



LAZARO SANTANA

e397/16

Antonio Tadrón

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





ANTONIO Padrón (1920-1968) fue un pintor que produjo su obra manteniéndose voluntaria y conscientemente al margen de los habituales centros artísticos del país. Su conducta en este aspecto estuvo dictada por sus convicciones acerca de la necesidad y la pureza del arte y, sobre todo, porque éste nacía en él sugerido por el entorno geográfico y étnico en el que el pintor gustosamente se limitaba. De ahí que su trabajo, hermoso y bien hecho, sea prácticamente desconocido.

Antonio Padrón

LAZARO SANTANA

Poeta.

Crítico de Arte.



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

Antonio Padrón

R-36-108



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación
Ciencia. 1974.

Imprime: Raycar, S. A., Matilde Hernández, 27 - Madrid

D. L. M. 16.598.—1974

I.S.B.N. 84-369-0330-7

Impreso en España

AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA

Para realizar el presente trabajo me han sido particularmente valiosos los informes que me proporcionaron doña Dolores Padrón y Rafael Padrón, tía y hermano, respectivamente, de Antonio.

Felo Monzón me hizo valiosas sugerencias en torno a algunos aspectos de la obra de Padrón, y Servando Morales me facilitó extractos de su correspondencia con el pintor —que espero haber utilizado adecuadamente.

Diversos amigos de Antonio —Manuel González Sosa, Lola de la Fe, Calaya Argüello, Manuel Hernández Suárez— leyeron o escucharon la lectura de este trabajo, enriqueciéndolo con sus observaciones.

Me es grato reunir esos nombres en la primera página de este libro sobre nuestro común amigo, y dedicárselo a ellos, no sólo en

prueba de mi reconocimiento, sino también —permítaseme esta libertad— en el de Antonio, quien siempre halló en tales personas amistad, cariño y admiración. Tres conceptos cuya práctica no suele prodigarse en el curso de las relaciones humanas.

L. S.

UNA TARDE CON ANTONIO PADRON

Algunos domingos —pocos, ahora lo advierto— dos o tres amigos montábamos en un pirata y nos íbamos desde Las Palmas a Gáldar, para ver a Antonio Padrón. Si se le había avisado previamente por teléfono, Antonio nos aguardaba en la puerta de su casa, o en la puerta del Casino, al lado mismo de su casa. Si no, bastaba tocar el timbre y esperar un ratito tras oírlo —o adivinarlo— resonar en las profundidades de aquel caserón de formas un tanto cubista y blancas. Al poco, Antonio se asomaba a la ventana (él estaba siempre allí); con gesto alegre, pero sin exteriorizar demasiado su alborozo, nos hacía señas de que aguardáramos: un minuto más tarde nos abría la puerta y nos invitaba a pasar.

Generalmente no nos deteníamos mucho en la casa misma; después de atravesar una compleja teoría de cortos pasillos salíamos

a un jardín, al fondo del cual se hallaba el estudio del pintor —un pequeño pabellón de dos pisos, también de paredes blancas con zócalos de piedra gris—. Antes de llegar a él, Antonio acariciaba la cabeza de unas pequeñas gacelas, nos mostraba sus últimos progresos en el cultivo de las orquídeas —cultivo al que dedicaba no menos ternura que a la cría de gacelas—, y los resultados alucinantes, o cuando menos extraños, de los injertos realizados en plantas tropicales. Se refería distraidamente a los problemas que estas tareas le ocasionaban, y por último, penetrábamos en el estudio.

La planta baja Padrón la había dispuesto como pequeña sala de exposición personal. No todo el mundo tenía acceso a ella: los amigos y algunos paisanos del pueblo (y, por supuesto, los amigos de sus amigos). Allí colgaba los cuadros últimos, y aquellos otros pintados años atrás y de los que no había querido prescindir, hurtándolos a la venta —cosa asequible porque él no gustaba de vender sus cuadros— y al deseo de regalarlos a algún amigo —sugestión más compleja de vencer por cuanto el pintor disfrutaba regalando sus obras a sus amigos—. Ocasionalmente, Padrón bajaba del piso alto del estudio una o dos tablas a medio pintar. Eso era señal de que trabajaba en algo que él suponía nos interesaba y quería mostrarnos con urgencia los resultados a que iba llegando. Lo mirábamos todo y concluíamos sentándonos alrededor de una pequeña mesa situada en medio del saloncito.

Antonio había preparado café, o dejado dicho que nos lo trajeran desde la casa. Si ocurría

esto último, una vieja sirvienta —vestida con un largo traje negro, el pelo recogido en un moño alto— entraba, dejaba la bandeja del servicio sobre la mesa y salía, silenciosamente. Un paño blanco, ribeteado de encaje hecho a mano, cubría la bandeja.

Hasta entonces no se habían pronunciado muchas palabras: algunas nuestras, invariablemente admirativas, ante los cuadros de Antonio, y que éste escuchaba sonriendo brevemente, moviendo apenas los labios. A Padrón no le era sencillo entrar en conversación: su hábito de silencio no se rompía fácilmente. Siempre era preciso guardar un pequeño intervalo para que el pintor interviniera: como una preparación ritual que exigía renovarse cada vez.

Concluida esta ceremonia de tácitos silencios —ya se había servido el café— Padrón se adaptaba. A medida que se consumía el café, sus palabras fluían con rapidez y espontaneidad progresiva. Tras los cristales oscuros de las gafas, los ojos no eran ya sólo espectadores: también participaban; los gestos de la cara, habitualmente poco expresivos, se animaban, e incluso adquirían un tono rojizo. Sus manos, unas manos fuertes, de dedos largos, se movían como subrayando en el aire lo que sugirieran sus palabras.

¿Cuáles eran los temas de nuestras conversaciones? La pintura, naturalmente, era uno de ellos. Pero no sólo la pintura. Antonio sentía una vasta curiosidad por cuanto le rodeaba: nada le era ajeno ni indiferente. Las jornadas en el pueblo, pese a su radical aislamiento, no

se le hacían largas casi nunca. (Alguna vez...) Cuando no pintaba, leía o se ejercitaba en la agricultura; recorría los campos de alrededor indagando los colores de la tierra y enterándose de la vida de los campesinos, de sus costumbres y milagros. Con regocijo nos relataba algún descubrimiento recién hecho sobre prácticas de hechicería; hablaba luego de los guanches uno de sus temas predilectos—, y de la supervivencia que él creía hallar del arte aborigen en el dibujo geométrico de las queseras y en las estilizadas líneas de la cerámica popular. Picasso aparecía comúnmente en la conversación cuando se traía a cuento el arte del Africa Negra y el arte abstracto (del que Padrón de-nostaba cordial e inflexiblemente). Por contagio se pasaba a dilucidar inmediatamente las posibilidades menguantes del turismo en Canarias en cuanto Africa estuviera en condiciones de competir en seguridad y comodidad con las islas; se seguía aludiendo a la fantástica facilidad de adaptación que ofrecía aquí la tierra a algunas plantas tropicales; y se terminaba, por terminar con algo, discutiendo los avatares últimos de la literatura y de la política provinciana —aportación ésta a la variedad de la conversación hecha por los visitantes.

Las tazas de café hacía ya tiempo que estaban inmóviles; por la puerta entornada del estudio penetraba el compacto escuadrón del canto de los pájaros; éstos concertaban a veces una tregua, y entonces escuchábamos el grito de un pavo real (cuya cola multicolor medio veíamos fugazmente). Los ruidos del pavo real me traían a la memoria los versos enigmáticos

de Stevens: I felt afraid. / And I remembered the cry of the peacocks. La placidez de la tarde, sin embargo, era absoluta. En el jardín de Antonio siempre había sol. A esa hora —las seis pasadas— la sombra de los árboles era todavía densa, aunque el aire empezaba ya a refrescar.

Antonio nos acompañaba hasta la parada del pirata; allí nos despedía diciéndonos que volviéramos.

De regreso a Las Palmas, mientras el coche ondulaba por la Cuesta de Silva, en cuya sima empezaban las plataneras y después el mar (desde arriba un distinto y continuo verde), nuestros comentarios versaban exclusivamente sobre el pintor: su vida, aislado en aquel pueblo; su indiferencia por la fama de su obra; su humanidad, sencilla y sin afectación; su bondad. Siempre concluíamos razonando que todas esas condiciones y circunstancias eran los ingredientes únicos, precisos y peligrosos de su arte. Antonio Padrón, en Madrid, Barcelona o París no sería el Antonio Padrón a quien tanto queríamos y admirábamos.

Llegábamos a Las Palmas con la noche.



LA VIDA

Antonio Padrón Rodríguez nació en Gáldar (Gran Canaria) el 18 de febrero de 1920. Aunque situado a pocos kilómetros de la playa, Gáldar es un pueblo mayormente agrícola, no marinero. Su horizonte, hacia el mar, lo cierran unas montañas cárdenas y negras. Esto, y ciertas concepciones plásticas suyas, aclaran por qué Padrón, pintor en una isla, no pinta casi nunca el mar.

La gente de Gáldar vive del trabajo que le proporciona el cultivo de las plataneras: una dura tarea sujeta a los avatares del agua y del amo. La propiedad de la tierra la detentan aquí unas pocas familias —como ocurre en casi toda la isla—. El padre de Antonio pertenecía a una de ellas.

La vida de Padrón parecía destinada a transcurrir en el ambiente plácido de una familia bien acomodada; sin embargo, la muerte de su padre, en 1929, y la de su madre, en 1930, interrumpe cuando menos

la normalidad de esa existencia familiar. Tras el fallecimiento de sus padres, Antonio y sus hermanos fueron a vivir con diversos parientes, dispersándose. Antonio halló cobijo en casa de unas tías paternas. Estas lo cuidaron con solicitud; pero el trauma que había producido en él aquellos acontecimientos incomprensibles incidieron constantemente en la vida del pintor. Padrón hizo de los niños uno de los temas predilectos de su pintura. Y aunque los muestra generalmente en actitud de juego, felices y libres, es advertible una suave melancolía que se adhiere a esos cuadros como un dejo de su propia tristeza adolescente. Pese a esto, en el pueblo nadie recuerda a Antonio como un niño triste; retraído, sí, pero no triste. Suelen contarse de él aventuras y anécdotas que no hacen diferir su biografía de la de cualquier otro chiquillo de su edad: peleas, escapadas a las fincas, captura de nidos, etc. Parecía tener un amor extraordinario a la libertad, a moverse a su gusto y capricho. Este anhelo lo simbolizaría más tarde en la cometa que echan al viento los niños de sus cuadros.

A los diez u once años, sus tías, con objeto de que estudiara el bachillerato, lo internaron en el colegio de los hermanos de La Salle, en Arucas. Antonio pasó en ese colegio unos cuatro años, y el recuerdo que conservó de él era poco satisfactorio. La sujeción a la disciplina del internado y la falta de libertad le deprimían. Su carácter era escasamente propicio para que diera expresividad inmediata a sus sentimientos; esto hacía que contuviera sin manifestar sus pequeñas rebeldías, hasta que aquellas ex-

plotaban, por saturación. En dos ocasiones se escapó de su encierro (así lo llamaba, y lo sentía, él); volvía a casa caminando. (Arucas dista de Gáldar diez y nueve kilómetros). Pero tras una temporada en que parecía recuperar ánimos al contacto con el aire y la libertad del pueblo, regresaba al colegio.

Después de su estancia en La Salle, Antonio concluyó el bachillerato en el colegio de Viera y Clavijo y en el Instituto de Segunda Enseñanza, de Las Palmas. En este último centro docente tuvo como profesor de dibujo a Nicolás Massieu (1876-1959), un excelente pintor impresionista canario absolutamente desconocido fuera de las islas. Massieu ya había dejado atrás el período en el que había producido sus obras más importantes (década de 1920 a 1930), pero estaba entonces, en cuanto a prestigio se refiere, en su mejor momento. No es improbable que Massieu ejerciera alguna influencia sobre Padrón; casualmente sería el mismo Massieu, muchos años más tarde, con ocasión de la primera exposición de Antonio, el primero en percatarse de la importancia de la obra de su antiguo alumno.

Antonio había mostrado desde niño cierta afición al dibujo (1), mas sin hacer de esa afición un gusto determinante en su vida. Concluido el bachillerato, su interés lo conducía a estudiar

(1) Lola Rodríguez Domínguez, pariente de Padrón y aficionada a la pintura, cuenta que Antonio, de niño, copiaba los cuadros que ella hacía. (Vid. **Antonio Padrón, mi discípulo**, por L. R. D. en «El Eco de Canarias», junio 1968).

arquitectura. No obstante, en 1938, a pesar de que todo se derrumbaba, no era el tiempo propicio para iniciar aquellos estudios. En ese año —Padrón tiene diez y ocho— ingresa en el ejército (Infantería). Permaneció alistado hasta 1945: siete años inciertos y tambaleantes al cabo de los cuales decide qué va a hacer: estudiar Bellas Artes. «Cuando hacía el servicio militar —dice Padrón— empecé a cultivar la música y la pintura; realmente no sabía qué llamada interior obedecía, pero así era... Pintaba con furia, con pasión... (2).

En el mismo año en que obtiene su licencia del Ejército Antonio Padrón pasa al examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Este hecho confirma su práctica anterior del dibujo. Superar tal examen no era tarea difícil, pero tampoco suponía empresa asequible para un inexperto. En San Fernando coincide, aunque en distinto año de la carrera, con otro pintor canario: Jesús Arencibia. Sus compañeros de curso son Farreras, Ubeda, Labra. Y sus maestros, Julio Moisés, Vázquez Díaz, Valverde.

Durante los cinco años que reside en Madrid, Antonio se comporta como un extranjero que no quiere adaptarse de ninguna manera a costumbres que no son las suyas. Su trabajo en la escuela se desenvuelve normalmente, pero no le satisface. «No era feliz, estaba haciendo lo

(2) Salvo indicación contraria, todas las manifestaciones del pintor citadas en este trabajo, están tomadas de entrevistas aparecidas en el «Diario de Las Palmas», de 21-5-1954 y 14-2-1960.

que me ordenaban, no era yo». Sus ratos de ocio los pasaba habitualmente en el cuarto de la pensión; allí se acompaña de un tiple y de alguna canción de la isla que él mismo prueba a entonar. «Leía muchísimo; alguna vez asistía a conciertos, al teatro». Sus compañeros lo recuerdan solitario y poco extrovertido; pero alguna vez en que fue preciso contar con él para apoyar protestas académicas, lo hallaron dispuesto. En 1950, obtenido el título de Profesor de Bellas Artes, Padrón regresa a la isla, de la que ya no volvería a salir.

Cuando Padrón vuelve a Gran Canaria, en Las Palmas se vivía un momento crucial para el arte en las islas. La Escuela de Luján Pérez, tras algunos años de inactividad, había reanudado sus tareas docentes; el grupo **Ladac** acababa de fundarse. Manolo Millares, Plácido Fleitas, Felo Monzón, Juan Ismael y otros pintores estaban realizando una obra de vanguardia que en cierta manera anticipaba la eclosión del arte abstracto en España. El ambiente, como puede suponerse, era bastante propicio para que un joven pintor entrase de lleno en él y se familiarizara con varias de las corrientes más vitales del arte contemporáneo, completando y corrigiendo de esta manera las enseñanzas de la Academia (3). A pesar de esta coyuntura favorable, Padrón se aísla en Gáldar, y no contacta-

(3) En **Informe sobre Manolo Millares** (Bellas Artes 72, Nov. Dic. 1972) y en **Plácido Fleitas** (Col. Artistas Españoles Contemporáneos, núm. 41), he insistido con algún detalle en la caracterización del ambiente artístico de Las Palmas en esos años.

ría con los medios artísticos de Las Palmas hasta varios años más tarde. Así, cuando en 1954 inaugura su primera exposición individual en el Museo Canario, el pintor es un perfecto desconocido. «Antonio Padrón —dirá un crítico años después— fue una gran sorpresa, un no saber de dónde había aparecido este gran pintor» (4). Lo peculiar de tal hecho es que, clausurada la muestra, Padrón vuelve a sumergirse en su aislamiento del pueblo. Su conducta no estuvo, entonces, motivada por su desorientación o timidez, como podría inferirse a primera vista; algo más profundo influía su actitud. A partir de la fecha indicada, algunos amigos seguían su quehacer: «sabíamos que se encontraba en Gáldar, trabajando; de vez en cuando teníamos noticias de sus cosas» (5). Pero en definitiva, salvo esos contactos amistosos, Padrón continúa, y continuará hasta su muerte, siendo un pintor recluido, alejado de los medios artísticos nacionales y provinciales, dando a conocer su obra raramente y sólo a instancias de sus amigos. ¿Por qué?

El problema presenta dos aspectos a considerar. Al principio, Padrón rehuyó el trato con sus compañeros de tarea, y más aún con el público, obsesionado por el convencimiento que él tenía de que su pintura no iba a satisfacer a nadie. «Tengo la seguridad —manifiesta— de que mi pintura está fuera del gusto corriente de las gentes; a ellas les gusta más lo barroco

(4) Manuel Padorno: **Notas para una crítica**. «Diario de Las Palmas», 17 de enero de 1961.

(5) Id., id.

a lo Néstor, etc., etc, o una pintura cuajada de tipismo que no va conmigo; e incluso algunos que crean encontrar en mí a un clásico se sentirán ofendidos al ver una negación de lo académico, todo lo malo que se quiera, pero eso sí, sin ninguna traza de realismo a lo Leika» (6). Pero una vez superada esta actitud de desconfianza (sus exposiciones tuvieron siempre la mejor acogida), Padrón no varió en absoluto su conducta. Quizás —y aquí interviene ese otro aspecto a que me refería— lo que dilucida de forma más convincente su actitud sea el argumento de que Antonio tuvo —como pocos artistas suelen tener—, una cierta «intuición de la futilidad de la grandeza» (Cavafis), y que, en definitiva, le preocupaba poco, o nada, la trascendencia de su trabajo en el aspecto habitual de la proyección de una obra pictórica. Padrón fue, por otro lado, un hombre modesto en la estimación de su arte. Acaso se percataba de su singularidad, pero nada más lejos de su intención que el pregonarla o el hacer algo para que otros la reconocieran. «Por encima de todo —decía— amo el silencio y mis soledades». El dinero no le interesaba, en absoluto —si bien es cierto que no carecía de él—, y la fama no lo sugestionó nunca. Tuvo algunas oportunidades para salir de la isla, y las dejó pasar sin pena. Detestaba la intriga de marchantes y galerías. «Pintar para mí no es una profesión, sino

(6) Carta a Servando Morales, de 2-12-53. Morales, compañero de Padrón cuando éste cumplía el servicio militar, ejercía entonces el periodismo y la crítica de arte; fue el organizador de la primera exposición de Antonio.

una devoción, una necesidad vital». Padrón aspiraba a mantener su arte en un estado genuino, tal como él deseaba lograrlo, y no quería someterse a los gustos de la crítica —tan maleada por intereses ajenos al arte— ni del público. Pintaba para él y para un reducido grupo de amigos. La admiración —que él no pretendía— y el afecto de éstos le bastaba.

Quizá intuya alguno en la actitud del pintor la presencia de una especie de aristocratismo. No hay tal, ni siquiera intelectualmente. Como sujeto psicológico, Padrón no se distingue del tipo común del campesino insular: callado y retraído, pero suficientemente atento. Por otra parte, su procedencia burguesa no supuso obstáculo para que su visión de la realidad se saturara en las raíces populares de la isla y para que él mismo no fuera nunca espectador curioso y alejado de su mundo circundante, sino partícipe de él. La existencia de Padrón transcurrió, efectivamente, en íntima simbiosis con la gente del campo: compartía sus gustos frugales, y su comportamiento no fue menos austero que el de sus paisanos, jornaleros o peones. Vivía y con frecuencia hasta pensaba y se expresaba como uno de ellos. La tierra y la gente de su alrededor no fueron sólo la tierra y la gente que él llevó a sus cuadros y las que dieron razón de ser a su arte: constituyeron también el mundo al que el artista estaba imbricado vitalmente. La conducta de Antonio no fue nunca una «manera», sino la expresión genuina de su personalidad, profundamente humana.

Lógicamente, como artista que era, Padrón poseía una serie de rasgos distintivos —que se

hubiera dado en cualquier otro contexto social en el que el pintor se hallara implicado— y que propendía a diferenciarle de sus paisanos. Estos rasgos estaban, exteriormente, reducidos al mínimo. Sólo cuando Padrón se enfrentaba a la necesidad de producir su obra —siempre en solitario— emergía el artista, cuya sensibilidad posibilitaba la conversión de sus observaciones cotidianas en obras de arte.

En su aislamiento del pueblo, Padrón fue dejando transcurrir los años. Alguna vez, sobre todo al comienzo de su vida allí, tuvo deseos de marcharse («pensaba ir a Madrid y a París, pero lo he dejado por ahora») (7), sin decidirse nunca ello. Pintaba más o menos, según su ánimo. Atendía también al gobierno de las fincas de la familia; experimentaba nuevos cultivos con el mismo rigor con el que investigaba distintas posibilidades para su pintura. Le siguieron interesando la lectura y la música. Mujeres no se le conocieron. Algunas tardes, de vuelta de sus faenas del campo o de sus tareas con la espátula y los colores, se sentaba en el casino con los amigos burgueses del pueblo. Estos no le entendían, pero le respetaban. Antonio vivía su mejor vida dentro de él y cuando estaba ejercitándose en las cosas que amaba. Lo demás era estar, estar simplemente, aunque a veces estuviera a gusto.

Así también transcurrieron los meses, impensadamente últimos, de su vida.

(7) Id., id.

Murió el 8 de mayo de 1968, una tarde del continuo verano de la isla, en su casa de Gáldar, víctima de un ataque cardíaco.

Mas él, al irse, tras de sí deja viva la apetencia de la conversación y de la amistad interrumpidas.

Cernuda pudo haber escrito estos versos para Antonio Padrón.

LA OBRA

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 implican 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 pasional». «... 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

(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.

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 aquella 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). Pa-

(3) Herbert Read: **Art and Alienation**. Thames and Hudson. Londres, 1967.

drón 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 quizá 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, había impuesto en la conciencia de los artistas canarios la necesidad de revalorizar el arte autóctono y, en todo caso, 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, Santiago Santana) 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: aquel en el que participaban alfareras, camellos, aguadoras, campesinos, niños, flores, turroneras.

Padrón pinta con delectación 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, mu-

chas de 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. Padrón 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 también construye 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

(4) Alberto Sartoris: **Pettoruti**. Los Arqueros. Las Palmas, 1952.

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, 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);

(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 cotexto 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

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 expectación. «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 sensa-

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.



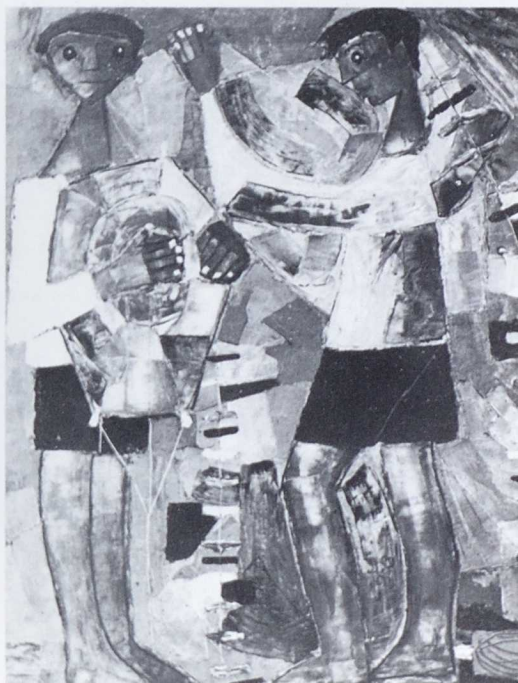
Los molinillos (1959)



La lluvia
(1967)



Niños y cometas
(1967)



Paisaje (1966)





Mujer infecunda (1966)

Cabeza (1959)

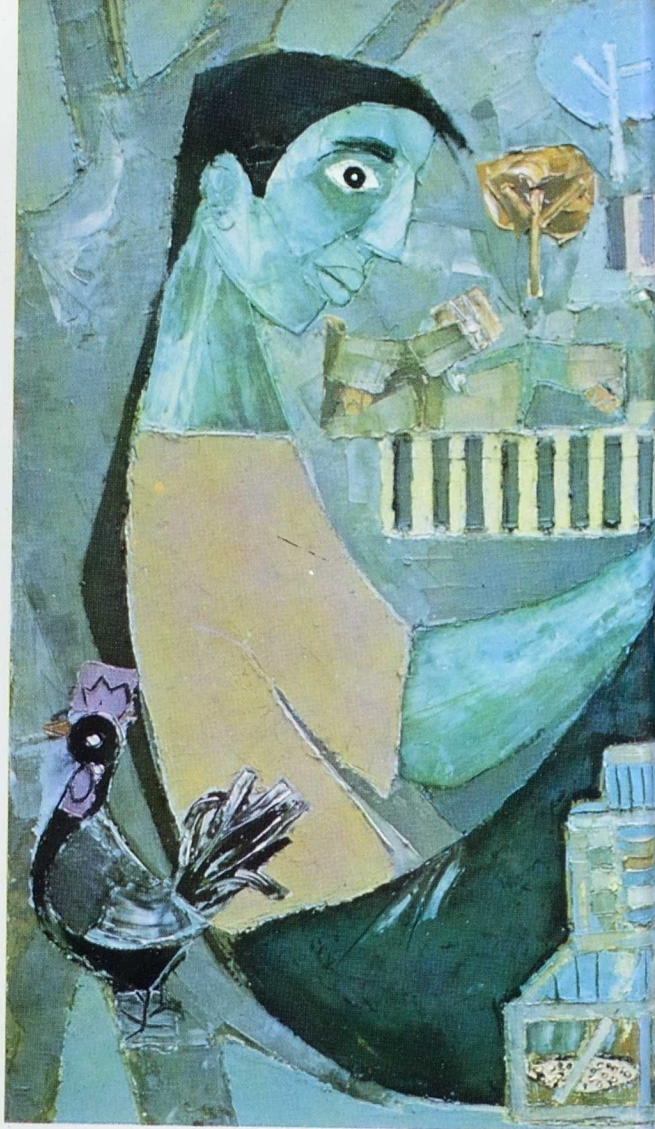


Campesinas (1954)

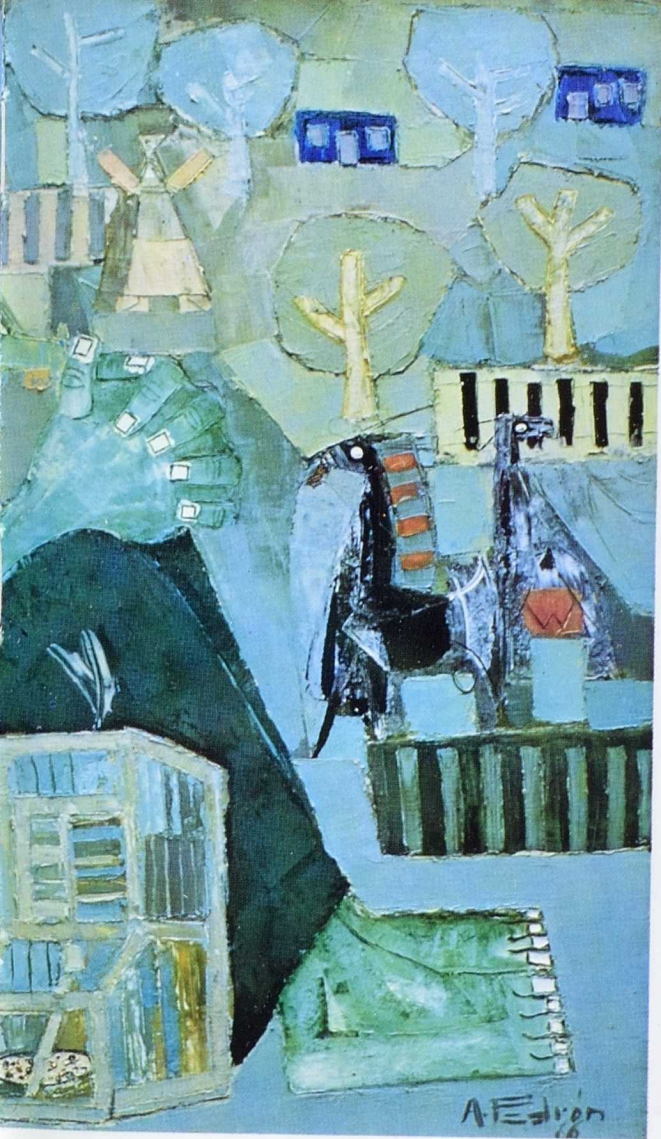




Niños en el mar (1967)



Las majadas (1967)

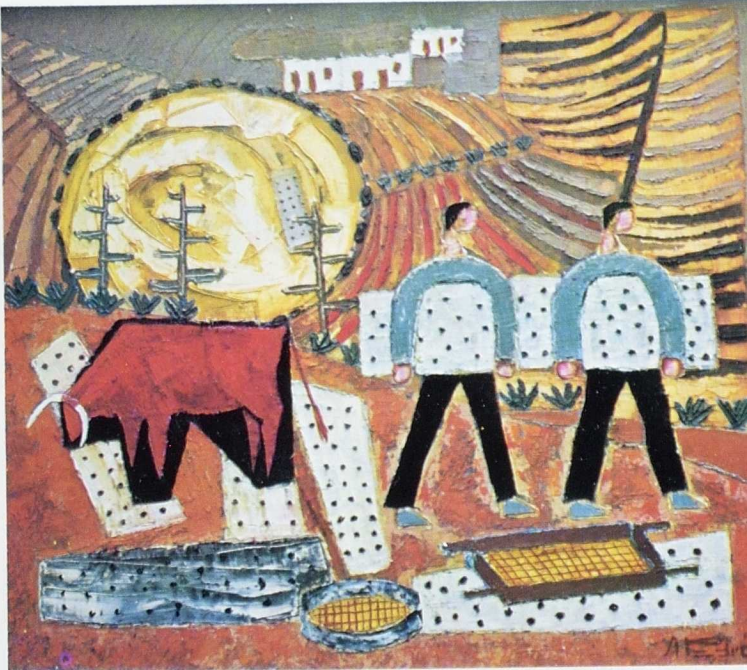




La baraja (1965)

Turroneras
(1959)





La trilla (1967)

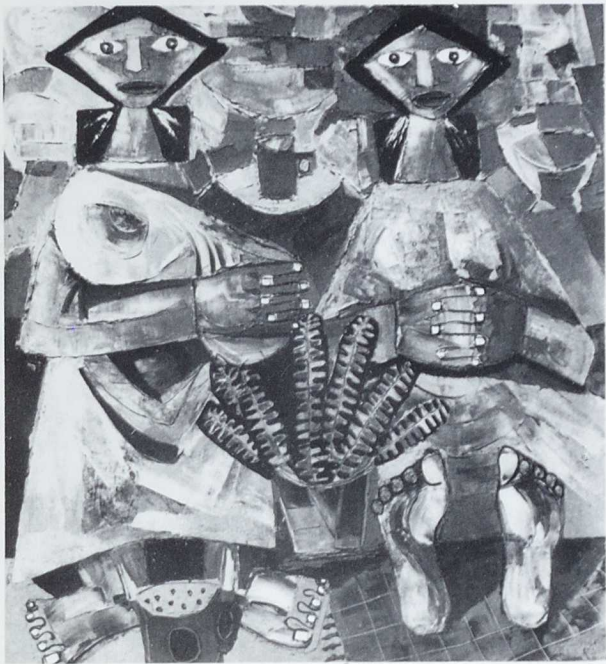
La lluvia (1968)



Campesina
(1968)



Mujeres
sentadas (1968)



La tienda (1962)





El niño enfermo (1968)

ciones 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 Moulin— es ofrecer a lo más sólido del lenguaje y a lo más misterioso del mundo lugar para una misteriosa coincidencia» (8). Este punto de reunión en la obra pictórica de Padrón es esa atmósfera de retablo románico adonde el pintor conduce y en la cual estructura los objetos de su elección. Sólo 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 Pañencia y algún otro perteneciente a la escuela de Madrid. Tales influencias no tuvieron preponderancia en su trabajo ulterior; de ahí que, aunque

(7) Extracto del catálogo de la **Neue Sezession**, Berlín, febrero, abril 1911. Citado por Jean Cassou 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.)

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 apresurado 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 muestra diecinueve, 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 le 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 experi-

mentó 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, sienas, 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 psicología 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 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, hechadoras de cartas, 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, adoptando tonos cálidos y, finalmente, oscuros. Por otra, el dibujo ha perdido la ingenuidad de su 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 premonitoria, 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 récord, 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» (9).

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 de 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

(9) De una carta de Antonio Padrón al autor, 27-7-1966.

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 abso-

(10) La última vez que visité el estudio de Padrón, en enero de 1968, **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 incompleto. **La magua y Luna...**» no llegó a pintarlos.

luto, 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 quiera otorgársele, superándolo y trascendiéndolo. Ya se ha insistido en que Padrón crea, y no copia, ese mundo. A través de modelos concretos, individuales, el pintor pretende elaborar un tipo de proyección universal cuyas peculiaridades puedan ser observadas y estimadas con independencia del contexto en que su autor las ha hallado y dejado.

Quizá 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 Middlenton 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.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

SERVANDO MORALES

Antonio Padrón Rodríguez: un escolástico que pinta sin normas académicas, con toda el ansia puesta en un potente afán de arte. Es el académico que después de aprender bien el dibujo y sus secretos, dentro de las normas del más puro clasicismo, lo ha querido olvidar todo o lo ha olvidado y hace ahora lo que realmente le lleva por su afanoso camino de lo ideal.

Cuando por primera vez nos presentamos ante uno de estos lienzos tuvimos la sensación de que nos faltaba algo: el final. Cada motivo parece salirse del marco, como buscando una amplitud en la norma: más horizonte, más cielo, una cumbre más...

El artista deja algo por pintar a los lados y al fondo de sus lienzos, como para continuarlo tal vez

en otro lienzo; como una imponente conversación tan bien dicha de forma y de color, que, para mejor gozo, queda para otro día.

El hombre no quiere saber de guerras, ni de locos, ni de tragedias. Y pinta casi siempre de cara a la tristeza, como con una fuerza de angustia contenida, pero que la hace feliz a su regreso; un regreso que parte desde el fondo del alma hasta el más sosegado, y rebelde a un tiempo, movimiento del pincel; es una tristeza feliz, plácida, briosa, conforme. Esto es: una conforme tristeza llena de bríos luminosos.

Su nota alegre es símbolo, es guía para una confirmación gloriosa, la diafanidad del color.

Padrón es un artista sin anécdota. Es un hombre fiel a su ideal y a su inquietud, y pinta lo que siente, lo que se le transparente a través de su secreto y su ángel. No tiene ni quiere moldes. Busca soledad, aislamiento, independencia absoluta. En un cuadro con figuras —mujeres malvas, niños rojos— está siempre la presencia de latente soledad: una inquieta soledad. Con su mucho de poeta y su tanto de hombre normal —normalmente ensimismado—, el artista parece andar por la vida buscando esa meta del arte que no llega: la infinita meta que es un horizonte más.

El arte, para este pintor, es un juego solemne entre lo divino y todo esto que tenemos de burro. No quiere llamar a las cosas por su nombre, sino idealizándolas, soñándolas, haciéndolas poesía vigorosa y calibrada.

No hay anécdota en ninguna de estas composiciones y paisajes —como tampoco tiene anécdota su autor—; sólo metáforas, cosas de siempre con nombres nuevos.

Es toda esta obra de Padrón Rodríguez un ciclo pictórico que no hace punto y aparte, sino que continúa siempre con punto y seguido: párrafos nuevos, frases nuevas con nueva inspiración.

(Prefacio catálogo exposición en «El Museo Canario». Las Palmas, mayo 1954.)

ANTONIO DE LA NUEZ

La pintura de Padrón se parece sólo a la de él mismo, pero es necesario a la comprensión del entendimiento humano que lo que vemos nuevo lo relacionemos con lo que ya hemos visto, de tal forma que un ente aislado completamente nuevo para nosotros carece de significación, es decir, no es signo de nada. Ya el signo, por su mismo ser, es consecuencia, repetición de algo que no necesitamos representarnos totalmente, pero que nos evoca aquello oculto y olvidado que ha quedado arrinconado en el desván de nuestra imaginación o de nuestra memoria, en este caso concreto, visual.

Así es posible que en el pintor veamos signos de Gauguin, sin ser un imitador del genial pintor francés, brutal entre los impresionistas, con su **Vía Crucis**, réplica del **Cristo amarillo** bretón, y, sobre todo, con estas mujeres que en algunas composiciones hieráticas de Padrón portan tallas de barro, muy parecidas a las figuras oscuras y como de palo de la época tahitiana de Gauguin. Pero ésta no es la esencia de

sus figuras humanas, el resumen de su visión de la bronceína imagen humana, como en el niño que juega sentado con el barco en la mano. Las demás figuras, con el extremo de la máscara a un lado y este niño en el opuesto costado, es una evolución casi de lo solanesco hacia lo que pudiera ser, aunque sea, una influencia del tinerfeño Aguiar o de Vázquez Díaz.

Dos o tres signos más podemos subrayar en este pintor que comienza a ser genial. Uno, el enamoramiento del boceto, que tiene siempre, sobre la pintura terminada, la enorme ventaja de suprimir, de dejar difuminado lo anecdótico —en algunos cuadros aparece esto, lo anecdótico, en primer término—; pero el pintor se ve que ha ido directamente a buscar más allá de la ventana el fondo del paisaje y de lo eterno. Otro signo es la exaltación del colorido, con esa cretona de las flores nuevas, rápidas, tan caducas que no dejan lugar a nada; y, por último, el de los volúmenes bajo la luz con peso casi aplastante, tal como existe aquí, inigualable, con un recuerdo que deja, después de muerto, a las generaciones futuras de pintores —aun sin que hayan visto un solo cuadro de él— don Nicolás Massieu y Matos.

(Un nuevo pintor en Gran Canaria. «Diario de Las Palmas», 26 mayo 1954.)

MANUEL PADORNO

He visto cuadros empastados. Eso que se llama empaste, pintura gruesa, relieve, capas dobles, volúmenes de color. Todo esto lo emplea Antonio Padrón. Pero, además, no. Es decir, Antonio Padrón no se queda en eso: unos puntea-

ban sin espesor, otros desgarraban, otros empastaban simplemente, otros chamuscaban la pintura, etc. Antonio Padrán habrá hecho todo eso, estoy seguro; pero originariamente, hasta donde pueda ser original algo aquí en la tierra, yo creo que habrá que debérsela a él esta forma de **tallar** la pintura. Lo primero de todo es que no utiliza elementos extraños para conseguirlo, trabaja tradicionalmente; el que lo figurado no parezca la cosa misma, sino ajenamente lo sea, es decir, más que el parecido físico, más que ese ya lejanísimo «se está saliendo del cuadro» y el «parecen que están vivas», se tengan sobre la piel la sensación de la rugosidad de algo. (...) Sobre las grandes formas secas, es decir, sobre los grandes espacios de color, que por lo regular vienen a ser formas humanas, a veces cae el dibujo, el trazo negro; podría darnos idea eso que tanto hemos hecho en la playa de alisar la arena y con el dedo dibujar sobre ella. El dibujo cae como una estructura sobre el espacio de color. Ese dibujo suele llevar como un reborde o rebaba rodeándolo, remarcando la figura, resaltando extrañamente, dándole carácter primitivo e ingenuo a la composición, infantil, asombroso. Otras veces, sobre la mancha de color, escuetamente dada, recibe su dibujo rayado. Esta raya por lo regular hien- de el lienzo o la tabla y saca otro color de abajo, y a veces varios. (...) Antonio Padrón pinta como sometiéndolo su alrededor, inmovilizándolo. (...) Es de notar que todas las sombras de los cuadros de Antonio, todas las manchas de su pintura que denotan sombra, provienen de un sol inmóvil, que siempre estuviera arriba y un poco a la izquierda. (...) El mismo ha dicho que para

pintar somete a inmovilidad, todo lo retiene alrededor suyo, lo sujeta, lo clava en su ser, y así luego lo trabaja lentamente.

(Notas para una crítica. En «Diario de Las Palmas», 17 y 18 enero 1961.)

MANUEL GONZALEZ SOSA

¿Qué silencio lamina
con la danzante púa moledora
ese mínimo astro, casi frutal, surgido
en las manos del hombre
como una cósmica nostalgia?

¿Qué son maravilloso, sólo
para vosotros perceptible, se alza
de cada grano macerado?

¿Qué música secreta de afiladas volutas
entra por vuestra sangre y va agrandando,
en incesante siega de latidos,
la tensa bóveda del éxtasis?

¿Qué pájaro profundo
unta de magia su garganta
en las fragantes venas del aceite
que, al latigazo del zumbel, rezuma
la tierra?

Ya posado
el dócil torbellino
sobre la abierta palma de la mano,

¿el pico ebrio sigue aún succionando
la melodiosa savia embelesante?

(Pie para el cuadro de Antonio Padrón
«Niños y trompos». «Diario de Las Palmas»,
9 octubre 1965.)

AGUSTIN DE LA HOZ

(...) Antonio Padrón no se apartó nunca de la isla, y por eso mismo cuanto hizo de por vida —salvo alguna escapada por los laberintos abstractos, que, según confesión, no compartía— resultó ser de una fidelidad absoluta a su estética y a su tierra. Su genio verdadero radicaba en lo racial, ciertamente, pero sin caer nunca en la empresa facilona de lo arcaico caricaturesco o en los archisabidos colorines verbeneros. Digamos que el genio de Antonio Padrón, como todo valor permanente, venía de muy honda raíz biológica. Parejos eran también su aire y su talante: alto, adusto y fuerte, sin labia y sin gesticulaciones, y sobre todo bondadoso, con su cara de noble aldeano como espejo del alma.

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

Ante un cuadro de Antonio Padrón comprende uno que personalidad y estilo están ligados entre sí como dos iniciales. Es esta una sensación que no parece fácil de captar, aunque, digámoslo así, al contemplar la mágica pintura de Padrón sepamos que su personalidad es el valor primordial de toda su creación artística. Cuaquiera podría pensar, sobre todo si piensa mal, que Antonio Padrón fue un pintor literario,

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

(Antonio Padrón. El «Eco de Canarias», 12 mayo 1968.)

JESUS HERNANDEZ PERERA

(...) Pocas veces he llegado a sentirme tan identificado con una pintura y un arte tan directo, tan asequible, tan humano como el suyo. La vibrante orquestación del color aprestada en una geometría de extraordinario rigor constructivo se me entró en el alma.

En aquella disertación estuve buscando, creo que con vano propósito de erudición, antecedentes y estímulos del Arte de Padrón, su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y sus primeros retratos neocubistas bajo

el influjo de Vázquez Díaz, luego trocados en unos paisajes en los que el modismo ibérico de Benjamín Palencia y de la nueva Escuela Madrileña, habían encontrado amplio acomodo en los campos grancanarios. Hasta quise desentrañar sus débitos expresionistas y las concomitancias inevitables en todo pintor vigoroso con el siempre joven Pablo Picasso. Me atreví a trazar un paralelo entre Antonio Padrón y ese otro gran maestro del neofovismo español y también prematuramente desaparecido, Rafael Zabaleta, el juglar de Quesada, de las tierras ardientes de Jaén. (...) Los parentescos artísticos que en su Exposición Antológica andaba buscando, nada explican. El estilo, la manera, la completa dicción de Antonio Padrón expresa su mensaje, deja bien lejos tales o cuales resonancias.

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

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

(Un auténtico maestro. El «Eco de Canarias», 12 mayo 1968.)

ENRIQUE LITE

Me habían dicho que era un hombre extraño, introverso, de trato difícil. A pesar de esto yo tenía enorme interés en conocerlo. Bueno, si he de ser sincero, tenía interés en conocer al hombre que había pintado un cuadro que representaba la ruleta de una feria turroneira, de esas que tienen gallos de porcelana barata, frasquitos de perfume y una paloma atada por la pata. Tenía interés en conocer a un hombre que había pintado un cuadro sorprendente, aún a pesar de que fuera extraño, introverso y de trato difícil. Si hay días inolvidables, tengo que decir que el que pasamos Mercedes, Nereida, Felo y yo, en compañía de Antonio Padrón, fue uno de ellos. Tanto es así que me hice el propósito de escribir un amplio artículo sobre la personalidad y la obra de este hombre que no era ni extraño, ni introverso, ni de trato difícil. Sin embargo, las cosas, ¡Dios mío!, no son casi nunca como uno piensa. Y ahora escribo confuso, torpe, apresurado, porque me comunican que Antonio Padrón ha muerto.

Me cansa oír decir, y decir yo mismo, que hay que acostumbrarse, que la vida es eso, que no existe posibilidad de rebelión, que contra la realidad de la muerte, nada hay que hacer. Ya lo sé. Lo sabemos todos. Pero lo cierto es que aquella aún reciente mañana en que visité por primera vez el estudio de Antonio Padrón quedé anonadado durante largo rato contemplando una de las producciones pictóricas más extraordinarias que en muchos años haya visto. No es momento de entrar en detalles ni en juicios críticos o técnicos, pero uno, que es pin-

tor, que ama la pintura con amor único, incompatible, tiene que decir, tiene que reconocer que hay cosas por encima de su medida, ante las que no cabe otra postura sino la de admirar y aprender. Yo confieso, y no me duelen prendas decirlo, que sentí envidia, sana envidia de pintor, ante los cuadros de Padrón. No estoy alabando a un muerto. Me gustaría, daría no sé qué, por encontrar la palabra que acreditase mi sinceridad. A medida que pasa el tiempo te haces más cauto en tus opiniones, más cuco y reservón en los juicios y también más maduro y certero en la intimidad de tu criterio. Aquello que yo estaba viendo era bueno, sencillamente bueno, sin que exista otro calificativo que supere a éste. (...) Aquel hombre que no era extraño ni introverso ni de trato difícil me habló de pintura con la rara sencillez de las personas que de verdad entienden y viven en el exacto entendimiento de algo. Digamos que de la misma forma con que un campesino habla de las lluvias, la cosecha y la semilla. Digamos que como el pescador conversa de sus artes, de las noches de plenilunio, de las marejadas y de la calma del mar. (...) Así oí hablar de pintura. Yo aseguro que esto no ocurre todos los días.

(A pesar de todo, Antonio Padrón ha muerto. El «Eco de Canarias», 2 junio 1968.)

CARLOS MURCIANO

Luminosa y profunda, su pintura se levantaba de aquellos lienzos que él iba mostrándome despacio, volviéndoles luego de cara a la pared, como para dejar en su misma íntima penumbra la habitación en que se alineaban. Se veían en

ellos lo que fuera su propia obra, la lucha del artista con y por la expresión exacta, su búsqueda constante, su afán de sacar afuera su esencia mejor. Silencioso y solitario, ajeno a cuanto no fuera su propio arte, Antonio Padrón laboraba día tras día en su taller, plasmaba sobre el lienzo campesinos, pescadoras, niños con cometas y molinillos, cerámicas, gallos, paisajes de su isla entrañable, cúbicos case-ríos, dromedarios, brujas, satiguadoras, mujeres-ucas geometrizadas que dialogaban en voz baja cosas de este mundo y del otro, en mitad de una sinfonía de ocres y encendidos amarillos y vivos azules que un rojo pincelazo incendiaba. Sin mengua de su acusada personalidad, sus cuadros me recordaban a veces los de Zabaleta, con una pizca de Palencia, otra de Vázquez Díaz, más de Picasso. Pero a sus cuarenta y ocho años, Antonio Padrón había dejado muy atrás todo lo que no fuera su propia obra; obra ya con el sello inconfundible de lo auténtico, de lo que, por magistral, es capaz de crear escuela.

(Memoria de Antonio Padrón. El «Universal», Caracas, 1968.)

VENTURA DORESTE

Estabas siempre allí.

Y amarillos y blancos,
azules misteriosos,
ocres de pasión súbita,
negro de apaciguada pesadumbre,
leves grises reptantes,
colores de alegría sorda y honda
levantaban, creaban nuevamente
el mundo de la isla.

Y tú apenas hablabas,
demiurgo cotidiano
de las tierras, arados y camellos,
de las costumbres lentas y los hombres;
demiurgo cotidiano,
condueño de la luz, la soledad
y el silencio propicios.
Y estabas siempre allá;
y algunas veces, pocas, conversabas
sobre flores del trópico,
sobre gacelas y aves,
sobre peces y acuarios,
sobre cultivos,
sobre campesinos,
sobre el barro y sus formas,
sobre el blanco asombroso,
tierno de Zurbarán.

O cantabas, ya casi para ti,
en la tarde del pueblo,
pulsando la guitarra luminosa
y la oscura nostalgia,
luz sombría del ser.

Estabas siempre allá
bebiendo lo telúrico y celeste,
el volcán y la paz,
el dolor y la nada,
los signos más palpables
y los más invisibles.

Estabas siempre allá,
solitario, obstinado,
enclavado en la tierra
múltiple de la isla:

en este tiempo nuestro
y detrás y delante
del tiempo y sobre el tiempo.
Estabas siempre allá,
demiurgo cotidiano.

Pero de pronto, sin aviso previo,
en un suave poniente
de primavera lenta,
ya no estabas allá.

Y todos lo supimos
—hielo y llanto, mañana detenida—:
ya no estabas allá.
Amarillos y blancos,
azules, ocres, negros,
grises de sueño y vida,
colores de alegría sorda y honda
levantaron, crearon nuevamente
el mundo de la isla.

Pero, Antonio Padrón,
amigo de gacelas y de peces,
amigo fraternal de tus amigos,
amigo de la luz y de los vientos,
de la soledad fértil,
del color y los campos;
pero, Antonio Padrón,
pintor, soñador, músico,
no estás ya aquí,
en la isla.

(Elegía. «Diario de Las Palmas», 7 mayo
1969.)

ORLANDO HERNANDEZ

El próximo día 22 de mayo se cumplirán exactamente dieciséis años de la primera muestra pictórica del artista galdense Antonio Padrón,

dado a conocer para la isla en los salones del Museo Canario. Su primer catálogo, precisamente el sencillo catálogo que no aparece en la actual muestra antológica, marca esta fecha: 22 de mayo de 1954, como el primer eslabón en el reconocimiento público de este gran pintor isleño, hasta entonces casi totalmente desconocido. Al menos estas impresiones son las recogidas en los memoriales de las tertulias callejeras. Y así se nos asegura que sus propios compañeros del «Viera» se extrañaban de que Antonio Padrón pintara. Y a tal punto rayaban las dudas, que la comisión encargada de admitir dicha obra para ser expuesta en el Museo, exigió la fuese presentada para un detenido examen, pronunciándose en favor de esta muestra el doctor O'Shanahan, Felo Monzón, Jesús Arencibia, y el entonces secretario de dicha entidad, don Antonio de la Nuez, respaldados todos por el criterio del maestro Colacho Massieu, quien, en compañía del escritor Servando Morales había visitado anteriormente el estudio del pintor en Gáldar. Visita que ganó la admiración del maestro por el joven Padrón, hasta el punto que solía repetir a su acompañante: —Servando, ¿sabes que este «giovine pittore» será un gran pintor? Y «giovine pittore» le llamó siempre don Nicolás según tenemos entendido.

Visitante asiduo era Morales de Padrón, quien solía trasladarse con frecuencia a Gáldar, coincidiendo luego también en Madrid. El pintor se resistía a exponer individualmente, hasta que la amistad le convenció y se logró organizarle su primera exposición individual en el Museo Ca-

nario, el 22 de mayo de 1954, presentada por Servando Morales, que a la sazón era redactor del vespertino «La Provincia», instalado entonces en la calle Colón. La muestra se inauguró a las siete de la tarde, con unas palabras preliminares del secretario del Museo, don Antonio de la Nuez.

Padrón mismo había redactado de su puño y letra unas notas biográficas que figuraron en la segunda paginilla del catálogo, y que pudimos observar, juntamente con otros dibujos hechos por el pintor antes de su marcha a Madrid, conservados religiosamente por el citado escritor. Las notas, de puño y letra del pintor dicen: «Nací en Gáldar en 1920. Estudié el bachillerato en Las Palmas, en el "Viera y Clavijo". Cursé los estudios correspondientes en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, alcanzando el título de Profesor de Bellas Artes. Hasta ahora no he expuesto ni individual ni colectivamente.»

(Ante los dieciséis años de la primera exposición de Antonio Padrón. En «Diario de Las Palmas», 15 mayo 1970.)

ALFONSO O'SHANAHAN

Quien fue siempre niño, nació y murió en Gáldar, a los cuarenta y ocho años de edad. Vivió por ahí el tiempo necesario y suficiente para comprender. Llega un momento de nuestra vida en que todos comprendemos. La vida está llena de esos momentos. Pero él tuvo un momento lúcido: el del regreso. Volver. Regresar. Entrar a lo suyo. A su casa. A su tierra. A sus mujeres. A su pueblo. Entró en todos ellos a la vez. ¿Para qué volver? ¿A dónde ir? Mejor allí en

la soledad de su vida, en su casa, su mundo, en su pueblo, su infierno. ¿Cuántas cosas comprendió? Tantas cosas para no querer salir de lo verdadero, de lo que empieza a destruir lo suyo propio. Porque, ¿para qué salir?, ¿para qué comprender?

Tengo un cuadro que dice «La ermita, A. Padrón». Era el año cincuenta y seis —él lo dijo—, empezando a pintar los campos, las mujerucas. Treinta y seis años, todavía un niño, todo tan ingenuo, tan enternecedor a sus años. Como la pintura de un concurso infantil, las mujeres entran en la ermita y se apartan para mostrar su arquitectura rural, iglesia de portón y campanario, de parquecillo y de árboles recién nacidos, la pizarra de un cuento. Y tres fondos, tres: campos paradisíacos, bucólicos bajo nubes rojas y blancas, bajo azul cobalto de cielo oscuro a plomo. El orden perfecto y simétrico de arriba a abajo y la lente pura del ojo de un niño. Oficio de mirar en cualquier campo de esta isla-cárcel. (...) Fíjense bien, casi no hay hombres, ni en su vida ni en sus cuadros. Mujeres, niños, campos, arados y cometas, tapices de un lúdico paisaje, colores de la escala cromática pura, estampas casi bíblicas, evangélicas, tiernas, no manchadas por el comprender. (...) Hoy es todo tan claro. Hoy es Museo, pero entonces fue pardal, parada y fonda. Me dijeron que siempre había un café, una bandeja de encaje, pan y queso, refrescos, lienzos por los suelos y una conversación en torno. Todo sigue allí menos él que dijo «m...». Era el año cincuenta y pocos. Y no salió, siempre regresando. Libros, coraje, intuición, triunfar aquí, pureza, sin mercachi-

fles, amigos. Estilo es vida, lo demás filfa. Y él hizo estilo de su vida y de ella pintura, perfeccionamiento, caminar adentro.

(Antonio Padrón. En «La Provincia», Las Palmas, 15 mayo 1970.)

PEDRO PERDOMO ACEDO

A ti, pintor
que ves vivir las formas en el sebo de cabras
y llamaste camello al estallido de la arcilla
en el monosílabo sendero que arañaron las
mejor que nadie enseñas [ráfagas;
que el pino alado, el humo,
ahora ensanchó en las nubes los campos de la
[patria,
pues cada dromedario necesita de un reino
de soledad, de una noche de flor ajardinada
para cabecear sobre el año reseco;
de risco, y hembra, y agua
de Dios, agua de nadie,
agua...,
y el ardoroso terror que no destruya
el artista divino que sobre el guelfo impuso
movimiento de víscera en su animal cerámica.

(Cueva pintada, en Catálogo Exposición Antológica. Las Palmas, 1970.)

PEDRO LEZCANO

... Antonio fue un artista introvertido. Vale la pena vivir introvertido cuando dentro se lleva el mundo entero. Y el mundo que el espíritu de Antonio contenía no llegaba importado por los

libros, ni aun por la imaginación o los sueños. Antonio era una ventana de su pueblo a la que él sólo se asomaba. Pescadores, alfareras, trilladores, turroneiras, camelleros... trabajaban en este mundo. Los niños acudían a este mundo a aventar sus cometas, a escuchar esos trompos, a pajarear con sus grandes ojos en el cielo. La magia oscura de las santiguadoras también rezaba en este mundo. En él se secan todavía los peces desdoblados de la jarea, brincan los polícromos gallos peleones y anidan dulcemente las abubillas del camino. Los ídolos antiguos vienen a trabajar también a este mundo. Antonio hace trabajar a los ídolos y pinta como a ídolos a los trabajadores. Poco antes de morir, las figuras de Antonio miraban al cielo rogando por la lluvia, y las cabezas romboidales de sus mujeres gozosamente se mojaban...

En un mundo canario de trabajo, de ilusión y de amor como el de Antonio, habitaban principalmente sus amigos. Cuántas veces negó un cuadro al comprador desconocido por no perder la obra para siempre; pero jamás dejó de regalar una pintura que se quedara a residir en la amistad. Amigo de todos los escritores y artistas de su tierra, es Antonio el pintor que más libros ha ilustrado, siempre generosamente. Nada puede extrañarnos por insólito que en la presente muestra autobiográfica de su obra quieran acompañarle los amigos poetas que habían escrito algo para él en su vida o en su muerte. Confiamos que entre todos se encuentre a gusto su recuerdo.

(Prefacio catálogo exposición antológica.
Las Palmas. 1970.)

FELO MONZON

Toda obra es reflejo del artista que la produce. La inevitable consecuencia de una mente y de unos sentimientos: a tal temperamento, tal obra. La pintura de Padrón nos hace pensar en el carácter reflexivo y solitario del pintor. Y en sus afanes de rigor plástico, pues, indudablemente existe una estructura reguladora en toda su obra. Aunque se entrevea más claramente la recia amalgama diferencial de hombres, volcanes, rocas y colores de Gran Canaria.

Pero Antonio Padrón es un expresionista que aspira a contener el drama. No es un pintor de desgarradas actitudes. Tampoco un exaltado **fauve** que enciende el color para que se consuma en el fuego de las sensaciones. Sus cuadros desprenden vigor y geometría calculada. Poseen fuerza pasional, pero sin olvidar su misión de grandeza constructiva. Es el suyo un expresionismo evolucionado, vigente, de realidad sublimada y social.

Antonio Padrón fue un artista dominado por la inquietud plástica, un fiel exponente de su tiempo histórico. Estaba incorporado a la febrilidad característica de la estética actual: era un hombre de horizontes claros. Pensaba y sentía como el poeta que vive atormentado por la hostilidad de su contorno, un contorno que él hubiera querido que fuese un remanso de paz y de construcción ideal.

Su pintura denuncia, grita la verdad esencial de una tierra sentida con el cariño de quien desea conformar y estructurar adecuadamente. Su expresionismo no elude la fuerte emoción

que le producen sus pueblos, sus hombres, su hiriente sol, sus costas y rocas llenas de azul marinero.

Es interesante en la pintura de Antonio Padrón el fenómeno de su menosprecio a la fidelidad real. La copia veraz de los objetos y las cosas de la naturaleza no le interesaron. Es la suya una obra opuesta a la versión imitativa. Su pintura se sitúa, fundamentalmente, en los linderos de la creación. Es, en definitiva, una idealización de lo que sus ojos captan al recorrer su entorno. Así nace el mundo particular de su pintura: unos colores y formas con el sello especial de su pontencia artística irrefrenable.

Podemos asegurar que su obra es consecuencia de un proceso de síntesis; síntesis con el aire peculiar de lo esencial de nuestra geografía insular. Un resumen de nuestro color, de los tipos, de las plantas, de los campos y lugares canarios.

Su geometría ordenadora es particular, peculiar. Geometría de cerrados compartimentos llenos de emoción y poesía. Sabiamente insinúa dos dimensiones al repartir los sectores plásticos del cuadro. Y emplea, reiteradamente, esa pureza planista como ayuda técnica. Es como si quisiera definir, captar nuestra geográfica verticalidad de isla en proceso de crecimiento.

Figuras y objetos cobran valores de símbolos. Están en los cuadros como fracción y totalidad. Se reparten y unifican a la vez. Tienen categoría de mensaje formal, y, al propio tiempo, desaparecen en él todo lo «eurítmico» del

cuadro, que se llena de violencias angulares. Mujeres geometrizadas, caseríos simples y cúbicos, montes y cielos agrios y petrificados, es la temática de Padrón. Su homenaje plástico a la arquitectura sólida y macizada de nuestras cumbres y solanas.

El color no ha sido nunca violenta estridencia. El pintor lo sabe y cuida su distribución. Nos lo muestra en forma de mesurada claridad, de cromatismo natural, equilibrado. Verdes puros y tierras rojizas cumplen su complementaria misión armónica. El azul es un acercamiento a nuestro cielo y mar. Y los violetas —color de nuestras cumbres— se convierten, a veces, en las claras tonalidades de nuestra agua vital —oro tardío— bendición y martirio disciplinante del hombre grancañario.

La obra que maduró su mente analítica no es una versión típica, de un tipismo amable y decorativo. Es el suyo un expresionismo que nace del fondo de los estados anímicos del artista. Y, sobre todo, una síntesis del color y estructuras formales que sus ojos van encontrando al pasear la mirada por el contorno que le aprisiona.

Sus cuadros son un resumen de valores plásticos puros. Poseen ese valor definidor de lo físico y lo espiritual de la canariedad. Son alma y resumen de nuestra tierra aprisionada por la sequedad y el aislamiento.

No conozco un sintetismo tan concentrado como el que se aprecia en la obra de Antonio. Tampoco existe precedente en la plástica canaria. Su color, sobre todo es especial. Refleja,

como se dijo, lo autóctono: una canariedad de sol y lava; una tierra quemada donde las casas campesinas tiene olor de romero y se agrupan en cúbicos caseríos elementalistas.

En algunos de sus cuadros lo abstracto se funde con lo particular de la realidad creada por la expresividad del artista. Una realidad donde los objetos tienen el valor de símbolos y los tipos parecen esquemas humanos.

Es cautivante la pintura de este amigo cordial que hablaba de la pintura con la misma sencillez que el campesino habla de la lluvia y del misterio del fruto de la tierra o como el pescador habla, también, de los peces y de su vida peligrosa y heroica. Es cautivante, y, además, una lección de honesto quehacer.

(La pintura de Antonio Padrón. En «San-
sofé», Las Palmas, 25 abril 1970.)

ESQUEMA DE SU VIDA

1920

— Nace en GILDAR (Gran Canaria), el 18 de febrero.

1929

— Muere su padre.

1930

— Muere su madre.

1931-1935

— Estudios de bachillerato en el Colegio de los Hermanos de La Salle, en Arucas.

1935-1938

— Concluye el bachillerato en el Colegio Viera y Clavijo y en el Instituto de Enseñanza Media de Las Palmas.

1938-1945

— Permanece alistado en el Ejército (Infantería).

1945-1950

— Estudia Bellas Artes en la Escuela de San Fernando (Ma-

drid). En ese último año obtiene el título de Profesor.

1954

- Presenta su primera exposición individual en **El Museo Canario**, Las Palmas. La muestra estaba compuesta de 36 obras (óleos y dibujos).

1958

- Se le concede el Primer Premio en la VIII Bienal Regional de Bellas Artes de El Gabinete Literario, Las Palmas.

1960

- Segunda exposición individual, en El Gabinete Literario. Expone 28 óleos y varios objetos de barro cocido.
- Obtiene el primer premio, por el conjunto de su obra, en la IX Bienal Regional de Bellas Artes de El Gabinete Literario, Las Palmas.

1965

- Tercera exposición individual, en la Casa de Colón, Las Palmas.
- La exposición tiene carácter antológico. Se exponen 19 obras, algunas de ellas ya exhibidas en 1960.

1968

- Muere en Gáldar, el 8 de mayo.
- Se le concede, a título póstumo, el Premio de Honor de la XIII Bienal Regional de Bellas Artes de El Gabinete Literario.

1970

- Exposición antológica en el Museo Canario (51 óleos y 16 dibujos).

1971

- Exposición antológica en la Universidad de La Laguna (Tenerife).
- Exposición antológica en el Círculo de Bellas Artes (Tenerife).
- Inauguración del Museo **Antonio Padrón**, en Gáldar. El Museo está instalado en el pabellón que fuera su estudio. Se guardan allí 130 obras (óleos, dibujos, esculturas), correspondientes a diversas etapas de la evolución del artista.

ESQUEMA DE LA EPOCA

1918

- Fundación de la Escuela **Luján Pérez**, en Las Palmas.
- Tratado de Versalles.
- Muere Renoir.
- Fundación de la Bauhaus, en Weimar.

1920

- Fundación de la Sociedad de Naciones.
- Muere Modigliani.

1921

- Kandinsky funda en Moscú la Academia de Artes y Ciencias de Rusia.

1922

- Manifiesto del Sindicato de Obreros, artesanos, pintores y escultores (Méjico), firmado por Siqueiros, Orozco y Rivera.

1926

- Exposición de los trabajos de las Escuelas Mexicanas de Pintura al Aire Libre (Berlín, París, Madrid).

1929

- Primera exposición de los alumnos de la Escuela de **Luján Pérez**, de Las Palmas.

1930

- Ilustraciones de Rouault para **La pasión**.

1932

- Publicación del primer número de **Gaceta de Arte** (febrero), en Santa Cruz de Tenerife.

1933

- Retrospectiva de Vlaminck en la Galería Bernheim.
- Establecimiento de los primeros campos de concentración en Alemania.

1934

- Mural de Orozco en el Palacio de Bellas Artes, Méjico.

1936

- Se publica el último número (38, correspondiente al mes de junio) de **Gaceta de Arte**.

1937

- Picasso pinta **Guernica**.
- Exposición Internacional de París.

1938

- Zuloaga obtiene el Gran Premio en la Bienal de Venecia.
- Fallece Kirchner.

1939

- Concluye la guerra civil en España.
- Segunda guerra mundial.

1940

- Bretón, Leger, Ernst, Dalí y Mason en EE. UU.
- Asesinato de Trotsky.

1942

- Eugenio D'ors funda la **Academia Breve de Crítica de Arte** y el **Salón de los Once**.

1944

- Muere Ensor.

1945

- Hiroshima y Nagasaki son destruidas con bombas atómicas.

1946

- Retrospectiva de Chagall en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Tribunal de Nuremberg.

1948

- Asesinato de Gandhi.
- Rouault quema 315 de sus lienzos.
- Fundación del Grupo **Cobra**.
- Fundación del Grupo **Dau-al-Set**.

1949

- Burri utiliza las arpilleras.
- Guerra de Indochina.
- Mueren Orozco y Torres García.

1950

- Fundación, en Las Palmas, del Grupo **Ladac**.

1952

- Matisse, Gran Premio en la Bienal de Venecia.
- Malraux: **Las voces del silencio**.
- Benjamín Palencia, Gran Premio en la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

1953

- Celebración del último de los salones dorbianos.

1956

- Guayasamin, Gran Premio en la III Bienal Hispanoamericana de Arte.

1957

- Lanzamiento del primer Sputnik.
- Fundación del Grupo **El Paso**.

1958

- Retrospectiva de Arp, en Nueva York.
- Muere Vlaminck.

1961

- Primer vuelo del hombre en el espacio.

1964

- Artistas Españoles en la Feria de Nueva York.

1967

— Revolución cultural china.

1968

— Exposición de Lucio Fontana, en Madrid.

LIBROS ILUSTRADOS POR ANTONIO PADRON

BETANCOR, Pino: *Los caminos perdidos*. Col. «La fuente que mana y corre». Las Palmas, 1962. (Un dibujo).

FERIA, Luis: *El funeral*. Col. «La fuente...». Las Palmas, 1965. (Retrato de L. F.).

HERNANDEZ, Orlando: *Y llovió en los arbejales*. Las Palmas, 1968. (Un dibujo).

Homenaje a Domingo Rivero. Col. «Tagoro». Las Palmas, 1968. (Retrato de D. R.).

LEZCANO, Pedro: *Cuentos sin geografía*. Col. «San Borondón». Las Palmas, 1968. (Ocho dibujos).

MACCANTI, Arturo: *El corazón en el tiempo*. Col. «La fuente...». Las Palmas, 1963. (Un dibujo).

MURCIANO, Carlos: *El mar*. Col. «La fuente...». Las Palmas, 1967. (Tres dibujos).

PERDOMO ACEDO, Pedro: *Oda a Lanzarote*. Col. «La fuente...». Las Palmas, 1966. (Retrato de P. P. A.).

QUESADA, Alonso: *Poesía*. Col. «Tagoro». Las Palmas, 1964. (Diez y ocho dibujos y retrato de A. Q.).

RIO AYALA, Juan del: *La flor de la maljurada*. Las Palmas, 1955. (Dos dibujos).

SANTANA, Lázaro: *Noticia de un amor*. Col. «Tagoro». Las Palmas, 1964. (Un dibujo).

SANTANA, Lázaro: *La Puntilla*. Col. «San Borondón». Las Palmas, 1967. (Tres dibujos y retrato de L. S.).

BIBLIOGRAFIA

DORESTE, Ventura: *Elegía*. Diario de Las Palmas, 7 mayo 1969.

DORESTE SILVA, Luis: *Antonio Padrón, pintor de las alucinaciones lúcidas*. El Eco de Canarias, 16 mayo 1968.

DORESTE SILVA, Luis: *La bial en el nombre de Antonio Padrón*. El Eco de Canarias, 19 mayo 1968.

FE, M.^a Dolores de la: *Primer año sin Antonio Padrón*. La Provincia (Las Palmas), 9 mayo 1969.

FE, M.^a Dolores de la: *El pintor de la amistad*. La Provincia, 15 mayo 1970.

GARCIA JIMENEZ, Luis: *Antonio Padrón*. Diario de Las Palmas, 14 diciembre 1960.

GONZALEZ SOSA, Manuel: *Pie para el cuadro de Antonio Padrón «Niños y trompos»*. Diario de Las Palmas, 9 octubre 1965.

GONZALEZ SOSA, Manuel: *Antonio Padrón, recuerdo y compromiso*. Sansofé (Las Palmas), 25 abril 1970.

HERNANDEZ PERERA, Jesús: *Antonio Padrón*. Conferencia pronunciada en la Casa-Museo de Colón (Las Palmas), octubre 1965.

HERNANDEZ PERERA, Jesús: *Un auténtico maestro*. El Eco de Canarias, 12 mayo 1968.

HERNANDEZ PERERA, Jesús: *Antonio Padrón*. Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, diciembre 1971.

HOZ, Agustín de la: *Antonio Padrón*. El Eco de Canarias. 12 mayo 1968.

JORGE PADRON, Justo: *Requiem por Antonio Padrón*. El Eco de Canarias, 14 mayo 1968.

JORGE RAMIREZ, Luis: *Antonio Padrón se encontró en la pintura*. Diario de Las Palmas, 21 mayo 1954.

LEZCANO, Pedro: *Antonio Padrón*. Catálogo Exposición Antológica. El Museo Canario, Las Palmas, 1970.

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

MACCANTI, Arturo: *Antonio*. Diario de Las Palmas, 15 mayo 1968.

MONZON, Felo: *La pintura expresionista de Antonio Padrón*. Diario de Las Palmas, 10 enero 1961.

MONZON, Felo: *El expresionismo y la pintura de Antonio Padrón*. Diario de Las Palmas, 9 octubre 1965.

- MONZON, Felo: *Un año después*. Diario de Las Palmas, 7 mayo 1969.
- MONZON, Felo: *La pintura de Antonio Padrón*. Sansofé, 25 abril 1970.
- MORALES, Servando: *Antonio Padrón*. Catálogo Exposición en el Museo Canario, mayo 1954.
- MURCIANO, Carlos: *Recado urgente y dolorido para Antonio Padrón*. El Eco de Canarias, 2 mayo 1968.
- MURCIANO, Carlos: *Memoria de Antonio Padrón*. El Universal (Caracas), 1968.
- NUEZ, Antonio de la: *Un nuevo pintor en Gran Canaria*. Diario de Las Palmas, 26 mayo 1954.
- O'SHANAHAN, Alfonso: *Antonio Padrón*. La Provincia, 15 mayo 1970.
- PADORNO, Eugenio: *Primera y última visita a Antonio Padrón*. Diario de Las Palmas, 15 mayo 1968.
- PADORNO, Manuel: *Antonio Padrón, notas para una crítica*. Diario de Las Palmas, 17 y 18 enero 1968.
- PERDOMO ACEDO, Pedro: *Cueva pintada*. Catálogo Exposición Antológica. El Museo Canario, Las Palmas, 1970.
- RAMIREZ, Fernando: *La magua de un pintor*. El Eco de Canarias, 12 mayo 1968.
- RAMIREZ, Fernando: *Un Museo llamado Antonio*. Sansofé, 25 abril 1970.

- RIO, Juan del: *Otra ilusión quebrada*. El Eco de Canarias, mayo 1968.
- RIO, Juan del: *Aniversario de un pintor*. El Eco de Canarias, 9 mayo 1969.
- RODRIGUEZ DORESTE, Juan: *El arte singular y universal de Antonio Padrón*. La Provincia, 21 mayo 1970.
- SANCHEZ BRITO, Margarita: *Antonio Padrón*. El Eco de Canarias, 12 mayo 1968.
- SANCHEZ BRITO, Margarita: *Antonio Padrón*. El Eco de Canarias, 6 mayo 1970.
- SANTANA, Lázaro: *Visita a una exposición de pinturas*. Diario de Las Palmas, 9 octubre 1965.
- SANTANA, Lázaro: *Texto para un cuadro, nunca pintado, de Antonio Padrón*. Diario de Las Palmas, 29 mayo 1968.
- SANTANA, Lázaro: *Pueblo de la tierra sobre la tierra*. Diario de Las Palmas, 7 mayo 1969
- SANTANA, Lázaro: *Canción del centro*. Sansofé, abril 1970.
- SANTANA, Lázaro: *El niño enfermo*. Fables (Las Palmas), julio-agosto 1970.
- SANTANA, Lázaro: *Mujeres sentadas*. Catálogo Exposición Antológica. El Museo Canario, 1970.
- SANTANA, Lázaro: *Antonio Padrón: un Museo*. Bellas Artes 71. Madrid, setiembre-octubre 1971.
- VELAZQUEZ, Juan: *El tiempo perdurable de Antonio Padrón*. Diario de Las Palmas, 16 y 17 mayo 1970.

INDICE DE LAMINAS

- Los molinillos (1959)
- Pescadora (1967)
- La lluvia (1967)
- Niños y cometas (1967)
- Paisaje (1966)
- Mujer infecunda (1966)
- Cabeza (1959)
- Campesinos (1954)
- Niños en el mar (1967)
- Las majadas (1967)
- La baraja (1965)
- Turroneras (1959)
- La trilla (1967)
- La lluvia (1968)
- Campesina (1968)
- Mujeres sentadas (1968)
- La tienda (1962)
- El niño enfermo (1968)

INDICE

Agradecimiento y dedicatoria	7
Una tarde con Antonio Padrón	9
La vida	15
La obra	25
El pintor ante la crítica	57
Esquema de su vida	81
Libros ilustrados por Antonio Padrón	87
Bibliografía	89

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola Ferretti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorino Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tapies**, por Sebastián Gasch.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fuilaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.

41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53. Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54. Pedro González, por Lázaro Santana.
55. José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56. Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. Zacarías González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Ferrant, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. Isabel Villar, por Josep Meliá.
67. Amador, por José María Iglesias Rubio.
68. María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69. Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70. Canogar, por Antonio García-Tizón.
71. Piñole, por Jesús Baretini.
72. Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
73. Elena Lucas, por Carlos Areán.
74. Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
75. Juan Garcés, por L. López Anglada.
76. Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77. Antonio Padrón, por Lázaro Santana.

En preparación:

Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

Esta monografía sobre la vida y la obra de Antonio Padrón se acabó de imprimir en Madrid, en los Talleres de Raycar, Sociedad Anónima, Impresores, Matilde Hernández, 27.

Padrón reelaboró, de acuerdo con la más genuina tradición expresionista europea, los mitos, las costumbres y el folklore de su isla natal (Gran Canaria). Sus colores brillantes y sugestivos captan la armonía y la belleza de un universo primitivo, incontaminado, que paulatinamente se complica y oscurece hasta alcanzar las dramáticas visiones que reflejan sus cuadros últimos, acaso premonitorios de su inesperado fallecimiento.

Padrón estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y a partir de 1950, año en que termina su carrera, se recluyó en su pueblo natal, Gáldar, del que no volvió a salir en ninguna ocasión.

La presente monografía, realizada por uno de los escasos conocedores de la obra de Padrón —y cuya experiencia y entendimiento de la misma está avalada por su amistad con el pintor— constituirá, sin duda, un hallazgo sorprendente para muchos estudiosos del arte español contemporáneo.

SERIE PINTORES

