



**antonio padrón**  
**(y la) cueva pintada**



**José Manuel Soria López**  
Presidente del Cabildo de Gran Canaria

**Pedro Luis Rosales Pedrero**  
Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico

**Gracia Pedrero Balas**  
Directora Insular de Cultura y Patrimonio Histórico

## EXPOSICIÓN

COMISARIADO  
Christian Perazzone

REALIZACIÓN / MONTAJE  
Fernando Naranjo Ojeda / Christian Perazzone  
Personal Montaje Casa-Museo Antonio Padrón

ORGANIZACIÓN  
Casa-Museo Antonio Padrón  
[Director César Ubierna]  
Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada  
[Director Gerente Fernando Pérez]

PRODUCCIÓN  
Cabildo de Gran Canaria  
Casa-Museo Antonio Padrón  
Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada

## CATÁLOGO

© de los TEXTOS  
Christian Perazzone  
Antonio M. González Rodríguez  
Juan F. Sosa Guillén

PROYECTO GRÁFICO  
*Almagre* [Factoría de diseño]  
Coordinación: Javier Cabrera

FOTOGRAFÍA  
Javier Betancor, Francisco Rodríguez Padrón,  
Sebastián Monzón, Fondos Casa-Museo Antonio Padrón,  
Fondos Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada

IMPRESIÓN / ENCUADERNACIÓN  
mondragóngraphics [Bizcaia]  
Dep. Legal: BI-XYZ-2006

# **antonio padrón (y la) cueva pintada**

OCTUBRE, 2006 · MARZO, 2007. CASA-MUSEO ANTONIO PADRÓN.







# antonio padrón (y la) cueva pintada

PRESENTACIÓN INSTITUCIONAL

***Ídolo perteneciente a los fondos de la  
Cueva Pintada de Gáldar***





o es fácil hacer confluír genialidades, y mucho menos enlazar la historia de varios siglos en puntos comunes y sinergias que hermanen distintas creatividades y formas expresivas. En el caso de Antonio Padrón y de la Cueva Pintada estos encuentros se consolidan a partir de un paisanaje común y sobre todo a partir de una luz y unos materiales que, aun a pesar de los siglos, fueron muy similares para quienes trazaron las pinturas de la Cueva Pintada y para las geniales iniciativas pictóricas de Antonio Padrón. Gracias a la mediación del pintor galdense hoy podemos disfrutar de uno de los enclaves artísticos prehispanicos mejor conservados y más representativos de Canarias. Esta exposición ahonda en la relación que hubo entre la Cueva Pintada, incipiente o aún sin conocerse su trascendencia posterior cuando a ella se acerca Padrón, y la propia evolución del pintor, sin duda influenciada por los descubrimientos, los tonos y los trazos de la manifestación artística aborigen.

En la muestra se aborda la aproximación científica que el artista lleva a cabo en la Cueva Pintada y se destaca el trascendental papel que jugó en su conservación y en la propia investigación que se desarrolla en la misma. La figura de Antonio Padrón cuenta cada día con mayor reconocimiento y en ese logro creemos que el Cabildo está jugando un papel destacado, sobre todo a través del Museo abierto en su ciudad natal. En esta exposición, que sin duda está llamada a hacer historia, se aúnan dos de las grandes referencias artísticas de Gáldar, y por ende de Gran Canaria. Estamos ante uno de esos lujos artísticos que no debemos dejar escapar para entender un poco más la evolución y la propia idiosincrasia del arte que se ha ido generando en Gran Canaria. No perdamos la ocasión de disfrutar de esta sinergia genial que formaron Antonio Padrón y la Cueva Pintada.

*José Manuel Soría López*  
Presidente del Cabildo de Gran Canaria



*Ídolo perteneciente a los fondos de la Cueva  
Pintada de Gáldar*





A vida y la obra de Antonio Padrón han estado tan asociadas a la Cueva Pintada que llegó a generar, en los sectores populares, una leyenda que durante un tiempo circuló por la comarca: él era el autor de unas pinturas que había en una cueva de Gáldar. Situada a escasos doscientos metros de la casa familiar, la existencia de la Cueva Pintada no podía pasar desapercibida para un artista como Antonio Padrón. De un lado, es natural que atrajese su curiosidad la existencia en su entorno más inmediato de los vestigios materiales de una cultura extinguida y olvidada. Por otro lado, es obvio que este interés sea paralelo al deseo por vincularse a la renovación de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX que proponen estudiar las culturas primitivas para regenerar los anquilosados parámetros academicistas del arte occidental; tampoco fue ajeno al ejemplo de los indigenistas mexicanos que propugnaban que, para poder crear un arte propio, era preciso indagar primero en sus propias raíces indígenas y luego evolucionarlas en un lenguaje moderno.

Antonio Padrón entra en las cuevas como si fueran túneles en los que sumergirse para devolvemos, con una mirada contemporánea, un tiempo que se encuentra en el sustrato de nuestra identidad. Acudía a la Cueva Pintada, al Cenobio de Valerón o al resto de importantes vestigios con que cuenta la zona, para contemplar los espacios y los objetos de una cultura aborígen insular que dejó tras de sí un valioso legado de ornamentos, idolillos, vasijas, molinos, pintaderas, etc..., elementos que sirvieron al artista para hacer, al mismo tiempo, un arte universal y canario.

Pero el compromiso del pintor va más allá. Quiere que su interés por el mundo aborígen traspasase lo puramente artístico. Surge el compromiso activo por conservar la Cueva Pintada ese patrimonio cultural, mágico y simbólico, que comienza a ser valorado. En sus últimos años de vida, su interés le lleva a preocuparse



**Ídolo perteneciente a los fondos de la  
Cueva Pintada de Gáldar**





por el mantenimiento de sus pinturas. Su restauración estuvo en su pensamiento, fue su gran ilusión. A ella lo animaban amigos e instituciones que le llevaron a realizar una investigación rigurosa sobre los pigmentos y aglutinantes susceptibles de haber sido utilizados. El uso de la toba volcánica, como soporte experimental para la realización de pintura al fresco, ya no le era ajena.

Antonio Padrón y la Cueva Pintada es el primer proyecto de lo que esperamos sea una prolongada colaboración entre dos instituciones que la Consejería de Cultura y Patrimonio del Cabildo de Gran Canaria dispone en Gáldar: la Casa Museo Antonio Padrón y el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada. Con estas colaboraciones queremos aportar un nuevo centro de interés al rico patrimonio galdense. El casco histórico también fue el lugar donde las expresiones pictóricas del arte aborigen se dieron la mano, y tuvieron continuidad, con las vanguardias expresionistas del arte contemporáneo representadas por el pintor Antonio Padrón.

***Fernando Pérez González***

Director Gerente del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada

***César Ubierna Expósito***

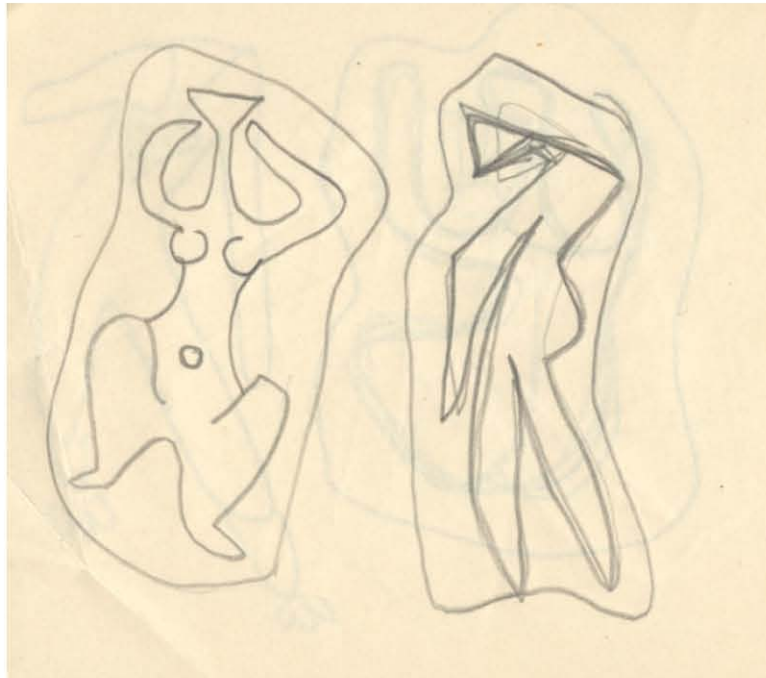
Director de la Casa Museo Antonio Padrón



# antonio padrón (y la) cueva pintada

TEXTOS DE PRESENTACIÓN





**Boceto del pintor relacionado con el mundo aborigen canario. Búsqueda y solución de formas resultado del estudio de ídolos y figuras halladas en la Cueva Pintada**

# antonio padrón y la cueva pintada



principio de los años 60, los notables de la ciudad de Gáldar, ante el deterioro incontrolado de las pinturas rupestres del yacimiento arqueológico del barrio de la Audiencia, y el constante descontento de la comunidad científica, vieron la necesidad de hacer “algo” con el tesoro que se conserva en medio del municipio. A dos pasos del teatro, una cueva, incluida dentro de un excepcional conjunto, constituido de casas, graneros, plazas, presenta la particularidad de tener en su interior unas pinturas, únicas en el mundo. Desde su descubrimiento, unos cien años antes, la cueva estaba sometida a los cuatro vientos y presentaba ya, desgastes irreparables. Como primera reacción, los ediles de la ciudad, llaman la atención del más famoso artista local. Con anterioridad, el pintor Antonio Padrón había restaurado dos cuadros de las iglesias de la ciudad, y fue evidente que todo el mundo pensara en él, para resolver el problema. Además, a nadie se le escapa la pasión que cultiva Padrón por la Cueva Pintada. Su pasión y constante interés, llegó a generar, en los sectores populares, una leyenda que durante un tiempo circuló por la comarca. Padrón era autor de unas pinturas que habían aparecido en una cueva de Gáldar. El Ayuntamiento de la ciudad pide entonces, los servicios y los consejos del artista galdense.

Antonio Padrón, personaje honesto, comprende la importancia del encargo. Como artista, sabe desde el principio analizar la responsabilidad de esa restauración. Un tesoro artístico que ha sobrevivido durante los siglos, y al que la torpeza y el descuido de los últimos años ha desestimado. Él, como artista, antes que nada quiere comprender esa pintura en su complejidad tanto estética como histórica. Padrón se lanza en una larga investigación que abarca el reconocimiento de la técnica de aplicación de la pintura, la fabricación de los pigmentos y la preparación de la superficie. Además se documenta en los archivos para determinar el valor histórico del hallazgo. No se cansa en su búsqueda e investigación para llegar al conocimiento perfecto, hasta





retrasar una y otra vez el trabajo de reposición, si lo considerara oportuno. Esa realización nunca llegará; Padrón desaparece sin haber podido empezar cualquier repinte en la cueva. Ahora, podemos felicitar al sabio artista, por haber retrasado para nunca y así evitar el dejar su huella.

La vida y la obra de Antonio Padrón han estado asociadas a la Cueva Pintada antes de un supuesto encargo por parte del Ayuntamiento de Gáldar. La existencia de la Cueva no podía pasar desapercibida para un artista como Antonio Padrón. Por un lado, es natural que atrajese su curiosidad teniendo su casa-taller en el entorno más inmediato de los vestigios materiales de un pueblo desaparecido, extinguido y casi olvidado, y por otro lado, por haber nacido en el mismo lugar. La Cueva Pintada fue para Antonio Padrón, una realidad perseguida a lo largo de su vida. Junto con sus pinturas, formaban parte de su vida y su renovación estuvo en su pensamiento, al igual que el misterio de su presencia. Amigos del pintor, poetas e intelectuales, que anhelaban ver recuperada la cueva, le daban aliento para proseguir en sus investigaciones. Por, otro lado, en un nivel más estético, es obvio que el interés por la pintura rupestre de Gáldar, se puede asociar al deseo de vincularse como artista de su tiempo, a la renovación de las vanguardias artísticas e intelectuales de la segunda mitad de siglo. Fue en España, y sobre todo, tras la Escuela de Altamira y el grupo canario LADAC, cuando se produce una vuelta al primitivismo, el cual se dibujó como base de la reconstrucción de la cultura contemporánea.

Tanto para Antonio Padrón, como para cualquier otro que se acerque con un mínimo de sensibilidad delante del mural de la Cueva de Gáldar, puede observar reflejada, sin duda, la obra de un artista, hombre o mujer, que tenía un sentido confirmado de la estética abstracta. Como afirma el crítico de arte, Serge Fauchereau, en el catálogo de la exposición "El arte abstracto y la Galerie Denise René", presentado en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, "el que concibió y pintó los cuadros, círculos y triángulos de colores en alternancia, de Gáldar en Gran Canaria, es [también] un gran artista". La concepción de un conjunto pictórico al fresco de más de veinte metros cuadrados, con una coherencia rotunda, no puede ser obra de un colectivo a lo largo de los tiempos. Es una obra pensada integralmente y que, además, tiene la función de durar en el tiempo y no solo ser una decoración para un ritual. Nos encontramos así, delante del perfecto ejemplo de la aplicación del concepto de "aquí y ahora" definido, por el filósofo Walter Benjamín, como el *âura* del espacio-tiempo en la obra de arte,.

Aún así, este compromiso ha marcado la vida de Antonio Padrón, y nos proponemos enseñar de qué manera su pintura no volverá a ser la misma desde el encuentro con la estética de su homólogo aborígen. Su convencimiento de que a través de esta cámara pintada, se tenía la constancia de un mundo mágico religioso, crecía día a día. Esa confrontación entre dos artistas, con siglos de diferencia, se





puede leer en las diferentes series de Antonio Padrón, la vida de los aborígenes, la relación mantenida con la magia, tanto antigua como actual, y la iniciación a la abstracción.

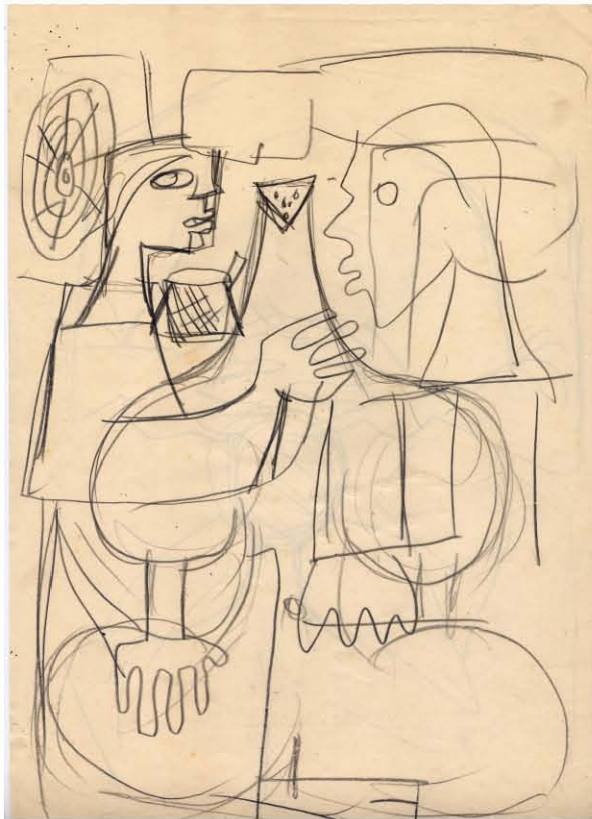
\* \* \*

La Cueva Pintada de Gáldar ha representado desde el momento de su descubrimiento en 1873, abierta seis años antes que la Cueva neandertal de Altamira, el conjunto más importante por su compleja composición pictórica y por ser el yacimiento que abrió las puertas a la investigación de la pintura rupestre en las islas, y en España. En la actualidad, en pleno casco del municipio de Gáldar, la Cueva excavada por los antiguos canarios, y desde este año, se convertirá en Parque Arqueológico gracias a la iniciativa del Cabildo de Gran Canaria, promoviendo así, tanto su conocimiento como su perfecta conservación. En el mes de mayo de 1873, un agricultor conocido como José Ramos Orihuela, descubre ocasionalmente, realizando labores de la tierra, un abertura profunda por donde podía apreciarse la existencia de una cueva desconocida hasta la fecha. La sorpresa no quedó solo en esta brecha, ya que en su interior se pudo descubrir una serie de pinturas en sus paredes.

\* \* \*

Rápidamente, este hallazgo llama la atención de los expertos como el Doctor Chil y Naranjo que hace referencia a este monumento con estas palabras: "No hace muchos años se descubrió en la Villa de Gáldar un cueva, pintada en su interior, de rojo y amarillo, cuyos colores se conservaban todavía frescos como si estuvieran acabados de ponerse. La combinación de esto formaban un mosaico dispuesto con gusto y simetría, y además parece que existían dibujos caprichosos". Desde la confirmación de su autenticidad y su importancia para acercarse a la cultura de los antiguos canarios, la Cueva Pintada se convierte en el lugar de referencia de todos los eruditos y los investigadores que vinieron a estudiar el pasado prehistórico de la isla.

Para entender la organización de la Cueva Pintada de Gáldar, podemos decir que se trata de una espacio artificial, excavado en la toba blanda, piedra que compone el subsuelo del lugar, con planta rectangular y paredes cóncavas, bien trabajadas. Un conjunto de siete cuevas más, artificiales también, se encontraban próximas a ella, y, orientadas hacia un espacio central, haciendo función de forum. La



**Antonio  
Padrón  
estableció  
una  
relación  
cerrada  
entre las  
formas  
recuperadas  
de los  
aborígenes  
y las  
propuestas  
plásticas  
de su  
propio  
proceso  
plástico**



cueva se encuentra incluido dentro de un poblado constituido por unas sesenta casas de planta cuadrangular o circular con una o dos alcobas en su interior.

La Cueva de Gáldar presenta una composición pictórica compleja, que seguramente debe considerarse como el monumento más importante en combinación de formas y colores de la isla. La pintura se compone de un friso decorado con figuras geométricas que recorren las paredes del fondo de la cueva y parte de las paredes laterales en su zona superior. Este friso fue descrito de una manera precisa en la monografía de Beltrán y Alzola en 1974. Las pinturas se encuentran realizadas únicamente con los colores rojo obtenido a partir de almagres y blanco de calices quemados. Además, la superposición de ambos colores permite obtener un tercer color rosado utilizado en el dibujo dentado de la zona superior del panel central. Otra tonalidad oscura y natural que presenta el propio soporte de la toba, fue aprovechado por el artista como color para la composición, trabajando a base de reservas. Lo que define el uso de cuatro colores en total. Bajo los colores, se aplicó parcialmente una capa de arcillas para preparar la base sobre la que se dibujó y luego pintó el mural. Además del friso, la cueva presenta restos de rojo en el techo de la dependencia lateral, continuando en la zona inferior de la pared y hacia el exterior de la cueva unas franjas o manchas rojas que podrían formar un zócalo. Debido a la ausencia de restos de carbono en los pigmentos pictóricos encontrados, no se llegó a fechar con exactitud el conjunto, sin embargo, su realización se data aproximadamente entre los siglos VIII y XII.

En 1882, Don Diego Ripoche contribuye a la promoción nacional de la Cueva Pintada en la "Revista de Etnografía" del 7 de agosto, "...he de pasar por alto la gruta más bonita que he encontrado y que gracias a la complacencia de don Francisco Rodríguez Reyes he podido estudiar y dibujar. Esta cueva, situada en el centro de la Villa de Gáldar, ha sido abierta artificialmente en canto blanco. La parte superior de sus paredes ofrece dibujos pintados cuya coloración negra, roja blanca y ceniza tirando a rojo afectan formas de figuras geométricas (triángulos, cuadrados, rectángulo, circunferencias)". Entre los eruditos que se acercan a la Cámara Pintada, la escritora británica Olivia Stone visita Gáldar durante el viaje que realizó a las Islas Canarias entre noviembre de 1883 y febrero de 1884. En su libro "Tenerife y sus seis satélites", Miss Stone anota con aplicación y realiza los primeros dibujos de los motivos decorativos. El 4 de abril de 1884, la cueva es del Ayuntamiento de Gáldar y será en 1887, cuando el antropólogo francés, René Verneau visite personalmente la Cueva realizando minuciosas descripciones de la misma obteniendo unos dibujos más aproximados a la realidad.

Desde esta fecha hasta 1967, la Cueva, ya conocida en el mundo científico, no parece captar el interés de administraciones insulares ni del Gobierno Central. Ante el abandono y el olvido completo de la Cueva, se inicia una campaña de prensa a favor de su recuperación orquestada por D. Martín Guzmán y Serra Ráfols, en el "Eco de Canarias" del viernes 3 de febrero de 1967. Un poco más tar-



de, el 1 de junio el Delegado Provincial de Excavaciones, el Sr. Jiménez Sánchez, expresa su gran preocupación al Gobernador Civil por el estado alarmante de las filtraciones que dañan a las pinturas y hace referencia a la visita de los catedráticos D. Jesús Hernández Perera y D. Serra Rafóls, al yacimiento de Gáldar.

En 1969 el restaurador del Cabildo Insular de Gran Canaria, D. Julio Moisés emite un primer informe sobre el estado de las pinturas y su patología, pronunciándose por una restauración urgente. En 1970 La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas dirigida por el Dr. Almagro Bosch toma carta en el asunto y da instrucciones al alcalde de Gáldar para realizar obras de protección y aislamiento de humedades otorgando una subvención de 100.000 Ptas. El 23 de marzo se inician los trabajos con la participación de Julio Moisés, Pilar Leal, M<sup>a</sup> Dolores Garralda y José Naranjo Suárez. Se construye un muro de hormigón en el perímetro vaciado, colindante con una finca de plataneras.

En el BOE del 7 de junio de 1972, la Cueva Prehistórica de Gáldar se declara Monumento Histórico Artístico. Desgraciadamente, un año más tarde, un nuevo informe de la Oficina Técnica del Ayuntamiento de Gáldar hace constar la aparición de factores patológicos graves provocados por la excesiva humedad y elevada temperatura. En 1981 se recomienda el cierre total de la Cueva al público, y seis años más tarde, se inicia el proyecto de creación de un Parque Arqueológico en torno a la Cueva Pintada y al conjunto del yacimiento; que abrirá sus puertas muy próximamente. El concepto museístico reposa en un modelo ya experimentado en otras partes del mundo; el acercamiento, a través de una presentación didáctica, de este excepcional yacimiento sin que por ello los restos arqueológicos tengan que sufrir daños alguno.

\* \* \*

El levantamiento de julio de 1936 supuso para las vanguardias artísticas españolas, una decadencia sin reparo. Grupos de artistas (ADLAN), de arquitectos (GATEPAC), y de revistas (gaceta de arte) se ocultaron en el más absoluto silencio. Con la dictadura se establece una política autárquica marcada por la desconfianza, la represión, la censura y el silencio impuesto a los intelectuales y los artistas, intensificando el espíritu reaccionario. Esta situación política e intelectual provocará un aislamiento mayor en el archipiélago canario de los circuitos de decisión. Artistas como Juan Ismael, o Antonio Padrón, vieron su carrera truncada por no adaptarse a la intención del régimen. La arquitectura y las artes plásticas se impregnaron de conservadurismo y de folklore. En Canarias, el auge de la



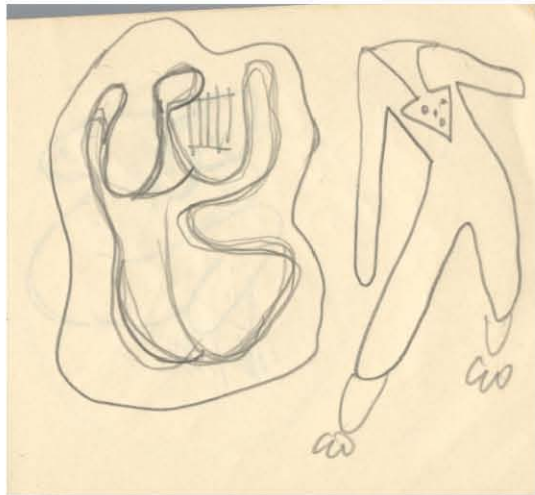


arquitectura racionalista de los años treinta se transforma en la “Vuelta al tipismo”, con el cemento y los estucos sustituyendo a la madera, propuesta por los mismos arquitectos.

A mediados de la primera década de la posguerra, vuelven a surgir los primeros grupos de artistas plásticos, de poetas y escritores. En la Península, la segunda Escuela de Vallecas, reúne a los que fueron alumnos de Vázquez Díaz durante la Guerra Civil, como es el caso de Antonio Padrón. Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Gregorio del Olmo, Juan Manuel Caneja, Luís Castellano, entre otros, definen un estilo nuevo que se caracteriza por un tratamiento lírico del paisaje, cercano a Benjamín Palencia, y una manera de decomponer el plano pictórico que puede recordar un cubismo muy particular, hasta llegar a un expresionismo impulsivo pero armónico.

Aunque, Padrón, presente en Madrid, no es partícipe del movimiento, se reconocen elementos identificativos de la Escuela de Vallecas, en su estilo. Como sus compañeros de estudio, Antonio Padrón se revela como heredero de las vanguardias que han nacidos en la época anterior a la primera guerra mundial y han marcado la evolución del arte en el periodo del entreguerras, el cubismo en lo que corresponde a la deformación del plano pictórico y el expresionismo germánico en término de uso de colores y de distorsión enfática de las figuras, adaptado a un lenguaje actual y apoyado sobre la identidad del pueblo canario. En Tenerife, el PIC, se organiza, en 1947, alrededor de Juan Ismael. El evento que marca la vida cultural de Las Palmas de Gran Canaria, el mismo año, es la publicación del libro *La Antología Cercada* que reúne los poemas de Ventura Doreste, Agustín Millares, Pedro Lezcano y Ángel Johan, con ilustraciones de Manolo y Juan Luis Millares, Magda Cantero y Cirilo Suárez. La mayoría de ellos son grandes amigos de Antonio Padrón y le acompañarán a lo largo de su trayectoria. Este libro que se presenta en plena censura, defiende un espíritu francamente social y rebelde sin dejar de lado cierto lirismo.

El año de 1949 ha sido señalado por los historiadores como el inicio de la recuperación del panorama cultural español tras la recesión. Políticamente, la dictadura se ve obligada a una apertura para reconstruir una economía arruinada. La aproximación iniciada hacia los Estados Unidos por parte del gobierno de Franco sin duda no es ajena a una cierta permisividad de las autoridades, que se articula con una flexibilidad de la censura en el plano cultural. Dos iniciativas importantes ven la luz durante el final de los años 40. La fundación del grupo *Dau al Set* en Barcelona, que cuenta con la participación de artistas como Cuixart, Tàpies, Saura, Ponç, y críticos como Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlo, éste último tendrá un espacio privilegiado en la biblioteca personal de Padrón, además de la Escuela de Altamira que no fue un movimiento artístico en el sentido en que lo era *Dau al Set*, sino como una “escuela socrática de la crítica, unas reuniones en las que quedara como constancia el debate en torno a unos movimientos que las guerras habían dejado en suspenso”.



**Dibujo  
de Padrón  
en torno  
a la  
Cueva  
Pintada.  
Reconstrucción  
de la  
vida  
de los  
antiguos  
aborígenes  
canarios**





Por iniciativa del pintor alemán Mathias Goeritz y de Pablo Beltrán de Heredia, además de Ricardo Gullón y Angel Ferrant, estas jornadas de reflexiones y de conversaciones sobre el arte contemporáneo reunieron a los artistas Pancho Cossío, Modest Cuixart, Llorens Artigas, Eudald Serra, entre los españoles, y a Cicero Diaz, Tony Stubbing, Ted Dyrssen, entre los extranjeros, los escritores Enrique Lafuente Ferrari, Sebastià Gasch, Luis Vivanco, Joan Teixidor, Rafael Santos Torroella, José Hierro, Julio Maruri y Eduardo Westerdahl, que invitó a Willy Baumeister, Carla Prina y Alberto Sartoris para que participaran en dichas reflexiones.

El marco de las cuevas de Altamira, elegidas con el fin de estudiar la continuidad histórica del arte español desde sus orígenes prehistóricas hasta la actualidad, debía confundir a los espíritus desconfiados. Sin embargo, esta posición de relacionar las vanguardias visuales con el arte primitivo y sobre todo rupestre o prehistórico no es nueva. Georges Henri Rivière lo decía en 1926, en su artículo titulado "Archéologisme", publicado en Cahiers d'Art: "Si Lurçat y Aragon van a España, no es para visitar el Prado, como sus próximos, sino las cuevas de Altamira". La Escuela de Altamira marca un hito en la renovación artística de la España franquista, que seguramente ha permitido el nacimiento del grupo EL PASO, una década más tarde, pasando por la Exposición de Arte Abstracto de 1953 en Santander. La importancia histórica de la citada iniciativa, que ya no necesita ser probada, se confirma al haber servido de puente también con lo ocurrido en España, anterior a la Guerra Civil. Los organizadores han sentido, además de defender la necesidad de divulgar el arte contemporáneo, la importancia de recuperar el carácter internacionalista de la vida intelectual de su país. La creación de la Escuela de Altamira tuvo que ver con la Academia Breve de Crítica de Arte, que había creado, en 1942, Eugenio D'Ors, y con las experiencias anteriores a la guerra como Gaceta de Arte. De manera que nos encontramos ante un interesante proceso de continuidad en pos de un mismo objetivo de recuperación del pulso vanguardista que había perdido el arte español a causa de la guerra y de la dictadura. Las conclusiones obtenidas en el entorno intelectual de la Escuela de Altamira ha sido claramente percibido en Canarias gracias la presencia, entre sus participantes, de Eduardo Westerdahl, en el consejo científico de la organización de las jornadas, y de Alberto Sartorio que ofreciera, seguidamente, unas conferencias en Las Palmas y en Tenerife en 1951 para explicar sus conclusiones.

En enero de 1950, el Grupo LADAC, heredero tanto del grupo artístico catalán Dau-al-Set, como de la Escuela de Altamira, hace su aparición con una muestra que se organiza en el Museo Canario, aunque todavía Antonio Padrón se encuentra en Madrid. Apadrinado por E. Westerdahl, la exposición reúne a Juan Ismael, Felo Monzón, Alberto L. Manrique y Manolo Millares. Estéticamente, la temática principal de los cuatro participantes es el super-realismo, a la manera surrealizante de Juan Ismael y Millares, con huella indigenista de Felo Monzón y dentro de la hiperrealidad de Manrique. Aún así, dos de ellos, se atreven a presentar unas obras basadas en la cultura de los antiguos canarios que poblaron la isla ante la llegada de los Conquistadores. Las obras están inspiradas en la





observación de los vestigios aborígenes del Museo Canario. No es casualidad que Ventura Doreste presente una conferencia titulada *Arte primitivo y arte contemporáneo, su representación en Canarias*. En las exposiciones que seguirán podemos distinguir en la obra de cada uno de sus miembros, muy distintas entre sí, un profundo interés por los lenguajes pictóricos contemporáneo con la influencia del entorno inmediato, el paisaje de Canarias, como motivo central de la mirada de LADAC. Los artistas isleños, continuando la tradición de los mayores de la Escuela Luján Pérez, persiguen los temas locales, adaptado a un lenguajes nuevos o puntos de vista formales diferentes.

Los dos artistas, Felo Monzón y sobre todo Manolo Millares, basan su nueva estética en las huellas del arte prehispánico canario. Manolo Millares, persiguiendo una pronta evolución, realiza trabajos de temática abstracta en los que intenta acercarse a ciertos elementos de la cultura local prehispánica. Aparecen en la serie titulada *Aborígen* y en las *Pictografías*, un lenguaje emblemático inspirado de la iconografía utilizada por los aborígenes insulares en su mensaje de signos abstractos. Con la pictografía y los colores fuertes, la representación de los cuadros se caracteriza, en su conjunto, por una geometrización de las figuras y de los signos, utilizando los triángulos, cuadrados, espirales, soles, líneas quebradas y angulares, discos dentados y la esquematización de los ídolos y grabados, elementos que conforman un código visual cuya fuente se encuentra en las piezas de cerámicas, pintaderas y pinturas rupestres del Museo canario y de los yacimientos arqueológicos de la geografía insular.

Millares analiza los restos materiales y los signos geométricos elementales que empleaba el hombre que pintó o grabó las paredes de las cuevas y esculpió los sellos de arcillas, como en las inscripciones rupestres del Barranco de Balos. En la búsqueda de una renovación del lenguaje abstracto de los años 50, Millares profundiza una investigación formal basada en los orígenes del lenguaje visual de los antiguos habitantes del archipiélago. Encontramos la presencia de esa temática canaria filtrando la obra de todos los integrantes insulares de LADAC. El interés por las manifestaciones culturales aborígenes, en una utilización abstracta, tiene una doble lectura. Por un lado, la natural curiosidad de unos jóvenes que provoca la presencia en su entorno de los restos materiales de un pueblo desaparecido. De otro lado es natural, después lo que hemos dicho, que este interés es paralelo al deseo de sumergirse en las corrientes artísticas de la vanguardia internacional de los años cincuenta.

Los *Arqueros Del Arte Contemporáneo* es una de las propuestas más interesantes surgidas en el archipiélago, grupo que se posiciona con una tradición plástica a seguir, que lucha por abrazar su propia idiosincrasia e integrarla en un lenguaje contemporáneo. Padrón no participa al grupo LADAC, por no encontrarse todavía en la isla, pero sin duda ha marcado su evolución como pintor canario. A partir de su vuelta a la isla, Antonio Padrón mantuvo numerosos y buenos contactos con cada unos de los miembros del grupo, entre





otros con Felo Monzon, Plácido Fleitas y Manolo Millares. Él también, consciente que esa vía era el camino ha seguir para renovar las artes visuales, ha recibido la llamada de la pintadera, la decoración de la alfarería del pueblo aborigen, las pinturas rupestres y sobre todo la Cueva Pintada de la ciudad de Gáldar para desarrollar su propio lenguaje pictórico, su estilo.

\* \* \*

Si analizamos algunas obras de Antonio Padrón del periodo incluido entre su interés por la cultura prehispánica a raíces de la Cueva Pintada y la fecha de su desaparición, observamos que el artista propone, en algunas ocasiones, una renovación de su manera de pintar y de concebir el cuadro. Esa evolución se orienta hacia una nueva organización geométrica de la obra asimilable a los valores estéticos de la Cueva. En un primer momento, podríamos pensar que la composición abstracta del mural, haya inspirado a Padrón para investigar la abstracción. Y así fue, aunque ese trabajo no ha permanecido como el estilo de identidad de la pintura del artista. Además, sabemos que él mismo destruyó gran parte de su producción de obras abstractas, dejando a la posteridad que una ínfima parte que pudieron parecerle dignos de permanecer.

Si la pintura de Gáldar se construyen entorno a un marco geométrico estricto utilizando las tres formas madres, el círculo, el triángulo y el cuadrado, la abstracción de Padrón responde a motivos diferentes más acorde con la expresión gestual del momento. Sin embargo, esos trabajos no figurativos fueron muy ricos. La observación de la pintura rupestre, le invitó a realizar investigaciones muy diversas en el campo de la abstracción cuyos resultados, entonces, fue difícil determinar si serían decisivos para su trayectoria. En este contexto de perspectivas todavía confusas, vieron la luz un conjunto de propuestas experimentales. Tenían en común una doble oposición por un lado a la abstracción geométrica que caracteriza el mural de la Cueva de Gáldar, y, por otro, al realismo supuestamente social que es la característica de su obra hasta ahora y posterior.

Por el contrario, las experiencias abstractas de Antonio Padrón confirmaban la atracción del artista por las propuestas más actuales de vocación internacional y que resultaban de la herencia del automatismo surrealista. Fundado sobre los mismos criterios y los mismos impulsos que la "abstracción lírica", tendencia norteamericana, a saber el privilegio concebido al gesto y a la materia, la pintura concreta de Padrón tiene un espíritu totalmente diferente. El pintor ofrece un método y una concentración muy diferente de las agitaciones de los "informales". El alejamiento del pensamiento surrealista se aprecia con seguridad en las obras más austeras del periodo abstracto de Padrón, desarrollada en una ausencia casi completa del color, utilizando el blanco y el negro, donde justamente su



**Bocetos  
en los  
que el  
pintor  
expresa  
sus ideas  
acerca  
de las  
costumbres  
del  
antiguo  
pueblo  
canario**





propuesta se acerca a las arpilleras de Manolo Millares. El valor trágico del dolor se expresa a través de los elementos encontrados como los trozos de jaulas que el artista ensambla sobre un fondo oscuro dejando correr chorros de pintura blanca y beige. Paralelamente en el tiempo, Padrón desarrolla otra pintura no figurativa muy diferente en la manera de acometer el cuadro y, también, diferente en el concepto mismo de pensamiento. El dramatismo de las obras millarescas desaparece para dejar paso a un entusiasmo controlado. En estas abstracciones, el artista usa el soporte de grandes líneas negras que se entrecruzan, delimitando, de esta manera, unos espacios. Es la ocasión para Padrón de dar fe del control que tiene tanto de la técnica y como del uso del color. Las obras tituladas Composición seguido de un número, tal como debe ser tituladas las abstracciones, muestra un coloreado armónico y delicado, colores que no se encuentran después en su pintura o por lo menos si aparece en la paleta no fueron introducido de la misma manera.

Sin embargo, el desarrollo apasionante de la abstracción en la obra de Antonio Padrón no puede ocultar la identidad de su obra completa. La figuración, cómo testimonio de la vida de sus contemporáneos, ha sido el carácter que ha determinado su trayectoria artística. Aun así, disimulado en una iconografía limpia, la presencia de la Cueva Pintada de Gáldar se hace sentir incondicionalmente. En el cuadro tan simple como la Trilla, Padrón utiliza varios elementos presentes en la pintura rupestre de la isla, dentro de un espacio donde la perspectiva es casi ausente. Existe un gran número de cuevas repartidas de manera desigual en la geografía de Gran Canaria. La mayoría de ellas se encuentran en la Cuenca de Tejeda, entre los municipios de Tejeda y Artenara, y en el sur en el municipio de San Bartolomé de Tirajana. La parte norte dominada por la dinastía de los Guanarteme, reparte las cámaras pintadas entre Agaete y Gáldar. La particularidad de las pinturas rupestres de Gran Canaria se centra en que son principalmente de una tipología de motivo geométrico, de punteados, de simples bandas enmarcando cavidades de puertas o de sub-cámaras, y algunos motivos a base de líneas similares a algún tipo de alfabeto, que, sin tener certeza de ello, han sido pintadas alrededor del siglo XII. El grupo de representaciones antropomórficas, ubicadas exclusivamente en las cuevas del Moro y de Majada Alta, se reducen a representaciones esquemáticas de figuras humanas reducidas a un trazo lineal. En la obra Trilla, cómo en otros paisajes y escena de campo, la utilización del punteado negro sobre fondo blanco de la trilla, la presencia de la espiral para representar un cercado circular, la delimitación del espacio en grandes trazos lineales, la esquematización de la figura humana se sitúan en los mismos orígenes rupestre, para entender, a través de la trama de sus antecedentes canarios, la sensibilidad del hombre contemporáneo canario.

Sin abandonar la figura, observamos una evolución en la pintura de Padrón, como, por ejemplo, en la obra titulada Comiendo Jarea de 1962. En ella, Padrón utiliza los preceptos abstractos de la trama geométrica directamente inspirados en el mural de la Cueva





Pintada de Gáldar. Una vez más, la ausencia absoluta de perspectiva, permite al artista construir la escena en el plano vertical. Los personajes parecen recortados como formas regulares planas, sin relieve, y están realizados, no solo con criterios representativos, sino como directa disposición de elementos de orden. Es una repetición de signos para crear un ritmo que reclama una realidad que se sitúa más allá de los aspectos particulares de cada mujer presente, en una visualización plásticas de la energía. De manera general, la pintura de Padrón de este periodo se enfrenta al mundo que le rodea como una tendencia clara y limpia, organizada regularmente con factores rítmicos, incisiones paralelas, introduciendo la línea quebrada en forma de diente de lobo para simbolizar el espacio y los valores esenciales de una humanidad social y rebelde. El artista se acerca a la realidad mágica tanto de la antigua civilización, como de la brujería de sus contemporáneos.

Además, Padrón utiliza una iconografía de elementos formales reconocibles, al margen de las interpretaciones personales. En sus creaciones plásticas aparecen asociadas los elementos que han identificado el estilo Indigenista de la famosa Escuela Luján Pérez, de los cuales Padrón se posiciona como heredero selectivo. Los paisajes naturales de la isla de Padrón, limitados a lo directamente observable desde el interior, sin la perspectiva de la mar, como en la obra de Oramas, incorporan la flora ya sea introducida o endémica de canarias: tunera, pitera, tabaiba, cardón, drago, palmera. Las visiones de la arquitectura popular grancanaria se ofrecen en únicos juegos de masas de luz y de sombras, como en los mejores cuadros de Felo Monzón. Las viviendas, reducidas a plantas cuadrangulares cuelgan en las vertientes de los montes abriéndose al campo. Y sobre todo, los campesinos, en escenas exteriores o interiores, con rasgos negroides, llevan pañuelos y sombreros, haciendo, de esta manera, una visita a las esculturas de Plácido Fleitas, o bien transportan todos los artilugios aborígenes: pintaderas, recipientes de cerámicas pintados, molinos de granos hechos de piedras volcánicas, trillas de madre y piedras. En algunas ocasiones, los propios personajes se transforman en los mismos ídolos de fertilidad realizados en arcillas por los antiguos, y recogidos en las excavaciones arqueológicas.

La pintura de Padrón no solo “vuelve a ser el espejo de la exterioridad palpable”, como proponía Franz Roh para el definir el Realismo Mágico, sino que va más allá e investiga la historia de los canarios situando las escenas de un pasado cercano en un proyecto de revalorización de lo típico. Ciertamente, el entorno geográfico de la zona norte de gran canaria que Padrón eligió para vivir y desarrollar su trabajo artístico, fue el marco esencial para determinar su orientación iconográfica. Su propia vivencia, sus vecinos, el entorno domestico de los seres cercanos, las actividades económicas principalmente del cultivo y de la ganadería, el estudio del folklore y de las costumbres han poblado su pintura hasta ser el único tema de representación, hasta utilizar argumentos de la magia blanca o





negra con la única motivación que fuesen parte de la vida cotidiana de Gáldar como de cualquier comarca Canarias. Padrón defiende una pintura de cercanía, en la cual se encuentra y recoge, con conciencia, los signos de identidad de la canariedad contemporánea. Además pretende identificar su producción artística a un espacio geográfico determinado dentro de una tradición y una historia, como un acto personal de afirmación de su realidad vivida. Con ello, el artista se hace defensor de un nacionalismo en el proyecto de búsqueda de una emancipación artística y social frente al exterior.

Paralelamente al descubrimiento y el estudio de la Cueva Pintada de Gáldar, aparece, en la pintura de Padrón, la personificación del mundo aborigen. En los años durante los cuales el artista se sumerge en el hallazgo de los elementos de una civilización olvidada, ejecuta una serie de trabajos plásticos, de pinturas y sobre todo una multitud de dibujos, en los que ambiciona recrear la atmósfera del mundo de los antiguos canarios del Agaldar. Representa de manera imaginaria y poética, con una presente carga anímica, la vida cotidiana de los canarios guanartemeses. Tras la lectura de algunos libros de historia, con seguridad los tratados de Viera y Clavijo, se apropia de la figura de uno de los ídolos más reconocible, el personaje femenino, ídolo descubierto en el Barrio de Tara, del municipio de Telde. Padrón utiliza su forma simple, casi fiel, con el rostro dibujado de manera equilibrada, un largo cuello, sentado con las piernas cruzadas, para situarlo en un medio natural de la cueva y en exterior, rodeado de una serie de elementos como los molinos de piedra, las cerámicas, las queseras, en actitudes reconocible de la organización social. El ídolo se transforma en ser humano de la mano del pintor para encarnar un mundo perdido que el artista desea reencontrar y enseñar. Son los cuadros La Cueva, Molino guanches, que presentamos reunidos en la exposición y que son la muestra de una actitud no tan común, sin nos acercamos a la corta historia del arte canario.

Durante el siglo XX, como ya lo hemos visto, tanto Millares como Fleitas se han aproximado al mundo aborigen inclinado por su conocimiento de la arqueología. Poco después, en cuando se incorpore al grupo artístico El Paso, Martín Chirino también visita la iconografía de los antiguos canarios para desarrollar su gesto más conocido, pero siempre único, la espiral. Pero, estos artistas que utilizan como signos las pintaderas y las inscripciones rupestres, imprime en estos dibujos al origen utilitarios y domésticos, un valor esotérico y abstracto muy particular. En nada, esa reutilización, se asemeja al uso que Padrón hace del legado prehispánico. Su actitud es lo bastante inusual para ser destacada ya que no existe otro ejemplo, durante el siglo XX, de representación del canario tal y como lo muestra Padrón.

Anteriormente hubo algunas destacadas tentativas de caracterización del antiguo canario o del guanches, desde el siglo XVI hasta principio del siglo XX. Leonardo Torriani, ingeniero italiano de Felipe II, es quizás uno de los ilustradores que con más detalles ha



**Dibujos de Antonio Padrón en los que se sugiere la forma de vida de los aborígenes en las cuevas**





descrito el aspecto físico de los canarios y que sigue siendo un fuente fiable utilizada por los arqueólogos. En su libro, Descripción e historia del reino de las Islas Canarias; antes denominadas islas afortunadas publicado en 1588, Torriani ofrece una descripción exhaustiva de cada una de las islas, levantando planos de ciudades y cartografías de su geografía, además de proponer la edificación de fortificaciones o consolidación de puertos. Además, su obra no se limita a presentación técnica del archipiélago, sino que aporta datos etnográficos importantes, como la primera descripción de la lucha canaria y la vestimenta de los Guanches. Aunque el historiador Cioranescu considera que la descripción de las islas canarias por el ingeniero italiano, se aleja de un trabajo científico estricto, por “el carácter dudoso” del texto, no existe nada conocido que se acerque tanto a la realidad.

El renovado interés por la arqueología y la antropología paralela al romanticismo de la mitad y final del siglo XIX, promovió un retorno al reconocimiento de la cultura aborígen desaparecida de Canarias. El trabajo de Sabino Berthelot La Historia Natural de las Islas Canarias aportando descripciones, noticias, episodios y observaciones sobre las islas, es de un valor importante por el conjunto de Canarias. En el libro Etnografía, Berthelot ofreció un catálogo completo de las costumbres, organización social y política, religión, cultura material, lenguaje y tradiciones históricas de los aborígenes canarios, recogiendo las noticias de los primeros cronistas y de los historiadores clásicos de las islas. Asimismo, Berthelot fundamentó su trabajo, en las señales manifestadas por las fuentes arqueológicas, lo que le transforma en la primera contribución importante a la prehistoria canaria.

Por otra parte, los viajeros ingleses, como Elizabeth Murray o Olivia M. Stone, ofrecieron representación fabulosas de antiguos canarios basándose en el mito del buen salvaje y que por momento, se pudieron confundir con la descripción de los habitantes trogloditas de Ardenara por ejemplo. En otro ámbito, se publica en Francia, en 1885, la novela Découverte de la Terre de Jules Verne, que cuenta con ilustración de Bennet, donde entre otras, se aprecia un grabado del Rey de Majorata que se rinde. A partir de ese momento, florece en canarias un interés por renovar la visión del pasado de las islas desde su propio territorio, y no solo relativo a los conquistadores, sino también a los aborígenes que poblaron el archipiélago antes pasar a la corona de España. Ese interés, se refleja en la literatura pero también en la pintura. Gumersindo Robayna presenta a la Exposición Provincial de Agricultura, industria y Arte que se organiza en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria en 1862, una obra titulada Conquista de Gran Canaria, con la cual obtiene el primer premio. Sigue siendo el infortunado guanche que Robayna elige representar, de cuclillas, vestido con un trozo de tela mal cortado, el personaje, asustado observa la elocuencia y la grandeza de los conquistadores.

Solo Manuel González Méndez se permite representar a los antiguos canarios con toda la dignidad que se merecen. El cuadro, de 1906, tiene como título en el momento de su entrega por el artista a la Diputación de Canarias, El encuentro entre el Adelantado y los





Guanches que se encuentra conservado en la actualidad en la Sala de Plenos del Parlamento Canario en Santa Cruz de Tenerife. La obra representa un evento de la conquista de Gran Canaria cuando el bautizado, Don Fernando Guarnarreme, llamado el Bueno, entrega su hija Arminda a la religión católica y a los cuidados de Don Pedro de Vera, el Adelantado. Según el relato de la crónica de Antonio Cedefio recogido por Francisco Morales Padrón en la publicación Canarias: Crónicas de su conquista, fue en el camino de Telde, donde se produjo el encuentro y la entrega de Arminda, de diez años de edad, “era de color blanco, el cabello rubio, que era mucha hermosura entre los Canarios i gentileza”, como la representa el maestro Manuel.

Durante el inicio del siglo XX, pocas propuestas pictóricas han permitido conocer la vida de los antiguos canarios. Podríamos citar a Néstor de la Torre, además de Aguillar que hacen referencia una figuración difícil de asimilar a los antiguos Canarios. En la serie Poema de la Tierra, Néstor propone la representación del continente mítico del Atlánte, habitado por divinidades majestuosas engullidas en la frondosa flora canaria, de los cardones, los dragos, palmeras y nopales, muy lejos de cualquier información científica. En la misma línea, aunque no quede rasgo de ello, el ceramista Juan Davos, realizó la decoración de la plaza central del Parque García Sanabria, con azulejos vidriados, representando el jardín de las Hespérides con la presencia de algunos guanches de Tenerife.

Después de este corto recorrido por la historia del arte de Canarias de los últimos siglos, podemos afirmar que Antonio Padrón es el único artista que se aventuró en representar al antiguo canario en su entorno cotidiano, recogiendo de esta manera sus costumbres, su medio natural, en un proyecto testimonial y como resultado de sus lecturas e investigaciones alrededor de la Cueva Pintada. Sus representaciones no se alejan del proyecto del famoso historiador canario del siglo XVIII, José Vieja y Clavijo, en la consideración del noble salvaje o buen guanche. Antonio Padrón ha podido ver, en la civilización canaria prehispanica, una nación original y organizada con costumbres simples. Estudiando los usos, las ideas, los mitos y las ceremonias de los canarios que conllevan unas maneras de pensar, su organización política y sus creencias, Antonio Padrón se complace en encontrar la naturaleza y lo bucólico en esta vida del pasado que quiso reproducir en sus cuadros. El proyecto pictórico de la representación de la vida pastoril, en la mayor sencillez posible, es el reclamo emocional de un hombre delante del modo de vida aborigen.

\* \* \*

“Es una misión admirable y sagrada el ser un anunciador de la Naturaleza... En todas las propuestas, a todos las edades y todas las razas, en todas las épocas y todas las latitudes hubo hombres que la Naturaleza ha elegido para hacer de ellos sus hijos preferidos, que fueron favorecidos por el don de la percepción interior”. Estas palabras de Novalis, sacado del libro “Románticos Alemanes”, podría ser



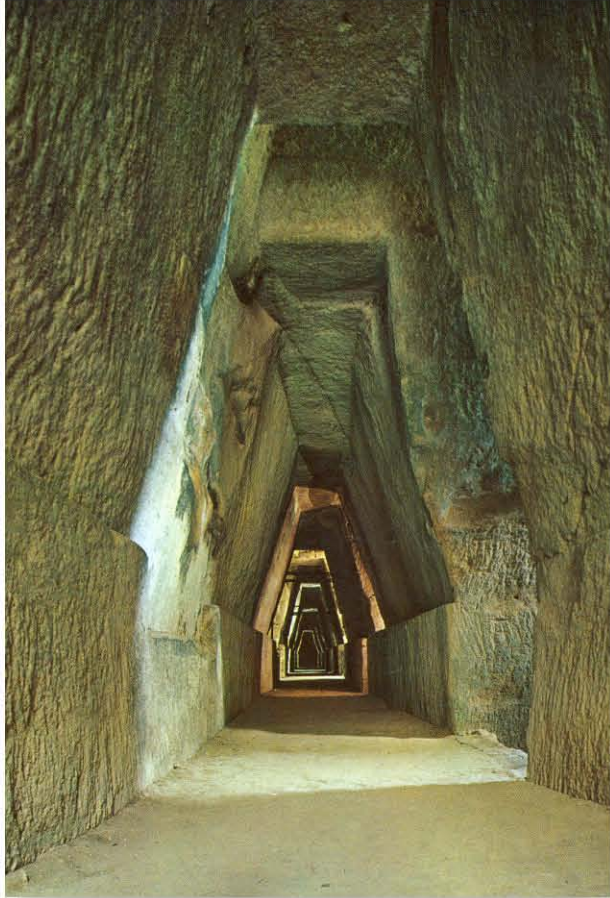
aplicado a Padrón, hijo predilecto de su ciudad, que encamina la reconquista de sus raíces en las huellas que los canarios han dejado. El arte del siglo XX, haciéndose subjetivo, encuentra sus fuentes de inspiración en el interior del ser creador. A menudo el arte tuvo la necesidad de acercarse a lo divino y lo oculto. El artista, como visionario, propone la llave de acceso al desconocido: el divino, el chaman, el mago o el simple poseedor de la intuición. La Ciencia, y el conocimientos racional, de las investigaciones historiográficas acerca de la Cueva Pintada, no son suficientes a Antonio Padrón para resolver todas los enigmas vida, muerte, material, espiritual del mundo mágico religioso, de los antiguos canarios. Sin embargo, Padrón, como lo hizo Viera y Clavijo, con la exploración de los usos, religión, costumbre, la vida de los canarios, ha encontrado en ella lo auténtico y el encanto de la vida pastoral que no es otra cosa que, según las palabras del historiador del siglo XVIII, "la naturaleza en la gracia de su mayor simplicidad". Aún, el artista encuentra un paralelo con lo que esta viviendo, retirado en Gáldar, con un discurso bucólico y toma la defensa emocional del modo de vida aborigen. Al descubrir que la organización social y política de los antiguos fue respetuosa con sus semejantes, que no existía el dinero, ni la esclavitud, ni la autocracia, que las decisiones se tomaban por acuerdo conjunto en asamblea, Padrón prodiga elogios a esta civilización. Frente a la represión que el artista esta viviendo bajo el dictamen franquista, el modo de vida de los canarios prehispanicos, materializa la utopía del hombre civilizado. Padrón quiere ver en los antiguos canarios una visión de bienes necesarios, contemplando una vida sencilla y inocente como una dulce paz, acompañado de la fecundidad de las mujeres y de la tierra, la fuerza de los brazos de los hombres y de las divinidades protectoras, en la bendición del cielo. De hecho esas islas, se les conocían como afortunadas, en su ignorancia. Más que el buen salvaje, como en la imagen del libro Cándido de Jean Jacques Rousseau, Antonio Padrón busca la buena civilización, sana y honesta, que aporta la felicidad del ser humano, Padrón ha encontrado su Éldorado terrenal.

Y para concluir, proponemos unas frases de Cristina R. Court cogido del texto "Niña con vela" dedicada a la obra de Antonio Padrón que resume esa visión mágica: "Nosotros asistiremos arrobados a este transe al que nos someterá la repentina e insoportable belleza. Estaremos expectantes, algo indolentes y como si de un milagro se tratara, nuestra mirada focalizará inusitada esta rara y singular ofrenda. Se suspenderá el orden natural de las cosas y ya para siempre, se nos robará el corazón"

*Christian Perazzone*

Las Palmas de Gran Canaria, a 1 de marzo 2006





Antro de la Sibila de Cumana (Nápoles)



# antonio padrón: de los idola cavernae a la experiencia profunda de la tierra



*ujeres en el interior de una cueva* (1966-67) es, tal vez, la obra de Antonio Padrón que mejor evidencia o sintetiza su interés por el mundo aborígen canario. Unas figuras femeninas, claramente aborígenes, rodeadas de cabras, tinajas y cuencos con leche, realizan sus tareas domésticas en el interior de una cueva o caverna con indudables connotaciones antropomórficas. A través de sus “ojos”, de sus aberturas, se divisa un paisaje escarpado, de grandes montañas basálticas, que recuerdan el inmenso macizo del Tamadaba, visto desde los barrancos del Juncal. Unas pequeñas parcelas rotuladas y circunscritas en color rojo oscuro parecen simular los habitáculos de ese mundo troglodita, que todavía hoy se puede divisar a lo largo de las lomas y recovecos de la zona, como una pervivencia de las antiguas tipologías del 'habitat' prehistórico.

El deseo de profundizar en las raíces, en las entrañas mismas de la tierra, llevó al pintor, en los últimos años de su vida, a indagar en las posibilidades artísticas y vitales de un acercamiento al universo de los ancestros, como si tratara de remontarse al paraíso primigenio, en búsqueda de unas señas de identidad. En este sentido, cobra particular importancia el que denominara, en cierta ocasión, a los primitivos habitantes de la isla “nuestros primeros padres”. La gruta o caverna es, por otra parte, el símbolo más claro y evidente de la “madre”, pues representa ese medio cerrado, oscuro y húmedo en el que madura y crece el ser vivo. Los alquimistas la consideraron como el útero de la naturaleza. El psicoanálisis freudiano podría encontrar en esta predilección de nuestro artista por el mundo de la caverna un reflejo de la temprana muerte de su madre, cuando tan sólo contaba diez años<sup>1</sup>. En el imaginario antiguo y medieval las grutas aparecen como lugares de concentración de imágenes relacionadas con divinidades, antepasados o figuras arquetípicas vinculadas a la



Idea de origen y a los rituales de fecundidad. Los oráculos tuvieron como escenarios grutas espectaculares, como el *Antro de la Sibila Cumana* (Nápoles), cuya sobrecogedora situación y dimensión todavía hoy causa temor.

Al recrear, pues, el artista, en esta obra, un elemento de la naturaleza como parte del patrimonio arqueológico, lo hace con una clara intencionalidad. Sin duda, con la manifiesta intencionalidad de legitimar el “arte” aborigen a través de la naturaleza, sentida como una unidad intrínseca y fundamental de la historia local. Pero, también, la de ofrecer la visión de la naturaleza contemplada a través de la historia. Algo similar debió ocurrir con los artistas viajeros en Italia (Ch. W. Eckersberg, J.B. C. Corot, etc.), a principios del siglo XIX, cuando reflejaron en sus “*vedute*” la Ciudad Eterna contemplada a través de los “ojos” de las arcadas de algunos de los monumentos más emblemáticos de Roma (el Coliseo o la Basilica de Constantino). La visión de la ciudad moderna era, de ese modo, filtrada a través de la “mirada” de la arquitectura antigua, que proyectaba sobre ella su legitimación histórica. Leon Battista Alberti, en su tratado fundador de la historia de la pintura moderna, *De pictura* (1435-1436), señaló que la pintura era, precisamente, una ventana abierta desde la cual se ha de ver la historia (*aperta finestra est ex qua historia contueatur*)<sup>2</sup>. Para Antonio Padrón, la pintura constituye, en efecto, una “ventana” desde y en la que es posible dar cuenta de la historia y de la naturaleza de un lugar -su Gáldar natal- sentido como microcosmos y espejo del mundo. *Mujeres en el interior de una cueva* representa, en este sentido, el manifiesto final de su pintura, como si a lo largo de su trayectoria artística hubiera ido emergiendo en él una idea central: la de alumbrar un universo en el que pasado y presente se funden en una unidad estrecha.

El pintor toma conciencia de que si quiere profundizar en la tierra nutricia, su mirada se ha de volver histórica. Pues aquí la naturaleza es parte de la historia misma. El pintor siente que el paisaje que le rodea lleva la impronta -la huella- de la presencia del hombre aborigen, del hombre primordial. Su universo natural pasa indefectiblemente por la historia, convirtiendo, así, la naturaleza en historia cultural humanizada. Se ha dicho que en su obra “no existe ningún mensaje de índole social”, entendiéndolo éste como denuncia o “finalidad concienciadora”<sup>3</sup>, como si lo social sólo pudiera darse a través de dichas connotaciones. Los personajes de Antonio Padrón, si bien es verdad que están extraídos de un entorno social y local, e incluso muestran evidentes “rasgos étnicos” peculiares que la historiografía del artista ha relacionado con un mal entendido “indigenismo insular”, revelan, sin embargo, una verdad fundamental del ser humano, expresado en una individualidad tipológica determinada que deviene paradigma.





La fascinación por las cuevas o cavernas como lugares idóneos para despertar la imaginación y la fantasía de filósofos y artistas se remonta al mismo Platón, que en su *República* introducía el más grandioso y “artístico” de los mitos filosóficos: el mito de la caverna<sup>4</sup>. La caverna platónica inaugura la teoría de la representación del conocimiento occidental, en donde la actividad visual es parangonada, a modo de metáfora, con la actividad cognoscitiva<sup>5</sup>. No es éste el lugar para describir en detalle el mito, sólo señalar que las sombras, que sus extraños moradores aprenden a descifrar en su interior, constituyen el primer grado en la paulatina ascensión del hombre desde la oscuridad a la luz del conocimiento ideal<sup>6</sup>. En la iconografía cristiana la caverna, centro privilegiado de contacto con lo sagrado, aparece conectada no sólo con la idea de nacimiento y origen, sino también con la de resurrección y revelación, de ahí que Cristo nazca y sea enterrado en una gruta<sup>7</sup>. Leonardo da Vinci, en el Manuscrito-Códice Arundel, relata, en lo albores de la Modernidad, una experiencia que muestra su interés artístico por estos lugares, no exentos, por otra parte, de espanto y sobresalto: “Impulsado -anota en su manuscrito- por un ardiente deseo, ansioso por ver la abundancia de las formas variadas y extrañas que crea la artificiosa naturaleza, después de caminar cierta distancia entre las rocas altísimas, llegué al orificio de una gran caverna y me detuve allí un momento, lleno de pasmo, pues no había sospechado su existencia [...] Tras haber permanecido así algún tiempo, dos emociones despertaron de pronto en mí: temor y deseo. Temor de la sombría caverna amenazadora, deseo de ver si contenía alguna maravilla”. Asimismo, recomendaba a sus discípulos, como ejercicio de imaginación y fantasía, que se dejaran llevar por las rugosidades y protuberancias de las paredes de las cuevas, donde podrían encontrar infinidad de formas y motivos para sus obras. La importancia que las grutas ejercieron en su pintura se dejó sentir en algunas de sus *Madonne*, del período de Milán, como *La Virgen de las Rocas* (Museo del Louvre), donde la maternidad es simbolizada por una cueva de grandes rocas<sup>8</sup>.

El interés que Antonio Padrón mostró, en los años finales de su vida, por la llamada “Cueva Pintada” de Gáldar fue más allá de una simple preocupación por su lamentable estado de conservación. A finales de 1965, a los pocos meses de haber iniciado nuestros estudios universitarios, Celso Martín de Guzmán y yo, en compañía del fotógrafo Clemente Reyes, hicimos las primeras fotografías en color del interior de la cueva, que entregamos al Dr. Hernández Perera, Catedrático de Historia del Arte, amigo del artista y entusiasta defensor de su pintura. El saber que la cueva mantenía sus colores, casi en su totalidad, fue el detonante fundamental para que el Laboratorio de Arte de la Universidad de La Laguna iniciara el correspondiente expediente de declaración de Monumento Histórico





Leonardo da Vinci.  
*Virgen de las Rocas* (Museo del Louvre)



Ch. W. Eckersberg.  
*Vista de Roma a través de las arcadas del Coliseo* (1815-1816)





Nacional. Recuerdo la viva sorpresa del pintor cuando le comunicamos esta iniciativa, que coincidía con su estudio e investigación de las técnicas y materiales para la obtención de los colores empleados por los aborígenes en las paredes de la misma. Su prematura muerte, en mayo de 1968, impidió ver realizados los primeros trabajos de rehabilitación de la Cueva Pintada y su entorno. Sin embargo, las obras realizadas durante el último período (dibujos, pinturas y esculturas), evidencian la influencia decisiva de este acercamiento al mundo arqueológico prehispánico. Se unía, así, al grupo de artistas insulares, como Plácido Fleitas, Manolo Millares y Martín Chirino, que desde la década anterior había incorporado a sus lenguajes artísticos, como recursos estéticos e ideológicos, los elementos iconográficos y ritos de enterramiento procedentes de la cultura aborígen canaria. *Mujeres en el interior de una cueva*, *Harimaguadas*, *Berodes*, *Los ídolos guanches*, *El molino guanche*, *Cuevas*, *Las cartas*, etc., ponen de relieve la necesidad de afirmar unas formas y una tipología inspiradas en algunas esculturas aborígenes, como el conocido *Ídolo de Tara*, y en las geometrificaciones de las "pintaderas" y de la propia *Cueva Pintada*: figuras en posición sedente, simetría triangular del rostro, cuello largo, estructuras piramidales de fuerte tensión vertical, elementos decorativos abstractos y colores terrosos<sup>9</sup>.

La vuelta a la caverna de la pintura final de Antonio Padrón deviene, pues, utopía. Surge, en este contexto, el proyecto de creación de lo que podríamos denominar una "insula cavernaria", una "inselhöhle" por utilizar la terminología de Hans Blumenberg. Para este autor, la isla y la caverna se han convertido en lugares predilectos de las construcciones intelectuales de la edad moderna: "Isla y caverna -escribe- convergen en que la isla ofrece la representación ejemplar de lo originario y la caverna, refugio frente a la naturaleza como frente a la historia; cobijo en absoluto definitivo, empero, sino retaguardia desde la que un nuevo movimiento existencial tome impulso para volver a domeñar el mundo de fuera"<sup>10</sup>. La caverna se nos presenta como un espacio de reflexión, de curiosidad dirigida exclusivamente a uno mismo. En *Mujeres en el interior de una cueva*, encontramos la fascinación de quien ve el mundo en sus orígenes, cobijado o arropado por la solidez envolvente de la gruta. La llamada del mundo aborígen, el "regreso a la caverna", se nos muestra, en estas obras, como el deseo de renovar el "gusto" y la contemplación de cada cosa, de cada elemento de la tierra, como si se tratara de una experiencia incontaminada y originaria. Antonio Padrón desanda el camino de la costumbre para arribar, con la mirada virgen, a la esencia misma de la tierra. En este sentido, el regreso a la caverna se nos aparece como requisito obligado de autenticidad, como exigencia de inmediatez. Las obras finales tienen el encanto de conservar las impresiones de un "lenguaje perdido", de un lenguaje





olvidado, que trata de restaurar la verdad del hombre primordial en estrecha comunión con la naturaleza. La caverna constituye, así, un modo de ver, un modo de estar, un modo de disfrutar y sentir la fuerza de la tierra.

La obra anterior de Antonio Padrón se presenta como una cuidadosa preparación para esta eclosión o manifestación final. Su lenguaje parece encontrar las raíces del gran estilo, con el que, sin duda, tratará de dar cuerpo a ese universo, donde lo particular y cotidiano pueden llegar a ser portadores de verdades universales. No deja de ser significativo que esta preocupación por el origen tenga su punto máximo de tensión en los años próximos a su muerte. Preocupación que coincide, por otra parte, con su obsesión por la figura de Cristo muerto en los brazos de su Madre (*Piedad*, Museo Antonio Padrón). Un oscuro presentimiento se cierne sobre esta época. La forma elemental, en efecto, del “trauma del nacimiento”, esa inconcebible creación primigenia, trae a la luz, al mismo tiempo, el “impulso de muerte”. La pintura última del artista trata de expresar ese algo tan inasible como la memoria de esas crisis de separación de sus padres, de los traumas de expulsión o salida que constituyen umbrales de dolor en la perenne evolución orgánica. La muerte de su madre, cuando a penas contaba diez años, debió golpear fuertemente su sensibilidad. El trauma de su muerte dejará, sin duda, una profunda huella en su vida, que se mantendrá, como una herida irreparable, al final, en esa desgarradora escena que muestra a María con el Hijo muerto. El tema debió obsesionarle agudamente hasta el punto de dedicarle varios dibujos preparatorios. En uno de los cuales, la Virgen aparece reproducida casi como el *Ídolo de Tara*, en una actitud dolorida como una parturienta en el momento de dar a luz<sup>11</sup>. En la tela inconclusa, la Madre aferra contra su vientre y seno al Hijo que regresa, al fin, a la “caverna” uterina. En las últimas obras, Antonio Padrón logra aunar los tres factores fundamentales de su pintura: el hombre aborigen, el hombre actual y el hombre religioso. La historia, la vida y la piedad.

*Mujeres en el interior de una cueva* es, sin embargo, un claro manifiesto de la llamada inexorable al origen, sentida sin la experiencia traumática del dolor de la separación; sin el trauma del extrañamiento. En el seno de esta caverna ha de dar comienzo una nueva experiencia del vivir y del habitar. Al amparo de la misma y de la protección de estas “madres”, debía surgir un nuevo relato: el relato de la fantasía que un pintor se proponía como única forma de supervivencia. Es en la caverna -en la *Cueva Pintada*- donde Padrón aprende a ver el mundo; donde aprende a modelar sus figuras, sus criaturas cotidianas, como un nuevo Prometeo, con los colores de la “tierra nutricia”. Una última cita de Blumenberg cierra esta mirada de aproximación al universo aborigen de la pintura de Antonio Padrón: “Quien juzgue osadía especulativa retrotraerse hasta los orígenes de la vida puede volver la vista a otros tramos de la filogénesis en que





La vida orgánica haya tenido que cambiar de elemento, y con ello, la totalidad de sus condiciones de existencia, sus formas de percepción y movimiento. Primero, y acaso el más decisivo, el tránsito del mar a la tierra...<sup>12</sup>. El “tránsito del mar a la tierra” explica, por otra parte, la actitud de este habitante de la “*insula cavernaria*” que da la espalda al mar para enfrentarse con todas sus energías a captar al hombre en su relación profunda con la tierra.

Antonio Manuel González Rodríguez  
Madrid, junio-julio, 2006

*Notas al texto:*

J.E. CIRLOT, en su *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Lábore, 1979, p. 161, señala, en este sentido, lo siguiente: “Se considere como ‘centro’ o se acepte la asimilación a un significado femenino, como lo haría el psicoanálisis desde Freud, la caverna o cueva, como abismo interior de la montaña, es el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida”

<sup>2</sup> L. B. ALBERTI, *De pictura*. Roma-Bari, Laterza, 1975, lib. I, 19, 10.

<sup>3</sup> E. HERNÁNDEZ, *Antonio Padrón*. Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, 1994, p. 70.

<sup>4</sup> PLATÓN, *República*, VII, 514a-517a.

<sup>5</sup> V. I. STOICHITA, *Breve historia de la sombra*. Madrid, Ed. Siruela, 1999, p. 25.

<sup>6</sup> H. BLUMENBERG, en su extraordinaria obra, *Salidas de caverna*, recientemente publicada en castellano (Madrid, A. Machado Libros, 2004), realiza una reflexión magistral sobre la historia de la metáfora de la caverna desde el mito clásico hasta el pensamiento contemporáneo, teniendo como telón de fondo el relato platónico.

<sup>7</sup> J. ARNALDO, “Poética de las cavernas y modernidad arquitectónica: Pablo Pífferrer en Artá”, en *Studi Ispanici*, Pisa-Roma, Istituto editoriale e poligrafici internazionali, 2000, p. 98.

<sup>8</sup> K. CLARK, *Leonardo de Vinci*. Bilbao, Ed. Moretón, 1972, p. 71.

<sup>9</sup> L. SANTANA, *Pintura de Antonio Padrón*. Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos-Plan Cultural-Museo Canario, 1980, p. 37; IDEM, “Influencia de la cultura guanche en los artistas canarios contemporáneos”, en *Fablas*, nº 68, 1976, p. 51. Para un estudio más detenido de las obras del artista, véase M<sup>a</sup> V<sup>a</sup> PADRÓN, *El Pintor Antonio Padrón*. Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, 2 t.

<sup>10</sup> H. BLUMENBERG, *op. cit.*, p. 371.

<sup>11</sup> No deja de ser significativo el hecho de construir el vientre de una de sus mujeres, como se advierte en un interesante dibujo de su última época, con la porosa forma de un molino aborígen.

<sup>12</sup> H. BLUMENBERG, *op. cit.*, p. 24.





## CATÁLOGO DE OBRA



**Paralelamente al descubrimiento y estudio de la Cueva Pintada de Gáldar aparece, en la pintura de Antonio Padrón, la personificación del mundo aborigen. En los años durante los cuales el artista se sumerge en el hallazgo de los elementos de una cultura olvidada, ejecuta una serie de trabajos plásticos, de pinturas y sobre todo una respetable cantidad de dibujos, en los que ambiciona recrear la atmósfera del mundo de los antiguos canarios de Agáldar: representa de manera imaginaria y poética, con una fuerte carga anímica, la vida de sus habitantes.**



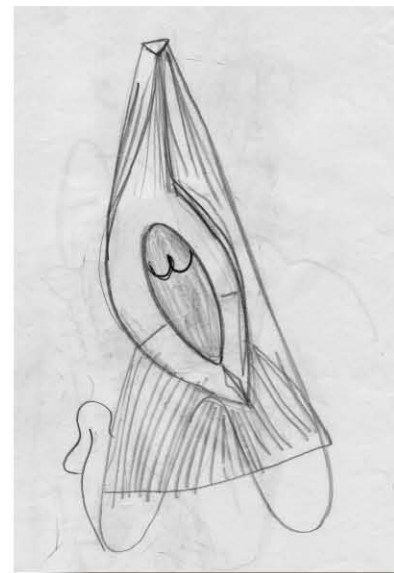




**Cueva.** 82 x 91 cm. Óleo sobre tabla (1966) [Colección de D. Francisco Rodríguez Padrón. Segovia]



*Antonio Padrón se apropia de la figura de los ídolos para representar los personajes femeninos insertados en las actividades de la vida cotidiana. Los ídolos de terracota son representaciones figurativas, en general, femeninas aunque existen ejemplos de otras representaciones, como animales. El pintor utiliza su forma simple, casi fiel, con el rostro dibujado de manera equilibrada, un largo cuello, sentado con las piernas cruzadas y situado en el medio natural, bien en una cueva o en el exterior. Es evidente que estas piezas debió tener relación con el mundo religioso, sin embargo no se debe descartar que se trate de simples exvotos, amuletos e incluso juguetes*







*Ídolos guanches*. 81 x 91 cm. Óleo sobre tabla (1967) [Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]



**Antonio Padrón aporta, a esta obra, la primera referencia directa del friso de la Cueva Pintada. Como de costumbre, el pintor presenta a dos mujeres sentadas de frente, representándolas en ídolos, que a su vez, juegan con, o utilizan, un ídolo de terracota propiamente asimilado al ídolo de Tara. En el ángulo inferior derecho del cuadro la presencia de un material lítico, en concreto un mortero alargado, abunda en la referencia histórica de la escena. La sugerencia, en el fondo del cuadro, del friso pintado de la Cueva, hace suponer que la escena se sitúa en una cueva, y que asistimos a un acto religioso.**



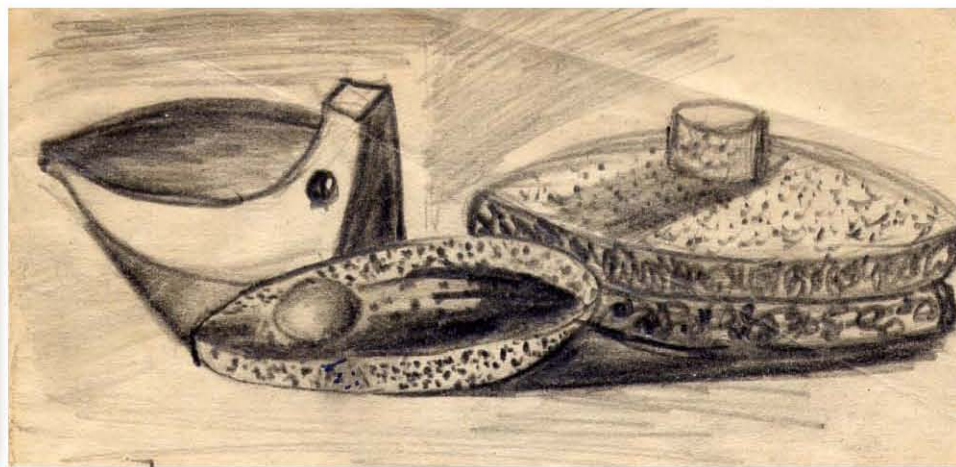




*Harimaguadas*. 88 x 78 cm. Óleo sobre tabla. Inacabado (1961) [Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]



**Antonio Padrón se complace en encontrar la naturaleza y lo bucólico en esta vida del pasado que quiso reproducir en sus cuadros. El proyecto pictórico de la representación de la vida pastoril, en la mayor sencillez posible, será el reclamo emocional de un hombre ante el modo de vida aborigen. El pintor ha podido ver, en la cultura canaria prehispanica, a un pueblo original y organizado con unas costumbres sencillas. Estudiando los usos, las ideas, los mitos y las ceremonias de los canarios que conllevan una manera de pensar, su organización política y sus creencias.**







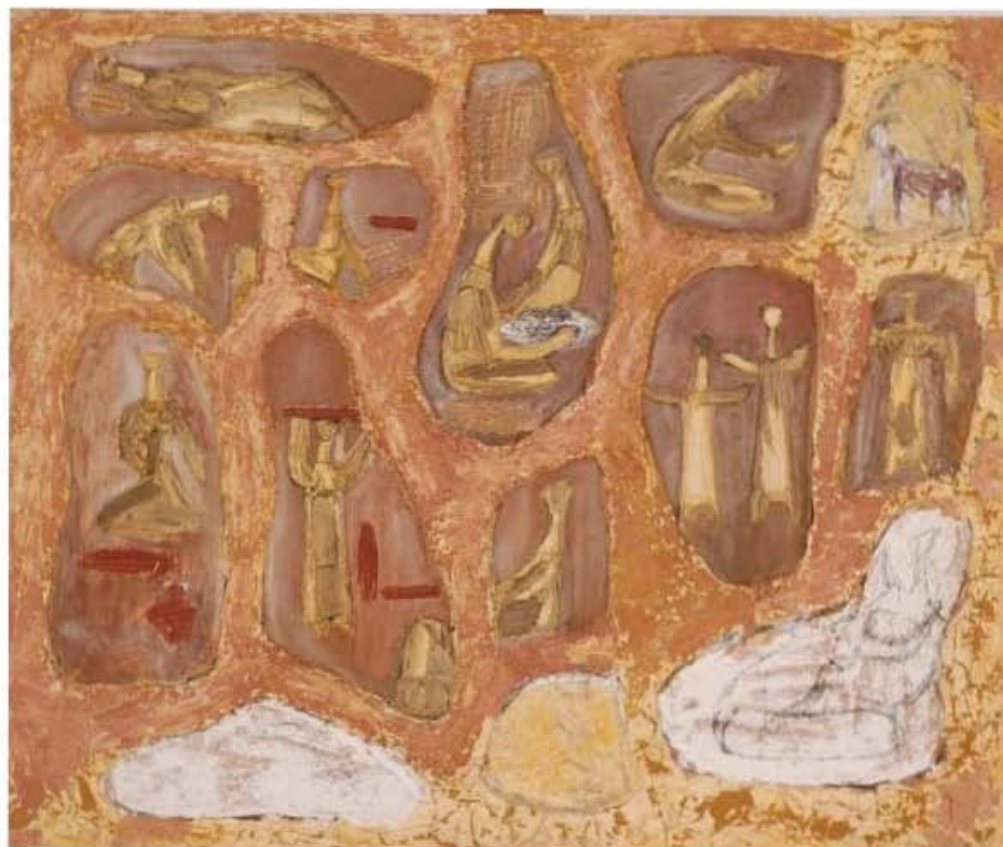
Veroles. 81 x 91 cm. Óleo sobre tabla (1964) [Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]



*El Cenobio de Valerón, en Guía, junto con la Cueva Pintada de Gáldar, constituye uno de los vestigios más importantes que dejaron los nativos de la Isla de Gran Canaria.*







*Cuevas*. 75 x 90 cm. Óleo sobre tabla. Inacabado (1964) [Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]



*La piedra de basalto se utilizada para fabricar molinos circulares. Los molinos se usaban para moler el grano y así obtener harina o gofio, aunque hay algunos ejemplos que demuestran que servía, también, para triturar el almagre que era usado como colorante para decorar las cerámicas, el interior de las cuevas y las casas. En la obra de Padrón una mujer-ídolo, en mitad de un entorno natural, rodeada de dragos y verodes, usa la piedra de molino para obtener la harina del grano de trigo*







*Molino guanche.* 81 x91 cm. Óleo sobre tela (1967) [Propiedad de la Familia Rodríguez Portugués]



*Al Cenobio de Valerón también es conocido con el nombre de Granero de Valerón, ya que se trata de un complejo de entre unos doscientos a trescientos pequeños habitáculos-cuevas, excavadas en escarpadas rocas, a manera de compartimentos celdillas, donde los antiguos pobladores guardaban el grano obtenido de sus cosechas, o los animales domésticos*







*Paisaje con cuevas.* 81 x 91 cm. Óleo sobre tabla (1967)[Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]

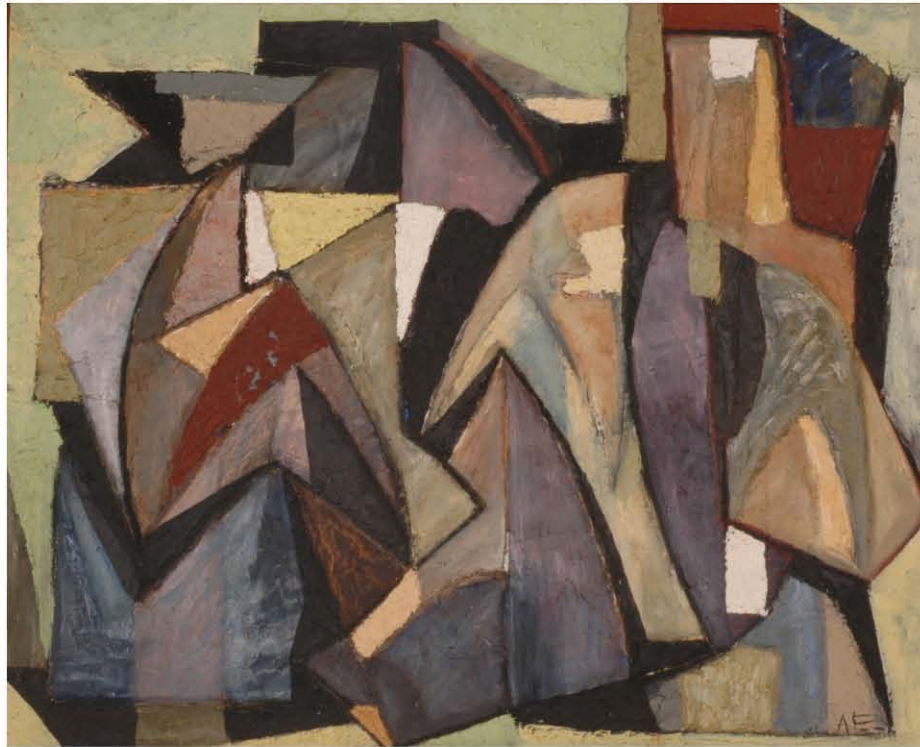


*A partir de la imagen descompuesta del Cenobio de Valerón, el artista usa el soporte de grandes líneas negras que se entrecruzan delimitando, de esta manera, unos espacios como las cavidades de un yacimiento arqueológico. Es la ocasión para Padrón de dar fe del control que tiene, tanto de la técnica como del uso del color*





*Composición Nº 7. 59 x 72 cm. Óleo sobre tela (1961) [Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]*



*Composición Nº 5.* 59 x 72,5 cm. Óleo sobre tela (1961) [Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]

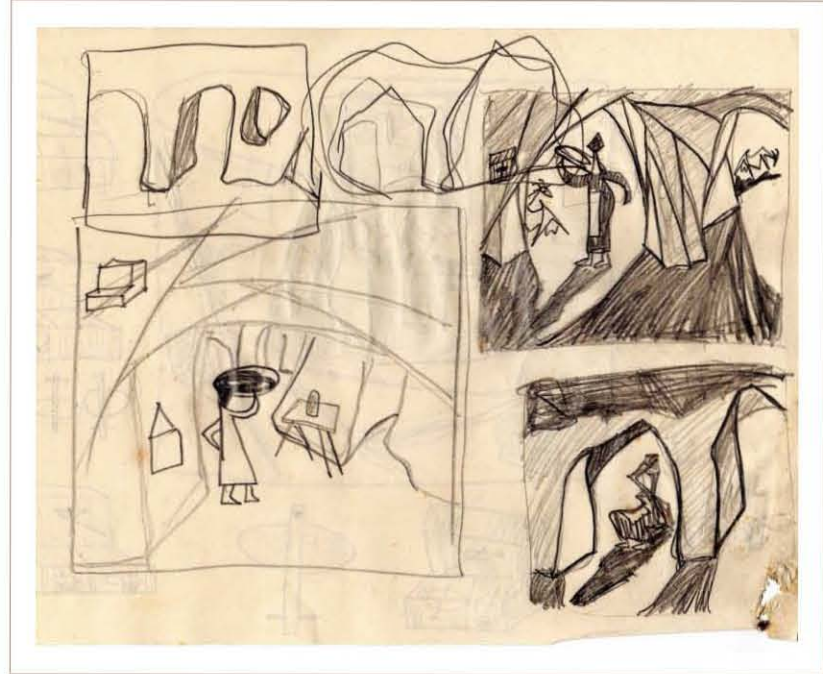


*Mujeres con ídolos.* 88,5 x 90 cm. Óleo sobre tabla (1961) [Fondos de la Casa-Museo Antonio Padrón]

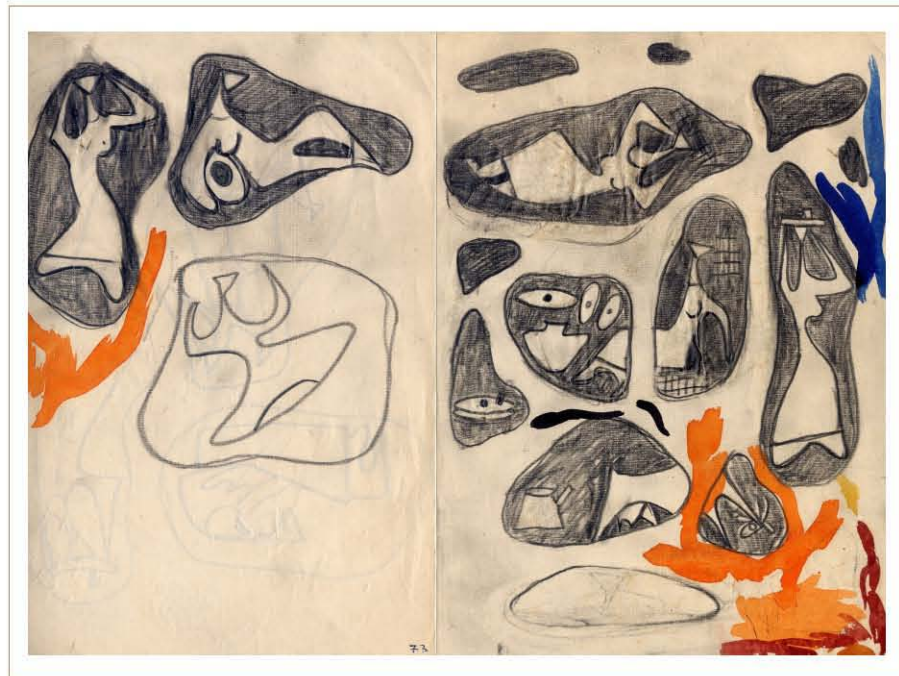
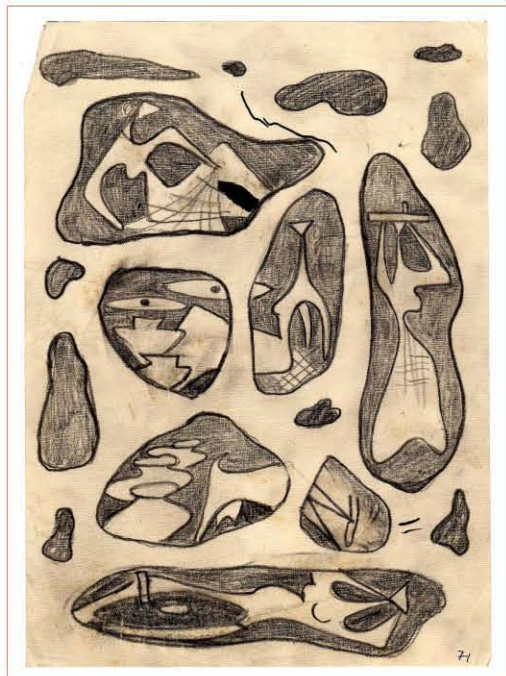




*Distintos elementos relacionados con la cultura aborigen: fauna, ídolo, pintaderas... (Prueba serigráfica)*

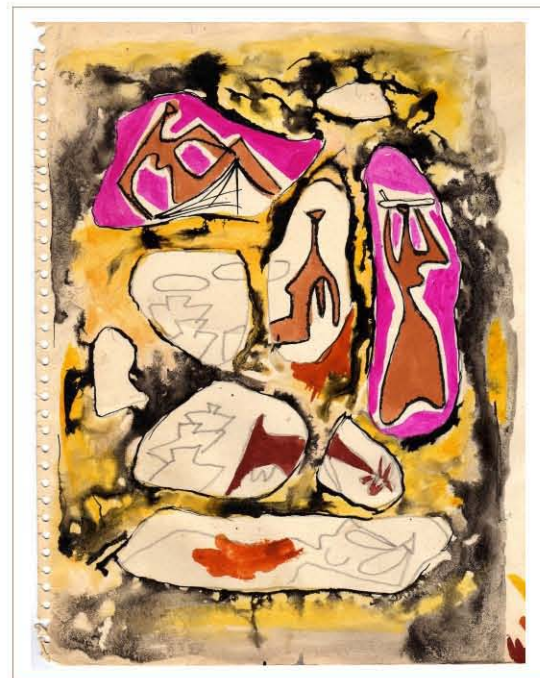
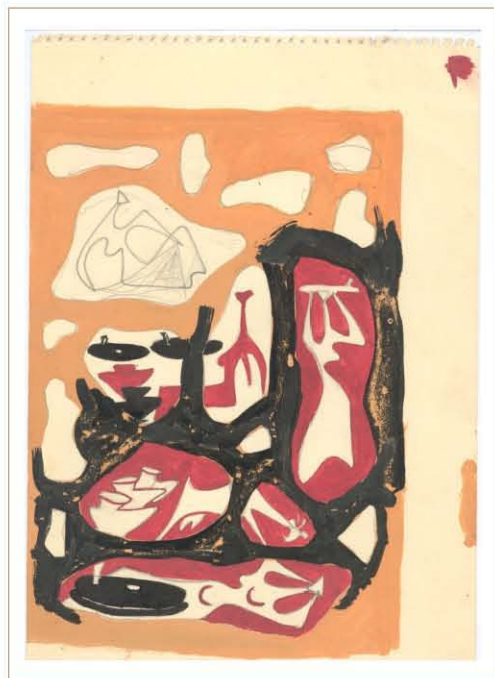


*Dibujos y bocetos del pintor referidos a su trabajo seriado sobre la Cueva Pintada*



*Dibujos y bocetos del pintor referidos a su trabajo seriado sobre el Cenobio de Valerón*





***Alfombra desarrollada  
por Antonio Padrón, en  
Gáldar, con motivo de las  
fiestas del Corpus Christi.  
Puede observarse cómo el  
pintor recrea elementos de  
pintaderas y pictogramas  
que tienen como referente  
a los vestigios hallados  
en la Cueva Pintada.***

**UTENSILIOS DE USO DOMÉSTICO REALIZADOS POR ANTONIO PADRÓN  
INSPIRADOS EN LA CERÁMICA ABORIGEN**







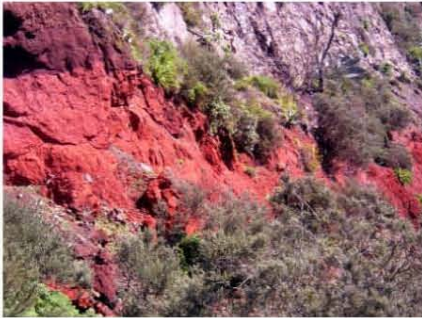












# La Cueva presentida

a

penas una semana antes de su fallecimiento conocí al pintor Antonio Padrón. Una visita cultural de la época me ofreció aquella magnífica oportunidad. Descubrir ese mundo mágico del arte moderno por sus palabras, y la contemplación de parte de su obra, fue uno de los encuentros claves en mi vida. Nos recibió en su estudio, nos habló de arte, de sus investigaciones, de su interés por la cerámica y por el mundo en el que se hallaba inmerso. Desentrañó las diversas sensaciones donde transitaba por aquel momento: de sus descubrimientos y hallazgos, explicándonos, tanto la técnica de una obra abstracta, como el tratamiento de los materiales cerámicos. Contó de sus futuros proyectos y, entre ellos, de la investigación sobre las técnicas pictóricas para una posible restauración de la Cueva Pintada. Nos mostró, en su jardín, un bloque de toba volcánica de una cantera galdense donde se podía apreciar aquellas pruebas: la utilización de savia vegetal y la grasa animal, en ellas, eran el camino que seguía la investigación en ese momento.

El paso del tiempo nos ha hecho ver más cerca la importancia que tenía para él. Así, también, lo señalaba Francisco Suárez Moreno en un artículo publicado en el Diario de Las Palmas, de 11 de Mayo de 1969, en el primer aniversario de su muerte: *Esa ilusión era la amada del alma, la Cueva Pintada. Descubierta hace cientos de años, cobijo de nuestros antepasados, lugar en el que plasmaron sus pinturas; esta cueva, como es sabido de todos, se encuentra en el más completo de los abandonos; la humedad se ha apoderado totalmente de ella y sus pinturas tienden a desaparecer. Antonio Padrón, al igual que todas aquellas personas amantes de la conservación de los vestigios de nuestros aborígenes, investigaba, días antes de su muerte, el origen de aquellas pinturas. Juzgaba que procedían del basalto molido del Andén Verde, aunque no desechaba otras opiniones. Su ilusión era restaurarla. Su fe, su constancia, crecían día a día. La Cueva Pintada era para Antonio algo muy querido. Junto con sus pinturas, formaba gran parte de su vida. La restauración estaba siempre en su*









*pensamiento, en su memoria. Otras personas que anhelaban ver restaurada la cueva le visitaban, le daban aliento. Pero no; no pudo ser. La muerte segó todas las ilusiones, con su desaparición pasó todo al olvido.*

Aún recuerdo con afecto esa tarde, en el jardín, en que fue descubriéndonos su mundo. Retomar aquellas investigaciones suyas y actualizarlas ha sido, de alguna forma, entrar de nuevo en contacto con él. Esperamos, con esta aportación, contribuir a ver su obra de un modo más completa.

## LA INVESTIGACIÓN

Decidimos enfocar el trabajo desde dos parámetros:

1. Investigar sobre los elementos propios donde trabajaba por esa época.
2. Investigar sobre los parámetros actuales de conocimientos.

1-A. Por aquella época el pintor buscaba puntos de referencia, sobre todo en aglutinantes y tierras locales. Hemos seguido ese proceso experimentando con diversas tierras locales (blancos, rojos de almagre y aglutinantes de origen vegetal y animal), obteniendo unos resultados muy interesantes hasta el día de hoy.

2-A.. Al tomar contacto con el proyecto hemos indagado sobre el estado actual de las investigaciones realizadas sobre la Cueva Pintada, descubriendo, con ello, muchos datos interesantes que nos abren innumerables expectativas de cara al futuro.

2-A-1. La confirmación de la técnica empleada por los pobladores prehispánicos a la hora de concebir las pinturas de la cámara principal; pudiéndola adscribir, sin lugar a dudas, a una pintura al fresco, técnica depurada para su época en estas islas.

2-B. La utilización de morteros con altos grados de calcita y de una ligera cocción de materiales locales en la realización del soporte base de las pinturas, dato muy técnico que nos remonta al conocimiento de materiales específicos y técnicas foráneas adaptadas a lo local.









2-C. La utilización del almagre para los rojos y su importancia tanto simbólica como técnica, pudiéndole emparentar a la utilización del mismo en otras muchas de las culturas antiguas; abriéndonos así expectativas en torno a la utilización de dicho material y su importancia en la antigüedad.

## CONCLUSIÓN

De los trabajos realizados hasta la fecha podemos deducir que la Cueva Pintada, como símbolo y referente histórico, nos puede deparar muchas sorpresas aún en el futuro. Estamos ante un elemento de nuestro pasado rico en historia, rescatado después de tantos años, que nos debe servir como acicate de todo lo que queda por hacer.

Todos esos datos ya los intuía el pintor en su época.

*Juan Fermín Sosa Guillén*  
Gáldar, 15 de junio de 2006.





ÍNDICE





Presentación Institucional .....	5
Antonio Padrón y la Cueva Pintada .....	15
<i>Christian Perazzone</i>	
Antonio Padrón: de los <i>idola cavernae</i> a la experiencia profunda de la tierra .....	35
<i>Antonio M. González Rodríguez</i>	
Catálogo de la Obra .....	43
La Cueva presentida .....	75
<i>Juan F. Sosa Guillén</i>	



*Este catálogo ha sido editado con motivo de la exposición **antonio padrón (y la) cueva pintada**, primera colaboración entre los museos galdenses, del Cabildo de Gran Canaria, Casa-Museo Antonio Padrón y Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada. Se terminó de imprimir el día 12 de octubre de 2006, en Mondragón mccgraphics, Bizcaia (España).*





