

LA PINTURA DE ANTONIO PADRÓN

POR LÁZARO SANTANA

La pintura de Antonio Padrón está situada en la órbita de expansión del expresionismo. No obstante, es difícil implicarla concretamente en algunas de las variantes de éste. Sus obras no son ejemplo de un realismo social, ya que el contenido de las mismas no exige una violencia expresiva; tampoco pueden ser adscritas a un expresionismo fove: el color —aunque pretende establecer un lenguaje que valga relativamente por sí mismo— dista de alcanzar la exaltación precisa (que su autor, por otra parte, nunca pretendió) para desvincularse de lo real expresivo; y menos puede decirse que dichas obras sean la consecuencia de la liberación de tensiones interiores ante problemas de índole personal o colectiva. Padrón se mueve evidentemente en una frontera indecisa donde se confunden esas tres posibilidades: de hecho, su obra participa de algunos o de todos estos aspectos del expresionismo. Pero sólo en aisladas ocasiones puede afirmarse su definitiva adscripción a uno de ellos. La constante permanente que vincula a Padrón con el expresionismo es su gusto por lo popular, la reelaboración que él hace de las costumbres, los mitos y el folklore de las islas.

El caso de Padrón no es excepcional en el contexto del arte español. Aguilera Cerni afirma que en España no ha existido nunca un verdadero expresionista, “pese a que el Goya de las obras en la Quinta del Sordo llega hasta los últimos confines de la expresividad” (1).

Por lo que a Padrón se refiere, las dificultades de su clasificación pictórica, y las peculiaridades de la misma, implica no sólo cuestiones estilísticas, sino también, y fundamentalmente, problemas humanos. El carácter del pintor y las circunstancias de su vida influyeron decisivamente en la índole de su arte. Padrón fue un hombre de “personalidad nerviosa e inquieta, un poco asustadizo ante la realidad” (2). Su temperamento retraído y apacible y su psicología contemplativa lo indujeron más a la captación de una serenidad bella y melancólica que a la expresión de un arrebató. “...mi obra, si tiene algún mensaje, es de melancolía”. En el ámbito campesino en el que se establece, el pintor es capaz de descubrir

una armonía antes que un mundo de tensiones. Y sus obras son las señales evidentes de que esa armonía existe, su fe pública en ella. “Hay dos maneras de expresar las cosas —decía Matisse—. Una consiste en mostrarlas con crudeza; la otra en darle forma artística”. Padrón se acogió a esta segunda posibilidad: a aquélla que le facilitaba la manifestación de la armonía interna de las cosas.

La aportación de Padrón al expresionismo es precisamente el hallazgo de esa armonía, de ese universo mágico donde los hombres, los animales, los objetos y el paisaje adquieren su identidad justa y su sitio exacto. Obviamente, esta condición de su obra no supone un asentimiento cómplice a ninguna especie de iniquidad. Munch, en 1889, anotó en su Diario la necesidad de destruir lo cotidiano (mujeres que cosen, hombres que leen). Padrón invierte esa forma de rebelión, de acuerdo con su temperamento. En un mundo caótico, acaso la forma más eficaz, o al menos la más elocuente, de rebeldía sea tomar conciencia de la serenidad que subyace en las estructuras más profundas de ese caos, y hacerlas aflorar como un reto a quienes nada más satisface la violencia. Wölfflin escribe que, “todos los elementos de una obra de arte, forma, tema, color, etc., se basan en una unidad que es la expresión de un determinado temperamento”. Pero también es evidente —comenta Herbert Read— que el temperamento individual “está formado, o al menos influido, por el medio en que vive el individuo” (3). Padrón se integra en su ambiente y no reacciona contra él: el resultado de esa simbiosis lo conforman las obras del pintor, plenas de armonía y serenidad. Sólo al término de su vida, inducido probablemente por las premoniciones de su muerte, Padrón asumió en cinco o seis cuadros la expresión de un desorden, y de cómo se veía afectado por él, de forma quizás más metafísica que vivencial.

La obra de Antonio Padrón está principalmente ligada al medio geográfico y étnico en que se produce. De pocos pintores españoles puede afirmarse como de Padrón el que sus cuadros estén tan íntimamente unidos a la tierra nativa del autor que, sin ésta, aquéllos no tendrían razón de ser. Sus primeras pinturas ya tienen como protagonista al paisaje y a la gente de la isla. El pintor vive entre ellos, y en ellos ha fijado el objeto de su arte.

Sorprende a primera vista que un pintor que había asistido en Madrid —durante sus años de estudiante— al progresivo declive de la Academia Breve y de los postulados artísticos que ésta ejemplificaba a través de los Salones d'orsianos, se sintiera tentado por el cultivo de una pintura de características indigenistas. Así ocurrió, sin embargo. Aunque es preciso puntualizar que Padrón se acogió a la tradición de un indigenismo autóctono insular, anterior y distinto al que se practicaba con tan escasa fortuna en la Península.

Desde 1918, la Escuela de Luján Pérez, fundada en Las Palmas con ideas similares a las que habían dado origen a las Escuelas al Aire Libre mejicanas impuso en la conciencia de los artistas canarios la necesidad de revalorizar el arte autóctono, y, en todo caso, de crearlo a partir de las exigencias expresivas de los propios paisajes y tipos de la

isla. Pintores y escultores que habían recibido enseñanza en dicha Escuela (Monzón, Arencibia, Oramas, Fleitas, Eduardo Gregorio), realizaron los primeros y sorprendentes acercamientos bajo esta perspectiva al universo pictórico que les mostraba la isla. Nació así una pintura indigenista insular cuyas peculiaridades distintivas residían, según Padrón, en los “característicos ocres y rojos, en los tonos cálidos”. “Todos estamos alrededor de un volcán”, añadía. Y concretaba: “El pintor canario refleja más la tierra que la luz, más la tierra que el mar —por lo accidentado de la isla. El cielo casi nadie lo ve”. Manolo Millares y el mismo Padrón completaron (cerrándola hasta ahora), esa visión. El primero aportó el magicismo de sus pictografías; el segundo, el rigor constructivo de sus composiciones figurativas. Millares refundió con propósitos surrealistas los signos geométricos procedentes de un rudimentario arte aborigen; Padrón reveló, por vez primera, un aspecto del mundo de la isla: aquél en el que participaban alfareras, camellos, aguadoras, campesinos, niños, flores, turroneas.

Padrón pinta con delictación cuanto de genuino, de popular, le ofrecía la isla. Antonio se mueve con familiaridad entre estas gentes y cosas (“cosas que no busco”). Ellas y las memorias de la infancia van llenando sus cuadros (“pero que para mí tienen algo singular, muchas de



Paisaje con cabras (1966)

ellas asociadas a la infancia y que me eran muy agradables, como echar la cometa, los trompos, los barcos, y todo lo popular, lo dramático, lo misterioso”). Su realización en el lienzo (más exactamente: en la tabla; Padrón pintó siempre sobre tabla) está hecha, como diría Wordsworth, con the glory and the freshness of the dream” (con la gracia y frescura de los sueños), y también con sus ambigüedades y deformaciones. Pa-

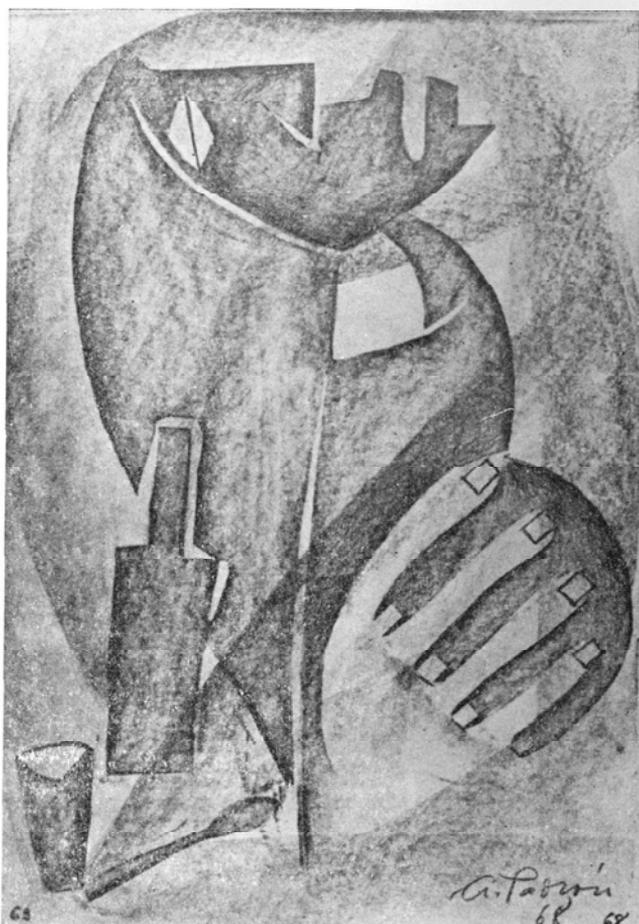
drón no se propone conseguir una representación realista de aquel mundo: lo **crea**, a partir de unos signos referenciales que él refunde sin respetar su ordenamiento real, en función de la estructura pictórica. Alberto Sartoris, a propósito de Pettoruti, señala que, “con la intención de crear un mundo bien particular... evitó ligarse a todos los arcaísmos del arte imitativo, y se refirió exclusivamente al origen de las artes. Dicho de otro modo: a su simplicidad y primordial esencia” (4). La exégesis puede ser aplicada igualmente a Padrón. Este construye igualmente un retablo primitivo con gente y cosas primitivas, a través de una visión también primitiva. Su mundo es un mundo particular; pero esta particularidad no ha roto las conexiones con su procedencia. Todo lo que existe en la realidad puede ser reconocido allí, pues, contrariamente a lo que se ha afirmado, Padrón no “idealiza lo que sus ojos captan al recorrer su entorno”, sino que lo reelabora de acuerdo con una realidad más profunda. “Trato siempre de reflejar unas realidades de la manera más poética y subjetiva posible” —dice Padrón. La idealización es una mixtificación, un falseamiento de la realidad. Padrón se atiene a lo existente; sólo que lo capta en lo que posee de más puro y genuino con un ojo y un espíritu adiestrado a percibir y a considerar la armonía como la constante del universo. La obra de Padrón no es una versión connotativa de la realidad, sino una metamorfosis de ella, es decir: una metáfora.

Para acentuar esa primitividad de su percepción, Padrón prescinde de la profundidad: en sus cuadros no hay perspectivas ortodoxas ni modelados. Padrón hace aquí práctica de las enseñanzas foves, los pintores que comprometieron el espacio en una visión que se ajusta a la bidimensionalidad. Dicho planismo cobra especial significación en los paisajes: éstos —sin cielo y sin mar— parecen continuar verticalmente la tierra de la isla, desaislándola (5). El dibujo está trazado perceptible e ingenuamente, con deliberada infantilidad, dentro de unos esquemas geométricos que nos remiten a los lineamientos del dibujo aborígen insular (6); bajo ellos, el color se aplica con independencia de sus valores locales, en atención preponderante al ritmo de la composición: color de índole arbitraria, como todos los signos de un lenguaje. Los planos de color, sin embargo, no anulan las líneas fundamentales de los objetos; las rayas negras del dibujo raspan anteriores capas de pintura y hacen visible una atractiva amalgama de modulaciones cromáticas que complementan, corrigen y valoran las grandes manchas de la superficie.

El Universo así representado es un universo estático, en el que no hay acción y apenas espectación. “Las cosas se detienen a mi alrededor —dice Antonio—; de este modo desarrollo la realidad hasta rozar con la abstracción”.

Acaso sin advertirlo, Padrón reitera parte de lo manifestado por los pintores de “Die Brucker”: no expresar la naturaleza en sus formas fugitivas exteriores, sino concentrar las sensaciones personales del objeto” (7). Posiblemente sea esta inmovilidad de su universo la que conlleva —o la que permite expresarla, al menos— la gracia poética que emana de sus pinturas. “La misión propia de la poesía —apunta Mounin— es ofrecer a lo más sólido del lenguaje y a lo más misterioso del mundo lu-

gar para una misteriosa coincidencia” (8). Este punto de reunión en la obra pictórica de Padrón es esa atmósfera de retablo románico a donde el pintor conduce y en la cual estructura los objetos de su elección. Sólo



El niño enfermo
(boceto, 1968)

allí, y en función unos de otros, asumen el genuino encanto que indudablemente poseen y que aislados en su lugar de la realidad cotidiana apenas muestran.

La obra expuesta por Padrón individualmente en 1954 y en 1960 responde a la descripción que hemos intentado hacer de ella. No obstante, es en la exposición de 1960 donde esa obra se muestra en toda su espléndida plenitud. En la de 1954, aunque apuntaban ya las conclusiones a que el pintor llegaría en los años siguientes, subsiste todavía algún recuerdo de la influencia que en él habían ejercido varios de sus maestros en San Fernando —especialmente Vázquez Díaz— o de pintores como Palencia y algún otro perteneciente a la Escuela de Madrid. Tales influencias no tuvieron preponderancia en su trabajo ulterior; de ahí que

aunque parezca conveniente señalarlas no nos hayamos detenido en su análisis.

Antonio Padrón fue un pintor de producción escasa, entre otras razones porque trabajaba su obra de manera reflexiva y meticulosa. La elaboración de un cuadro —en el supuesto de que se aplicara a él continuamente— lo entretenía un mes, cuando menos. El mismo preparaba las tablas y colores: hacía uso constante de los conocimientos artesanales que había adquirido en la Escuela de Bellas Artes, y de los que la experiencia y la investigación propia le iban deparando. Con independencia de sus valores plásticos, la obra de Padrón es una obra bien hecha. Algo realmente insólito en el contexto de un arte de ejecución febril y apresurada como es en su mayoría el arte contemporáneo.

Según el catálogo de su obra —todavía incompleto— su producción anual media a partir de 1954 puede cifrarse en unos diez cuadros. En el período 1961-1965 pintó aproximadamente treinta y cinco, que desechó en su mayoría. En la exposición organizada en ese último año sólo muestra diez y nueve, algunos de los cuales ya había exhibido en 1960. Esta drástica selección no fue sólo producto de una feroz autocrítica, sino también consecuencia de la profunda crisis que lo afectó en ese período y de la que todavía en 1965 no se había recuperado por completo.

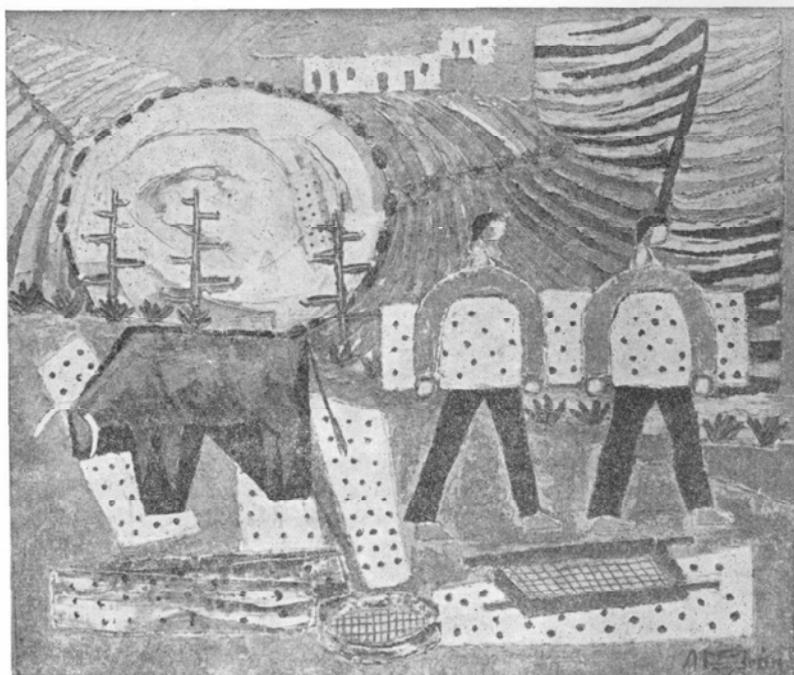
El origen de dicha crisis —marginando algunas probables implicaciones personales— estuvo en la desconfianza súbita que Padrón experimentó acerca de la validez de sus medios expresivos, y de la legitimidad de su arte todo. La aceptación del informalismo, e incluso su difusión a niveles oficiales, había hecho cambiar radicalmente muchas concepciones pictóricas, y puesto otras tantas en entredicho. Padrón, que había rechazado siempre la idea del arte abstracto como algo insuficiente, debió plantearse dramáticamente la posibilidad de que su obra fuese un error, de estar trabajando en situación anacrónica, de espaldas a eso que ambiguamente denominamos “exigencias de nuestro tiempo”. Padrón era un hombre de arraigadas convicciones, pero también propenso a la duda: su acceso tardío a la pintura ejemplifica esa bifronte condición de su personalidad. La duda señalada se le presentaría, y probablemente con violencia. Durante cuatro años (1961-1964), aunque no abandonó del todo el trabajo en su pintura figurativa, se dedicó al ensayo y al experimento. De las treinta y cinco obras que concluye en ese tiempo, unas veinte son totalmente abstractas; y en las restantes figurativas se advierte también la huella del experimentalismo, por el uso que hace en ellas de arenas, tierras, gruesas capas de pintura, etc. En las obras abstractas Padrón emplea maderas, papeles, metales, etc., objetos a los que sirve de soporte un color cuyas combinaciones reflejan inequívocamente sus tonalidades favoritas: azules, rojos, sicnas, negros, y otras menos significativas.

Antonio no llegó a conseguir en esos trabajos el tono y la visión del mundo propios del informalismo. La índole de su sicología vedaba el camino al drama y a la gesticulación; sin embargo, en sus experiencias más afortunadas, puede percibirse una similitud con la estética del **object trouvé**, si bien para que estos cuadros fueran una buena muestra de dicha estética a Padrón le hubiera hecho falta valorar más el objeto en

sí mismo y en su casualidad. Pues aunque Padrón confesó alguna vez que se sentaba frente al cuadro a realizar su obra, sin fabricarla nunca previamente, el pintor era lo suficientemente analítico como para no fiar demasiado en el azar; y el **object trouvé** es, precisamente, azar. El **dripping** hace también su aparición esporádica en esos ensayos; el goteo es un reguero de color, a la vez que de posibles imágenes. Habitados a su anterior empleo del color con independencia de su localización en las formas, la nueva manera de conducir su arbitrariedad no nos sorprende demasiado.

Algunos años después de realizadas estas experiencias abstractas, Padrón solía referirse a ellas calificándolas con desdén de meros pasatiempos. Pero el número de obras realizadas, y el esfuerzo que debió suponerle su ejecución, las coloca en un plano de significación más decisiva. Precisamente en el que hemos pretendido situarlas para esbozar su descripción.

Un óleo pintado a fines de 1964 resume de alguna manera la posición definitiva de Padrón frente al arte abstracto; marca, asimismo, el

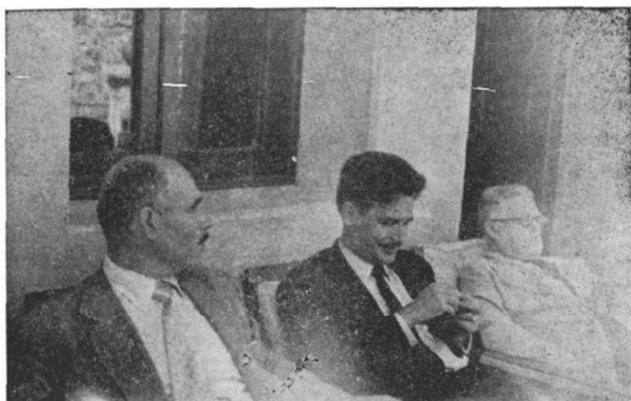


La trilla (1967)

reencuentro con su verdadera personalidad. Dicho óleo se titula “En la exposición”; muestra a tres campesinas contemplando atónitas (con asombro que participa de la ironía y de la inaccesibilidad) un cuadro abstracto.

Durante estos años, y a la par de sus experiencias abstractas, Padrón realiza, dentro de su constante figurativa, una ampliación de su universo

temático: a su antiguo concierto rural se suman diversos personajes y situaciones que lo enriquecen y completan: santiguadoras, brujas, echadoras de carta, etc., dando así cabida en su obra a un aspecto oscuro de la existencia —la superstición— tan arraigado todavía en los medios rurales de la isla. Tales pinturas muestran dos características que tienden a diferenciarlas de sus obras anteriores: por una parte, el color ha cambiado la brillantez propia del período 1950-1960 por tonos cálidos y finalmente por oscuros. Por otra, el dibujo ha perdido la ingenuidad de su



*Jesús Arencibia,
Antonio Padrón y
Nicolás Massieu*

trazado: las líneas se han hecho más rectas y angulosas, y los rostros más hieráticos. Con la integración de estos nuevos elementos a su pintura comienza la etapa más fructífera y madura del arte de Padrón, comienzo que puede situarse a mediados del año 1965.

En efecto: a partir de ese año, con urgencia que luego nos parecería premonitrice, Padrón se dedica intensamente a pintar. Superada positivamente la crisis anterior, el artista se ve asistido por el pleno dominio de sus facultades técnicas —enriquecidas a través de sus experiencias abstractas— y por la confianza absoluta en la legitimidad de su arte. En tres años escasos pinta unos cuarenta y cinco cuadros, casi tantos como en los diez años precedentes. “Aunque les parezca mentira —dice Padrón— estoy pintando más de lo que en mí es usual; pues normalmente pinto de siete a ocho horas diarias, que en mí es un record; aunque dos o tres días los tenga que dedicar a la agricultura, porque no me queda otro remedio, aunque es una gran esponja para borrar la rutina” (8).

En este breve período último de su trabajo, Padrón reelabora parte de su universo primitivo, especialmente el sector que tiene como protagonista a los niños y al paisaje. En ambos temas, el pintor logra una adecuación perfecta entre color y forma; y no sólo en cuanto a la relación mutua entre ambos elementos, sino también en atención a su servicio como símbolos de la realidad y de las condiciones anímicas del artista. El estilo, como siempre, es aquí el hombre mismo, y más que nunca se hace transmisor de una experiencia única que refleja en profundidad sus sentimientos y adivinaciones. En este sentido puede afirmarse que

el resultado explícito en la mayor parte de las obras de estos años es un exponente de los impulsos instintivos que le condujeron a elaborarlas. Los verdes y azules de “Las majadas” y “Niño y cometas” (1967) nos remiten a un universo calmo y tranquilizante; “Paisaje con cabras” y “Mujer infecunda” (1966), ambos entonados en luminosos amarillos y cálidos ocre, refieren todavía la existencia de un mundo que ha hecho de la armonía su principal exigencia, aunque las manos cruzadas de la mujer sobre cuyo cuerpo se realiza el conjuro de la fecundidad insinúen —de acuerdo con la sicografía elaborada por el pintor— un gesto de melancolía y desesperanza. “Echando las cartas”, “El niño enfermo”, las tres versiones de “La lluvia” (1967-1968), nos introducen definitivamente en la ruptura del equilibrio hasta allí existente entre el pintor y su concepción de la realidad. “La piedad” (1968, inconcluso), es, finalmente, una versión alucinada de la derrota y de la muerte. El empleo exhaustivo de las tonalidades del color negro —que en sus cuadros de hechicería se les confiaba una preponderante función ambiental—, asume en estas obras últimas la representación del más absoluto dramatismo. En el vacío del color y de la luz emergen unos rostros tallados duramente, parecidos a máscaras negras. En tales cuadros, trabajados por el pintor hasta el momento mismo de su muerte (10) resume Padrón toda la congoja que debió experimentar —quizá sólo intuitivamente— en los meses últimos de su vida. Formalmente, esa pintura debe mucho al más genuino expresionismo alemán. Humanamente, constituye la elaboración más pura de la impotencia que invade al hombre cuando se halla ante la posibilidad del silencio definitivo.

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

Quizás la existencia de tal pintura arquetípica —porque de eso se trata en definitiva— se deba a que Padrón combina en su obra el “máximo de personalidad con el máximo de impersonalidad” creando, de acuerdo con la definición de Middlenten Murry, un “estilo”. Las obras de Padrón constituyen, en efecto, una síntesis de sentimientos personales, por un lado, y por otro, la íntegra proyección de esos sentimientos en la cosa creada. Y es en esta metamorfosis de lo particular a lo universal donde reside, según Goethe, la esencia de la poesía, y de cualquier otro arte.

- (1) Vicente Aguilera Cerni: **Panorama del nuevo arte español**. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.
- (2) Antonio de la Nuez: **Un nuevo pintor en Gran Canaria**. "Diario de Las Palmas", 26-4-54.
- (3) Herbert Read: **Art and Alienation**. Thames and Hudson, Londres, 1967.
- (4) Alberto Sartoris: **Pettoruti**. Los Arqueros. Las Palmas, 1952.
- (5) Sólo en muy escasos cuadros —todos de su primera época— pinta Padrón el cielo o el mar.
- (6) Es sorprendente la influencia que la cultura guanche ha tenido sobre los artistas canarios contemporáneos. A éstos les llamó primeramente la atención los dibujos geométricos de las pintaderas (sellos realizados en barro). Fleitas los utiliza, desde 1930, en sentido ornamental. Millares, en 1950 en un contexto mágico. Padrón, desde 1954, en lo que tenían de supervivencia en algunos utensilios de uso campesino. El rostro triangular de los idolillos reencarna en los rostros de los personajes de Padrón. Millares recibe de la envoltura de piel, agujereada y ennegrecida, que cubre el cadáver momificado de los guanches las ideas previas para realizar las arpilleras.
Que una cultura de la que se conservan tan escasos vestigios (su destrucción por los invasores peninsulares fue sistemática y total), haya gravitado tan poderosamente sobre los artistas insulares es, como decimos, sorprendente. El secreto de tal influencia reside, quizás, en que la revalorización de esos vestigios se hizo coincidiendo con el auge de una corriente del arte contemporáneo que incluía entre sus características la geometralidad propia de todas las culturas primitivas. El rostro triangular del ídolo guanche también lo pintó Picasso, que no lo contempló —creo— nunca. Más fortuita es la coincidencia de que Burri utilizara la arpillera unos años antes de que Millares descubriera sus posibilidades expresivas.
- (7) Extracto del catálogo de la **Neue Sezession**, Berlín, Febrero, Abril, 1911. Citado por Jean Casou en **Panorama de las artes plásticas**, Editorial Guadarrama, Madrid, 1961.
- (8) **Poesie et Societe**, París, P. V. F. 1962. (Citado por Jean Cohen en **Estructura del lenguaje poético**, Gredos, Madrid, 1970.
- (9) De una carta de Antonio Padrón al autor, 27-2-1966.
- (10) La última vez que visité el estudio de Padrón, en la Navidad de 1967, "Echando las cartas" estaba aún sin concluir. En una carta del 12 de Abril de 1968 que el pintor me dirigió a la Universidad de Wesleyan (Coon. USA) donde yo residía entonces, me daba cuenta de estar pintando una "Piedad" y de tener terminados ya uno titulado "Niños buscando pájaros", "El niño enfermo", "La lluvia", otro de la lluvia y en proyecto "La magua" y "Luna de amanecida". La "Piedad" quedó incompleta. "La magua" y "Luna..." no llegó a pintarlos.