos.

Para trazar algunos elementos se añade pintura blanca o grisácea, y sobre ella se dibuja. El pajarillo de *Mujer con jaula* es tan sólo un rectángulo alargado sobre el que se ha pintado, muy finamente, la silueta del mismo. Los ojos de las mujeres de *Tienda* son últimas capas gruesas, vaciadas mediante rayaduras, y lo mismo ocurre con los tunos que exhiben: en un pedazo de rojo se inserta la fruta a través de puntos y rayas.

Las figuras suelen delimitarse con una línea en negro, unas veces fina, mayormente gruesa, a semejanza de los vitrales góticos o los mosaicos bizantinos. Normalmente se recortan en un fondo de color, sobre el que parecen ir pegadas, y que actúa a modo de prolongación de las siluetas. Así son las cabritas de *Paisaje*, las palomas y la cabra de *Niño con...*, el buey y la cabra de *La trilla*, etc.

Así consideradas, las zonas de color se convierten por sí mismas en «formas» independientes; la continuidad cromática no es estricta ni se atiende necesariamente a los objetos. Es más, por lo general en los óleos son dichas zonas, muy delimitadas —como trabajadas a espátula— las que separan los planos y dividen el espacio.

Resulta evidente que para Padrón el dibujo constituía el instrumento de trabajo previo a cualquier obra, así lo demuestra la gran cantidad de apuntes y bocetos que dedicaba a la concepción de sus temas. En los cuadros inacabados podemos apreciar el empleo del mismo para delinear las figuras, si bien suele estar realizado con el propio pincel. Pero en sus obras más logradas el dibujo se establece mediante las incisiones realizadas en el óleo o con rebordes o surcos formados por el empaste.

El óleo es tratado por Padrón como materia para modelar, a semejanza de arcilla o plastilina, que permite aplicarse con los dedos o ser taladrada mediante un punzón. Sin embargo, se establecen variantes según las exigencias de la propia obra. Así, contamos con los hilillos verdes o blancos de las aulas y las palomas-aulagas, denominadas así por semejanza. Son finas chorreaduras de óleo que conforman el cuerpo del ave y las ramitas de la planta.

También puede haber una sucesión de puntos de color, a modo de goterones abigarrados, como en *Pescadora*, o un tratamiento a base de escamas, que es el caso de los rostros terrosos de *Santiguando una niña*. Asimismo, la superficie del cuadro puede estructurarse como un entramado reticular, con el óleo distribuido por trozos recortados pero sobresalientes. El ejemplo lo tenemos en *La trilla*, donde imperan rectángulos de color amarillo.

El interés de Padrón por la textura del óleo no se detiene exclusivamente en sus propiedades de rugosidad, penetración y relieve, sino que considera igualmente cualidades opuestas. En obras de grandes dimensiones, y gracias a la incorporación de arenas, se imprimen a los pigmentos lisura y brillantez. *Composición canaria*, *Paisaje con anlagas* y *Trabajadores de plataneras* muestran superficies aterciopeladas, bastante planas y de color encendido. En estos casos sí vemos un colorido limpio, sin interferencias, de tono único y exclusivo. El



Santiguando una niña. Óleo sobre tabla, 72 × 58,5 cm. 1962. Biblioteca Insular, Las Palmas de Gran Canaria.



Campesinas. Oleo y arena sobre tabla. 150 × 196 cm. 1965. Gobierno Autónomo de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria.



Paisajes con anclas. Óleo con arena y papel sobre táblex. 150 × 164 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Cuadro núm. 5. Óleo con madera, hierro y plástico sobre táblex. 68,5 × 74,5 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Cuadro núm. 1. Óleo con madera, hierro y plástico sobre táblex. 86 × 89 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

negro y el marrón asumen la labor de contrapunto, sirven para resaltar aún más a rojos, verdes y azules.

Las gaviotas de *Paisaje...* son enormes siluetas negras que se recortan sobre un azul celeste de suaves gradaciones; una de ellas se transforma en ocre al cruzar una zona casi esmeralda.

Las rojas pieles de las campesinas de *Composición...* resultan tan fuertes porque contrastan con los tonos oscuros que las bordean, y con el lila del suelo.

En los racimos de los *Trabajadores de plataneras* Padrón nos sorprende con una gama inusitada de verdes, especialmente en los tonos más claros, alimentados y casi fluorescentes. Estas obras, aunque fueron concebidas como murales —para ser colocadas en un marco arquitectónico concreto—, están realizadas sobre tabla, característica que comparte *Campesinas*, donde podemos observar varios de los aspectos mencionados en este apartado. Los tres figuras femeninas de la derecha se encuentran remarcadas en negro, mientras la sentada en el suelo lo está en marrón, y el macho cabrío y la cabra en color vino. En los trajes de las figuras de pie se combinan el amarillo, el crema y el marrón, repartidos en triángulos y rectángulos para delimitar zonas de sombra. Las aulagas continúan similares a encajes, con calidad de musgo o terciopelo.



La trilla. Óleo sobre tabla. 59 × 73 cm. 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Niños haciendo cometas. Arena, picón volcánico, cortezas metálicas, papel, madera, cuerda, yeso, caña y óleo sobre tabla. Ancho: 240 cm, con diversas medidas. Jugado de lo Social (propiedad del Ayuntamiento de Gáldar). Gran Canaria.

pelo. Son composiciones estrictamente reguladas, donde color y materia se conjugan para destacar la acusada planimetría de las formas.

Será en los *collages* donde Padrón consiga aunar pintura y escultura, ayudándose de madera, picón o plástico para la obtención de objetos con verdadero volumen.

Niños haciendo cometas es un auténtico alarde de relieve pictórico. La utilización de arena y, al parecer, sustancias metálicas, confiere al color tonos ocres, terrosos y herrumbrientos. Las cometas son de auténtico papel y los hilos son de cuerda; maderitas y trozos de caña se aplican a la cola del juguete. En la base de la composición, el rollo de cuerda y los contrapesos de madera conforman una ristra en relieve, cargada de cadencias rítmicas en blanco, madera y negro.

Las investigaciones informalistas de comienzo de los sesenta, llevan a los «cuadros» numerados, de formas abstractas, con materias de diversa procedencia enquistadas en la superficie.

Las jaulas de pájaros, destrozadas, son recubiertas de color y combinadas con tuercas plásticas, sobre táblex. En la *Cuadro núm. 1* predominan el blanco, el negro y el rojo, con un toque amarillo, como una reminiscencia de las arpilleras de Millares.

En el *Número 5*, de fondo negro, destacan celestes y añiles, en mezcla con cremas y rojizos. Si Padrón salvaba estas obras de la quema personal a que sometió sus incursiones en la pintura abstracta, es quizá por el resultado satisfactorio que obtuvo con el relieve de la materia, por la categoría de objetos indendizados que supo conferirles.

Cabría preguntarse si los colores de Padrón procedían de la naturaleza o eran imaginarios. El pintor admitía un cambio constante en su paleta, pero asimismo declaraba que le influía «el color del paisaje como elemento óptico».

Miró Mainou opina que «aprendió los ocres de las hierbas agostadas, los pardos de las tierras, los verdes de los helechos, el gris tierno de la montaña de Gáldar, el malva de las violetas que florecen en una maceta»¹².

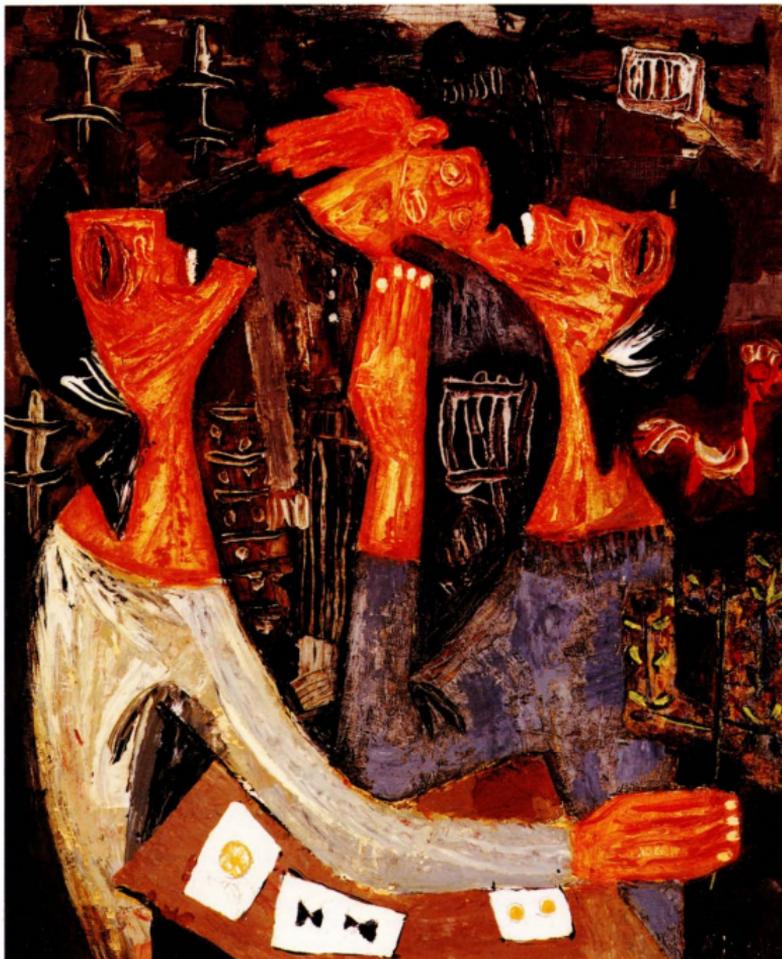
Generalmente se indica que Padrón supo imprimir sensación de sequedad en los paisajes mediante el empleo del color. Habría que añadir que la gradación de las capas de pintura contribuye de igual modo a producir este efecto.

Si observamos detenidamente una obra como *La trilla*, concluiremos que el árbol situado a la derecha nos parece seco no sólo por su colorido amarillento, sino también y principalmente porque es óleo de fondo, plano, empobrecido, esquemático y liso.

Hay que admitir una aplicación arbitraria del color, principalmente en las figuras humanas. Hay niños verdes y mujeres azules, pieles ocres y rojas, grises o amarillos. Desde Van Gogh sabemos que es algo completamente lógico en un pintor que trate «siempre de reflejar una realidad de la manera más poética y subjetiva posible». Esto es, «una» realidad y no «la» realidad. El realismo de Padrón es exclusivamente pictórico, dado que es la suya una realidad reelaborada, no una imitación de lo que entendemos por realidad.

Padrón se consideraba *fauvista*, pero tal vez en la misma medida que se consideraba expresionista; es decir, con contención. La crítica suele descartar esta vinculación por la ausencia de estridencias cromáticas, por el control ejercido sobre un colorido que nunca puede resultar chillón. Exceptuando algu-

¹² SÁNCHEZ BRITO, Margarita, «Una vida larga para Antonio Padrón» (entrevista con Miró Mainou), en *El Eco de Canarias*, 6 de mayo de 1970.



Santignadoras II. Óleo sobre táblex. 73 × 59,5 cm. 1963. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Campesina. Tinta china sobre papel. 30 × 29,5 cm. 1961. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Niño con cometa. Dibujo a tinta china y gouache sobre papel. 1961. Colección particular. Gáldar.

nos casos, la impresión superficial es que en su paleta abundaba, por encima de todo, azules, grises y ocre. El contacto cercano con el conjunto de su obra nos habla de un manejo minucioso y detenido del espectro cromático, que le llevaba incluso a elaborar colores propios. En este sentido sí era *fauvista*, lo cual no quiere decir plenamente *fauve*. Matisse lo fue y no hay cuadro mejor planificados que los suyos.

Pero la valoración del color como elemento fundamental dentro de una composición, y el tratamiento diferenciado e individual que le confiere en ocasiones, no le hace perder de vista su vinculación a las formas.

Es interesante recordar lo que a este respecto apunta Lázaro Santana: «El color, aunque pretende establecer un lenguaje que valga absolutamente por sí mismo —en esta circunstancia participa del carácter de la obra abstracta— dista de alcanzar la exaltación precisa (que su autor, por otra parte, nunca pretendió) para desvincularse de lo real expresivo»¹³.

Si hubiese que definir mediante un solo término la conjunción de colores llevada a cabo por el pintor, acudiríamos sin dudar, al de armonía. Armonía que no implica el uso de gamas reducidas, sino por el contrario, el acierto a la hora de modular tonalidades disímiles.

Por otra parte, la pintura no significaba para él exclusivamente modulación del color; era también materia susceptible de ser transformada. El esfuerzo consistía en equiparar, una vez más, esas dos cualidades.

Se ha afirmado que la totalidad de la obra de Antonio Padrón «podría ir definiéndose, basándonos en el color»¹⁴, impresión extraída de la adecuación de cada tema con el color predominante en el mismo.

Así, se habla de grises para la serie acerca de la brujería, de azules para los niños, de ocre y amarillos para el paisaje, etc.

Ciertamente, ya hemos constatado la perfecta sintonización de colores y de

¹³ SANTANA, Lázaro, «Antonio Padrón», serie «Artistas Canarios», en *Aguayón*, núm. 107, Las Palmas de Gran Canaria, enero de 1974.

¹⁴ SANCHEZ BRITO, Margarita, «La pintura de Padrón», en *El Eco de Canarias*, 9 de junio de 1968.

formas, tanto como la distribución de los objetos y las figuras en el espacio. Labor llevada a cabo en cada cuadro, independientemente de su temática. Si en el caso de las obras basadas en la superstición y las creencias populares podemos realizar una afirmación generalizada, no hay tal restricción para el resto de su producción.

Ya indicamos que Padrón escoge soluciones según las necesidades implícitas en cada una de las composiciones: técnica y forma están al servicio del contenido, aunque no anulados por este.

Así, la iconografía creada por el pintor halla su justa expresión gracias a los recursos estilísticos empleados. ¿Y en qué consiste dicha iconografía? ¿Qué representa? Nada menos que —según palabras de Juan Ismael— el «mapa espiritual de Canarias»¹⁵.

CONTENIDOS

En la definición «mapa espiritual de Canarias» se emplean tres acepciones que vienen a ser un desafío para cualquier creador.

Elaborar un «mapa» implica representar diversos aspectos de un lugar, realizando un atento recorrido por sus rincones. Lo «espiritual» atañe al reflejo en ese trazado de algo más que no está a la vista; todo aquello que se respira pero no se toca. Si la labor ha de extenderse a «Canarias», nos estamos refiriendo a alguien que, necesariamente, se siente muy cerca de la tierra y sus gentes, elevándolas, de algún modo, a la categoría de mitos.

Podríamos tratar de ver si Padrón, a través de su obra, cumplió efectivamente esos requisitos; por supuesto, sin pretender que las siguientes sean las últimas palabras al respecto.

Apuntábamos que el pintor cultivó escasamente el paisaje como tema independiente, que prefería los «fondos» para situar en ellos la figura humana, casi siempre en primer plano. Las personas y sus labores van a centrar su atención, ya se refieran a actividades para el sustento, como a la diversión, o a las prácticas más ocultas.

Las mujeres en particular van a poblar la mayoría de las obras, seguidas de los niños y los animales. El hombre, en su configuración adulta, aparece muy raramente.

Cuando surge un paisaje o un bodegón, algún elemento nos indica la huella humana: cercas, campos roturados, jareas secándose... Padrón no puede prescindir de las personas, ya que ellas le proporcionan el mundo del que se nutre su pintura. Un mundo de figuras calladas y quietas, pero no solemnes, donde los seres y la naturaleza parecen trascender su propia apariencia. Esa apariencia que Padrón se esforzó en particularizar, estableciendo así un nuevo «canon» estético, admisible únicamente en el marco ilusorio de la obra.

Estos seres no hablan entre sí, gesticulan apenas, casi no se miran. Están ensimismados o mirándonos a nosotros, como si estuviesen ahí para que los contemplemos. Luego... realizan algo importante, algo que merece ser observado.

Pedro Lezcano dijo en una ocasión: «Antonio era una ventana de su pueblo

¹⁵ FE. María Dolores [de la], «Juan Ismael habla sobre Antonio Padrón», en *La Provincia*, 5 de junio de 1970.



Dos niños buscando nidos. Rotulador sobre papel. 33 × 32 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

a la que él solo se asomaba». Pero no, porque también nos hace asomarnos con él. Y entonces vemos.

Los temas que se refieren a la infancia son preferidos por el pintor desde muy temprano. Recordemos a sus «niños rojos», desnudos y libres, echando a volar las cometas. Más adelante, se dedican a las peleas de gallos, a acariciar cabras y palomas, a coger tunos, a buscar nidos. Se trata de niños solitarios, que a lo sumo van en pareja, pero siempre apartados de los adultos, inventando un mundo para ellos. Aunque en ocasiones presenten rasgos algo endurecidos, sabemos que son tan frágiles como el papel y la caña de sus cometas. También intuimos que aspiran a echarse a volar, quizá porque se hallan incómodos en el entorno que les rodea.

Una obra paradigmática en este sentido es la titulada *Niños y cometa* (1967), pues desprende un grado de ternura y delicadeza no del todo conseguido en anteriores ocasiones. Contribuyen a ello el azul y el malva, desde luego, y la menor rigidez de las formas. Estos sí son cuerpos infantiles, de manos más suaves y redondeadas, de piernas arqueadas y pies curvados. Los ojillos son negros y redondos, con un puntito blanco de brillo en el centro que reclama nuestra atención. Sin renunciar a su estilo, Padrón ha atenuado los rasgos, ha eliminado la rigidez de las posturas.

Pensemos que a muy escasa distancia temporal se encuentran los tensos y oscuros *Niños buscando nidos*. Son personajes cuyos rostros se han vuelto máscaras, sin ojos, que alargan sus cuellos como en una búsqueda desesperada. De niños solo tienen el pantalón corto y el título. El nido está vacío, la jaula también. No hay nada que encontrar. En un dibujo previo, realizado a rotulador unos meses antes, aún podemos ver unos huevos en el nido; ahora ni siquiera eso. Es como si, decididamente, se hubiese abierto la puerta al drama.

«Me gusta mucho la evocación de la infancia, porque es el eco de una cosa lejana y que tiene — como todo lo que se nos ha ido — un fondo poético»¹⁶. Padrón explicaba así su predilección por estos temas, identificando pintura y poesía. Lázaro Santana y Manuel Padorno coinciden en atribuir a esta evocación un sentido protector. Padorno habla de un «escudo», Santana menciona un «muro». En cualquier caso, el hecho de atrapar en la obra una porción de vivencias de otro modo irrecuperables, es lo que hace de Padrón un poeta.

Al respecto, Georges Bataille señalaba que los objetos que «revelan una ausencia, son en cierto modo las únicas formas en que la tensión del individuo puede recuperar su decepcionante unicidad»¹⁷.

Gaston Bachelard precisa aún más la relación entre evocación y poesía: «Tocamos las raíces del sentimiento poético gracias a un objeto cargado de recuerdos»¹⁸.

Estas obras, que tienen como protagonistas a los niños, vienen a ser una prueba evidente de cómo, una vez más, el arte se alimenta de la memoria. Lo que Padrón buscaba *presentizando* esos recuerdos puede pertenecer al capítulo de los «paraísos perdidos», a una mera recreación personal, o a la búsqueda de sí mismo. En el terreno pictórico quedan como un recurso a la nostalgia, elaborado con mimo y atención, muy de cerca, desde dentro. Un refugio bastante fructífero.

En la temática infantil hay una obra que constituye una excepción, por varios motivos. El personaje es en este caso una niña, enfrentada a un senti-

¹⁶ SANCHEZ BRITO, Margarita, «Antonio Padrón expone hoy en el Gabinete Literario», en *Falange*, 16 de diciembre de 1960.

¹⁷ BATAILLE, Georges, «Baudelaire», en *La literatura y el mal*, Taurus Ediciones, Madrid, 1977, pág. 44.

¹⁸ BACHELARD, Gaston, *La llama de una vela*, Laia/Monte Ávila, Barcelona, 1989, pág. 103.

miento: el temor. En *Niña con vela* estamos ante una carita oval de ojos enormes, rodeada de florecillas en una maceta, y también, de oscuridad. Detrás de ella un ser grotesco, monstruoso y casi goyesco, sostiene una luz más alta y más fuerte que la suya. Podemos recordar al *Muchacho encendiendo una candelita*, obra que El Greco pinta en Italia, en la que un joven está situado en un lugar sin formas, indefinido y negro. Si la lucecita se apagara... Desconocemos qué seres u objetos le rodean, hasta dónde llega su soledad. Padrón nos responde en su cuadro: la niña está en una casa —nos lo dice la maceta—, se alumbra con una vela para poder moverse dentro de ella, y además, tiene miedo. Un miedo palpable, personificado. La composición no está exenta de cierta ironía, pero al parecer, no contaba entre sus favoritas.

A grandes rasgos, el repertorio figurativo de Padrón se basa en imágenes populares: campesinos, tenderas, oficios artesanales, prácticas ancestrales. Momentos tranquilos o alusivos a la fiesta, el trabajo y el reposo, y al final, la inquietud. No estamos ante una visión exaltadora de lo rural, aunque sí sumamente respetuosa.

La mujer en especial se ofrece desde una óptica de apreciación y respeto. Es fuerte, plácida y callada, capaz de ordenar y sostener un mundo. Una *Campesina* se halla sentada, de frente, con un cuenco de millo en su regazo y el sahumero al lado. A su izquierda, casas, parcelas, árboles, y cabras pacienco. Las manos juntas, los dedos entrecruzados —una constante en casi todos sus personajes—, su rostro serio, le proporcionan un aire de ídolo, y no con pies de barro, pues los suyos son carnosos, recios, espléndidos. Y nos mira. Un poco disimuladamente, pero nos mira. Cuando los personajes de Padrón miran de frente, con esos ojos tan abiertos, tan francos, parecen sorprendidos de que alguien los observe. Pero no se recatan en devolvernos la mirada. Quizá esa característica suya es la que contribuye a hacerlos enigmáticos. Siempre nos inquietan los espejos.

Esta *Campesina* da la impresión de haberse recogido en sí misma para pensar. Como pensativa está la *Quesera*, agobiada prácticamente por su mercancía. Exhibe quesos, vino, jareas, cuencos, una espumadera. Le acompañan un ave y una maceta. Apoya la barbilla sobre sus manos, unidas como en un rezo. En esa hora vacía, sin clientes —nunca los hay— parece impregnada de melancolía. La misma sensación que envuelve al chico de *Las majadas*, que durante cuatro años no ha variado su postura.

En un tiempo detenido como este siempre queda un lugar para la reflexión.

Hay algunos aspectos que son abordados por Padrón de un modo un tanto oblicuo, indirecto. Nos referimos a las fiestas populares y a las actividades relacionadas con la pesca. Y al mar, al que se alude pero que apenas está presente.

El ambiente de festejo está sugerido por medio de molinillos y banderines; pero, o bien estamos ante el momento previo al comienzo, o cuando ya todo se ha celebrado. Las *Tirroneras* se sitúan junto a las ruletas y levantan sus brazos reclamando compradores, pero el público no aparece. Lo mismo ocurre en el dibujo *Fiesta*. En *Casas y ruletas* ya no queda nadie.

Sabemos que hay hombres y mujeres que se dedican a la pesca, pero desconocemos cómo atrapan los peces, cómo los acercan a tierra. Tanto en *El pescador* como en *Pescadora* asistimos a una composición de elementos que nos



Niños buscando nidos. Óleo sobre táblex.
90 × 80 cm. Inacabado, 1968.
Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



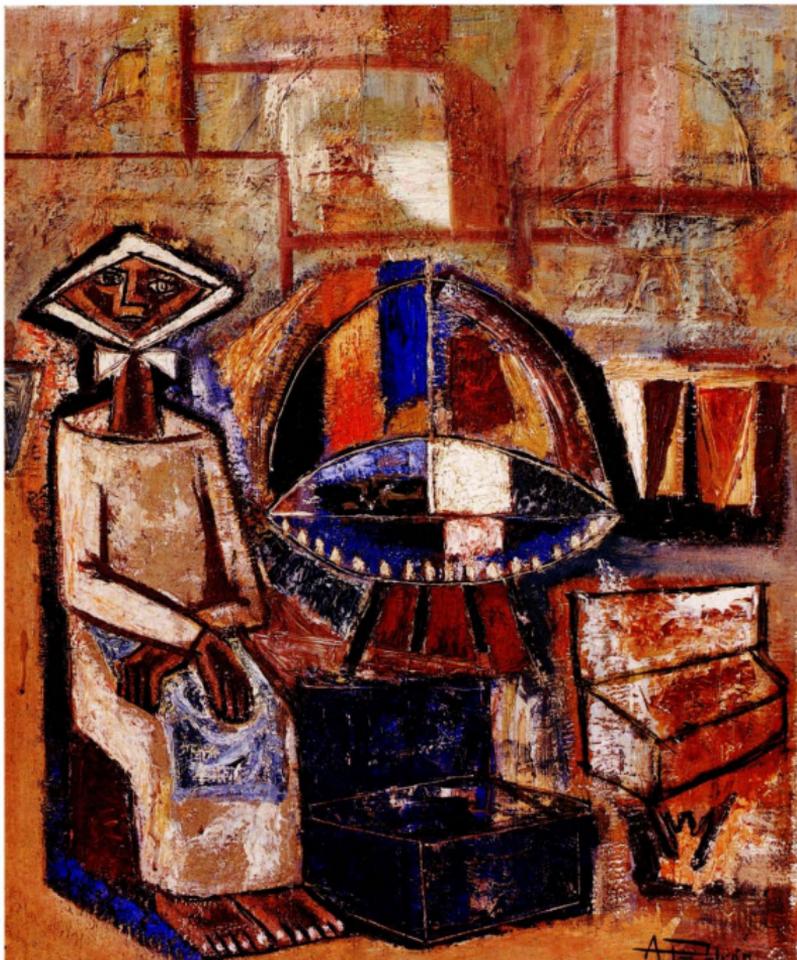
Niños y cometas. Oleo sobre táblex. 73 × 59 cm. 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Quevera. Óleo sobre tabla. Inacabado. 75 × 90 cm. 1964. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Niña con vela. Óleo sobre tabla, 69,5 × 60,5 cm. 1966. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Tarruena. Óleo sobre cartón. 64,5 × 53,3 cm. Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria.



Campesina. Óleo sobre tabla. 75,5 × 90 cm. 1966. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Las Majadas. Óleo sobre tabla. 81 × 91 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Pescadora. Óleo sobre lienzo. 40,5 × 37,5 cm. 1959/60. Colegio Oficial de Arquitectos. Las Palmas de Gran Canaria.

remiten a dicha práctica, pero fuera de su contexto natural, reunidos en exposición, a modo de signos. Los propios peces nos llegan cuando están bastante desligados de su medio, completamente secos, listos para ser consumidos.

En *Paisaje con aulagas* —el título es erróneo— las gaviotas, las estrellas de mar, el coral, nos hablan del océano, al que no vemos. Lo más que podemos percibir es su sonido, precisamente lo más incorpóreo, a través de *La caracola*.

Los seres que pueblan el mundo de Padrón parecen dejar el mar a su espalda, como algo latente pero no verificable. Existe, pero no está. Ya apuntamos que la negativa a la imposición de límites espaciales podía ser una explicación. También se ha comentado que desde Gáldar no se ve el mar, lo impide su relieve. Para eso habría que descender hasta la costa.

La referencia al mar mediante objetos, o la anulación física del mismo, puede ser entendida en algunos artistas como un rechazo al concepto de «isla», como un volcarse hacia dentro porque se teme —o no se acepta— lo de afuera. No afirmamos que sea este el caso de Padrón. Otros pintores isleños —Oramas o Felo Monzón— han prescindido casi totalmente del tema, y habría que pensar, a nivel estético, en el desgaste de un recurso tan habitual en el ámbito cultural canario. Sobre todo en las tradicionales «marinas» y acuarelas tan demandadas por ciertos sectores. No es ilógico pensar que aquellos artistas que han buscado su propia expresión, contando con las aportaciones de vanguardia,

hayan preferido trazar «su» mar. Un mar hecho de trazos, pistas, referencias. Aludido pero no evidenciado.

Donde el pintor entra de lleno, y es lo que constituye su aportación más original, es en el ámbito de las santiguadoras y las echadoras de cartas. Otra vez son las mujeres las que dominan el terreno. Las acompañan algunos niños —totalmente pasivos—, el gallo, las lagartijas.

Padrón logró abrir una verdadera ventana hacia lo oculto, a lo que se desarrolla detrás de las paredes de las casas campesinas. Y es aquí —así como en sus últimas producciones— cuando podemos hablar con mayor propiedad de una atmósfera expresionista.

Pero estas «brujas» no son demasiado temibles; tratan de aliviar males o producir fertilidad. Ponen su sabiduría al servicio de sus semejantes. Únicamente la echadora de cartas guarda un aire siniestro, cierto regusto al enseñar una carta mala.

Independientemente de la anécdota, del suceso que nos narra o más bien que nos muestra la obra —pues «narrar» no parece un término adecuado para Padrón—, lo que al pintor le interesa es la lógica interna del cuadro; quizá porque la mejor manera de dar verosimilitud a un hecho es presentarlo de la forma adecuada.

Como prueba de ello contamos con las tres versiones de *Mujer infecunda*. No cabe duda de que la tercera y última es la más lograda, como si el pintor sintetizara en ella las búsquedas anteriores, llegando a la configuración definitiva. En la primera de la serie, el paisaje que se ve por la ventana parece moverse en un sueño, amasado en color rosáceo-rojizo, con tres círculos negros. La muñeca con alfileres se confunde con el empaste gris de la pared. La botella y el vaso con líquido azul no acaban de equilibrarse. En la segunda la regulación es más acusada, las formas se han endurecido, el paisaje, ampliado, se divide en rectas casitas y parcelas. La botella marca el centro de la composición. La bruja se ha incorporado, espigada y tiesa, como salida de un relieve asirio de fecundación de la palmera. Se han introducido la aulaga, la lagartija, el sahumero, y si algo puede reprochársele a estas obras es la presencia tan explícita de esos objetos.

La obra de 1966 incorpora dos ranas clavadas junto a la muñeca, si bien aquí estos elementos —junto con el vaso y la botella— han sido relegados al fondo, concediéndose mayor relevancia al grupo de las tres mujeres. Se retoma el primer paisaje —rojizo—, pero simplificado y ordenado, en contraste con el negro del gallo. La mujer yacente y la que vierte el trigo encima de ella —de nuevo inclinada— han aumentado de tamaño, soportan la escena. Los granos de trigo son más grandes y abundantes; suplen por sí mismos la ausencia de otros objetos.

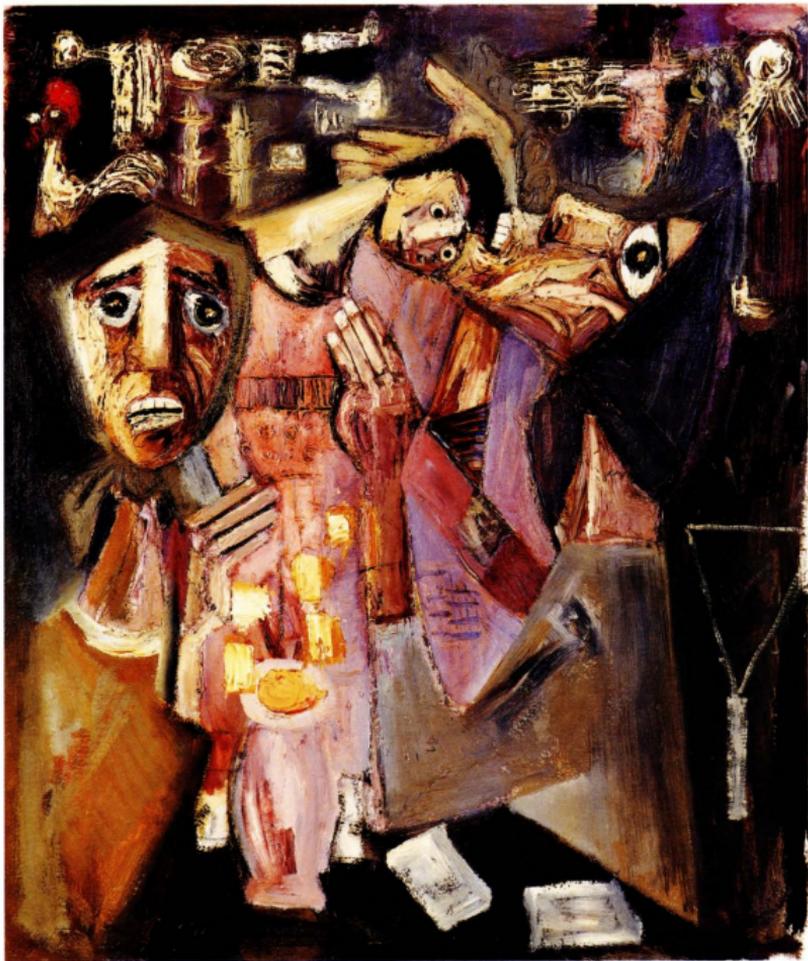
Con este ciclo, Padrón recorrió un camino en beneficio de la claridad y la simplificación. El reflejo de lo esencial es una de sus búsquedas más constantes.

En cuanto a la temática que comentamos, sería un tremendo error considerar, como se ha afirmado, que «el pintor ha querido con ello la ridiculización de esta fe en la superchería»⁹⁹. El hecho de no compartir unas determinadas creencias no es argumento válido para pensar que quien las aborda desde la objetividad, lo haga necesariamente para ridiculizarlas. Padrón dedicó boce-

⁹⁹ SANCHEZ BRITO Margarita, «Los cuadros sobre brujería de Antonio Padrón», en *Hoja del Lunes*, 12 de noviembre de 1962.



Echadora de cartas. Óleo sobre tabla, 75,5 × 90 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Santiguadora Óleo sobre tabla. Estudio. Inacabado. 75 × 89 cm. 1963. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).



Mujer infancada I. Óleo sobre tabla. Inacabado. 75,5 × 90 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Mujer infancanda II. Óleo sobre tabla. 75 × 90 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Mujer infancanda III. Óleo sobre tabla. 73 × 79 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



La lluvia I. Óleo sobre tabla. 91 × 80 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

tos, apuntes y óleos a una faceta del pueblo que, indudablemente, le atraía. Se trataba de completar un recorrido visual, de cerrar el espectro. Estas obras, por más que las examinemos, no contienen burla alguna, bien al contrario, recogen el decisivo momento del rito. Tampoco se proponen desagradarnos y asustarnos; están elaboradas con igual serenidad y rigor que todas las demás.

Por lo que atañe a la naturaleza donde se desenvuelven estas gentes — animales y plantas— es eminentemente árida. Tierras secas, marrones, ocres y rojizas. Cabras y camellos adaptados al medio, al igual que la vegetación. Pitas, cardones, verodes y tuneras aparecen con frecuencia acompañando a las campesinas.

El paisaje de Padrón podría resumirse en el cuadro del mismo título que pintó en 1960. Se conjugan amarillos, rojizos, el gris y el negro, en capas amasadas y acanaladas, hendidas como la propia tierra. Vemos las cañas recogidas, el campo roturado. Dos cabras pacen detrás de una hilera de cactus. La presencia del sol, pleno y fuerte, está indicada por las sombras triangulares de las cañas, negras y muy recortadas. No hay duda de que estamos en el suroeste grancanario, y falta agua. Ese agua que reclaman los personajes angustiados de *La lluvia*. En la primera versión, la mujer-máscara recibe respuesta: unos hilillos blancos comienzan a caer. Es una suerte que no compartirán los otros personajes de la serie: la sequedad implica ahora desesperanza.

Felo Monzón definió la obra de Padrón como la «condensación de los valores fundamentales del alma canaria». Para María Dolores de la Fe es una «guía



La lluvia II. Óleo sobre tabla. 72 × 60 cm. 1967. Biblioteca Insular. Las Palmas de Gran Canaria.



Paisaje. Óleo sobre tabla. 75,5 × 89 cm. 1960. Museo Antonio Padrón, Gáldar (Gran Canaria).

de la geografía humana, telúrica y metafísica de nuestra isla». Rodríguez Dores-te, por su parte, escribió que se trataba del «análisis espectral del espíritu canario». «Alma», «metafísica», «espíritu»; los tres autores coinciden en atribuir a estas imágenes una connotación inmaterial, intangible, una cualidad básicamente mental y abstracta. Lo que vemos vendría a ser así tan solo una mitad de lo expresado; a completar con lo que no vemos pero se sugiere.

El binomio se cierra con la «isla» y lo «canario», que, en definitiva, vienen a ser una misma cosa. Hay pues, una reflexión sobre el entorno inmediato, ejercida mediante una atenta descripción de lo que se siente más cercano.

Pedro González, en su ensayo «La canariedad en la pintura de Antonio Padrón» califica estas creaciones como «un juego magnífico entre una estética regionalista y una estética de contenido cosmogónico»²⁰.

Independientemente de que la acepción «regionalista» pueda ser discutible, nos interesa constatar una vez más ese acuerdo de la crítica a la hora de conectar la base local, reconocible, con la construcción de un espacio más amplio, menos explícito. Partir de lo local para llegar a lo universal. La eterna oposición de conceptos parece salvada por Padrón sin grandes obstáculos.

Durante el estudio de estas obras es muy sencillo extraer la conclusión de que nos encontramos ante un lenguaje de síntesis. Las referencias formales están abstraídas, hay un control riguroso de los seres y las cosas. Se obtiene el mayor rendimiento posible del espacio pictórico a través de la simplicidad aparente. No sobra casi nada y nada falta.

Pero el esfuerzo sintético no se realiza exclusivamente con las fuentes temáticas, sino también con las propias fuentes artísticas.

Padrón supo recabar aportaciones de variada procedencia y fundirlas para desembocar en un estilo. Crearse un estilo implica aportar un acento diferente a los materiales que se manejan. En este sentido, considerar el Indigenismo como referencia fundamental es una cuestión insoslayable.

VÍNCULOS

Calificado como el «último indigenista canario»²¹, Padrón recoge en su obra importantes influencias de un movimiento plástico cuyo papel ha sido decisivo en el panorama cultural de nuestras islas.

Como estimamos que en otros estudios de esta *Biblioteca de Artistas Canarios* se recogerán de una manera detallada y completa, todos aquellos aspectos que conciernen a la escuela Luján Pérez y a sus artistas más representativos, nos limitaremos aquí a considerar el Indigenismo en función del autor que nos ocupa.

El término «último» nos indica que, a nivel cronológico, Padrón se halla un tanto alejado del grupo de creadores que originó dicho movimiento.

Bastan tan solo unas fechas: la primera exposición colectiva de la citada escuela tuvo lugar entre los meses de diciembre de 1929 y enero del año siguiente. Individualmente, estos artistas comenzaron a exponer a inicios de la década de los treinta. Recordemos que Padrón expone por primera vez, de

²⁰ GONZÁLEZ, Pedro, «La canariedad en la pintura de Antonio Padrón», en *Fueltas*, núm. 69, Las Palmas de Gran Canaria, junio de 1977, págs. 17-20.

²¹ ALEMAN, Ángeles, «Antonio Padrón», texto para la Exposición Antológica en la Sala de Arte «La Regenta», Viceconsejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1989.

forma individual, en 1954. El pintor asume un aprendizaje basado en el Indigenismo, es cierto, pero también añade a éste unos planteamientos nuevos y diferenciados. En suma, lo enriquece. Asimismo, existen algunos aspectos que lo alejan de los presupuestos básicos del grupo.

Ya comentábamos que los personajes de Padrón pertenecientes a las obras de los años cincuenta guardaban características físicas muy similares a las empleadas por los principales artistas de la Luján. Aquellas aguadoras, niñas y alfareras, eran hermanas de las mujeres de Monzón, Santana o Fleitas. Pertenecían al mismo tipo racial propugnado por la escuela: complexión robusta, rasgos negroides aunque más atenuados en Padrón.

A finales de la década estos personajes sufren una progresiva transformación; se vuelven angulosos, se alargan. Continúan siendo fuertes, con manos y pies anchos, de uñas cuadradas, pero ya no forman parte del arquetipo. Aunque la temática es afín —siendo más amplia en Padrón— las formas no son las mismas. La intencionalidad, la presentación del contenido, tampoco.

Merece la pena acudir a una cita, algo extensa, entresacada del texto «Regionalismo y vanguardia» de Lázaro Santana, para aclarar este punto. El autor nos dice que los propósitos de los artistas de la escuela, «iban encaminados a la formulación de unas constantes arquetípicas cuya lectura global asumiera la creación de una imagen totalizadora de las islas, no exclusivamente en función de su trascendencia plástica, sino también social. Dicho de otra manera: los indigenistas no pretendían únicamente servirse de las islas —hombre, geografía— como modelos estéticos: querían, al propio tiempo, revelar a esos modelos la conciencia de sí mismos creando en ellos una actitud alerta ante sus individualidades. Al hacerles atender —y entender—, la presencia en ellos de rasgos diferenciales, les estaban proporcionando unas señas de identidad que valían para distinguirlos —distinguirse— de otros seres y paisajes (...) se trataba, en definitiva, de proclamar una autoafirmación como principio de supervivencia, más como pueblo que como artistas, ya que como tales estaban inmersos en una problemática plástica más general»²².

Padrón no comparte estas características. En su obra, aunque se haya afirmado lo contrario, no existe ningún mensaje de índole social. No hay denuncia, ni finalidad concienciadora, ni siquiera como valor añadido o deducible. No hay tampoco una pretensión de erigir el modelo creado en paradigma, en arquetipo étnico, en símbolo de un pueblo. Los personajes de Padrón solo son representativos del universo pictórico en que se mueven.

Lo que sí liga a Padrón muy estrechamente con estos artistas es su preocupación por el pasado; su estudio de los elementos plásticos de la cultura aborigen para incorporarlos, como valores estéticos de primer orden, en el contexto de la obra. Y he aquí una de sus principales aportaciones: la incorporación directa de esos elementos, plasmados en la mencionada estatuilla del ídolo de Tara, que incluso reprodujo en sus «juegos» con el barro. Su obra *Los ídolos guanches* constituye, en este sentido, todo un manifiesto artístico.

Estos ídolos —femeninos— están vivos, posando para nosotros con diversos objetos de uso doméstico. La figura de la izquierda, en particular, asume totalmente su papel: las manos conforman el conocido óvalo de dedos entrecruzados, y permanece sentada con las rodillas en alto, los pies juntos. Reposa



Ídolo. Barro cocido. 28 cm. 1962.
Museo Antonio Padrón. Gáldar. (Gran Canaria).

²² SANTANA, Lázaro, «Regionalismo y vanguardia», en *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas, 1982.



Los ídolos guanches. Óleo sobre tabla. 89,5 × 90 cm. 1967. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

con plena serenidad, ante una cabra que semeja más una terracota policromada que un animal verdadero.

Pequeñas zonas rayadas nos remiten a las pintaderas o a una decoración de tipo mural. Una figurilla en forma de toro parece cumplir una finalidad votiva o protectora. Al fondo se divisan siluetas un tanto extrañas de dos personas y un animal; también hay un dragón. Esta recreación desprende un aire un tanto incierto, de sacralidad humanizada o de humanidad sacralizada, no están muy claras las diferencias. Es como si Padrón concibiera a los «guanches» como una personificación de sus propios ídolos, moviéndose en un contexto irremediablemente lejano e indefinido. Es, en igual medida, un reconocimiento y un homenaje.

Otro vínculo artístico que hemos venido mencionando a lo largo de esta exposición es el que se establece entre Padrón y el expresionismo. También en esta referencia podemos vislumbrar una concepción bastante particularizada. Veámos que el pintor mismo se consideraba un expresionista moderado, y que, en rigor, el término es aplicable sólo a unas determinadas obras o a ciertos rasgos presentes en las mismas. Su pintura no «denuncia» ni «grita», como opinaba Feló Monzó; la subjetividad que el pintor imprime a sus cuadros es de otra índole. El grito de Padrón es, en todo caso, contenido. No acaba de materializarse, de producirse. Sus personajes no se atreven a emitirlo. Lo más aproximado lo hallamos en la mujer de *Echadora de cartas*, a la que aguarda, al parecer, un fatal destino, o en la madre de *El niño enfermo*, imponente incluso para rebelarse. La postura de las manos, fuertemente cerradas, nos indican un control del sentimiento, una fuerza volcada al interior —lo contrario que la madre de Picasso en el *Guernica*—. Pero en general no se nos ofrece una visión pesimista ni desgarrada; incluso la incomunicación que existe entre esos seres no es de índole trágica. No padecen de soledad o distanciamiento, es su forma de ser, su idiosincrasia fuertemente arraigada. Además, se trata de un silencio utilizado para conferirles cierta sacralidad, cierto aire de iconos. Es más adecuado atribuirles un parentesco expresionista por la vía de lo primitivo, de lo popular, por el carácter artesanal incluso. Con artesanal no nos referimos únicamente al contenido, sino principalmente a la ejecución de la obra. El pintor soslaya la técnica o la utiliza para crearse unos medios propios, utensilios no industriales, más adecuados para su trabajo.

Recordemos tan sólo sus particulares pinceles, la adición de tierra a los pigmentos, la predilección por la tabla antes que el lienzo. El resultado: unos cuadros cuyo aspecto es pura labor de artesanía.

El componente popular está suficientemente evidenciado como para insistir sobre él, así como el «retablo primitivo de cosas sencillas» que compone el conjunto de su obra. Pero podríamos puntualizar el grado de primitivismo ligado a lo expresionista mediante la consideración de la máscara.

Es conocido el interés que sintieron las ahora denominadas «vanguardias históricas» por todas aquellas manifestaciones artísticas que quedaban fuera de la cultura occidental. En particular, el papel jugado por las máscaras y estatuillas africanas en las obras de cubistas, expresionistas y *fauves*. Padrón no se sustrajo a ese influjo; es más, podemos detectar, desde los inicios de su carrera, la imagen de un rostro femenino que participa de esas características. No hablamos de las medias lunas finales, sino de esa cabeza femenina, tan



Cabeza de campesina. Dibujo a carboncillo sobre papel. 41 x 31 cm. 1968. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



El niño enfermo. Carboncillo sobre papel con técnica de plantilla. 1968. Colección particular.



Rostro. Dibujo a carboncillo sobre papel. 1968. Colección particular.

ruda y dramática. El rostro que aparece en la serie de 1968, ya estaba en embrión en el dibujo a tinta china del año 56. Una mujer tocada con un pañuelo, de rasgos muy acusados y prominentes. Frente muy estrecha, ojos rasgados y sin vida, nariz y boca anchas, mandíbula de marcado prognatismo en una cara esferoide. Curiosamente, Padrón empleó la plantilla tanto en la obra del 56 como en los carboncillos del último año, técnica que le permitía precisar los contornos en un juego de líneas entrecruzadas. La expresión de este rostro asexuado es dolorida, llena de amargura. Pero es resignación y no desgarramiento lo que nos transmite.

Si cabe tal denominación podríamos definir el expresionismo de Padrón como armónico, porque el equilibrio conseguido pone a estos personajes al borde del abismo; sí, pero no los deja caer. Podemos aplicarle el calificativo de expresionista en el mismo sentido que Matisse declaraba serlo: «Lo que busco, ante todo, es la expresión... Soy incapaz de distinguir entre mi modo de sentir la vida y mi modo de expresarla... La expresión no consiste, a mi juicio, en la pasión reflejada en un rostro humano o denunciada por un ademán violento. *Toda la ordenación de mi cuadro es expresiva.* El lugar ocupado por las figuras o los objetos, los espacios vacíos que los rodean, las proporciones, todo representa un papel»²¹. «Ordenación expresiva» nos resulta una definición bastante adecuada para la pintura de Padrón. Ordenación que puede deberle algo al cubismo, en cuanto a la división planimétrica del espacio pictórico, al uso evidenciado de la geometría, pero quizá no mucho más que eso. Hay más de Cézanne que de cubismo propiamente dicho.

²¹ Citado por READ, Herbert en *Breve historia de la pintura moderna*, ediciones del Serbal.



Quesera. Dibujo a carboncillo sobre papel. Técnica de plantillas. 32 × 22 cm. 1967.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

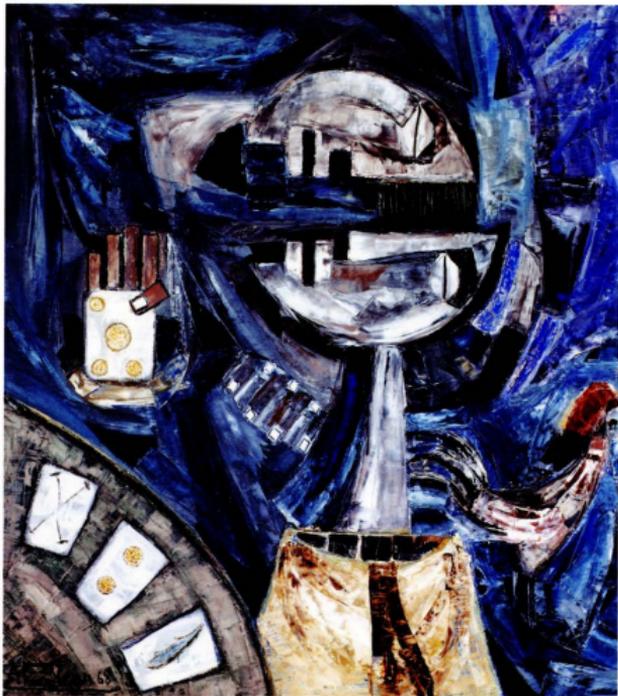
Por otro lado, si quisiéramos acudir a un término globalizador, a destacar qué tipo de lenguaje es el obtenido con esta síntesis de referencias, tendríamos que concluir que nos encontramos ante una pintura realista. Realista en cuanto consta de elementos reconocibles, en cuanto es capaz de crear por sí misma una realidad coherente y regida por sus propias leyes. Realista como lo es la pintura egipcia. Y no estamos pensando únicamente en el dato superficial de que los personajes de Padrón sigan la ley de frontalidad en sus ojos,



El niño enfermo. Carboncillo sobre papel con técnica de plantilla. 31 × 20 cm. 1968.
Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).



El niño enfermo. Carboncillo sobre papel.
Técnica de plantillas. 32 x 22 cm. 1968.
Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Echando las cartas. Óleo sobre tabla. 90 x 80 cm. 1968. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

o en la rigidez que presentan sus miembros, sino en esa impresión de lógica interna que proporcionan, en ese aliento de eternidad que contienen.

Por otra parte, debemos insistir en el componente sacro que se patentiza en algunas de sus composiciones. En este sentido cabe mencionar el mural *Campesinas*, donde asistimos a la actividad, inmóvil, de cuatro figuras femeninas. Tanto las que permanecen sentadas como las que están de pie parecen realizar tareas de carácter sagrado, como si formaran parte de un ritual de lo cotidiano. La figura de mayor tamaño, sedente, compone con la silla un objeto único, dando la impresión de que hubiesen sido talladas en un mismo bloque. Es como si esta figura estuviese entronizada, dirigiendo una ceremonia de la que sus compañeras formarían parte. La cabra, la abubilla, el macho cabrío, no son «naturales», sino estatuillas estratégicamente colocadas para

el oficio. Y, ¿cuál es la ceremonia?, ¿en qué consiste? Simplemente, en el trabajo habitual del hábitat rural: acarrear agua, moler el millo para el gofio...

Las mujeres que portan los cuencos forman un breve grupo isocéfálico, al igual que los *Trabajadores de plataneras*, que viene a ser una réplica masculina de esta obra.

Son acciones detenidas, pero no a modo de una instantánea, sino como si siempre hubiesen sido así, como si no hubiese otra forma de expresarlo.

El universo pictórico de Padrón se rige por el estatismo, por la inmovilidad. Las cosas, según manifestaba el pintor, se detenían a su alrededor. Realmente era él quien las detenía, en un juego de atención y respeto. Pero las cualidades intrínsecas de algunas de sus obras las ponen, a veces, en movimiento.

Sirvan dos ejemplos, como ilustración de lo que acabamos de enunciar. En su cuadro *La trilla* los personajes situados en el óvalo central parecen moverse. En particular, el hombre con el trillo y el buey. Esta impresión es causada por el color amarillo, el sentido circular en que están colocados los elementos, y por el hecho de que los personajes se mantienen a flote por encima de la tierra. El movimiento, pues, viene proporcionado por el color, la disposición de las formas y la ausencia de perspectiva. Se obtiene así una sensación de giro, de rotación sobre un eje invisible.

Algo similar sucede en *Echando las cartas*, en la que los rostros-máscaras en media luna parecen envueltos en una vorágine siniestra. El color aquí también vibra, roto en planos azulinos y esmeraldas. La distribución en vertical, la sensación de un círculo abierto en dos mitades, contribuye a conferir un impulso giratorio a los personajes.

El realismo de Padrón no está basado en un lenguaje naturalista o imitativo, tampoco es una plasmación fotográfica, y mucho menos una idealización, un embellecimiento de la realidad. Se trata de una reelaboración personal de los elementos dados, una interpretación por vía metafórica, fundamentada en la síntesis. Es lo que algunos autores han denominado como «sublimación de la realidad».

REALIDAD Y METÁFORA

Sublimación que viene dada por la recreación de lo cotidiano, que adquiere un carácter trascendente. Trascendencia conseguida gracias a que «pinta como ídolos a sus trabajadores». Los viejos dioses han descendido a la tierra de Padrón, se han reencarnado en mujeres y niños, han venido para quedarse, congelados ahí, en su pintura. Las labores del campo, el mercado o la feria son tareas de enorme relevancia, y así debemos contemplarlas, envueltas en esa atmósfera de silencio y calma que le confieren un contenido espiritual. Las echadoras de cartas también se equiparan a los ídolos. Observemos si no a la de *Las cartas*, cuya postura y volumetría la asemejan a un pequeño tótem, imperturbable y enigmático. Reconcentrada en sí misma, parece entablar una



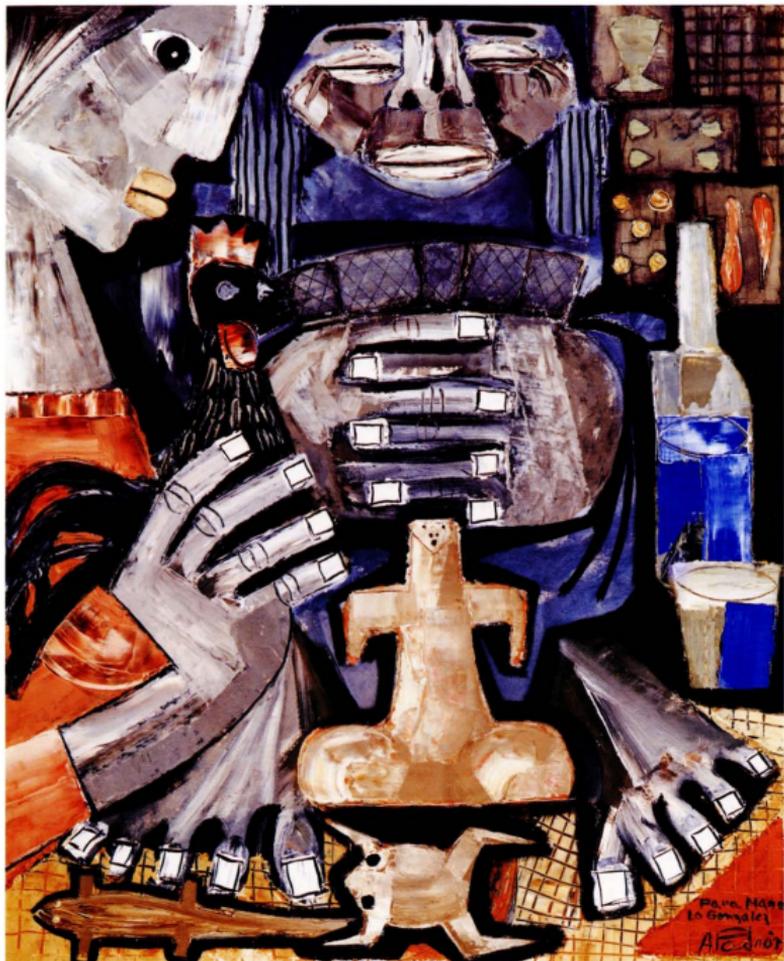
Trabajadores de plataneras. Óleo y arena sobre tabla.
150 x 200 cm. 1965.
Gobierno Autónomo de Canarias.



Comiendo jerses I. Óleo sobre tabla. 76 × 90 cm. 1962. Museo Antonio Padrón, Gáldar (Gran Canaria).



Comiendo jaras II. Óleo sobre tabla. 92 × 81 cm. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Las cartas. Óleo sobre tabla, 73 × 59 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Pajarita. Barro cocido. 19,5 cm. 1960.
Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Abuhilla. Barro cocido. 18 cm. 1961.
Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

comunicación secreta con el idolillo de Tara que reposa a sus pies, ignorando totalmente al personaje que aguarda a su derecha.

La metáfora implica necesariamente una transformación, por ello podríamos decir que estos seres y las cosas que los rodean han sufrido una metamorfosis. Metamorfosis en beneficio de la claridad y la armonía, lo que no significa el uso de una visión idílica. No hay estridencias, es cierto, pero sí en cambio sugerencias de dureza, sequedad, preocupación y congoja.

Se ha detectado incluso cierta dosis simbólica en algunos aspectos. Así, para Felo Monzón por ejemplo, «figuras y objetos cobran valor de símbolos», ya que «están en los cuadros como fracción y totalidad»²⁴. Son ellos, individualmente, pero también son fragmentos de un mundo que cobra su sentido a través de la colectividad.

María Victoria Padrón atribuye al uso del color una dimensión afectiva: «El amarillo, el ocre, simbolizan la caída de la luz solar sobre la tierra sin agua, adquiriendo al mismo tiempo un sentido de soledad, de abandono, de nostalgia...»²⁵. Esto no hace más que reforzar la impresión de hallarnos ante una realidad tamizada mediante la subjetividad y la conciencia.

De algún modo, Padrón dota a «lo profano» de un componente de sublimidad, realiza una fusión de referencias visuales que van a desembocar en una mitología de nuevo cuño. Lo cotidiano elevado a mito, o por lo menos, rozándolo. Es una tentación demasiado fuerte para ignorarla. Desconocemos si el artista llegó a proponérselo; pero si no lo consiguió, obtuvo algo muy cercano. «Trato siempre de reflejar una realidad de la manera más poética y subjetiva posible». La presencia de la poesía en la obra de Padrón es una constante asumida y valorada por la mayor parte de la crítica. Y esta sensación, creemos, no la proporciona únicamente el esfuerzo técnico, el repertorio temático, la disposición de las imágenes...; proviene de la equilibrada conjunción de todos y cada uno de esos elementos, además de esa otra sustancia, indefinible pero localizable, que confiere a ciertas obras de arte su genuina belleza.

²⁴ MONZÓN, Felo, «El expresionismo y la pintura de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 9 de octubre de 1965.

²⁵ PADRÓN MARTINON, María Victoria, «Antonio Padrón y el color», en *Canarias* 7, 23 de enero de 1983.



Macho cabrío. Barro cocido, 10,5 cm. 1960.
Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

Una belleza independiente de criterios estéticos, fuera de la apariencia; intrínseca, no ponderable.

La poesía de Padrón deriva asimismo de ese eco de intemporalidad que desprende su obra. Si existe un tiempo, éste no transcurre, se ha detenido para nosotros; es, si acaso, la continuación del tiempo de los ancestros. Y se prolongará hacia adelante, inmutable, encerrado en sí mismo. Lo que queda más lejos de nosotros, lo primitivo, parece ser lo único que contiene promesa de futuro.

Vimos que la influencia de la cultura aborígen fue primordial para Padrón, y es evidente que los seres que habitan su obra contienen en sí mismos esa sencillez, tosquedad y candor que comúnmente asociamos a lo primitivo.

Pero aparte de ello, localizamos una vía lingüística que el pintor comenzó a explorar —o así lo creemos— sin culminar su desarrollo. Es la que rige los *Dos desnudos femeninos*, o la *Cabeza femenina* sobre papel de esmeril, de 1960. Estas obras semejan estar realizadas sobre la pared de una cueva. Su concepción, en cuanto a las formas y el colorido se refiere, evocan ese carácter de arte rupestre, proveniente del fondo de los tiempos. Por otro lado, las realizaciones al fresco sobre piedra que Padrón llevó a cabo en el jardín de su casa, —no sabemos exactamente si a ello contribuyen el desgaste de tiempo y aire— desprenden la misma sensación de algo ancestral. Pero donde mejor apreciamos la proyección de esa sustancia remota y perdurable es en el conjunto de pequeñas figuras que el artista realizó en barro cocido, madera o piedra.

La titulada simplemente *Cabeza*, ejecutada en piedra, parece recién desenterrada de algún extraño lugar poblado de vestigios antiguos, del comienzo de la civilización. Por su parte, la de madera tallada es una máscara de tipo africano, el rostro de algún ídolo ignoto.

Quizá Padrón prefirió dotar a sus personajes de un primitivismo no dependiente de reminiscencias formales de tipo general, o de asociaciones inmediatas pero abstractas, ligadas al concepto de lo que se considera primitivo —identificado con lo prehistórico o carente de cultura civilizatoria—. Así pues, dar la sensación de algo genuino, puro e iniciático parece ser el camino escogido. Cualidades de las que gozan también sus animales: la abubilla, la pajarita y el macho cabrío, hechos en barro cocido, pero a los que Padrón trabajó de tal modo que aparentan ser de lava, porosa y oscura. Es como si estas formas proviniesen directamente de las entrañas de la Tierra, escupidas por el volcán y materializadas con el aire y el sol.

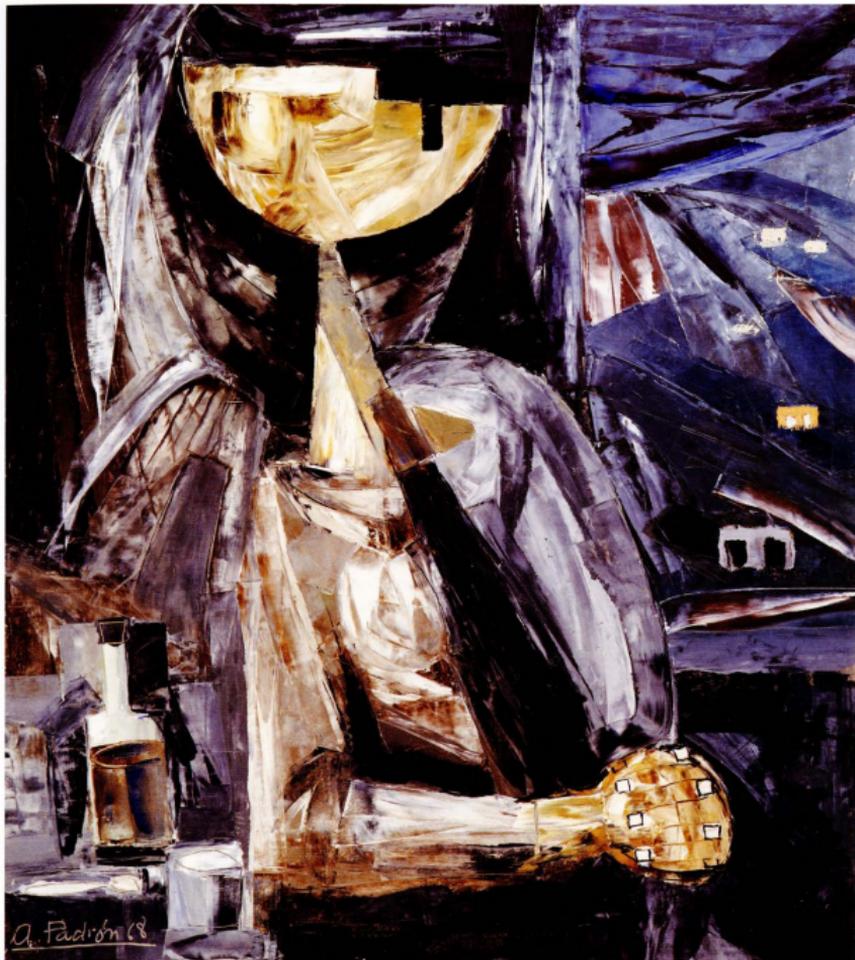
El propio pintor, en la práctica de su oficio, se va desligando progresivamente de los conocimientos asumidos, en lucha constante con el dominio técnico y la facilidad adquirida por conducto académico. Como si quisiera inventar de nuevo los materiales y el lenguaje, los medios a su alcance. De ahí los intentos, la experimentación, lo artesanal. Y de ahí también ese sabor a ingenuidad firmemente construida, esa pureza armónica que exhalan sus cuadros.

La lucha que mencionábamos al comienzo de este texto, el desgarramiento que el pintor confesaba experimentar durante la ejecución de la obra, se entabla contra lo aprendido y en favor de lo que surgirá, reemplazándolo.

En el último año de su vida se vislumbra también un juego de fuerzas entre el artista y los contenidos de su obra. Se debatió en este drama, con atisbo de la tragedia; y al final salió derrotado.



La lluvia III. Óleo sobre tabla, 91 × 81 cm. 1968. Museo Antonio Padrón, Gáldar (Gran Canaria).



El niño enfermo. Óleo sobre tabla. 91 × 80,5 cm. 1968. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

A este respecto, es curioso observar cómo las mujeres que se encuentran *Comiendo jarcas* en 1968, forman un grupo más alegre y colorista que el de sus antecesoras de 1962. Aparte de la verticalización y el mayor rigor geométrico, notamos que las implicaciones siniestras han desaparecido. Ya no hay lagartijas clavadas en la pared, las mujeres se cubren con pañuelos más claros, sus labios son rojos, los rostros, más francos, y van vestidas con trajes estampados con diversos motivos. Hay incluso cierto sentido decorativo en el jarrón de flores azul-celestes, que conjuga perfectamente con las telas de parecidos tonos de las mujeres del primer plano.

Tampoco contiene nada amenazador el tema de *Luna de amanecida*, sobre el que realizó varios dibujos a carboncillo, pensando en traspasarlo al óleo. El trasnochador, que regresa cantando entre luna y sol, va despreocupado y tranquilo.

Si tenemos en cuenta que es en estos momentos cuando ha creado, paralelamente, los personajes de la última *Lluvia*, los *Niños buscando nidos* y *El niño enfermo*, no podemos dejar de detectar fluctuaciones temáticas, infiltraciones entre contenidos bien diferentes.

Pero la pugna se resolvería a favor del dolor, del lamento. Padrón detuvo los pinceles en la *Piedad*, entre la madre y el hijo.

El tema de la maternidad había sido tratado por él en algunas ocasiones; recordemos *Figuras y mariposas* (1957) o uno de los personajes de *Mujeres sentadas* (1967). En ambas ocasiones, la madre sostiene en sus brazos a un niño tan pequeño que solamente distinguimos la forma borrosa de su rostro. La postura de los brazos es de acunamiento, de sostén y protección. El bebé de *El niño enfermo* —sobre todo en el óleo final— está tan incrustado en la figura de la madre, es tan semejante a un bulto de ropas, que pasa casi desapercibido. La mujer es una forma rota, partida por el llanto y la impotencia. El pintor consigue este efecto a través de grandes zonas de pintura, aplastadas y sesgadas mediante la espátula, semejantes a cuchilladas. Los grises, morados y azules, son como hendiduras en la superficie, cristales quebrados.

Las uñas de la mujer, tan blancas y cuadradas, parecen querer rasgar el espacio que la contiene, tal es el relieve obtenido, como para dar escape al sufrimiento.

Es otra maternidad, precisamente, la que Padrón dejó inacabada en el caballete. Podemos identificar a Cristo por la barba, la cabellera, las heridas y el paño de pureza, pero la Virgen, la madre que recibe el impacto de la tragedia, es un ser cuyas señas de identidad se han diluido tras la máscara. Sostiene al hijo formando un arco con sus brazos, centrando así la atención desde el punto de sus manos hacia arriba, en línea recta por el pecho de este, el cuello, la nariz. El recorrido concluye en la carátula afligida. El niño enfermo ha crecido; es ahora un cuerpo adulto, pero además está muerto.

Se ha apuntado la posibilidad de que Padrón dejara paso al drama en su obra, por haber presentido su propia muerte²⁶. Cierta sensación premonitória le habría impulsado a descargar su estado de ánimo en estas últimas creaciones. Es una cuestión difícil de discernir, pero que merece tenerse en cuenta.

La realidad que Padrón nos muestra en su obra no guarda relación alguna



Piedad. Dibujo a lápiz sobre papel. Apunte. 32 × 33 cm. 1968. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).

²⁶ SANTANA, Lázaro, *Antonio Padrón, Artistas Españoles Contemporáneos*, núm. 77, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974, pág. 55.

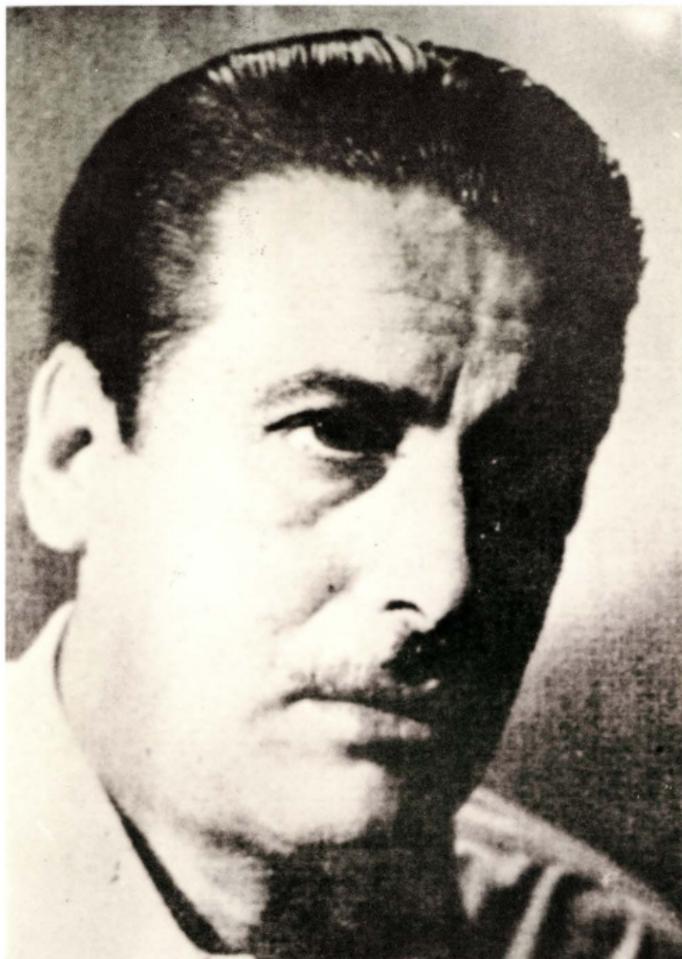


Piedad. Óleo sobre tabla. Inacabado.
116 x 79,5 cm. 1968. Museo Antonio Padrón,
Gáldar (Gran Canaria).

con el tipismo o el folclore. Tampoco es una visión costumbrista. No hay lugar para los tópicos, la exaltación, o para emblemáticas minuciosidades. Vemos a un pueblo en diversas facetas de su actividad, hombres y mujeres acompañados por los objetos que normalmente definen su existencia, pero la anécdota ha sido reducida a la mínima expresión. Es un trabajo de introspección que se materializa de forma limpia y sencilla. Y en el que, por encima de todo, prevalecen los valores plásticos. Podríamos prescindir de los contenidos temáticos, de los objetos identificables, y esta pintura se sostendría por sí sola, apoyada en sus cualidades intrínsecas. El pintor podría haber escogido cualquier otro universo, otras referencias, y el resultado perviviría ante nuestros ojos de la misma manera.

Charles Baudelaire consideraba que el verdadero artista es aquel capaz de crear mediante su obra, una segunda naturaleza, otra distinta. Se trata de realizar una acertada selección de diversos fragmentos para luego armonizarlos, disponerlos equilibradamente, hasta constituir un espacio propio, unitario. Ordenar el caos natural para obtener la unidad perdurable, alcanzar la utopía por medio del arte. El crítico francés confiaba en que era posible obtener, en el terreno artístico, una porción de eternidad gracias a la obra armónicamente construida. Sólo hacían falta artistas con temperamento suficiente y suficiente seriedad para realizarla. Antonio Padrón, sin duda, fue uno de ellos.

Biografía



Antonio Padrón.

1920

Nace en Gáldar, el 22 de febrero. Antonio fue el séptimo de los ocho hijos que tuvo el matrimonio formado por José Padrón y Josefa Rodríguez.

1929-1930

En agosto de 1929 fallece su padre, y en diciembre de 1930 su madre. Se traslada a vivir con sus tíos maternos.

1931-1934

Estudios en el colegio La Salle de Arucas.

1934-1938

Continúa el bachillerato en el instituto Viera y Clavijo de Las Palmas, que finalizará en el instituto Pérez Galdós. Reside en una pensión de la calle de León y Castillo. Al acabar sus estudios piensa cursar Arquitectura.

1938-1945

Durante estos años permanece alistado en el ejército. Es entonces cuando comienza a cultivar la música y la pintura. En el curso 1942-43 aprueba el examen de ingreso para la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. En octubre de 1944 comienza el preparatorio. El pintor se siente influenciado por algunos de sus profesores: Vázquez Díaz, Julio Moisés y, sobre todo, Ramón Stolz.

1949

Obtiene el título de profesor de dibujo. Permanece en Madrid hasta 1951, año en que regresa definitivamente a Canarias.

1950

Participa en una exposición, de carácter colectivo, con motivo de la apertura del Primer Salón de Arte, en el Colegio Municipal de Santa María de Guía. Participaron también: Felo Monzón, Manolo Millares, Miró Mainou, Juan Ismael, Jesús Arencibia, Nicolás Massieu, Plácido Fleitas, Santiago Santana, entre otros.

1954

Primera exposición individual, el día 22 de mayo, en el Museo Canario. El texto del catálogo estuvo a cargo de Servando Morales, y la exposición fue inaugurada con una presentación de Antonio de la Nuez. Padrón mostró un total de 36 obras.

1957

Exposición colectiva organizada por la Universidad de La Laguna, «I Exposición de Arte Nuevo». Presenta seis obras.

Participan junto a Padrón: Tony Gallardo, Felo Monzón, Juan Ismael, Pino Ojeda, José Sixto, etc.

1958

Primer premio de la VIII Bienal Regional de Bellas Artes en el Gabinete Literario. La obra premiada fue el óleo *Ángeles* (1957).

1959

Tres obras suyas van a formar parte de la «I Exposición de Artistas Canarios» en París, que se celebró entre el 14 y 31 de enero de dicho año. Otros artistas participantes fue-

ron: Alberto Manrique, Felo Monzón, Pepe Dámazo, Carlos Chevilly, José Aguiar, Pedro de Guezala, etc. Los títulos presentados eran: *Mujeres y pías, Pescadoras y Ángeles*.

1960

Primer premio de Conjunto-Pintura en la «IX Exposición Regional de Bellas Artes», en el Gabinete Literario. El pintor participó con *La madeja, Bodegón y Camellos*.

1960-1961

Segunda exposición individual en el Gabinete Literario. Tuvo lugar desde el día 16 de diciembre de 1960 hasta el 10 de enero de 1961. El catálogo constaba de 28 obras.

1961

Muestra colectiva en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, bajo el lema «Artistas Contemporáneos en Gran Canaria», organizada por la Escuela Luján Pérez de Las Palmas.

Además de Padrón, estuvieron presentes Lola Massieu, Jane Millares, Juan Bordes, Miró Mainou, Felo Monzón..., hasta un total de 16 artistas. Su obras, en esta ocasión, fueron: *Molinillos, Jareas con mojo y Camellos y Lancbas*.

1964

Exposición de Arte Contemporáneo en el casino de Gáldar. Del 18 al 26 de julio se expusieron: *Secando jareas, Composición núm. 1 y Composición núm. 2*, ejecutadas entre 1960 y 1961.



El pintor en su niñez.

1965

Última de sus exposiciones individuales. En la Casa de Colón, del 28 de septiembre al 12 de octubre de ese año. La integran 19 obras, realizadas entre 1959 y 1965.

1966

Exposición colectiva en la Modern Art Gallery de Las Palmas, junto a Plácido Fleitas, Pepe Dámaso, Eduardo Gregorio, Dieter Kobanka, Lola Massieu y Felo Monzón. Fue su última exposición en vida.

1968

Fallece el pintor en Gáldar el día 8 de mayo. Contaba cuarenta y ocho años de edad.

Exposiciones póstumas

1970

Exposición antológica en el Museo Canario, del 12 de mayo al 10 de junio. Constaba de 65 obras en total, repartidas en 50 cuadros y 16 dibujos.

1971

Segunda muestra de carácter antológico, que tuvo lugar en la Universidad de La Laguna y el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.



Antonio Padrón en 1930.

Este mismo año se inaugura el museo que lleva su nombre, situado en la ciudad de Gáldar. El museo se habitó en la zona de su casa que el pintor utilizaba como estudio. La iniciativa partió de Felo Monzón.

1972

Seis dibujos de Padrón participan en la I Exposición Pictórica organizada por el Liceo Cultural Agáldar.

1976

Obra suya es expuesta junto a la de Manolo Millares y Plácido Fleitas en la Galería de Arte Yles.

A finales del mismo año, el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife le dedica una exposición antológica. El catálogo estuvo a cargo de Lázaro Santana. 26 óleos y 6 dibujos integraban la muestra.

1979

Su cuadro *El niño enfermo* es expuesto por el Banco de Santander de Santa Cruz de Tenerife, en la conmemoración de su XXV Aniversario. Lázaro Santana realiza un comentario del mismo.

1981

Su última obra, *Piedad*, forma parte de la muestra «Trece pintores canarios», organizada por el Banco de Santander de Las Palmas.



La casa del artista en la calle del Capitán Quesada, núm. 3.



Antonio Padrón sentado en el sexto lugar de izquierda a derecha.



El pintor con Orlando Hernández.

El profesor López García dio una charla sobre la misma.

En diciembre de este mismo año, la Casa de Colón realiza una exposición antológica del artista. El catálogo de la obra es presentado por el doctor Jesús Hernández Perera.

1989

Exposición antológica, dentro del ciclo «Maestros del siglo XX», en la Sala de Arte de La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria. Edición de un pequeño catálogo, con dibujos, grabados y texto de Ángeles Alemán. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Antología de textos



Auto-retrato. Dibujo a tinta china sobre papel. 32 × 25 cm. 1968. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria).

El artista en sus textos

«... me encuentro en eterno estado de evolución..., no me gusta lo que he hecho, sino que me entusiasmo por lo que vaya a realizar. Ahora, siempre busco una mayor sintezización de las formas..., yo empiezo a pintar y sigo fielmente lo que siento en esos instantes, pues mi lema artístico es el de ser siempre fiel a mi obra. No me preocupa el cuadro, lo hago».

Luis Jorge Ramírez, «Antonio Padrón se encontró en la pintura», *Diario de Las Palmas*, 21 de mayo de 1958.

«... el aislamiento es beneficioso para el artista. No siempre, claro. Al artista que se somete al viaje incansable pueden perjudicarlo enormemente las influencias de lo que ha visto (...). Crea, no obstante, que también tiene sus perjuicios, como lo son, que el artista tiene que ser crítico y pintor a la vez, por no contar, la mayoría de las veces, con personas que en su aislamiento le enjuician su obra para tratar de corregir sus defectos...»

Pedro González Sosa, «Aquí y ahora... con Antonio Padrón Rodríguez, premio de pintura de la Bienal de Bellas Artes», *Falange*, 25 de mayo de 1958.

«Trato siempre de reflejar una realidad de la manera más poética y subjetiva posible. Las cosas se detienen a mi alrededor; de este modo desarrollo la realidad hasta rozar con la

abstracción (...). Cosas que no busco, pero que para mí tienen algo de singular (...). Todos estamos alrededor del volcán... El pintor canario refleja más la tierra que la luz, más la tierra que el mar —por lo accidentado de la isla—, el cielo casi nadie lo ve».

L.G.J., «El viernes el pintor Antonio Padrón presentará 28 óleos y 7 barro cocidos», *Diario de Las Palmas*, 14 de diciembre de 1960.

«Los colores para un pintor son como los hijos: todos valen igual... Yo sufro cuando pinto, sobre todo en lo abstracto que, pese a lo que se diga, es más difícil.

«... Cuando pinto un cuadro lo vuelvo a la pared, es ya un terreno conquistado. Creo que pintar es una batalla en la que hay que ganárselo todo a uno mismo. Es una batalla de superación...»

Margarita Sánchez Brito, «Antonio Padrón expone hoy en el Gabinete Literario», *Falange*, 16 de diciembre de 1960.

«Pintar por sistema no sirve para nada. No se hace sino repetir, pintar lo mismo (...). Si tengo algo de *fanvita* también lo tengo de expresionista. Algo de los dos...»

«Casi no expongo, porque considero que hacerlo es un acto de exhibicionismo.

«De lo que más influye en mi obra es el color. Cambio constantemente de colores; no soy como otros pintores que sienten predilección por un determinado color. Influye el color del paisaje como elemento óptico. No pinto casi nunca el paisaje, debido a que no

quiero que sea una obra de tipo académico. Por eso le pongo figuras como contrapunto. No las pongo como elemento del paisaje sino como una necesidad óptica. Me dedico sobre todo a figuras y fondos de paisajes».

Pedro Perdomo Azopardo, «Antonio Padrón, fuera de su recinto galdense», *Diario de Las Palmas*, 2 de octubre de 1965.

«La pintura ha de tener un hábito creativo del artista. Para la copia está el fotógrafo. Sin embargo, los sueños no tienen color. A mí no me gusta teorizar, sino repetir lo que oigo. Y ya se dijo que los seres normales sueñan en gris, por eso me parece absurdo el surrealismo, que se basa en los sueños, cuando los sueños no tienen color.

«... Un bodegón académico lo hago en unas horas. No tiene problema, porque o se parece o no se parece. La creación, en cambio, exige desgarrarse.

«... Experimento continuamente. Ya no existen secretos artísticos. Del Tiziano no se puede reproducir bien un solo cuadro. Pero hoy ya no existen secretos en la Pintura. A Ribera no se le ha hecho justicia, dibujando no tiene rival en España. La pintura necesita una predisposición, aunque no la llamemos inspiración, sino ganas. No es lo mismo un problema que tiene sus normas, que un cuadro, que no sigue método.

«... Experimento, sí. Antes vendía muy bien los cuadros abstractos, hasta que me di cuenta que era una inmoralidad, porque los hacía utilizando una jaula por cuya confección cobraba un operario trescientas pesetas,



Paisaje urbano. Óleo sobre lienzo. 45,5 × 49 cm. 1951. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

y yo cobraba luego por destrozarla, doce mil. Era una inmortalidad.

«... Si, siempre hay algo de Canarias en mis temas, y no porque lo busco, sino porque me sale inconscientemente, porque lo vivo... Pero el cielo de Canarias no lo he pintado nunca, me lo hizo notar Felo Monzón. Y es que el pintor canario busca la verticalidad para no limitar espacios. Al revés que el peninsular».

—¿Cómo se definiría?

«Pictóricamente, con humildad. Dentro del expresionismo sin desgarradura. Dramatismo sereno. Personalmente, un hombre vulgar».

Orlando Hernández, «Antonio Padrón, misterioso, normal y fabuloso pintor», *Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1967.

«Si no había expuesto antes mi obra ha sido porque no me había considerado de verdad, conscientemente, ante la pintura que había soñado. Esto es: ante lo que busca cada artista en su obra: encontrarse.

«... Pinto por vocación; sobre todo, por devoción. Es lo único para mí que tiene razón de ser en mi vida.

«... En algunos cuadros podrá usted ver algo académico, la parte de retórica que a todos nos queda. Pero observe usted el resto de mi pintura: me alejo totalmente de la frialdad objetiva de las cosas.

«... En mis cuadros hay sólo eso: sinceridad».

Orlando Hernández, «Primera entrevista radiofónica hecha al pintor galdense», *Diario de Las Palmas*, 15 de mayo de 1970. Entrevista original realizada por Servando Morales y recogida por Orlando Hernández.



Dos desnudos femeninos. Gouache y tinta sobre papel. 31 × 21 cm. 1956. Colección particular.

El artista y la crítica

«Técnica y oficio nada valen si no es para crear un mundo. Pinta como se empuja con los dedos la semilla en la tierra, vela, oxidada, raspa, esculpe la pintura, la talla. Cada trozo de lienzo es un acumulación de logros técnicos».

Manuel Padrón, «Pintura de Antonio Padrón», *Diario de Las Palmas*, 28 de junio de 1960.

«La raigambre de esta pintura nace de la conexión con la vida. Los temas que el pintor lleva a sus cuadros no son elaborados metafísicamente en un laboratorio, ni siquiera tan sólo por un contacto apasionado con la naturaleza. Son algo más, mucho más. Han nacido del contacto con la vida misma, con lo que le rodea».

Margarita Sánchez Brito, «Antonio Padrón expone hoy en el Gabinete Literario», *Falange*, 16 de diciembre de 1960.

«Las figuras humanas obedecen a la visión guanche de la figura humana. Triángulo sen-



Niña de las mariposas. Óleo sobre cartón. 49 × 43 cm. 1950. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

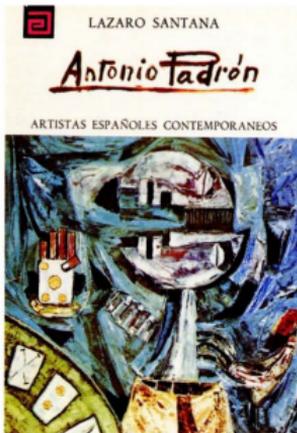
cillo. Ha continuado y desarrollado la creación primitiva. ¿Esto no es acaso lo puramente canario? ¿Hay aquí algo de tipismo y folclorismo? No. He aquí el enganchamiento consciente de lo tradicional, lo primitivo. Antonio Padrón densifica extraordinariamente sus lienzos, nada se le olvida, trabaja minuciosamente atando la pintura, sobreponiéndola.

«La composición apoyada más que en otra cosa en la misma pintura. Todos los colores pueden darse juntos, dice Antonio. En el lienzo *Camellos en grietas* (uno de sus dos mejores), las manchas de color 'figurán', informan representando, es decir, mancha tras mancha llega a representar figuras y paisajes».

Manuel Padrón, «Notas para una crítica», *Diario de Las Palmas*, 17 de enero de 1961.

«... su triunfo radica en esa persistente función de tanteo en que su exposición evolutiva consiste. Estoy por creer que, por mucha significación «antológica» que su exposición tenga, el valor de lo evolutivo nos resulta esencialísimo (...) el proceso de lo distintivo habría de operarle una eficacia conceptual, recreativa del mundo de sus temas y de la exaltación de sus correspondientes vicencias plásticas: expresándose en lo bien atendido de sus formas y en la subida tonación de sus colores».

Juan Velázquez, «Antonio Padrón», *Diario de Las Palmas*, 1 de octubre de 1965.



Portada del libro de Lázaro Santana. Dirección General de Bellas Artes. Madrid. 1974.

solo al artista de talla nacional, es algo más importante. Nos hemos quedado sin el hombre bueno por excelencia: modesto, generoso, sencillo, humilde. Con un artista que, sorprendentemente, carecía de vanagloria; con un hombre que no deseaba popularidad, ni dinero, ni fama. Con un hombre que simplemente amaba sus cuadros, y los quería tener cerca, y que no saliesen de la isla; con un hombre que regalaba sus obras, y no a quien se las pedía, sino a aquellos amigos, a aquellas personas, que él sentía que expresaban cariño por alguna de ellas.

«No es fácil explicarle al lector, cuando nos embarga la emoción, lo que esta muerte del pintor de Gáldar significa. A mí me ha parecido una muerte silenciosa, discreta, como Antonio Padrón mismo. El no quería molestar a nadie, ni llamar la atención. Su muerte resulta extraña, paradójica, incomprensible. Los pintores, y escritores, han dicho para los lectores, en esta hora dolorosa y sin consuelo, unas palabras elegiacas al amigo. Al transcribirlas deseamos que ellas sirvan de homenaje, de afectuoso adiós, al hombre y al pintor Antonio Padrón. Son palabras dichas con emoción, al pie mismo de su cuerpo muerto, en Gáldar; dichas con el mismo acento dolorido con que un pequeño gorrion, sobre su



Cabeza. Piedra. 36,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

«Fue preciso —para sus amigos, para cuantos le queríamos y admirábamos—, ir a Gáldar; cruzar las carreteras de la isla, en una tarde plateada, hasta llegar a la ciudad natal del pintor Antonio Padrón; hasta llegar a comprender que era verdad, cierta, la dolorosa noticia que nos llegó a través de una escuela incomprensible de los periódicos. De una escuela que nadie quiso creer.

«Había —en los hombres—, esa expresión consernada, muda, de incomprensión absoluta. Los amigos —pintores, escritores, artistas—, estaban de todos los puntos de la ciudad, estaban junto al hombre solitario lleno de afectividad, corazón grande, que sabían que podían contar con él siempre; que él estaba allí, en su isla de Gáldar, para acogerlos y regalarles el don de su sabiduría plástica; la ofrenda de sus adquisiciones pictóricas. Su casa era un oasis; un paraíso. Él constituía un espíritu refinado, selecto, que creó en torno a sus cuadros —a los que amaba amorosamente— todo un ambiente. Flores, pájaros, animales. ¿Estaba uno realmente en un campo? ¿En una ciudad del interior? Era difícil creerlo cuando uno entraba en los dominios del pintor, en el ambiente exquisito, humanísimo, que él creaba en torno a sí.

«Pero no era solo esto. Antonio Padrón era uno de los grandes en la pintura española, un Zabaleta, un expresionista con personalidad propia e inconfundible. ¿Lo sabía él? Nunca deseaba hablar de esto. Lo que la isla y la nación han perdido con su muerte es no



Cabeza. Madera. Talla directa. 21 cm. 1959. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

lápida, gorgojeaba en los momentos en que desaparecía de entre nosotros; expresadas con el amor y el dolor con que se dice la plegaria por el amigo irrecuperable.

«Solo hemos hecho una pregunta única, amplia, para conocer la opinión de las personas relevantes de las Letras y el Arte de la isla sobre Antonio Padrón. Las opiniones dichas en la hora emocionada del adiós, corresponden a esta pregunta:

«¿Cuál es su opinión de la obra de Antonio Padrón y qué significación le atribuye en la plástica canaria?

«Pedro Lezcano ha respondido así:

«Antonio y yo nacimos el mismo año, estudiando en la misma clase. Su amistad era la misma paz, por eso creí que viviría mucho tiempo. Pero usaba el corazón demasado...

«Sin embargo continuó convencido de que su vida será más larga que la de todos sus amigos. Pisaba más hondo, pesaba más gravemente en esta tierra que los demás. Por eso su obra está impregnada de una inmensa ternura por las cosas de su tierra. Su obra es un canto irrepitible de las cosas sencillas, sublimadas por un talento masculino y serio. No es el momento de presagiar y mucho menos de enjuiciar. Pero creo que Antonio es el pintor más canario de nuestra historia, y acaso el único con vigor suficiente para universalizar lo isleño y eternizar lo cotidiano. Es un



Retrato de Alonso Quesada. Óleo sobre tabla. 47 × 39 cm. 1964. Colección particular.

pintor de gran talla, por su callada sabiduría, por su probidad y su profundo amor».

«El pintor Miró Mainou ha contestado como sigue:

«Antonio fue, ante todo, un pintor sincero. Poseía talento, sensibilidad y escogió una existencia apartada para que nada le distrajera de su camino. Se documentaba alrededor suyo y dentro de sí mismo, y, lentamente, a fuerza de sentimiento, de trabajo, de humanidad, de creer lo que se pinta había llegado a una expresión personal y viva de las gentes y tierras de Gran Canaria.

«Hace pocos días me mostraba sus últimas obras de una envidiable madurez: sus paisajes redondos como mundos, cálidos de color, con tonalidades que, según me contaba, había buscado afanosamente durante mucho tiempo. No se trataba de pintar campo, piedras, hierba: intentaba pintar ardor de sol, sequía, soledad... Una de sus últimas obras, *Niño enfermo*, tiene como fondo un paisaje de un patetismo brutal.

«Su aportación a la pintura canaria es el

descubrimiento de una pintura rústica, veraz y fuertemente racial, sin tipismos ni folclore en el sentido con que la pintura española había intentado pintar el campo y sus gentes.

«Tirroneras, labradores, la vieja que cuida amorosamente una maceta de helechos, los camellos que remedan la montaña de Gáldar o viceversa... los papayos, las jareas, las trilladoras con incrustaciones de piedras negras, alpisas, abubillas, baifos... todo lo rural, lo cotidiano, fue amorosamente universalizado por Antonio Padrón.

«El crítico de arte Ventura Doreste nos dice:

«No es momento para discurrir sobre la pintura de Antonio Padrón. Diré, con suma brevedad, que le tengo por uno de los primordiales artistas de Canarias, y aún de España. Pintor extremadamente personal, estaba acuciado por la originalidad en los temas y en la técnica. Pintor minucioso, reflexivo y de sentimiento hondo y comunicable. No nos consentaremos nunca de su muerte, en la plenitud de la vida y de la obra. Puedo



Casas y raletaí. Óleo sobre carrón. Inacabado. 54 × 65 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).

anunciar que la Casa de Colón proyectaba —desde hace tiempo— dar a la estampa dentro de las Ediciones del Cabildo Insular, una monografía sobre Antonio, compuesta por la máxima autoridad en nuestra Historia del Arte, es decir, Jesús Hernández Perera. Ese proyecto se llevará a cabo con la mayor urgencia. Nos gustaría, también, ofrecer una exposición póstuma. Padrón se distinguía notablemente entre nuestros varios artistas. Lástima que su obra admirable no sea más conocida, pero ahora la difundiremos y glosaremos con obstinado amor.

«El escritor Juan Rodríguez Doreste nos dice:

«Antonio Padrón representó en nuestra pintura el mejor y más moderno aspecto de un expresionismo inteligente en el que se equilibraban los factores de forma y color llevados a su extrema significación.

«Pero su cualidad primordial fue sin duda la inquietud inquisidora, siempre a la busca de nuevas formas de expresión por lo que todavía cabía esperar muchísimo de la potencial y enorme riqueza de sus facultades.

«Es una enorme pérdida para el arte canario y para sus amigos. Amigo entrañable, generoso, prototipo del solitario lleno de vida interior.

«El pintor Felo Monzón responde:

«La obra de Antonio Padrón no tiene sólo una trascendencia local sino que es uno de los más altos valores del expresionismo español contemporáneo; un hombre equiparable a lo que significa por ejemplo Zabaleta. Él tiene una pintura que por su trascendencia y capacidad técnica representa una de las figuras cruciales del expresionismo español contemporáneo.

«Y quisiera que ahora que él ha muerto se hagan las gestiones correspondientes para una Exposición Antológica —que deben patrocinarse las autoridades— a fin de que se le dé a conocer y adjudique el lugar que realmente ocupa en la plástica española».

Margarita Sánchez Brito, «La muerte silenciosa de Antonio Padrón. Pedro Lezcano, Miró Mainou, Ventura Doreste, Juan Rodríguez Doreste y Felo Monzón enjuician su obra», *El Eco de Canarias*, 10 de mayo de 1968.

«Magua' es añoranza, morriña, recuerdo afectuoso, pena de algo que pudo ser y no llegó a cristalizar.

«Antonio Padrón trabajaba últimamente una serie de cuadros bajo el signo de la magua. Y, tanto fervor y aplicación ponía en la ejecución de los mismos, que estaban resultando de una maestría insuperable; como el fruto conseguido en la madurez artística, en el dominio seguro del pincel y la espátula; como el logro definitivo de su expresionismo pictórico.

«Pero, inesperadamente, se rompió la serie y, él mismo, se convirtió en la última magua que, todos los que conocimos al hombre y al artista, hemos sentido dolorosamente en nuestro corazón.

«Quedaron solos, con tristeza de mirada de magua, los niños de sus cuadros: los que se les rompió el hilo y perdieron la cometa en el cielo; aquellos otros que vieron con pena cómo se pasaba el arco del clavo que marcaba el gallo en la ruleta; el niño enfermo y el dolor rasgado del paisaje que le rodea...»

«Le echan de menos, con tristeza de magua, la mujer a quien la curandera desparra mó trigo en su vientre y continúa siendo infecunda; aquellos camellos que añoraron ser montaña, o la montaña que quiso ser camello; sus campesinas, sus lagartos, sus cabritos, los ojos que pintaba, siempre marcados por la tristeza de la magua...»

«Alguna vez le oímos hablar de nuestra página. Hoy 'El séptimo día' es enteramente para él; se hace corto para expresar la magua de que se nos haya ido, de que al arte isleño haya perdido uno de sus más auténticos valores.»

Fernando Ramírez Suárez, «La magua de un pintor», página literaria del domingo, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de mayo de 1968.



Camellos. Arena gruesa y fina, picón volcánico, yeso y óleo sobre tabla. Ancho: 325 cm.

«Una antorcha, una claridad de mediodía, una luz poderosa que ha extinguido.

«Aún no acierto a ver, a distinguir claro dentro de la tremenda oscuridad en que me ha sumido esta inesperada, brutal desaparición.

«Me dieron la noticia a punto de entrar en clase, una clase de Historia del Arte que ya no pudo ser expuesta ante mis alumnos con mi voz de siempre. Una enorme congoja me tuvo atenzada la garganta todo el tiempo. Un artista, un gran artista ha muerto. Un amigo, sincero y magnífico, acababa de perderse. Para un humilde profesor universitario, que ha hecho de su profesión una búsqueda ávida de color y de línea, de espacio y de esencias, una devoción cordial a toda noble y esforzada conquista estética, saber que a Antonio Padrón ya no le es permitido pintar esas vibrantes banderas flameando al sol que una tras otra han estado surgiendo de su taller, de su ciudad natal de Gáldar (a estas horas su vida en justísimo dolor), tiene ese estilo de

un eclipse total, de una cósmica, inabarcable pesadumbre.

«Nos conocimos a fin de septiembre de 1965, todavía no llega a tres años. Fue con ocasión de la exposición antológica de su obra que, a iniciativa de sus amigos Ventura Doreste y Alfonso Armas —porque la iniciativa de traer sus cuadros a Las Palmas no podía partir de Antonio ni de su tímidez irrefrenable— se abrió en la Casa de Colón bajo el patrocinio del Cabildo Insular de Gran Canaria.

«Me tocó en aquella ocasión iniciar un nuevo curso de actividades culturales e inaugurar aquella exposición con una charla, en la que intenté definirle dentro del *neofovismo* español. Pocas veces he llegado a sentirme tan identificado con una pintura y un arte tan directo, tan asquible, tan humano como el suyo. La vibrante orquestación del color apresata en una geometría de extraordinario rigor constructivo, se me entró en el alma.

«En aquella disertación estuve buscando,



Campesina. Dibujo a tinta china sobre papel. Técnica de plantilla. 27,5 × 18,5 cm. 1956.



La lluvia. Dibujo a tinta china sobre papel. 64 × 50 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria).



Pescadora. Dibujo a tinta china sobre papel. 34 × 24 cm. 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

creo con sano propósito de erudición, antecedentes y estímulos del arte de Padrón, su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y sus primeros retratos neocubistas bajo el influjo de Vázquez Díaz, luego trocados en unos paisajes en los que el modismo ibérico de Benjamín Palencia y de la Nueva Escuela Madrileña, habían encontrado amplio acomodo en los campos grancanarios. Hasta quise desentrañar sus débitos expresionistas y las concomitancias inevitables en todo pintor vigoroso con el siempre joven Pablo Picasso. Me atreví a trazar un paralelo entre Antonio Padrón y ese otro gran maestro del *neofovismo* español y también prematuramente desaparecido, Rafael Zabaleta, el juglar de Quesada, de las tierras ardientes de Jaén.

«Ahora veo, a través de esta tremeda oscuridad en que su muerte me ha dejado, que ha empezado a hacerse de nuevo claro y diáfano. El cuadro de *Un cabrero* que tengo ante mis ojos no es ya solo una péndula retícula en la que una insólita armonía de ocre, blancos, amarillos intensos se inserta, sino un sol, un as rutilante de luz que me embarga, me encandila.

«Los parentescos artísticos que en su Exposición Antológica andaba buscando, nada

explican. El estilo, la manera, la completa dicción de Antonio Padrón expresa su mensaje, deja bien lejos tales o cuales resonancias.

«Su pintura tiene toda la cohesión y la originalidad de un auténtico, incontestable maestro, con todas las calidades de un vasto poema coral.

«Por sus lienzos desfilan los campesinos, los molinillos de las tiendas pueblerinas, los chiquillos y sus cometas, las santiguadoras y las brujas, las rudas cerámicas de las alfareras de la Hoya de Pineda, tan apreciadas por el pintor, las pescaderas de las costas de Gran Canaria, la corcova sahariana del domedero arador, o la elaboración del queso de la Cumbre, todo un canto enfervorizado del pueblo isleño, un coro rozagante y colorista, un himno triunfal a la tierra bronca y al labrador heroico de la isla.

«Había llegado ya a la cima de plenitud donde solo arriban los grandes maestros cuando, improvisadamente, se quiebra el temple que los había puesto en pie. Gáldar, Gran Canaria, el Archipiélago entero, todo el arte canario está de luto. Ha muerto un gran pintor, un artista integral, cuya obra brilla y brillará esplendorosa como antorcha potente, inextinguible».

Jesús Hernández Perera, «Un auténtico

maestro», página literaria del domingo, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de mayo de 1968.

«Nuestra pintura contemporánea pierde, con el tránsito de Antonio Padrón, una muy señalada figura.

«Ha muerto nuestro pintor y nuestro amigo en su casa de Gáldar, en aquella casa tan abierta y tan amable, con estudio y jardín espaciosos, con pájaros y gacelas, donde él cerró su vida ceñida de sencillez, conseguida admirablemente por esa senda difícil de hombre bondadoso y a la vez 'ausente'; vida, digo, que él vivió siempre al margen de toda gratuita propaganda y esquivo a cualquier 'novedoso' reclamo.

«Antonio Padrón no frecuentaba Las Palmas ni otros lugares que no fueran el estudio propio y los campos natales. Raramente se le podía encontrar aquí, pero si por azar le encontráramos causaba entre nosotros una suerte de placentera alegría contemplarlo en su magnífica y serena humildad. En seguida, pensábamos: 'Todo su obra está en él. La identificación del artista con su obra en la mente del 'otro' es un fenómeno que se da



Catálogo de la Exposición Antológica en el Museo Canario. 1970.

ANTONIO PADRON



Exposición antológica organizada

por el Museo Municipal de

Santa Cruz de Tenerife

Noviembre, 1976

Catálogo de la Exposición Antológica en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1976.

siempre en los grandes ejemplos: Goya, Van Gogh, Picasso...

«Sabía uno, mirándolo vis a vis, que él sería capaz de llevar al lienzo realizaciones esplendentes y cautivadoras, como así fue en algunas suyas que ya tenemos por obras maestras. El famoso cuadro de los molinillos subraya los principales rasgos de su creación total y creo, si se me permite creerlo así, que lo pintó para la eternidad en uno de sus más afortunados momentos.

«Antonio Padrón no se apartó nunca de la isla y por eso mismo cuanto hizo de por vida —salvo alguna escapada por los laberintos abstractos, que, según confesión propia, no compartía— resultó ser de una fide-



Artículo de Felo Monzón, ilustrado por Antonio Padrón, en *Diario de Las Palmas*. 1965.

lidad absoluta a su estética y a su tierra. Su genio verdadero radicaba en lo racial, ciertamente, pero sin caer nunca en la empresa facilona de lo arcaico caricaturesco o en los archisabidos colorines verbeneros. Digamos que el genio de Antonio Padrón, como todo valor permanente, venía de muy honda raíz biológica. Parejos eran también su aire y su talante: alto, adusto y fuerte, sin labia ni gesticulaciones, y sobre todo bondadoso, con su cara de noble aldeano como espejo del alma.

«En esta inmersión sentimental, espiritual y estética, habrá que buscarle en adelante, pues Antonio Padrón alcanzó alturas cimieras en su dificultoso peregrinaje de 'provinciano universal'. ¿No le considerábamos un clásico desde muy temprano? Muchos lo teníamos por tal no solo por el carácter de su obra sino, además, por la aleccionadora calidad de toda ella.

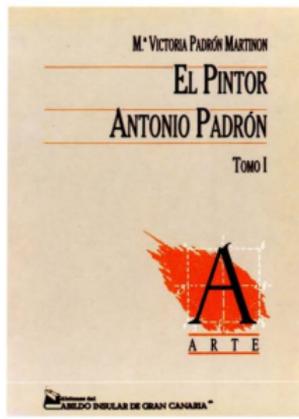
«Ante un cuadro de Antonio Padrón comprendo uno qué personalidad y estilo están ligados entre sí como dos iniciales. Es esta sensación que no parece fácil de captar, aunque, digámoslo así, al contemplar la mágica pintura de Padrón sepamos que su personalidad es el valor primordial de toda su creación artística. Cualquiera podría pensar, sobre



Portada del libro de Lázaro Santana para la colección Guagua. 1980. Mancomunidad de Cabildos. Las Palmas de Gran Canaria.

todo si piensa mal, que Antonio Padrón fue un pintor literario, esto es, que apoyaba su pintura en el argumento o la anécdota sentimental o tal vez en la leyenda popular. Si mal no recuerdo, así se le ha llegado a interpretar, pero nada más lejos de cualquier género híbrido en la nobleza artística de nuestro pintor. Hay que afirmar rotundamente que el único vocabulario que empleó Antonio Padrón fue el del color y la composición, sin pedir nada prestado a la literatura, que él rechazaba por temperamento y lealtad consigo mismo. Demostrado está que la pintura, como la escultura y la música, puede alcanzar con sus más legítimos recursos las cimas del lirismo y la calidad de lo humano. Por eso, la pintura de Padrón no tiene eos de estruendos anquilosadores ni desvaríos demenciales. Su obra es trabajo y mentalidad, soledad y silencio, amor y ternura; sobre todo, es obra de dignidad.

«El poeta Pedro Perdomo Aceco, tan retraído siempre que se trate de ofender su poesía, no ha vacilado en consagrársela así: A ti, pintor/ que ves vivir las formas en el sebo de cabras/ y llamaste camello al estallido de la arcilla/ en el monosilabo sendero que araña- ron las ráfagas,/ mejor que nadie enseñas/ que



Cubierta del libro de María Victoria Padrón, editado por el Cabildo Insular de Gran Canaria.

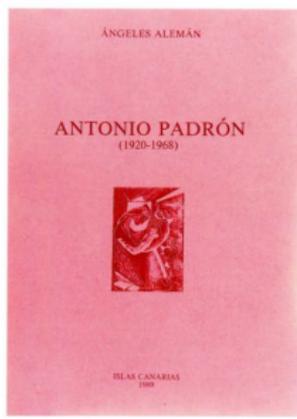
el pino alado, el humo/ ahora ensanchó en las nubes los campos de la patria,/ pues cada dromedario necesita de un reino/ de soledad, de una noche de flor ajardinada/ para cabecear sobre el año reseco/ de risco, y hembra, y agua/ de Dios, agua de nadie,/ ¡agua!.../ Y el ardoroso terror que no destruyal el artista divino que sobre el guelfo impulso/ movimiento de viscera en su animal cerámica/.

«Antonio Padrón ha muerto; el hombre, el amigo, ha desaparecido, pero nos queda ya para siempre el pintor vivo en su obra y con el cual podremos establecer un coloquio inabarcable, dedicado a cada uno de sus cuadros, cuando, lógicamente, se conciten en un Museo.

«Entonces, con un ánimo sosegado, hablaremos con Antonio Padrón de colores y formas, de seres y cosas humildes, de paisajes y recuerdos, igual que lo hicimos muchas veces en su casa de Gáldar, aquella casa del jardín espacioso, con pájaros y gacelas».

Agustín de la Hoz, «Un gran pintor de nuestro tiempo: Antonio Padrón», página literaria del domingo, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de mayo de 1968.

«Nos gustaba saber que estaba allí, en su



Portada del texto de Ángeles Alemán para la Exposición Antológica de la sala de exposiciones La Regenta. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

casa encantada, en su isla solitaria, en su mundo inconfundible; porque tenerlo allí, en Gáldar, era saber que había un lugar en la isla, incontaminado, donde un hombre había edificado un mundo de belleza, de plasticidad, de honrado trabajo. Antonio Padrón había creado ese mundo —en torno a sus cuadros a su estudio de dos pisos—, uno visible y otro solo para los muy íntimos, y lo había creado sin egoísmos. El no iba en busca de los demás, pero si alguno quería saber de sus cuadros, de sus pinturas, él lo recibía con los brazos abiertos; recibía a la manera suya, con sencillez, hablando de sí mismo solo cuando le preguntaban e interesándose por todo; explicando sus secretos plásticos y los orígenes de su cocina pictórica. Bien podían ser estos los indios de una tribu americana para un sistema de coadura o ciertas recetas del aborigen.

«¿Era un santuario lo que creó? No, precisamente. Era un jardín encantado, con flores, peces, gacelas, pájaros. Todo morosamente cuidado. Todo llevado, más tarde, a su obra misma. Porque artista y hombre se confundían; hasta tal punto él buscaba las cosas para luego identificarlas con los cuadros.

«Leía mucho; leía de todo. Los pintores que le conocen saben hasta qué punto estaba al

día de los movimientos culturales. Sus ojos miraban a lo lejos, pero su corazón y sus pies se fijaban, cada vez más, en la tierra que le vio nacer; quería extraer las raíces, iluminarlas, mostrarlas. De ahí se deriva la honradez, la magia y el poder cautivador de su pintura.

«El no luchaba por afanes cotidianos: dinero, fama, viajes. Era un severísimo crítico de sí mismo, hacía y rehacía sus cuadros. La autosatisfacción —que tan propia es de los artistas—, nunca le rozó la piel. Por eso su obra fue adquiriendo peso, hondura, luminosidad. Ningún pintor de la isla ha logrado esa luz, esa vivacidad, ese candor o ese dramatismo.

«Todos vivíamos felices, gozosos, de saber que lo teníamos allí. Mientras Antonio Padrón estuviera en Gáldar —ya iríamos un día de estos a verlo—, todo iba bien. Eso significaba que él nos protegía, que estaba defendiendo algo; que podíamos visitarlo para salvarnos de la vulgaridad, de la retórica, del énfasis, de la fatuidad. Tratarlo era recibir agua clara de un manantial de virtudes hondas cuyo secreto él poseía y velaba celosamente.

«Ahora se nos ha ido. No sé de nadie que pueda sustituirlo. No sé qué podemos hacer —en la isla de los turistas—, sin este hombre sabio y lúcido; no sé cómo podemos calmar o ahogar este llanto por el amigo, este vacío del artista».

Margarita Sánchez Brito, «Antonio Padrón», página literaria del domingo, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de mayo de 1968.

«Este hombre sentía verdadero amor por las cosas de la tierra, se hacía continuas preguntas suscitadas por la magia de la naturaleza y de la misma manera se le interrogaba sobre la inexplicable procedencia de un helecho, se mostraba satisfecho con la restauración de un cuadro flamenco: y de la misma manera se le preguntaba sobre el comportamiento de una gacela, se encontraba a gusto con los resultados de sus barros cocidos con la primitiva sencillez y eficacia de quienes, como él, confían en la sabiduría de la tierra».

Enrique Lite, «A pesar de todo, Antonio Padrón ha muerto», *El Eco de Canarias*, 2 de junio de 1968.

«Su obra plástica es síntesis. Condensación

de los valores fundamentales del alma canaria (...) No conozco un sintetismo tan centrado como el de la obra de Antonio Padrón. No existe precedente en la plástica canaria. Su color es de contundencia autóctona. En algunos de sus cuadros lo abstracto se funde con lo emocional (...) Y, dominando todo, una especial unidad general existiendo un mensaje de crudeza, poesía y canariedad».

Felo Monzón, «Un año después», *Diario de Las Palmas*, 7 de mayo de 1969.

«... lo que él hace es crear su propio expresionismo; un expresionismo con mesura y equilibrio en el cual las cosas más humildes (...) toman un acentuado carácter. Una expresión conjugada con los protagonistas y con el clima que les arropa».

Mario Pons Cabral, «Un año de la muerte de Antonio Padrón», *El Eco de Canarias*, 8 de mayo de 1969.

«No hay en ninguna de sus pinturas atribos de improvisación, señales de fácil hacer, pues aunque su dominio del dibujo fuera soberano, sus facultades de pintor casi hiperestésicas, su imaginación viva y potente, el halo poético saturador, detrás de cada lienzo transparecía la sorda lucha interna que el artista libraba para aquilatar, para condensar su expresión».

Juan Rodríguez Doreste, «El arte singular y universal de Antonio Padrón», *La Provincia*, 21 de mayo de 1970.

«Los colores —azules, verdes, violetas claros— protegen como cristales ese ámbito de absoluta libertad y regocijo donde el niño es eje y el mundo maravilla. Emanan de esos cuadros la fascinación de lo irrecuperable (...) Para Antonio Padrón la infancia era un muro, una fuerza, una victoria? Las tres cosas por igual: le aislaba, le ayudaba a vivir y le hacía persistir de su medio. Esa pureza».

Lázaro Santana, «El niño enfermo», *Diario de Las Palmas*, 13 de mayo de 1970.

«Hay en la pintura de Antonio Padrón una atracción filial y feroz hacia la tierra que le rodeaba: a Gáldar, a su isla. Allí está cierta y viva en lo que él crea con sus pinceles, dando la plenitud en sus cuadros de sentimientos casi maternos del agrarismo que le cerca, superadores del tiempo, de la estación y hasta del clima.

«Este entrañamiento de su tierra queda plasmado verazmente en sus figuras de hombres, mujeres y niños campesinos, auténticamente canarios».

Juan Ismael, en «Juan Ismael habla sobre Antonio Padrón», María Dolores de la Fe, *La Provincia*, 5 de junio de 1970.

«La aportación de Padrón al expresionismo es precisamente el hallazgo de la armonía, de ese universo mágico donde los hombres, los animales, los objetos y el paisaje adquieren su identidad justa y su sitio exacto». (Pág. 27).

Lázaro Santana, *Antonio Padrón*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974.

«La pintura de Antonio Padrón, referida en su mayor parte (...) al mundo circundante del artista, no es, en absoluto, una pintura local ni menos aún folclórica: tal pintura existe al margen del modelo étnico o geográfico y del posible valor sentimental que a él quiera otorgársele, superándolo y trascendiéndolo. Ya se ha insistido en que Padrón crea, y no copia, ese mundo. A través de modelos concretos, individuales, el pintor pretende elaborar un tipo de proyección universal cuyas peculiaridades puedan ser observadas y estimadas con independencia del contexto en que su autor las ha hallado y dejado». (Pág. 56)

Ibid.

«[Sus personajes] expresan una evocación de la estatuaria aborigen, el estudio de una etnia. En ello apreciamos la conjunción de dos componentes: por un lado, el fuerte influjo racial que la isla sugiere al artista y, por otro, la destilación de este en unos moldes vinculados a corrientes pictóricas de este siglo: Cubismo y Expresionismo (...) Si decimos que la forma está sojuzgada bajo un sentido indigenista, no es menos cierto que tampoco es capaz de sustraerse al influjo poético que, sin lugar a dudas, viene en gran parte del color.

«La geometría reguladora no impide la existencia del componente pasional, de un profundo vigor. Antonio era un artista que sentía profundamente lo que pintaba». (Págs. 119-121)

María Victoria Padrón Martínón, *El pintor Antonio Padrón*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

Bibliografía

ALEMÁN, Ángeles, *Antonio Padrón*, texto para la Exposición Antológica de la Sala de Arte «La Regenta», Viceconsejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1989.

ALEMÁN, José Antonio, «*Existe una escuela canaria de arte?*», encuesta, entrevistas realizadas a Jane Millares, Mario Pons y Felo Monzón, *Diario de Las Palmas*, 25 de junio y 10 de julio de 1968.

CASTRO BORRERO, E., «Las artes plásticas después de la guerra civil», en *Historia del Arte en Canarias*, Edircar, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

DORESTE SILVA, Luis, «Antonio Padrón Rodríguez en el Museo Canario», en *Falange*, 28 de mayo de 1954.

FE, María Dolores [de la], «Primer año sin Antonio Padrón», en *La Provincia*, 9 de mayo de 1969.

—, «El pintor de la amistad», en *La Provincia*, 15 de mayo de 1970.

—, «Juan Ismael habla sobre Antonio de Padrón», en *La Provincia*, 5 de junio de 1970.

GARCÍA JIMÉNEZ, Luis, «El viernes el pintor Antonio Padrón presentará 28 óleos y 7 b Barros cocidos», en *Diario de Las Palmas*, 14 de diciembre de 1960.

GONZÁLEZ, Pedro, «La canariedad en la pintura de Antonio Padrón», en *Fablas*, núm. 69, Las Palmas de Gran Canaria, junio de 1977, págs. 17-20.

GONZÁLEZ SOSA, Manuel, «Antonio Padrón, recuerdo y compromiso», en *Sansofé*, Las Palmas, 25 de abril de 1970.

GONZÁLEZ SOSA, Pedro, «Aquí y ahora... con

Antonio Padrón Rodríguez, Premio de pintura de la Bienal de Bellas Artes», en *Falange*, 25 de mayo de 1958.

HERNÁNDEZ, Orlando, «Antonio Padrón misterioso, normal y fabuloso pintor», en *Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1967.

—, «La isla de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 13 de mayo de 1970.

—, «Ante los 16 años de la Primera Exposición de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 15 de mayo de 1970.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Un auténtico maestro», en *El Eco de Canarias*, 12 de mayo de 1968.

—, «Testimonios», en *Diario de Las Palmas*, 13 de mayo de 1970.

HOZ, Agustín [de la], «Un gran pintor de nuestro tiempo: Antonio Padrón», en *El Eco de Canarias*, 12 de mayo de 1968.

JORGE RAMÍREZ, Luis, «Antonio Padrón se encontró con la pintura», en *Diario de Las Palmas*, 21 de mayo de 1954.

LEZCANO, Pedro, texto del catálogo de la Exposición Antológica, el Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

—, «Antonio Padrón en la patria de la amistad», en *Diario de Las Palmas*, 13 de mayo de 1970.

LITE, Enrique, «A pesar de todo, Antonio Padrón ha muerto», en *El Eco de Canarias*, 2 de junio de 1968.

MONZÓN, Felo, «La pintura expresiva de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 10 de enero de 1961.

—, «El expresionismo y la pintura de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 9 de octubre de 1965.

—, «Un año después», en *Diario de Las Palmas*, 7 de mayo de 1969.

MORALES Servando, «Antonio Padrón», texto del catálogo de la Exposición en el Museo Canario, mayo de 1954.

MORENO SUÁREZ, Armando, «Apertura de la Casa-Museo Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 10 de mayo de 1971.

MURCIANO, Carlos, «Memoria de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 19 de septiembre de 1968. (Originalmente en *El Universal*, Caracas).

NAVARRO FERRE, J., «Homenaje al pintor Antonio Padrón», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de diciembre de 1971.

NÚEZ, Antonio [de la], «Un nuevo pintor en Gran Canaria», en *Diario de Las Palmas*, 26 de mayo de 1954.

O.F.C., «Entrevista con José María Moreno Galván», (crítico que pronunció la conferencia «Expresionismo contra impresionismo», en el marco de la exposición antológica de Padrón en el Museo Canario), *Diario de Las Palmas*, 25 de mayo de 1970.

O'SHANAHAN, Alfonso, «Antonio Padrón», en *La Provincia*, 15 de mayo de 1970.

PADORNO, Manuel, «Pintura de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 28 de junio de 1960.

—, «Antonio Padrón. Notas para una crítica», en *Diario de Las Palmas*, 17 de enero de 1961.

PADRÓN MARTINÓN, María Victoria, «Antonio Padrón y el color», en *Canarias* 7, 23 de enero de 1983.

—, *El pintor Antonio Padrón*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1986.

PERDOMO AZOPARDO, Pedro, «Antonio Padrón, fuera de su recinto galdense», en *Diario de Las Palmas*, octubre de 1965.

PONS CABRAL, Mario, «Un año de la muerte de Antonio Padrón. El Museo Antonio Padrón», en el *Eco de Canarias*, 8 de mayo de 1969.

RAMÍREZ, Fernando, «La magua de un pintor», en el *Eco de Canarias*, 12 de mayo de 1968.

—, «Un Museo llamado Antonio», en *Sansofé*, 25 de abril de 1970.

RODRIGUEZ DORESTE, Juan, «El arte singular y universal de Antonio Padrón», en *La Provincia*, 21 de mayo de 1970.

—, «Algunos apuntes sobre el indigenismo en el arte canario», en *Fablas*, núm. 68, mayo de 1976.

RODRIGUEZ SUÁREZ, María Isabel, «Antonio Padrón revive en Gáldar», en *Diario de Las Palmas*, junio de 1979.

SÁNCHEZ BRITO, Margarita, «Antonio Padrón expone hoy en el Gabinete Literario», en *Falange*, 16 de diciembre de 1960.

—, «La exposición de Antonio Padrón en el Gabinete Literario», en *Falange*, 18 de diciembre de 1960.

—, «Los cuadros sobre brujería de Antonio Padrón», en *Hoja del Lunes*, 12 de noviembre de 1962.

—, «La muerte silenciosa de Antonio Padrón», en el *Eco de Canarias*, 10 de mayo de 1968.

—, «La pintura de Padrón», en el *Eco de Canarias*, 9 de junio de 1968.

—, «Antonio Padrón», en el *Eco de Canarias*, 12 de mayo de 1969.

—, «Una vida larga para Antonio Padrón», en el *Eco de Canarias*, 6 de mayo de 1970.

SANTANA, Lázaro, «Antonio Padrón: un museo», en *Diario de Las Palmas*, diciembre de 1971.

—, «El niño enfermo», en *Diario de Las Palmas*, 13 de mayo de 1970.

—, «Antonio Padrón o la armonía», en *Diario de Las Palmas*, 9 de mayo de 1973.

—, «La pintura de Antonio Padrón», en *Fablas*, núm. 48, noviembre de 1973.

—, «Antonio Padrón», serie «Artistas Canarios», en *Agua y roca*, núm. 107, enero de 1974, Las Palmas.

—, *Antonio Padrón*, Artistas Españoles Contemporáneos, núm. 77, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974.

—, «Influencia de la cultura guanche en los artistas canarios contemporáneos», en *Fablas* núm. 68, diciembre de 1976.

—, «Otra búsqueda de la vanguardia», en *Fablas* núm. 68, diciembre de 1976.

—, *Museo Antonio Padrón*, Fablas, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

—, *Pintura de Antonio Padrón*, Colección «Guagua», núm. 24, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

—, «Regionalismo y vanguardia», en *Historia del Arte en Canarias*, Edircan, Las Palmas, 1982.

VELÁZQUEZ, Juan, «Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 1 de octubre de 1965.

—, «El tiempo perdurable de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 16 y 17 de mayo de 1970.

Sin firma

«Antonio Padrón Rodríguez en el Museo Canario», en *Falange*, 28 de mayo de 1954.

«La pintura viva de Antonio Padrón», en *Diario de Las Palmas*, 8 de mayo de 1970.

«Antonio Padrón y su pintura expresionista», en el *Eco de Canarias*, 17 de mayo de 1970.

- Auto-retrato.* Óleo sobre lienzo. 46 × 34 cm. 1944. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 10
- Bodegón.* Óleo pegado a tabla. 63 × 75 cm. 1954. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 12
- Retrato de Francisco.* Pastel sobre tabla. 33 × 25 cm. 1952. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 13
- Aguadoras. Gouache* y tinta sobre papel. 33 × 26 cm. 1954. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 14
- Dos camellos.* Cera y lápiz sobre papel. 42,5 × 47,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 14
- Retrato de Rafael.* Óleo sobre lienzo. 88 × 79 cm. 1944/45. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 15
- La madeja.* Óleo sobre tabla. 100 × 81 cm. 1960. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 16
- Figuras y mariposas.* Óleo sobre cartón. Inacabado. 65 × 60 cm. 1957. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 17
- Niño con cabra y palomas.* Óleo sobre táblex. 75 × 89 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 18
- La luchada.* Óleo sobre cartón. 53,5 × 64 cm. 1960. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 19
- Niño con cometa.* Lápiz y cera sobre papel. 31,5 × 22 cm. 1959. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 20
- Macbo cabrón.* Lápiz y cera sobre papel. 45,5 × 30 cm. 1959. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 20
- Ceramistas. Gouache* sobre papel. 26,5 × 24,5 cm. 1956. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 21
- Cabeza femenina.* Óleo sobre papel de esmeril. 27,5 × 22,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 22
- Cabras y palomas.* Óleo sobre tabla. 75 × 89 cm. 1963. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 23
- Aguadoras.* Óleo pegado a tabla. 31,5 × 50 cm. 1954. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 23
- Viacrucis.* Óleo sobre tabla. 50 × 37,5 cm. 1954. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 24
- Boceto de una procesión.* Óleo sobre cartón. 27 × 20,5 cm. 1954. Ayuntamiento de Gáldar (Gran Canaria). Pág. 25
- Niños rojos con cometas.* Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 57 × 72 cm. 1954. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 26
- Ángels.* Óleo sobre cartón. 74 × 59 cm. 1957. Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 27
- Anunciación.* Óleo sobre cartón. 78 × 87 cm. 1959. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 28
- Alfarera.* Óleo sobre cartón. 76,5 × 89 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 28
- Pelca de gallos.* Óleo sobre tabla. 75,5 × 92 cm. 1961. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 29
- Camellos.* 71 × 58 cm. 1960. Pág. 30
- En la exposición.* Óleo sobre tabla. 75 × 89,5 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 31
- Las Majadas.* Óleo sobre tabla. 75 × 89,5 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 32
- Echadora de cartas.* Óleo sobre táblex. 75,5 × 92 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 33
- Mujer con jarra.* Óleo sobre tabla. 73 × 59 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 34
- Camellos.* Óleo sobre cartón. 45 × 40 cm. 1959. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 35
- Campeña y camellos. Gouache* y tinta sobre papel. 17,5 × 20 cm. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 36
- Cabras y camellos.* Óleo sobre cartón. 63 × 58 cm. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 36
- Composición núm. 7.* Óleo sobre táblex. 59 × 72,5 cm. 1960/61. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 37
- Pescador.* Óleo pegado a cartón. 58,5 × 65,5 cm. 1960. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 38
- Bodegón.* Óleo sobre táblex. 59,5 × 91 cm. 1966. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 39
- Las tuneras.* Óleo sobre tabla. 92 × 81 cm. 1965. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 40
- Echando las cartas.* Grabado en linóleo. 27 × 38 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 41
- Tienda.* Óleo sobre táblex. 59 × 73 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 42
- Composición canaria.* Óleo y arena sobre tabla. 150 × 100 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). Pág. 43
- Santiguando una niña.* Óleo sobre tabla. 72 × 58,5 cm. 1962. Biblioteca Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 44

- Campepinas*. Óleo y arena sobre tabla. 150 × 196 cm. 1965. Gobierno Autónomo de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 45*
- Paísesajes con anlagas*. Óleo con arena y papel sobre táblex. 150 × 164 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 46*
- Caadno núm. 1*. Óleo con madera, hierro y plástico sobre táblex. 86 × 89 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 47*
- Caadno núm. 5*. Óleo con madera, hierro y plástico sobre táblex. 68,5 × 74,5 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 47*
- La trilla*. Óleo sobre tabla. 59 × 73 cm. 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 48*
- Niños haciendo cometas*. Arena, picón volcánico, cortezas metálicas, papel, madera, cuerda, yeso, caña y óleo sobre tabla. Ancho: 240 cm con diversas medidas. Juzgado de lo Social (propiedad del Ayuntamiento de Gáldar, Gran Canaria). *Pág. 49*
- Santiguadoras II*. Óleo sobre táblex. 73 × 59,5 cm. 1963. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 50*
- Campepinas*. Tinta china sobre papel. 30 × 29,5 cm. 1961. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 51*
- Niño con cometa*. Dibujo a tinta china y gouache sobre papel. 1961. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 51*
- Dos niños buscando nidos*. Rotulador sobre papel. 33 × 23 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 53*
- Niños buscando nidos*. Óleo sobre táblex. 90 × 80 cm. Inacabado. 1968. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 54*
- Niños y cometas*. Óleo sobre táblex. 73 × 59 cm. 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 55*
- Quesera*. Óleo sobre tabla. Inacabado. 75 × 90 cm. 1964. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 56*
- Niña con vela*. Óleo sobre tabla. 69,5 × 60,5 cm. 1966. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 57*
- Tarromera*. Óleo sobre cartón. 64,5 × 53,3 cm. Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 58*
- Campepinas*. Óleo sobre tabla. 75,5 × 90 cm. 1966. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 59*
- Las Majadas*. Óleo sobre tabla. 81 × 91 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 60*
- Pescadora*. Óleo sobre lienzo. 40,5 × 37,5 cm. 1959/60. Colegio Oficial de Arquitectos. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 60*
- Echadora de cartas*. Óleo sobre tabla. Estudio. Inacabado. 75 × 89 cm. 1963. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 62*
- Santiguadora*. Óleo sobre tabla. Estudio. Inacabado. 75 × 89 cm. 1963. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 63*
- Mujer infancunda I*. Óleo sobre tabla. Inacabado. 75,5 × 90 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 64*
- Mujer infancunda II*. Óleo sobre tabla. 75 × 90 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 65*
- Mujer infancunda III*. Óleo sobre tabla. 73 × 79 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 66*
- La lluvia I*. Óleo sobre tabla. 91 × 80 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 66*
- La lluvia II*. Óleo sobre tabla. 72 × 60 cm. 1967. Biblioteca Insular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 67*
- Paisaje*. Óleo sobre tabla. 75,5 × 89 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 68*
- Ídolo*. Barro cocido. 28 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 70*
- Los ídolos guanches*. Óleo sobre tabla. 89,5 × 90 cm. 1967. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 71*
- Cabeza de campepinas*. Dibujo a carboncillo sobre papel. 41 × 31 cm. 1968. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 72*
- El niño enfermo*. Carboncillo sobre papel con técnica de plantilla. 1968. Colección particular. *Pág. 73*
- Rotro*. Dibujo a carboncillo sobre papel. 1968. *Pág. 73*
- El niño enfermo*. Carboncillo sobre papel con técnica de plantilla. 31 × 20 cm. 1968. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 74*
- Quesera*. Dibujo a carboncillo sobre papel. Técnica de plantillas. 32 × 22 cm. 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 74*
- Echando las cartas*. Óleo sobre tabla. 90 × 80 cm. 1968. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 75*
- El niño enfermo*. Dibujo a carboncillo sobre papel. Técnica de plantilla. 32 × 22 cm. 1968. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 75*
- Trabajadores de plataneras*. Óleo y arena sobre tabla. 150 × 200 cm. 1965. Gobierno autónomo de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 76*
- Comiendo jarvas I*. Óleo sobre tabla. 76 × 90 cm. 1962. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 77*
- Comiendo jarvas II*. Óleo sobre tabla. 92 × 81 cm. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 78*
- Las cartas*. Óleo sobre tabla. 73 × 59 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 79*
- Ahuhilla*. Barro cocido. 18 cm. 1961. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 80*
- Pajarita*. Barro cocido. 19,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 80*
- Macho cabrón*. Barro cocido. 10,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 81*
- La lluvia III*. Óleo sobre tabla. 91 × 81 cm. 1968. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 82*
- El niño enfermo*. Óleo sobre tabla. 91 × 80,5 cm. 1968. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 83*
- Piedad*. Dibujo a lápiz sobre papel. Apunte. 32 × 33 cm. 1968. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 84*
- Piedad*. Óleo sobre tabla. Inacabado. 116 × 79,5 cm. 1968. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 85*
- Auto-retrato*. Dibujo a tinta china sobre papel. 32 × 25 cm. 1968. Colección particular. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 92*
- Niñas de las mariposas*. Óleo sobre cartón. 49 × 43 cm. 1950. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 94*
- Paisaje urbano*. Óleo sobre tabla. 45,5 × 49 cm. 1951. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 94*
- Dos desnudos femeninos*. Gouache y tinta sobre papel. 31 × 21 cm. 1956. Colección particular. *Pág. 94*
- Cabeza*. Piedra. 36,5 cm. 1960. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 95*
- Quesera*. Madera. Talla directa. 21 cm. 1959. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 95*
- Retrato de Alonso Quezada*. Óleo sobre tabla. 47 × 39 cm. 1964. Colección particular. *Pág. 96*
- Camellos*. Arena gruesa y fina, picón volcánico, yeso y óleo sobre tabla. Ancho: 325 cm con diversas medidas. 1960. Juzgado de lo Social. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 97*
- La lluvia*. Dibujo a tinta china sobre papel. 64 × 50 cm. 1967. Museo Antonio Padrón. Gáldar (Gran Canaria). *Pág. 98*
- Pescadora*. Dibujo a tinta china sobre papel. 34 × 24 cm. 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 98*
- Campepinas*. Dibujo a tinta china sobre papel. Técnica de plantilla. 27,5 × 18,5 cm. 1956. *Pág. 98*

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía A. Romero, S.A. el día 17 de marzo, advocación de San Patricio, utilizándose papel estucado de 160 gramos mate.



VICECONSEJERIA
DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM

