

# Lázaro Santana

## Dos textos sobre Cristino de Vera

### 1. LA ORIGINALIDAD DE CRISTINO DE VERA

En el contexto de la pintura española contemporánea existen cinco o seis artistas cuya obra tiene un sello de personalidad inconfundible. Reunidas estas obras una serie de características distintivas que hacen que el crítico, o simplemente el individuo habituado a ver arte y que esté al corriente de su producción actual en España, les adjudique sin vacilaciones una correcta paternidad. Es difícil, en efecto, no advertir sin asomo de duda cuándo un cuadro ha sido pintado por Mateos, Barjola, Millares, etc. Su carisma es intransferible. Mas, y sin que la afirmación precedente pierda validez, a todos esos artistas —y a otros pocos que podrían sumarse a la nómina— es posible hallárseles determinados antecedentes, referencias cuyos signos explícitos de origen no se han perdido totalmente, estableciendo entre ellas y las obras de producción propia una relación inequívoca. Al hablar de la pintura de Mateos —por ejemplo— hay que pensar obligadamente en la de Solana (e incluso en la de Ensor) como la de su inmediato antecesor; al referirnos a Barjola será preciso tener en cuenta a Francis Bacon; el nombre de Millares irá inevitablemente asociado al de Burri, etc. Con esto queremos significar que esos artistas —Mateos, Barjola, Millares—, pese a la acusada personalidad autóctona que poseen, descienden de alguien, circunstancia, por otra parte, absolutamente normal en el acontecer del arte; éste, como es sabido, se compone de un minucioso tejido donde las interrelaciones alcanzan a casi todos sus trabajadores, y donde el proceso de metamorfosis conserva huellas que serán más o menos delebles de acuerdo con el mayor o menor poder de mutante original —según la expresión de Eliot— que posea el artista. De acuerdo con lo que propone esta situación —de realidad innegable— la obra de arte absolutamente original es una utopía; entre otros motivos, por el hecho evidente de que una creación absolutamente original es —como ha advertido Eliot (1)— una obra absolutamente mala, sin relación alguna con el mundo al que apela.

El grado máximo de originalidad que un artista puede razonablemente conseguir radica en ser, él mismo, un paso hacia adelante en un proceso complejo y poco claro. Cuanto más largo sea ese paso, las diferencias entre el artista en cuestión y sus compañeros de oficio podrán advertirse con más claridad.

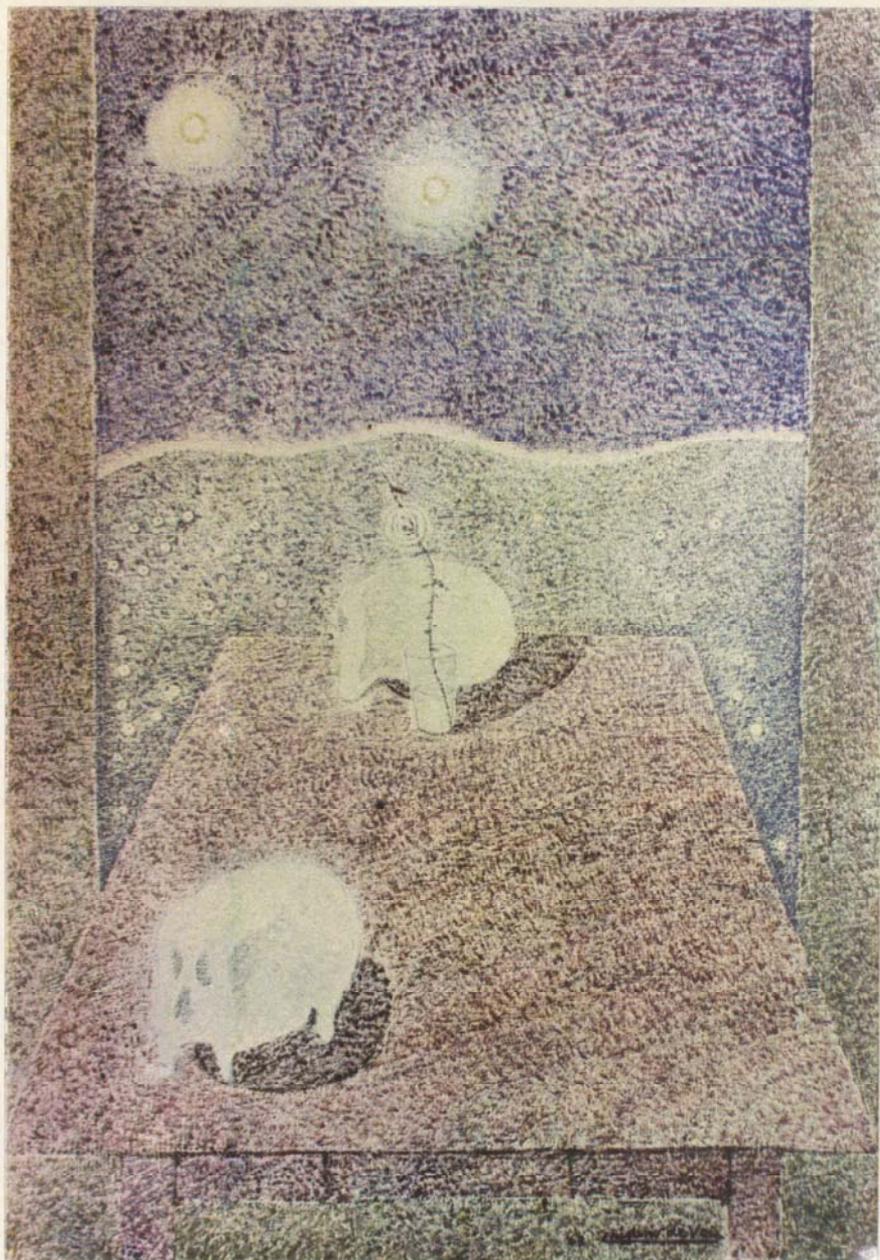
(1) Prefacio a los *Selected Poems*, de Ezra Pound. (Citado por Herbert Read en "The Origins of Form in Art." "Thames and Hudson" London, 1965).

Pues bien: en el contexto del arte a que nos estamos refiriendo —el español actual— hay un pintor absolutamente distinto, que no se parece a nadie; un pintor realmente aparte, excluido del *zeitgeist* contemporáneo al uso —que a tantos artistas nivela—; un pintor eminentemente solitario, despegado de cualquiera de los movimientos —tradicionales o de reciente eclosión— que han orientado el desarrollo de nuestra pintura contemporánea: hablo de Cristino de Vera (Santa Cruz de Tenerife, 1931).

Las obras de este pintor se integran lógicamente en un circuito de tradición; sus ascendencias no son difíciles de establecer. Durante algunos años fue discípulo de Vázquez Díaz; el orden y la asepsia que existe en sus cuadros, así como ciertos parecidos fisonómicos de algunas de sus figuras femeninas, recuerdan la obra del maestro. Luego hay que referirse a Van Gogh: su sentimiento de la naturaleza parece haberlo heredado Cristino, pero después de haber trascendido el estado convulso que implicaba la relación entre el pintor holandés y el paisaje; los soles que aparecen iluminando los campos en la pintura de Cristino tienen una neta filiación vangotiana. Por último, quizás debemos referirnos a Zurbarán, cuyas *still life* han sido propuestas como las inmediatas antecesoras de las de Cristino. El mismo pintor ha ampliado en algún momento la nómina de sus elecciones nombrando a Fray Angélico, Van der Wyden y Van der Goes. Todas esas influencias han recaído efectivamente sobre la obra de Cristino. Pero en ésta se ha verificado un fenómeno de absoluta personalización de los factores heredados. Esos factores, asumidos por la estructura total de la obra, quedan desposeídos de sus referencias de origen. Una pintura de Cristino no tiene, en absoluto, ningún parentesco con otra de Vázquez Díaz, Zurbarán o Van Gogh, en el sentido que sí lo tiene una pintura de Barjola con otra de Bacon. Aquellos artistas, como el pintor advierte, le han servido para "ir descubriendo y desarrollando mi propio estilo". Pero tras haber efectuado esa operación de trasvase, las semejanzas han desaparecido diluidas en el complejo mundo que conforma la originalidad de Cristino de Vera, ese paso adelante. Pero, ¿cuál es esa originalidad? ¿En qué —en dónde— radica la misma?

Responder satisfactoriamente tales interrogantes no es, desde luego, tarea fácil. En arte, muchas cosas pueden ser intuídas, y pocas explicadas racionalmente. Ante una obra de Cristino de Vera uno experimenta la sensación de encontrarse con algo diferente, que no reitera el sobado espíritu del tiempo físico que vive el artista. Aparentemente, en esa obra no hay experimentalismo, no es fruto de la violencia, no tiene propósito testimonial, no concede audiencia al erotismo... Entonces, ¿qué es —qué hay— en la pintura de este artista? ¿Cuál es su diferencia?

Normalmente, y sin entrar en minuciosos detalles, en una obra de arte coexisten tres partes que suelen diferenciarse de forma artificial para su más claro análisis: el sistema iconológico, la estructura de ese sistema y el procedimiento técnico mediante el que se realiza. Por lo que respecta a la primera de esas partes, ninguno de los distintos elementos que integran una pintura de Cristino es absolutamente original, es decir: sus recursos iconológicos no aparecen en él —con él— por vez primera en la historia del arte. Se trata, por el contrario, de signos que reconocemos como familiares: cráneos, cipreses, mesas, rosas, vasos, sillas, soles, etc. Todos



*Mesa y cráneos sobre el campo. 1969. Olco. 100×70 cms.*

ellos, aislados, pueden encontrarse en la obra de múltiples artistas pertenecientes tanto a épocas pretéritas como actuales. Lo que ya empieza a ser menos usual —y con esto pasamos a la segunda parte de las tres aludidas anteriormente— es la disposición de esos elementos en el cuadro.

Una mesa, por ejemplo, enmarcada por la geometría de una ventana, se extiende hacia el campo; sobre la mesa hay dos cráneos y un búcaro con una rosa seca; en el cielo dos astros parecen replicar con perfecta simetría a los cráneos. Indudablemente, el ensamblaje de esos elementos adquiere un carácter insólito, al margen de la realidad. La realidad, por supuesto, no ha sido excluida —todos esos elementos han sido extraídos de ella; la sobrerrealidad se produce, entonces, por la asociación improbable de los mismos. Ante ese carácter sobrerreal que se observa en la pintura de Cristino, cabe una cuestión marginal: ¿Es Cristino un pintor surrealista? De primera intención, sí. Mas, rápidamente, hay que negar la afirmación, indudablemente errónea. El surrealismo conlleva cierto tumulto onírico, cierta acepción de pesadilla descrita, una disposición casi automática al ejecutar la pintura. Y en las obras de Cristino de Vera no existe, ni lejanamente, ese tumulto, ni ese aire fantasmagórico, ni ese automatismo. Hay en ella, por el contrario, un rigor mesurado, una apacibilidad perfecta. Sin excluir la posibilidad de que algunas de sus constantes obedezcan a fijaciones del pintor, el arte de Cristino es producto de un proceso consciente y no la proyección automática de sueños y fantasías. Así, pues, tenemos que el talante estructural de esa pintura, al usar unos signos en un particular contexto, nos proporciona un primer indicio de su originalidad. Ahora, con ser éste un mérito no poco estimable, ¿es suficiente para hacer de Cristino un pintor distinto? La respuesta es negativa, naturalmente. La menuda historia del arte, y especialmente la del arte más reciente, está repleta de artistas más o menos excéntricos cuya obra no tiene otro mérito que el de haber concertado el encuentro del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección. Tal originalidad apenas reviste importancia si su hallazgo se limita, como es frecuente, a la sorpresa inicial, vaciándose luego de contenido. No es ése el caso de Cristino, claro está. Sus obras reiteran los mismos elementos siempre dentro de una capacidad de invención admirable; y más admirable aún si se advierten qué mínimas variaciones les son precisas para elaborar obras totalmente distintas entre sí. Esta condición hace del pintor un artista permanentemente nuevo: sin necesidad de bruscos y reiterados cambios, realiza un trabajo que posee de continuo la frescura de la novedad. A lo largo de su carrera —que dura ya más de veinte años— el pintor ha tomado —y dejado— una serie de signos, de nuevas propuestas con que ampliar o profundizar en su universo temático. Pero esas variaciones se producen al cabo de un espacio temporal muy largo, de manera que en el curso presente de su trabajo nunca son advertibles.

En definitiva, y tras algunas disgresiones, podemos llegar a la conclusión de que los elementos icónicos presentes en las obras de Cristino componen una estructura peculiar, una característica distintiva importante para individualizarlos, pero que no llevan inherente toda la personalidad que aquéllos poseen.

Llegamos, finalmente, a la última de las tres partes a que nos referíamos más arriba: el procedimiento. Desde el comienzo mismo de su trabajo, cuando el artista hacía preferentemente una pintura de paisaje, ya le preocupaba poner de relieve el interior de las cosas, el esqueleto (uno de sus cuadros, realizado en el año 53 ó 54 lleva el significativo título de "Tam-

bién los montes tienen esqueleto”). Para lograr esa interiorización de la naturaleza, de los objetos o de los seres humanos, Cristino se vale de un recurso no muy habitual, pero tampoco absolutamente extraño: la luz. Ahora bien: lo distinto aquí radica en la forma en que esa luz se hace presente en la obra mediante el proceso técnico de su elaboración. En la pintura de Cristino hay dos tipos diferentes de luz: una, externa, que proviene de alguna parte del cuadro: es la que proyecta sombra. La otra luz —que es a la que aludíamos más arriba— es de origen interno: emana de cuanto está presente en la pintura: objetos, naturaleza, seres humanos. Todos ellos parecen milagrosamente abrirse para dejar emerger la luz que existe— la luz que el pintor ve— en sus entrañas. La completa estructura del cuadro queda iluminada por esa luz, una luz mimosa y delicadamente recreada milímetro a milímetro por el personal puntillismo del pintor, y cuya calidad y realidad tiene un carácter más metafísico que físico. La luz física hace visibles los objetos y los define; la luz metafísica exterioriza las peculiaridades íntimas de aquéllos hasta situarlos en la categoría de los símbolos abstractos. Así, una rosa seca, un cráneo sobre la mesa, un sol multiplicado, no son, exclusivamente, meros pretextos estéticos para la elaboración plástica. Constituyen, también, la suma de una filosofía del vivir y del crear. Filosofía cuya poética insólita se manifiesta, sin embargo, con la misma sencillez que preside el nacimiento de esa rosa, el desnudarse de ese cráneo, el advenimiento cotidiano de la luz de esos soles.

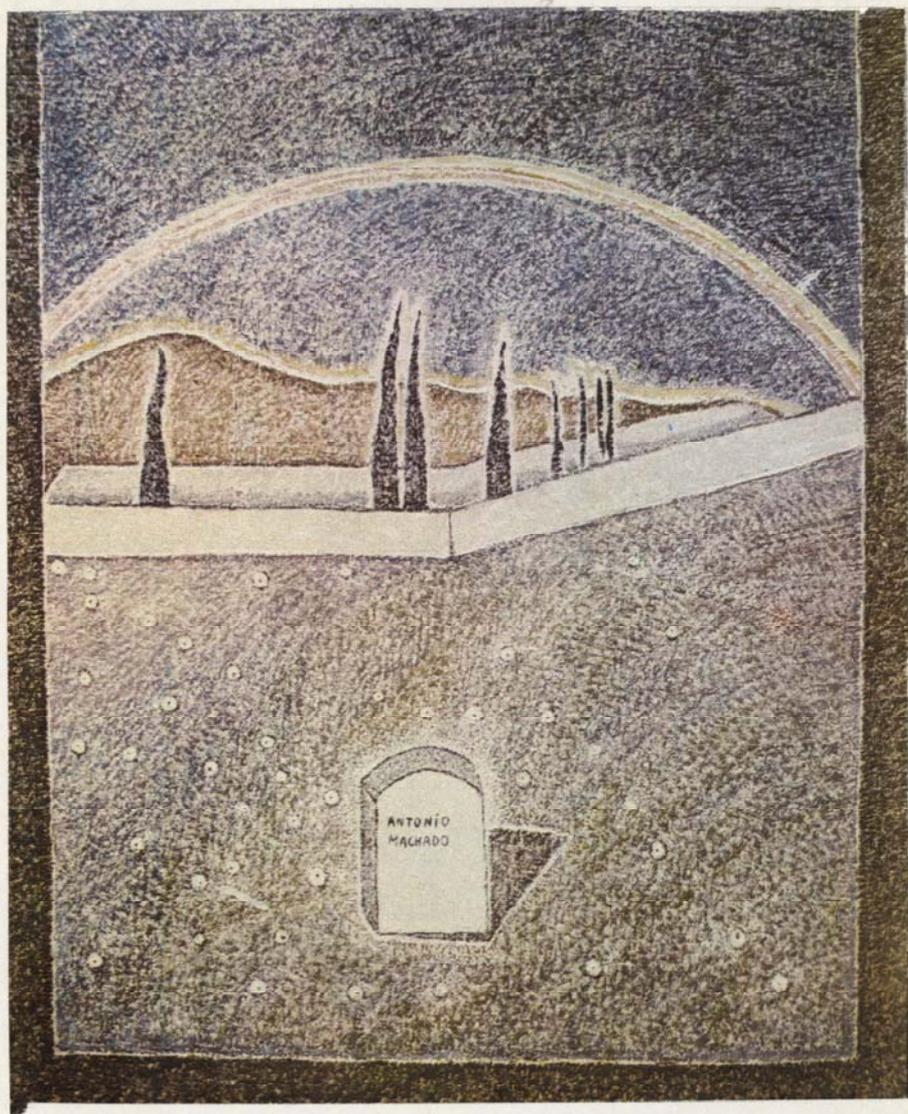
La originalidad de Cristino de Vera radica, pues, en lo que apuntábamos al principio acerca del alcance de la originalidad: en un progreso —en este caso el hallazgo de un sol interno. Su luz, completa con el talento de cualidad moral que lleva inherente, la cualidad física del Universo habitualmente representado.

## 2. CRISTINO DE VERA A LA LUZ DE ANTONIO MACHADO

Hace algunos años dirigí la edición de una monografía consagrada al estudio de la vida y la obra del pintor Cristino de Vera. Para figurar al frente de los textos que integraban ese volumen (1) seleccioné un verso de la rima LXIV de Antonio Machado: **desde el umbral de un sueño me llamaron**. Con esta cita no pretendía yo relacionar a Cristino de Vera con el poeta sevillano; intentaba solamente aludir a la sensación casi irreal que en el espectador produce la pintura de Cristino; sensación misteriosa que es también la que desprende el verso machadiano.

A pesar de mi familiaridad con la obra del poeta y con la del pintor, no advertí, en ese momento, hasta qué punto una y otra se identifican. A veces, lo evidente es lo más difícil de ver. Quizás disculpe un tanto mi precaria falta de observación el hecho de que tampoco ninguno de los numerosos críticos que se han ocupado de analizar la pintura de Cristino hayan reparado en esa semejanza (2). Tuvo que ser necesariamente el propio pintor quien me hiciera observar de una manera indirecta tal evidencia, a través de un cuadro suyo, “Fuera de la tapia”, pintado en 1971.

Dicho cuadro (del que no parece necesario aludir ahora a su significación extraplástica), es una obra que reúne la mayor parte de los elementos que caracterizan la pintura de Cristino de Vera: una pradera es-



*Fuera de la tapia.* 1971. Oleo. 0,64×0,55 cms.

maltada de florecillas; las tapias blancas de un cementerio; los cipreses que asoman tras ellas; el arco iris; y enmarcándolo todo, la geometría de una ventana. La referencia explícita al poeta viene dada en la lápida que figura en medio de la pradera (fuera de la tapia del cementerio) y sobre cuya blancura puede leerse, en dos líneas: Antonio Machado.

El pintor, sin alterar en absoluto sus habituales medios de expresión, ha rendido homenaje al poeta traduciendo el propio mundo de éste. El ciprés, las florecillas, el arco iris; los colores violetas, pardos, cárdenos, etc. son recursos constantes que aparecen en la obra de Machado. La semejanza de las alusiones visuales puede establecerse sin ninguna reticencia. Pero en esta semejanza hay algo más que el simple paralelismo de unos signos externos. Bajo ellos puede intuirse que el impulso íntimo que los genera y les otorga su peculiar talante emocional es idéntico. En el poeta y en el pintor existe una misma poética de humildad, de amor por las cosas elementales de la naturaleza; y su modo de acercamiento a ellas es igual. La pintura de Cristino pretende —según ha dicho el propio pintor— “llegar a un mágico sentido de síntesis, belleza y misterio”. Machado por su parte, confiesa que “el corazón del poeta / se orienta hacia el misterio”. Tras esta importante premisa, no es de extrañar que una pareja luz de recuerdo y soledad, de sueño y soliloquio, envuelva al verso y a la pintura.

La luz es quizás el signo más significativo en la obra de Cristino; y la luz aparece constantemente en los versos de Machado: “La luz de esta mañana”; “todo el campo en luz”; “mago sol”; “luz de fondo”, etc. Y finalmente —aunque no por último— unas líneas del poeta que pueden rotular toda la obra de Cristino y su actitud ante ella: “nos dice su dictado / mientras le sale afuera la luz del corazón”. Esta luz es, claro está, tanto un fenómeno físico como metafísico; su existencia hace que en los objetos de la realidad se opere una transubstanciación que los incluye en la categoría de símbolos.

Otras referencias machadianas se encuentran igualmente en la pintura de Cristino: la luna, los soles (en plural: “mil soles vienen cabalgando conmigo”), la paloma (“la paloma blanca se posa / sobre el alto ciprés centenario”), la ventana (Machado ve con frecuencia el campo a través de la ventana —exactamente lo mismo que Cristino—: (“Ella abre la ventana, y todo el campo / en luz y aroma entra”), el espejo, etc. (3). Otra afinidad que interesa poner de relieve es la aparente monotonía que caracteriza la obra de Machado y la de Cristino; monotonía que no es sino la insistencia de ambos en una “parecida composición u objetos... (que) dan la posibilidad de penetración”. Más que una extensión en temas y problemas, poeta y pintor prefieren realizar un ahondamiento austero en los específicos y limitados campos de su elección con objeto de llegar —de tratar de llegar— al conocimiento de la esencia genuina de lo que se pinta o se canta.

Con independencia de estas concomitancias temáticas y estilísticas, existen también unas “líneas generales” de talante y conducta afines al poeta y al pintor. En primer término, la soledad. “Mi destino me ha empujado... una y otra vez a vivir en soledad” (Cristino de Vera); “Por estos campos de la tierra mía... voy caminando solo, triste, cansado, pensativo y viejo” (Machado). Ninguno de los dos artistas recurre a la metáfora para la expresión de su situación en la sociedad. Ambos reconocen su peculiar estado y traducen, de la manera más llana posible, su certeza irremediable de aislamiento. Luego hay que advertir su concepción común del arte como un acontecer en el tiempo, pero al margen de modas y opor-

tunismos efímeros; su preferencia por el silencio, su paciencia (“aguarda que la marea fluya” fue el lema de Machado y también parece haber sido el de Cristino, cuya obra, poco valorada en los años anteriores, sólo ahora comienza a recibir parte de la atención que merece), su humildad ante la grandeza de lo que se quiere expresar y la limitación que imponen los medios; su esfuerzo, no obstante, por lograr una obra bien hecha “procurando —como dice Cristino— dar su modesto caudal de poesía a los hombres”. Y, finalmente, la paz que ambas obras aspiran a transmitir a los hombres; paz de la que careció el poeta y de la que carece el pintor.

Pese a todas las coincidencias anotadas —y a otras que pueden hallarse con sólo proceder a realizar un estudio comparativo más minucioso que el nuestro— es necesario puntualizar que la identidad de la obra de Cristino con los versos de Machado se limita a una parte específica de aquéllos, concretamente a los que integran **Soledades**, y, con más exactitud aún, a los que forman la sección de este libro titulada **Galerías**. Esto no excluye el que en otros poemas de Machado puedan encontrarse alusiones que aparecen traducidas en la obra del pintor (aunque estas serán, probablemente, variaciones de las contenidas en dichas **Galerías**). Pero es necesario aclarar que es en los versos de la sección aludida donde la referencia tiene no sólo la identificación externa sino también el tono de visión interno que se adecúa a la obra de Cristino. Este coincide con Machado cuando la palabra del poeta adquiere una cualidad visionaria, cuando está —como de hecho procede siempre Cristino— atento a los procesos síquicos que le sugiere su propio sentimiento en contacto con su entorno, y no se limita exclusivamente a reflejar éste desde un ángulo criticista. Quizás parezca interesante mencionar aquí el juicio de algunos críticos —Cernuda entre ellos— que estiman que la mejor poesía de Machado es la contenida en su libro primero, **Soledades**. La mayor parte del paisaje, situaciones, tipos, reflexiones, etc. que aparecen en sus libros posteriores, **Campos de Castilla** y **Nuevas canciones**, de tener alguna traducción plástica estarían próximos al talante de la pintura de un Zuloaga, por ejemplo. Trabajo éste que habría que colocar como el antípoda del de Cristino.

La obra del pintor está, por consiguiente, ligada a la mejor parcela de la poesía machadiana. Y es la luz de esos versos la que acaso contribuya a hacernos ver y a entender mejor el trabajo de uno de los más singulares pintores españoles de nuestros días.

- (1) **Cristino de Vera**. Textos de Cristino de Vera, Gerardo Diego, Carlos Edmundo de Ory, Joaquín de la Puente, Angel Crespo, Ramón Faraldo y Lázaro Santana. **Fablas**. Las Palmas, 1971.
- (2) En las críticas que he tenido ocasión de leer sólo he encontrado dos menciones: una en un texto de Gerardo Diego (“Todos los aparentes objetos de estos cuadros tienen alma, sin que por eso, como las tierras tristes de España para el poeta, tengan que ser necesariamente triste”); la segunda en una reseña de José Hierro (“este artista canario, como Machado sólo recuerda la emoción de las cosas y se le olvida lo demás”). Como puede advertirse, ambas alusiones son tangenciales, intercambiables por cualquier otra (Hierro, en ocasión distinta, dice: “pero su palabra (la del pintor) como la poética de Vallejo, está en sustitución de la verdadera”). Las citas de versos de Machado se utiliza en casos muy frecuentes como latiguillos familiares a la memoria, sin ningún propósito de relación íntima. Por ejemplo: ¿quién, cuando habla de un hombre bueno, no añade inmediatamente, parafraseando a Machado, “en el buen sentido de la palabra”?
- (3) Entre tantas coincidencias, existe —no podía ser menos—, algunas divergencias. He aquí una muestra: Cristino considera el cráneo como un alto exponente de belleza plástica, que encierra, además, “todo el consolador problema de la muerte”. Machado, por el contrario, alude a la calavera humana con ironía: “El lindo fósil de una / careta de carnaval”.