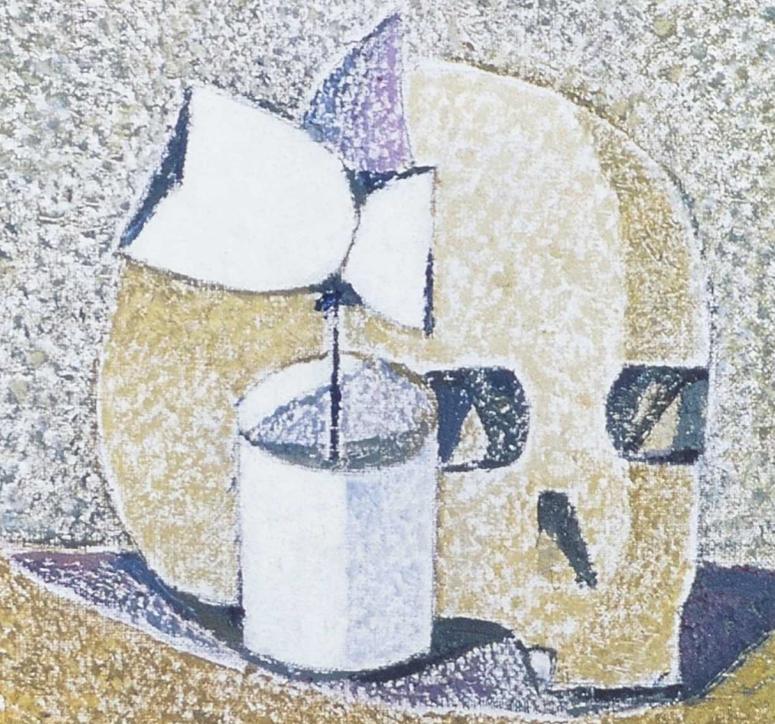


Cristino
de **VERA**

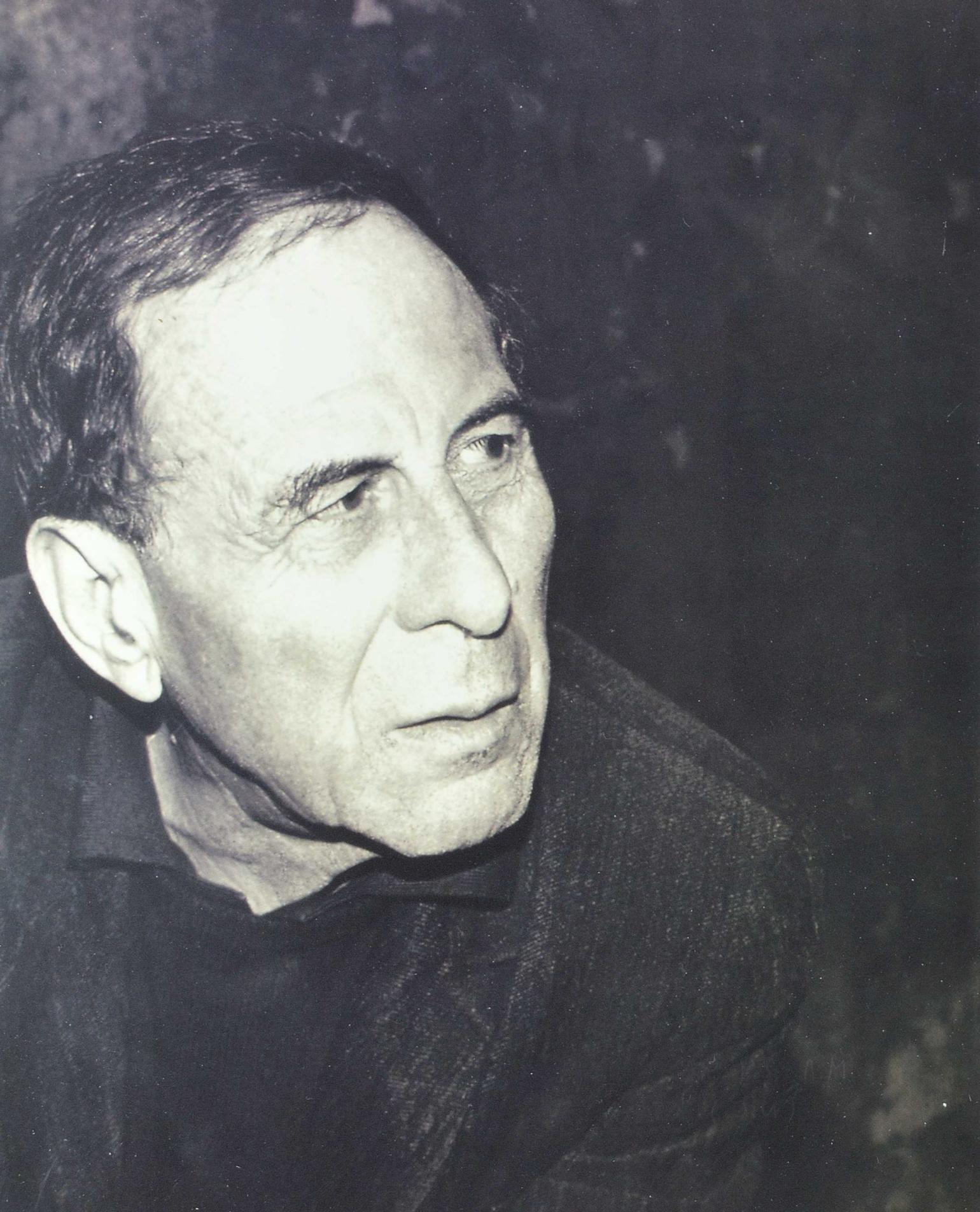


H/ 8278

CRISTINO DE VERA

M.A. 29293
(N.C.)





H/8278



Cristino
de **VERA**

Museo
Arqueológico
Nacional

19 de diciembre de 2001 - 17 de febrero de 2002



M.A. 29293
(N.C.)

R.170848





MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 176-01-140-x

I.S.B.N.: 84-369-3490-3

Depósito legal: M. 49690-2001

Imprime: EGRAF, S. A.



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

PILAR DEL CASTILLO

Ministra de Educación, Cultura y Deporte

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Secretario de Estado de Cultura

INÉS ARGÜELLES SALAVERRÍA

Directora General de Cooperación y Comunicación Cultural

JOAQUÍN PUIG DE LA BELLACASA

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

ELENA HERNANDO GONZALO

Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes

MARINA CHINCHILLA GÓMEZ

Subdirectora General de los Museos Estatales

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA

Director del Museo Arqueológico Nacional

EXPOSICIÓN

Organización

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES

Comisario

ENRIQUE ANDRÉS RUIZ

Diseño y dirección de montaje

JUAN PABLO RODRÍGUEZ-FRADE

Montaje

MONTAJES HORCHE, S. L.

Seguro

STAI. SERVICIOS TÉCNICOS DE ASEGURAMIENTO INTEGRAL

Transporte

MANTEROLA DIVISIÓN ARTE, S. A.

CATÁLOGO

Fotografías

GUILLERMO G. VALLEJO
ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Fotografías de Cristino de Vera

SONIA HERNÁNDEZ
CARLOS MIRALLES

Diseño

EAR

Entre los comentarios que han intentado dar cuenta de las fuentes de inspiración del arte de la vanguardia histórica, así como de las que todavía parecen dar impulso a la labor creativa de nuestros contemporáneos, se encuentra el que se refiere a la importancia que para el arte moderno tuvo –y tiene– el viaje mental de los creadores hacia las obras artísticas de tiempos y espacios muy remotos. Esa especie de ensueño llevó en su día a los artistas a sentirse rozados por una especie de espíritu de vuelta al origen, que les indujo a rescatar para la vida moderna del arte formas y expresiones muy lejanos en el tiempo y en el espacio. Los descubrimientos arqueológicos pusieron entonces en sus manos y ante sus ojos formas expresivas llegadas del pasado más olvidado y de geografías a veces lejanísimas. La relación del arte moderno con la arqueología iba a convertirse así en uno de los encuentros cruciales para dar significado y aliento a las formas nuevas y para ver en ellas, tal como nos parece ver en una escultura de Brancusi o una pintura de Miró, una intemporalidad abierta al misterio de la creación.

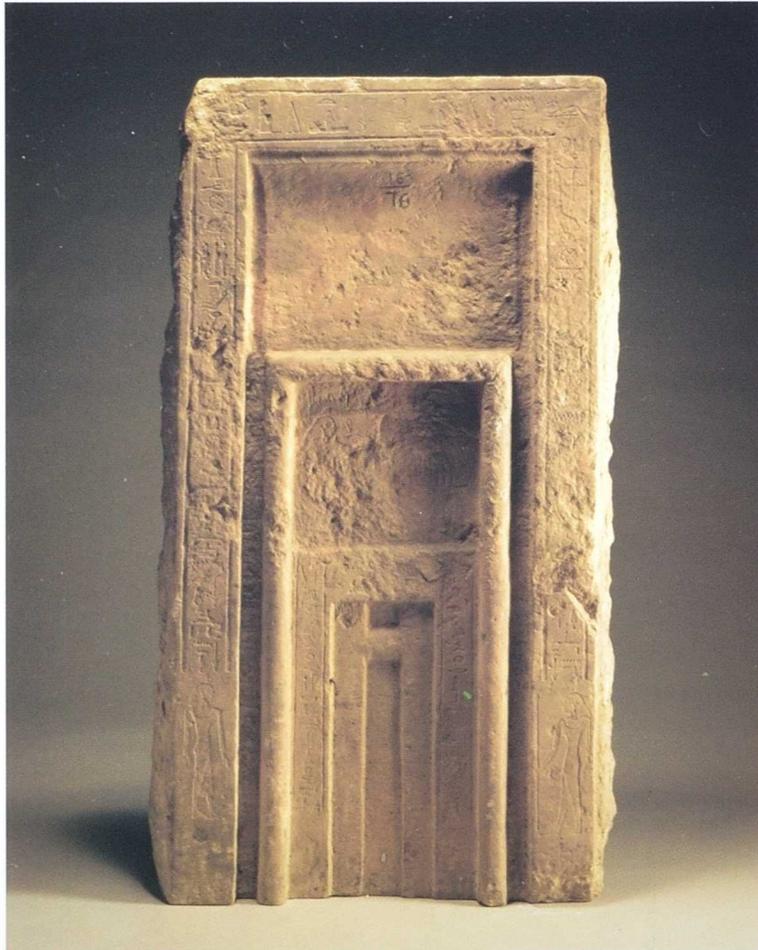
El Museo Arqueológico Nacional, uno de los principales lugares en los que los artistas modernos se han encontrado con esas posibilidades de creación guardadas en el abismo del tiempo, presenta ahora una muestra, especialmente significativa, que recoge el modo en que un artista español conocido y celebrado por el enigmático sentido con el que su obra nos pone ante las realidades últimas, ha realizado su particular lectura del encuentro entre la antigüedad y la modernidad más aguda.

Cristino de Vera, que recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1998, ha remontado muchas veces con su pintura ese camino hacia las fuentes de la creación artística. Ante ella nos encontramos con los ecos, casi insondables, de un pasado de formas esenciales y de esquemáticas imágenes que parecen evocar los enigmas de las fronteras metafísicas, comunes a los artistas de todo tiempo. Precisamente, el tiempo, la muerte y la luz son aludidos en su pintura como los elementos que componen el misterio de la vida humana que empuja a la expresión artística. Esperamos que éste sea el mejor modo de poner en evidencia la fertilidad del diálogo entre el primer museo de nuestra memoria y una de las obras más hondas y puras de nuestro arte más actual, y que el público sepa así contemplarlo en esta innovadora iniciativa.

PILAR DEL CASTILLO
Ministra de Educación, Cultura y Deporte

ÍNDICE

- 13 CRISTINO DE VERA, EN LA CASA DEL TIEMPO
Enrique Andrés Ruiz
- 43 PINTURAS
- 97 DIBUJOS
- 151 CRONOLOGÍA



ESTELA EGIPCIA DE FALSA PUERTA
Heracleópolis Magna. 2290-1991 a.C.
(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

CRISTINO DE VERA, EN LA CASA DEL TIEMPO

ENRIQUE ANDRÉS RUIZ

I

(tierra y silencio)

Lo primero que puede llamar la atención a cualquiera que se encuentre con Cristino de Vera —y el de él es todo un encuentro— es esa manera de hablar suya, esa especie de incontinente manera de hablar y hablar como a oleadas que se agolpasen sin plan fijo, en un terraplén verbal que habla, sí, de muchas cosas, pero que —y esto es lo extraño— a fin de cuentas sólo dice... del Silencio.

—Y tú, ¿quién crees que es el músico que ha dejado oír más y mejor el silencio?

El Silencio de Cristino de Vera, como silencio esencial, no cae, pese a todo, en la paradoja de haberse convertido en un *tema* de la conversación. En realidad, las palabras sólo dan pistas, ponen en asedio, inquietan ejemplos y pensamientos que se acercan a su pintura sin rozarla; que saben, quizá, que lo transportado por ella es mayor, más grande que lo que ellos pueden contener. De modo que el Silencio queda a la postre intocado; los nombres, los cuadros, los libros han encontrado un dique, un muro apenas visible, que es como el lado de acá de un espejo.



El pintor sabe que las palabras no pasan, que no deben pasar al otro lado del espejo (por eso no le importa ser generoso con ellas). Y al otro lado, el lado que probablemente no se encuentre más allá sino más acá de nuestra mirada, el silencio ya no es *asunto* de charla ni de escritura, porque viene a ser un silencio real y, más que nada, viene a ser el silencio de *lo real*, el silencio del infinito en un espejo en el que las cosas parecen vivir con más vida, con más verdad, porque ya no son cosas a usar, a manejar, sino cosas que alcanzan su «más» en el puro *ser contempladas*.

Ni el silencio, en la pintura de Cristino de Vera, ni el vacío, su hermano, han sido allanados, el uno por la locuacidad de sus palabras o el otro por la locuacidad que pueda tener la pintura y sus imágenes habladoras. Las dos, la palabra y la pintura, están a este lado, del lado de los hombres, con un infinito respeto por la frontera demarcadora y por el misterio del lado de allá. (Ese infinito respeto resulta ser, precisamente, un respeto a la medida del Infinito, una confesión de ignorancia, de no saber, una declaración, en suma, que separa al espiritualismo de Cristino de Vera de todos los espiritismos —surreales, magicistas, informales o gestuales— al lado de los que ha tenido que avanzar su solitaria tarea).

Pero el silencio de la realidad pueda ser citado, convocado por un músico del mismo modo que el vacío de la luz lo es desde el fondo, hacia el otro lado de la pintura del pintor.

El silencio de Cristino de Vera no es, con todo, como el de su amigo Juan Manuel Díaz-Caneja, el más mudo de los pintores modernos españoles y el autor, sin embargo, de una pintura *sonora*. El suyo sería el inverso: el de la locuacidad cordial y cálida de un pintor, autor de una pintura como ninguna silenciosa.



CESTO DE MINERÍA ROMANO
Minas de Mazarrón (Murcia). S. I-II
(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

Con Caneja, sin embargo, comparte Cristino de Vera una hermandad fundamental, la del pupilaje de Vázquez Díaz, crucial, como se sabe, para la pintura moderna española que realmente lo es (que *es* esas dos cosas), para esa pintura atemperada y descreída de la sucesión de tendencias en la que, creo que con un humor cariñoso, José María Moreno Galván vio «la línea de una modernidad doméstica». De hecho, lo más característico de la pintura de Cristino, esa especie de paciente aplicación de la materia seca en mínimos corpúsculos de pasta sobre la tela nunca del todo obturada, nunca tapiada por el manto de la pintura (ese manto —o ese «tapiz volador», como lo llamaba en 1956 Adriano del Valle— es en la suya una suerte de encaje que hace que, en realidad, la trama de la representación no sea sino un contraluz); ese *procedimiento*, digo, no parece que deba nada a cualquier evocación técnica puntillista —o sea, cientifista— sino a una inspiración metafísica: la metafísica de la luz, cuya única evocación técnica posible es, en su caso, el aprendizaje postcezariano de las pinceladas yuxtapuestas y su meticulosa disciplina en el Vázquez Díaz ya regresado de París y, sobre todo, en el de los años veinte y treinta.

Las tendencias, el progreso de tendencias es la primera relación con el tiempo del arte de la era vanguardista y tardovanguardista. El anhelo de otra relación con otro tiempo, o más bien con un tiempo *radicalmente otro*, hace que ciertos artistas —como Cristino de Vera— hagan pensar en una intemporalidad del arte de todo tiempo, en un *lugar* mismo y común. Y es esto lo que lleva a indagar en algún presente, más que en el ideal esencial de cualquier intemporalidad de la belleza. De ahí que el pasado de la arqueología (al que parece referirse, en un primer vistazo, esa suerte de arcaísmo que vemos) no deje de ser ante esta pintura, como tiempo, problemático.

(Y hubo, claro, un Vázquez Díaz de la íntima geometría constructura. Pero no debiera sorprender que Cristino de Vera, además de la pureza pictórica, de la pura sustancia de pintura que el maestro enseñó a ver, además, digo, de las andaderas escultóricas o archi-

tectónicas de la suya [que vio, y de las que se desprendió, Caneja], pudiera haber visto en él un cierto y casi tímido pintor simbolista agazapado entre ciertos caballos, ciertos oleajes, ciertas figuras, como la de una *Barquita verde en el agua*, de 1927, que creó que perteneció a Gregorio Prieto. Y el Cristino de Vera simbolista, sobre todo el de los años sesenta y setenta pintor de cipreses, de yacentes en campos de flores, tiene todo lo que tiene que tener un simbolista a lo Böcklin, o sea, todo *lo poético nórdico*, todos los... signos de una imaginería trascendente. Pero quizá esté más de acuerdo con él lo que nos revelaría un emparejamiento momentáneo de esas pinturas —y aún más de sus geométricos y sintéticos dibujos— con los dibujos preparatorios de Vázquez Díaz para los murales de La Rábida, unos dibujos en los que late, como se sabe, el eco de la visita en Lisboa y en compañía de Almada Negreiros a las pinturas de Nuno Gonçalves, pero también un anhelo de esencialidad, de gris parquedad de las formas a la busca de algo común de ellas en el tiempo. Y esa búsqueda de lo común esencial de las formas en el tiempo hace que las figuras que aparecen, por ejemplo, en los plantos de Cristino de Vera, no se parezcan *sólo* a ciertas damas oferentes, a ciertas figuras de la arqueología ibérica, sino, más todavía, a la aventura moderna —la de aquellos dibujos preparatorios de don Daniel— que encontró la ventana para ver ese lugar esencial en el que *todo se parece*).

Y todo se parece en esta especie de *goticismo nabi*, previo a cualquier modernidad de la realidad óptica, de la pura visión de lo real. En esta especie de goticismo-simbolista-primitivo-cezaniano.

Al llegar a Madrid, en 1951, Cristino de Vera emprendió pronto algunos viajes a Castilla; no es difícil darse cuenta de que en los cuadros de aquella década comienza por haber un paisajista, y que este paisajista, que durante toda su vida seguirá luego disponiendo los cráneos, las velas, los cestos frente a ese mismo espacio, se va apartando de una determinada *vanguardia* (que sería la de su tiempo) para revivir una *modernidad* que, en esa familia del paisaje, parte de Vázquez Díaz y, pasando por los vallecános, desembo-



CUENCOS ITÁLICOS DE BARNIZ NEGRO
Col. Marqués de Salamanca. S. III-II a.C.
(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

ca en muy pocos nombres de posguerra, tan pocos, quizá, como el de Caneja y el de Godofredo Ortega Muñoz. Serían los tres paisajistas de nuestra modernidad.

El paisaje, ya simbólico, de Cristino de Vera, como se puede ver en *Rocas y Castilla* —una pintura con cementerio y cipreses apabullados por la luz del sol—, se ha deshecho de la naturaleza, de la visión apariencial de la naturaleza, y ha cristalizado como forma. El símbolo en que consiste esa forma esencial detiene el tiempo fugitivo, pero más que detener el tiempo, *se detiene* ante su último umbral. Y esa pintura está, pues, acabada; la tierra que aparece en ella, se encuentra aislada, cerrada al paso del tiempo. Y va a ser muy difícil, dada su clausura formal, ceder a pensar que en el fondo de esa tierra, de ese campo de muerte, yacen tesoros de la verdad del tiempo. El paisaje de Cristino de Vera no puede ser un punto de partida, sino un tope, un umbral del tiempo en el que la forma simbólica alude a otro lado de la representación donde el símbolo, como mitad que es, camina hacia el encuentro con la otra mitad que lo complete.

La arqueología, o sea, la historia, parece trabajar desde la suposición de que lo profundo de la tierra es lo profundo de la realidad.

El misterio del tiempo, en la pintura de Cristino de Vera, es absoluto. El de la historia, que acumula arqueologías, viene a ser relativo, viene a ser un misterio puesto en relación con *lo profundo* de los siglos y de los milenios, que van desvelando su verdad con sucesivas extracciones. Se trata de una metáfora. Y de un consuelo del pensamiento.

El Cristino de Vera paisajista de los años cincuenta es un pintor de Castilla, de esa *nada* que apenas suministra asunto a la pintura sino más bien un espacio de silencio. Pero, siéndolo, se trata de un existencial pintor venerador de Van Gogh y del Greco, que es

lo que hace posible comenzar a ver en él su... obsesión simbólica. Tratándose de dos enormes pintores *ruidosos*, la tarea emprendida desde entonces por Cristino de Vera iba a ser la de acallar su aullido, la de zurbaranizarlos, la de ir ensordeciendo los signos alusivos de este lado del espejo de la pintura hasta hacer enmudecer todo gesto, como en la última y mínima latencia de una pintura que a punto está de abandonar todo elemento de la representación, incluido el del espacio mismo. A gloria mayor del silencio y de la luz del otro lado.

Dos tazas, un cesto, dos medias tazas, el puro esquema angular de una mesa, están ahí señalando el espacio, su concavidad (de ahí los cestos, los vasos, las tazas), el vacío del espacio (que no es lo mismo que un espacio vacío) del que se apropia la representación y su código de signos. Son el mínimo esencial de la pintura de un pintor que, pese a todo y pese a sus comentaristas más o menos místicos, *mira el mundo*, que se sitúa del lado del espejo que los hombres habitan, eso sí, como diría su admirado Emmanuel Lévinas, impidiendo en lo posible «la evasión de las imágenes».

El otro lado sería el lado del Ángel. Y el simbolismo de Cristino de Vera, más que con el esteticismo literario propio de esa corriente, se encontraría cerca de la metafísica a la que llegó todo simbolismo llevado a su límite, concretamente el límite al que lo llevó Rilke en sus *Elegías*. Ese estar de ellas entre dos mundos.

El reflejo de la pintura presupone la semejanza de la imagen con la cosa reflejada, y en la pintura de Cristino de Vera no hay semejanza, no hay ausencia ni presencia de ese mundo, sino el signo esencial —como en Luis Fernández— de la interrupción de la relación con él, del desprendimiento de ese mundo, de su corte. Y tratándose de un lector de Lévinas, de Simone Weil, ya sabemos de qué hablamos: la convención del signo, del rígido y parco sistema de signos de esta pintura *monótona* no desvela ninguna rea-



PAREJA DE OFERENTES. CULTURA IBÉRICA
Cerro de los Santos (Albacete). S. V-II a.C.
(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

lidad ni da cuenta de ningún conocimiento sobre ella; sencillamente corta la semejanza en el instante en que las representaciones son sorprendidas —y transfiguradas— por la luz más poderosa y por el silencio más elocuente a los que ellas, las figuras y las cosas, habían impedido hasta ahora su aparición.

En el contraluz del *tejido* de una pintura de Cristino de Vera, la luz no pintada hace que las figuras pintadas no sean sino sombras.

Y aunque fuera del mundo, y aunque cortados de toda relación con un mundo semejante, los signos de la representación de esta pintura, no despegan hacia ningún más allá. El paisaje de rocas de Castilla con un camposanto, no invita a «excavar» en la imagen a la busca de un significado, no custodia ningún tesoro escondido. La realidad no guarda un yacimiento que exhumar. De manera que lo que tenga que ver esta pintura con el tiempo deberá proceder de otro *sitio*, y probablemente de ningún sitio estable y fijo como la tierra, tomada como medida del pensamiento.

II

(*arqueología y utopía*)

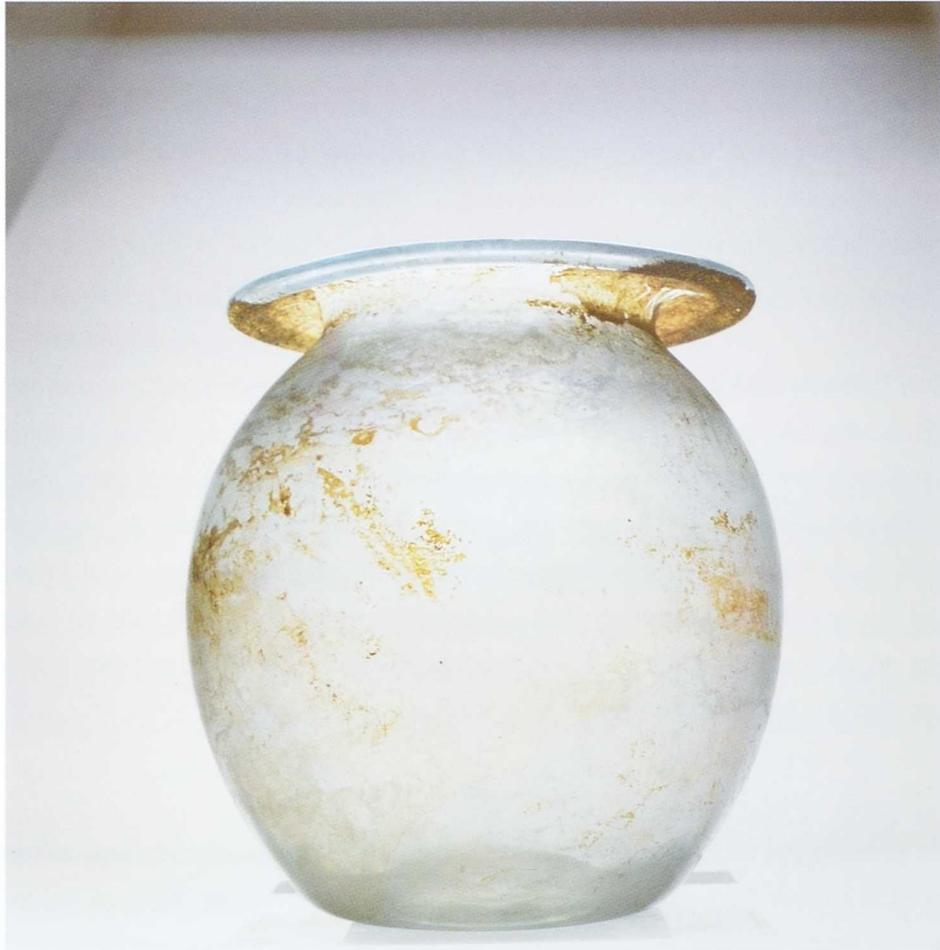
Las visitas de Alberto Sánchez o de Ángel Ferrant al Museo Arqueológico Nacional, sus asombros ante las esculturas del Cerro de los Santos, son de muy difícil distinción del asombro que a esos mismos artistas les produjeron las fotografías de piezas polinesias o africanas que divulgaron revistas como *Cahiers d'Art* o *Minotaure*. Para el primigenismo de los años treinta que vuelve los ojos al Picasso megalítico y a *Las seño-*

ritas de Aviñón no hay, en realidad, diferencia sino *en bloque*, en el bloque apócrifo de la fantasía que despierta el *encanto* imaginario de la ilusión de una vuelta a Dios sabe qué origen. Ese bloque aparece entonces como un yacimiento, un continente yacente y perdido que emerge a la superficie, aislado de cualquier contaminación civilizada que lo comunique con la tradición clásica y con el oficio del artista que, en esa tradición, aspiraba a la maestría en la acabada perfección de la obra bella.

El Juan Eduardo Cirlot de *El espíritu abstracto desde la prehistoria a nuestros días* (1965), no dejó de tener en cuenta «para la nueva comprensión del poder creciente de ciertos objetos pre o protohistóricos, la importancia de su actual presentación, mediante la sistemática ampliación fotográfica, que, al magnificar el tamaño del objeto y tornar perfectamente visibles los menores detalles estructurales, agranda no sólo la cosa sino su potencial estético y estructural». Además, creyó que en la ficción de la reproducción técnica, se «restituye la fuerza perdida por la escasa capacidad de contemplación profunda y lenta del hombre contemporáneo».

Con lo primero que se pueden confundir los objetos que forman el muy reducido repertorio de Cristino de Vera es con el *arcaicismo* aparente de su forma. Se trata, sin embargo, de una forma esencial que no *camina* hacia un ideal de belleza, que no desea progresar (como todo arcaicismo histórico) hacia un futuro previsto, sino *quedarse* en su naturaleza de signo desnudo y silencioso.

El ensueño moderno del primitivismo, el que llevó al *objet trouvé* de Breton, de Ferrant, de Alberto, o a las fotografías (su verdadera pintura) de *Documents*, de *Minotaure*, de *VVV*, supone un doble salto, hacia atrás y hacia adelante, cuyo propósito es alcanzar, desde el impulso tomado en ese continente apócrifo de remota incertidumbre, el otro no menos ilusorio continente de la utopía futura, que, hecho de la belleza convulsa de «lo



URNA CINERARIA DE VIDRIO
Necrópolis de Palencia. S. I
(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

maravilloso», se ve bañado de pureza y del prestigio alternativo que hace imaginar una verdad en el más inasequible y lejano de los pasados. Consiste, por tanto, en una determinada relación con el tiempo.

La relación con el tiempo de la pintura de Cristino de Vera no es utópica (hacia atrás o hacia adelante) sino metafísica. No está constituida a la medida consoladora de la Historia, sino a la medida de la espera confiada del Infinito.

En el crucial momento del primitivismo cubista se abre una bifurcación de caminos que hasta hoy no han podido ya encontrarse. La realidad de Cézanne, lo *santidad* clásica de lo real suyo, de la que Cristino de Vera ha sido capaz de extraer un inédito filón simbólico (sin contravenirla) parece haber sido abolida por el derrotero conceptual que desde entonces tuvo el exotismo vanguardista, hasta desembocar en el prestigio de cualquier práctica alternativa al oficio de pintar.

En el caso de Cristino de Vera estamos hablando de un pintor, de un pintor de la pintura *de siempre*, cuyos últimos representantes parecen ser los herederos (de uno u otro modo) de Cézanne como él. En ellos, todavía es posible asistir a las maduraciones naturales de un estilo, y no a las mutaciones conceptuales y progresivas de las tendencias.

«Va germinando como de una planta algo de un pequeño fruto interior» (C. de V.)

Todavía hoy habría que preguntarse el porqué de la corona de prestigio que parece adornar uno sólo de los caminos modernos, casi como si el otro —el verdaderamente moderno— no lo fuera. El prestigio de lo que se dice radical, subversivo, transgresor,

no creo que se encuentre sino en la feracidad de la ilusión exotista, la fábula que parece indicar que la verdad está siempre en... lo otro, aunque esto otro no sea la alteridad absoluta del misterio de la realidad, sino una interesada ficción. Y de ahí que los hijos del exotismo alternativo hayan sido engalanados con una reputación moderna mucho más próspera que los de Cézanne, aislados todos en la paciencia de los progresos interminables, en la soledad de asediar a cada hora los mismos motivos, en la poesía abierta de su cuadro infinito, como lo es el de Caneja, el de Giorgio Morandi, el de Luis Fernández, el de Xavier Valls. Y el de Cristino de Vera.

«Siempre aprendiz» (C. de V.)

El exotismo arqueologista fue uno de los ensueños utópicos incorporados al baúl de mariposas de la vanguardia. (La vanguardia se salva por sus obras, y no por su fe conceptual).

Lo otro y ajeno, el misterio tremendo y fascinante no resulta encantador, como puede llegar a serlo en manos de la fábula exotista, sino, según decía el Rilke de las *Elegías*, terrible. En la fábula de lo maravilloso que ha seducido a los artistas y hoy, al parecer, a los públicos, se da la exterioridad de una ilusión.

Allí, todo trabaja para la exterioridad de la fábula; *aquí*, todo lo hace para la intimidad del misterio.

Los objetos que a la mirada primitivista proporciona la arqueología, sea en su presencia o en su fotografía, tanto da, no son ya vistos como *antiguos* —con la aureola tradicional de autoridad artística que rodeaba a *lo antiguo* para renovar y hacer fértiles las



VASO IBÉRICO CON ASA DE CESTA

Elche. S. V-IV a.C.

(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

formas de la tradición— sino propiamente como *arqueológicos*. Y se trata entonces de un nuevo prestigio, el de la nueva aurora del futuro que refleja la inmarchitable aurora de la ilusión del origen.

No se sabe, en ese ensueño conceptual, qué importa más: las cosas o su imagen, el objeto o el vestigio encantador de su ruina, la naturaleza creadora de la vida o la «sobrenaturaleza» —como decía Apollinaire en un artículo del *Mercure de France* de 1917—, que se presupone trascendental, de las cenizas en que ha ardido toda intencionalidad «meramente artística». Pero de la confusión brota el poder de su fábula.

(En el reproche que Rosalind Krauss hace al Giacometti que en los años cuarenta *se vuelve* a la figuración de lo real, late el incorregible prestigio de lo exótico alternativo. La fábula que Giacometti [que también había estudiado con Bourdelle, como Vázquez Díaz] y Breton tejían en el Mercado de las Pulgas, en los años treinta, a la caza de máscaras y fetiches, parece deshecha por ese desierto del azar objetivo; y los partidarios de la abolición de la verdad —también la de la pintura— no se lo perdonan).

Pero lo cierto es que el artista-niño, la mano inocente, el nuevo prehistórico («Nuevos prehistóricos» llamó Carlos Edmundo de Ory a Picasso, Palazuelo, Nieva, Laguardia y Aguayo en aquellos años cuarenta españoles) no viene a ser sino el instrumento retórico de una esencia plástica que no puede confesarse sino humana (*La esencia humana de las formas*, de la que hablaba Ángel Ferrant), es decir, igualmente intencionada, igualmente volcada sobre una representación, la encantadora representación de la escenografía del origen.

Cristino de Vera tenía todo a favor para verse incluido en esa aventura primordialista. En su isla natal, Eduardo Westerdahl pastorearía durante la posguerra a los artistas

—Felo Monzón, Manolo Millares, Plácido Fleitas...— reunidos en torno a un elocuente membrete: LADAC, *Los Arqueros del Arte Contemporáneo*. Nada llevó su pintura de arcos y flechas pintadas en el sueño más o menos surreal de la identidad guanche. Y nada tampoco de pictografía rupestre, al encontrarse, a su llegada a Madrid, con el pleno apogeo del «estilo prehistórico» en los tiempos de la Escuela de Altamira de Ferrant y Mathias Goeritz («La pintura de ´estilo` prehistórico existe», comenzaba por decir Emmanuel Guignon en su texto para la exposición *Viaje a la semilla*, comisariada por Fernando Huici en el Museo de Teruel). Él había pasado por Vázquez Díaz, por el germen Cézanne, por la naturaleza sin fábula que esconde su misterio en la pura inmediatez de lo más cercano, no de lo que está antes de todo y más lejos, sino de lo que está misteriosamente más acá mezclado con su propia sombra.

En uno de sus excelentes escritos, *Autobiografías* (1984), Cristino de Vera dice de ciertas emociones de su infancia, y en ese decir va deslizándose algo que posiblemente sea determinante para su *visión* de la tierra y para su *audición* del tiempo. La absoluta otredad del tiempo no parece invitarle a un ensueño estético; más bien *le obliga* a la carga de una responsabilidad y a una especie de vigilia de la espera, en atención alerta a una inminencia: «Yo veía las piedras y la luz, las montañas y otras variantes de la luz, las nubes tan cambiantes por los vientos de la isla ¡Cuánto ritmo distinto en sus celajes! Siempre fue para mí la naturaleza un ritmo musical y toda raíz y esencia de esa música era la luz.»

Por una verdadera metafísica de la luz, la pintura de Cristino de Vera queda a la escucha de este lado del espejo del tiempo. En la «Casa del Tiempo» del Museo Arqueológico, su pintura no es que *dialogue* —según es costumbre decir— con el pasado artístico. No hay diálogo posible entre desemejantes. Y no hay relación alguna, ni estilística, ni plástica, ni conceptual, entre la estela egipcia de falsa puerta y la geometría —tan semejante— de sus mesas alargadas; ni entre su espejo y el espejo etrusco; ni entre sus figuras dolientes y el esquematismo totémico de los oferentes del Cerro de los Santos; ni entre



VASOS DE DOBLE FONDO TALAYÓTICOS

S. IX a.C.

(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

sus cestos y el subyugante cesto de minería romano... Y, si no hay diálogo entre ellos, si esa relación consiste en el común ritmo musical de una pasividad silenciosa, ¿de qué se puede decir que esté hecho *eso* que tienen todos estos objetos *en común*?

III

(el tiempo y el tránsito)

Lo que tienen en común una pintura de principios del siglo veintiuno y unos cuencos romanos de barniz negro, una estela griega, un vaso ibérico con asa de cesta, no es el hecho de que entre todos formen una colección de *opacidades*, de cosas históricas. Y tampoco el otro hecho de que, de cierta y no muy forzada manera, parezcan *comunicarse* al encontrar algunas «palabras de familia», algunos parecidos de forma. La derivación histórica (del gótico al expresionismo, del románico a Miró, de Piero a Carrà, de las esculturas de las Cícladas a Brancusi; y luego, y ya cumplido ese trayecto, de Cézanne al cubismo, del cubismo a la abstracción, etc. etc.) con propósitos de legitimación genealógica de *lo nuevo*, ha sido una de las piedras de toque de las interpretaciones artísticas del siglo XX, llevadas por el afán de encontrar alguna raigambre, alguna constante que legalice el nuevo brote que crece huérfano en el desierto referencial *que crece* alrededor de la vanguardia: «Y ahora la arqueología —decía Cirlot—, valorando bronce hallstáticos o piedras rúnicas, enseña al artista el camino contrario al que le mostrara en los inicios renacientes». Pero, todo eso, ¿debe ser *irreversiblemente* así?

Es como si la imagen, la muerte que implica la imagen, hubiera conseguido desbancar al ritmo vital que escucha el que *atentamente* permanece alerta en el silencio de la rea-

lidad. La raíz y la esencia de ese silencio musical es, según Cristino de Vera, la luz; y por la pintura *pasa* la realidad con su luz y con su sombra. Y el testimonio de ese tránsito es ese su silencio musical, ese ritmo de su paso.

(Y lo antiguo, no ya lo arqueológico, también parece haber quedado bajo el imperio de la imagen, bajo la imagen de la ironía o la de la metapintura: Giorgio de Chirico pintó *Los arqueólogos* y se trata, al contrario que en Cézanne, de una clasicidad *non sancta*).

La *gravedad* de la luz, como sabe el lector de Simone Weil que es Cristino de Vera, de lo iluminado por la luz, atenta, en realidad, contra la *gracia* de la sombra, de la «oscura noticia» de la sombra.

—Don Dámaso, ¿cree usted que Dios existe?

—Mira, Cristino, cuando llegues a mi edad, y te veas echando mano de un bastón para poder andar, te darás cuenta de que a Dios hay que quererlo aunque no exista.

El espacio de las pinturas de Cristino de Vera, sobre todo de las últimas pinturas en las que sólo parece haber espacio, invita a ser llamado gótico, porque hay algo en él de espacio sagrado, y como espacio sagrado que parece ser no puede suceder en él, a cada cuadro, sino una repetición, una conmemoración del vacío que encuentra allí lugar, ese vacío musical, o sea, en movimiento, en tiempo, en tránsito.

De manera que, definitivamente, lo que tienen en común una paloma púnica de Puig de Molins y una pintura de tazas casi desaparecidas de la escena, no es su forma, ni la his-



PALOMA BIBERÓN

Puig de Molins (Ibiza). S. IV a.C.

(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

toria que con cierta habilidad derivadora las acoge a las dos en su ancho seno, en su ancho yacimiento de tierra por excavar. Lo que tienen en común no es la tierra de la que emergen los ensueños del tiempo de la Historia, no es el lugar del que vienen, sino precisamente *lo común* del otro lugar al que, en su tránsito, van.

Lo que tienen en común las obras no es un tiempo, sino una actualidad del tiempo. Ninguna de ellas es antigua o moderna; todas ellas son *actuales*.

Las cosas, el mundo, las pocas y muy pobres cosas del mundo que se dejan ver en la pintura de Cristino de Vera, se relacionan con el tiempo en una relación de desemejantes, una relación de diferencia de *altitud*. El Tiempo aquí es criatura y, al serlo, nos resulta ajeno, diferente, otro; mientras, *él* parece indiferente, mudo hacia nosotros, como Dios.

Cuando Gadamer intenta explicar la naturaleza del símbolo, acuden a su recuerdo de protestante las controversias sobre la Última Cena que se dirimieron en la Iglesia reformada: «Este es mi cuerpo y esta es mi sangre» no *significa* lo que es, sino que *es* lo que significa. «Con otras palabras —dice Gadamer—: la obra de arte significa un crecimiento en el ser». Y, sin embargo, esta ganancia en resplandor que tiene el ser de las cosas al *pasar* por la representación, esta fosforescencia que tan característica se ha hecho de las cosas que aparecen en las pinturas de Cristino de Vera, no parece anhelar una ganancia, no quisiera —parece murmurarnos al oído— ganar, abultar, afirmar su ser, sino precisamente perderlo, deshacerse del peso, del lastre de ser, del ser grávido y masivo a este lado del umbral en el que vemos que se encuentra ese fulgor ahora.

Los intersticios de vacío, de luz verdadera entre las tazas, de espacio real intocado por el arte, el reverbero de luz entre los mínimos montoncitos de color, hacen que la luz pinta-

da, fingida, de las auras que rodean las apariciones, venga a ser sombra real, la sombra de lo real que arrastra toda imagen; y son esos mismos encajes de vacío y luz verdaderos los que impiden que el arte quede, *se quede*, muerto e inmóvil, a este lado del espejo de la representación y que sus despojos sean confundidos con el objeto de la pintura.

En el tránsito de la realidad a través de la pintura, el objeto es el despojo, el sudario que queda abandonado en el sepulcro de la imagen.

La sombra de la luz pintada marcha de camino, y la oscuridad de la luz que se cuele por las rendijas de la representación habla —silenciosamente— del infinito del tiempo, del infinito de otra luz, del infinito de otro espacio sin tierra que excavar a la búsqueda de sus tesoros. Y ese infinito es el de una metafísica de la luz cuya esencia no concluye con el hallazgo del ser, ni con el del «en sí» profundo de las cosas que yacen bajo la tierra.

Hay, en las pinturas de Cristino de Vera, como una insinuación de espacio ritual, cultural —por eso invita a la repetición incesante del mismo cuadro— que hace que todos los objetos que transitoriamente sean ahí alojados cobren una apariencia votiva. Y en esto votivo habría una declaración de lo común con los otros objetos de *todo tiempo*. No son, por ello, representaciones naturales; más bien signos que saben de la naturaleza de sombra, de ceniza, de nada, que tendrían si pasaran al otro lado, al lado del Ángel, en el que la luz los desintegraría. Al llegar al espacio de esta pintura, han llegado al final de *su* tiempo, al sitio en que no puede ir más allá lo representado ni lo vivido.

Estos objetos no son ya objetos *de aquí*. Y no son objetos *de allí*, todavía. Van de camino. Su relación con el tiempo es la del tránsito, la del trance.

IV

(un cráneo blanco que fuera como un caballo del Piero)

Con respecto al tiempo, en la pintura de Cristino de Vera hay más una melancolía de los «inicios renacientes» que una *vanitas* barroca.

Desde sus estancias en Italia, Cristino de Vera atrajo hacia su silencio zurbaranesco una tradición de lo bello, pero no de la belleza fija del clasicismo, no de su fijeza de la forma, sino de esa especie de suspensión móvil, latente, viva, que tiene cierta italianidad.

No hay aquí, pese a las constantes citas de unos objetos que parecen a primera vista indicar lo contrario, ningún *memento mori*, ningún patetismo del tiempo trágico.

Hay una hermosura italiana que supone siempre cierta carnalidad, cierta salvación de los alimentos terrestres, y cierta gloria de su presencia real, de su figura, que viene a ser una encarnación de la belleza, y no una idealización de la apariencia. Y la estilización simbólica de las cosas en la pintura de Cristino de Vera conserva siempre un rastro —aun dentro del aspecto de paradigma que tienen sus objetos— de esa carne, de esa gloria terrestre y viva, puesta en el trance de ser desintegrada por la luz.

Al Greco, a Zurbarán, hay que sumarles por ello a Giotto, a Fra Angélico, al Piero. Y a Morandi.



ESPEJO ETRUSCO

Col. Marqués de Salamanca. S. III a.C.

(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

A lo más que se parecen los dibujos de Cristino de Vera es a los grabados de Morandi, a su paciencia rayadora del espacio, a la paciencia con la que sale de esas sombras la luz. Y, más franceses aparte (Chardin, Corot, Renoir), con lo que tiene que ver un grabado de *La strada bianca* es con un dibujo de cierta casa de los alrededores de Aix.

No hay aquí, para entendernos, «muerte española», sino más bien, «Gran Muerte», en el sentido simbólico que le daba Rilke en sus *Elegías*. Esa Gran Muerte, esa Gran Noche en la que encuentra espacio el lamento y la alabanza, ese lugar entre los dos mundos sin apoyo en una realidad ni en una irrealidad definidas.

En el espejo de Cristino de Vera, se refleja un cráneo blanco y bello, una forma pura, esencial, prístina, no una alegoría del despojo.

—Un cráneo blanco que fuera como un caballo del Piero.

En el cráneo blanco y bello hay un paradigma, un modelo ejemplar, una forma. Pero esa forma va de paso; diríase que, en el «tapiz volador» del que hablaba Adriano del Valle, *va de vuelo*; y que se trata, pues, como decía el cierto platonismo del pintor, de una «alada materia».

En las pinturas de Cristino de Vera, los objetos parecen recordarnos muchos objetos de cualquier otro tiempo. Sucede así, creo, porque no tienen ningún tiempo, porque no están en ninguno, sino *a través* del tiempo. No hay aquí un tiempo *anticuario*, como en el clasicismo, ni un tiempo *arqueológico*, como en el primitivismo vanguardista, sino lo que sería el tercer pie del gato: el tiempo de la *actualidad*.

En las velas cruzadas de Cristino de Vera, aparece de vez en cuando una llama imposible, una llama que arde en dirección horizontal, algo inverosímil, dado el descanso en horizontal de la propia vela. Pero no es la verosimilitud, como se ve, condición de la realidad de esta pintura. Su realidad ha juntado su verdad y su mentira, de ahí su modernidad. Y tan mentira es la llama que arde en vertical, como verdadera nos debe resultar la llama que en la línea del horizonte se cruza. Esta verdad y esta mentira de la pintura, esta luz con su sombra aparejada es, precisamente, en lo que consiste su modernidad. Una modernidad muy parecida, pues, a la humorada con la que Velázquez (siendo Cristino tan poco velazqueño) trazó, en un rápido bosquejo pictórico, lo que debía ser un volumen incipientemente desbastado en el retrato de Martínez Montañés.

Como en la segunda de las *Elegías de Duino*, los espejos muestran una realidad que no está al alcance de la mano, que no está ya aquí, y muestran la condición angélica (eso eran en el poema los ángeles: «solitarios espejos») de esta pintura, «espacio de esencias» entre la gloria de la carnalidad real y la definitiva ausencia de toda representación, en ese día en que el espejo de la pintura se quede solo.

«Espejos —dice el Rilke de los *Sonetos a Orfeo*— nadie ha descrito cuál es vuestro ser.
/ Vosotros como intersticios del tiempo, / llenos sólo de agujeros de cedazo.»

«A veces, estáis llenos de pinturas».

Que las pinturas estén llenas —que lo están— de espejos, no parece difícil de entender. Pero que los espejos se hayan llenado de pinturas obliga a preguntarse: entonces, ¿qué ha sido de la realidad?

Al trazar la segunda *Elegía*, parece que Rilke recordó una estela ática vista en Nápoles, una estela funeraria en la que Eurídice se despedía de Orfeo, tocándose los dos suave, serenamente. Rilke debió pensar que ambos tocaban en ese instante una materia pura, distinta de la de aquí, de la nuestra, que ya no estaba en tránsito sino definitivamente al otro lado del espejo. La relación con el tiempo de una estela griega resulta, como la de estas pinturas, una relación con la muerte, pero no hay representación de la muerte —*ella* y el tiempo son paradigmas de lo irrepresentable— ni patetismo de la descomposición. *Ella* y *él* son «reinos de indiferencia».

La indiferencia del Tiempo y de la Muerte hace que, a este lado del espejo de la pintura, ellos resulten mudos, mientras la propia pintura a lo más que llega es a hacerse silenciosa.

«Quisiera en mi trabajo que todo tuviera un aire poéticamente remansado, que pareciese que lo fugaz es detenido (...), que la misma muerte fuese clara y diáfana, como una melodía silente donde todo fuese armónico».

No hay poca contradicción en querer detener lo fugaz a la vez que se quiere que esa detención sea melodiosa, o sea, fluida, fugaz, precisamente. Pero por eso las formas paradigmáticas de los objetos de Cristino de Vera, simbólicas, estilizadas, van de camino entre los dos mundos en los que, ni en uno ni en otro, podrían *estar*; en éste porque ya no pertenecen a la realidad, y en aquél otro, porque allí no se sabe que haya pintura *todavía*.



ESTELA GRIEGA

Asia Menor. S. III a.C.

(Archivo fotográfico. Museo Arqueológico Nacional)

Pinturas

1 VANITAS
1997
Óleo sobre lienzo
55 × 46 cm.



2 VANITAS
1997
Óleo sobre lienzo
55 × 46 cm.



3 VANITAS
1997
Óleo sobre lienzo
46 × 55 cm.



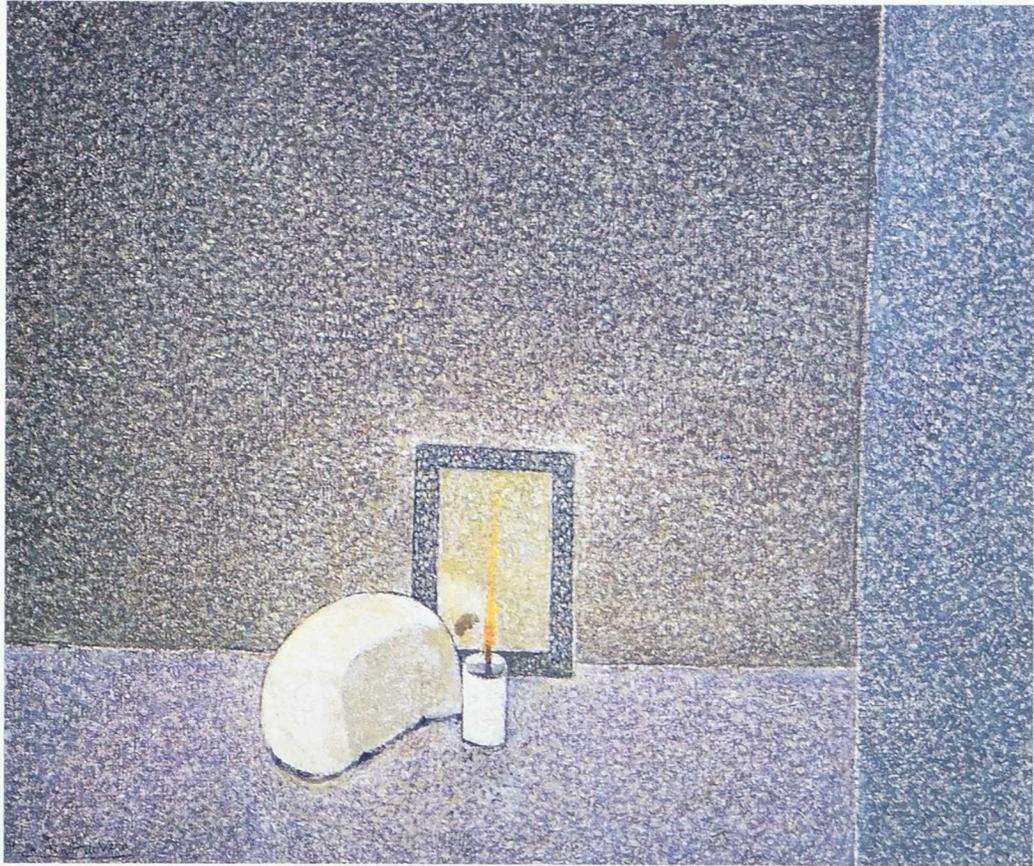
4 VANITAS

1997

Óleo sobre lienzo

46 × 55 cm.





5 TAZAS BLANCAS
2001
Óleo sobre lienzo
65 × 50 cm.





6 CRÁNEO BLANCO
2001
Óleo sobre lienzo
61 × 50 cm.





7 TAZAS SOBRE MESA

2001

Óleo sobre lienzo

38 × 46 cm.





8 TAZAS SOBRE MESA

2001

Óleo sobre lienzo

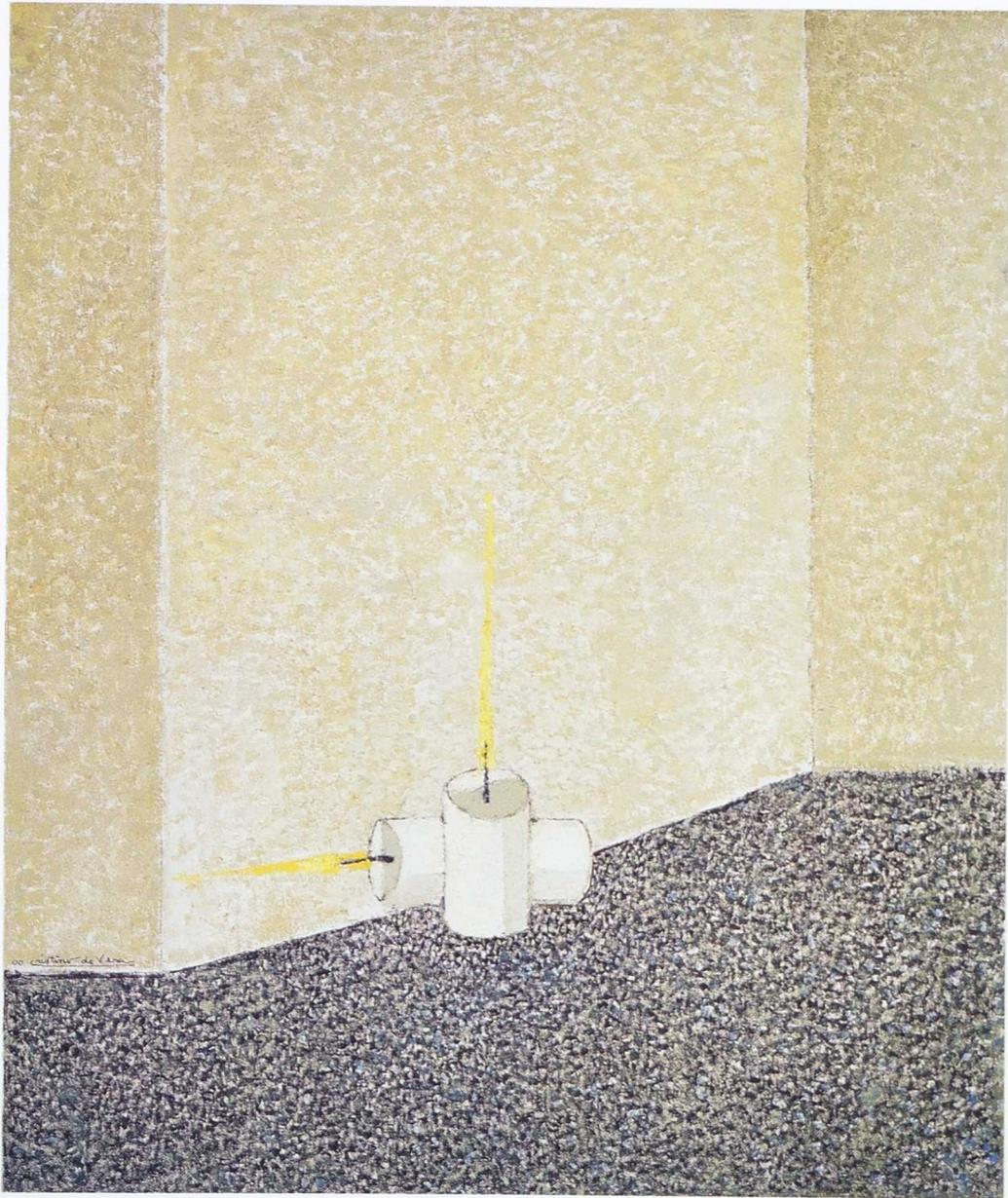
38 × 46 cm.





9 VELAS EN CRUZ
2001
Óleo sobre lienzo
55 × 46 cm.





10 DOS TAZAS

1999

Óleo sobre lienzo

61 × 50 cm.





11 DOS TAZAS BLANCAS

1999

Óleo sobre lienzo

46 × 38 cm.





12 CESTO DE FRUTAS

1997

Óleo sobre lienzo

61 × 50 cm.



13 CUENCO EN MESA

1997

Óleo sobre lienzo

61 × 50 cm.





14 DOS TAZAS Y TRES FRANJAS

1999

Óleo sobre lienzo

55 × 46 cm.





15 CUENCOS

2000

Óleo sobre lienzo

92 × 65 cm.



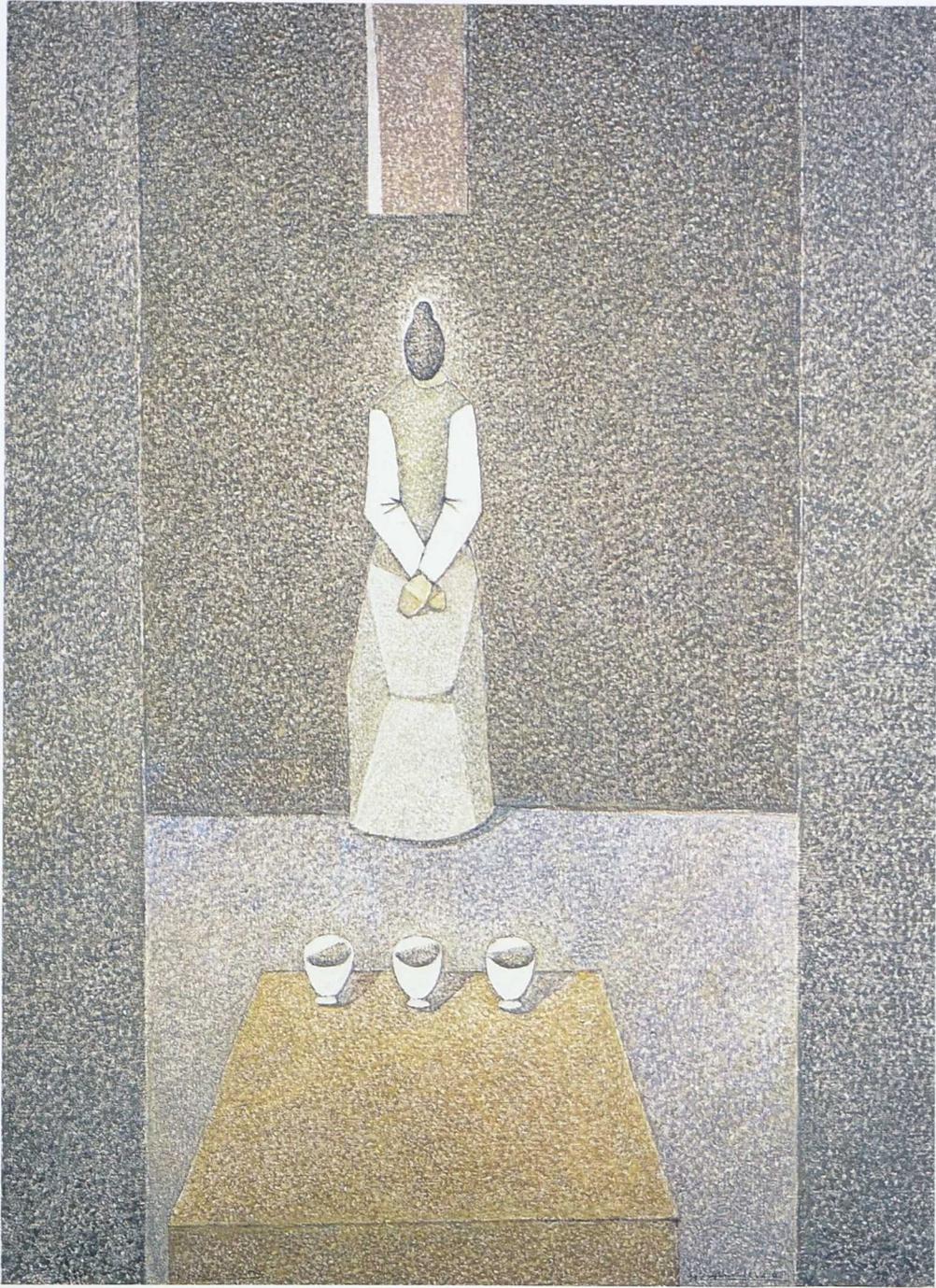
16 MUJER

1999

Óleo sobre lienzo

100 × 73 cm.





17 MESA LARGA
2001
Óleo sobre lienzo
50 × 61 cm.





18 MESA Y TRES OBJETOS BLANCOS

1991

Óleo sobre lienzo

92 × 65 cm.





19 DOS FIGURAS, PAÑO Y DOS TAZAS

1998

Óleo sobre lienzo

100 × 81 cm.





20 TRES TAZAS
2000
Óleo sobre lienzo
46 × 38 cm.



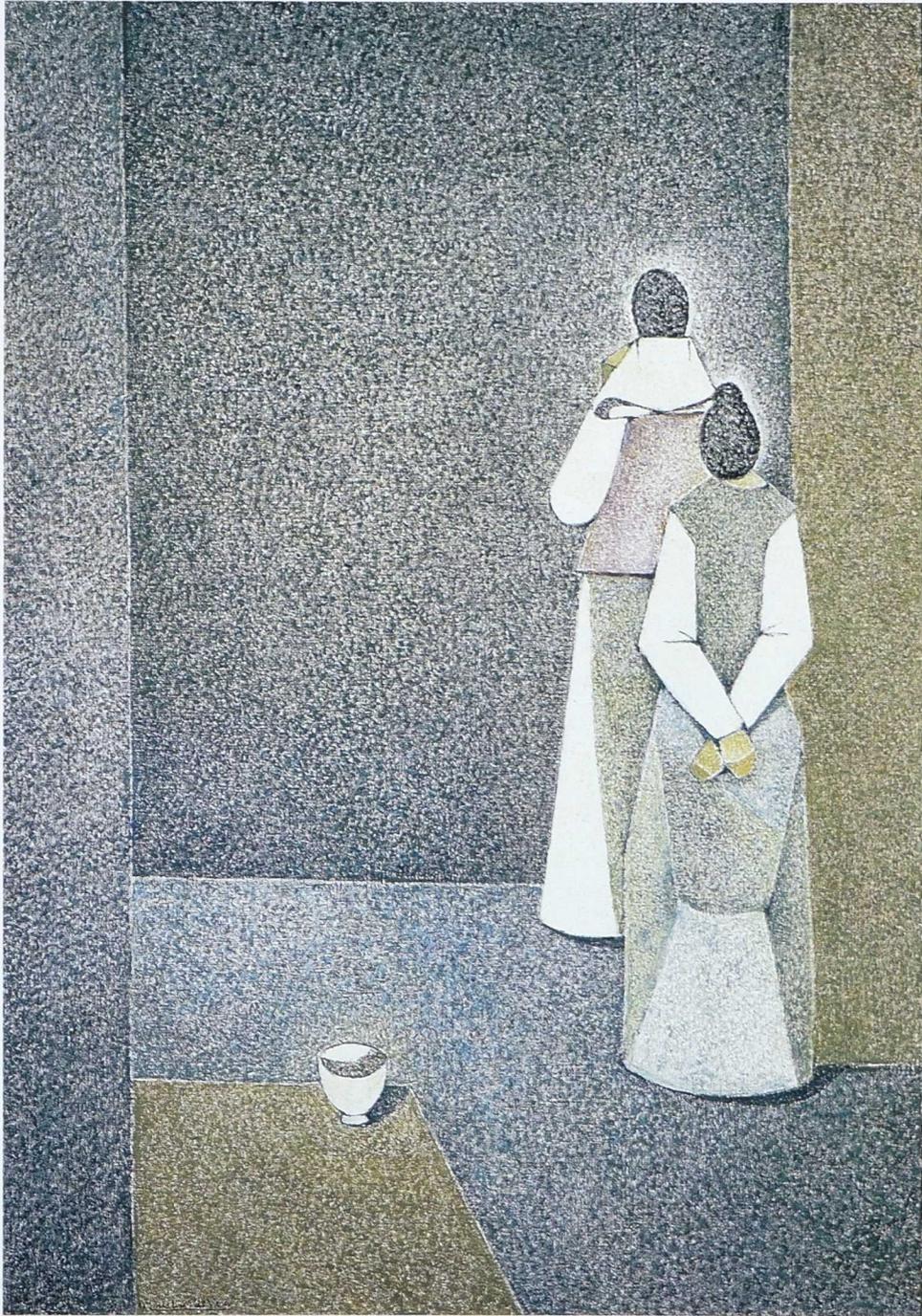
21 DOS FIGURAS

1997

Óleo sobre lienzo

92 × 65 cm.





22 CESTO Y TAZA
2000
Óleo sobre lienzo
100 × 81 cm.



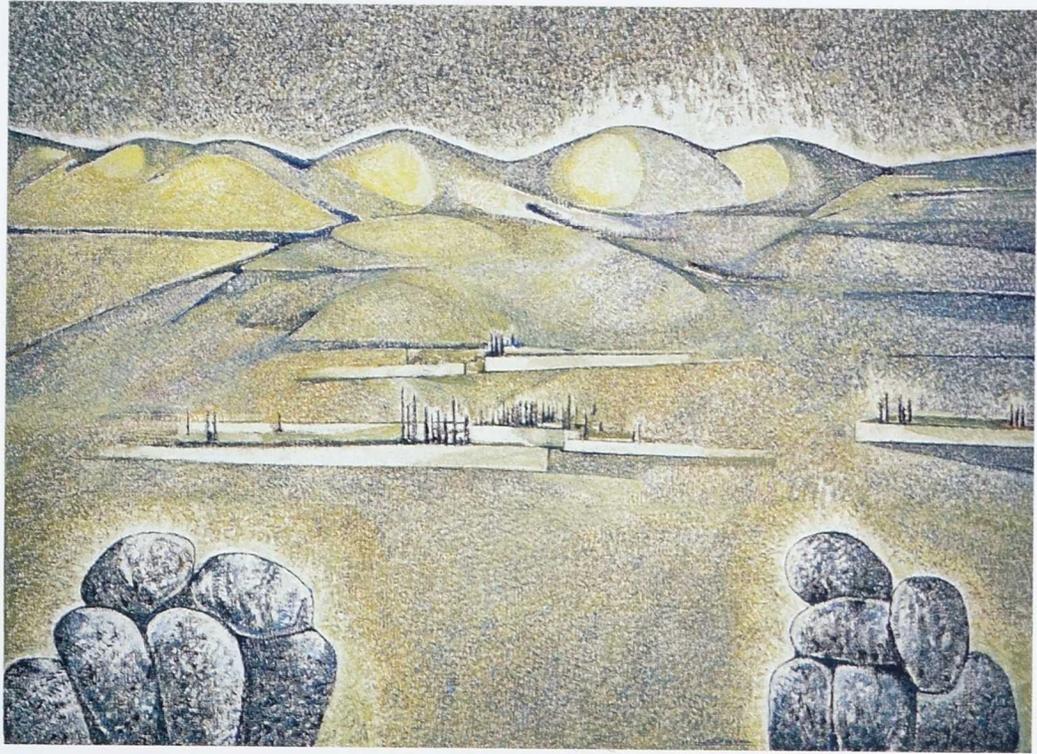


23 ROCAS Y CASTILLA

1989

Óleo sobre lienzo

73 x 100 cm.

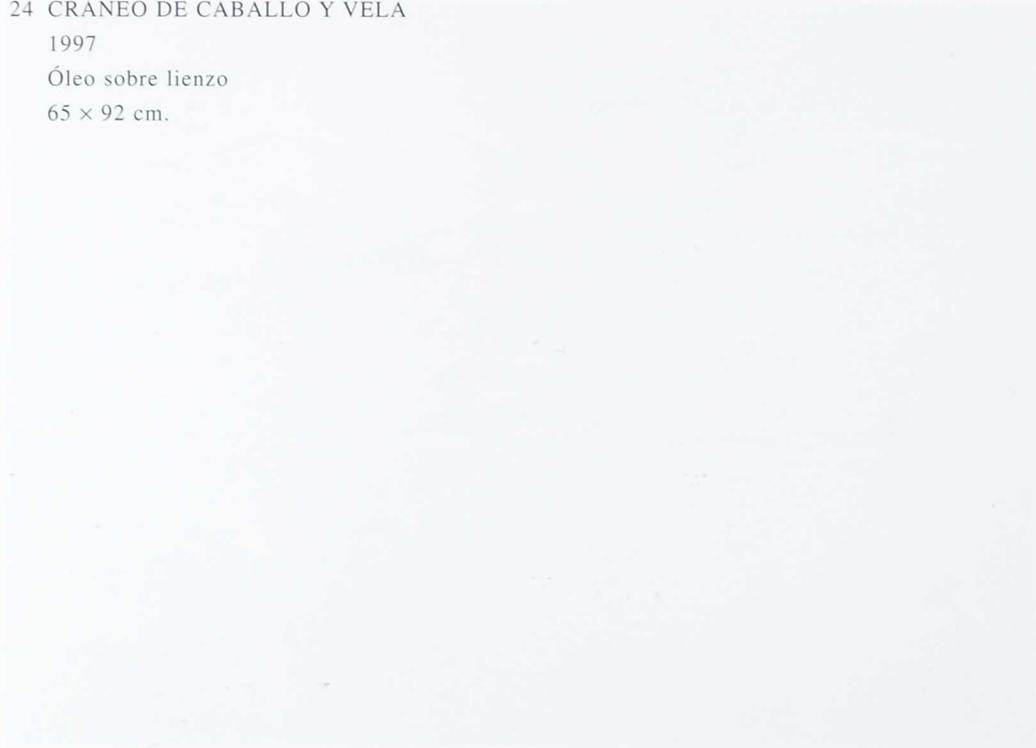


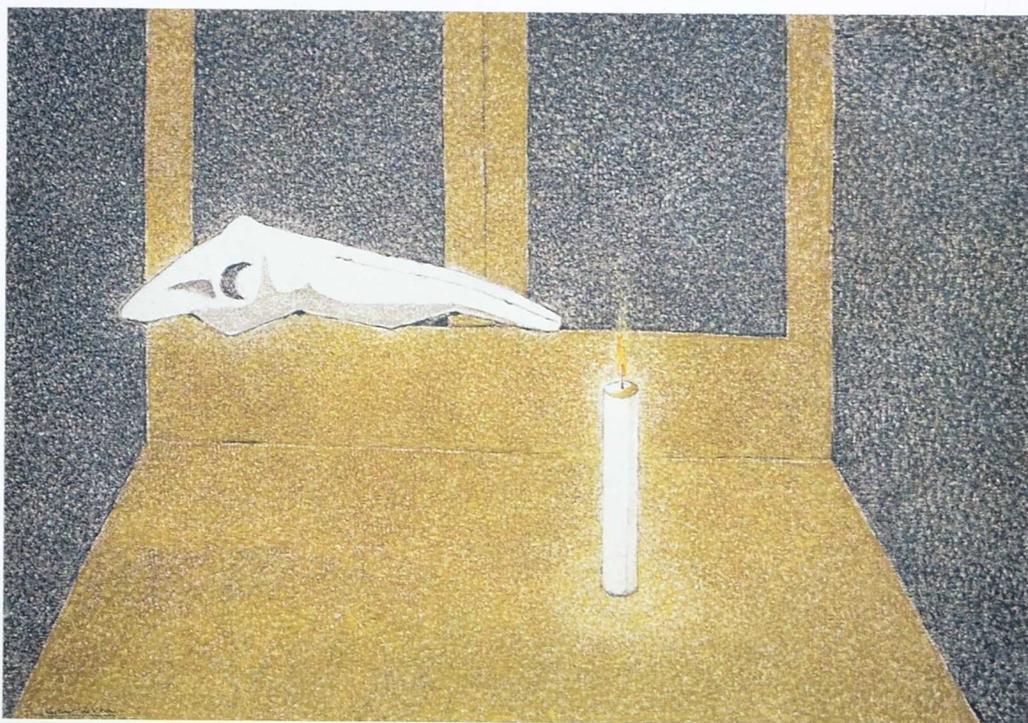
24 CRÁNEO DE CABALLO Y VELA

1997

Óleo sobre lienzo

65 × 92 cm.





25 CESTO Y CUENCO
2001
Óleo sobre lienzo
46 × 55 cm.



26 CRÁNEO Y FLOR

2000

Óleo sobre lienzo

92 × 65 cm.



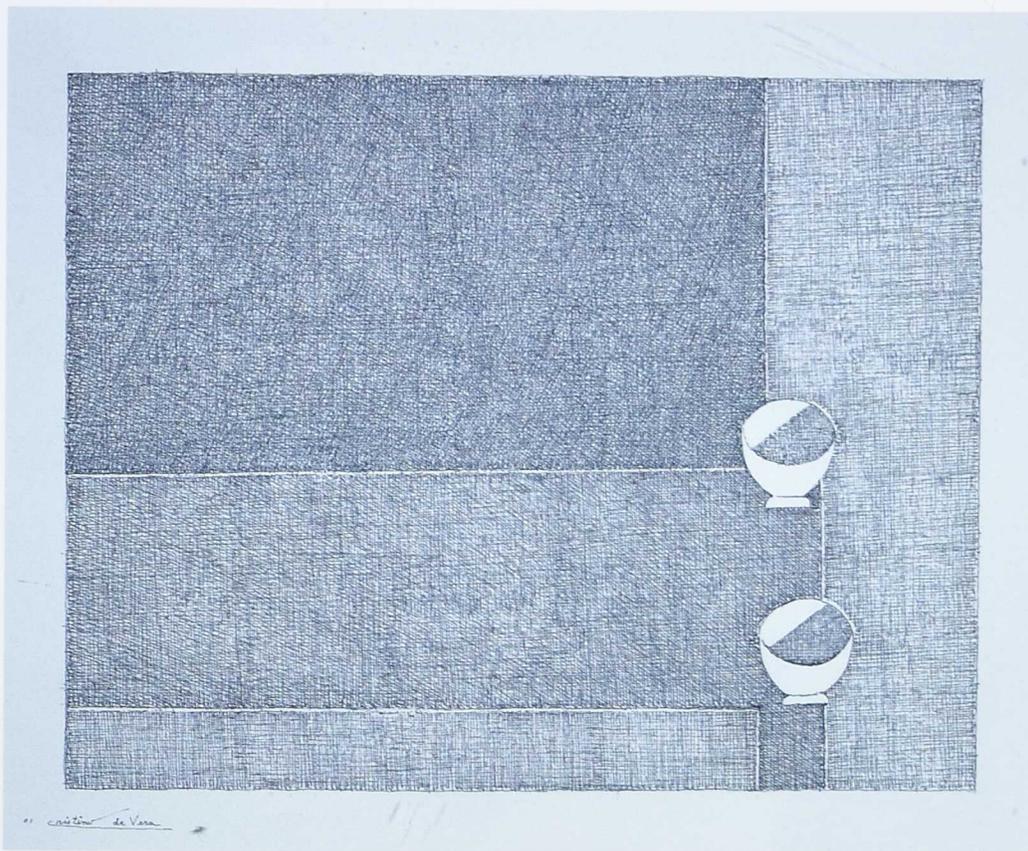


Dibujos

1 MESA Y DOS TAZAS

Tinta china sobre papel fabriano

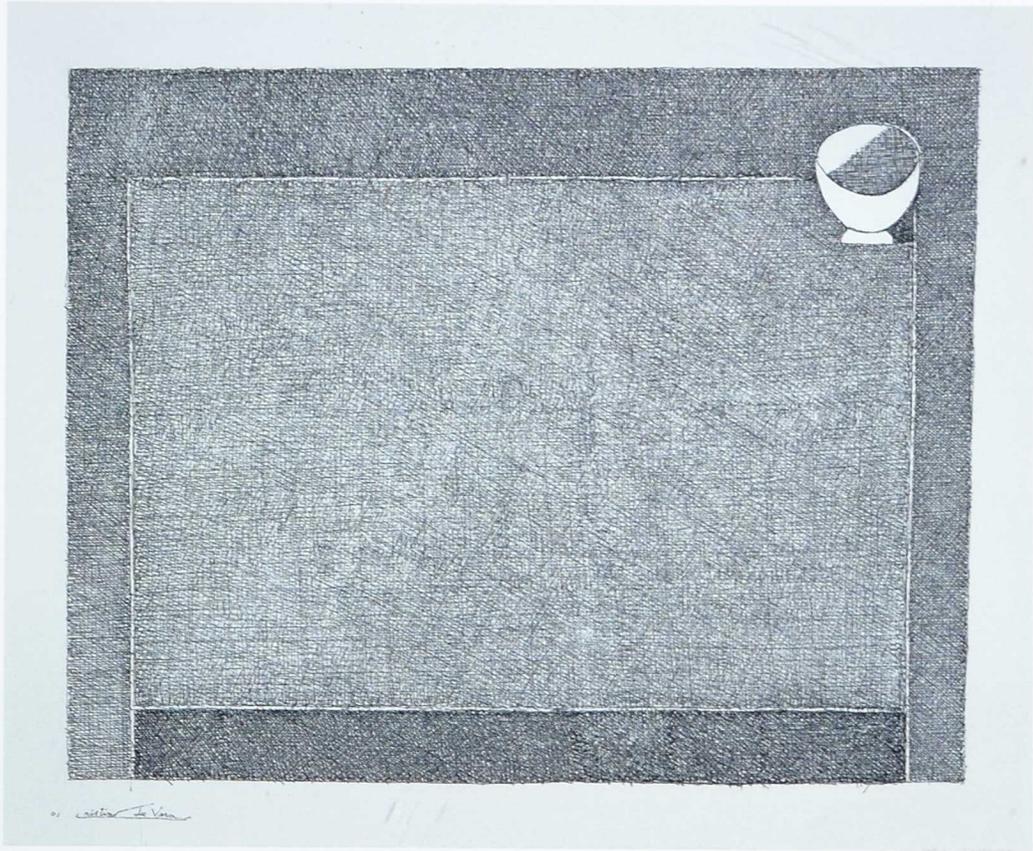
25 × 31 cm.



2 MESA Y UNA TAZA

Tinta china sobre papel fabriano

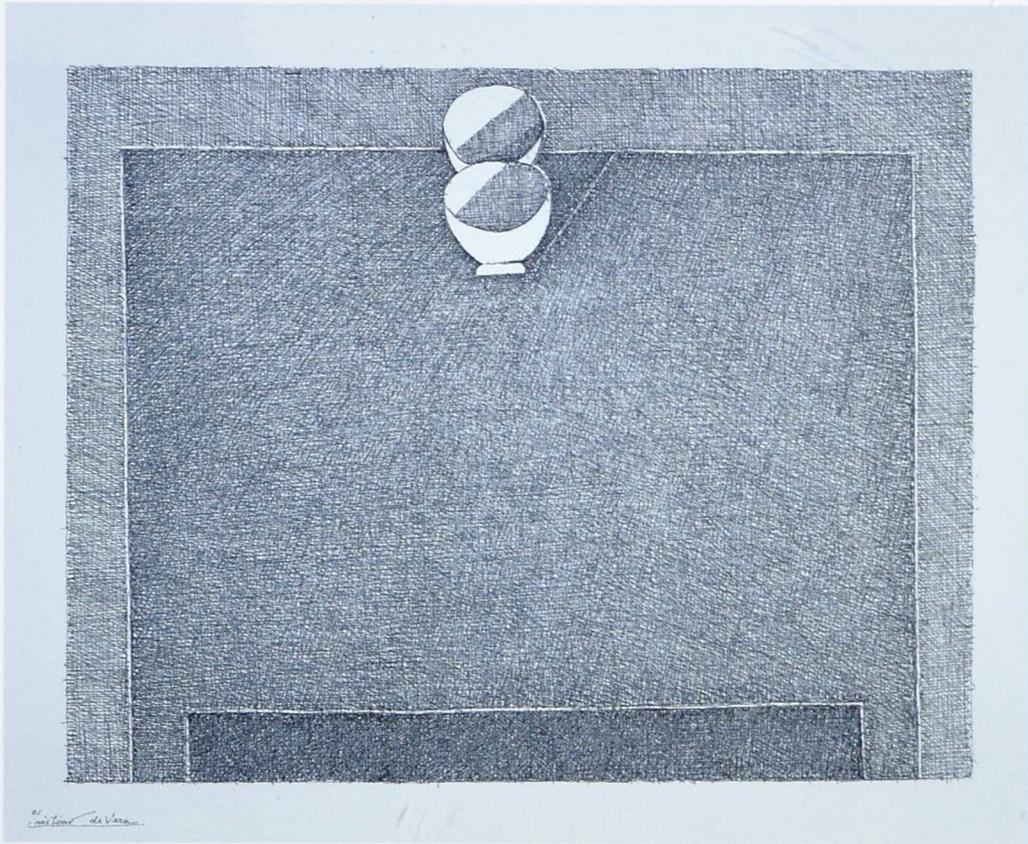
25 × 31 cm.



3 MESA Y DOS TAZAS

Tinta china sobre papel fabriano

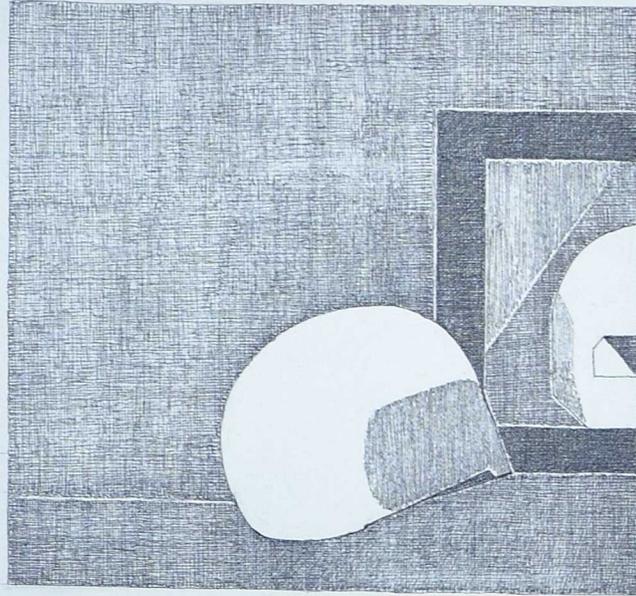
25 × 31 cm.



4 CRÁNEO Y ESPEJO

Tinta china sobre papel fabriano

35,5 × 38,5 cm.

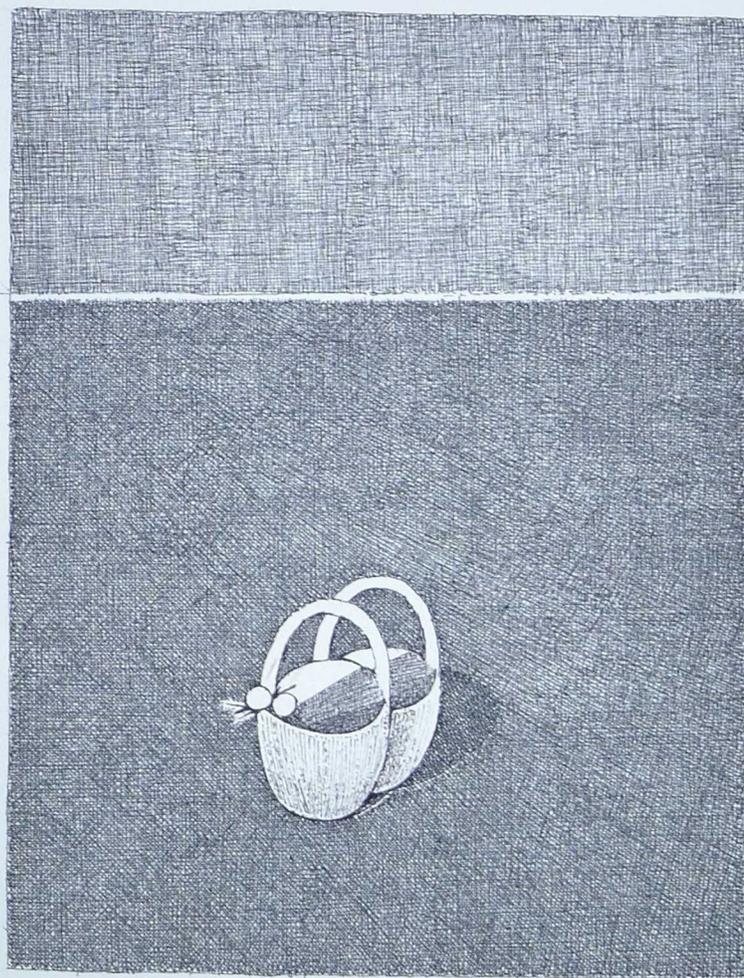


11/11/11

5 CESTO Y TAZA

Tinta china sobre papel fabriano

42 × 36 cm.



90 *Antoni de Vera*

6 TAZA Y PAÑO

Tinta china sobre papel fabriano

30,5 × 25 cm.

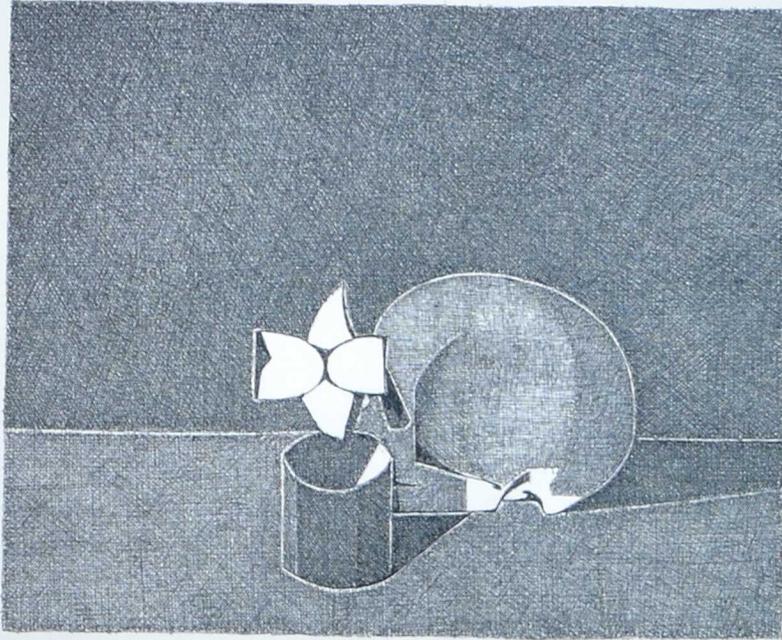


17 *estampes de Venise*

7 CRÁNEO Y FLOR BLANCA (HOMENAJE A DURERO)

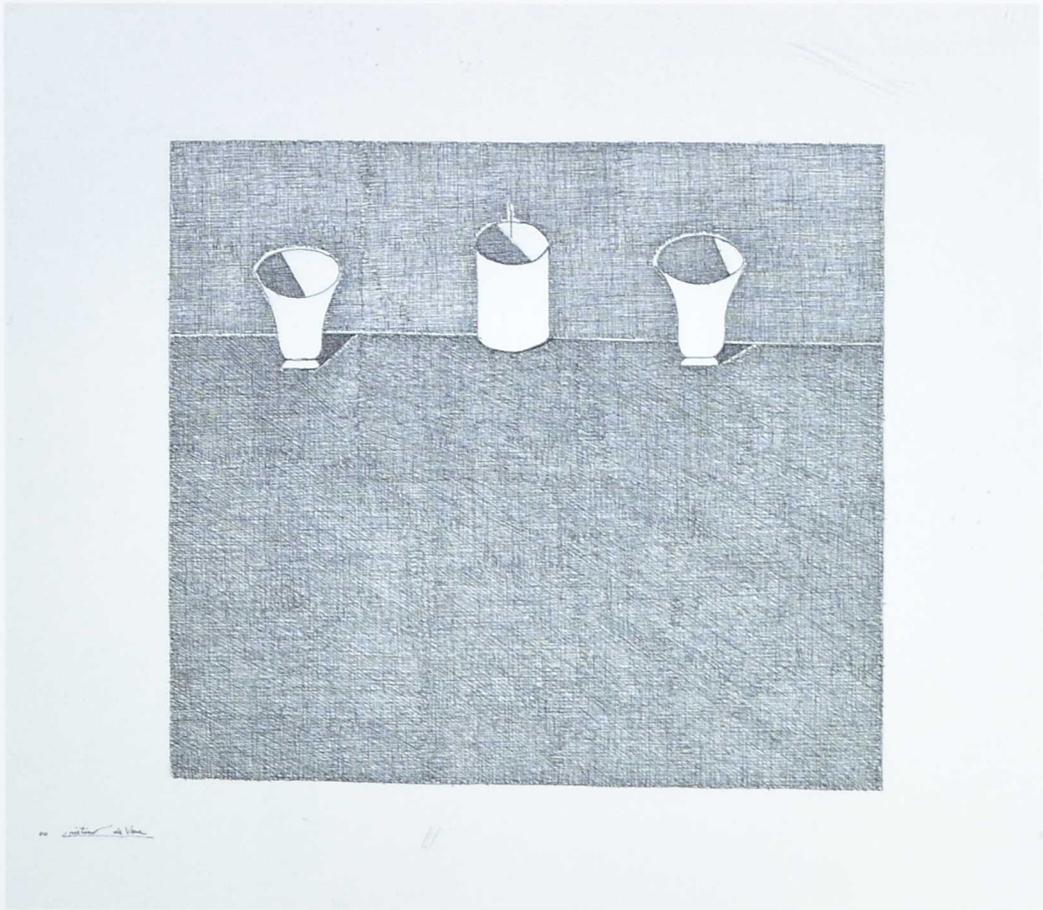
Tinta china sobre papel fabriano

30 × 34,5 cm.



no. 1000 - de Vries

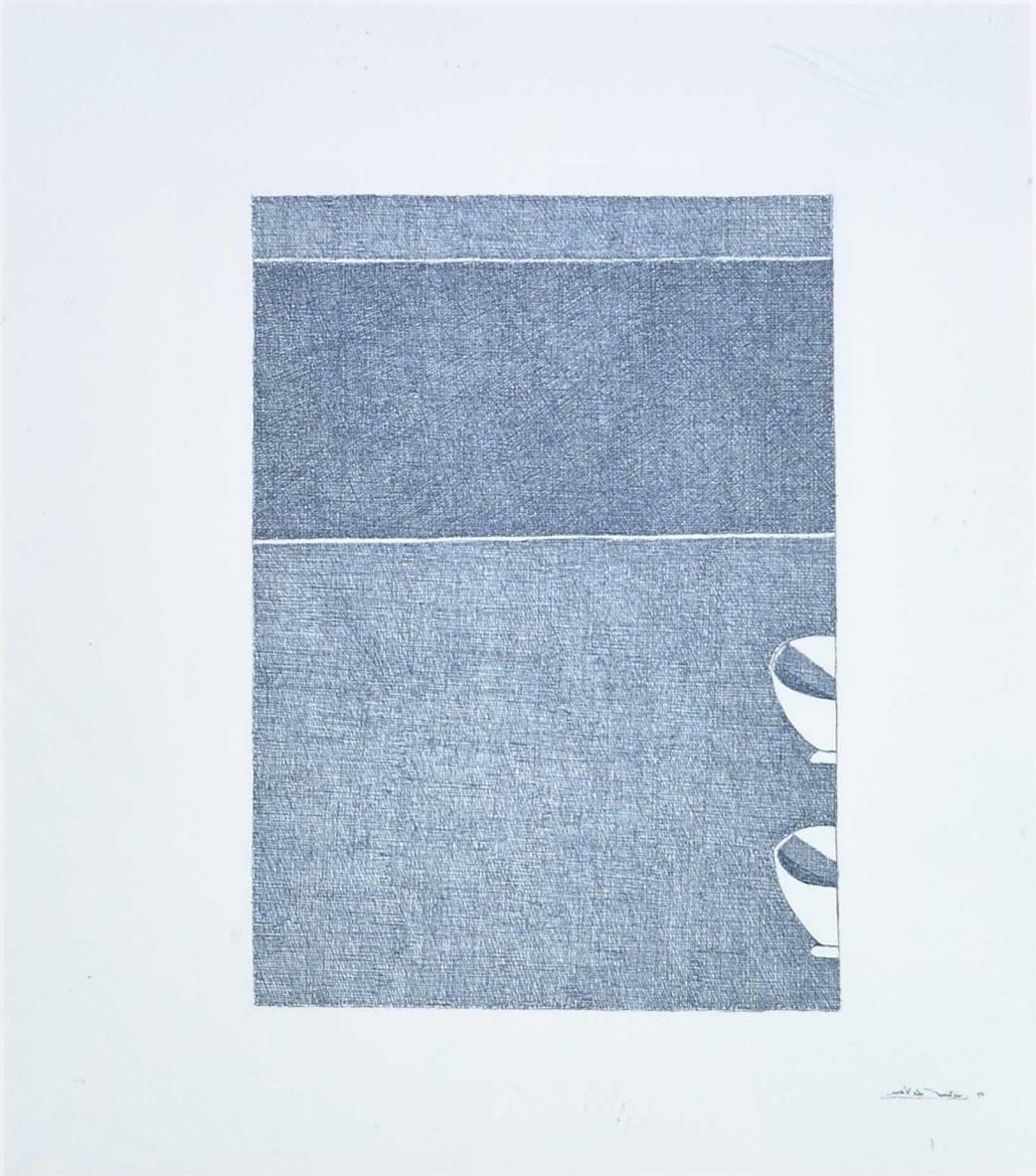
8 TRES OBJETOS BLANCOS
Tinta china sobre papel fabriano
36 × 40,5 cm.



9 DOS TAZAS

Tinta china sobre papel fabriano

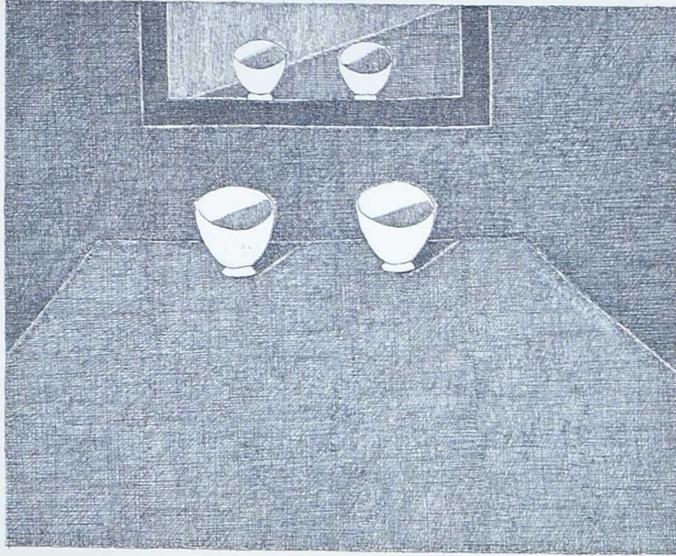
40 × 36 cm.



10 DOS TAZAS Y ESPEJO

Tinta china sobre papel fabriano

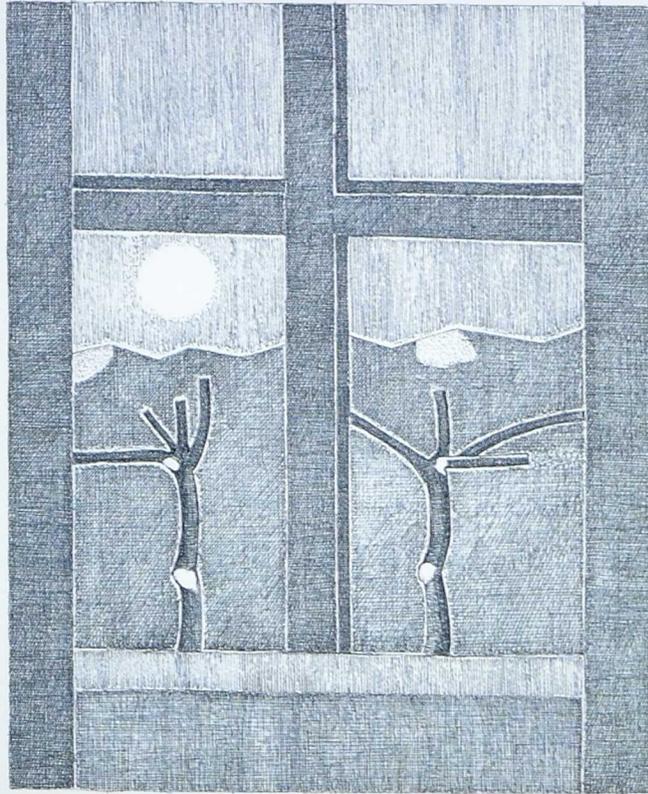
36 × 41,5 cm.



11 *John A. Van*

11 VENTANA Y DOS ÁRBOLES
Tinta china sobre papel fabriano
41,5 × 36 cm.





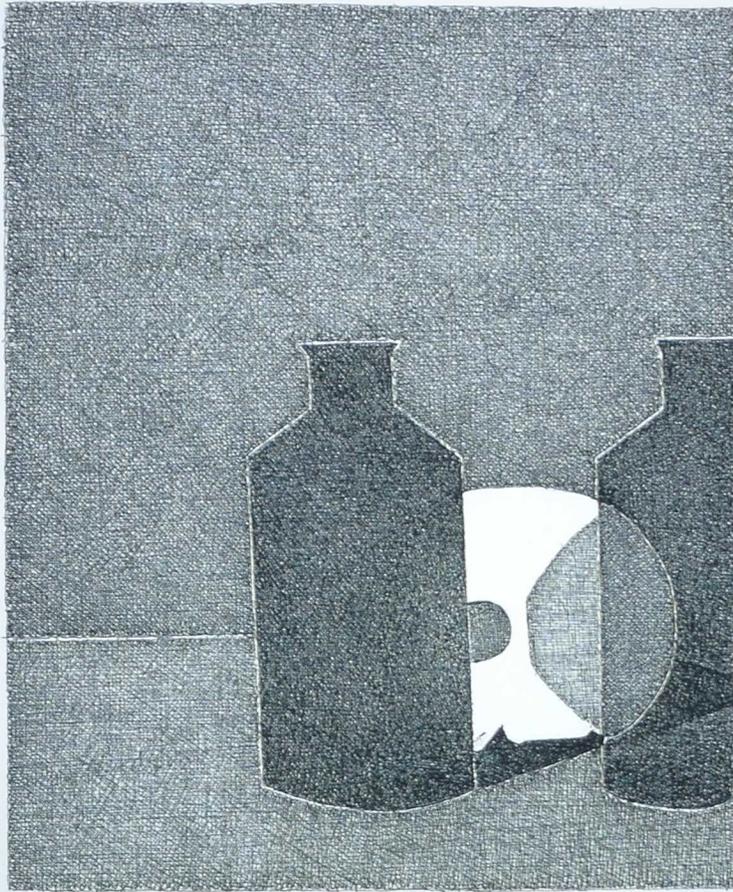
119

12 VENTANA Y DOS ÁRBOLES
Tinta china sobre papel fabriano
41,5 × 36 cm.



11 *de Vries*

13 DOS BOTELLAS Y CRÁNEO
Tinta china sobre papel fabriano
34 × 30 cm.



de castone de Viana

14 TRES ÁRBOLES

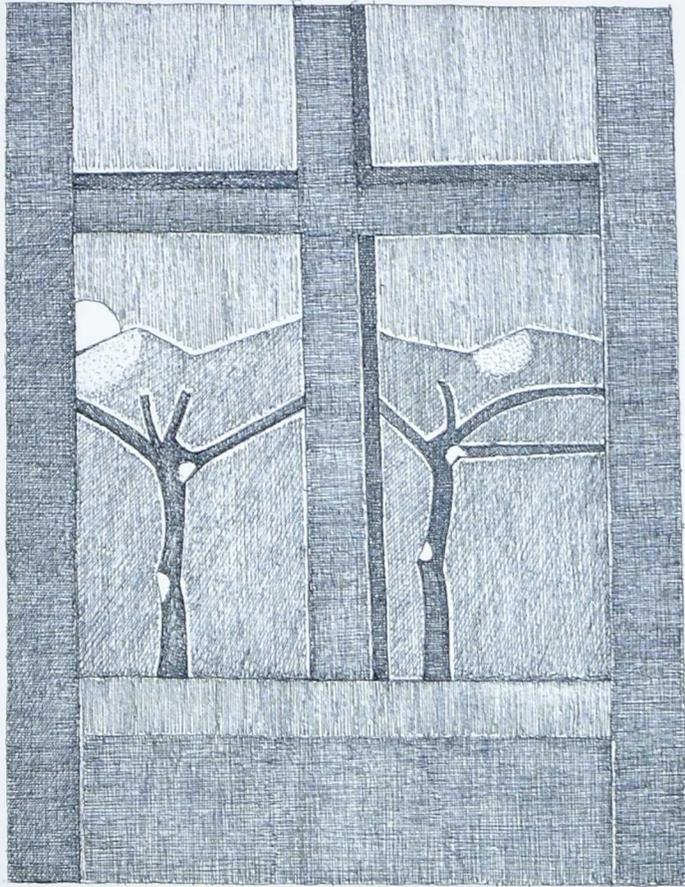
Tinta china sobre papel fabriano

30 × 36,5 cm.



125 *van der Veen*

15 VENTANA Y DOS ÁRBOLES
Tinta china sobre papel fabriano
36,5 × 30 cm.



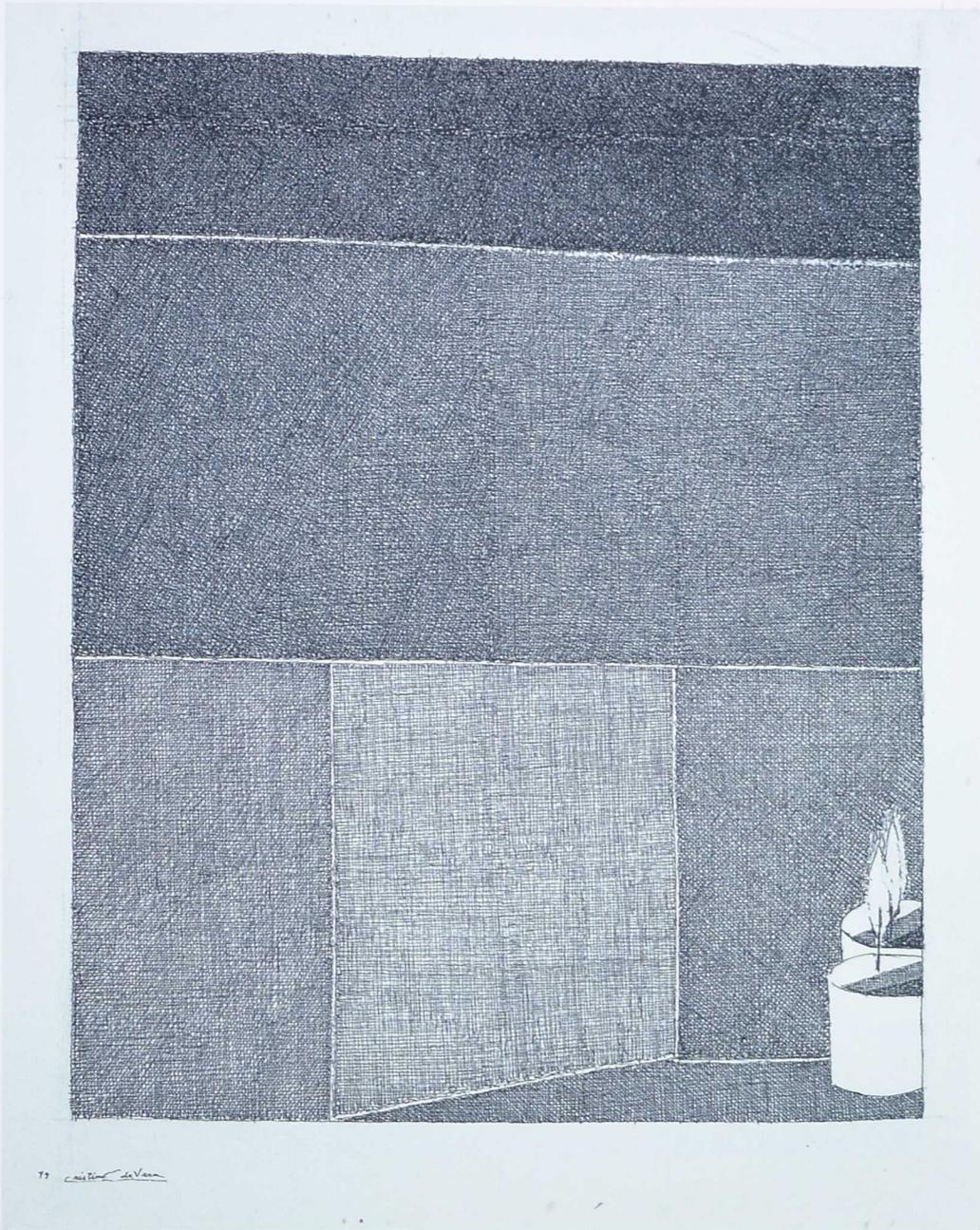
18 *del Barro de Venetia*

16 DOS VELAS Y MURO

Tinta china sobre papel fabriano

30 × 24 cm.



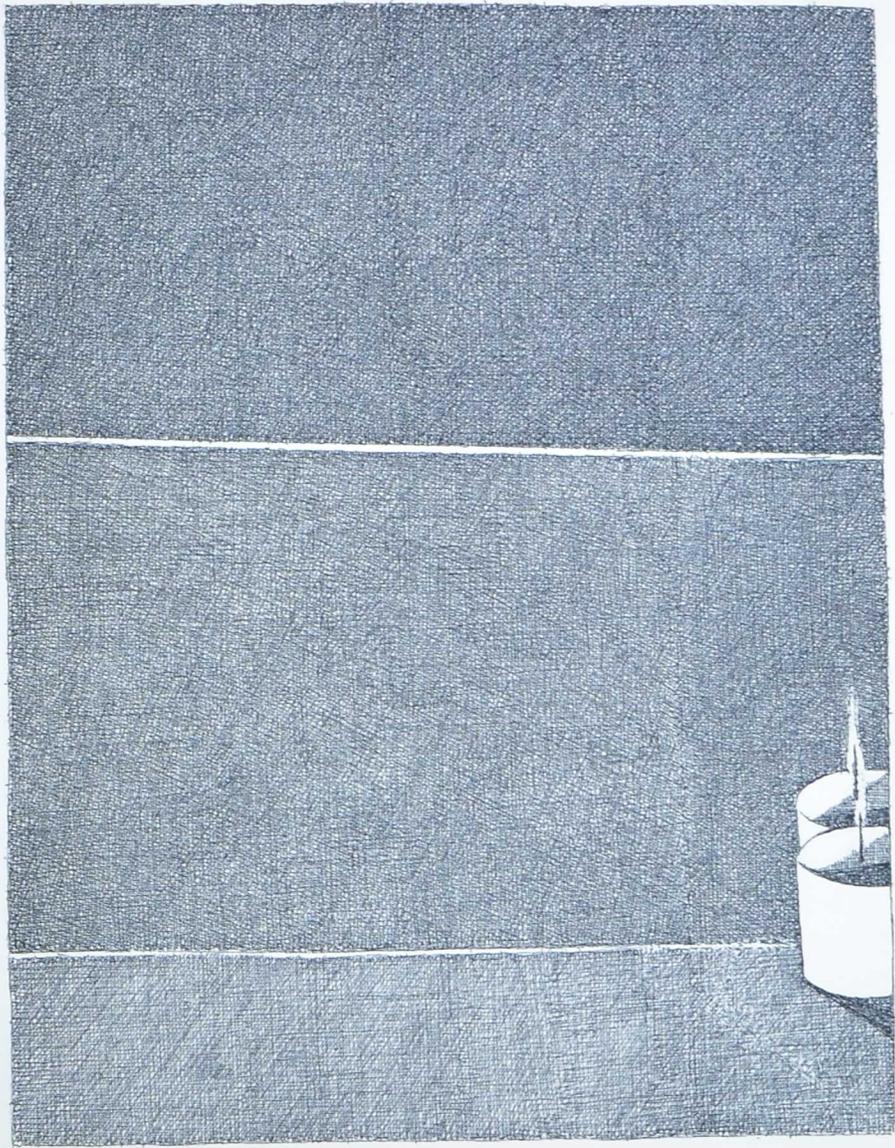


77 *Christian de Vries*

17 DOS VELAS

Tinta china sobre papel fabriano

30 × 24,5 cm.

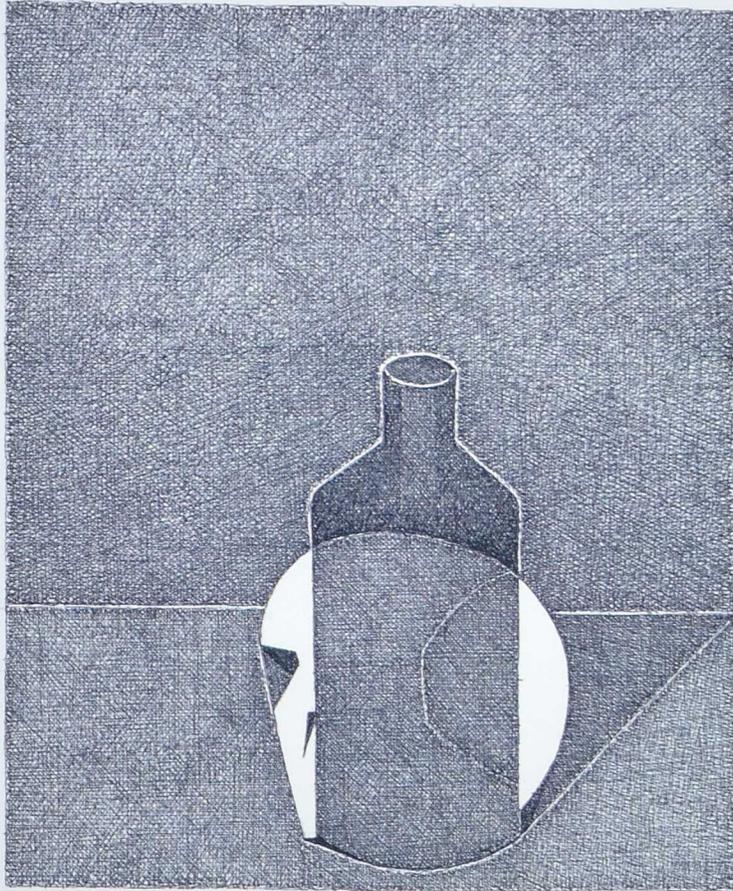


99 *cisterni de Vana*

18 BOTELLA Y CRÁNEO

Tinta china sobre papel fabriano,

34 × 30 cm.

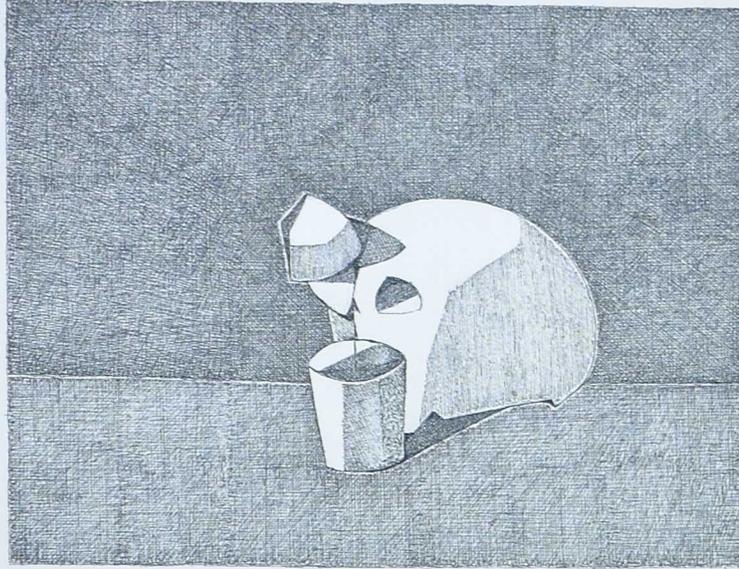


20 collection de Vain

19 CRÁNEO Y FLOR

Tinta china sobre papel fabriano

30,5 × 36,5 cm.

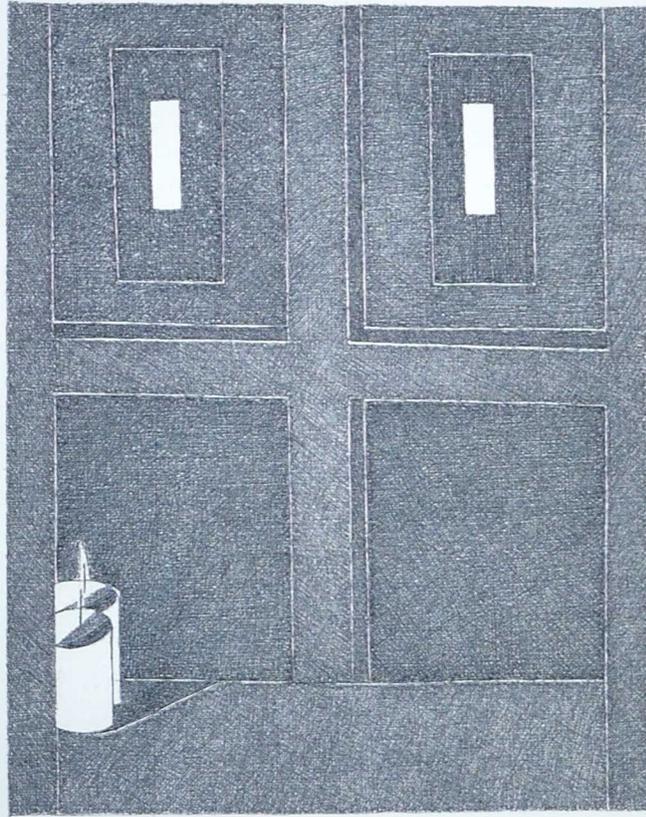


98 Piet Mondrian

20 VENTANA Y DOS VELAS

Tinta china sobre papel fabriano

42,5 × 36,5 cm.



11

21 CUENCO BLANCO

Tinta china sobre papel fabriano

31 × 25 cm.

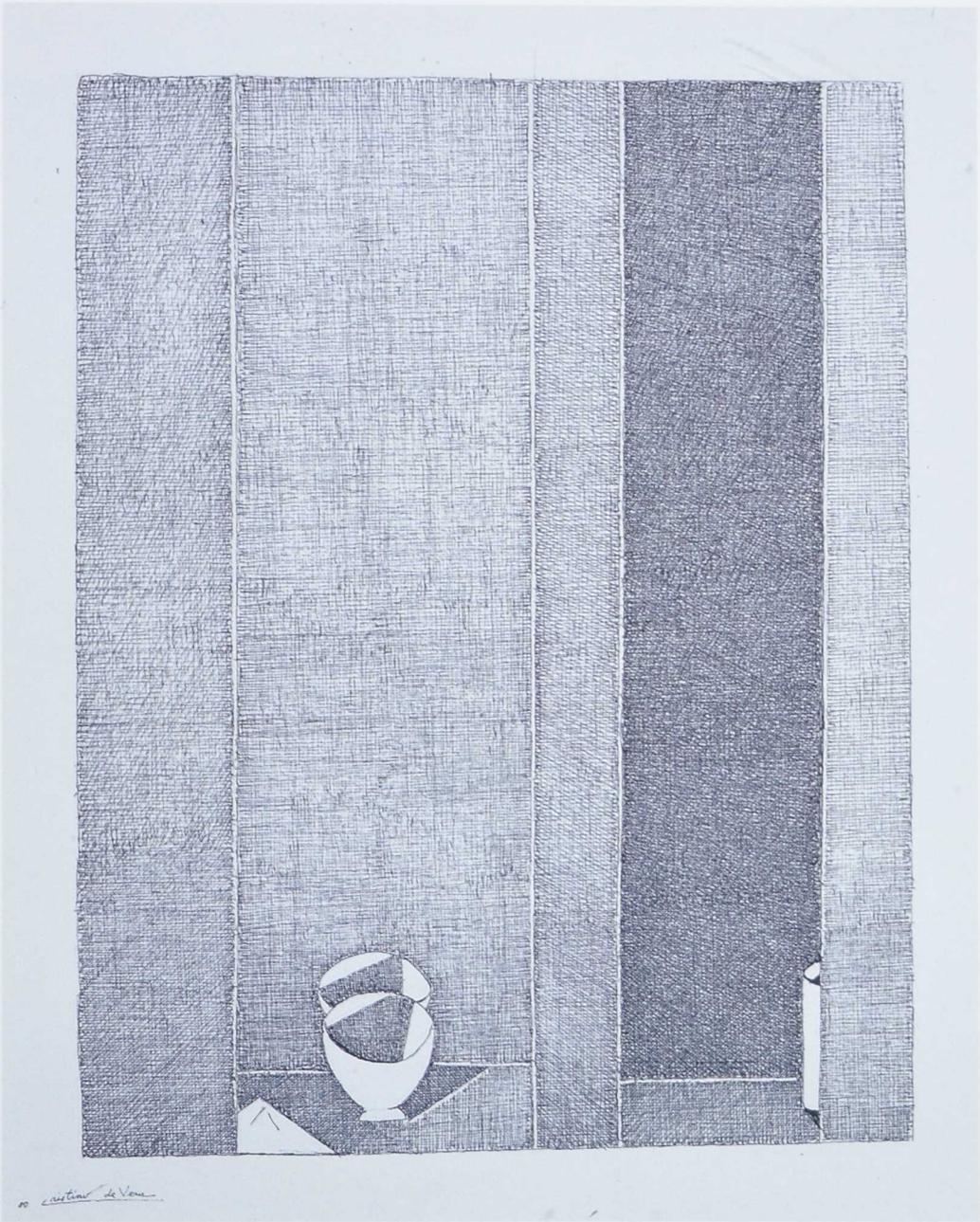


99 *ciel tour de Vana*

22 CUATRO COSAS

Tinta china sobre papel fabriano

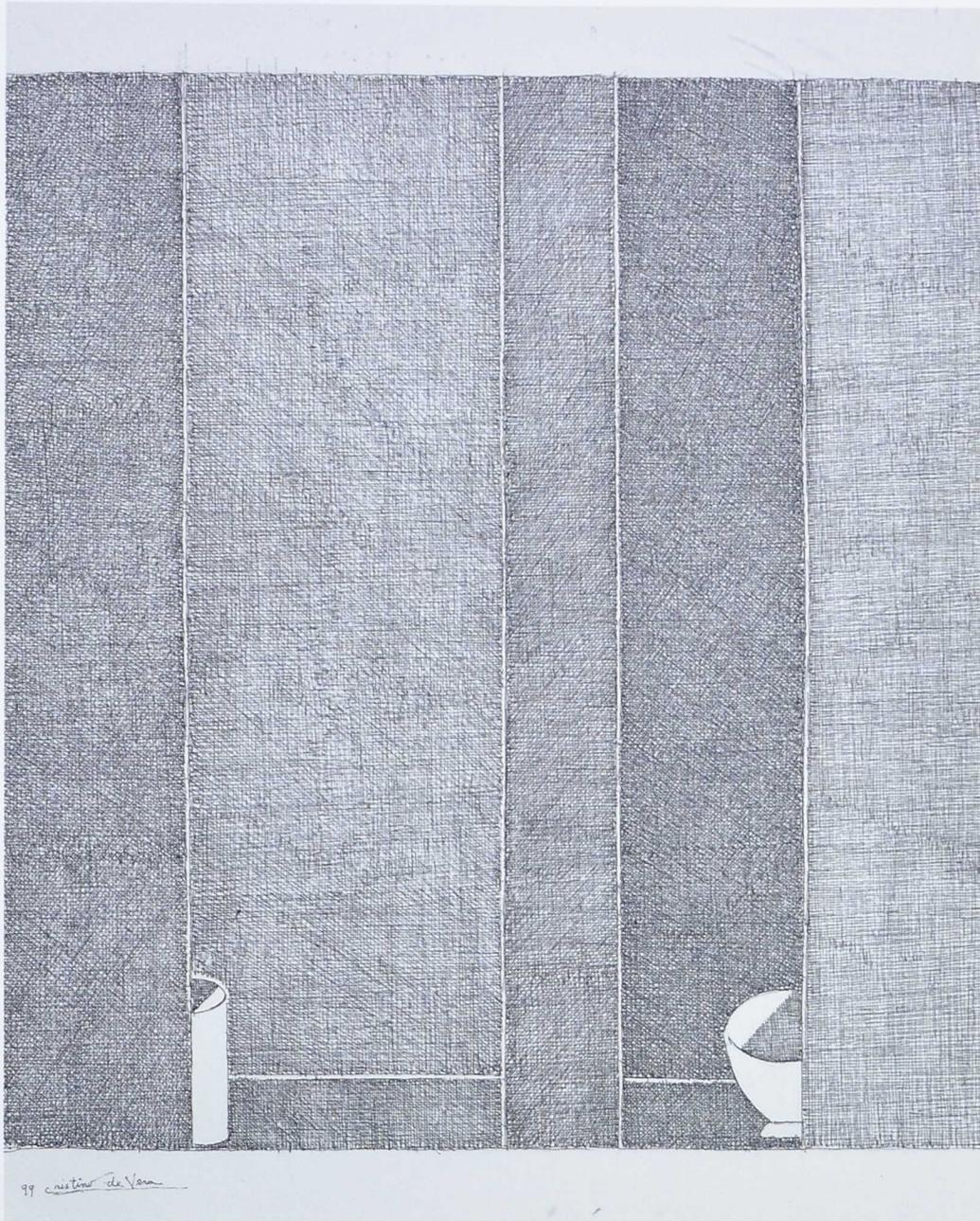
31 × 25 cm.



23 DOS COSAS

Tinta china sobre papel fabriano

31 × 25 cm.



24 DOS CESTOS

Tinta china sobre papel fabriano

34 × 27 cm.

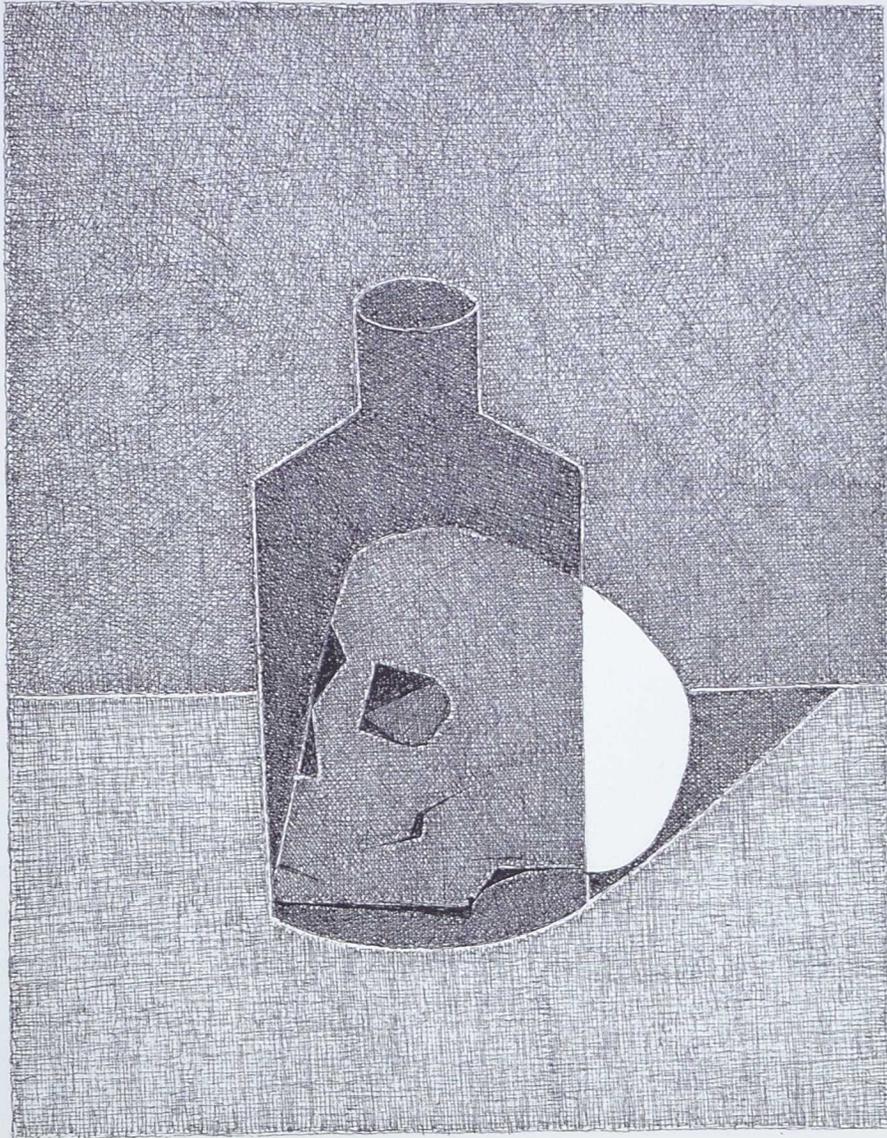


11. *Woven Basket*

25 CRÁNEO Y BOTELLA

Tinta china sobre papel fabriano

31 × 25 cm.



00 *Costume de Vasa*

26 TAZA BLANCA

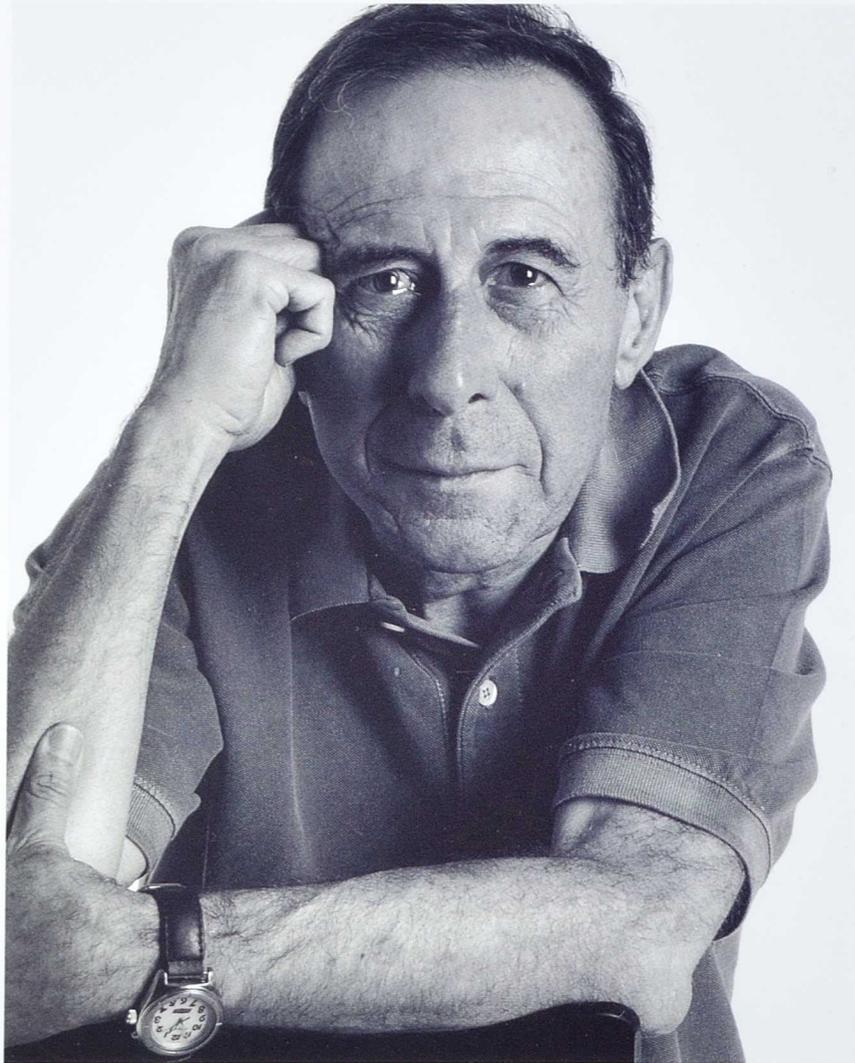
Tinta china sobre papel fabriano

34 × 29 cm.





Cronología seleccionada



1931

Cristino de Vera nace el 15 de diciembre en Santa Cruz de Tenerife. En su padre, Cristino Vera, representante de productos farmacéuticos, tuvo a su principal promotor, y de su madre destaca un carácter enérgico. En compañía de su abuelo materno aprende a observar la naturaleza y a descubrir la belleza en ella.

1944

Realiza estudios en la Escuela de Náutica para obtener el título de Marino Mercante, los cuales abandona dos años después.

1946

Ingresa en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife, teniendo como profesor a Mariano de Cossío. Al mismo tiempo, asiste a clases de dibujo en el taller del escultor Alfonso Reyes.

1951

Se traslada a Madrid y comienza sus estudios con Daniel Vázquez Díaz. En clase coincide con Rafael Canogar, miembro integrante más tarde del grupo El Paso. También asiste a clases de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y frecuenta asiduamente el Museo del Prado, el Casón y el Círculo de Bellas Artes. Este mismo año visita la I Bienal Hispanoamericana, quedando sorprendido por las arriesgadas propuestas allí expuestas.

1952

Realiza su primera exposición colectiva en la galería Xagra de Madrid.

1954

Primera individual en la galería Estilo (Madrid). La exposición la presenta José María Moreno Galván.

1956-1957

Realiza dos nuevas individuales en la Sala Alfíl de Madrid. La primera la presenta Adriano del Valle. En la segunda individual muestra el trabajo realizado durante el último año.

1958

Participa en la Bienal de Alejandría.

153

1959

Expone en el Ateneo de Madrid. En el catálogo escribe Luis Trabazo.

Participa en Lisboa en una muestra colectiva sobre «20 años de pintura española».

Es incluido en la colectiva «Arte sacro» organizada por la galería Darro (Madrid) y en la del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid.

1960

La fundación Juan March le concede una beca de estudios. Viaja a Francia e Italia, donde por vez primera asiste al encuentro de la obra de un admirado pintor: Vicent Van Gogh.

1961

Participa en la II Bienal de París y expone en la sala San Jorge (Madrid), en cuyo catálogo aparece un texto del propio autor aunque sin firma.

1962

Expone en la Bienal de Venecia varias obras de las realizadas para la exposición en la sala San Jorge de Madrid.

1963

Exposición individual en la galería Prisma (Madrid).

1964

Participa en la Feria de Nueva York dentro del pabellón español.

Realiza una exposición individual en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (Madrid), cuyo texto del catálogo escribe Edmundo de Ory.

1966

Expone en la galería Biosca (Madrid). El catálogo corre a cargo de Venancio Sánchez Marín.

1967

Participa en dos colectivas de la galería Theo (Madrid), una sobre «El bodegón» y otra sobre «El paisaje».

154

1968

Realiza una exposición individual en la galería Theo, cuyo catálogo prologa Gerardo Diego.
Partipa en la colectiva «Un año de la galería Theo», en la citada galería de Madrid.

1969

Participa en dos colectivas, en la galería Theo (Madrid) bajo el lema «La figura», y en Edaf (Madrid) con el título «15 pintores españoles».

1971

Exposición individual en la galería Biosca (Madrid) con texto de Ramón Falado en el catálogo.
Realiza la primera antológica de su obra en la sala de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife en La Laguna. Se exhibieron un total de 50 obras realizadas entre 1963 y 1970. En el catálogo colaboran Pedro González, Jesús Hernández Perera, Domingo Pérez Minik, Enrique Lite y Julio Tovar, entre otros.

1973

Exposición individual en la galería Suillerot (París). En el catálogo escribe André Parinaud.

1974

Viaja a Estados Unidos.
Exposición individual en la galería Rutland (Londres) y en la galería Sur (Santander).

1975

Viaja a Extremo Oriente, India y Brasil.
Se muestra un documental sobre el artista realizado por Juan Gabriel Tharrats en festivales de cine de Barcelona y Bilbao.
Expone en las galerías Biosca (Madrid), en cuyo catálogo escribe Agustín Rodríguez Sahagún, y Castilla (Valladolid), su obra sobre papel.

1976

Exposición individual en la galería Valle Ortí (Valencia), en la galería Tantra (Gijón) con texto en el catálogo de Juan Tascón y en la galería Araba (Vitoria). Organizada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria realiza una antológica en el Castillo de la Luz de dicha ciudad, con obras realizadas entre 1954 y 1975. En el catálogo escribe Lázaro Santana. Visita la ciudad de Arles en Francia.

155

1977

Viaja a la URSS.

Realiza una individual en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, que más tarde viaja a la Casa de Colón de las Palmas de Gran Canaria.

Exposición colectiva «Arte de Canarias», organizada por la revista Guadalimar, en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

1978

Participa en las colectivas «Tenerife siglo XX», (Aruca, Gran Canaria), «El mar» (Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife) y «Marginales» en la galería Ponce (Madrid).

Viaja a México.

1982

Exposición individual en la galería Biosca (Madrid).

Texto del catálogo de Juan Cruz Ruíz.

Participa en la colectiva «Las islas/el arte», Banco de Bilbao (Las Palmas de Gran Canaria).

1985

Exposición antológica organizada por la Caja de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria) y en la galería Magda Lázaro (Santa Cruz de Tenerife), con obra de los años 1963 a 1984. Escribe en el catálogo Lázaro Santana.

1987

Exposición individual en la galería Oliva-Mara (Madrid).

1990

Expone en ARCO (Madrid), galería Magda Lázaro. Participa en la colectiva «Madrid: el arte de los 60», organizada por la Comunidad de Madrid.

1991

Exposición individual en la galería Sur (Santander).

Participa en las exposiciones colectivas «Un museo imaginario», en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), de las Palmas de Gran Canaria y en la titulada «Un secreto fluir», en la galería La Máquina Española (Madrid).

156

1992

Acude a las ferias Art Basel (Basilea) y ARCO (Madrid) con la galería La Máquina Española (Madrid).

1993

Expone en las colectivas «Desde el volcán» (Nueva York y Washington), organizada por el Gobierno de Canarias y en la galería Bretón (Valencia).

Exposición individual en la galería La Máquina Española (Madrid).

1994

Participa en la colectiva «En compañía de Pepe Espaliú» en homenaje al mencionado pintor, organizada por la galería La Máquina Española (Madrid) y en ARCO con la misma galería.

Exposición antológica organizada por el Gobierno de Canarias en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria). Texto en el catálogo de Juan Manuel Bonet, Agustín Rodríguez Sahagún y Lázaro Santana.

1995

Exposición antológica en la sala Julio González del antiguo MEAC, Madrid.

1996

Exposición individual «Dibujos» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Recibe la Medalla de Oro de Canarias.

1998

Recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas.

2000

Exposición individual en el Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, MIAC. Textos en el catálogo de Juan Manuel Bonet, José Guirao y Manuel Padorno.

ESTE CATÁLOGO, PUBLICADO CON
MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN DEDICA-
DA A CRISTINO DE VERA (PREMIO
NACIONAL DE ARTES PLÁSTI-
CAS 1998) SE ACABÓ DE
IMPRIMIR EL DÍA 15 DE
DICIEMBRE DE 2001,
S E T E N T A
CUMPLEAÑOS
DEL ARTISTA

ISBN 84-369-3490-3



9 788436 934908



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE PROMOCIÓN
DE LAS BELLAS ARTES