

Cristino de Vera: La elevación de la pureza

JONATHAN ALLEN

Como pocos creadores artísticos canarios, Cristino de Vera representa una sobria mirada interior, la construcción de un mundo que no es ideológicamente excepcional, pero que sí posee una claridad estética única. Cristino dirige su mirada hacia tierras de Castilla, como lo hizo el joven Galdós, y podemos decir que quizá nunca volverá a dejarlas. Avila y Toledo le fascinan desde el momento que las conoce, y se convierten en simbólicas tierras de confluencia, lugares donde la interioridad de su pintura se abre al exterior; un cráneo contempla desde el alféizar, la cuadriculada ciudad medieval, donde la mística ha florecido, en medio de parques escenarios naturales. La esencialidad que brinda la sierra, al margen de la remitificación del 98, contacta con algo que Cristino ya conoce. Creo que su exquisito sentido del orden, que la economía de los objetos y símbolos que mudan de lugar de cuadro en cuadro es el legado de su fundamento canario, y que la espacialidad, progresivamente lumínica de sus dramas, no es casual, sino más bien el esclarecimiento de un orden metafísico que arrastra porque ha conocido la pobreza, la justa cantidad de las cosas, y la radical pervivencia de los utensilios domésticos más simples, la mesa, el taburete, los jarros, las cestas.

Pobreza y precariedad determinan su mundo visual. Inicialmente, pinta casi toda la superficie con tonos ocres, azules grises y pardos, durante los 50. Posteriormente, la luz irá enriqueciendo, desensombreciendo estos fondos primeros, fragmentando y separando el color que él agrupa en pequeños trazos. Hay una relación superficial con el pointillismo, aunque pienso que Cristino no pretenda como Seurat una científica y fría reconstitución de la visión, sino que su fragmentaria percepción obedece a una nerviosa fe, a una suspensión que no abandona a la idea, a un sentido de cómo las cosas gradualmente cobran cuerpo y se hacen reales, imponiendo sus siluetas en el vacío.

En los años 50 emprende el retrato religioso y piadoso de la mujer. Hace iconos de vírgenes románicas, que recuerdan al realismo trágico que a veces caracteriza a la llamada Escuela de Madrid, y que también observamos en el arte latinoamericano de estos años. Esta frontalidad con que escoge representar a la mujer-virgen, siempre guardiana de un altar, o de un almario particular que es el mundo solitario de su incondicional trabajo casero, nunca desaparecerá del todo de su arte. La angularidad y rigidez de este período familiar y oscuro, con estampas de personas en líneas rectas, alzando brazos y manos mecánicamente, dará paso a la suavidad y a la ondulación de la mujer en los 70 y los 80, que a cambio de perder la facialidad, ojos, boca, nariz, gana una dulzura rítmica, y una incorporeidad espiritual. Todas las morenetas de Cristino de estos duros años 50 suponen una abstracta y volumétrica división del cuerpo, que además se conjuga con una verticalidad apriorística en su concepción del espacio. Estrechadas y alargadas, sus vírgenes participan de esa elevación y prolongación del Greco, aunque simultáneamente están firmemente atadas a la tierra por su inmovilidad totémica, que les impide "volar" hacia arriba. Esta tensión entre arraigo telúrico y elevación es la lucha espiritual del pintor, que sólo la luz aliviará. *Imaginería*, de 1956, es una imagen un tanto espeluznante. El tótem románico, de ojos abiertos al máximo, se recorta contra un fondo azul gris frío, un retablo poblado de santos-monigote, tendente a la abstracción. Pero el tenebrismo religioso de esta década no empaña la sensibilidad del pintor, que bien podría anquilosarse en una vertiente

Cristino de Vera.

Mesa con dos platos, dos tazas blancas y paño blanco. 1993.
Óleo/Lienzo. 100x73 cms. Cortesía: La Máquina Española. Madrid.



icónica. *Mujer con libro*, y *Mujer con Rosa*, ambos del 57, personalizan la figura femenina, sin deshacerse del hieratismo imperante. Pero el volumen es más amplio, la simetría de los cuerpos no es perfecta, y actitudes psicológicas califican estos retratos. Mujer en introspección, con los ojos cerrados, arrobada, o llevando consigo los simbólicos instrumentos de la mesa metafísica. El retablo, la verticalidad monumental de la iglesia ha sido reemplazada por anchas franjas sombrías. La mujer es la guardiana del interior, la cancerbera de la casa, en un universo singularmente desprovisto de gesto y contundencia masculina.

Creaciones paralelas a estas incursiones en el desarrollo de iconos femeninos son los bodegones de estos años, magníficas estampas de sobriedad. Son naturalezas muertas pobres, que parecen como recién excavadas, y que habitan en el interior de la tierra, en una especie de tiniebla terrosa. El bodegón de estos años de abstracción orgánica europea, clima generador de una intensidad muy telúrica, quizá no podía ser de otra manera. Cristino pinta, a pesar de las condicionantes históricas, que creo de naturaleza secundaria en él, una mesa campesina. No anhela la riqueza palaciega que apila frutas y viandas en el clásico bodegón holandés del diecisiete, el desorden sensual de Abraham van Beyeren o de William Kalf, no exentos de un realismo duro y contextual. La sencillez radical de su bodegón es quintaesencia de la mesa española, de la cocina de Velázquez, siempre sugiriendo al espectador un acto de recogimiento que acompaña el dar gracias por la comida cotidiana. Aquí, la intemporalidad de una identidad se cuela en la mano y en la paleta del pintor. Pero Cristino de Vera hace gala a la vez de un potente orden simbólico. El alinea los objetos sobre la mesa, dejando que entre ellos medien distancias fértiles. Puvis de Chavannes, que nos muestra a su pescador inútilmente inclinado sobre su caña, en una naturaleza mental y silenciosa, entre planos incómodos y revolucionarios, podría muy bien pintar uno de los bodegones de Cristino.

Su mesa pobre e inaugural, será el prelude a la escena dramática, cuando él desata ya, dentro de la inmovilidad, el poder de símbolos que transitan ingravidamente todas las etapas de su pintura. La economía del pintor se evidencia aquí, en la maravillosa contención y fuerza interactiva de las rosas y cestas, o cráneos, que viajan de un espacio a otro. Los elementos saldrán más adelante al campo florido, y reposarán sobre la naturaleza, se librarán al horizonte, o si no penetrarán en el espacio.

Una claridad parecida en sus "naturas mortas" lucía Giorgio Morandi, sobre todo en los cuadros de 1918-1920. A cada objeto, como en Cristino, correspondía su sombra, su lugar indiscutible, y entre cada uno mediaba distancia significativa; los fondos son de una monocromía parda clara. Lo que luego hace Morandi, es representar la cabeza seccionada de un maniquí, como alarde metafísico-surreal, anatomía del cuerpo vacío, del autómatas doble.

Desde finales de los 50 y a lo largo de los 60, Cristino edifica su drama simbólico, va expandiendo una metafísica contenida y escasa, mediante la ya aludida repetición y reiteración de sus objetos sacros. *Niña dormida*, de 1963, es un hermoso escenario de la muerte, uno de los momentos simbolistas culminantes del pintor. Sobre el borde de una mesa cuadrada, ligeramente elevada hacia el fondo, yace una niña horizontalmente colocada por la percepción. Carece de rostro y de distintivos, salvo que está ataviada a la antigua usanza, tocada y ceñida por sus ropajes infantiles. Hay algo arcaizante en este muñeco, en este símbolo-inanimado. Ni es real, ni está viva. A otro extremo de la mesa, tres cestas con individuales rosas ascienden. Aquel ordenamiento estático y frontal de los bodegones telúricos ha dado paso al rico asociacionismo de Cristino, a un curioso orden de la irrealidad, que es uno de los procedimientos básicos de la pintura metafísica del siglo XX, y que proviene del onirismo y la yuxtaposición surrealista.

La mesa es un altar o un catafalco, la piedra ancestral de la muerte, donde comemos y discutimos. *En Llanto por el torero* de 1964, vemos a otro cuerpo, esta vez formalmente fallecido, mientras una mujer ondulante reza a sus pies. Esta dinamización del espacio en los 60 nos ofrece visiones exteriores y pastorales, como *Mujer bajo el sol en un campo de flores*, donde domina el ritmo de la línea curva, y vemos una especie de naturalismo naïf que recuerda al aduanero Rousseau.

Hacia finales de los 60, la luz interviene como protagonista directa en esta obra, introduciéndose por los resquicios de sus pinceladas, fragmentando y movilizándolo la visión, bañando su bodegón en una clara aura que al principio no quería representar. Surge el cráneo de la *sic transit gloria mundi*, el esqueleto de Valdés Leal, del tenebrismo español, huella directa, tacto de la muerte. Ya será comensal en los banquetes, ocupará el lugar de las rosas en la cesta, y sustituirá al ojo vivo cuando se coloca en los umbrales que dan hacia dentro y hacia fuera. Pero la inclusión de la finitud biológica conlleva una profundización espacial. Las ventanas interiores se reproducen en una lejanía cercana y doméstica. La espacialidad de la pobre habitación es el juego diverso, inabarcable de la perspectiva. El espacio fecundo de la espiritualidad.

Por las anchas brechas abiertas en el muro de su casa, Cristino contempla un camposanto que se renueva, hasta que por fin llega a la ciudad, al destino y a la historia. El cráneo es un símil de una bicéfala mirada, de una ominiscencia que atraviesa el tiempo, y que el hombre, implícitamente posee. Aunque el pintor escoge simbolizar lo eterno, lo inamovible en el hombre a través de la muerte, dulcificada, eso sí por la luminosidad. Aquí Cristino de Vera se declara deudor de una honda tradición mediterránea, que erige una necrópolis como punto de conocimiento y observación, y emplea el arte, para edificar la tumba más grandiosa. Cristino de Vera, conservador de la piedad cristiana, del





Cristino de Vera. Banco con cesto, vela y taza. 1991. Oleo/Lienzo. 100×81 cms. Cortesía: La Máquina Española. Madrid.

atavismo religioso occidental. A veces, su bodegón-cráneo nos asfixia.

Ya hacia el 90, el pintor quiere sintetizar su idea de la historia, cosa que logra con sus *Ventanas a Toledo*. Los agrestes paisajes expresionistas de 1954, de fuertes contornos negros, cielos explosivos, y geografía accidentada de valles y montes áridos zigzagueantes, distan mucho de estas imágenes formalizadas, geometrizaras de Toledo, lugar del alma castellana, mágico emplazamiento de España, rodeada de sus protectoras murallas. La civilización es precisamente este raciocinio urbano,

este enjambre de destinos orquestados, que el hermético silencio de la calavera parece criticar. Hermosa, es la ventana de 1987, que se abre a Tenerife, y que nos deja entrever una ciudad difuminada, en suspensión.

Cristino de Vera no se mueve con el tiempo. De alguna manera está de espaldas a él. Lo inalterable en su pintura es la fiel y callada utilización de las esencias, el amor a las pocas cosas que hacen el mundo de su arte, flores, cestas, cráneos. Este hombre imperturbable, variando una misma visión, es una legendaria idea de la quietud, de la fe que al final, sola se sabe alimentar.