

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE DIBUJO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**DIBUJOS. REALIDAD Y TIEMPO
EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ**

Presentada por:

Purificación García Pérez

Dirigida por:

Dr. D. Roberto V. Giménez Morell

Enero de 2016

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

**DIBUJOS. REALIDAD Y TIEMPO
EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ**

Presentada por:

Purificación García Pérez

Dirigida por:

Dr. D. Roberto V. Giménez Morell

Enero de 2016

Al lápiz, con el que descubrí la magia del dibujo.

El tiempo condiciona la existencia y enriquece nuestra experiencia.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento al director de esta tesis doctoral, el Dr. D. Roberto V. Giménez Morell, por su orientación y generosidad.

Mi agradecimiento por su naturalidad, cordialidad y nobleza a D. Antonio López.

Al Dr. D. Joël Mestre Froissard por la atención y sugerencias aportadas.

A la Directora de la Biblioteca “Fco. García Pavón” de Tomelloso por su gentileza.

A mi familia por el afecto y apoyo que siempre me ha prestado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
1. Motivación y justificación	8
2. Estado de la cuestión y antecedentes	10
3. Hipótesis y objetivos	11
4. Metodología	11
5. Estructura	14
1 BIOGRAFÍA	16
1.1 La familia: Influencia familiar en la vocación de Antonio López	17
1.2 Años de formación	20
1.3 Trabajo artístico. Premios y distinciones	24
2 OBRA	31
2.1 Etapas artísticas	32
2.2 Temática	39
2.2.1 La figura humana	39
2.2.2 La figura humana y los primeros paisajes	45
2.2.3 Interiores domésticos	48
2.2.4 Los espacios íntimos	51
2.2.5 Alimentos	57
2.2.6 El jardín. Composiciones frutales	57
2.2.7 Vistas urbanas	60
2.2.8 Antonio López escultor	67
3 LOS DIBUJOS	71
3.1 Concepto y aplicaciones del dibujo	72
3.2 Descubrir el dibujo del natural y evolución artística	74
3.3 El significado del dibujo para Antonio López	77
3.4 Proceso de creación en el árbol membrillero	80
3.5 Modalidades de los dibujos	85
3.6 Temática	93
3.6.1 La figura humana	103
3.6.1.1 Mi tía Concha, 1954	107
3.6.1.2 Cuatro mujeres, 1957	109

3.6.1.3 Mujer en la playa, 1959	114
3.6.1.4 Dibujos de Antonio López Torres, 1959	117
3.6.1.5 Dibujo de Mari para la pintura “Mari y Antonio”, 1961	118
3.6.1.6 Dibujos de manos para la pintura “Francisco Carretero”, 1961	120
3.6.1.7 Dibujo de chaqueta para la pintura “Francisco Carretero”, 1961	121
3.6.1.8 Dibujo de figuras para la pintura “Pablo y Paz”, 1962	123
3.6.1.9 Dibujo de manos para la pintura “Pablo y Paz”, 1963	125
3.6.1.10 Manos de Mari enguantadas para la pintura “Marilyn en Embajadores”, 1964	126
3.6.1.11 Dibujo para la pintura “Espaldas”, 1964	128
3.6.1.12 Dibujo para la pintura “Atocha”, 1964	130
3.6.1.13 Conjunto de dibujos de Mari en la clínica, 1970-1971	133
3.6.1.14 Antonio López González muerto, 1971	138
3.6.1.15 La cicatriz, 1972	139
3.6.1.16 María, 1972	140
3.6.1.17 Carmen, 1972	142
3.6.1.18 Cabeza de hombre muerto, 1977	143
3.6.1.19 Dibujo para la escultura de hombre. José María, 1981	143
3.6.1.20 Manuel, 1985	145
3.6.1.21 Espalda y otros perfiles de José, 1990	147
3.6.1.22 Dibujos para el cuadro “La familia de Juan Carlos I”	150
3.6.1.23 Andrés, dibujo con medidas para escultura, 1998	154
3.6.1.24 Carmen, dibujo con medidas para escultura, 2007	154
3.6.1.25 Aurora, dibujo con medidas para escultura, 2007	155
3.6.1.26 Dibujo de perfil de Víctor, h. 2000	157
3.6.1.27 Dibujo para escultura de hombre andando, 2007	158
3.6.1.28 Perfil y frente para escultura de hombre tumbado. Francisco, 2009	159
3.6.1.29 Diferentes movimientos para escultura de hombre andando. Fernando, 2009-2011	161
3.6.1.30 Perfil y frente para escultura de hombre andando. Fernando, 2009	164
3.6.1.31 Dibujos con medidas de mujer para la escultura “La mujer de Coslada”, y detalle 2009	166

3.6.1.32 China y Japón, Yannan y Tamio, 2014	170
3.6.2 Interiores domésticos	172
3.6.2.1 Jarra y pan, 1949	172
3.6.2.2 La vitrina, 1970	174
3.6.3 Espacios íntimos	175
3.6.3.1 Apunte para la pintura “Mujer en la bañera”, h. 1967	176
3.6.3.2 Dibujo para la pintura “Mujer en la bañera”, 1968	177
3.6.3.3 Dos apuntes para “Mujer en la bañera”, 1967,1968	178
3.6.3.4 Mujer en la bañera, 1971	179
3.6.3.5 Manos de Mari para la pintura “La cena”, 1971	182
3.6.3.6 Dos apuntes para la pintura “La cena”, 1973	183
3.6.3.7 Apunte para la pintura “La cena”, 1974	184
3.6.3.8 Montaje de varios dibujos para la pintura “La cena”, 1971-1980	185
3.6.3.9 Dibujos del estudio del artista (1967-1973)	187
3.6.3.10 Habitación en Tomelloso, 1971-1972	198
3.6.3.11 Casa de Antonio López Torres, 1972-1975	200
3.6.3.12 Cocina de Tomelloso, 1975-1980	203
3.6.4 Alimentos	204
3.6.4.1 Restos de comida, 1971	205
3.6.4.2 Medio conejo, 1972	206
3.6.5 El jardín, composiciones frutales	208
3.6.5.1 Membrillero de Ciudad Florida, 1970	210
3.6.5.2 Membrillero, 1976	211
3.6.5.3 Membrillero, 1989	213
3.6.5.4 Ciruelo, 1989	214
3.6.5.5 Árbol de membrillo, 1990	215
3.6.5.6 Membrillos, granadas y cabeza de conejo, 1988	218
3.6.5.7 Membrillos y calabazas, 1994	219
3.6.5.8 Calabazas, 1994-1995	220
3.6.6 Paisajes y vistas urbanas	222
3.6.6.1 Centro de Restauración, 1969-1970	223
3.6.6.2 Calle de Santa María, 1977	225
3.6.6.3 Calle de Socuéllamos, 1980	226
3.6.6.4 Calle del Matadero, 1980-1981	227
3.6.6.5 Tomelloso, h. 1990	229

4 LA REALIDAD Y EL TIEMPO EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ	230
4.1 La realidad y el tiempo	231
4.2 El significado de la realidad	236
4.3 Evolución del realismo en la obra de Antonio López	238
4.4 El tiempo	255
4.4.1 El tiempo representado en la obra	255
4.4.2 El tiempo de la representación o de la elaboración de la obra	262
4.4.3 El tiempo histórico presente en el trabajo	266
4.4.4 El tiempo en la obra pictórica <i>La familia de Juan Carlos I</i>	268
5 UNA ESCUELA DE REALISMO MADRILEÑO	283
5.1 Un reconocimiento en solitario	284
5.2 Existencia del grupo de realismo madrileño	292
6 CONCLUSIONES	310
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	318
BIBLIOGRAFÍA	332
RESUMEN DE LA TESIS	340
Resumen	341
Resum	343
Summary	345
ANEXO	347
Entrevista a Antonio López	348

INTRODUCCIÓN

1. MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

La presente tesis doctoral surge de la idea de investigar sobre un artista plástico contemporáneo. Antonio López es un artista que admiro y al que conocí directamente, de ahí parte mi deseo de la investigación, pues tuve el privilegio de realizar a través de la Universidad Menéndez y Pelayo el seminario: 7042 Primer Curso Internacional de Artes Plásticas “Villa de Buñol”, impartido del 7 al 20 de julio de 1997 en Buñol (Valencia), cuyo director era Antonio López. A través de este seminario pude conocer sus tendencias pictóricas y la personalidad que le caracteriza; me resultó una persona sencilla, sincera, natural, humilde, honesta, cordial, atenta, entrañable con cuantos pudimos contactar con él, luchadora, perfeccionista, autocrítica y apasionada por su trabajo. Como caso curioso, puedo comentar que una tarde llegaron al seminario dos chicas que no estaban matriculadas, y le pidieron a Antonio López su opinión sobre las obras que habían pintado; él no tuvo ningún inconveniente en ir al coche donde las tenían y comentarlas delante de todo el grupo. Para mí, supuso un gesto de humildad y generosidad por parte de Antonio López.

Anteriormente a este seminario, en 1985 había visto su primera exposición antológica en Albacete, que me cautivó por su veracidad y estilo personal.

Otra motivación por la que me he decidido por este tema es la realización del trabajo *Relación objeto-entorno en la obra de Antonio López*, que efectué dentro de los estudios de tercer ciclo-doctorado, en el curso “Análisis del Espacio Representado y la Relación Objeto- Figura- Entorno en el Ámbito Artístico”, impartido por el profesor D. Roberto V. Giménez Morell; y, sobre todo, la ejecución del trabajo de investigación: *Antonio López y la realidad. Una vida dedicada al arte*, cuyo tutor ha sido el profesor mencionado.

Durante el trabajo de investigación, coincidió que Antonio López expuso en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid en 2011, en la sala de exposiciones temporales, una completa representación de su obra, que incluía tanto óleos, como dibujos y esculturas, de algunos de sus temas más habituales, como son los interiores o la figura humana, sus paisajes y vistas urbanas, principalmente de Madrid, o sus composiciones frutales, buscando en la realidad que le rodea aquellos aspectos cotidianos susceptibles de ser representados en su obra. Pinta, dibuja o esculpe lo que le emociona y tal como lo siente, y lo hace con una elaboración lenta y meditada, captando la esencia del motivo representado (objeto, paisaje,...). Exposición que visité y me emocionó, y de la que obtuve una fuente de información para desarrollar el trabajo de investigación. Posteriormente, en diciembre de 2011, visité su exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En octubre de 2013 visité el Museo de Antonio López Torres en Tomelloso, dedicado a la obra artística del tío de Antonio López, que contemplé con admiración y pude deleitarme, entre otros óleos, con el de *Niños en la era*, 1945 (fig.65), cuya luz limpia, luminosa y joven, llamada por su sensación *juventud eterna*¹ por M. Brenson, caracteriza el profundo paisaje manchego, en el que juegan en una era dos niños, siendo el de la izquierda su sobrino Antonio López a la edad de nueve años. Aprecié la relación de algunos bodegones con el primer dibujo del natural de Antonio López, *Jarra y pan*, 1949, propuesto por su tío. La exposición me evocó la presencia de la mirada de Antonio López contemplando los cuadros de su tío, en el transcurso del tiempo; dibujos y pinturas constituyen un bagaje artístico-cultural en el que se refleja la historia, los sentimientos, emociones y vivencias de su tío, y evocando las palabras de Antonio López: “El hombre siempre ha necesitado conocer a través de la mirada la experiencia de otro ser humano”².

En abril de 2015 he visitado la exposición *El retrato en las colecciones reales. De Juan de Flandes a Antonio López*, en donde estaba expuesto el retrato encargado por Patrimonio Nacional a Antonio López, *La familia de Juan Carlos I*, en el que ha invertido veinte años en pintarlo, y de la que he obtenido documentación para configurar el apartado del tiempo en la tesis.

Justificación del estudio

En esta tesis nos planteamos estudiar la biografía y obra de Antonio López, pues para profundizar en la obra de un artista, es necesario conocer también aspectos de su vida. Vida y obra pueden interferirse y en muchas ocasiones la obra es producto de la vida. Nos centramos en el estudio del significado del dibujo para Antonio López, porque el dibujo es esencial en su obra, analizamos las modalidades de sus dibujos (boceto, apunte del natural, bosquejo, croquis, dibujos autónomos), y la temática, en cuyas obras capta la esencia de las cosas, de los motivos. La realidad es fundamental en su trabajo. El tiempo es un factor importante de su obra, y lo estudiamos para comprenderla, es el que mueve y condiciona su trabajo. Justificamos la inexistencia de una escuela y de un grupo de realismo madrileño formado por él y por un grupo de amigos, con unas normas y reglas estipuladas.

Respecto al título del trabajo: *Dibujos. Realidad y tiempo en la obra de Antonio López*, está inspirado en la importancia que tiene en su vida artística el dibujo, pues desde su más temprana infancia y hasta la actualidad se dedica a dibujar. Y mencionamos desde su más temprana infancia porque con sólo siete años de edad y manifestado por su

¹ LÓPEZ, Antonio. *Antonio López. Proceso de un trabajo*. Fundación de Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), VEGAP Madrid 1994, p. 182.

² Ídem, p. 220.

prima Estrella García³, realizaba dibujos, entre éstos, *La hija del guardabosques*, que hizo delante de ellos en la mesa camilla. Toda la familia sabía que Antoñito dibujaba bien, extremadamente bien para los pocos años que tenía. Y por otro lado, la relevancia que tiene la realidad (de donde parte su trabajo), y el tiempo en su obra y en su proceso de creación, al que permite entrar y habitar. En su trayectoria artística, su dedicación, entrega, constancia, perseverancia y fidelidad por el arte, hacen de Antonio López un artista singular, siendo uno de los pintores vivos españoles más cotizados y de los más importantes en el arte contemporáneo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y ANTECEDENTES

En antecedentes tenemos dos tesis doctorales, artículos de periódicos, revistas, libros, catálogos, audios y vídeos, exposiciones y la película *El sol del membrillo*, de 1992, del director Víctor Erice.

Las tesis realizadas son: *Realidad y existencia en la obra de Antonio López García* (2000). Autor: Francisco Sotelo García. Y *De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías* (2011). Autor: David Serrano León. La primera tesis trata el conjunto de la obra de Antonio López agrupada en distintos núcleos temáticos: la figura humana, el bodegón y las naturalezas muertas, y el paisaje. Estudia el sentido agónico y trascendente de una parte significativa de su obra; en el análisis de su obra destaca su ejecución magistral, referencias artísticas, y una fundamentación estético-filosófica. La segunda tesis analiza, sobre todo, los sistemas de representación espacial en su obra.

El dibujo es un medio de expresión muy utilizado por Antonio López en su producción artística; la realidad que es de donde parte su trabajo, y el tiempo en su obra son temas de interés en nuestra tesis, al igual que investigar sobre una supuesta escuela o grupo de “realismo madrileño”.

En estado actual contamos para ello con materiales de TICS, entrevistas realizadas en radio y en prensa que están referidas en la bibliografía; con libros, entre los que destacamos *Antonio López. Proceso de un trabajo*, por la entrevista que le hace Michael Brenson a Antonio López en 1990, de su vida y de su trabajo; *En torno a mi trabajo como pintor*; el catálogo *Antonio López* de la exposición antológica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en 1993; el catálogo *Antonio López* de la exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza, 2011; el catálogo *El retrato en las colecciones reales* de Patrimonio Nacional, 2014, en el que se encuentra una de sus

³ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real). 1998, p.26.

obras que más se ha dilatado en el tiempo, *La familia de Juan Carlos I*; el catálogo de la galería Marlborough, en la Barcelona Gallery Weekend 2015; y en especial el libro *Antonio López dibujos*, por la catalogación de las imágenes referidas a los dibujos, que son de gran utilidad para su análisis.

3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Las hipótesis que nos planteamos son las siguientes:

1. ¿Qué papel desempeña el dibujo en la obra de Antonio López?
2. ¿Qué relación existe entre el tiempo representado en sus dibujos y pinturas con el tiempo objetivo o real?
3. ¿Existió una escuela o grupo de “realismo madrileño” formado, entre otros componentes, por Antonio López?

El contenido de esta tesis lo estructuramos en base a los siguientes objetivos, que abarcan un proceso de trabajo e investigación:

1. Estudiar aspectos de la biografía.
2. Analizar las etapas de su trayectoria artística.
3. Conocer el significado del dibujo para Antonio López.
4. Conocer el proceso de creación en la realización de un dibujo.
5. Analizar las modalidades de los dibujos.
6. Estudiar la temática de los dibujos.
7. Comprender el significado de la realidad.
8. Analizar el tiempo en la obra.
9. Investigar sobre la existencia de una escuela o grupo de “realismo madrileño” formada por Antonio López.

4. METODOLOGÍA

Se basa en los principios metodológicos: motivación, investigación experimental y creatividad.

El presente trabajo se ha desarrollado en tres fases:

Una primera fase, de motivación, en la que el sujeto se encuentra predispuesto muy ampliamente hacia una determinada temática. Una segunda fase, de concreción temática y de búsqueda de información; esta fase es laboriosa, se elaboran los objetivos e hipótesis del trabajo. Una tercera y última, constituye la fase de argumentación, decisión y realización, que llevará a la obtención de los resultados de la labor investigadora, de acuerdo a los objetivos e hipótesis establecidos.

La metodología es de carácter experimental. Todo trabajo de investigación presupone un esquema operativo abierto que se enriquece continuamente con la experiencia extraída del trabajo continuado. Debe siempre responder a unos criterios divergentes puesto que en estos casos, sólo la aplicación de una metodología clara y precisa nos puede asegurar la buena dirección en el trabajo.

El sistema de trabajo podemos denominarlo como método científico, y el esquema utilizado es el siguiente:

1. Pre-planteamiento. La idea parte del trabajo de investigación que lleva por título *Antonio López y la realidad. Una vida dedicada al arte*, una de las hipótesis de dicho trabajo consiste en la relación que tienen los temas con su concepto de realidad. Este trabajo nos ha conducido a la actual tesis.

2. Búsqueda de información y estudio bibliográfico: material teórico y gráfico, bibliográfico, TICS, medios audiovisuales, exposiciones.

Para el material de los dibujos de Antonio López hemos recurrido a los catálogos entre los que se encuentran: *Antonio López. Proceso de un trabajo*; catálogo *Luz de la mirada* del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia; *Otra Realidad*, Centro de exposiciones y Congresos de Zaragoza; catálogo de las exposiciones realizadas por el artista en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Thyssen-Bornemisza. El catálogo *el Retrato en las colecciones reales* en donde se refleja cómo ha realizado el cuadro de *La familia de Juan Carlos I*; catálogo de la galería Marlborough, en la Barcelona Gallery Weekend 2015. El libro de *Antonio López dibujos* de Antonio López y Francisco Calvo Serraller. Otros libros como *En torno a mi trabajo como pintor* de Antonio López en donde comenta experiencias de su trabajo o *Antonio López pintura y escultura*, son recursos utilizados para el desarrollo de este trabajo.

Hemos tenido en cuenta las aportaciones a su obra de las tesis: *Realidad y existencia en la obra de Antonio López García* (2000). Autor: Francisco Sotelo García. Y *De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías* (2011). Autor: David Serrano León.

En el apartado el *Proceso de creación en el árbol membrillero* del capítulo de *Los dibujos* hemos considerado el film *El sol del membrillo* de Víctor Erice, los libros: *Guía para ver y analizar. El sol del membrillo* de José Saborit; *Retrato de Giacometti* de James Lord. Así como la entrevista realizada por Antonio San José a Antonio López en la Fundación Juan March. También aportamos nociones del film *Le mystère de Picasso* de Henry-Georges Clouzot.

Para las aportaciones del último capítulo (Una escuela de “realismo madrileño”) nos han servido los libros: *El espejo del tiempo. La Historia y el arte en España*, de Juan

Pablo Fusi y Calvo Serraller; *El autorretrato en España de Picasso a nuestros días*, de AA.VV.; Antonio López García. *El pintor retratado*, de Francisco José López Arribas; *En torno a mi trabajo como pintor*, de Antonio López; los catálogos *La luz de la mirada* y *Otra realidad*. También una página web referenciada en la bibliografía.

Además de este material hemos recopilado documentación e imágenes de otros artistas para establecer referencias, y entre los que se hallan: Leonardo da Vinci, Durero, Velázquez, Giorgio de Chirico, Picasso, Hopper y Dalí, cuyos libros están citados en la bibliografía. Así podemos mencionar *Vida y arte de Alberto Durero* de Erwin Panofsky, donde se comenta el interés de Alberto Durero por las proporciones humanas, y *Leonardo da Vinci* de Frank Zöllner en donde se manifiesta el análisis exhaustivo en sus dibujos, sobre todo los de anatomía. También las aportaciones de los libros de Historia del Arte.

Las páginas web son de gran utilidad para ver las entrevistas, consultar movimientos artísticos y cuestiones de dibujo. Los programas informáticos empleados son WORD, POWER POINT, PHOTOSHOP y AutoCAD.

Exposiciones que se han visitado del artista para este trabajo (anteriormente se había visitado *Antonio López García*, Museo de Albacete, 1985): *Antonio López*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011; *Antonio López*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011; *El Retrato en las Colecciones Reales de Juan de Flandes a Antonio López*, 2015. Contemplar y sentir su obra in situ es la máxima experiencia para consolidar el trabajo. Y también se ha visitado el Museo de Antonio López Torres en Tomelloso (Ciudad Real), 2013.

3. Formulación de hipótesis.

4. Planteamiento de objetivos.

5. Observación y análisis de representaciones artísticas.

6. Experimentación: estudio de la vida y obra, centrándonos en el análisis de los dibujos desde 1949 hasta 2014. Estudio de la relación entre el tiempo representado en los dibujos y pinturas con el tiempo objetivo. Estudio de una escuela o grupo de “realismo madrileño”.

7. Emisión de conclusiones.

Para la realización de este trabajo se ha visto su obra in situ, a través de las exposiciones, se ha escuchado entrevistas en videos, audios, sobre todo a través de internet y se ha visto la película *El sol del membrillo*. Los artículos periodísticos y revistas han sido muy útiles, junto con los catálogos citados en la bibliografía, de las

diferentes exposiciones que ha realizado Antonio López. Se ha consultado bibliografía específica del tema que nos ocupa y de carácter general de Historia del Arte. Toda esta información nos ha servido para desarrollar el hilo conductor de la tesis. No obstante, la entrevista que le hemos realizado a Antonio López ha constituido una fuente de información relevante, porque además de aportar y enriquecer ideas, conceptos, afianzar los objetivos e hipótesis establecidos, y conocer la manera de proceder en algunas obras, ha supuesto un acercamiento directo, emotivo y entrañable a la personalidad del artista.

5. ESTRUCTURA

Hemos estructurado la tesis en los siguientes capítulos:

1.- Biografía

En la biografía tratamos tres apartados, en primer lugar la familia y la influencia familiar en la vocación de Antonio López. Consideramos primordial el análisis y la evaluación de diferentes factores que inciden de manera directa en su vocación, factores tales como la motivación, relacionada con el apoyo emocional de su tío, Antonio López Torres. Nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Influyó su tío en la decisión para que estudiara Bellas Artes?, ¿influyó en la manera de pintar de su sobrino? En segundo lugar, tratamos los años de formación, en los que destacamos cómo un adolescente de trece años viaja de Tomelloso a Madrid, y asume la responsabilidad de preparar su ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes, y su posterior formación en ella. ¿Cuáles eran las relaciones con los profesores?, y ¿con sus compañeros? En tercer lugar, aludimos al trabajo artístico y a los méritos. Tratamos las exposiciones que ha ido desarrollando en su trayectoria profesional, y que le han permitido alcanzar un gran prestigio artístico, así como los premios y distinciones obtenidos.

2.- Obra

En el apartado de la obra, analizamos la trayectoria, influencias y evolución artística, y cuáles son las características que la definen. Estudiamos los temas más habituales en su obra: la figura humana, los interiores domésticos, los espacios íntimos, los alimentos, el jardín, composiciones frutales, vistas urbanas, y en concreto las vistas panorámicas de Madrid. Comentamos su obra, exponiendo en ellas comentarios y experiencias de Antonio López al trabajar plásticamente determinadas obras, y cómo llega a confiar en la realidad.

3.- Los dibujos

En este capítulo nos centramos en el significado del dibujo para el artista, en su proceso de creación en el árbol membrillero, en las modalidades de sus dibujos, en la temática y en el análisis de gran parte de sus dibujos, desde 1949 hasta 2014 que hemos agrupado por ámbitos temáticos y siguiendo un orden cronológico.

4.- La realidad y el tiempo en la obra de Antonio López

En este capítulo analizamos el significado de la realidad, y la evolución del realismo en su obra. Indagamos en la cuestión del tiempo en la obra de Antonio López. Analizamos el tiempo en la obra pictórica *La familia de Juan Carlos I*, por ser su última creación pictórica y en la que ha tardado, como hemos mencionado, veinte años en elaborarla. Estudiamos el tiempo representado en la obra, el tiempo en la elaboración y el tiempo histórico.

5.- Una escuela de realismo madrileño

Investigamos sobre una posible escuela o grupo de “realismo madrileño” formado por Antonio López y por un grupo de compañeros. Comentamos su reconocimiento en solitario.

1. BIOGRAFÍA

*Tomelloso y la Mancha entera deben estar
alerta. Por nuestras llanuras anda un niño de
catorce años que puede dar mucho que hablar⁴*

1.1 LA FAMILIA: INFLUENCIA FAMILIAR EN LA VOCACIÓN DE ANTONIO LÓPEZ

Antonio López García nace en la calle de Domeq, número catorce, de Tomelloso, Ciudad Real, el seis de enero de 1936, coincidiendo con la festividad de la Adoración de los Reyes Magos, y pocos meses antes del comienzo de la Guerra Civil. Primogénito de cuatro hermanos (Josefa, Diógenes y Carmen), sus padres eran labradores. Comienza a estudiar en una pequeña escuela de pago que había en la calle Manterola, La Greca. Más tarde se traslada a un colegio administrado entonces por los padres Carmelitas, llamado Santo Tomás de Aquino, conocido popularmente como Los Padres. Antonio López siempre ha agradecido esto a sus padres, hasta el punto de sentirse un privilegiado. No es extraño que lo sienta así considerando que a mediados de la década de los cuarenta tan sólo recibían la enseñanza básica algo más del cincuenta por ciento de los niños en edad escolar. Tanto en un colegio como en otro, da muestras de ser un niño aplicado, que entiende y hace perfectamente todo lo que se le pide, a la vez que mantiene una actitud retraída y distante con sus compañeros. Su primo, Sinforsoso García, cuenta que jugaba un poco con ellos, pero que luego se sentaba, no por cansancio, sino por coger cualquier palo y poder dibujar⁵.

Desde niño tiene una enorme vinculación con el arte a través de su tío Antonio López Torres, pintor local de paisajes. Es su maestro, guía y mentor en Tomelloso. Con él inicia su formación y le dirige y orienta en sus primeros dibujos y pinturas del natural. Esto se refleja en sus palabras de agradecimiento por el Premio Velázquez que se le concedió en el año 2006, y que exponemos en el apartado “3.2 Descubrir el dibujo del natural y evolución artística”.

Su vocación por el dibujo, por la pintura, el hecho de que su tío le prestara atención, se pusiera a trabajar con él y convenciera a su padre de que, quizá, valía para la pintura, aunado con lo que a él no le gustaba realizar, como trabajar en el campo o en una oficina, tienda o fábrica de alcohol de Tomelloso, o trabajar en el pueblo, hicieron que descubriera el mundo del arte.

⁴ GARCÍA PAVÓN, F.: *Diario Lanza*. Ciudad Real. 1950, 31 de Agosto.

⁵ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real), pp. 21,25.

El estímulo familiar, en particular de su tío, y su precocidad infantil hacen que, con tan sólo trece años de edad, se traslade a Madrid para preparar el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

“Mi tío me dejó allí, en la Academia de San Fernando, y se volvió con mi padre. Y allí me quedé yo solo...Ahí empezó una segunda vida -mi vida, digamos-, quizá más larga, que me ha permitido conocer tantas cosas, tantas personas extraordinarias y, bueno, todavía estoy en ello, en mi trabajo, que es el trabajo del arte”⁶.

“López Torres no hizo ni ‘inventó’ a López García, como Andrade, pintor, no hizo a López Torres. Tío y sobrino, cada uno en su momento, tenían dentro de sí la capacidad necesaria para su posterior desarrollo, sin aprenderla de nadie, y ambos tuvieron la suerte (bien en edades distintas) de que alguien con la suficiente autoridad se fijara en ellos y les ayudara a conseguir lo que necesitaban para poder encauzar esa capacidad...Y, por supuesto, López Torres no pudo enseñar a su sobrino casi nada, porque lo que tenían era distinto en cada uno”⁷.

Según López Arribas, una pregunta mal planteada estuvo circulando durante décadas abordando esta cuestión, ¿habría sido Antonio López García el pintor que es sin la intervención de su tío? La verdadera pregunta debería ser, ¿cuánto tiempo debería estar oculto ante un ojo sensible el quehacer pictórico de López García? Sobre eso sí que piensa que caben apuestas.

Antonio López Torres siempre estuvo agradecido a Andrade, y Antonio López García siempre lo estará a su tío.

En opinión de López Arribas, la órbita de influencia del tío era muy amplia, y su atracción comenzó siendo fuerte tanto para Antoñito como para sus padres. Una vez en Madrid, el niño comienza a descubrir y a asimilar en su trabajo cosas nuevas, muy diferentes de lo que en Tomelloso se esperaba de él. Su tío pensó que se había estropeado, que había dado al traste con sus verdaderas posibilidades, que se había contaminado de cuestiones ajenas a la pureza del arte. En esa época, Antoñito comenzaba a hacer más que guiños al surrealismo.

En palabras de Antonio López:

“Mi tío Antonio era un hombre muy absorbente. Cuando empecé a salir de su órbita, a influenciarme de pintores que veía en libros o en las pocas exposiciones que entonces había, decía que me había estropeado, él decía ‘envenenado’, que había perdido pureza, vamos, que me había desviado del buen camino, que para él era la copia lo

⁶ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid, 2007, p. 9.

⁷ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real). 1998, pp. 31, 33.

más exacta posible de la realidad. Eso agrió durante algún tiempo la relación con mi padre, porque para él lo que mi tío decía era la verdad”⁸.

Es evidente que tío y sobrino tenían temperamentos divergentes y evolucionan pictóricamente de diferente manera, aunque en el fondo existía la complicidad de reconocerse y apoyarse. Antonio López, desde la posición que llegó a alcanzar tiempo después, siempre ha contribuido al apoyo y refuerzo de un mayor conocimiento de la obra de su tío por parte del público y la crítica.

En 1986, el Ayuntamiento de Tomelloso termina la creación del Museo López Torres, proyecto largamente esperado por los habitantes de la ciudad, y especialmente por el propio artista. Los fondos de la pinacoteca eran de su propiedad, todo lo que logró conservar, y los donó al municipio a cambio de la construcción del edificio. Antonio López, sobrino, también colaboró.

López Arribas cuando conversa con Antonio López le pregunta si nunca se había comparado de manera íntima con los comienzos y la suerte de su tío. A lo que contesta que, de haberse quedado en Tomelloso, ni siquiera habría pintado. Fue una decisión de los mayores el que se dedicara a la pintura, pero desde el momento en que su tío confía en sus posibilidades y pide a sus padres que le envíen a Madrid sin perder tiempo, Antonio quiere ser pintor con todas las consecuencias. Tuvo que decidir entre ser pintor o la labor en el campo, y esto último es lo que su padre no aceptaba de ningún modo. ¿Y en cuanto a López Torres? “Mi tío era un hombre muy frágil, y de venir aquí, a lo mejor la batalla de Madrid no la hubiera soportado. Hizo lo que tenía que hacer, el riesgo de apartarse es muy peligroso, pero sobrevivió, supo resguardarse. Pienso que tuvo mucho instinto. Y es evidente que yo no podía estar en Tomelloso, qué hacía yo allí, Tomelloso ya tenía su pintor”⁹.



1

La familia López García con Antonio y sus hermanos Josefa y Diógenes.

⁸ AA.VV. *Antonio López. Proceso de un trabajo*. Catálogo exposición. FOCUS. Madrid, 1994, p. 181.

⁹ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real). 1998, p. 34.

1.2 AÑOS DE FORMACIÓN: 1949-1955

En 1949 prepara el ingreso para la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. A tal fin trabaja sobre todo en el dibujo de estatua, a partir de las escayolas del Museo de Reproducciones Artísticas, ubicado entonces en el Casón del Buen Retiro, y asiste también a los cursos de la Escuela de Artes y Oficios.

En el Museo de Reproducciones los visitantes forman corro alrededor del niño subido a una banqueta para poder llegar hasta la parte superior de su caballete. En una ocasión, se encontraba entre los espectadores un novelista inglés, Cecil Robers, quien le pide precio por un dibujo del “Canon de Policleto”, pero Antoñito se lo regala; el novelista le correspondió invitándolo a comer y regalándole a su vez un libro con una dedicatoria. También, en este mismo año, concursa en la que será su primera participación en una exposición colectiva, en Ciudad Real, organizada por Educación y Descanso, en la que además recibe uno de los primeros premios.

Al finalizar el período lectivo, ya en mil novecientos cincuenta, es imposible ignorar en la Escuela de Artes y Oficios la calidad del joven aprendiz, por eso le autorizan a participar en el concurso que convocan las Escuelas de Artes y Oficios de todo Madrid para sus alumnos de tercer curso, y en el que consigue el segundo premio. Para aquel niño de ya catorce años supo a máximo galardón, y sin duda fue otro elemento que, unido a su prodigiosidad, como manifiesta Miguel Fernández-Braso, sirvió para que la Escuela de Bellas Artes pasara por alto la edad que se exigía como requisito- dieciséis años – para poder optar a su examen de ingreso. Prueba que supera –junto a otros diez y nueve aspirantes, de entre un total de ciento cincuenta que se presentaban – sin problemas y, esta vez sí, con la mayor puntuación alcanzable.

Entre 1950 y 1955 cursa los estudios oficiales de Bellas Artes de forma brillante, acaparando un buen número de premios.

En septiembre de 1951, Antonio López realiza su primera exposición individual, en una sala del “Hogar del Productor” de Tomelloso. La única crónica que presta atención al evento es obra de su paisano Francisco García Pavón y en ella aporta datos de indudable interés sobre el carácter y la obra del joven pintor. El artículo habla de la precoz maestría de Antoñito y de la promesa que García Pavón ve en él, “...está desvelado por una enorme avidez de saber”, lee literatura con extraña apetencia y escucha música clásica. Más revelador se muestra al percibir, primero un distanciamiento de la influencia de López Torres, mostrado sobre todo en el hecho de que el tío se centra en el tema del paisaje y el sobrino dedica mayor atención al retrato y la figura humana; y segundo, al informarnos de la rapidez con que ejecuta sus cuadros, pues cinco de los lienzos fueron pintados durante las vacaciones del verano, siendo tres de ellos retratos que pintó de modo simultáneo en un mes. También nos cuenta que la exposición estaba compuesta por varios bodegones realizados con fines

de estudio y ensayo, los retratos de su abuelo, de su tía, del propio García Pavón y un autorretrato. A diferencia de su tío los retratos de Antoñito estaban hechos con una técnica realista bastante desenvuelta y personal. En el autorretrato de Antonio López, él dice: “Yo me pinto pintando”, nunca vemos el lienzo que pinta (aunque sabemos después que era éste), sólo vemos la suma de instantes que el pintor vivió, sintió, durante el proceso, y que dan como resultado para el espectador la duración individualizada de cualquiera de esos múltiples instantes. Esta obra de juventud resulta al estudio de hoy premonitora; en ella se adelantan cuestiones de las que luego se hablará mucho, como la presencia de espejos y ventanas frente al pintor-espectador y la duración del instante representado.

Antonio López, con su talante, todo lo asumía con rapidez y naturalidad, más su juventud, su pequeña estatura, sus dotes artísticas y la excepcionalidad de su ingreso, no pasó desapercibido por mucho tiempo en la Escuela de Bellas Artes. Entre sus compañeros era admirado y consultado a veces como si fuera un maestro. Los amigos le admiraban, entre otros aspectos, por su talento.

Amalia Avia recuerda cómo conoció a Antonio López durante una fiesta y la impresión primera que le causó: “Estaba sentado en un rincón muy sonriente y con los pelos revueltos. Era tan joven que me chocó y pregunté a Lucio ‘¿Quién es ese crío?’ ‘¿ No le conoces? Es Antoñito, el mejor pintor de la Escuela’. ‘Pero es un niño’ ‘Sí, por eso le llamamos Antoñito. Es completamente genial. Voy a presentártelo...’ Los amigos le admiraban mucho por su talento...”

Sus compañeros eran amigos, unidos por unas inquietudes determinadas y más o menos confluyentes en modos de ver y hacer arte plástico. Hablaban de pintura, de literatura, de música o de cine. Tenían una fuerte afinidad por la pintura italiana del trecento y del cuatrocento.

Su relación con los profesores fue buena, le respetaban “...porque tenía muy buenas notas, aunque no lo digo como un mérito. En seguida veía qué grado de confianza o qué podía esperar de cada profesor. No eran extraordinarios en su mayoría, enseñar arte es muy difícil, pero algunos estaban bien considerados y tenían voluntad. Pero tenían sus limitaciones, y confiaba más en mis compañeros y en nuestras conversaciones”.

Bien, aquello fue lo fundamental, lo que permitió que la Escuela Superior de Bellas Artes acabara siendo mucho más que un mero lugar de tránsito: las amistades que allí hizo han perdurado hasta la actualidad. De la Escuela proceden sus amistades en el mundo de las artes. Entre ellas se encuentran los escultores Julio y Francisco López

Hernández, Joaquín Ramo, Enrique Gran, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, María Moreno, Isabel Quintanilla, Amalia Avia y Esperanza Parada¹⁰.

Según Antonio López, le tocó empezar en una época en la que no había formación. Se hablaba muchísimo de la miseria intelectual, de los medios tan sumamente modestos, paupérrimos, que entonces había en este país. A él le pareció, cuando fue a Madrid, que - comparado con Tomelloso – había muchísimas cosas. Se encontró con su trabajo, con el Prado, con unos compañeros que acababa de conocer preparándose para ingresar en Bellas Artes. A pesar de su corta edad, 13 años, y de salir de su pueblo a una gran ciudad como Madrid, en ningún momento sintió temor, adaptándose muy bien a las circunstancias. Enseguida hizo amigos y esa sensación de tímido que ha arrastrado durante mucho tiempo, en aquel momento quedó absolutamente diluida.

Ingresaron unos cincuenta o sesenta jóvenes en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Empezaban a trabajar, como se trabajaba entonces: copiando la realidad. Es decir, copiando el modelo lo más fielmente posible. No había llegado la abstracción. No se sabía absolutamente nada de lo que eran los movimientos últimos, ni siquiera los penúltimos. Hasta el segundo o tercer año difícilmente se enteraban de que existía Picasso, no obstante Antonio López fue uno de los alumnos que sintió más curiosidad, a través de libros y de documentos que le llegaban con más o menos regularidad. En la biblioteca de Bellas Artes descubrió a Picasso, a los impresionistas, a Henri Moore.

Parecía que todo lo más grande estaba fuera de España, y que ese todo era la modernidad. El conocimiento de la abstracción le llegó a través de Lucio Muñoz y de algunos amigos que se formaron en la Escuela de Bellas Artes, y ocurrió casi diez años después. Muchos dieron un paso muy importante, porque se trataba del paso de copiar las cosas a tratar de entenderlas. Esa fue la lucha que les condujo al cambio sustancial y a una transformación verdaderamente decisiva.

“¡ Qué diferencia tan abismal existe entre copiar lo más fielmente posible, con más o menos habilidad, sin pensar mucho qué es lo que tienes delante – que eso, digamos, puede hacerlo casi cualquiera - , y entender qué es lo que es aquello! ¡Qué relación tan insondable puede haber entre un trapo blando con un objeto que es duro sobre el trapo y una materia que brilla, y una materia opaca, y un rostro! ¡Y qué vínculo misterioso se establece, dentro del rostro, entre una zona dura, donde adivinas el esqueleto, y la zona blanda..., el pelo con la carne! Ahí está el quid.

Tratar de entender el mundo físico fue, digámoslo de forma elemental, lo que llevó a muchos a la modernidad y a la abstracción. A mí, en concreto, me condujo a hacer un tipo de realismo que tuvo sentido. Yo repaso todos mis ejercicios de escuela y los considero correctos, incluso muy hábiles. Nada más. Me daban muy buenas notas y todo, pero yo mismo no veo en aquellos ese destello que se supone que tiene que

¹⁰ Ídem, pp.44-57.

tener la obra de arte. Era, por tanto, una muestra de habilidad, de respeto a lo que había delante y a unas formas, pero... no había misterio. Entonces surgió mi pasión por el descubrimiento de esa parte, de esa cara oculta de las cosas, de eso que no se puede nombrar, y que nadie te puede explicar con exactitud. Digamos que en eso, precisamente, consistió mi aprendizaje y el aprendizaje de todos los que salimos adelante: Enrique Gran, Lucio Muñoz, Feito, etc.”¹¹

Es evidente que todos sus amigos artistas se iniciaron copiando la realidad, pero el tratar de entender el mundo físico fue lo que llevó a muchos a la modernidad y a la abstracción, entre ellos Enrique Gran, Lucio Muñoz, y a otros a afianzarse en la figuración, como Antonio López.

Antonio López evoca siempre tres nombres que fueron determinantes en su formación: el de su tío Antonio López Torres, que le descubrió y le incitó a no apartarse jamás del natural y los de dos profesores de la Escuela de Bellas Artes, Laviada y Soria Aedo. Laviada le enseñó modelado, le introdujo en el secreto de la representación tridimensional; y Soria Aedo le aconsejaba que, hiciese lo que hiciese, fuera siempre “más entero”. Y son estas sugerencias las que Antonio López ha aplicado en su quehacer artístico.

¹¹ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid, 2007, pp. 10-12.

1.3 TRABAJO ARTÍSTICO. PREMIOS Y DISTINCIONES

Antonio López al terminar sus estudios en Bellas Artes, en 1955, participa en una exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, junto a Lucio Muñoz, Francisco y Julio López. Es cierto que no hubo demasiadas críticas ni atención sobre la exposición, pero las que se publicaron fueron buenas. De Antonio López unas decían que era un buen dibujante y tenía una pincelada colorista; coincidían otras en el gusto del artista por la figura y las dificultades de su agrupación, el clima surreal de sus bodegones, y calificaban sus cuadros como expresionistas; el crítico del diario *Ya* cree en el futuro de “este joven artista”.

El último día se presentó un portugués que compró dos cuadros a Lucio Muñoz y tres, de tres mil pesetas cada uno, a Antonio López, el cual reconoce que de no ser por la visita y la compra del portugués aquello podría haber sido un poco desilusionante¹².

En 1955 viaja a Italia, junto a Francisco López, gracias a una bolsa de viaje del Ministerio de Educación Nacional. En Italia sufre una cierta decepción ante la pintura italiana del Renacimiento – por la que hasta el momento sentía gran interés - , revalorizando la pintura española que había podido ver a sus anchas en el Museo del Prado, especialmente Velázquez, una referencia constante, junto con Vermeer, de su concepción artística.

En Tomelloso prepara la exposición individual de diciembre de 1957 para el Ateneo de Madrid, que le da la oportunidad de establecerse de nuevo en dicha capital.

En 1958 recibe la beca “Naturaleza Muerta” de la Fundación Rodríguez Acosta y viaja a Grecia, acompañándole su amigo Francisco López. Hasta el año 1960 reparte su trabajo entre los dos espacios vitales y pictóricos más importantes para él hasta el momento: Tomelloso y Madrid. Durante ese período, en el que todavía se encontraba tan apegado y tan sugestionado por las luminosas vivencias de su infancia y adolescencia en Tomelloso, realiza una prolífica obra de naturalezas muertas impregnadas de un sutil refinamiento, temas vegetales cargados de energía, retratos alegres y vitales y también una serie de pinturas en las que el tema urbano y el paisaje aparecen como fondo o acompañamiento de figuras y bodegones. Algunos elementos surrealistas refuerzan el carácter narrativo de aquellas obras.

A partir de 1960 comienza los primeros paisajes de Madrid, con la ciudad como protagonista. La temática de la ciudad se convierte desde entonces en una constante a lo largo de toda su producción.

El año 1961 es un año importante para Antonio López, contrae matrimonio con la pintora María Moreno, con quien tiene dos hijas, María y Carmen, nacidas en el

¹² LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real), 1998, p. 58.

sesenta y dos y sesenta y cuatro respectivamente. Recibe una beca de la Fundación Juan March y su óleo *Figuras en una casa* entra a formar parte de la colección de esta entidad; el día 5 de junio de 1961 expone en la madrileña galería Biosca, la que constituiría la primera exposición individual de sus obras. A partir de ese momento, irán produciéndose sus sucesivas colaboraciones, bien en muestras colectivas, bien – aunque en este caso en un número mucho más reducido – en exposiciones individuales. En ese mismo año pasa a ser representado por la recién inaugurada galería Juana Mordó de Madrid. Las conexiones de esta galería fuera de España hacen posibles diversas exposiciones, sobre todo en Alemania y en Estados Unidos, que facilitan que su obra se instale en colecciones y museos internacionales. En Alemania surge un gran interés por el movimiento realista español de ese momento y se organizan numerosas exposiciones colectivas que también incluyen a los pintores Antonio López Torres, Isabel Quintanilla, María Moreno y al escultor Francisco López. Tienen importancia las exposiciones colectivas sobre pintura y escultura internacional realizadas en el Carnegie Institute de Pittsburgh entre 1964 y 1967 y las dedicadas a arte español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964, promovidas por la Dirección General de Bellas Artes.

Entre 1964 y 1969 imparte clases como profesor encargado de la cátedra de Preparatorio de Colorido en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y durante esta época obtiene multitud de premios y distinciones. Su pintura cobra un gran sentido onírico que predomina hasta 1966. A partir de entonces va desarrollando una imagen más depurada, más despojada de elementos surrealistas y que se acerca de una manera más directa a la realidad. Sus motivos son retratos de personas de su entorno, interiores, temas vegetales y paisajes urbanos realizados siempre del natural y muchas veces interrumpidos y continuados a lo largo de un prolongado período de tiempo¹³. El tiempo es el protagonista indiscutible de su pintura y la ejecución de sus cuadros se dilata de tal modo que hay obras en las que ha trabajado a lo largo de más de veinte años, hasta abandonarlas en ocasiones en un estadio que el artista no acaba nunca de considerar definitivo, por lo que su producción, a pesar de una dedicación constante y exhaustiva, es corta en número¹⁴.

Su trabajo escultórico se va desarrollando paralelamente al de la pintura y el dibujo. Durante esos años realiza escasas exposiciones individuales. Sobresalen por su repercusión las realizadas en la Staempfli Gallery de Nueva York en 1965 y 1968. Ambas exposiciones supusieron su reconocimiento internacional, la expansión de su obra por colecciones norteamericanas, que comenzaron a mirar con atención a la corriente realista española en un momento en el que las tendencias realista e hiperrealista habían adquirido una gran potencia expansiva. En 1972 expone en la galería Claude Bernard de París. A esa etapa pertenecen los profundos dibujos y óleos

¹³ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, pp. 205,206.

¹⁴ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2004, p. s/n.

de intenso realismo y enorme veracidad de los interiores y ventanas de su estudio. Son temas que le ocupan un espacio dilatado en el tiempo y que repite insistentemente con diferentes luces y técnicas, incluso formatos, en un intento de acercamiento y adaptación a la realidad. Desde 1970 y hasta el momento actual le representa la galería Marlborough. En 1973 participa en una importante exposición colectiva de realismo español que organiza la galería Marlborough Fine Art de Londres en la que se muestran las dos generaciones principales de pintores y escultores realistas de ese momento. Recibe el Premio de la Ciudad de Darmstadt en 1974.

En 1983 recibe la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y el Premio Pablo Iglesias.

En 1985 la Fundación Juan March le dedica la primera exposición antológica en España, en el Museo de Albacete. En ese mismo año, representa a España, junto a Eduardo Chillida y Antonio Tàpies, en la trascendente muestra de arte español *Europalia 85. España*, que tuvo lugar en Bruselas y otras ciudades belgas. En dicho año es galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes.

En 1986 expone individualmente en Marlborough, en las sedes de Nueva York y Londres.

En 1992 el director cinematográfico Víctor Erice filma el largometraje *El sol del membrillo*, centrado en el proceso creativo de Antonio López, que posteriormente ha sido galardonado con el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1992, así como el Hugo de Oro en el Festival Internacional de Cine de Chicago y con el Premio a la Mejor Película Extranjera en el Festival de Cine de Montreal, en el año 2000.

En 1993 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía realiza su primera gran exposición antológica, en la que se muestra la casi totalidad de su obra entre dibujos, bocetos, pinturas y esculturas. Es nombrado miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1994 expone, *Proceso de un trabajo*, en la Fundación FOCUS de Sevilla.

En 1995, representa a España en la Bienal de Venecia junto a Antonio Saura, Eduardo Arroyo y Andreu Alfaro.

Entre 1998 y mayo de 2009 es nombrado miembro del Patronato del Museo del Prado.

En 1999, a petición del Ayuntamiento de Valladolid, comienza, junto a los escultores Francisco y Julio López Hernández, una escultura monumental en bronce que representa las figuras sentadas de los Reyes de España. Esta obra, instalada en 2001 en el claustro del Patio Herrariano de Valladolid, es la primera realizada en equipo por los tres escultores.

En octubre de 2001 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía expone las esculturas *Hombre y mujer*, con diecinueve dibujos preparatorios, adquiridos como pago por dación, que se añaden a otras tres importantes obras de Antonio López pertenecientes a la colección permanente del museo.

En el año 2004 es nombrado miembro honorario de la American Academy of Arts and Letters de Nueva York. En julio de ese mismo año recibe la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y en septiembre, el Premio Ciudad Alcalá de Henares de las Artes.

En 2006 presenta en la Asamblea de Madrid la pintura urbana de mayor formato realizada por él hasta el momento, *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, una vista que abarca casi la totalidad de la superficie de la ciudad. En esta pintura, al deseo de realizar una obra documental se suma un intenso análisis de la luz y las formas con un desgranamiento del tejido urbano en el que algunas partes son tratadas y resaltadas con gran intensidad y con una enorme coherencia en relación al conjunto. En junio de ese año recibe el Premio Velázquez de las Artes Plásticas.

En 2008 se instala en la estación de Atocha de Madrid las obras *El día y La noche*, dos cabezas de bronce de una altura de tres metros cada una, que suponen su primer encargo de escultura pública de carácter monumental y son el inicio de una serie de proyectos escultóricos centrados en la figura humana. En abril de ese año, el Museum of Fine Arts de Boston, dentro de un proyecto dedicado exclusivamente al arte español, organiza una exposición individual del artista, paralela a la histórica *El Greco to Velázquez, Art during the Reign of Philip III*.

En 2009 recibe el Premio Penagos de Dibujo de la Fundación Mapfre, y en 2010 le conceden la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid¹⁵.

El 28 de junio de 2011, el Museo Thyssen celebra en Madrid el cincuenta aniversario de la primera muestra de Antonio López, con una exposición antológica. A finales de este año expone también, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao hasta enero de 2012.

Antonio López termina en 2014 el cuadro a tamaño natural de la familia real española, encargo del Patrimonio Nacional en 1993. Es la mayor pintura jamás realizada por el pintor, con unas medidas de 300 x 339,5 cm, y quizás, también, la que más expectativas ha generado, tanto por el tema como por su dilatado proceso de creación. Este lienzo se ha expuesto en diciembre de 2014, en el Palacio Real de Madrid, dentro de la exposición *El retrato en las colecciones reales*. “Con dicha obra Antonio López se suma a la saga de pintores que han inmortalizado en los lienzos a familias reales españolas, tales como el pintor Louis-Michel van Loo, que retrató a la

¹⁵ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, pp. 206,207.

familia de Felipe V, Velázquez a la de Felipe IV, y Goya a la de Carlos IV. Estos tres cuadros de familias reales españolas se encuentran en el Museo del Prado”¹⁶.

Esquema cronológico de exposiciones individuales (incluye algunas colectivas):

- 1951 *Antonio López*. Casino Liberal, Tomelloso, Ciudad Real.
- 1955 Exposición colectiva, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- 1957 *Antonio López García y su tiempo*, Ateneo de Madrid.
- 1961 *Antonio López García*, Madrid, Galería Biosca.
- 1965 *Antonio López García. Paintings and Sculptures*, Nueva York, Staempfli Gallery.
- 1968 *Antonio López García*, Nueva York, Staempfli Gallery.
- 1972 *Antonio López García*, Turín, Galleria Galatea, y *Antonio López García*, París, Galerie Claude Bernard.
- 1973 *Realistas españoles contemporáneos*, Londres, Marlborough. Colectiva.
- 1985 *Antonio López García*, Museo de Albacete, organizada por la Fundación Juan March, que le dedica la primera exposición de carácter retrospectivo en España. Y *Antonio López, Europalia 85 España*. Bruselas, Musée d'Art Moderne.
- 1986 *Antonio López García. Paintings, Sculptures and Drawings*, Nueva York, Marlborough Gallery. Y en la sede de Londres de Marlborough.
- 1993 *Antonio López. Pintura, Escultura, Dibujo*. Su primera gran exposición Antológica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 1994 *Antonio López, Proceso de un trabajo*, Fundación FOCUS, Sevilla.
- 1995 representó a España en la Bienal de Venecia junto a Saura, Arroyo y Alfaro.
- 2000 *Fragments de un trabajo*. Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, Madrid.
- 2001 *Antonio López. "Hombre y Mujer"*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 2008 *Antonio López García*. Museo de Bellas Artes de Boston, USA.
- 2011 *Antonio López*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid y Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Antonio López*. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.
- 2012 *Antonio López*. Fundación Sorigué, Lleida.
- 2015 *El retrato en las colecciones reales. De Juan de Flandes a Antonio López*, realizada en el Palacio Real de Madrid (exposición colectiva mencionada por la relevancia que tiene en nuestro trabajo)

¹⁶ *Descubrir el arte* nº 149. Julio, 2011, p. 50.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 1949 Premio Provincial de Pintura de Educación y Descanso, Ciudad Real
- 1950 Premio Extraordinario (Dibujo Artístico) de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid
- 1950-1951 Premio en la asignatura Dibujo del Antiguo y Ropajes de la Real Academia de Bellas Artes
Premio de Dibujo de la Real Academia de Bellas Artes
- 1951-1952 Premio en la asignatura Dibujo del Natural
Premio de Pintura Carmen del Río de la Real Academia de Bellas Artes
- 1952-1953 Premio Estado en la asignatura Colorido y Composición
Premio de Pintura Carmen del Río de la Real Academia de Bellas Artes
- 1953-1954 Premio Madrigal en la asignatura Colorido y Composición de la Real Academia de Bellas Artes
Pensionado en El Paular en la asignatura de Paisaje
- 1955 Bolsa de viaje a Italia del Ministerio de Educación (III Concurso Nacional para Artistas Plásticos)
- 1957 Premio de la Diputación de Jaén en la Exposición Nacional de Bellas Artes
- 1958 Molino de Plata en la Exposición Regional de Valdepeñas
Beca Naturaleza Muerta de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada para viajar a Grecia
Pensión de Estudios del Ministerio de Educación Nacional para viajar a Roma
- 1959 Molino de Oro en la Exposición Regional de Valdepeñas
- 1961 Beca de la Fundación Juan March
- 1965 Premio Nacional de Arquitectura, junto al arquitecto Heliodoro Dols
- 1974 Premio Ciudad de Darmstadt, Alemania
- 1983 Premio Pablo Iglesias
Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura

- Medalla de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander
- 1985 Premio Príncipe de Asturias de las Artes
- Abc de Oro
- 1986 Medalla de Oro de Castilla- La Mancha
- 1990 Medalla de Oro de la Comunidad de Madrid
- 1992 Premio Tomás Francisco Prieto de la Casa de la Moneda, Madrid
- 2003 Premio de Artes Plásticas y Arquitectura de El Mundo y la Comunidad de Castilla- La Mancha
- 2004 Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Premio Ciudad Alcalá de Henares de las Artes
- 2006 Premio Velázquez de Artes Plásticas, Ministerio de Cultura
- 2009 Premio Penagos de Dibujo de la Fundación Mapfre, Madrid
- 2010 Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid¹⁷
- 2012 Premio Príncipe de Viana de la Cultura.



2 Antonio López en la inauguración de su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid, 1957

¹⁷ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, p.209.

2. OBRA

2. OBRA

En su obra artística tratamos las etapas de su trayectoria, y los temas más habituales, entre los que se encuentran: la figura humana sola o emparejada, interiores domésticos, espacios íntimos, alimentos, el jardín, composiciones frutales, paisajes y las vistas urbanas. Analizamos, comparamos y relacionamos las obras más representativas en estos temas, en pintura, dibujo y escultura, e indagamos a través de las declaraciones de Antonio López pertinentes a sus obras, el momento en que empieza a descubrir en la realidad un aliado, a comprenderla y a confiar en ella, y en el que ya no duda de la realidad, y cómo cada obra, con los recursos que utiliza, supone un desafío constante en el entendimiento de dicha realidad.

2.1 ETAPAS ARTÍSTICAS

En la obra de Antonio López podemos distinguir, en opinión de Paloma Esteban Leal,¹⁸ tres etapas o períodos:

- a) Etapa clásica
- b) Etapa surrealista
- c) Etapa de maduración

a) Etapa clásica

A esta etapa pertenecen sus primeros óleos y dibujos. La formación proporcionada por su tío y la de la Escuela de Bellas Artes se encuentran comprendidas en dicha etapa. El viaje a Italia en 1955 y el de Grecia en 1958, dejaron en sus creaciones una acusada huella.

La obra *Josefina leyendo*, 1953, perteneciente a este período, retrata a su hermana Josefina, una chica joven que, descalza y ensimismada, centra su lectura en un pequeño libro que mantiene entre sus manos. Antonio López todavía no ha estado en Italia, pero los volúmenes ya son aquí contenidos y rotundos, inscribiéndose la figura en una especie de cubo, tal vez en homenaje a la obra de Cézanne. El fondo manifiesta la influencia de la pintura abstracta.

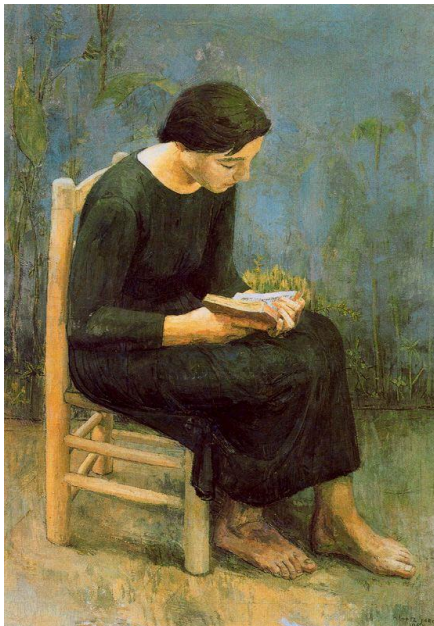
En la década de los años cincuenta la temática de Antonio López está muy vinculada con Tomelloso. En sus composiciones refleja los paseos, las calles, las azoteas y las

¹⁸ ESTEBAN LEAL, Paloma. *Antonio López García*. Catálogo de la exposición antológica: pintura, escultura, dibujo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1993, p.13.

viviendas de la tierra donde nació, junto a sus bodegones y retratos de parejas absortas que parecen tener conciencia de estar posando para la eternidad, como *Sinforoso y Josefa*, 1955, *Antonio y Carmen*, 1956 o *Mis padres*, 1956.

La mujer está siempre presente en su obra y es la protagonista: su madre, su hermana, su esposa, su tía, sus hijas, sus nietas.

Un ejemplo de la inquietante manera de trabajar de Antonio López es *Mujer sentada*, 1954 que al igual que *Josefina leyendo*, 1953 utiliza el lienzo de soporte; la disposición de la figura sentada en una silla y la factura son semejantes; ambas figuras femeninas presentan similitudes de tipo formal, pero una está concentrada en su lectura y la otra mantiene una mirada perdida en el infinito e incluso hipnotizada.



3 *Josefina leyendo*, 1953. Óleo/lienzo. 138 x 97cm.



4 *Mujer sentada*, 1954. Óleo/lienzo. 114 x 90 cm.

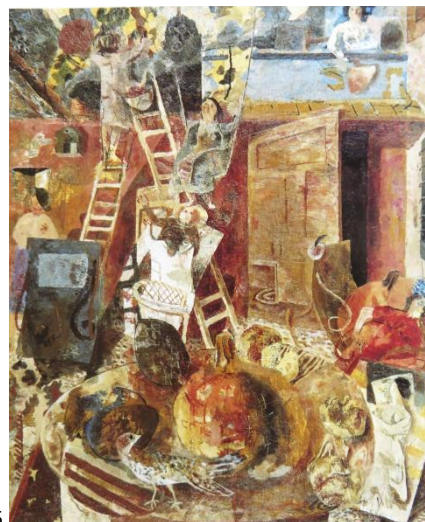
Otro ejemplo lo tenemos en el personaje de *Mujeres mirando los aviones*, 1953-1954 (fig. 19), o la figura que ocupa la parte derecha de *Mujeres en diálogo*, 1955-1956 (fig. 5) en esta última obra las dos mujeres acusan ya una marcada influencia de los pintores italianos del Trecento y del Quattrocento, en especial de Piero della Francesca.



5

Mujeres en diálogo, 1955-56.

Óleo/lienzo. 102,5 x 130,5 cm.



6

Bodegón del patio, 1954.

Óleo/lienzo. 140 x 110 cm.

Los bodegones son, por el contrario, recargados y abigarrados en cuanto a su composición, como lo demuestra *Bodegón del patio*, 1954 (fig. 6), o *El balcón*, 1954 (fig. 221) en el que contrapone entre el interior y el exterior un balcón, y en alguno de ellos como *Bodegón de la Nochebuena*, 1957, comienza a aparecer la ciudad de noche, un elemento mágico que constituirá la singular iconografía del artista. En estas obras iniciales hay una constante búsqueda de valores plásticos.

b) Etapa surrealista

Inquietud, desasosiego, magia y misterio son esenciales en las composiciones realizadas desde 1957 hasta 1960, años que comprende aproximadamente esta etapa surrealista. En dicha etapa se alternan este tipo de composiciones surrealistas con una serie de retratos todavía relacionados con la etapa anterior, tales como *Ataúlfo Argenta*, 1958, *Francisco Carretero y Antonio López Torres conversando*, 1959 (fig. 24) o *Paseo del cementerio*, 1959. “En *Niña muerta*, 1957, Antonio López introduce una de las técnicas más empleadas por el surrealismo histórico, el *dépaysement réfléchi* o *desorientación reflexiva*, consistente en plasmar en espacios perfectamente lógicos – conseguidos incluso a través de perspectivas renacentistas – objetos extraños entre sí o situados fuera de su contexto habitual. Aquí el ataúd que contiene los restos de la pequeña se encuentra abandonado en mitad de una calle, probablemente del extrarradio madrileño, tan sólo velado por una página arrugada de un periódico viejo y un pequeño florero. La sensación que emana de la escena es tan desconcertante como, por ejemplo, aquellas otras en que Magritte introducía al mismo tiempo la luz solar y la noche más cerrada”¹⁹. La imagen de la niña muerta, como abandonada en

¹⁹ Ídem, p.14.

mitad del velatorio, se equipara metafóricamente al incongruente entorno urbano que la rodea. Es como si la ciudad, anónima y agresiva, fuera el lugar de las esperanzas frustradas simbolizadas en la niña prematuramente fallecida. En *Atocha*, 1964 (fig. 8) han visto algunos críticos, como Giovanni Testori, la contrapartida de *Niña muerta* (fig. 7). Si allí la ciudad era el escenario de la muerte y la esperanza frustrada, aquí se asocia a la cópula generadora de la vida.



7 *Niña muerta*, 1957. Óleo/lienzo. 90 x 105 cm



8 *Atocha*, 1964. Óleo/tabla. 94 x 104,1 cm.

En *La novia*, 1959, una figura femenina ocupa el primer plano de un paisaje urbano del arrabal, en el que se aprecian las chimeneas de las fábricas. Con una misteriosa actitud, sostiene en su mano izquierda un naipe que le muestra a alguien situado fuera del campo visual, y que resulta por ello aún más enigmático que la propia protagonista. Con la mano derecha sostiene otra carta, y en el asiento se encuentra una flor que simboliza la brevedad de la vida.

En *La madrugadora* (fig. 229) y *El reloj* (fig. 10), ambos de 1958, la conexión de los elementos produce una escena inquietante y misteriosa. Sin embargo, es sobre todo en *La lámpara*, 1959 (fig. 9), donde hace su aparición otro de los temas más característicos de la estética surrealista: la mujer volante. En un primer término encontramos una figura femenina encaramada a la lámpara que surge en el espacio como una aparición, conectando el interior con el exterior. En la parte izquierda del cuadro la noche reina con su silencio, y una pareja solitaria atraviesa la calle con el resplandor de la luna. En el ángulo de la puerta un plato de cerámica levita produciendo una situación desconcertante, junto con la lámpara y la mujer. La escena presenta una integración de exterior e interior, similar a la de Magritte, organizada en torno a correspondencias significativas, la luna y la lámpara, la noche y la luz.



9

La Lámpara, 1959. Óleo/tabla 100 x 130 cm



10

El reloj, 1958. Óleo/tabla. 97 x 70 cm

También flotando aparece la figura central de *En la cocina*, 1958, y las dos mujeres que pasean sobre las copas de los árboles en *El Campo del Moro*, 1960 (fig. 47).

La alacena, 1963 (fig. 28), como en *Figuras en una casa*, 1967, recurre a añadir una figura evanescente a la escena, como si se tratara de una aparición. En *Figuras en una casa* hay, quizá, un eco de *Las meninas* de Velázquez, por la distribución en el espacio, la puerta y el espejo, comparable con su dibujo *Estudio con tres puertas*, 1969-1970.

Mari en Embajadores, 1962 (fig. 11). Tras casarse, el artista vivió durante algún tiempo en este barrio. La obra entronca, por una parte, con las vistas urbanas, pero mantiene todavía elementos surrealistas, como la relación paradójica interior/exterior o la vela y el vaso de flores flotando. El estilo tiene también restos de la tendencia a simplificar las formas de sus primeros años, además de la inconfundible textura matérica de toda su obra.



11 12

Mari en Embajadores, 1962. Óleo/tabla. 80 x 75 cm.



Figuras en una casa, 1967. Óleo/tabla. 85 x 124 cm.

La factura de su obra a medida que se adentra en su particular surrealismo se hace más compleja, e incorpora los descubrimientos técnicos del informalismo en su propia producción: manchas, raspaduras, garabatos gestuales y, sobre todo, añadidos de cenizas, tierras e incluso quemaduras aplicadas sobre la superficie. Esto repercute en el soporte: utilizará la tabla alternándola con el lienzo encolado a la tabla.

c) Etapa de maduración

Entre 1960 y 1967 tiene lugar la etapa de maduración en la que Antonio López se aproxima a lo que será su último giro evolutivo, su producción más próxima al realismo. Con obras como *Mari en Embajadores*, 1962, o a la mujer suspendida de *La alacena*, 1963, existen otras, cuyas escenas reflejan acontecimientos de la vida cotidiana, tales como las que se manifiestan en *Carmencita de comunión*, 1960 (fig. 25), *Los novios*, 1960 (fig. 21), o *Calle de Santa Rita, Tomelloso*, 1961 (fig. 14). Los árboles es otro de los temas centrales en su obra, es la cara opuesta a la ciudad, y desde *La parra*, 1955 (fig. 41) lo retoma en diferentes obras como el *Membrillero*, 1961 (fig. 42), *El manzano*, 1962-63 (fig. 13).



El manzano, 1962-63. Óleo/lienzo. 89 x 116 cm.

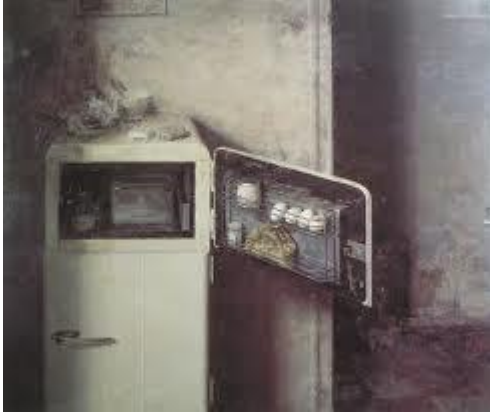


Calle de Santa Rita, Tomelloso, 1961. Óleo/tabla. 62 x 88,5 cm

A partir de los años sesenta aparece y se intensifica el interés por los paisajes urbanos, por sus panorámicas de Madrid, que trabaja sobre tabla o lienzo encolado a tabla, porque necesita que la superficie tenga rigidez y consistencia, y son de gran formato. Antonio López retrata el tejido urbano de la ciudad continuamente, captando la luz en diferentes momentos del día y recreándose en los matices y en los detalles. En *Nochebuena*, 1955 (fig. 45), retrata la bulliciosa noche de Madrid, representando en un primer término una multitud. También, sitúa fragmentos de calles y edificios en otras muchas obras, como por ejemplo en *Niña muerta*, 1957, *Emilio y Angelines*, 1961-1965 (fig. 27), *Mari en Embajadores*, 1962, *Atocha*, 1964 o *Paz y Pablo*, 1964 (fig. 127).

En las panorámicas es Madrid la protagonista, excelentes perspectivas realizadas intencionadamente en formato apaisado. La composición es en ellas también muy

similar. El espacio se divide en dos claras bandas longitudinales de las cuales la superior, correspondiente al cielo, permanece casi vacía, y en la inferior es donde se agrupan las diversas construcciones, produciéndose un gran contraste entre ambas zonas. En las variedades del color del cielo, se refleja el paso del tiempo.



15 *Nevera de hielo*, 1966. Óleo/tabla. 117 x 142 cm.

En *Nevera de hielo*, 1966 (fig. 15), aparecen consolidados todos los rasgos propios de la última de las etapas que componen el ciclo del pintor. Los objetos silentes y sin personajes son los protagonistas del espacio, una pila en remojo, un lavabo e, incluso, un árbol.

A partir de los años sesenta y principios de los setenta el abigarramiento, lo anecdótico y la fantasía van desapareciendo y se hace más fiel a la realidad dando paso a los motivos aislados, silenciosos. Su obra se hace más austera en los temas y en el uso de los materiales. En su factura la capa cromática gruesa y suntuosa es sustituida por una delgadísima película de apretadas pinceladas. La luz y el color se afirman y decantan. Se convierte en el pintor de la luz que envuelve la superficie de los objetos, que recorta o difumina los volúmenes de las figuras vistas en efectos de espacio aéreo. Le fascinan las ventanas y las puertas entreabiertas, su relación interior y exterior, como dice Antonio Bonet, “el pintor parece hacer el constante viaje alrededor de su cuarto, de explorador de los rincones de su casa”²⁰. Antonio López pinta del natural dando fiel testimonio del mundo que le rodea.

Las consideraciones relativas a la pintura de Antonio López son igualmente aplicables a sus dibujos como obras independientes y a sus esculturas, impregnados de un halo de misterio. En los dibujos más tempranos, *Cuatro mujeres*, 1957 (fig. 111) y en los realizados en la década de los setenta, especialmente en *Habitación en Tomelloso*, 1971-1972 (fig. 190) y *Cocina en Tomelloso*, 1975-1980 (fig. 193), la luz modela las formas, y los objetos nos trasladan a otra época. En los relieves y esculturas (desde los modelados a finales de los años cincuenta como *La aparición del hermanito*, 1959, fig. 253, hasta la enigmática pareja titulada *Hombre y mujer*, 1968 -1994, fig. 60) se pone también de manifiesto una carga de emoción y misterio que convierte la obra de Antonio López en una de las más singulares manifestaciones surgidas en el arte contemporáneo.

²⁰ BONET CORREA, Antonio. *Antonio López García*. Catálogo de la exposición antológica: pintura, escultura, dibujo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1993, p. 28

2.2 TEMÁTICA

2.2.1 LA FIGURA HUMANA

Generalmente, los retratos y cuadros protagonizados por la figura humana en la obra de Antonio López representan siempre a su familia o personas de su entorno más próximo, amigos, aunque también plasma figuras imaginadas o soñadas. En la primera mitad de su carrera son frecuentes estas obras; más tarde preferirá, la escultura como soporte de sus investigaciones acerca de la figura humana. Sobre todo en las obras más tempranas, busca poses poco expresivas en sus modelos, que transmitan enlaces con una cierta memoria iconográfica colectiva y respetando la identidad individual del retratado, sin convertirlo en un tiempo anónimo. Sus figuras se instalan en una tensión entre lo genérico y lo concreto que se traslada también al lenguaje de la representación. Estos temas los tratará más tarde en escultura.

Los retratos dobles, que pinta de sus abuelos maternos, *Sinforoso y Josefa*, 1955 (fig. 16) y paternos, *Antonio y Carmen*, 1956 (fig. 17), evocan las poses congeladas de las fotografías antiguas. Busca conectar por ese medio con iconografías instaladas en la memoria colectiva. Dota de cierta nobleza clásica a las figuras aunque resultan poses muy forzadas. En su factura el color, la pincelada suelta y muy empastada, modelan el volumen de forma compacta. En 1956, pinta *Mis padres* (fig. 18).



16

Sinforoso y Josefa, 1955. Óleo/lienzo. 62x88 cm.

Según comenta Antonio López:

“El retrato de mis abuelos. Era una fotografía familiar en blanco y negro muy antigua y muy deslucida por tantos años. Pero me resultaban fascinantes estos dos personajes. Ya los dos habían muerto, pero les llegué a conocer, ya muy mayores, y cuando yo todavía estaba estudiando en Bellas Artes y empezaba a tocar, a acercarme y a presentir lo que era crear. (...)Yo ahí ya empecé a notar que me acercaba a un sitio que me pertenecía. Era el verano del 54. Los hice, claro, sin tenerlos delante: los hice de la fotografía. Me inventé el color y trabajé por primera vez fuera de lo que el natural me podía dar, que era lo que yo tenía por costumbre. Después he trabajado con mucha frecuencia de la fotografía. Pero está fue la primera vez, y con muchas dudas, (...). Ahora, cuando estoy haciendo el cuadro de los Reyes, que he vuelto a la fotografía, pienso mucho en estos cuadros.

Es la primera vez que me inventé el color de las cosas. Yo nunca lo había hecho, pues siempre había trabajado sobre el color objetivo (...). Ahora los hubiera hecho absolutamente planos, pero a mí me parecía muy soso hacerlo plano. Entonces, las cabezas se disuelven en el fondo un poco. Es decir, que todo es como si naciera del fondo, como si naciera desde atrás hacia adelante. Un poco también, como si fueran unas esculturas, porque la forma para mí tiene una importancia enorme”²¹.



17 Antonio y Carmen, 1956.

Óleo/lienzo. 60,5 x 83,5 cm



18 Mis padres, 1956.

Óleo/lienzo pegado a tabla. 87,3 x 103,9 cm.

El cuadro *Mujeres mirando los aviones*, 1954, “lo empecé con una prima mía, mi prima Estrella, allí en Tomelloso. Todo esto estaba hecho en las vacaciones y sobre lienzos pintados en los ejercicios de la Escuela de Bellas Artes (...). La figura empezó como un retrato de ella (...). En aquel momento Picasso me impresionaba muchísimo, y ahí se nota, claro. Ahí se nota Picasso y se nota también la pintura mural del cuatrocento. Se nota incluso el arte griego, y se notan también mis primeras vivencias de la guerra. Es decir, que hay muchas influencias estilísticas, pero como expresión de algo. O sea, están sin yo pretenderlo, no de una manera voluntaria. (...) A mí me parecía maravilloso el poder hacer algo que no existía en la naturaleza, el ir más allá de la copia.



19 *Mujeres mirando los aviones*, 1953-54. Óleo/lienzo. 146 x 113 cm.

²¹ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid. 2007, p. 49,50.

Para mí, ya lo decía antes, descubrir el natural, y el poder partir de él de una manera objetiva sin más, ha sido una conquista durísima. (...) Este cuadro estuvo en la primera exposición, la que se hizo con Julio López, con Paco López y con Lucio Muñoz, en la Dirección General en Madrid”²².

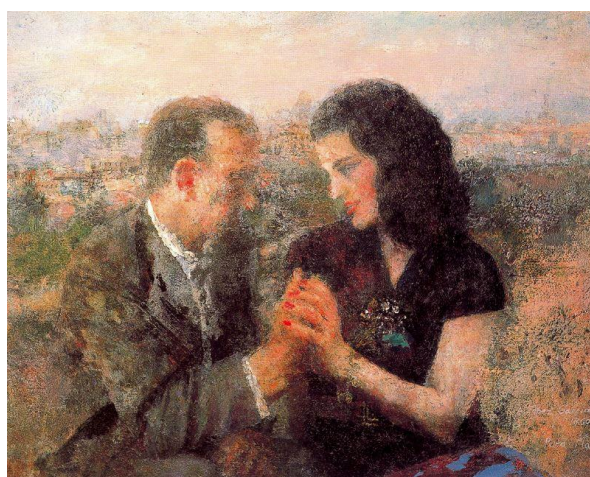
En la obra *Los novios*, 1955, (fig. 20) las figuras conservan cierta rigidez hierática, a la que contribuyen sus gestos congelados, el bodegón de la izquierda está tratado en un lenguaje más próximo a Cézanne e incluso al cubismo. El bodegón, asimismo, proporciona una nota local, y de humor que contrasta con la solemnidad de las figuras.

En opinión de Antonio López: “esta pintura es la reunión de muchísimas cosas. Cosas que eran, absolutamente, copia de la realidad como el sillón,...y en las figuras, hay elementos reales, copiados de la realidad, y trozos absolutamente inventados como el cuerpo de la mujer, que parece un poco una escultura griega.(...) La realidad a palo seco yo no podía con ella, era imposible, no la entendía. Yo tenía que aliñarla, que llevarla a un terreno de idea, de idealización, de locura, o de imaginación, porque la pura realidad me resultaba insuficiente”²³.

Esta obra de los novios comparada con la del 60 (fig. 21) es mucho más rígida a nivel formal y en ella están presentes, sobre todo en la figura femenina, rasgos del arte clásico, recordándonos a las esculturas griegas en el drapeado del vestido y en la constitución; y también nos evoca a la figura del maniquí, representado en postura hierática en la pintura metafísica.



20 *Los novios*, 1955. Óleo/lienzo. 120 x 104 cm.

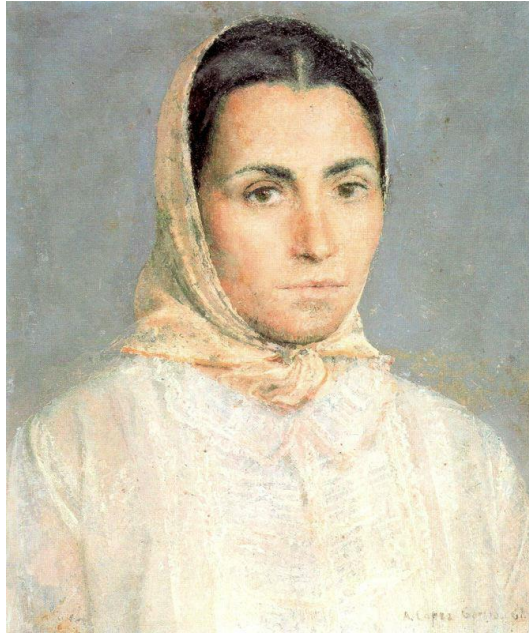


21 *Los novios*, 1960. Óleo/tabla. 36,5 x 47 cm.

²² Ídem, pp. 51,52.

²³ Ídem, p. 55.

El retrato de Mari, 1961, (fig. 22) su esposa María Moreno, es del mismo año en que se casa. Este retrato guarda relación con un dibujo de Mari, también de 1961 (fig.121). La figura de Mari dirige la mirada hacia el espectador. Vestida con un ropaje claro destaca con el fondo neutro. La contraposición del óvalo de la cara y del pañuelo dota de volumen a la figura. Es un procedimiento que recuerda a Piero della Francesca y los quattrocentistas italianos. La factura, con la materia trabajada minuciosamente para recrear las formas y las texturas de grandes calidades, es una característica de Antonio López realista.



22

Mari, 1961. Óleo sobre tabla. 45 x 37 cm.

La obra de *Mari y Antonio*, 1961, es un retrato del pintor con su esposa que ha sido intervenido en 2011.



23

Mari y Antonio, 1961. Óleo/tabla. 62,5 x 88 cm.

En una entrevista realizada por Ángeles García, el artista hace un comentario curioso en el que refleja su carácter cuando alude a este óleo, once días antes de la apertura de su exposición en el museo Thyssen-Bornemisza:

“Hay una pintura, una pareja, que somos Mari (Mari Moreno, su esposa) y yo. La empecé, pero no me salió. Me harté y me impacienté porque entonces tenía menos paciencia que ahora. Le dije a mi mujer que utilizara la tela. Ella pintó un paisaje de Ávila nevado que tampoco le salió. La tela ha rodado por casa durante muchísimo tiempo. Hace como un año cogí una cuchilla y empecé a rascar el paisaje de Mari y ha aparecido el cuadro que yo hice y que está en la exposición”²⁴.

El retrato *La familia de Juan Carlos I*, 1994-2014. Óleo sobre lienzo (fig. 245).

Este retrato por sus características especiales lo estudiaremos con profundidad en el apartado 4.4.4: “El tiempo en la obra pictórica *La familia de Juan Carlos I*”, ya que ha tardado veinte años en pintarlo. No obstante, comentaremos algunos rasgos.

Se trata de un encargo realizado por Patrimonio Nacional a finales de 1993 al autor. Es un emblemático retrato colectivo de la que ha sido la Familia Real de España desde 1975 hasta 2014.

Antonio López utiliza para la elaboración fotografías tomadas a la Familia Real en varias sesiones, circunstancia que lamentaría en alguna ocasión, al ser un artista que trabaja del natural. También hace dibujos.

La composición formada por los cinco miembros de la Familia Real está presidida por S. M. el Rey don Juan Carlos, acompañado por S. M. la Reina doña Sofía, las Infantas, y el Príncipe de Asturias, actualmente S. M. el Rey don Felipe VI, que destaca entre las figuras, situado junto a su madre y en un plano más cercano al espectador como futuro heredero de la Corona. Representa a la Familia Real de pie, vestidos con traje de calle, sin ningún atributo simbólico alusivo a su condición regia, mirando al espectador, en un luminoso aposento, de líneas arquitectónicas indefinidas, destacando las líneas de fuga del suelo y las sugerentes pilastras de la pared frontal. Las figuras están ordenadas en el espacio, a modo de un gran friso clásico. El Rey posa con traje azul, mira al frente con gesto sereno, y es el eje principal de atención de la composición. A su izquierda se encuentra la Reina, a la que acoge por la espalda con su mano izquierda. Esta viste con traje de chaqueta crudo con rameados negros, y entre sus manos sostiene un abanico. A su derecha la Infanta Elena, que viste con un traje blanco moteado, y al lado de ésta la Infanta Cristina, con traje tostado, sosteniendo con su mano derecha un pequeño ramillete; en el lado opuesto y junto a la Reina se encuentra don Felipe, que luce un traje gris.

Es la primera vez que Antonio López pinta un retrato familiar. Tampoco había pintado figuras de cuerpo entero, y las plasma a tamaño natural, ajenas a su entorno, hasta

²⁴ http://elpais.com/diario/2011/06/17/cultura/1308261601_850215.html

este momento había realizado retratos individuales y dobles, representando a sus modelos como máximo hasta la cintura. El artista asevera:

“Siempre me ha fascinado la pareja, tanto en pintura como en escultura, ese contrapunto del hombre y la mujer: mis padres, mis abuelos, una pareja de novios reales o imaginarios. Pero nunca había retratado a una familia”²⁵.

En la composición predomina la dirección de las líneas verticales produciendo sensación de fuerza, estabilidad y equilibrio; la simple composición, de fondo sencillo, centra la atención en los personajes con un gran poder de presencia. Las figuras se sitúan en el espacio formando un arco, en donde la figura del Rey se ubica en la parte central y más profunda. El espacio, constituido por el suelo y la pared frontal con pilastras indefinidas, se representa mediante una perspectiva cónica frontal, en la que Antonio López utiliza para la elaboración de las líneas de fuga la técnica tradicional del cordel; la concurrencia de las franjas del suelo determina el punto de fuga en la línea de horizonte. La luz difusa, clara e intensa procede del lado izquierdo, y envuelve a los personajes, cuyas sombras arrojadas se proyectan en el suelo; destaca el efecto del reflejo exterior del sol, en el ángulo superior izquierdo. Los rotundos volúmenes de los personajes, casi escultóricos, presentan una gran riqueza matérica, con unas sutiles texturas. En las vestimentas contrastan los colores claros con los oscuros. La impronta de su pincelada es a base de manchas y de algunas veladuras; se aprecian salpicaduras y chorreones de estética informalista.

Destaca la peculiar factura del lienzo, desarrollada con gran libertad, en la que hace un planteamiento selectivo en los motivos compositivos; las figuras están trabajadas con definición, frente a la representación espacial en la que hay zonas esbozadas e indefinidas. Las anotaciones, la representación de la cuadrícula en el encaje de los personajes, el uso de la línea de encaje horizontal a lápiz que pasa por la cabeza del Rey y por las cejas del príncipe, el contorno a lápiz de la proyección del balcón, y el “arrepentimiento” en la chaqueta de don Felipe, hacen de la obra que parezca inacabada, y es porque Antonio López quiere dar testimonio de su proceso de trabajo, siempre en evolución, y de su concepción de obra abierta. Podemos considerar esta obra como el colofón de la relevancia que Antonio López confiere al proceso de trabajo en la obra de arte, en donde los estudios previos y arrepentimientos adquieren un valor en sí mismo. La naturaleza de esta obra denota un resultado moderno.

Antonio López capta la fisonomía y la psicología de los personajes.

Un aspecto significativo del retrato es la relación afectiva de los personajes. La figura del Rey está desplazada ligeramente del eje central de la composición equilibrando su protagonismo con la figura de la Reina, a la que acoge con su mano izquierda por la espalda, mientras que apoya la derecha en el hombro de su primogénita, la Infanta

²⁵ *ABC de Sevilla*, 28543 (24 de diciembre de 1993), p. 48.

Elena, en un gesto de aproximación afectiva. Al lado de ésta posa la Infanta Cristina, estrechando su relación con su hermana. Junto a la reina se encuentra su hijo, subrayándose el especial vínculo afectivo entre ellos.

Antonio López transmite una relación afectiva entre los personajes como grupo familiar, acorde con su naturaleza simbólica, y por supuesto les hace conectar con el espectador a través de sus intensas miradas, de su naturalidad en la pose, y de sus expresiones y gestos prototípicos, destacando la calidez del gesto sonriente de la Reina, consiguiendo una sensación de intemporalidad en la representación de los personajes, que junto con una intensa luminosidad nos transmite la sensación de ilusión y esperanza en la restauración de la democracia española.

Entre los referentes artísticos podemos citar: *Las meninas*, de Velázquez; *La familia de Carlos IV*, de Goya y *El Príncipe de Ensueño*, de Dalí; referentes que analizamos en el apartado 4.4.4 mencionado.

Este retrato se erige como una de las obras cumbres de la retratística española contemporánea y es el icono artístico del reinado de S. M. el Rey don Juan Carlos I.

2.2.2 LA FIGURA HUMANA Y LOS PRIMEROS PAISAJES

Antonio López, como hemos aludido en su biografía, acaba los estudios de Bellas Artes en 1955, y hasta 1961 alterna las estancias en Madrid y Tomelloso. Desde esa fecha, tras su casamiento, se instala definitivamente en la ciudad, sin romper los vínculos con su tierra natal. Desde un primer momento ha sentido un interés por los motivos relacionados con su pueblo, incluso durante la etapa de su pintura más narrativa y fantástica, que manifiestan lo arraigada que está en el artista la necesidad de dar testimonio de su experiencia, de los objetos y escenas de la vida y de su tiempo. Nos evocan frecuentemente la luz de los paisajes de su tío y maestro, Antonio López Torres, con el que, como sabemos, empezó a pintar los primeros bodegones del natural y vistas del campo manchego y, sobre todo, proporcionan la más temprana clave de la progresiva decantación de los intereses pictóricos de Antonio López hacia ese punto donde se encuentran el devenir del tiempo, la evidencia del presente y el vestigio de la memoria, aspectos que envuelven toda su obra.

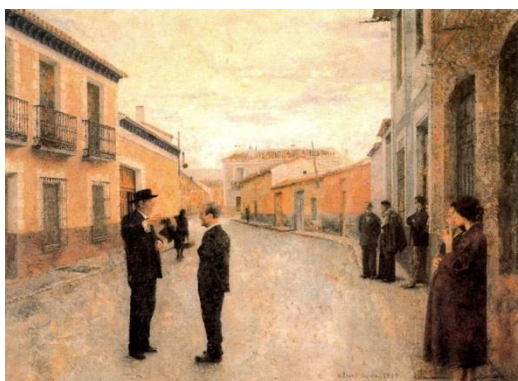
En el óleo *Niño con tirador*, 1953 (fig. 228) se evidencia desde la azotea un paisaje rural. En el cuadro a carboncillo de *Cuatro mujeres*, 1957, (fig. 111) sitúa un paisaje urbano como fondo de las cuatro figuras femeninas. Antonio López hace la siguiente referencia:

“Este cuadro...sí, fue Lucio o Paco. Me dio el tema así:

“Haz cuatro mujeres para nosotros cuatro. Ellos ya tenían novia, y yo me inventé allí unas novias para todos. Y bueno, me pareció una cosa muy bonita el inventar esos personajes. Unos personajes que, claro, los fui sacando parte de la realidad, parte de fotografías, y parte totalmente de invención. Pero, más o menos, esas novias podían tener que ver psicológicamente con cada uno de nosotros. Son figuras de tamaño natural. Es un dibujo que tiene pues, dos metros. (...) Este es el punto en el que notas que vas haciéndote con cosas, vas descubriendo un poco tu propio lenguaje, y bueno, más que tu propio lenguaje tu propio mundo, o sea, lo que tú deseas hacer, lo que deseas representar. Aquella de allá, tan guapa, era la de Lucio; la que hay a su lado, la de Paco; la otra es la de Julio y ésta de aquí, la de la izquierda, es la mía”²⁶.

Es evidente que Antonio López, en este momento de su vida y con este cuadro, como él menciona, va descubriendo su mundo artístico, en el que sabe perfectamente aplicar la psicología en las figuras, y concebirlas en el formato a un tamaño natural.

En la obra pictórica *Francisco Carretero y Antonio López Torres conversando*, 1959, retrata a dos pintores de su familia conversando en el medio de una calle tranquila de Tomelloso, en donde la admiración de las personas, de la parte derecha del cuadro, engrandece el coloquio.



24 *Francisco Carretero y Antonio López Torres conversando*, 1959. Óleo sobre tabla, 70 x 96 cm.

Dos años más tarde, Antonio López pinta *Francisco Carretero, Tomelloso* (fig. 125), en donde el pintor hace el mismo gesto con las manos que en este óleo. Las escenas de calles rurales tienen algo de imagen onírica o recordada, en la que los personajes manifiestan un aire mítico o arquetípico. No obstante, en *Calle de Santa Rita, Tomelloso*, 1961 (fig. 14) aparece una imagen más fiel de una calle de Tomelloso respecto a ésta, con la materia pictórica recreando con gran precisión, las irregularidades del revoco de las fachadas o los matices de la luz sobre el suelo, y los postes telefónicos en primer término.

Comparando las obras *Josefa*, 1961, y *Carmencita de comunión*, 1960 (fig. 25) dos retratos singulares de las hermanas del artista con Tomelloso de fondo, observamos que Carmencita enlaza con la iconografía popular de las fotografías que inmortalizan acontecimientos familiares. Sin embargo, Josefa es una alegoría, que entroniza al personaje en el medio de una calle para identificarlo con la gente del pueblo.

²⁶ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid. 2007, pp. 61,62.



25

Carmencita de comunión, 1960. Óleo/tabla. 100 x 81 cm.

Referente al cuadro de *Carmencita de comunión*, 1960, expone lo siguiente:

“Entonces la pintura se centraba en el interior. El exterior lo pinté del natural desde una ventana de la casa de mis padres. **Empiezo, pues, a confiar del natural.** Esa niña, vestida pues con su traje de comunión, era así, como también la calle o como el sol. Hay un pequeño desafinamiento entre interior- exterior, pues se nota que la luz no es muy real, que la figura de la niña no corresponde quizá con la luz de fuera. (...) Aquí, por tanto, ya **empezaba a acercarme cada vez más al mundo objetivo, donde después me he situado.** Ahora aún sería más objetivo. Lo poetizaría menos,...Y sobre todo, no haría una trasposición de las figuras al interior como hacía Velázquez, y como se ha hecho tantas veces en la pintura española, sino que lo hubiera pintado como lo hubiera hecho Sorolla. Es decir, tal como lo veía”²⁷.

En la obra pictórica *Carmencita jugando*, 1959-1960 (fig. 26), se pone de manifiesto en el fondo del cuadro, el paisaje rural de Tomelloso, con el huerto, los tejados de las casas y la chimenea de una fábrica. Esta obra ocupa un lugar crucial en la evolución del artista. En una entrevista de Soledad Alameda²⁸, en *El País*, Antonio López hace la siguiente declaración:

“Yo sentí que mi relación con la realidad empezaba a ser más limpia en un cuadro que pinté en los años sesenta en Tomelloso, donde se ve a mi hermana Carmencita jugando. Hacia ese momento **empiezo a descubrir en la realidad un aliado, a sentir que la comprendo y a confiar en ella**”. *Carmencita jugando* no es sin embargo, un cuadro realista en el sentido habitual, sino una obra llena de lirismo y de misterio. La niña se encuentra de espaldas, lo cual tiene un gran poder de sugerencia. Este recurso ha sido utilizado por románticos alemanes o por surrealistas como Dalí. Carmencita

²⁷ Ídem, pp.57, 58.

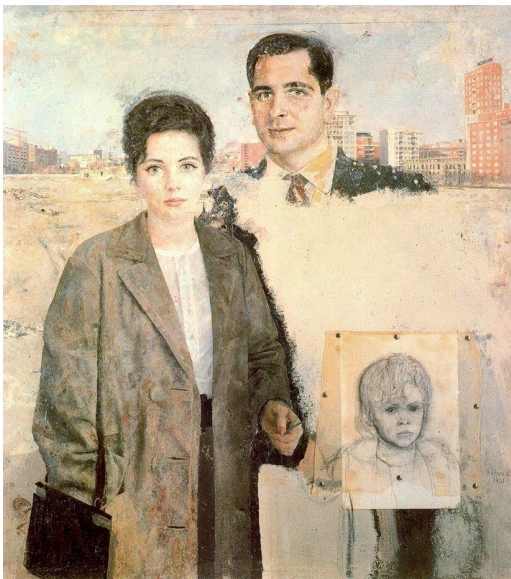
²⁸ Entrevista de Soledad Alameda con Antonio López. *El País*, 14 de febrero de 1993, p. 53.

inmersa en su mundo de fantasía expande los juguetes por la terraza creando su propio espacio, ajeno al panorama de Tomelloso que se ve desde la azotea del que Antonio López nos hace partícipes. Nos comunica la azotea de la casa con el exterior, con el paisaje de Tomelloso. Más adelante veremos otra azotea, pero en Madrid, *La terraza de Lucio*, 1962-1990 (fig. 38).



26 *Carmencita jugando*, 1959-1960

Óleo/lienzo 106,5 x 149,5 cm



27 *Emilio y Angelines*, 1961-1965. Óleo/tabla.

El cuadro *Emilio y Angelines*, 1961-1965, es un claro ejemplo de la entrada del paisaje como fondo o decorado de la obra. Se trata del paisaje urbano de Madrid, que Antonio López empieza a pintar en estos años, y en este caso contextualiza a la pareja de recién casados, que se instalan en un barrio de nueva construcción de la época. La comparación con los retratos de parejas iniciales es muy expresiva del nuevo rumbo de la obra de Antonio López en la década de los sesenta. El dibujo del niño se justifica por los cuatro años que el artista trabajó en el cuadro, en el que la figura de Emilio está sin terminar.

2.2.3 INTERIORES DOMÉSTICOS

En opinión de Antonio López²⁹: “El hombre siempre ha necesitado conocer a través de la mirada la experiencia de otro ser humano”. Compartir la mirada con los demás es una de las escasas certezas sobre las que el artista asienta su realismo, una parte de aquella unidad ontológica de lo real en que se fundaba el naturalismo de los grandes

²⁹ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2004, p. s/n.

maestros antiguos. Antonio López cede su mirada al espectador al plasmar un motivo determinado, esto se refleja cuando alude a Vermeer:

“los ojos del contemplador son en apariencia los ojos de Vermeer mirando aquella escena, pero sabemos que es un cuadro, una invención con unas leyes complejísimas, impregnadas de su espíritu”³⁰.

En los interiores domésticos tenemos obras como: *La alacena*, 1962-1963 (fig. 28), *El aparador*, 1965-1966 (fig. 29), *Nevera de hielo*, 1966 (fig. 15), *Nevera nueva*, 1991-1994 (fig. 30 A), *Lavabo y espejo*, 1967 (fig. 31), *Taza de váter y ventana*, 1968-1971 (fig. 96), *Ropa en remojo*, 1968 (fig. 32). En ellas aparecen objetos cotidianos como tema del cuadro.

El aparador, 1965-1966. La comparación con *La alacena*, 1962-1963, revela la actitud hacia el objeto pictórico que Antonio López observa a partir de ahora, se muestra un cambio en la mirada, los elementos surrealistas desaparecen en el aparador y la capa de empaste es más fina. Desaparece el velo traslúcido que parecía interponerse entre el cuadro y la mirada en la obra anterior. Hay una incertidumbre procedente ahora de la exactitud de la mirada, de la forma en que las piezas de vajilla se solapan con el reflejo de la ventana sobre el cristal de la vitrina, de la intensidad con que se crean brillos y texturas. *El aparador* y *La alacena* son muebles que abarcan todo el espacio representado y se imponen ante el espectador.



28

La alacena, 1962-1963. Óleo/tabla. 200 x 100 cm.



29

El aparador, 1965-1966. Óleo sobre tabla. 241 x 127 cm.

³⁰ Ídem

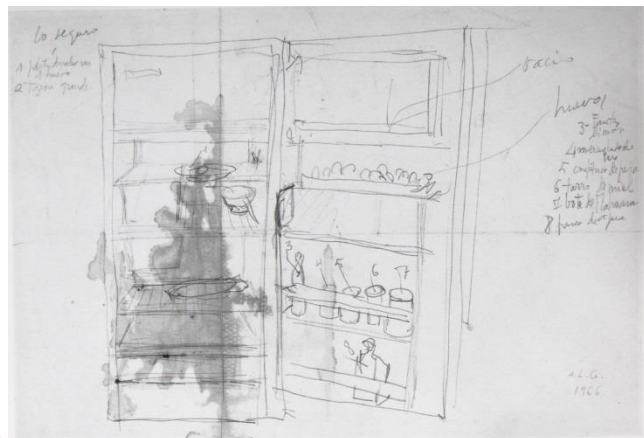
Nevera de hielo, 1966 (fig. 15). Antonio López mira a la realidad que le rodea, su propia casa, los objetos de su entorno, pero al mismo tiempo se asegura unos motivos ordinarios, comunes a la experiencia de mucha gente. Con el paso del tiempo, la capacidad de activar la memoria de estos temas aumenta; así una nevera de hielo supone para muchas personas un objeto exótico de otra época; sin embargo, para otras, es un objeto desaparecido que les fue familiar en la infancia o en la juventud. En ambos casos, se profundiza en la presencia del tiempo y la memoria en la obra de Antonio López. En la versión de *Nevera Nueva*, 1991-1994 (fig. 30 A), el electrodoméstico se presenta en un espacio aséptico y resplandeciente, en contraposición con la vetustez de *Nevera de hielo*, 1966, siendo el tratamiento pictórico totalmente diferente. En *Nevera nueva* contrasta la luz fría del espacio, producida por el neón, con la luz cálida de la nevera, y la materia blanca, lisa e inorgánica de la nevera con la orgánica de los alimentos; de esta obra tiene el apunte (fig. 30 B) de trazo continuo, suelto, ágil, en el que referencia, marca del 1 al 8, y denomina a los alimentos, a modo de plano de conjunto de taller.



30 A

Nevera nueva, 1991- 1994.

Óleo/lienzo. 240 x 190 cm.



30 B

Apunte para la pintura "*Nevera*", 1966.

Lápiz sobre papel, 21,5 x 31, 5 cm.

Lavabo y espejo, 1967 (fig. 31), *Taza de váter y ventana*, 1968-1971 (fig. 96), son dos cuadros que destacan por los motivos inusuales y la minuciosa recreación de los detalles. La textura lisa y brillante de los azulejos ha impuesto en ambos casos una factura en la que la materia pictórica es menos grumosa y más homogénea de lo habitual. En los dos aparece también la misma distorsión espacial: la mitad superior y la inferior están pintadas desde puntos de vista diferentes y aparecen unidas por una banda horizontal, como poniendo de relieve la naturaleza pictórica de la imagen. Yuxtapone dos imágenes diferentes, con lógicas espaciales separadas, que tienden, sin embargo, a interpretarse juntas, creando así una evidente ambigüedad. Como veremos en el capítulo 4 *La realidad y el tiempo*, figs. 224 y 225, el espectador- pintor se sitúa frente a la realidad representada con una mirada perpendicular al lienzo en la mitad superior de éste y la cambia con una angulación de 45 grados en la inferior. De

esta manera Antonio López representa los objetos con sus dimensiones reales, puesto que si hubiera utilizado la perspectiva de un solo punto de vista le hubiese impedido plasmarlos con estas dimensiones, que era su objetivo, y por consiguiente la perspectiva hubiese quedado más forzada, y todo ello, pensamos, en aras de la veracidad.



31

Lavabo y espejo, 1967. Óleo/tabla. 98 x 83,5 cm.



32

Ropa en remojo, 1968. Óleo/tabla. 80,5 x 74 cm.

En la obra *Ropa en remojo*, 1968, representa una imagen inusual, doméstica. El conjunto tiene un carácter fragmentario que se manifiesta en el forzado corte oblicuo del electrodoméstico de la derecha y en la integración parcial de los grifos en el lado superior. El espacio está representado por una perspectiva de plano inclinado, con una angulación en picado, cuyo punto de vista está elevado recreando la mirada del espectador. Crea una tensión entre lo trivial del motivo y el virtuosismo realista de las luces, sombras, reflejos en la pared de azulejos y en el agua. La transparencia del agua contrasta con la opacidad de la ropa blanca y del material cerámico de la pila de lavar, trabajado con una elaborada y sutil factura.

2.2.4 LOS ESPACIOS ÍNTIMOS

Antonio López elige los temas que le emocionan o le interesan. Pero, además la selección de los motivos (objetos, figuras, escenas, espacios) que representa está condicionada por su concepción pictórica, en la que necesita tenerlos ante los ojos mientras los pinta. De ahí que el artista se incline o decante por lugares y acontecimientos de su entorno inmediato. Así plasma a su familia, la casa de Tomelloso, el taller, casas de amigos como el óleo *La terraza de Lucio*, 1962-1990 (fig. 38) o el dibujo *Piso de Fernando Higuera*, h. 1981 (fig. 226). En la pintura, dibujo y escultura existe una relación con el tiempo, de forma que vemos crecer a sus hijas, la acción del tiempo se refleja en las grietas, deterioro de las paredes de su estudio o en

la terraza de su amigo Lucio Muñoz e, incluso, en las huellas de actividad humana de su estudio vacío. Generalmente utiliza formatos grandes, de este modo la representación realizada a escala natural o aproximada a ella, resulta más veraz y conmovedora. Esto lo podemos observar en los óleos *La cena* o *Mujer en la bañera*. Entre sus obras destacamos: *La cena*, 1971-1980, *Mujer en la bañera*, 1968, *Terraza de Lucio*, 1962-1990, *Ventana por la tarde*, 1974-1982, *Estudio con tres puertas*, 1969-1970, *Vaso con flores y pared*, 1965, *La luz eléctrica*, 1970, *Cuarto de baño*, 1970-1973 *Habitación en Tomelloso*, 1971-1972, *Casa de Antonio López Torres*, 1972-1975.

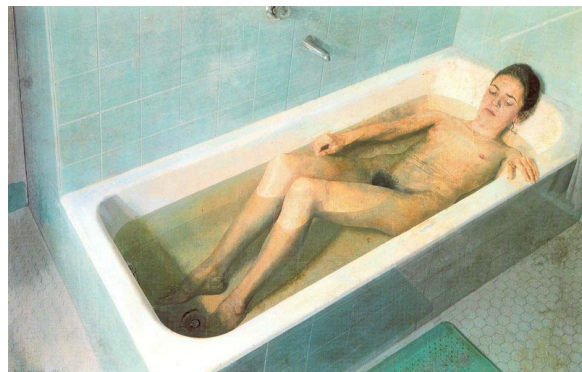
La cena, 1971-1980 (fig. 33). En un espacio íntimo representa la cena familiar desde el punto de vista de uno de los comensales, haciendo partícipe al espectador del acontecimiento. Carmen, la hija menor del artista, mira con atención al comensal y al espectador. Destaca la textura y consistencia de cada uno de los alimentos, tratados con un gran verismo. “La figura de la derecha muestra, superpuestas, dos posiciones diferentes de la cabeza, delatando así el proceso pictórico de Antonio López, que **concibe el cuadro como una acumulación de estados sucesivos** cuyo precipitado constituye el resultado final”³¹.



33

La cena, 1971-1980. Óleo/tabla. 89 x 101 cm.

Mujer en la bañera, 1968. Escena de cuarto de baño, presenta un esbozo de la figura femenina reclinada dentro de la bañera. Destacan las texturas del agua sobre la figura desnuda, los reflejos en los alicatados, la textura lisa de la bañera, de los grifos. Predominan los efectos que produce la luz natural. La angulación en picado determina una perspectiva de plano inclinado.



34 *Mujer en la bañera*, 1968. Óleo/tabla. 107 x 166 cm.

³¹ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2004, p. s/n.

En *Mujer en la bañera*, la luz procede de una ventana situada en la parte izquierda, fuera del campo visual. Como en *Lavabo y espejo* el punto de vista está muy próximo, intensificando la expresividad.

Los interiores y la intimidad son un tema relevante en la obra de Antonio López. En la década de los años setenta realiza una serie de dibujos a lápiz de su estudio de Madrid, de la casa de Antonio López Torres, de su casa de Tomelloso, utilizando la técnica del claroscuro. Todos estos dibujos están trabajados con un gran detallismo, sus texturas, luces y sombras son de extraordinaria belleza. La fidelidad con que está captada la definición del espacio por medio de la luz es de gran veracidad. Estos dibujos los estudiamos también en el capítulo 3: Los dibujos.

Estudio con tres puertas, 1969-1970, (fig. 35) y *La luz eléctrica*, 1970, (fig. 186): en ellos utiliza la técnica del claroscuro. Son dos dibujos a lápiz del interior de su estudio o taller; ambas obras son complementarias. En la segunda obra se ve el taller desde el váter, puerta central del dibujo primero. La dependencia iluminada en un primer plano, establece un enigmático diálogo con el punto de luz de la bombilla, que pugna por hacerse visible en medio de la penumbra del fondo. En *Estudio con tres puertas*, la simetría de las tres puertas, una de ellas cerrada, introduce un elemento inquietante que contrasta con lo cotidiano del lugar. En ambas obras destaca el virtuosismo en los reflejos y sombras sobre los azulejos, y el destello de la luz a modo de flash. En *Estudio con tres puertas* vemos reflejados tres espacios sucesivos: el virtual donde están situados el foco y el pintor, el real del primer término, que es el del estudio, y los de las tres estancias del fondo. Francisco Calvo Serraller³² hace la siguiente pregunta “¿acaso no percibimos que en este dibujo, por de pronto, se recrea la complejidad espacial de *Las meninas*, aunque en este caso haciendo desaparecer los seres vivos que pueblan el cuadro de Velázquez, y, claro, habiendo enfatizado su profundidad de manera oblicua, lo que aumenta la información y el dinamismo también del campo visual transversal?”. Este dibujo nos trasmite cómo trabaja, cómo es y piensa el artista que lo usa; y según Calvo Serraller, trabaja, es y piensa concibiendo el arte como algo que cabe hacer en cualquier parte, porque su misterio y fuerza no están en el lugar y sus características, sino en la propia intimidad del que realiza la obra. En el interior del artista es donde adquiere toda su fogosidad luminosa la representación de este interior llamado taller. El dibujo *Cuarto de baño*, 1970-1973 (fig. 188), no solo nos sorprende por las medidas y el formato, que es vertical, sino porque la habitación del fondo, váter, restalla de luz, dejando el primer plano por el que accedemos a ella en penumbra, una inversión de la economía del alumbrado interior.

³² LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, pp.51, 52.



35

Estudio con tres puertas, 1969- 1970. Lápiz sobre papel. 98 x 113 cm.

Podemos decir que tanto en su obra *Figuras en una casa*, 1967 (fig. 36), como en *Estudio con tres puertas*, 1969-1970, Antonio López representa la compleja distribución espacial de *Las meninas*, 1656, de Velázquez.



36

Figuras en una casa, 1967. Óleo/tabla. 85 x 124 cm.



37

Las meninas, 1656. Óleo/lienzo. 310 x 276 cm.

Casa de Antonio López Torres, 1972-1980 (fig. 191). Este espacio íntimo, lo comentamos más extensamente en el capítulo: Los dibujos. Existe una fidelidad en el tratamiento de los detalles aparentes de este sombrío interior de una casa de pueblo (la lámpara, el dibujo y la textura del terrazo, la diferencia de luz con la habitación del fondo), y también, en todo aquello que evocan, los olores, la peculiar densidad del aire en las casas antiguas. Nos transmite la sensación de soledad, y de que sea el único habitante de la vivienda. Este homenaje a su primer maestro parece soñado más que pintado del natural, y es de una expresividad extraordinaria.

Los desconchones, las grietas, las manchas de humedad en la pared son testigos del paso del tiempo. En este cuadro Antonio López utiliza la perspectiva curvilínea, con la que curva las líneas horizontales, baldosas del suelo.

Terraza de Lucio, 1962-1990 (fig. 38). Antonio López empezó este cuadro en 1962 con la idea de retratar en la terraza a sus amigos Lucio Muñoz y Amalia Avia con su hijo mayor, Lucio, y a Eusebio Sempere; “eran personas amigas, muy jóvenes, en un momento feliz de su vida. Empecé pintando las paredes, el suelo, las jardineras llenas de flores”. Años después volvió a ese piso, donde ya no vivían sus amigos: “Aquello había cambiado mucho, no los elementos, que seguían siendo los mismos, sino su aspecto y quizás también mi mirada (...).He tenido que reforzar casi todo el cuadro, añadiendo por arriba, por abajo, por la izquierda, para centrar la confluencia de las líneas de fuga de la escena. El protagonista es la mordedura del tiempo en las paredes, la grieta de la calle oscura, el muro de la terraza de cemento granulado que se viene encima hacia la izquierda, hasta poderlo tocar”³³. La composición es como un rompecabezas: consta de cinco piezas de madera agregadas sucesivamente en el largo proceso de creación del cuadro. Es una de las manifestaciones más pronunciadas y significativas de su improvisación en el método de su proceso creativo. En el cuadro *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006, también fue añadiendo piezas a medida que iba creando la obra. “La práctica de aumentar el soporte del cuadro data del siglo XVII, cuando los pintores comienzan a librarse de la tiranía de una composición preestablecida en los dibujos preparatorios. El ejemplo histórico más célebre es el de Rubens. (...) Entre los pintores modernos, sólo Degas iguala a Rubens en esta necesidad de modificar y extender el soporte”³⁴. *Terraza de Lucio* es un cuadro desierto de figuras, y al igual que *Carmencita jugando* (fig. 26), son dos azoteas. La azotea es un espacio de vida y a la vez un observatorio. Antonio López desde sus primeras obras emplea el recurso de la azotea, como en *Niño con tirador*, 1953 (fig. 228), o *La madrugadora*, 1958 (fig. 229). La incorporación del mirador a la representación es un recurso muy importante en la obra de Antonio López de las dos últimas décadas y que ha introducido en su panorama urbano, *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, así como en la serie de nuevas visiones de la Gran Vía. Al manifestarnos su propio emplazamiento, el pintor nos invita a introducirnos en el cuadro y nos sumergimos en su visión de la realidad, en el tiempo en el que estaba contemplando el espacio.

³³ Entrevista con Brenson. AA.VV. *Antonio López García. Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid, Lerner y Lerner Editores, 1990, p.207.

³⁴ AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, p. 41.



38

Terraza de Lucio, 1962-1990. Óleo sobre tabla. 172 x 207 cm.

Ventana por la tarde, 1974-1982. A partir de 1970 y hasta el primer lustro de los



ochenta Antonio López pinta varias obras dedicadas al tema de la ventana, una de las metáforas tradicionales de la pintura desde Leon Battista Alberti en el siglo XV. Entre estos óleos de ventanas podemos mencionar: *Ventana I*, 1970, *Ventana de noche*, 1971-1975-1980, *Ventana por la tarde*, 1974-82 (fig. 39), *Ventana de noche*, Chamartín 1980 (fig. 258), *Ventana 3*, 1980, y *Ventana 4*, 1980. Son ventanas de su estudio, a través de las cuales se ve un paisaje suburbano y residual, con un paisaje cambiante.

39 *Ventana por la tarde*, 1974-1982. Óleo/tabla. 141 x 124 cm.

Y sobre todo, en *Ventana 3* y *Ventana 4*, el paisaje residual de *Ventana por la tarde* se transforma en la estructura de edificios en construcción, que marcan una realidad cambiante. En este tema existe un contraste entre las luces contrapuestas de interior y exterior. El asunto central es la transformación de lo material con el paso del tiempo, en espacios silenciosos, vacíos de personas en donde la señal o la huella humana está presente, creando una atmosfera de misterio.

2.2.5 LOS ALIMENTOS

Los alimentos es otro de los temas preferidos de Antonio López. *Conejo desollado*, 1972 (fig. 40) y *Restos de comida*, 1971 (fig. 194), son dos obras que al igual que en el interior doméstico, *Ropa en remojo*, 1968 (fig. 32), plasma motivos insólitos con una gran precisión y detallismo. Con un punto de vista alto y próximo y una angulación en picado realza la intensidad expresiva del motivo. Destacan los tonos más saturados de la carne del animal con la repisa y el fondo neutros. La luz procede del lado derecho, proyectándose la sombra arrojada del animal en la mesa. Las texturas están muy detalladas y manifiestan la veracidad anatómica del animal. La obra *Conejo desollado* recuerda a algunos bodegones españoles del siglo XVII.



40

Conejo desollado, 1972. Óleo/tabla. 53 x 60,5 cm.

El relieve de *La fresquera*, 1960, es otra obra perteneciente a este tema. La obra *La cena*, 1971-1980 puede ser incluida también en este tema, aunque por el entorno, la hemos representado en el tema de espacios íntimos.

2.2.6 EL JARDÍN. COMPOSICIONES FRUTALES

El jardín es la antítesis de la ciudad, en él se relaciona con la naturaleza y es la fuente de sus motivos vegetales. Antonio López desde sus inicios, pinta flores, plantas y árboles frutales observados muy de cerca, cuya intensidad es inédita en los pintores que han frecuentado este género. Las plantas y las flores son los motivos menos conocidos de su producción artística. El tema de los motivos del jardín está ligado al ciclo de las estaciones del año, por lo que aparece la constante relación de la pintura o el dibujo con el tiempo. “Esa fue la razón que llevó a Víctor Erice a filmar en 1992 el largometraje *El sol del membrillo*, donde se recoge la lucha, que siempre termina en productiva derrota, del pintor con el tiempo en el intento de pintar un árbol de membrillo, uno de sus motivos vegetales favoritos. Aunque estos cuadros tengan

aparición de estudios, el artista los afronta como obras con sentido plenamente autónomo”³⁵.

La parra, 1955 (fig. 41), es la primera representación que realiza de una planta frutal, habitual en La Mancha, de donde procede el artista. Antonio López declara:

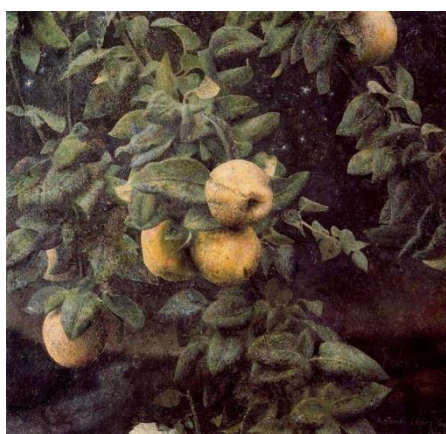
“En el año cincuenta y cinco surge en mi caso la fascinación por un trozo de parra dándole el sol, con las uvas madurando, allí en la casa de mis padres. Yo tenía diecinueve años, y es un tema que ya no se interrumpe nunca: el del árbol”³⁶.

Técnicamente nos recuerda a la pintura de Cézanne y la pintura Pompeyana. El pintor construye el motivo a base de planos quebrados de color, que se interaccionan para producir la forma y el volumen armónicamente. *Membrillero*, 1961 (fig. 42), es otra obra en la que se aprecia una influencia Pompeyana. El paso del tiempo es visible en el membrillo agrietado.



41

La parra, 1955. Óleo/lienzo. 48,6 x 48,5 cm.



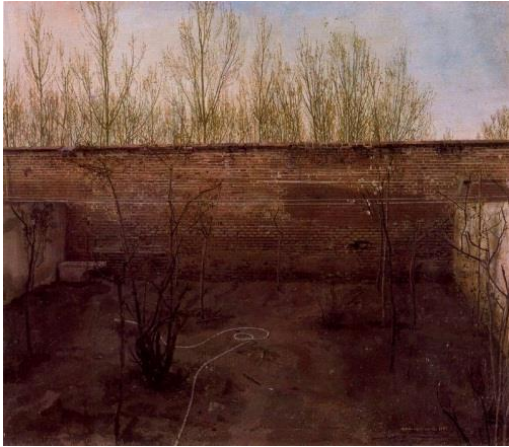
42

Membrillero, 1961. Óleo/tabla. 49,5 x 50 cm.

El jardín de atrás, 1969 (fig. 43). Es el jardín a finales del invierno, nos muestra un aspecto austero que impresiona por su estructura y desnudez en la vegetación. Es evidente el transcurso cíclico de las estaciones, una cuestión que ha interesado a los pintores en todas las épocas. El punto de vista está un poco alto. Predomina la gama de los colores tierra. El espacio cerrado por los muros del jardín y una luz tenue del atardecer determinan un ambiente silencioso y solitario.

³⁵ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2004, p. s/n

³⁶ AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, p. 52.



43 *El jardín de atrás*, 1969. Óleo/tabla. 86, 5 x 100 cm.

El árbol es uno de sus grandes temas, que desde *La parra*, 1955, reaparece tantas veces en sus dibujos de membrilleros y otros frutales. A los extensos paisajes urbanos se contraponen la intimidad del pequeño huerto. En contraste con la visión aérea y lejana de la ciudad, está la visión cercana, táctil del jardín, que palpa los contornos de las ramas, las hojas y las frutas.

A los dibujos del interior de su estudio, clarosucos, realizados a partir de 1967, centrados en espacios geométricos con planos de luz y sombra, iluminados con luz artificial, les suceden desde 1970 los árboles, en donde el artista regresa a un dibujo más tradicional, de puro contorno, expresado con línea. En sus membrilleros, la sustancia material de las frutas, las hojas y las ramas se evapora, dejando su estructura.



44 *Membrillero de Poniente 3*, 1988. Lápiz/papel. 73 x 87 cm.

“Antonio López compara sus dibujos de árboles con *mapas*. Las líneas de las ramas una geografía fractal, infinitamente multiplicada y subdividida (...) Así reaparece una vez más la metáfora orgánica del crecimiento.

El árbol se propaga en todas direcciones, su desarrollo es un laberinto lleno de caminos que se bifurcan y de encrucijadas: una imagen del proceso mismo de la creación”³⁷.

³⁷ AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, pp. 53, 54.

2.2.7 VISTAS URBANAS

A las calles de Tomelloso le suceden la serie de vistas de Madrid, que constituirán uno de los temas más conocidos y admirados de su producción.

La ciudad, que será siempre Madrid, aparece como fondo en obras como *Nochebuena*, 1955, *Niña muerta*, 1957, *Emilio y Angelines*, 1961-1965, *Mari en Embajadores*, 1962, y en *Atocha*, 1964. *Atocha* fue el último cuadro donde Antonio recurrió a un motivo surrealista.



45

Nochebuena, 1955. Óleo/papel/lienzo

86 x 70 cm.

La ciudad de Madrid es la protagonista de las vistas panorámicas, que surgen en la obra de Antonio López en 1960 con su primer paisaje *Madrid desde Martínez Campos* (fig. 46), que pinta desde la terraza de un edificio alto. Antonio López en las panorámicas opta por formatos grandes, horizontales, cuya representación se aproxima más a nuestra percepción. En un principio, utilizaba formatos el doble de anchos que de altos, pero luego cambió la altura. Son cuadros realizados minuciosa y detalladamente a lo largo de prolongados espacios de tiempo y siempre con el motivo delante.

En este primer paisaje que pinta de la ciudad, *Madrid desde Martínez Campos*, 1960, pensó pintar en la lejanía del cielo un perro escarbando, al estilo de Chagall, como pretexto o para que funcionara el cuadro, porque desconfiaba de la realidad; pensaba que así no era una copia de la realidad, y recurría a elementos surrealistas, pero después no lo pintó, porque por sí mismo tenía expresividad. El elemento surrealista constituía para él una coartada o pretexto, una forma de defenderse un poco, de situar la realidad en la zona del surrealismo. Cuando tuvo este cuadro acabado se dio cuenta de que la realidad por sí sola lo dice todo, por lo tanto ya no necesitó este elemento como pretexto o muleta, ya no necesitaba aderezar la realidad. Esta conclusión se manifiesta en su libro, *En torno a mi trabajo como pintor*, pp. 63, 64, en un diálogo entre Antonio López y Lucio Muñoz. Este último, inquieto, le preguntó por qué, pudiendo pintar otras cosas, hacía un cuadro lleno de casas. Antonio le explicó que iba a poner en el horizonte un perro escarbando, y esa explicación tranquilizó a su amigo. Pero aquel perro o elemento muleta, nunca fue pintado. Es, como dice Antonio, el primer paisaje que hace, copiando de la realidad sin retocar nada, sin aderezar nada, sin maquillar nada. Tuvo regresiones y en *El Campo del Moro*, 1960 (fig. 47) y *Mieres*, 1963 (fig. 230) los vuelve a utilizar.



46

Madrid desde Martínez Campos, 1960. Óleo sobre tabla, 122 x 244 cm

En las primeras vistas panorámicas de Madrid como hemos visto, todavía introduce una aparición surreal. En *El Campo del Moro*, 1960 (fig. 47) las dos mujeres que pasean por el cielo son un pretexto chagalliano.



47

El Campo del Moro, 1960. Óleo sobre tabla, 122 x 244 cm

La ciudad, con una estructura permanente en sus calles y edificios, es cambiante y polimorfa. “La mirada del pintor siempre se produce en presente, un presente que se dilata en los largos periodos de ejecución a la vez que se concentra en una luz y unas horas concretas, justo aquellas en las que Antonio López pinta en cada caso”³⁸. Las vistas urbanas de Madrid, las pinta durante años, son obras de larga y compleja elaboración, ya que sólo pinta en determinadas horas del día y cuando considera que las condiciones de luz son las precisas. En los temas que no requiere luz natural, el pintor es dueño del tiempo y puede trabajar a cualquier hora; pero la pintura al aire

³⁸ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2004, p. s/n

libre depende absolutamente de la luz natural, que varía constantemente, y hay que captarla en el momento preciso, trabajar a cierta hora, durante cierto tiempo cada día y durante sólo unas semanas al año, porque la luz cambia y con ella el paisaje, sus formas. En esta constancia, la discontinuidad del trabajo es un hecho habitual, condicionada por el tiempo. Cada vista de Madrid ha crecido y ha cambiado a través de muchas interrupciones: “dejar el trabajo y retomarlo es, como dice Antonio, una gimnasia de años muy unida al carácter de mi pintura. Aunque hayan pasado meses desde la última sesión, puedo reanudar el trabajo sin ninguna dificultad”³⁹.

El artista se concentra primero en resolver la representación de lo inmóvil y va aplazando el trabajo, sobre todo, aquello que se mueve (figuras humanas, automóviles...), de ahí que sus calles permanezcan desérticas, vacías de personas.

“La veduta o vista urbana es un género de larga tradición en la pintura holandesa y en la veneciana. Antonio se acoge al precedente de Vermeer con su *Vista de Delf* y rechaza en cambio el otro nombre que a veces se ha citado, el de Canaletto, a quién considera demasiado *mecánico*. Lo que no obstante distingue las vistas de Antonio López tanto de Vermeer como de los vedutistas venecianos, es que Antonio no suele aferrarse a los monumentos singulares. Cuando le preguntan cuál es el principal atractivo de Madrid, responde:

Quizá el quid de su interés está en ese carácter un poco neutro y nada espectacular. Madrid es antibella, antiartística, anti. Ahí reside la parte entrañable, como muy cálida, de Madrid. Y en otra entrevista declara: De Madrid me gusta, de lejos, el perfil de ciudad sin nada característico. Es la ciudad en general”⁴⁰.

El norte de Madrid desde La Maliciosa, 1962-1964 (fig. 235). Vista del paisaje del campo castellano desde el pico de La Maliciosa, de la sierra de Guadarrama, en la que se yuxtaponen dos puntos de vista diferentes para representar la cercanía y la lejanía. Predominan los colores cálidos, combinados con fríos, azules. La degradación de los tonos de la perspectiva aérea define la profundidad espacial. Este cuadro lo pintó en verano, veraneando en un pueblo de la sierra, y desde lo alto de La Maliciosa, con un tablero de dos metros de ancho por uno treinta de altura.

Madrid desde el Cerro del Tío Pío, 1962-1963 (fig. 283) es una de las primeras panorámicas madrileñas, está pintada desde una elevación al sur de la ciudad. En un primer plano, el terreno ocre ocupa las tres cuartas partes de la superficie del cuadro, donde se sitúa el artista, estando la línea de horizonte alta. El tratamiento del terreno a base de chorreones y extensiones de materia, resulta como una pintura informalista. Los edificios aparecen en la lejanía, pintados con pequeños planos yuxtapuestos de zonas iluminadas y en sombra.

³⁹ AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, p. 49

⁴⁰ Ídem, p. 46

El caso de *Madrid Sur*, 1965-1985 (fig. 286), la parte sur de Madrid es la más conocida por el artista, por sus incesantes viajes a Tomelloso. En la composición dos tercios de la superficie corresponden al cielo, y un tercio a la zona industrial y periférica representada de la ciudad, en donde se aprecian las vías del tren. En un primer plano destacan las cubiertas y la azotea de los edificios, en un término medio se observan grupos de edificios y talleres, y al fondo las construcciones se integran en la perspectiva aérea. Los colores más saturados localizados en el primer término se degradan paulatinamente con la lejanía. El tratamiento del color es a base de planos. La luz intensa y la densa calima envuelven las construcciones. Durante los veinte años que ha invertido en pintarlo, el paisaje ha sufrido cambios, por lo que el cuadro se ha ido conformando paralelamente al desarrollo de la ciudad, en una muestra perfecta de ese aferrarse a la realidad como fenómeno determinado por el tiempo que está presente en la obra de Antonio López.

Los paisajes urbanos van adquiriendo una personalidad más definida. En *Madrid desde Torres Blancas*, 1974-1982 (fig. 49), la panorámica recoge una parte de Madrid hacia el norte visto desde Torres Blancas. Lo primero que encuentra la mirada, es el edificio singularizado por el anuncio de Cepsa y el reloj digital que señala las 21:40, la hora del crepúsculo de un día de verano. Desde ahí la mirada desciende por la Avenida de América, hasta la otra referencia en el horizonte, el edificio de Iberia. La línea de horizonte la sitúa en la mitad del cuadro. Otro ejemplo es *Madrid desde Capitán Haya*.



48 *Madrid desde Capitán Haya*, 1987-1996

Óleo/lienzo/tabla. 184 x 245 cm.



49 *Madrid desde Torres Blancas*, 1974-1982. Óleo/tabla.

156,8 x 244,9 cm.

El Campo del Moro, 1990 (fig. 50). Antonio López ya había realizado treinta años antes otra vista de este jardín que da a la fachada occidental del Palacio Real. La primera versión contiene elementos surrealistas, las dos mujeres paseando por el horizonte, y el jardín aparece envuelto en una neblina irreal, sin embargo en la de 1990, el planteamiento es más claro y sintético, utiliza grandes manchas para representar las masas vegetales.



50

El Campo del Moro, 1990- 1994. Óleo/lienzo/tabla. 190 x 245 cm.

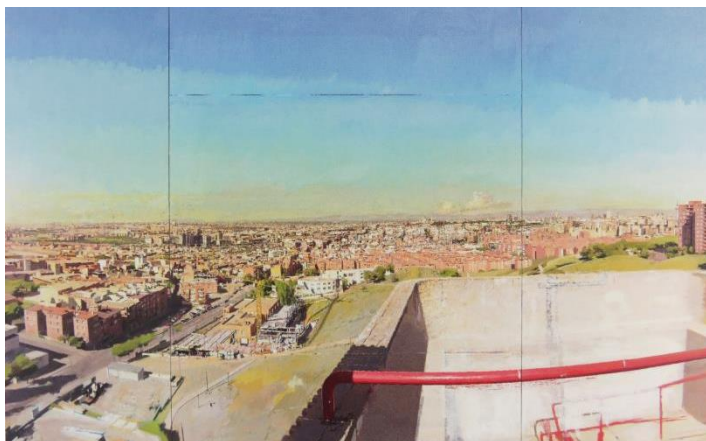
Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas, 1990-2006 (fig. 51), es una de las panorámicas más ambiciosas del artista, en la que ha invertido dieciséis años hasta que fue instalada en la Asamblea de Madrid en mayo de 2006. Esta obra fue compleja en su creación, en su comienzo exigió un laborioso proceso de ajuste de la escala de representación de la escena, para que la fabulosa amplitud de la visión cupiera en el soporte. Igual que *Terraza de Lucio*, este cuadro consta de varias piezas yuxtapuestas que conforman el soporte, que han sido añadidas sucesivamente por el artista para expandir la obra. “Antonio trabajó primero separadamente en las diversas piezas que componen la obra, como si se tratara de un políptico, pero a partir de un cierto punto, cuando pudo reunir esas piezas, necesitó mucho tiempo adicional para completar esa *homogenización*... Ésta no fue la última dificultad del proceso, Antonio descubrió que allí faltaba algo: faltaba la expresión de sus emociones ante el paisaje... Para expresarlo, se puso a añadir énfasis a la pintura, a hacer más dura la lejanía, y fue remodelándolo todo: `Creé como una maqueta. Yo lo sentía como una inmensa maqueta, como una escultura enorme, construida por todos los hombres. Yo quise hacer algo, como si le quitaras el aire y lo dejaras más...despellejado⁴¹. En este sentido, *Madrid desde Vallecas* representa la culminación de un proceso evolutivo, pues a través de las sucesivas vistas de Madrid, la visión de Antonio López había ido haciéndose cada vez menos atmosférica y más desnuda⁴²”.

En *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, incluye la imagen del puesto de observación, desde el que nos hace partícipes. Durante los primeros años de la elaboración del cuadro fue como las demás panorámicas, una visión cuyo punto de vista permanecía latente. Antonio López pensando en *Terraza de Lucio*, introdujo en el primer término la propia torre, el pretil, la barra roja. Este mirador gigantesco, situado en un primer término, cuya desproporción es abismal con los motivos lejanos, exalta por contraste de tamaño, la profundidad y la extensión del paisaje. Con este mirador el

⁴¹ Entrevista inédita de Guillermo Solana a Antonio López, realizada el 13 de abril de 2011 en el Museo Thyssen-Bornemisza.

⁴² A.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, pp. 48,49.

pintor nos revela su posición y nos permite proyectarnos en el interior de la escena. En la tradición del vedutismo hay ciertos precedentes, entre los que se encuentra Dufy, Matisse con las vistas de Niza pintadas desde una ventana o balcón. Sin embargo, estos precedentes no suelen impresionar tanto como este cuadro que nos introduce en el espacio pictórico.



51

Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas, 1990-2006.

Óleo/lienzo. 250 x 406 cm.

GRAN VÍA

El cuadro de *Gran Vía*, 1974-1981 (fig. 53) es una de las obras emblemáticas de Antonio López, a diferencia de las vistas panorámicas, es un retrato, y está pintado desde el nivel del suelo. La figura 55 recoge la imagen del artista pintando esta escena.

Una mañana de domingo, le acompañó su amigo Enrique Gran, y le dijo: “Píntalo, es como una enfermedad”⁴³.

Antonio López pinta esta obra al amanecer, el reloj digital (que desapareció hace tiempo) del edificio Grassy, marca las 6:30. Esta es la hora a la que acudía el artista a pintar en verano durante siete años, casi todos los días, durante unos veinte minutos. Respecto a su lucha con la realidad, en este cuadro menciona: “ahí ya no dudé de que no era necesario nada (...). No hacía falta más. Cualquier añadido era una resta”⁴⁴.

En la ciudad que pinta Antonio López no hay personas y esto es debido a un resultado involuntario de su método de trabajo, donde la figura humana no es excluida de la pintura, sino que se difiere, la pospone. El artista se centra primero en resolver la representación de lo inmóvil y difiere o aplaza el trabajo de aquello que se mueve

⁴³ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2007, p. 68.

⁴⁴ Ídem, p.35.

(figuras humanas, automóviles, nubes...): “Quizá me agoto antes de llegar a lo que se mueve”⁴⁵.

Treinta años más tarde, Antonio López ha vuelto a pintar la Gran Vía, con una serie de perspectivas diferentes a la del cuadro emblemático. En primer lugar, las nuevas versiones están pintadas desde un punto de vista elevado. En segundo lugar, el pintor modifica el carácter de la perspectiva, que cambia de rectilínea a curvilínea, como ya lo había hecho en el cuadro *Gran Vía, Clavel, 1977-1990* (fig. 52), donde las fachadas se inclinan hacia el cielo para formar una estructura de bóveda.



52 *Gran Vía, Clavel, 1977-1990.*

Óleo sobre lienzo adherido a tabla, 119,5 x 124 cm.

En una entrevista de 1985, Antonio hacía autocrítica de la perspectiva de su *Gran Vía*: “Hay sólo verticales y horizontales. Y no es así como es en la realidad. El ojo no ve así. Nuestra vista está enmarcada en un ovoide. (...) Es muy trabajoso, pero acabaré haciéndolo. En *Gran Vía* no pude. En la realidad hay un dinamismo superior a la perspectiva de

horizontales y verticales del Renacimiento. Pero, en fin, todo esto es muy difícil de explicar”⁴⁶.

En tercer lugar, en las nuevas perspectivas de la Gran Vía, al igual que en *Terraza de Lucio*, y *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, incorpora el mirador, balcón o azotea donde trabaja el pintor, Antonio López⁴⁷.

Podemos decir que, Antonio López trabaja desde tres ubicaciones en la ciudad: a pie de calle (*Gran Vía, 1974-1981*, fig. 53), en un lugar alto, mirador, ventana, balcón o azotea (*Gran Vía, 1 de agosto, 7:30 horas, 2009-2011*, fig. 54) y desde las afueras de Madrid, con la ciudad al fondo que se pierde en la lejanía, con formatos de gran tamaño (panorámica *Madrid desde el cerro del Tío Pío, 1962-1963*, fig. 283). Pues Antonio López declara: “Hasta ahora he pintado sobre tres aspectos de la ciudad muy definidos: desde un lugar alto, una terraza o ventana, en un tamaño grande, expresando ese mar de casas que se pierden en el horizonte y su estructura; desde las afueras, con la ciudad al fondo, y desde la calle”⁴⁸.

⁴⁵ *La Vanguardia*, domingo 25 de agosto de 1985.

⁴⁶ Ídem

⁴⁷ *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, p. 52.

⁴⁸ Entrevista con Brenson. AA. VV. *Antonio López. Proceso de un trabajo*. Catálogo exposición. FOCUS. Madrid, 1994, p. 203.



53

Gran Vía, 1974- 1981. Óleo/tabla.

93,5 x 90,5 cm.



54

Gran Vía, 1 de agosto, 7:30 horas, 2009-2011

Óleo/lienzo. 130 x 130 cm.



55

Antonio López pintando en la

Gran Vía, 1978



56

Antonio López y María Moreno en una de las terrazas de la

Gran Vía desde donde han pintado varias obras, 1989.

2.2.8 ANTONIO LÓPEZ ESCULTOR

Antonio López además de ser pintor, dibujante es escultor. Desde su ingreso en Bellas Artes, con catorce años, no ha dejado de realizar esculturas (en bulto redondo y en relieve). Su carrera de escultor comenzó con una serie de relieves pictóricos; a partir de 1960 iría ensayando la escultura exenta: el *Busto de Mari*, 1961-1962, las figuras de María y Carmencita, los bustos de *Antonio y Mari*, 1967-1968. La escultura ha llegado a ser para él un medio tan importante como la pintura, a veces quizá más, especialmente para representar la figura humana. En una entrevista con Michael Brenson, le dice: “No creo ser un verdadero pintor, un pintor puro. Desde siempre, la forma de las cosas, su volumen, su materia, la distancia entre los diferentes términos, han sido, más que el color, los estímulos a partir de los que he elaborado el cuadro, y

todo eso es lo que seguramente, es lo que me ha permitido hacer escultura...⁴⁹. Su fascinación por la estatuaria egipcia y griega arcaica es patente. Los temas son los mismos que en la pintura, aunque con mayor incidencia en la figura humana.



57

Antonio y Mari, 1967-1968. Madera policromada

Hombre 55 x 47 x 28 cm. Mujer 51 x 45 x 28 cm.

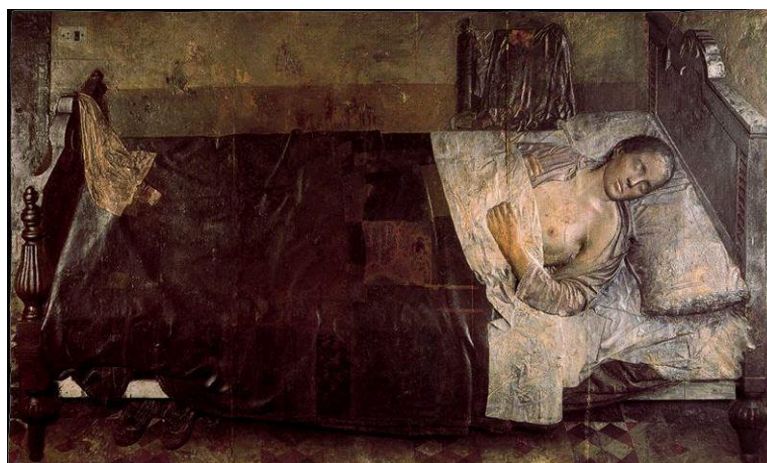


58

María de pie, 1964. Madera policromada

75 x 27,5 x 30 cm.

Entre sus relieves destacan: *La aparición del hermanito*, 1959, en bronce, y *La aparición*, 1963 (fig. 227), y *Mujer durmiendo*, 1963 (fig. 59) en madera policromada.



59

Mujer durmiendo (El sueño), 1963-1964. Madera policromada. 121 x 205 x 12 cm.

El más ambicioso proyecto escultórico en la carrera de Antonio López ha sido sin duda *Hombre y mujer*, 1968-1994 (fig. 60) construidas en madera de abedul y otros materiales. En ellas trabajó a lo largo de veintiséis años, de manera discontinua. Nació de una preocupación por el canon de la proporciones humanas, pero el crecimiento de

⁴⁹ BRENSON, M. AA. VV. *Antonio López García. Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid, Lerner y Lerner. Editores 1990, p. 188

la figura del hombre terminó imponiendo una abismal desproporción entre la figura masculina y femenina. “Comenzó a trabajar en la doble escultura en 1965 a partir de vaciados fragmentarios del natural de dos modelos. Fue sólo en 1968, con ocasión de su segunda exposición neoyorquina, cuando la transfirió a la madera. Después de trabajar una temporada en ella, pero cada vez más confuso, abandonaría la obra para retomarla sólo en 1973 con el fin de mostrarla en una colectiva de Marlborough en Londres. En aquella exposición, la obra fue adquirida por una coleccionista norteamericana, pero el artista insatisfecho con su trabajo sugirió a la galería que pidiera a la propietaria de las esculturas que éstas volvieran a Madrid para poder introducir algunos cambios. Para Antonio López, el oficio siempre se acredita en el doble movimiento de *hacer y deshacer...*”⁵⁰ En el interior de las dos figuras, invisible para los ojos pero no para los rayos X, queda la huella de un proceso de crecimiento dilatado. El estudio radiográfico realizado por el equipo de restauración del Reina Sofía en 2008 con ocasión del préstamo de la obra al Museo de Boston, es un documento en el que queda constancia con todo detalle de la compleja composición interna de ambas figuras, debido a las sucesivas intervenciones realizadas por el artista a lo largo del tiempo.



60

Hombre y mujer, 1968-1994. Madera policromada

Hombre 195 x 59 x 46 cm. Mujer 169 x 42 x 38 cm.

Sus esculturas⁵¹ en espacio público son:

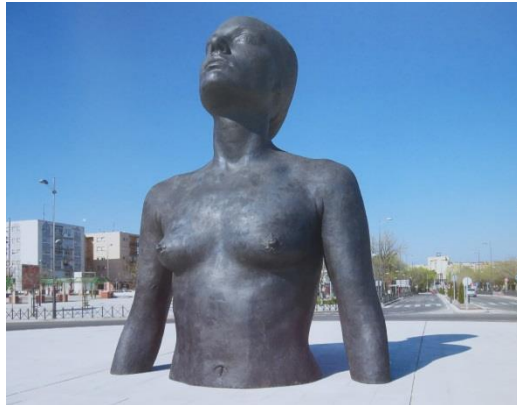
- *Sus Majestades los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía*, 1999-2001, (realizado con los hermanos Julio y Francisco López Hernández), Claustro del Patio Herreriano. Ayuntamiento de Valladolid.
- *El día y la noche*, 2008, Estación de Atocha, Madrid
- *Carmen despierta y Carmen dormida*, 2008, Museum of Fine Arts, Boston

⁵⁰ AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, p.54.

⁵¹ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, p. 209.

- *La mujer de Coslada*, 2010, avenida de la Constitución, Coslada, Madrid

La cabeza como objeto escultórico ha tenido ocupado a Antonio López en los últimos años, por ejemplo en la larga serie de cabecitas de sus nietos, que darían lugar a la doble escultura *El día* y *La noche* para Atocha. *La mujer de Coslada*, de cinco metros de altura y cuatro de anchura, está realizada en bronce fundido, con una sencillez en las formas. Eva de Coslada emerge de la tierra y alza la cabeza hacia el cielo, en, dirección a Levante, para saludar al sol naciente. Esta actitud nos recuerda a la escultura de su hija *María de pie*, 1964 (fig. 58).



61

La Mujer de Coslada, 2010. Bronce fundido



62

Antonio López esculpiendo *El día*, 2008.

Acompañado de su esposa, María Moreno.



63

Carmen dormida, 2008

3. LOS DIBUJOS

3. LOS DIBUJOS

3.1 CONCEPTO Y APLICACIONES DEL DIBUJO

Etimológicamente la palabra “dibujo”, según la Real Academia Española de la Lengua, procede de “dibujar”, y este término del antiguo francés “deboissier”. “Dibujar” significa delinear en una superficie, y sombrear imitando la figura de un cuerpo.

La definición del vocablo “dibujo”, que proporciona la RAE de la Lengua es: “Arte que enseña a dibujar. Proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta. Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con que se hace. Dibujo de carbón, de lápiz”⁵².

El concepto de arte se entiende como “virtud, disposición y habilidad para hacer algo. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”⁵³.

El dibujo es un lenguaje visual y plástico que permite representar y expresar, emociones, sentimientos, sensaciones, vivencias, e ideas, contribuyendo a la comunicación, reflexión crítica y respeto entre las personas.

El dibujo es un medio de expresión y de comunicación, utiliza la imagen como medio de expresión. Es un lenguaje visual, gráfico-plástico, universal, que nos comunica con el mundo de las formas, las imágenes, los signos y los símbolos; cuyos factores determinantes son: emisor, receptor, código, mensaje, medio, feed-back y contexto. La esencia del dibujo es la línea, con la que se traza el contorno; la luz sugiere el volumen.

Como lenguaje, el dibujo expresa un mensaje, que surge de la relación de dos operaciones: una mental producida por la percepción de una estructura visual, y otra manual, con la que se materializa gráficamente lo percibido. La ejecución del dibujo y su comprensión requieren un aprendizaje riguroso y laborioso.

El dibujo como disciplina del saber consiste en un proceso de Enseñanza-Aprendizaje. Y como disciplina, “no se hace patente hasta el siglo XV con la aparición del primer Tratado de Pintura que se llevó a cabo alrededor del año 1400. Esta fue la primera vez que el hombre occidental daría importancia al dibujo como disciplina, consecuencia de la aparición de los talleres de los grandes maestros, embrión del proceso de formación del dibujo como disciplina”⁵⁴.

⁵² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición 2001. Tomo I. Editorial Espasa Calpe, S. A. Madrid.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ FACUNDO MOSSI, Alberto. *El Dibujo. Enseñanza-Aprendizaje*. Ed. UPV. Valencia, 2013. P.32.

El dibujo es una disciplina gráfica que, como actividad independiente, o como soporte de otros medios artísticos, sirve para representar formas de diferente grado de iconicidad, sobre el papel u otra superficie mediante herramientas capaces de realizar líneas o manchas, o una mezcla de los dos procedimientos. Como disciplina se divide fundamentalmente en dibujo artístico y técnico.

Podemos decir que el dibujo es un procedimiento gráfico básico, una técnica para representar y expresar motivos, ideas y sentimientos, y que utiliza primordial y básicamente la línea, con la que se materializa la forma, con el empleo de unos materiales adecuados. La expresión de la línea se puede dividir en grafismos y trazos. El grafismo mantiene el mismo grosor e intensidad en toda su extensión, sin embargo, el trazo no es homogéneo, se modula en espesor e intensidad a lo largo de su recorrido.

Con los materiales se realizan los dibujos, utilizando los elementos gráfico-plásticos para darles forma y significado: el punto, la línea, la mancha, la textura, el color y la luz.

En el dibujo se utilizan diferentes técnicas de trazado (lápices, carboncillos,...). Los materiales más idóneos para dibujar son: lápiz de grafito, lápiz compuesto, lápiz de sanguina, de sepia, carboncillo, lápices de colores, pastel y tinta. El soporte que más se utiliza es el papel, que puede ser fino o grueso, rugoso o liso, opaco o transparente.

El dibujo se aplica en el arte, arquitectura, decoración, industria, en la docencia. Es un instrumento didáctico de primer orden, indispensable como medio de formación, porque permite mejor que cualquier otro lenguaje visual, el análisis, la síntesis, la generalización y la abstracción, desarrollando en los discentes capacidades perceptivas, creativas y lógicas. Según Rudolff Arnheim: “La mente funciona siempre como un todo. Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención”⁵⁵.

El dibujo como instrumento didáctico es imprescindible en la formación de Antonio López, que recibe una enseñanza tradicional, en opinión de Calvo Serraller: “esta enseñanza aconsejaba la iniciación artística a través de la copia de dibujos y estampas de grandes maestros, pasando luego a la copia de modelos tridimensionales de escayola y concluyendo el proceso con la imitación del natural”⁵⁶. El primer año de BBAA se centraba en pintar bodegones y copiar figuras de escayola, tanto en dibujo como en modelado. En este primer curso, Antonio López era la primera vez que modelaba, y llegó a sentirse tan cómodo con el modelado que dudó entre seguir con la pintura o la escultura en los cursos siguientes. Con este planteamiento queremos reflejar su querencia artística hacia estas dos actividades y modos de expresión, que lo

⁵⁵ ARNHEIM, Rudolff. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid, 1983, p. 18.

⁵⁶ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, p. 21.

acompañan durante toda su trayectoria artística, y en los que el dibujo está presente como un método de reflexión.

Antonio López además de ser artista, también se ha dedicado al mundo de la docencia, desde mil novecientos sesenta y cuatro hasta mil novecientos sesenta y nueve, cinco años impartiendo clases en la Cátedra de Preparatorio de Colorido, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, por lo que experimentó una relación dialéctica en el proceso de enseñanza-aprendizaje, que conlleva en su comunicación, la retroalimentación o feed-back, generada entre él y su alumnado, y que es determinante en el lenguaje visual, del mismo modo que existe una relación similar entre el artista y el espectador.

En la actualidad Antonio López imparte seminarios y talleres de pintura, donde comparte experiencias, técnicas y reflexiones con los discentes, artistas, estableciéndose un feed-back, que al igual que en el dibujo, es propio del lenguaje visual artístico, cuya finalidad es principalmente expresiva y estética.

3.2 DESCUBRIR EL DIBUJO DEL NATURAL Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

El dibujo para Antonio López tiene una gran relevancia. Desde muy pequeño toda su familia es testigo de que dibujaba extremadamente bien para los pocos años que tenía, pues tenemos constancia de que a los siete años de edad dibuja *La hija del guardabosques*.

Le gustaba dibujar y hacer copias de láminas; es a los doce años, aproximadamente, cuando su tío comienza a observar su capacidad artística; en junio de 1949, le sugiere que debía de dibujar del natural, en lugar de hacer copias, las últimas que había dibujado eran láminas de las pinturas del siglo XIX. De junio de 1949, data su primer dibujo del natural, *Jarra y pan*, (fig. 173), propuesto por su tío, y según Antonio López, le sorprendía cómo poco a poco surgía la imagen en el papel y a la vez le decepcionaba algo el resultado, le parecía pobre comparado con las láminas que había realizado de las pinturas del siglo XIX. Esto lo refleja en el fragmento de sus palabras de agradecimiento por el Premio Velázquez, al referirse a cómo realizó su primer dibujo del natural.

“Yo estaba finalizando los estudios de contabilidad para trabajar en alguna oficina o tienda en el pueblo, y sentía cada vez más interés por dibujar.

Por junio de 1949, y sin que yo pensara decirle nada, mi tío Antonio vio el momento de ocuparse de mí. Me dijo que esas copias que venía haciendo y que tanto me gustaban no era lo que tenía que hacer, que debía trabajar del natural. En casa de mis abuelos,



64 Antonio López observando el cuadro, *Bodegón de los pimientos*, 1951, de su tío Antonio López Torres, en el Museo de Antonio López Torres, Tomelloso (Ciudad Real).

donde él vivía, en una cocinilla que daba a un gran corral, colocó contra la pared un motivo parecido a los que él mismo pintaba por entonces: una pequeña mesa de madera sin barnizar, con patas de tijera, semicubierto el

tablero con un paño blanco con una estrecha tira rojiza en el borde, y encima un puchero de barro, una cebolla partida y un pan grande redondo, marcado con una cruz, al que le faltaba un trozo. Me dio una hoja de papel de bloc y me dijo que dibujara. Me senté en una silla baja muy cerca del motivo y comencé a dibujar. Con unas líneas generales lo encajé en el papel con facilidad. La sensación que sentía de que lo podía hacer me sorprendía.

Iba ilusionado todos los días y con el lápiz iba describiendo atentamente la mesa en perspectiva, la proporción de los objetos entre sí, el carácter material de cada cosa. Con el claroscuro, rayando con el lápiz sobre el papel, trataba de conseguir el volumen de las formas, la rugosidad de la pared encalada, la sombra de los objetos sobre el tablero, las vetas de la madera de la mesa.

Me sorprendía cómo poco a poco surgía la imagen en el papel y a la vez me decepcionaba algo el resultado de lo que iba saliendo, me parecía pobre comparado con las copias de las láminas de las pinturas del siglo XIX que había hecho hacía poco.

Mi tío se acercaba a veces, me hacía alguna observación, pero me dejaba trabajar tranquilo. En mis dudas me decía que a pesar de lo modesto de lo que iba saliendo, esa era la verdadera forma de dibujar.

Durante unos veinte días estuve trabajando en el dibujo sin cansarme y cuando lo di por terminado lo llevé a casa y se lo enseñé a mis padres con la sensación de que era poco lo que había conseguido, pero que quizá, como decía mi tío Antonio, eso poco era lo que tenía que ser⁵⁷.

Antonio López crece en un entorno artístico, cuyo representante es su tío Antonio López Torres, al que le gustaba ver dibujar, e incluso fue su modelo a los nueve años en la pintura, *Niños en la era*, 1945, y que comenta en el siguiente fragmento:

“Durante tres o cuatro sesiones, serví de modelo a mi tío para una pintura de un niño que llena un saco de paja en la era. A pleno sol, debía estar muy quieto. Por la noche me llevó al cine de verano. A veces le veía pintar y dibujar, con curiosidad; sobre todo me gustaba verle dibujar. Siempre trabajaba del natural, con lápiz, en unos papeles de

⁵⁷ LÓPEZ, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. TF. Editores. Madrid, 2010, pp. 11, 12.

bloc no muy grandes. Tenía una destreza sorprendente para ir trasladando al papel las formas. Vi un dibujo, que todavía recuerdo, de un olivo y aquellos trazos que se movían en el papel me sugestionaban. Ahora sé por qué, estaba habitado por el misterio del lenguaje del dibujo y por intuición percibía esa energía, ese hechizo”⁵⁸.



65

Antonio López Torres. *Niños en la era*, 1945. Óleo-tabla, 66 x 77 cm

Museo Antonio López Torres (Tomelloso). El niño de la izquierda es Antonio López García

A los trece años se forma en el dibujo de estatua, con esculturas del arte clásico, en el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, para su acceso en Bellas Artes, demostrando una habilidad y unas dotes artísticas extraordinarias, y refiriéndose a sus dibujos, Miguel Fernández-Braso⁵⁹ afirma que *eran de un niño prodigio*. Esta formación le influye en el gusto por el arte clásico, manifestándose en obras de su etapa clásica, entre las que se encuentra el dibujo, *Cuatro mujeres*, 1957.

Antonio López desde que hizo su primer dibujo del natural, lleva prácticamente toda su vida en el oficio del arte. En su trayectoria artística, dibuja de forma autónoma, enfrentándose con el natural, y profundizando en el enigma de su verdad. Los medios que domina, dibujo, pintura y escultura, están sujetos al mismo fin. Su evolución está marcada por un anhelo de desprenderse de todo aquello que le aparte para establecer su diálogo con lo real.

En la obra nos centramos en los dibujos, en los que encontramos en la evolución artística, las mismas etapas e igual temática que en pintura.

Tanto en los dibujos como en la pintura podemos diferenciar tres etapas, indicadas y comentadas en el apartado de la obra, y que son: clásica, surrealista, y de maduración.

⁵⁸ Ídem, p. 12.

⁵⁹ FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. *La realidad en Antonio López García*. Ediciones Rayuela, colección Poliedro. Madrid, 1978, p.26

La etapa clásica comprende, fundamentalmente, su iniciación en el dibujo con la orientación de su tío, su mentor, sus años de formación, y sus viajes a Italia y a Grecia. Entre las obras que podemos incluir en este periodo, se encuentran: *Jarra y pan*, 1949 (fig. 173), *Mi tía Concha*, 1954 (fig. 108), *Cuatro mujeres*, 1957 (fig. 111).

En la etapa surrealista, desde 1957 hasta 1960, pertenece la obra *Mujer en la playa*, 1959 (fig. 116), en un espacio lógico introduce elementos fuera de contexto. En esta obra, en el paisaje y la figura humana dormida introduce una atmósfera onírica, de calma, silencio, soledad, e idealización propios de la pintura metafísica, que aunados con motivos flotantes, paisaje, aluden a la estética surrealista.

Etapa de maduración. Entre 1960 y 1967 se produce esta etapa, en la que el artista se aproxima a su último periodo evolutivo, su producción más realista. En este intervalo de tiempo conviven obras pertenecientes a la etapa anterior, como es la obra pictórica "Atocha", 1964, para la que realiza el *Dibujo para la pintura "Atocha"*, 1964 (fig. 133). En esta etapa destacan las obras: *Dibujo para la pintura "Espaldas"*, 1964 (fig. 130), *Salida del estudio*, 1967 (fig.185).

3.3 EL SIGNIFICADO DEL DIBUJO PARA ANTONIO LÓPEZ

El dibujo, al igual que la pintura y la escultura, son para Antonio López actividades y técnicas artísticas distintas, y medios o formas de expresión diferentes. De este modo, se emplaza en una concepción artística moderna al no considerar el criterio tradicional que mantenía la supremacía del dibujo sobre la pintura. La ruptura de esta superioridad se fue fraguando a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y a partir del siglo XVIII alcanza su formulación moderna.

El dibujo como técnica autónoma, nunca subordinada, lo refleja con la utilización de formatos grandes en los que obtiene unos magníficos resultados del lápiz en la representación del volumen y las texturas. Así, tenemos el retrato de *María*, 1972, (fig. 144) de 70 x 53 cm, los extraordinarios dibujos de su estudio, *Mujer en la playa* de 105 x 182 cm (fig. 116). Los dibujos de gran formato los encola a tabla. En opinión de Francisco Calvo Serraller⁶⁰, "es raro que Antonio López use el lápiz cuando se enfrenta a un retrato de alguien que no pertenezca a su ámbito, aunque sí lo hace con los cuerpos desnudos sin rostro, como el maravilloso dibujo de la mujer en la bañera. También lo usa casi obligadamente cuando estudia la realización de un proyecto escultórico. De manera que, además de esta reserva íntima de lo íntimo en el retrato

⁶⁰ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, p. 55.

dibujado, es el proceso de la construcción de la figura lo que Antonio López prefiere reservar para esta técnica artística para él tan cargada de connotaciones peculiares”.

Durero realizó diversos dibujos preparatorios para sus obras, y “pensaba a través del dibujo, especialmente después de su primer viaje a Venecia, donde descubrió la ‘función del dibujo como recurso básico en el conocimiento empírico de la realidad’, como señala L. Hlaváček”⁶¹.

Antonio López domina con gran maestría los tres medios de expresión, todos ellos responden a su mismo universo creador. El dibujo es utilizado también, como método de reflexión que abarca toda su creación artística, realiza dibujos previos tanto para sus obras escultóricas como pictóricas. Antonio López emplea el dibujo como un medio para materializar su idea, de ahí su importancia dentro del proceso creativo.

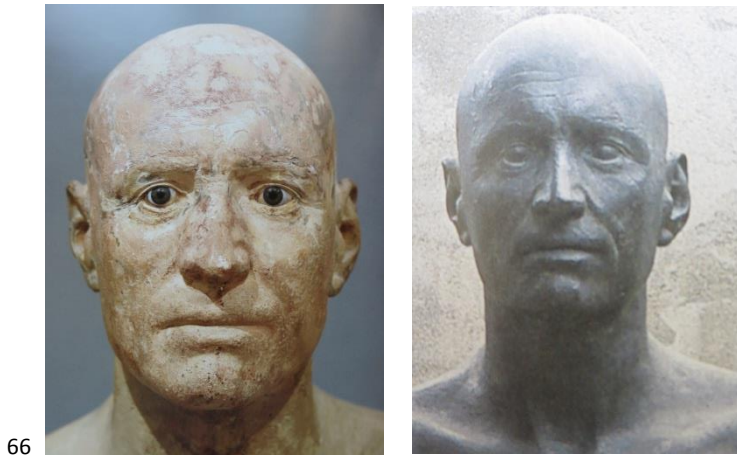
Declarado por Antonio López⁶²:

“La escultura aporta la tercera dimensión, por eso es el lenguaje ideal para representar figuras. La diferencia entre el dibujo y la pintura se percibe de inmediato: la pintura te da todos los datos, y el dibujo no; una te aproxima al motivo, gracias fundamentalmente al color, pero el otro, en su límite, te lleva hacia un territorio más psicológico. En cierta medida, nos ocurre algo parecido con el cine: cuando vemos una película en blanco y negro, tenemos una sensación de irrealidad, de sueño. Sin embargo, si la película es en color todo se aproxima”.

Lo que cambia la sustancia de la representación artística, según Antonio López, es lo cromático, plano o tridimensional. Es, por tanto, el color el que nos aproxima a la realidad, a lo objetivo, mientras que el dibujo nos sumerge en lo psicológico, subjetivo, anímico, alucinatorio, íntimo y onírico. La tridimensionalidad de la escultura la hace ideal para la representación figurativa, y alcanza mayor verismo al ser coloreada, nos aproxima a la realidad, de lo contrario resulta más subjetiva y onírica. Como parangón, podemos citar el dibujo a lápiz *El cuarto de baño*, 1970-1973 (fig. 98) que nos parece más onírico que el óleo *El váter*, 1966 (fig. 97), o la escultura *Hombre y mujer*, 1968-1994 (fig.60), de madera de abedul pintada, que aluden a lo objetivo, a lo real. No obstante, la escultura *Hombre*, 2003 (fig. 150), en bronce, resulta más espectral y subjetiva que ésta última.

⁶¹ GARCÍA SÁNCHEZ, Laura. *Leonardo Da Vinci*. Ed. Tikal. Madrid, p. 24.

⁶² LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, p.22.



66

Izquierda, detalle *Hombre y mujer*, 1968-1994 (fig. 60). Derecha, detalle *Hombre*, 2003 (fig. 150)

Para Antonio López, “el dibujo, supone una “interiorización”, ese adentrarse en el “alma” de las cosas en pos de su verdad, es un ejercicio ascético, por el que filtra lo más agradable y aparatoso de lo visible, que es el color- los colores-, hasta, royendo y royendo, quedarse con, en efecto, lo estrictamente óseo. Y aunque no se puede decir que el dibujo prescindiera por completo del color, porque la esencia del color es la luz, esta es, empleando las palabras de Antonio López, “en blanco y negro”⁶³.

Con estas reflexiones, podemos decir que en sus dibujos se despoja de las apariencias, de lo espectacular de los motivos, en aras a su verdad, para centrarse en su esencia, en donde el alma del artista se retrata.

⁶³ Ídem, p. 27.

3.4 PROCESO DE CREACIÓN EN EL ÁRBOL MEMBRILLERO

La película *El sol del membrillo*, de Víctor Erice, nos muestra la filosofía y el modo de trabajar de Antonio López, ante la presencia de uno de sus árboles más entrañables, el membrillero. Nos basamos en algunas escenas para documentar el proceso de creación del artista, sobre todo cuando dibuja el membrillero, por ser el dibujo el punto de interés de nuestro estudio. Nos centramos en la escena en la que la pareja china visita a Antonio López, y éste se encuentra dibujando el membrillero, proporcionándonos una explicación didáctica de su proceso de trabajo. Esta escena tiene lugar el viernes 2 de Noviembre de 1990, en la estación del otoño, cuando los frutos del membrillero han madurado.

Antonio López tiene una especial inclinación a trabajar sobre el árbol membrillero. El cariño, afecto, y la reiteración del tema es debido al membrillero que tenía en el jardín de su infancia, en Tomelloso, y que le deslumbró cuando lo vio por primera vez.

Desde los primeros años sesenta ha dibujado y pintado varias veces membrilleros, pero nunca lo ha pintado recibiendo los rayos del sol. En el film, conversa con una pareja china, Fan Xiao Ming, una joven profesora de arte, y Yan Sheng Dong, su intérprete, y les comenta que lo plantó hace cuatro años, y esta es la tercera vez que trabaja con él, pues además del óleo inacabado, el año pasado hizo un dibujo más pequeño.

Para dibujar el árbol, podemos decir que monta su escenario: ubica el caballete, y se sitúa muy próximo al árbol, utilizando dos clavos a nivel de la punta de sus pies para



determinar su posición, y con unas varas limita el encuadre del árbol. Entre ellas coloca un hilo horizontal del que pende otro vertical, que es la plomada, obteniendo el centro de este encuadre y de la visión en el espacio y que relaciona con los ejes que establece en el papel para colocar los elementos en el dibujo o en la composición.

67 Los clavos indican la posición de los pies del artista en un fotograma del film *El sol del membrillo*. El plano de detalle muestra los pies de su amigo Enrique Gran.

Los ejes vertical y horizontal le proporcionan el centro del papel que es el centro de la visión; la vertical y la horizontal son ejes coordinados. Es un método riguroso y de precisión. Dibuja acompañando y por lo tanto en paralelo al árbol, y por ello corrige. En este dibujo trata de reflejar el límite de las formas del árbol. Como instrumentos y materiales de dibujo utiliza el lápiz, muy afilado, papel, goma de borrar, cuchilla, e instrumentos de medida.

El intérprete, Yan Sheng Dong, comenta en el film a Antonio López: “He notado que usted utiliza un método o una técnica diferente al resto de los pintores. Que yo sepa muchos pintores incluso o para mayor comodidad comienzan a copiar una foto”. El artista responde: “Bueno, pero yo pienso que lo maravilloso es estar junto al árbol, ¿no? Eso para mí es mucho más importante que el resultado, y la fotografía no te da eso”⁶⁴. Como explica José Saborit, “con esta frase, además de insistir sobre la importancia de acompañar al árbol, Antonio López se desmarca explícitamente de la pintura hiperrealista o fotorrealista, que mediatiza fotográficamente su relación con el modelo pictórico”⁶⁵. La pintura fotorrealista se basa en el análisis fotográfico, mientras que la pintura o el dibujo del natural acompañan al modelo real, sintiendo su presencia, su proximidad, teniendo mayor información que una fotografía.

A la profesora de arte, le impresiona lo compacta que es la composición que realiza el artista. Antonio López responde: “Bueno y en este caso, y en general, a mí me gusta el orden que crea la simetría; yo he centrado el árbol en el papel, y he situado el centro de la visión, en el centro del papel”⁶⁶. La profesora le dice que muchos pintores evitan eso porque parece que no le gusta a mucha gente. Antonio López contesta: “Pero en mi caso, para mí tiene, de esta manera, este árbol una presencia, una solemnidad, como un ser humano, al centrarlo en el papel, y no jugar con ningún tipo de estética del espacio, el personaje se presenta, aquí, de manera totalmente ordenada en relación a la simetría”⁶⁷.

La profesora pregunta a Antonio López respecto a los hilos y señales del árbol real, y él explica que el hilo vertical es el centro de lo que ve, que es el centro a la vez del dibujo, y el hilo horizontal, es la horizontal del dibujo, que está en el centro de la visión. A partir de la horizontal y vertical del dibujo coloca todos los elementos en la composición. En cuanto a las señales horizontales de los membrillos y de algunas hojas, se deben a lo que se han ido descolgando, desde que comenzó el dibujo hace un mes. Algunos membrillos acusan una distancia de cinco centímetros.

⁶⁴ Fragmento extraído del film *El sol del membrillo*. Víctor Erice, 1992. 81: 58/134:03.

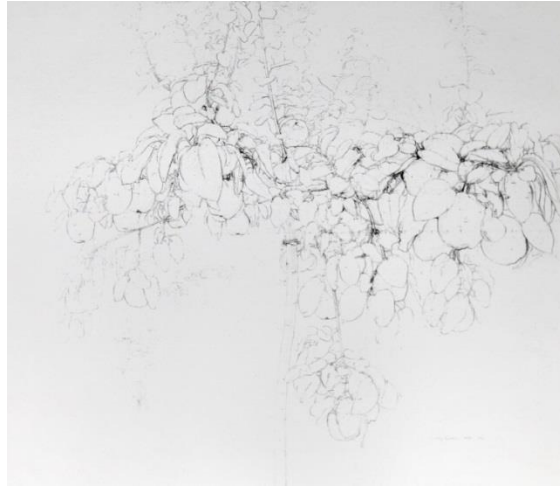
⁶⁵ SABORIT, José. *Guía para ver y analizar. El sol del membrillo*. NAU Llibres. Valencia, 1992, p.58.

⁶⁶ Fragmento extraído del film *El sol del membrillo*. Víctor Erice, 1992. 83:18/134:03.

⁶⁷ Ídem, 84:05/134:03.



68 Detalle del cartel del film *El sol del membrillo*



69 *Árbol de membrillo*, 1990. Lápiz sobre papel

Las marcas blancas, horizontales en los membrillos indican la medida que se descuelga (fig. 68).

En su proceso de trabajo va corrigiendo las formas, en la medida que el árbol va moviéndose, desarrollándose, como dice: “Yo voy acompañando al árbol, siempre, siempre voy paralelo al desarrollo del árbol” (87:11/134:03). Cuando le pregunta si quiere representar la luz en el árbol, explica que no es posible, por el lenguaje tan limitado del dibujo, que trata únicamente de reflejar el límite de las formas, y a través del límite de las formas representar el árbol. El intérprete le pregunta: “usted terminará haciendo un óleo” (88:13/134:03), y Antonio López le contesta: “no, empecé con un óleo y he acabado con un dibujo”, porque el sol no dura nada, es tan cambiante que tuvo que abandonar el cuadro por eso, y añade que es maravilloso, pero que hay que renunciar. En el film la obsesión del artista por plasmar en un lienzo la luz del membrillero de su jardín supone una metáfora de la fugacidad de la vida.



70 Fotograma del film *El sol del membrillo*. Materiales que utiliza Antonio López, escuadras de madera para medir, bote de pintura gouache, pincel, plomada, cordel, clavos, tijeras, compás, lápiz.

Antonio López se integra en el entorno natural, se mimetiza con el árbol membrillero cuando lo dibuja, para ello lo contempla en toda su extensión, sintiendo su olor, color, textura, volumen, su proceso de desarrollo y de movimiento. Trabaja acompañándolo en su desarrollo, plasmando cada movimiento de las formas en el tiempo, corrigiendo el dibujo a medida que el membrillero se mueve, borrando los antiguos contornos para dar paso a otros nuevos, desplazados ligeramente hacia abajo; en algunos casos el borrado no es total, y los elementos quedan un poco superpuestos, produciéndose una especie de vibración o de movimiento, evocándonos al óleo *Desnudo bajando una escalera nº 2*, 1912, de Marcel Duchamp, hábil combinación del cubismo y futurismo, que responde a “crear una imagen estática del movimiento”⁶⁸, es decir, muestra la idea de movimiento a través de imágenes superpuestas de la figura. El orden de la composición simétrica del membrillero le confiere solemnidad, como si se tratara del retrato de un personaje, con identidad propia.

Su proceso creativo comienza por motivos que le interesan, en este caso el membrillero, y como afirma: “buscas encontrar a través de la forma exterior, algo o aquello que te está diciendo, algo que te está emocionando, de eso se trata, de esa combinación de la forma exterior y de lo que contiene la forma exterior”⁶⁹.

Antonio López se integra en la naturaleza, se posiciona muy próximo al árbol, con una visión de protagonista más que de espectador, con mirada contemplativa, estableciéndose un diálogo, una interrelación y una sinergia en su creación, recordándonos en este caso al arte japonés.

La entrevista de Antonio San José a Antonio López (*Conversaciones en la Fundación Juan March*) nos hace pensar que Giacometti es un referente en su proceso de creación. Antonio López explica que Giacometti le hizo un retrato a un amigo, James Lord, lo empezó como un apunte y acabó trabajando en él dieciocho sesiones, y comenta: “con qué meticulosidad coloca al modelo, siempre a la misma distancia, él señala las patas del caballete, las patas de la silla donde están los dos, para que no haya ninguna variación en esa relación de distancias que él desde el principio establece con el modelo, o sea que él afina muchísimo” “¿Y usted es parecido?” (le pregunta Antonio San José). “Parecido, me llama la atención en Giacometti, abarca los espacios más secretos y hay una disciplina de lo misterioso verdaderamente impresionante, que esa es el oficio nuestro”⁷⁰.

El film *Le mystère Picasso* argumenta el proceso creativo de Picasso, que crea de la imaginación, por lo que el tiempo en su creación es subjetivo. No obstante, para Antonio López el tiempo es objetivo y necesita tener el motivo delante de sus ojos, para sentirlo y transmitir emoción.

⁶⁸ *Cubismo*. Ediciones Polígrafa, S. A. Barcelona, 1996.

⁶⁹ http://www.tvtomelloso.es/tv7video.php?url_dt_id=27&url_ct_id=4. 17/05/2011

⁷⁰ <http://www.march.es/videos/?p3/?p3=1&p5=antonio%20lopez> (7/04/2015).

Podemos establecer las siguientes cláusulas en este proceso de creación:

- Sentimiento y orden se aúnan en su trabajo.
- Método lento, riguroso, preciso, en donde la medida es esencial para el encaje, la proporción y el movimiento de los elementos.
- Su mirada supone una atención contemplativa.
- En el dibujo acompaña al árbol, va en paralelo a su desarrollo, y éste le interesa más que el resultado final. En este proceso corrige, pone marcas y superposiciones de elementos. Capta el movimiento, la transformación del árbol con el transcurso del tiempo. Existe una relación del dibujo con el tiempo.
- Composición simétrica para dar al árbol presencia de ser humano.
- Con el dibujo trata de reflejar el límite de las formas.
- El empleo y la utilidad de los trazos blancos sobre los frutos consiste en medir su descenso.
- Su trabajo está condicionado por la meteorología, el clima, la luz, las estaciones.
- La fidelidad en su proceso de elaboración es fundamental.

En su método de trabajo Antonio López utiliza un procedimiento de medición con unos instrumentos perspectivos precisos para representar fielmente la realidad. Destaca la escuadra de madera construida por él mismo, y por la necesidad de medir cualquier objeto a la profundidad que sea, con fiabilidad. Esta necesidad le surge cuando dibuja los espacios interiores, el estudio y habitaciones; en sus inicios y hasta a finales de los sesenta utilizaba el método aprendido en la Escuela de Bellas Artes, de extender el brazo cogiendo con la mano un lápiz como medidor, pero la escuadra de madera le permite mayor precisión. En su metodología además de la escuadra y el compás, necesita cordeles y plomada con los que establece unos ejes coordenados en el espacio que trasfiere a su formato. Cuando no puede montar esta estructura, como en los paisajes, entonces toma como referencia cualquier arista de los edificios, vertical u horizontal.

Analizando el proceso de trabajo, podemos decir que en su filosofía lo que le interesa de los seres vivos, de las personas, de los árboles,... es el sentimiento de estar juntos, de sentir sus vidas y sentirse vivido, con el paso del tiempo, de ahí que en el film comente que lo más bonito de la Escuela de BBAA sea “estar juntos, trabajar juntos”⁷¹.

En el film *El sol del membrillo*, su mujer, María Moreno, colabora también como productora. No cuenta con la participación de actores sino con presencias humanas, Antonio López dice: “Todos nosotros somos reales”⁷².

⁷¹ Extraído del film *El sol del membrillo*. Víctor Erice, 1992. 52:24/134:03.

⁷² “Entrevista a Antonio López: *El sol del membrillo* de Víctor Erice”, CGAC, julio-diciembre 2001, p. 139.

3.5 MODALIDADES DE LOS DIBUJOS

El dibujo en la obra de Antonio López es un medio de expresión de gran transcendencia, que abarca toda su obra artística. A través del dibujo representa una temática peculiar.

Los dibujos de Antonio López se pueden clasificar en diferentes modalidades:

- Boceto
- Apunte del natural
- Bosquejo
- Croquis
- Dibujo definitivo o autónomo

El material que utiliza generalmente en estas modalidades es el lápiz grafito, a veces carboncillo y en ocasiones la tinta. También emplea bolígrafo rojo y azul para los apuntes de *La cena* (figs. 181,182); lápiz verde, azul, rojo, naranja; bolígrafo y rotulador azul para los estudios de la figura humana que realiza para las esculturas. Como soporte emplea el papel y cartulina, excepcionalmente el papel vegetal sobre cartón pluma como en el *Montaje de varios dibujos para la pintura "La cena"* (fig.184). En formatos grandes suele encolar el papel a la tabla. En los dibujos recientes utiliza el lápiz, el óleo y el collage de papel vegetal sobre papel.

Según Antonio López: "Para los dibujos muy acabados uso un papel muy bueno alemán, que se llama Staedler" (entrevista a Antonio López, 24/11/2015, p. 348).

El lápiz es el instrumento principal en la realización de los dibujos, y el soporte es el papel. En los apuntes suele utilizar formatos de 22,3 x 31,5 cm. En los abundantes estudios de la figura humana los formatos son de gran tamaño, puesto que la dibuja a tamaño natural. En 1978 realiza un estudio de *Emilio* a lápiz y en papel ocre de 165 x 110 cm y *Perfil de Emilio* con los mismos materiales y de dimensiones 160 x 110 cm. El estudio de *Diferentes movimientos para escultura de hombre andando. Fernando, 2009-2011* (fig. 166), las dimensiones del papel son 219 x 110,5 cm. En sus obras definitivas encontramos formatos de tamaño pequeño, como por ejemplo *Mi tía Concha*, 32,5 x 22,5 cm (fig. 108), tamaño grande empleado para las calles de Tomelloso, de 51 x 71 cm en *Calle de Socuéllamos* (fig. 218). Y de gran formato en *Cuatro mujeres*, 100 x 200 cm (fig. 111) o en los dibujos de su estudio como *La luz eléctrica*, 1970 (fig. 186), de 122 x 116 cm, que encola el papel a la tabla; en sus lienzos a veces hace lo mismo, encolarlo a la tabla (panorámicas de Madrid), porque necesita que la superficie tenga rigidez y consistencia. Estas enormes dimensiones en sus formatos, revelan la entidad propia del dibujo.

El boceto

Antonio López emplea el boceto, dibujos preparatorios o previos a la ejecución definitiva de sus obras artísticas. Los bocetos son estudios preparatorios. En esta modalidad, podemos mencionar los estudios previos de los retratos del Rey y de la Reina para la obra pictórica *La familia de Juan Carlos I* (figs. 155, 156).

El apunte del natural

Antonio López realiza apuntes del natural para componer sus pinturas y esculturas; son dibujos que toma del natural rápidamente, por lo tanto está siempre presente el motivo que quiere representar. Los apuntes son dibujos sencillos realizados de forma rápida con una intención descriptiva y suelen ir acompañados de anotaciones o explicaciones. Algunos apuntes le sirven de bocetos y también pueden considerarse dibujos definitivos por la frescura y la fuerza expresiva de su trazo.



71 *Apunte para "María dormida", 1963*



72 *María dormida, 1964*

Madera policromada. 76 x 45 x 24,5 cm



73

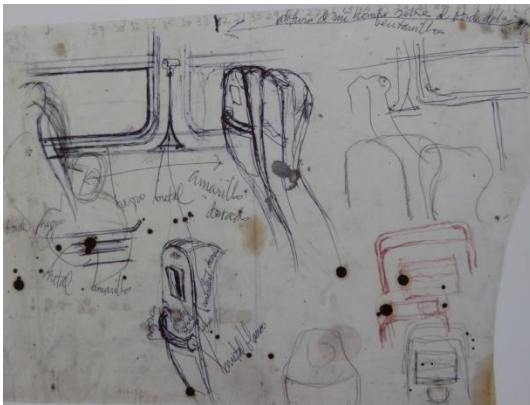
Apunte de Carmencita, 1966



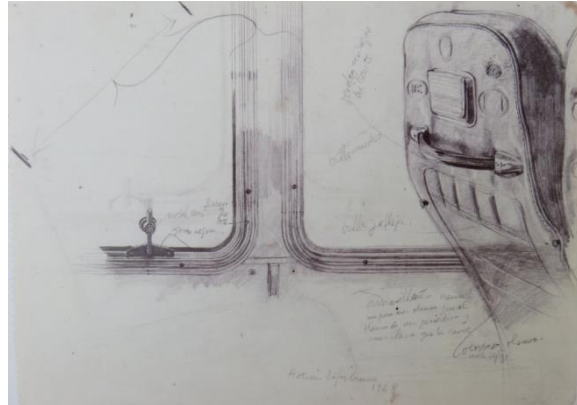
74

Carmencita, 1966. Óleo/tabla.

Utiliza una cuadrícula.



75 Apunte para "María en el autobús", 1968



76 Apunte para "María en el autobús", 1968

Estos dos apuntes para la obra pictórica "María en el autobús", 1968, muestran diferente tratamiento, el primero es un dibujo de línea, simplificado y rápido; sin embargo en el segundo predomina la mancha, está más definido y detallado. En ambos hay líneas de acotación, de designación, que hacen referencia a las luces y colores de los objetos. Así tenemos: amarillento crema, un poco más obscuro que el blanco de un periódico y más claro que la carne; brilla mucho; brilla y refleja; verde obscuro, verde vejiga; amarillo dorado.

Realiza apuntes para sus obras pictóricas, entre los que se encuentran: *Apunte para "El teléfono"*, 1963, (fig.77), *Apunte de puertas para "Figuras en una casa"*, 1966, *Apunte de puerta para "Figura de mujer desnuda"*, 1959, los cuatro apuntes para *Mujer en la bañera* (figs. 80, 176, 177), *Apunte para la pintura "Nevera"*, 1966 (fig. 30 B).

En el apunte para *El teléfono* (fig. 77), observamos en el papel manchas y quemaduras, irregularidades en el papel de trozos que ha quitado, que nos evocan a la técnica informalista.



77

Apunte para "El teléfono", 1963.

Lápiz sobre papel, 23,3 x 21 cm



78

El teléfono, 1963. Óleo sobre lienzo. 96 x 115 cm

El estudio para la obra pictórica *La lámpara*, 1959 (fig. 79), está firmado y fechado en el ángulo derecho. El papel es de libreta de contabilidad. Podemos considerarlo dentro de esta modalidad, y es, a su vez, un boceto para la obra pictórica *La lámpara* (fig. 9) y un dibujo definitivo por su elaboración. La intensa expresividad de las líneas y de las sombras, producen un resultado de una extraordinaria sensibilidad plástica.



79

Estudio para "La lámpara", 1959. Lápiz/papel, 17 x 12 cm

Antonio López hace varios apuntes para el óleo *Mujer en la bañera* (fig. 34), de línea clara y definida, con un sugerente sombreado de rayado en el dibujo de la izquierda, y de mancha en el de la derecha (fig. 80).



80 Dos apuntes para *Mujer en la bañera*, 1967, 1967.



81

Dibujo para relieve "Mujer quemada", h. 1964.

Lápiz sobre papel, 31,5 x 21,5 cm

Se puede apreciar la rapidez y la soltura del trazo en el apunte para el relieve *Mujer quemada* (fig. 81), el claroscuro está definido por una mancha, la impronta del trazo aporta expresividad.



82

Relieve Mujer quemada

El bosquejo

Utiliza el bosquejo como un dibujo simplificado o esquemático, cuya función es definir de forma rápida una idea o un objeto.



83

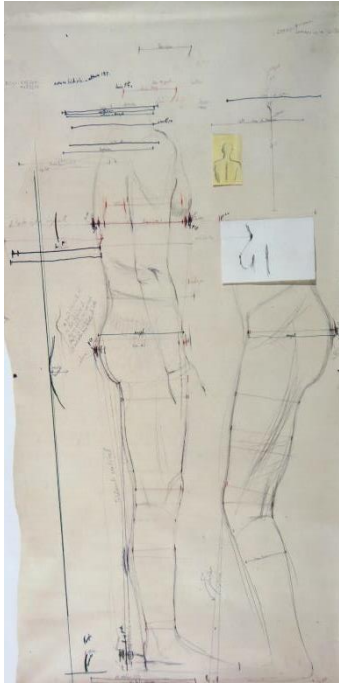
Apunte para la pintura "Mujer en la bañera", h. 1967. Lápiz sobre papel, 21,5 x 28 cm

Este dibujo (fig. 83) muestra una simplificación en la definición de las formas, y podríamos considerarlo un bosquejo para la pintura "Mujer en la bañera", 1968. El trazo es rápido y enérgico.

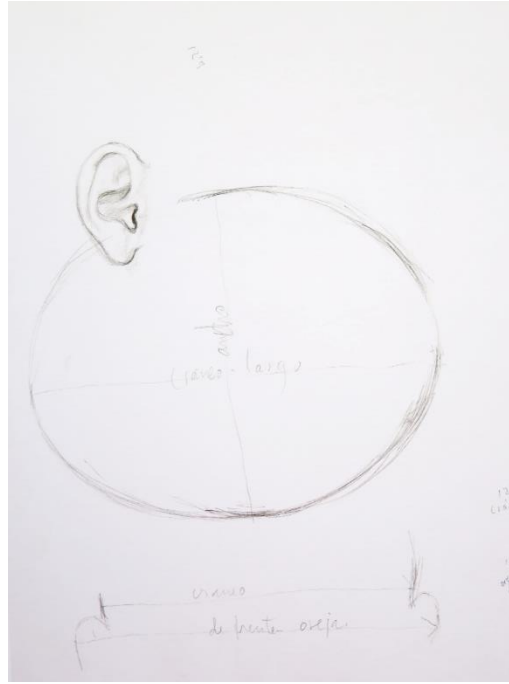
El croquis

Entre los croquis que realiza Antonio López encontramos: *Croquis con medidas 1*, 1986-92 (fig. 153 A) en el que representa el alzado y la vista posterior de una figura masculina, con acotaciones; *Croquis con medidas 2*, 1986-92, con las vistas de perfil, y acotaciones (fig. 84); *Andrés, dibujo con medidas para escultura*, 1998 (fig. 85), representa la planta superior del cráneo, con medidas, cuyas líneas de cota no llevan la cifra de cota, sino palabras: craneo-largo y ancho. Representa un alzado de la oreja.

Antonio López con el croquis dibuja esquemáticamente, a mano alzada las vistas de las figuras humanas. Generalmente, en los croquis realiza acotaciones, y son dibujos rápidos o borradores que le sirven para hacer una obra definitiva, principalmente una escultura.



84 Croquis con medidas 2, 1986-92.



85 Andrés, dibujo con medidas para escultura, 1998. Lápiz/papel.

Obras o dibujos definitivos

Antonio López desarrolla parte de su obra artística a través del dibujo.

Una de las técnicas que utiliza en sus dibujos es el claroscuro, pero en algunas obras definitivas (árboles) recurre solamente a la línea de contorno con diferente intensidad.

En la obra definitiva de los dibujos no hemos encontrado apuntes relacionados con ella. No obstante, en las pinturas y esculturas, a veces las organiza en torno a apuntes, es el caso de la obras pictóricas, *Mujer en la bañera*, 1968, *La cena*, 1971-1980, y *La nevera*, 1991-1994.

Entre las obras autónomas o definitivas podemos citar: *Victoria de Samotracia*, 1951 (fig. 86) es un dibujo de estatua, claroscuro, realizado en su época de estudiante de Bellas Artes con una gran habilidad técnica, en el que se reflejan su talento y sus grandes dotes artísticas; *Los novios hablando*, 1957 (fig. 87), *Cuatro mujeres*, 1957 (fig. 111), *María*, 1972, (fig. 144); *Casa de Antonio López Torres*, 1972-1975, (fig. 191); *Restos de comida*, 1971, (fig. 194); el conjunto de dibujos del estudio del artista, los árboles entre los que destacamos *Membrillero de Ciudad Florida*, 1970 (fig. 201).



86

Dibujo estatua, *Victoria de Samotracia*, 1951

87

Los novios hablando, 1957. Lápiz/papel. 70 x 100 cm

El dibujo de *Los novios hablando* (fig. 87) nos recuerda, tanto a nivel formal como compositivo, al dibujo *Cuatro mujeres*, 1957. Las figuras en primer plano están sentadas en un banco, con un paisaje de fondo, cuyos referentes artísticos son la escultura clásica y la pintura renacentista; al mismo tiempo, encontramos una semejanza compositiva entre esta pareja y la del óleo *Mis padres*, 1956 (fig. 18), realizado un año anterior. El dibujo es un claroscuro en el que predominan los planos de luz y de sombra para definir el volumen, entonado con valores oscuros, clave baja, para el paisaje, y claros, clave alta, para las figuras, a las que realza con una línea de trazo suelto, ágil y sutil, cuya impronta aporta expresividad.

En los dibujos definitivos de interiores de finales de los años sesenta y principios de los setenta, la factura es a base de planos de luz y sombra. Hacia 1970, regresa a un dibujo más tradicional, en el que predomina el contorno. En los membrilleros, las frutas, hojas y ramas parecen evaporarse, dejando un residuo sutil, ante un tronco ascendente, fuerte y estable.

En su obra reciente recurre a la técnica del óleo, propia de la pintura, sobre un soporte de papel, propio del dibujo, por ejemplo *Adrián y Miriam*, 2014 (fig. 135), considerada un dibujo al óleo, según catálogo Marlborough⁷³. En esta obra en proceso de creación, está pintando las figuras humanas al óleo y utiliza la línea en la definición anatómica del cuerpo humano; hace uso del collage para los brazos que están en los márgenes laterales del formato, el de la izquierda está dibujado y el de la derecha pintado. Sitúa una inscripción en la parte superior izquierda del formato: ADRIAN-32-177 (fig. 136), refiriéndose al nombre del modelo, a la edad y a su altura. Esta anotación suele ponerla en algunos dibujos, como *Perfil y frente para escultura de hombre andando. Fernando*, 2009 (fig. 168), (Fernando Cernadas. 1966. -168-cm). También nos evoca en

⁷³ <http://www.galeriamarlborough.com/artistas-ficha.php?antonio-lopez-garcia>. Catálogo. 4/10/2015

el procedimiento al dibujo *Diferentes movimientos para escultura de hombre andando*. Fernando, 2009 (fig. 166), en el que usa el collage de papel vegetal sobre papel.

Es importante que destaquemos que el “papel le ha dado la libertad necesaria para plasmar unas escenas que tenía concebidas desde hacía mucho tiempo, por la facilidad que le supone su ejecución con el pincel y el óleo sobre este soporte. El lienzo no le ofrece esta posibilidad, ya que allí siente que debe incidir una y otra vez sobre la superficie pictórica para darle el grado de detalle y densidad que necesita”⁷⁴. Por consiguiente, en el soporte del papel prácticamente no se puede rectificar porque se desgastaría y rompería, es por ello por lo que Antonio López es más rápido pintando al óleo sobre el papel.

Esta obra al óleo sobre papel, por el empleo del color nos aproxima al motivo; sin embargo, representada con un sombreado de mancha con lápiz de grafito nos llevaría al terreno de lo psicológico y de lo onírico. Consideramos que Antonio López al trabajar con la técnica del óleo sobre el papel, otorga la misma importancia a la pintura que al dibujo.

El dibujo desempeña un papel fundamental en su obra, como apunta en la entrevista p. 348, “aunque no dibujes tienes que dibujar cuando pintas”. Cuantitativamente abarca toda su producción artística, lo utiliza tanto de estudio previo para obras pictóricas, escultóricas como dibujo definitivo, con entidad propia. Como hemos visto, este conjunto de modalidades evidencia la relevancia que tiene el dibujo en la obra de Antonio López.

3.6 TEMÁTICA

Los dibujos de Antonio López nos transmiten una gran sensibilidad y expresividad, que aunados con un rigor técnico extraordinario, nos transportan a un mundo entre lo real y lo onírico.

Los temas en los dibujos de Antonio López son los mismos que en sus pinturas: la figura humana, interiores domésticos, espacios íntimos, los alimentos, el jardín, composiciones frutales, y paisajes.

En su temática singular, considera el dibujo como estudio previo de determinadas obras, y también como una obra autónoma, con entidad propia; cultiva la representación de motivos en todas las modalidades del dibujo.

⁷⁴ Ídem.

Sus dibujos tienen, sobre todo, influencias del arte de la Antigüedad, Renacimiento, Barroco y pintura metafísica italiana.

En la obra de Antonio López encontramos:

- Una temática existencial
- Una temática espacio-temporal

- **Temática existencial**

En la obra de Antonio López apreciamos un calado existencial. Conceptualmente “el existencialismo es un movimiento filosófico que trata de fundar el conocimiento de toda realidad sobre la experiencia inmediata de la existencia propia”⁷⁵, por lo que se sitúa como tema central de reflexión la existencia del ser humano, con sus vivencias y sufrimientos. Tuvo su origen en el siglo XIX y alcanza su plenitud en el continente europeo entre las dos guerras mundiales al ser el producto de una situación social y cultural de crisis profunda a consecuencia de la violencia y destrucción originada por las dos guerras mundiales; “el penetrante tinte de sus análisis acerca del drama existencial humano, sus graves tonos metafísicos acerca de su finitud, su angustia desgarrada ante el absurdo de la muerte, han dejado un rastro indeleble en el espíritu del siglo XX”⁷⁶. Los filósofos existencialistas se centran en el análisis de la condición humana, la libertad y la responsabilidad individual, y en el significado de la vida.

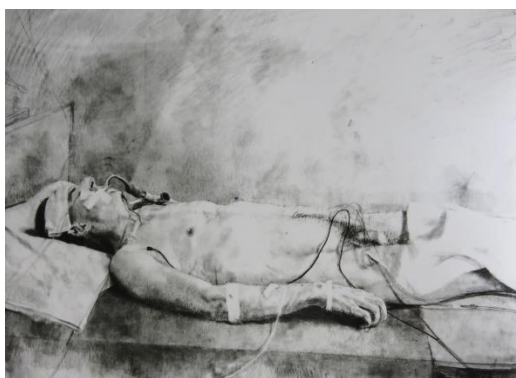
Antonio López en su obra reflexiona sobre la naturaleza del ser humano y su existencia, con sus vivencias y padecimientos. Su lenguaje plástico expresa dramatismo. Expresa la soledad, el silencio, el aislamiento, el desasosiego, la enfermedad, el dolor, el sufrimiento, el inexorable paso del tiempo, la muerte, la nada, la angustia como parte de la existencia, la náusea, la fragilidad del ser humano. Estos sentimientos se reflejan en sus dibujos, entre los que podemos citar los referidos al estudio del artista, en donde una atmósfera silenciosa, de soledad, desasosiego, de vacío, de angustia vital inunda el espacio; el *Dibujo para relieve “Mujer quemada”*, h. 1964 (fig. 81), su relieve (fig. 82) manifiesta la fragilidad, la angustia, el deterioro del ser humano; en *Dibujo para la pintura “Espaldas”*, 1964, (fig. 130) el aislamiento, soledad, silencio quedan patentes; *Mari en la clínica*, 1971, (fig. 139) al igual que *Hombre operado*, 1969, (fig. 88) reflejan la enfermedad, soledad, silencio, dolor, sufrimiento, vulnerabilidad; *Antonio López González muerto*, 1971, (fig. 142) la finitud

⁷⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición 2001. Tomo I. Editorial Espasa Calpe, S. A. Madrid.

⁷⁶ FONTAN JUBERO, Pedro. *Los existencialismos: claves para su comprensión*. Ed. Cíncel. Madrid, 1985, p. 17.

de la vida, la nada; *Restos de comida*, 1971, (fig. 194) la transitoriedad de la vida, el paso del tiempo, lo efímero, lo óseo como estructura esencial, sustentante del organismo; *La cicatriz*, 1972, (fig. 143) manifiesta la escisión, fragilidad y vulnerabilidad humana, acompañada del desasosiego, la angustia ante el dolor que determina la inseguridad del ser humano; o *Medio conejo*, 1972, (fig. 195) con un relato trágico de la vida, en donde ha habido dolor, sacrificio, con una mutilación de una parte del cuerpo que nos invita a pensar en la existencia humana y en la nada.

Miguel de Unamuno plantea el drama del ser humano como el “sentimiento trágico de la vida” que se encuentra en la conciencia y condiciona su vida con sus padecimientos; sentimiento que le obliga a reflexionar sobre el existir. En la obra de Antonio López el drama de la existencia humana está planteado con una expresión conceptual, plástica y estética sutil y magistral. Su visión de la condición humana y su temática es universal e intemporal.



88 *Hombre operado*, 1969. Lápiz/papel, 42, 5 x 51 cm

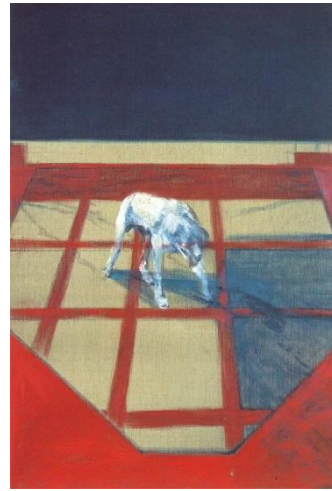
Podemos decir que en sus dibujos es donde Antonio López refleja con mayor obviedad su pensamiento filosófico, y realiza una introspección para plasmar la esencia de los motivos y la existencia del ser humano.

Entre los artistas con una temática existencialista pero con otro tipo de estética podemos citar a Francis Bacon, que plasma en sus obras la vulnerabilidad y fragilidad del ser, como en su obra *Perro*, 1952 (fig. 90); sin embargo, Antonio López en su obra *Perro muerto*, 1963 (fig. 243), representa al animal yacente y putrefacto que produce revulsión, hastío, su connotación existencialista es el vacío y la nada. El aislamiento, la soledad, la violencia, la degradación, la náusea se reflejan en *Tres estudios para una crucifixión*, 1962. Edward Munch, en sus obras trata el amor y odio, el deseo y la angustia, el dolor como parte de la existencia humana; revela estados de ánimo muy subjetivos, explora el mundo interior de la conciencia. Entre sus obras destacan *El grito*, 1893, *Ansiedad*, 1894, *Melancolía*, 1894; también en su temática podemos encontrar el tema de la enfermedad y de la muerte. A este penúltimo tema está dedicada su primera obra maestra, *La niña enferma*, 1885-1886, (fig. 89) cuadro que retocaría en la década de 1890, y como sucede con otras obras importantes, existen diferentes versiones del mismo. Fue la muerte de su propia hermana la experiencia

que dio lugar a sus obras. Conceptualmente encontramos rasgos existencialistas en la obra de Giacometti, en la que se refleja la soledad, el aislamiento y la muerte del ser humano.



89



90

Edward Munch. *La niña enferma*, 1885-1886.

F. Bacon. *Perro*, 1952. Óleo sobre lienzo, 199 x 138 cm.

Óleo sobre lienzo, 119,5 x 118,5 cm.

La soledad, generalmente de las ciudades modernas, el silencio y el aislamiento son sentimientos que impregnan la obra de E. Hopper, y encontramos parangón con la temática de Antonio López en los dibujos; las escenas rurales de Hopper se hallan inmersas en el silencio, en un espacio real y metafísico, casi siempre sin personajes, es el caso del óleo *Soledad nº 6*, 1944, (fig. 91). En sus composiciones, cuando aparece la figura humana, sola o acompañada, casi siempre transmite soledad y aislamiento, que se enfatiza con un juego de luces y sombras muy definido. Podemos citar el óleo *Sol matutino*, 1952, (fig. 94) en donde la figura sentada en la cama y de perfil, mira hacia el exterior a través de una ventana, desde donde se ven las últimas plantas de un edificio de color rojizo y el cielo azul; su boceto a carboncillo y lápiz sobre papel (fig. 93) está lleno de anotaciones para su proceder pictórico, evocándonos los estudios previos de Antonio López, sobre todo en los apuntes para la pintura *Mujer en la bañera*. A su vez, el óleo *Sol matutino* (Sol de la mañana), nos evoca en la soledad del personaje y en su posición de perfil al óleo *Mari en el jardín de atrás*, 1977, (fig. 278) de Antonio López.



91



92

E. Hopper. *Soledad nº 6*. Óleo. 81,3 x 127 cm, 1944

E. Hopper. *Soledad nº 6*. 1944. Dibujo a tinta. 32'' x 50''

El dibujo *Soledad nº 6*, de Hopper pertenece al “Libro de contabilidad del artista nº1”, 1913-1963: Tinta, grafito y *collage* sobre papel, 31 x 19,4 x 1,3 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York.



93



94

E. Hopper. Boceto para *Sol matutino*, 1952.

E. Hopper. *Sol matutino*, 1952. Óleo sobre lienzo, 71,4x101,9 cm

Carboncillo y lápiz sobre papel, 30,5 x 48,1 cm



95

E. Hopper. *Morning sun*, 28 x 40. Dibujo a tinta. Pertenece al libro de contabilidad del artista nº 1 mencionado

Podemos observar el claroscuro realizado con un sombreado rayado.

○ **Temática espacio-temporal**

En la obra de Antonio López vemos una temática espacio-temporal, de naturaleza secuencial, y de influencia cinematográfica, en donde un mismo espacio es representado desde diferentes puntos de vista como si fueran los fotogramas de una película, en donde el objetivo de la cámara coincide con la mirada del espectador, y es el observador en su espacio real el que determina el movimiento, con su distancia, aproximándose y alejándose al cuadro, y con el tiempo de relación y contemplación de las imágenes. Los dibujos, a su vez, con los diferentes tipos de encuadres, perspectivas y el movimiento de la luz definen el tiempo de lo representado.

Esta temática se evidencia en los conjuntos de dibujos del estudio del artista y de las calles de Tomelloso. En sus pinturas: en las panorámicas de Madrid; en la serie de vistas de la Gran Vía de Madrid; en las calles de Tomelloso; en la serie de ventanas de su estudio (*Ventana por la tarde*, 1974-1982, fig. 39, *Ventana de noche*, 1971-1975-1980, *Ventana de noche. Chamartín*, 1980, fig. 258), desde las que se ven un paisaje suburbano, cuya cuestión principal es el paso del tiempo; en los óleos del váter como *El váter*, 1966 (fig. 97), nos muestra un plano general de este espacio oblongo, visto desde el marco de la puerta; *Lavabo y espejo*, 1967 (fig. 31) y *Taza de váter y ventana*, 1968-1971, (fig. 96). Estos dos últimos óleos por sí solos muestran un carácter secuencial, están formados cada uno de ellos por dos planos, el superior y el inferior, con dos puntos de vista y angulaciones diferentes (cámara subjetiva), que resultan dos perspectivas distintas, unidas por una franja horizontal, aproximadamente por la mitad del formato, constituyendo una unidad perceptiva, en la que se produce una elipsis pictórica, y el espectador-pintor describe con su mirada un movimiento a modo de panorámica vertical descendente. La luz en los óleos del váter es natural y difusa, la orientación es norte; sin embargo, en los dibujos es artificial. Estas obras tienen un carácter cinematográfico por las composiciones estructuradas en planos sucesivos.



96

Taza de váter y ventana, 1968-1971.

Óleo sobre papel encolado a tabla, 143 x 93,5 cm



97

El váter, 1966. Óleo sobre tabla, 228 x 119 cm



98

Cuarto de baño, 1970-1973. Lápiz/papel encolado a tabla



99

Detalle Estudio con tres puertas, 1969-1970



100

Interior de váter, 1969

Este conjunto de pinturas y dibujos referidos al estudio del artista, se presenta en color, y en blanco y negro, incluso el mismo escenario: *El váter*, 1966 (fig. 97), en color, y *Cuarto de baño*, 1970-1973 (fig. 98) en blanco y negro, que nos suscita la identidad entre el dibujo y la pintura, y lo que cambia la sustancia, según Antonio López, es lo cromático; también afirma que la pintura, gracias fundamentalmente al color, nos aproxima al motivo, y el dibujo al territorio más psicológico, algo parecido con el cine: “cuando vemos una película en blanco y negro, tenemos una sensación de irrealidad, de sueño. Sin embargo, si la película es en color todo se aproxima”⁷⁷. Globalmente estas pinturas y dibujos pueden constituir una secuencia cinematográfica, en la que la realidad son los planos o fotogramas en color, y el sueño son los de blanco y negro, y cuyo argumento es la soledad, el vacío, el misterio, el silencio, el transcurrir del tiempo, en un espacio en donde el ser humano deja la huella de su presencia.

El conjunto de calles de Tomelloso también constituye una temática espacio-temporal. son calles rectas, largas, tranquilas, silenciosas, entre las que citamos en los dibujos: *Calle de Santa María*, 1977 (fig. 217); *Calle de Socuéllamos*, 1980 (fig. 218) y *Calle del Matadero*, 1980-1981 (fig.219); *Tomelloso calle a las afuras*, 1986. En pintura representa otras calles de Tomelloso, *Calle de Santa Rita*, 1961 (fig. 14), *Tomelloso calle Nueva*, 1980. Con este conjunto de calles Antonio López ofrece una visión espacio-temporal de cómo era Tomelloso desde 1961 (año en que contrae matrimonio con María Moreno) hasta 1986. Al igual que en la serie de cuadros de su estudio, podemos compararlos con los planos de una secuencia cinematográfica, unos en color que nos aproximan a la realidad, y otros en blanco y negro que nos sumergen en el mundo de los sueños, de lo onírico.

El árbol del membrillo lo dibuja en diferentes años, con lo que manifiesta el transcurso cíclico de las estaciones, y casi siempre lo dibuja con el fruto, denotando el paso del tiempo; y ha sido su proceso de creación filmado en *El Sol del membrillo*, de Víctor Erice, comentado en el apartado: El proceso de creación en el árbol membrillero. Los diferentes planos de la película, de cómo dibuja Antonio López el membrillero, nos transmiten una visión espacio-temporal.

Entre los referentes artísticos, podemos mencionar a Giorgio de Chirico, cuyas obras adquieren un carácter cinematográfico, un ejemplo lo tenemos en *Soledad (Melancolía)*, 1912 (fig. 101), *Melancolía de un hermoso día*, 1913, (fig. 102), son grandes planos generales con el punto de vista alto, cuya función es descriptiva y dramática, en donde se aprecia el gusto por la Antigüedad grecorromana, en los edificios con arcos de medio punto y en la escultura situada en una plaza. En *Melancolía de un hermoso día*, 1913, en el fondo se aprecia una colina con casas, ambientado con una luz lateral derecha que crea contrastes de luces y sombras muy acentuados; las sombras arrojadas y muy alargadas junto con el espacio casi vacío y

⁷⁷ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, p.22

silencioso, suscitan dramatismo, soledad, misterio y la melancolía de un tiempo pasado.

Paul Delvaux, como De Chirico y Antonio López (en su primera etapa) conceden gran importancia a la arquitectura clásica en sus composiciones. Paul Delvaux, “por el contacto con De Chirico sus obras adquieren un carácter teatral, cinematográfico incluso, tanto por el protagonismo de los decorados como por las composiciones estructuradas en planos sucesivos, las posturas hieráticas o incluso sus estafalarias vestimentas. Las posturas pierden naturalidad, se congelan, son una puesta en escena. Un claro ejemplo es *Serenidad*, obra de fuerte dimensión teatral”⁷⁸.



101



102

Giorgio de Chirico. *Soledad (Melancolía)*, 1912

Giorgio de Chirico. *Melancolía de un hermoso día*, 1913

Óleo sobre lienzo, 79 x 63,5 cm

Óleo sobre lienzo, 69,5 x 86,5 cm



103

Paul Delvaux. *Serenidad*, 1970. Óleo sobre masonita, 122 x 152 cm

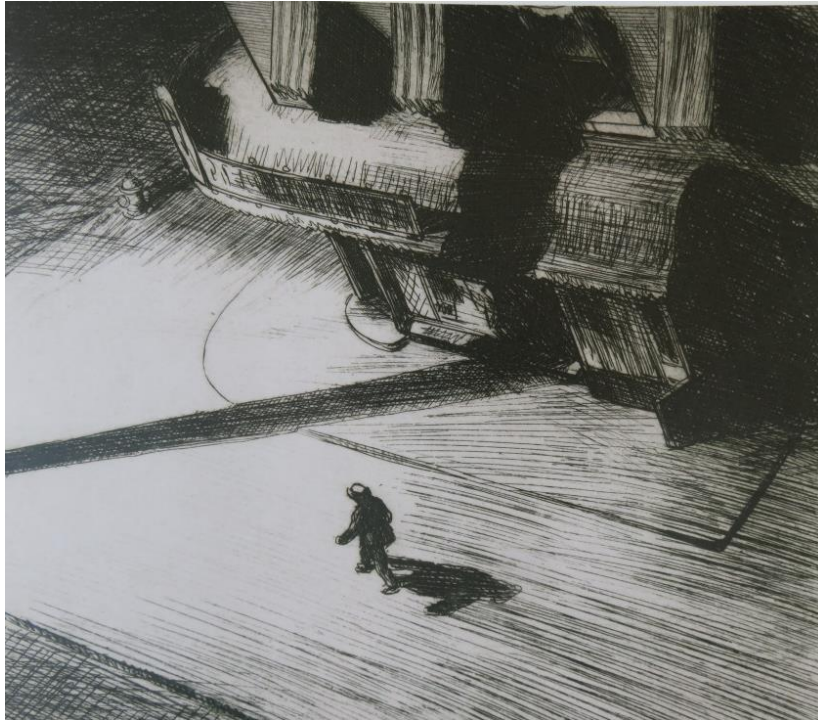
⁷⁸ AA.VV. *Paseo por el amor y la muerte*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2015, p. 25.



Edward Hopper. *Casa junto a la vía del tren*, 1925. Óleo sobre lienzo, 61 x 73,5 cm

Hopper es otro de los pintores cuyas imágenes son sobre todo cinematográficas en sí mismas, porque parecen formar parte de una secuencia, suscitan una historia, en la que nos hace plantearnos una serie de preguntas, algunos ejemplo son *Sol matutino* (*Sol de la mañana*), (fig. 94), *Cine en Nueva York*, 1939, *Trasnochadores*, 1942. Sus casas junto a caminos como *Casa junto a un camino*, 1940, o a una carretera, *Ruta 6, en Eastham*, 1941, o *Soledad nº 56*, 1944 (fig. 91), constituyen otro ejemplo cinematográfico. Hopper es uno de los pintores que más han influido en el cine moderno, y muchos de los encuadres, planos y escenas de directores de cine se han basado en sus composiciones: mujeres solitarias, lugares despoblados, las casas aisladas, los faros en el mar,...En la obra *Casa junto a la vía del tren*, 1925, (fig. 104), en color, se inspiró en la mansión Alfred Hitchcock para la película *Psicosis*, en blanco y negro. El grabado *Sombras nocturnas*, 1921 (fig. 105), evoca fotogramas del cine negro; “crea por medio de una perspectiva cortada y el énfasis de una diagonal definidora del cuadro, no sólo un inusual ángulo de visión, sino también una disposición que revela su fidelidad a Edgar Degas”⁷⁹. Se produce un efecto dramático por el encuadre, la perspectiva, la angulación en picado, y la luz artificial que determina sombras arrojadas muy alargadas del árbol y del hombre que camina en la noche. La luz procedente del lado izquierdo produce una sombra arrojada del árbol situado fuera del campo visual, desproporcionadamente grande, que corta casi por la mitad el ángulo recto formado por la calle, y que queda cortado por el margen izquierdo. Los nítidos bordes de esta sombra proyectada dividen en dos partes la zona iluminada, aparentemente el camino del hombre queda interrumpido, como si se tratase de una amenaza. La escena produce desasosiego, dramatismo, inquietud, inferioridad, fragilidad, soledad y misterio en el personaje, inmerso en el silencio de la noche.

⁷⁹ RENNER, Rolf G. *Hopper*. Ed. TASCHEN. Madrid, 2007, p. 41.



105

Edward Hopper. *Sombras nocturnas*, 1921. Aguafuerte, 17,6 x 20,8 cm

3.6.1 LA FIGURA HUMANA

La figura humana constituye un motivo significativo y prolífico en la obra de Antonio López. Reflexiona sobre la naturaleza del ser y su existencia, con un planteamiento existencial y humanista. Representa al ser humano en los diferentes periodos y etapas del ciclo de la vida: infancia, adolescencia, juventud, madurez y vejez. Explora el mundo interior de la conciencia humana, revela estados de ánimo. El sufrimiento, el dolor, la enfermedad, las relaciones afectivas de la pareja, el amor, la muerte se manifiestan en sus dibujos.

En los dibujos de la figura humana, principalmente, toma de modelo a su familia, realiza retratos de la infancia de sus hijas y de sus nietos, la juventud de Mari, su esposa, la madurez de su tía Concha o la vejez de su tío Antonio López Torres. Otros modelos son ajenos a su familia, e incluso inventados.

La figura humana la representa sola o emparejada, vestida o desnuda; sentada con una visión hasta la rodilla, de pie o tumbada, y con diferentes encuadres.

El desnudo tiene una gran importancia en la obra del artista, donde pone de manifiesto su profundo conocimiento sobre el estudio de las proporciones, la anatomía y la morfología humana. El desnudo femenino en el dibujo *Mujer en la*

bañera, 1971, (fig. 178) adopta una posición reclinada en la bañera y perpendicular al plano del cuadro, sin definir el rostro; y en *Dibujo para la pintura "Mujer en la bañera"*, 1968, (fig. 175) se halla de manera oblicua. En el desnudo de la pareja humana representa: el torso de espaldas, sin comunicación, (fig. 130); una pareja copulando, tumbados en posición oblicua, con un encuadre desde los hombros hasta los tobillos, manifestándose en *Dibujo para la pintura "Atocha"*, 1964, (fig. 133) o *Dibujo de una pareja*, 1971. Los dibujos del desnudo masculino los plantea como estudios previos para sus esculturas de hombres. Este desnudo lo muestra en pie, en posición frontal, con una postura de *contrapposto*, diferente función en las dos piernas en la que una sostiene y la otra descansa, para proporcionar cierta sensación de movimiento, ese punto de equilibrio entre reposo y movimiento, rompiendo con la ley de la frontalidad, esto se aprecia levemente en *Dibujo para escultura de hombre. J. M.*, 1981 (fig. 148), y también en *Francisco I*, 1985, *Manuel. Dibujo con medidas para una escultura*, 1985, (fig. 149) o *L. Fernando* (1986); en estos desnudos nos evoca las aportaciones de Policleteo a la estatuaría griega, al que se le atribuye esta innovación del contraposto, según Kenneth Clark: "Policleteo ideó una postura en la que la figura no está inmóvil ni en movimiento, sino simplemente estableciendo un punto de equilibrio"⁸⁰, y que se resumen en el *Doríforo*, influyendo en las esculturas del Renacimiento. Posiciona el desnudo masculino tumbado de perfil y frente para la escultura de *hombre tumbado*, 2011 (fig. 165); de perfil y andando para la escultura de *hombre andando*. En estos estudios previos Antonio López emplea el dibujo como un método de reflexión en el que parte de la observación, contemplación y de la proporción del cuerpo humano, establece medidas mediante acotaciones y anotaciones, hace inscripciones, marcas, designaciones y cálculos matemáticos.

En las obras de Antonio López encontramos diferentes tipos de planos para representar la figura humana: primer plano, plano medio, de conjunto, entero, general y de detalle.

Generalmente, dibuja la figura humana cuando permanece de pie y en un primer término por medio cuerpo, plano medio, *María*, 1972 (fig. 144); si está sentada la plasma por debajo de las rodillas *Mi tía Concha*, 1954 (fig. 108), *Cuatro mujeres*, 1957 (fig. 111); en un plano de conjunto la muestra en *Montaje de varios dibujos para la pintura "La cena"*, 1971-1980 (fig. 184); en un primer plano podemos considerar el *Dibujo de Mari para la pintura "Mari y Antonio"*, 1961 (fig. 121), en un plano entero *Diferentes movimientos para escultura de hombre andando*, 2009-2011 (fig. 166) y en un plano general *Casa de Antonio López Torres*, 1972-1975 (fig. 191), su tío aparece caminando por una dependencia de la casa, aludiendo a los lugares del hombre. Los retratos de personas conocidas por el artista, en posición tumbada, siguen una línea compositiva inclinada en el campo visual, entre ellos podemos destacar *Mari en la*

⁸⁰ CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Ed. Alianza. Madrid, 1993, p. 47.

clínica, 1970, (fig. 138), *Mari en la clínica*, 1971, (fig. 139), *Antonio López González muerto*, 1971 (fig. 142).

Los apuntes de manos (figs. 123, 128) para sus obras pictóricas son planos de detalle muy significativos y expresivos. *Manos de Pablo*, 1971 (fig. 106) con inscripción: “Apuntes de manos” es un plano de detalle, con el punto de vista alto y próximo a la figura del hombre, angulación en picado, cuyas manos entrelazadas es el centro visual o de interés, representadas en el centro de la composición con una línea de trazo sensible. Nos evocan a las manos entrelazadas de *San Juan*, de Leonardo da Vinci, a nivel denotativo y en cuanto a la línea de trazo sensible.

A lo largo de la Historia del Arte muchos artistas han dibujado apuntes de manos, entre los que destacamos Durero, *Autorretrato con estudios de una mano y de una almohada*, y Leonardo da Vinci, *Estudio con manos entrelazadas (Las manos de San Juan)* (fig. 107).



106

Antonio López. *Manos de Pablo*, 1971. Lápiz/papel, 25 x 37 cm.



107

Leonardo da Vinci. *Estudio con manos entrelazadas (las manos de San Juan)*, c.1495. Lápiz negro, 117 x 152 mm.

Antonio López utiliza el tradicional método de la cuadrícula (fig. 157), para dibujar a tamaño natural a los miembros de la Familia Real, para el óleo *La familia de Juan Carlos I* (fig. 245).

En los dibujos de la figura humana encontramos cuatro modalidades: boceto, apunte del natural, bosquejo, croquis y dibujos definitivos.

Antonio López respecto al tema de la figura humana, dice:

“Es un tema que nunca he abandonado. Los pintores figurativos tenemos tres o cuatro temas, y la figura humana siempre nos ha interesado mucho. Desde Altamira, donde aunque no se representaba al humano, estaba porque estaba su entorno”. Es “en toda esa variedad de cosas que nos rodean”, donde Antonio López sitúa la tensión vital que le interesa retratar, y por eso sus figuras están llenas de vida que parecen tener alma, con una clara tendencia al clasicismo helenístico que no quiere tanto idealizar como buscar la belleza real⁸¹.

⁸¹ Cultura/s La Vanguardia. Sábado, 26 septiembre 2015, pp. 18-20.

3.6.1.1 Mi tía Concha, 1954

Lápiz y tinta sobre papel, 32,5 x 22,5 cm. Firmado, fechado, con inscripción: Antonio López García 54. *Mujer en la terraza*, en el ángulo inferior derecho.



108

Este dibujo manifiesta la importancia que tiene la mujer en la obra artística de Antonio López, cuya posición sedente del personaje reitera en los óleos de esta etapa clásica, *Josefina leyendo*, 1953, *Mujeres mirando los aviones*, 1953-1954, y *Mujer sentada*, 1954.

Es un retrato de su tía Concha, la hermana de su madre, en el que describe muy bien la psicología del personaje y de su contexto. La dibuja en la terraza, sentada en una silla, cuyo respaldo utiliza de brazo para apoyar su mano izquierda, y es en la parte superior del respaldo de otra silla, de anea, en donde reposa su brazo derecho, como si estuviera sentada en un sillón.

Ataviada con un vestido de mangas por el codo, abrochado con un botón, imaginamos que se trata de una estación calurosa, posiblemente verano. El peinado a base de ondas, cuyo recogido es un moño, es típico de las señoras de la década de los cincuenta. La mujer es una figura prototípica del entorno agrícola, por su vestimenta, y por su posición sentada en una silla campesina, que le permite trabajar labores del hogar.

En el fondo se observa una vista de Tomelloso, las cubiertas de las casas con sus chimeneas, y una azotea en la que se encuentran dos figuras femeninas. Detrás de ellas, se halla una escalera, adosada a una chimenea que expulsa humo de una fábrica de destilación de alcohol, fruto de la actividad laboral de la localidad.

La presencia del personaje ocupando la parte central, del primer término de la composición, con una envergadura de aproximadamente las cuatro quintas partes de la altura del formato, nos indica la fuerza y el peso afectivo que tiene para el artista. Su corpulencia, fortaleza, su rostro tomado en tres cuartos con la mirada abstraída y elevada hacia la parte superior izquierda de la composición, le atribuyen una gran relevancia y carga emocional. Especialmente en los ojos, es donde se encuentra la fuerza y firmeza de la mujer, haciendo de su mirada un ser atemporal.

A nivel técnico, está resuelto con una mancha de claroscuro a lápiz, delimitando las formas con una línea a tinta, de trazo claro y definido, produciendo una gran expresividad al volumen compositivo; la luz es frontal lateral izquierda. En la representación espacial utiliza una perspectiva intuitiva. La figura principal podemos inscribirla en un paralelepípedo, formado por la posición de las sillas, estando la silla de la izquierda, girada 30º respecto al lado inferior del formato, de esta manera el torso de la figura permanece oblicuo respecto al plano del cuadro, posicionándose hacia la derecha, mientras que la cabeza gira hacia la izquierda.

En esta obra Antonio López expresa influencias de Picasso, de la pintura mural del Quattrocento, y de la pintura metafísica italiana.

Entroncan con este dibujo las obras gráficas de *Mujer sentada*, ca.1930, de Joan Rebull, y *Retrato masculino sentado*, 1946, de Genaro Lahuerta. En los tres dibujos las figuras permanecen sentadas en una silla de madera, con expresiones que reflejan miradas abstraídas, ensimismadas y absortas. En la anatomía vigorosa y recia de la mujer en *Mi tía Concha*, con sus enormes antebrazos y manos, encontramos un paralelismo con la anatomía del hombre en el *Retrato masculino sentado*, que nos recuerda similares creaciones de Picasso, y Benjamín Palencia. En *Mujer sentada* y *Mi tía Concha*, salvando las diferencias de edad, las dos figuras femeninas, están sentadas en una silla, discretamente vestidas y peinadas con un moño, pertenecen al ámbito agrícola.



Genaro Lahuerta (Valencia, 1905-1985)

109 *Retrato masculino sentado*, 1946

Sanguina a pluma sobre papel, 31,5 x 24,7 cm

El depurado trazo de esta obra sigue fiel a la tradición neoclásica del dibujo de línea de Ingres y Picasso, tan frecuente entre los pintores españoles durante los años veinte. El hombre está tranquilamente sentado ante el mar, pero su expresión parece absorta, con la cabeza ligeramente inclinada y un cierto aire melancólico. (...)Este dibujo se inscribe en el período en el que Lahuerta lleva a cabo una monumentalización de la figura de ascendencia clásica. La aportación de Severini y Sironi, y la influencia del "regreso al oficio" y a la pintura renacentista propugnada por De Chirico se fundieron para crear una forma modélica y atemporal. Aquí, la figura fuerte del hombre de mar recupera la esencia de una iconografía ya muy asentada de figuras junto al mar que respiran serenidad y fuerza dentro del

marco general del mediterráneo⁸².

⁸² AA. VV. *Dibujos españoles del siglo XX*. Colecciones Fundación Cultural MAPFRE Vida. Madrid, 2004, p. 100.



Joan Rebull (Reus, Tarragona, 1899-Barcelona 1981)

Mujer sentada, ca.1930

Tinta sobre papel, 20 x 15 cm

El tema de este dibujo se inscribe plenamente en los presupuestos estéticos del noucentisme, donde la figura femenina alcanza el estatus de nuevo ideal. La mujer joven, no necesariamente bella, discretamente vestida y con el pelo recogido, trabaja; su vestido remite al contexto agrícola, al igual que su posición, sentada en la silla campesina atendiendo a los quehaceres del hogar. En el momento en que Rebull la capta, ella parece detener su labor en una pausa reflexiva. (..) A su lado, un cántaro, recipiente artesanal para contener agua, establece la relación mujer-fuente de vida y transmisora de los valores de la tradición.

Formalmente, el dibujo de Rebull se caracteriza por un trazo limpio y seguro, constante en su obra en papel⁸³.

110

Así pues, hemos visto cómo figuras de diferente contexto, agrícola y marinero, tienen relaciones formales y conceptuales similares.

3.6.1.2 Cuatro mujeres, 1957

Carboncillo sobre papel encolado a tabla, 100 x 200 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: Antonio López García. Año 1957. Col. particular.



111

⁸³ Ídem, p. 58.

Esta obra es un referente en la evolución artística de Antonio López, porque es uno de los primeros cuadros, en donde aparece la ciudad como fondo, y se inventa a los personajes, atribuyéndoles cualidades psicológicas.

La composición es el resultado de una conversación mantenida con tres amigos, en la que cada uno exponía cómo sería su futura mujer. En el apartado “La figura humana y los primeros paisajes”, apuntamos a modo de anécdota, cómo el tema se lo sugirió uno de sus amigos, Lucio o Paco, en el que tenía que realizar cuatro mujeres para ellos cuatro. Antonio López las dibuja a escala natural, dotándolas de la psicología perteneciente a cada uno de ellos. Es un trabajo laborioso, en el que inventa unos personajes, según declara el propio artista: “los fui sacando parte de la realidad, parte de fotografías, y parte totalmente de invención”⁸⁴. La figura que porta la boina es la novia de Lucio, la segunda la de Paco, la siguiente la de Julio, y la que lleva una flor, la de Antonio López. Refiriéndose a las dificultades, comenta: “Recuerdo que para la figura de Lucio me costó muchísimo encontrar la cabeza. La figura es -todavía lo conservo- un apunte de la novia de Julio, de Esperanza Parada, que apareció por el estudio y le hice un dibujo. Pero la cabeza es muy inventada y tardé muchísimo en encontrar el gesto. Se me ocurrió ponerle una boina porque así quedaba muy chula. Y bueno, pues nada, puse ahí el fondo de una ciudad y...Yo ahora lo miro y, en fin, no sé, me gusta verlo. Hay cosas que sufres al verlas, pero esta etapa del 53, 54, 55, hasta el 58, yo disfruto viendo todo lo que hice, porque está hecho con una gran vitalidad, a pesar de todas las dificultades y de los errores. Es como una especie de desahogo físico”⁸⁵.

Respecto a la capacidad para inventarse a los personajes, en esta época, y a su proceso de creación en su evolución artística, tenemos la siguiente referencia de Antonio López a este dibujo: “me las inventé. Era como un estímulo para desarrollar una obra. Entonces podía hacerlo. Ahora necesito las cuatro mujeres de carne y hueso delante de mí”⁸⁶.

Este dibujo lo realiza en una habitación que tenía alquilada en Madrid, en el verano de 1957, cuando estaba haciendo el servicio militar voluntario. Y lo expone en su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid, 1957 (fig. 2).

Cuatro mujeres conceptualmente está formado por cuatro figuras femeninas, sentadas correlativamente en un banco de construcción, ubicadas en una terraza, desde donde se contempla un paisaje con una ciudad. Las cuatro mujeres de volúmenes vigorosos, se encuentran en un primer plano; las dos figuras centrales muestran una posición

⁸⁴ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid. 2007, p. 62.

⁸⁵ Ídem, pp. 62, 63.

⁸⁶ AA. VV. *Antonio López García*. Catálogo de la exposición antológica: pintura, escultura, dibujo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1993, p. 20.

frontal, con las piernas en escorzo. Situadas a la misma altura, rebosan juventud y cordialidad, manifiestan una postura relajada, de expresión serena, en donde las trayectorias de las miradas se entrecruzan en la ausencia del diálogo. La figura de la novia de Julio, es la única que mira al espectador, con una plácida sonrisa en su semblante.

La composición nos recuerda a un friso formado por cuatro diosas, que nos transportan al ideal de belleza clásico, a un equilibrio entre naturalismo e idealismo, representando una humanidad superior e ideal, cuya belleza se basa en la proporción y medida, en el orden, armonía y serenidad. Cuatro mujeres, humanas o diosas, ubicadas en primer término, destacan sobre el fondo del paisaje, por su luminosidad, corporalidad y expresividad, transmitiendo equilibrio, armonía, fuerza y estabilidad, características de la escultura griega clásica. No obstante, el contraste del transcurso de la vida activa de la ciudad, a través de la expulsión de humo en la chimenea de la fábrica, con la serenidad en el rostro que refleja el estar por encima de la vida y la muerte, reafirma a los personajes como seres intemporales.

En opinión de Antonio Bonet Correa, respecto al dibujo comenta: “Envueltas en el aura de ensueño de la obra de su primer período, con la solidez de los valores plásticos de su pintura, estas cuatro mujeres son cuatro vestales, núbiles y matronas a la vez, cuatro diosas de corpulenta cintura y ancho cuello, de sólida contextura. Venus y Ceres a un tiempo. Como la Cibeles madrileña están sentadas. Sus vestidos, con pliegues que dejan sentir el latido de sus cuerpos, recuerdan las estatuas griegas de paños mojados. Antonio López García, al igual que cuando en otras obras retrata a hombres con gabardina, les confiere un porte de seres mitológicos. Por sus estáticas posiciones y comedidos ademanes son seres que pertenecen a un mundo perenne y superior”.⁸⁷

Es una composición simétrica, cuyo eje vertical determina una simetría axial. Predomina la verticalidad de las figuras, de los árboles, chimenea, que produce equilibrio y elevación en la composición, y que contrasta con la horizontalidad del formato, del banco, de la extensión de la ciudad y de las montañas, dando sensación de calma, sosiego, reposo, tranquilidad y estabilidad. Los ojos de las figuras se encuentran situados en una línea virtual, de fuerza, horizontal, a un cuarto de la altura del formato, reclamando nuestra atención, y produciendo sensación de estabilidad. Las direcciones de los pliegues en los ropajes, junto con la ondulación de las montañas, proporcionan movimiento y dinamismo a la composición. El centro de atención nos lo proporciona la figura central izquierda, por su luminosidad, cuyo peso visual se compensa con la del lado derecho, vestida con un traje oscuro.

La obra es un claroscuro, realizado a carboncillo, y resuelto con una escala de valores amplia. La luz es natural, cuya dirección es frontal lateral izquierda. El trazo suelto y

⁸⁷ Ídem, p. 20.

vivo, acentúa las formas. Según palabras textuales de Antonio López: “Disfruté muchísimo haciéndolo. ¡Disfruté una barbaridad! El dibujo se ha amarilleado, porque no le quería poner un cristal y le eché una capa de resina tan sumamente gorda, que con el tiempo se ha puesto ocre. Pero era blanco. Y disfruté, repito. Para mí el placer de ir trabajando con esas cuatro cabezas, que están colocadas en el mismo término, cada una con unas características, con un peinado, con un gesto, con la misma luz y a la misma distancia, a mí me resultaba algo sumamente atrayente. (...)Este es el punto en el que notas que vas haciéndote con cosas, vas descubriendo un poco tu propio lenguaje, y bueno, más que tu propio lenguaje, tu propio mundo, o sea, lo que tú deseas hacer, lo que deseas representar”⁸⁸.

Contrasta la indumentaria clásica de las dos figuras de la izquierda, con la de las otras dos, que resulta más actual. El tratamiento del drapeado se asemeja a los pliegues de la vestimenta de las esculturas griegas clásicas, que utilizan la técnica de los “paños mojados”, para resaltar las formas corpóreas que emergen bajo los mismos, y cuyo especialista es el escultor Fidias. La figura central izquierda nos recuerda a la escultura de bulto redondo *La Deméter* de Cnido, c. 350 a. C. (fig. 112), diosa de la agricultura, que también está sentada, con una indumentaria semejante. También, estos ropajes nos evocan a los estudios de indumentaria de Leonardo da Vinci; e incluso en el tratamiento del trazo, al *Cartón de Burlington House* (Santa Ana con san Juan Bautista y la Virgen con el niño Jesús), 1499-1500 o c 1508 (?) (fig. 114), realizado a lápiz de carbón, en parte con realces blancos, sobre papel matizado en color pardusco, transferido al lienzo, 141,5 x 106,5 cm. Antonio López representa a las dos figuras centrales cogidas del brazo, figura con características griegas, con figura de características actuales. ¿Qué nos quiere transmitir? Consideramos que aúna dos épocas distantes en el tiempo, pero próximas a la influencia del artista, la época griega clásica, y la contemporánea. Podemos observar con ello la importancia que tiene para el joven Antonio López, el arte griego, fuente de su inspiración, de donde bebe su sabiduría.

⁸⁸ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid. 2007, p. 62.



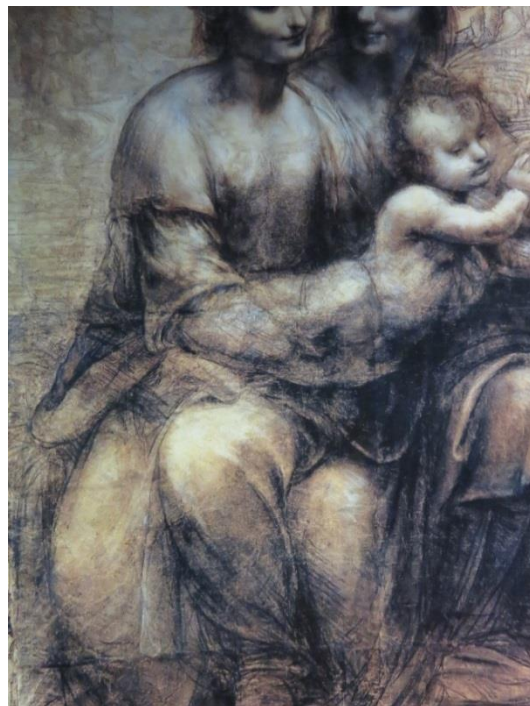
112

Leocares. *La Deméter de Cnido*. S. IV a. C.



113

Leonardo da Vinci. *Estudio de ropa de una figura sentada, en perfil de tres cuartos hacia la izquierda*, c 1475/1476 (?). Píncel y temple gris, con realces blancos, sobre lienzo imprimado en gris, 220 x139 mm. París, Museo del Louvre



114

Leonardo da Vinci. *Cartón de Burlington House*. Detalle



115

Cuatro Mujeres. Detalle.

3.6.1.3 Mujer en la playa, 1959

Carboncillo y lápiz sobre papel encolado a tabla, 105 x 182 cm

Firmado y fechado en la zona inferior derecha: Antonio López García. Año 1959.

Museo Municipal de Bellas Artes de Valdepeñas, Ciudad Real.



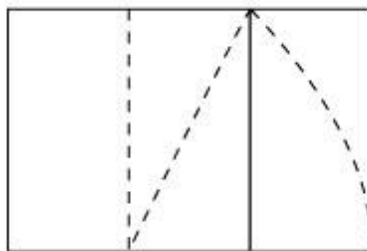
116

Figura y paisaje están patentes en esta composición, en la que la mujer vuelve a ser la protagonista.

Iconográficamente, representa en un primer plano, a una joven tumbada boca abajo, en la arena de la playa, y sumergida en un profundo sueño. Su cuerpo reposa ligeramente inclinado hacia el mar, con la cabeza apoyada entre sus brazos, y girada hacia el espectador. Semidesnuda, con el vestido desabotonado por su costado derecho, nos permite observar la desnudez corporal de su juventud, cuya anatomía pone de manifiesto la pericia del artista. La figura ocupa aproximadamente tres cuartas partes de la longitud del formato, en el cuarto restante, se hallan enseres, zapatos de la joven, entrecortados en el campo visual, suscitándonos una ampliación mental de la visión espacial. Al fondo observamos el mar, en cuya profundidad navega un barco velero, y en el horizonte se divisa un acantilado que recorre la horizontalidad compositiva. En el cielo emerge una población, fruto del sueño de la joven.

El tiempo de la presencia de la joven en la playa, se solapa con su tiempo onírico, en el que a través del silencio, se aísla del mundo real, para adentrarse en el mundo del subconsciente. *Mujer en la playa*, con su incertidumbre, supone una liberación del ser humano, un despojarse de lo material, para adentrarse en un mundo interior y enigmático, el mundo de los sueños, de la libertad sin límites.

El formato horizontal proporciona estabilidad y calma a la composición. La relación de los lados del formato es 1.73, aproximadamente el número de oro 1.618, por lo que el formato de *Mujer en la playa* no es un rectángulo áureo. El límite de la arena con el mar, marca la mitad de la altura del formato.



117 Rectángulo áureo

El encuadre es un plano general, en un primer plano se sitúa la figura femenina y parte de su ropa, estos elementos junto con la posición del velero configuran el recorrido visual o línea de fuerza principal, en forma de triángulo.

La composición sigue un esquema horizontal. La orientación horizontal de los elementos visuales, produce calma, sosiego, tranquilidad y estabilidad. Los pliegues de la ropa armonizan con los del terreno, al igual que las líneas curvas del cabello ondulado con la vegetación del primer término.

Es un claroscuro en el que utiliza el carboncillo y el lápiz sobre papel encolado. Emplea principalmente la mancha, mediante una escala de valores extensa, en la que se encuentran valores muy contrastados, destacando el oscuro del cabello con la claridad del vestido y de la arena, y la luminosidad de la vela del barco con la oscuridad del mar. La gran calidad de las texturas, y la luz procedente del lado izquierdo que baña el entorno de un modo onírico, suscitan una composición sugerente y de una magnífica belleza.

El paisaje nos evoca con su silencio, calma y soledad a la pintura metafísica. El dibujo pertenece a su etapa de cariz surrealista, en el que trata también un tema onírico, que reitera en su obra. Relacionado con el tema del sueño, encontramos referencias con los artistas surrealistas, como Salvador Dalí, Paul Delvaux en su obra *El sueño*, 1944, o

Dorothea Tanning en la pintura, *Desnuda dormida*, 1954.



118

Salvador Dalí

Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar, 1944

Técnica: óleo sobre tabla

Medidas: 51 x 41 cm

Ubicación: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



119

Dorothea Tanning

Desnuda dormida, 1954

Técnica: Óleo sobre lienzo

Medidas: 60 x 49,7 cm

Ubicación: Colección del Museum of Contemporary Art, Chicago, Estados Unidos, donación anónima

“El Surrealismo no fue un movimiento artístico más, sino una actitud ante la vida que ha dejado una marcada huella en todo el arte posterior. (...) Los surrealistas reivindicaron desde un primer momento el sueño, junto a la escritura automática, como una de las vías fundamentales de la liberación de la psique. Aunque los planteamientos de Sigmund Freud, y en particular su gran obra *La interpretación de los sueños* (1900), resulten

decisivos para sus aproximaciones al mundo onírico, no se limitaron a ser meros seguidores de Freud. Para ellos, el sueño era lo que podríamos llamar 'la otra mitad de la vida', un plano de experiencia diferente al de la vida consciente, cuyo conocimiento incidía de modo especial en el enriquecimiento y ampliación del psiquismo"⁸⁹.

3.6.1.4 Dibujos de Antonio López Torres, 1959

Lápiz sobre papel, 26 x 39 cm

Firmado: Antonio López García. Titulado: "Apuntes de Antonio López Torres", y fechado en el ángulo inferior derecho



120

Son dos apuntes de su tío Antonio López Torres, realizados por el sobrino a la edad de veintitrés años, en un papel de libreta de contabilidad. El apunte de la derecha, representa el torso con extremidades superiores en actitud de pintar, la mano izquierda sostiene la paleta, y la mano derecha, bosquejada; sin embargo, la dibuja con definición y con un pincel entre los dedos en el apunte de la izquierda. La figura de Antonio López Torres va vestida con camisa, corbata, chaleco y chaqueta.

Utiliza un trazo continuo de diferente intensidad. El volumen definido por una luz lateral izquierda, es resuelto con un sombreado rayado, resultando un apunte de más

⁸⁹ <http://www.museothyssen.org/Thyssen/exposiciones> 19/10/14

dureza que el *Dibujo de chaqueta para la pintura "Francisco Carretero"*, 1961 (fig. 124), elaborado dos años después.

3.6.1.5 Dibujo de Mari para la pintura "Mari y Antonio" (intervenida en 2011), 1961

Lápiz sobre papel, 27,4 x 23 cm.

Firmado: Antonio López García. Rubricado y fechado en el ángulo inferior derecho.

121



1961 constituye un año relevante para Antonio López, contrae nupcias con la pintora María Moreno, e inspirándose en ella crea varios retratos, utilizando los tres medios de expresión, dibujo, pintura y escultura: *Dibujo de Mari*, es un estudio preparatorio para la obra pictórica *Mari y Antonio*, 1961 (fig. 23), e intervenida en 2011; el retrato pictórico de *Mari*, 1961 (fig. 22), cuyo semblante y postura de tres cuartos son muy similares al dibujo; y el retrato escultórico, en bronce, *Busto de Mari*, 1961-1962 (fig. 122).



122

Busto de Mari, 1961-1962. Bronce, edición de 9, 36,5 x 38 x 22, 5 cm.

Dibujo de Mari es un retrato de la cabeza, de tres cuartos de perfil, realizado a lápiz sobre papel. En el dibujo, la proporción es fundamental, la figura está encajada mediante el método de la retícula, razón de semejanza 1/1, escala natural. Cuadrícula

la superficie con líneas finas. En la retícula, la altura de la cavidad ocular del ojo izquierdo es la unidad de medida, que se repite siete veces en la anchura de la cabeza, y ocho en la altura de la cara, aproximadamente desde el nacimiento del cabello hasta la barbilla, constituyendo esta unidad de medida, el módulo. La distancia entre las cejas, como podemos comprobar, también guarda esta unidad modular.

Las proporciones de la cabeza son armoniosas, la altura de la cara está dividida en tres partes iguales: longitud del nacimiento del pelo hasta el entrecejo, longitud del entrecejo hasta la base de la nariz, y desde esta última hasta el mentón. De este modo, podemos establecer en el canon de la cabeza, como elemento modular, la longitud del entrecejo hasta la base de la nariz.

Desde la Antigüedad ha sido una constante encontrar una norma o canon que determinara y relacionara las proporciones de la figura humana a partir de una unidad de medida o módulo. Los escultores de la antigua Grecia establecieron el canon de belleza otorgando al cuerpo humano una altura total de ocho veces la altura de la cabeza, considerada como módulo, por tanto ocho módulos. A partir del Renacimiento, se consideró definitiva la norma que regula la relación entre las diversas partes que forman el cuerpo humano.

La luz procedente del lado derecho define el volumen que representa mediante la técnica del claroscuro, en la que utiliza un sombreado con distintos valores, empleando un procedimiento a base de machas, y de rayados en una dirección, entrecruzados y circulares, produciendo un efecto muy expresivo. Mediante un trazo continuo, determina el contorno de la cabeza en un ovoide, desvaneciéndose las líneas que enmarcan la parte del cuello. La luz queda reflejada en la parte derecha del iris de los ojos.

El retrato de Mari, de mirada serena, sincera, natural e impávida, cuya expresión comedida y silenciosa, nos hace eco de su psicología, a la que apuntamos con la siguiente referencia, extraída de la entrevista realizada por José M^a Parreño a la artista, en julio de 2002:

“Nací en Madrid, pero siendo muy niña me llevaron a Valencia, por la Guerra Civil. Allí tuve una libertad enorme y una extraordinaria cercanía con la naturaleza. El mar, las fiestas de las flores...Eso se acabó enseguida, porque regresamos y, aunque yo tenía cuatro o cinco años, se me grabó de una manera extraordinaria. La vida en el Madrid de la posguerra era muy dura, muy triste, así que quedó una ensoñación relacionada con la vida en contacto con la naturaleza. Luego está el hecho de que mi familia era muy religiosa, y tuve una relación con lo espiritual muy intensa, muy vivida. Entre una cosa y otra, yo me separé de la realidad, me ensimismé y así llegué a la adolescencia. Leía a todas horas-fui la socia más joven del Ateneo de Madrid-. Visité muchas veces, yo sola, el Prado o el Museo de Reproducciones Artísticas. Luego estuve enferma, en

casa mucho tiempo. Después empecé a ir a la Escuela de Artes y Oficios. Me deslumbraba la cultura, la música y encontraba en ellas una especie de huida de la realidad. Me consideraba un bicho raro, pero creo que debió pasarle a mucha gente de mi generación. Aún no me atrevía a pintar, pero lo cierto es que fue esa timidez, esa soledad lo que me llevó a buscar un medio para expresarme a mí misma. Todos aquellos años de lectura, de estudio, de conocer la cultura griega...dieron como fruto una imaginación y un mundo de lo táctil, de la expresión. Y al tiempo un aborrecimiento por la vida de la calle, por la vida real. Me consolaba diciendo: todo lo otro también existe⁹⁰.

Podemos decir que Mari y Antonio López son adeptos a un gusto estético similar, les atraen el arte de la Antigüedad (el arte griego,...), la música, la literatura,..., y pintan del natural.

Dibujo de Mari, 1961 nos evoca retratos renacentistas, en concreto a Antonello da Messina.

3.6.1.6 Dibujos de manos para la pintura “Francisco Carretero”, 1961

Lápiz sobre papel, 23 x 33,5 cm.



123

⁹⁰ AA.VV. *Luz de la mirada*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia, 2002, p. 66.

Es un boceto, dibujo preparatorio para el óleo de *Francisco Carretero*, 1961-1987 (fig. 125).

Iconográficamente muestra las dos manos del personaje. La mano derecha la representa en actitud de saludo, mientras que la izquierda mantiene una postura relajada.

Técnicamente está resuelto con línea y mancha. El trazo suelto, enérgico y de diferente intensidad, junto con una mancha de distintos valores, enfatizan la expresividad del dibujo, transmitiendo dinamismo, frescura y sensibilidad. La luz procedente del lado derecho realza el volumen.

En los dibujos de Antonio López es frecuente encontrar estudios de manos, entre los que se encuentran:

“Dibujo de manos para la pintura “Pablo y Paz”, 1963, (fig. 128), Manos de Mari enguantadas para la pintura “Marylin en Embajadores”, 1964, (fig. 129), Manos de Mari para la pintura “La cena”, 1971, (fig. 180), Manos de mi madre, h. 1975”.

3.6.1.7 Dibujo de chaqueta para la pintura “Francisco Carretero”, 1961

Lápiz sobre papel, 20 x 17,5 cm.



124



125

Francisco Carretero, *Tomelloso*, 1961-1987.

Óleo sobre tabla.

Tanto el *Dibujo de manos para la pintura “Francisco Carretero”*, como éste, son dos dibujos preparatorios para dicha obra pictórica.

Representa el torso de la figura de Antonio Carretero, vestido con una chaqueta, chaleco, camisa y corbata, en posición casi frontal, con el antebrazo derecho en posición de saludo, cuya mano deja sin representar. El antebrazo izquierdo queda extendido a la altura de la cintura, insinuándose el encaje de la mano.

Es un claroscuro, a lápiz sobre papel. Sombreado a base de manchas, con una escala de grises variada, el valor más claro, perteneciente a la luz directa, coincide con el tono del papel; y los valores más oscuros para las sombras propias y arrojadas. La luz procede del lado derecho. El trazo claro y definido delimita las formas. La peculiar factura del dibujo nos permite apreciar la hábil resolución en las texturas.

Francisco Carretero, pintor autodidacta de Tomelloso, formaba parte de la familia de Antonio López, era primo hermano de su madre, y al que Antonio López dedica un retrato, al que pertenecen estos dibujos, un año antes de su muerte, cuando contaba con ochenta y dos años de edad. Sin embargo, Antonio López estuvo trabajando el retrato pictórico comenzado en 1961 hasta 1987.

Los dibujos para el óleo *Francisco Carretero* (figs. 123, 124), nos recuerdan a nivel conceptual a los *Dibujos de Antonio López Torres*, 1959 (fig. 120), pues en los dos hace un apunte de la mano derecha del personaje viéndose la palma, y en el encuadre de la figura, tan sólo representa el volumen de la chaqueta. No obstante, a su tío Antonio López Torres, lo representa en actitud de pintar, y a Francisco Carretero, transmitiendo un afectuoso saludo al observador, perpetuándose en el tiempo.

3.6.1.8 Dibujo de figuras para la pintura “Pablo y Paz”, 1962

Lápiz sobre papel, 22,3 x 31,5 cm

Firmado: Antonio López. Rubricado y fechado en el ángulo inferior izquierdo



126



127 *Pablo y Paz*, 1964. Óleo sobre tablex, 61,5x76 cm

Es un estudio preparatorio para la pintura *Pablo y Paz*, 1964. Representa una pareja sedente, el hombre al lado derecho de la mujer, girados un poco hacia la izquierda. La pareja dibujada desde el cuello hasta la cintura, viste con traje de chaqueta, cruzada la de ella y con un alfiler en la solapa derecha, sin cruzar la de él, y abotonada en ambos; Pablo porta corbata. Las mangas, en la parte del antebrazo están bosquejadas, al igual que las manos de ella, y las manos de él no están representadas. En el dibujo las figuras manifiestan una incomunicación, sin embargo, en el retrato pictórico hay un

nexo afectivo, a través de las manos que permanecen cogidas, mostrando un posado para la eternidad.

Las figuras ocupan el centro del campo visual. En el encuadre es evidente la importancia de los trajes de la pareja, con un punto de vista a la altura de los personajes. La dirección de la luz es frontal lateral izquierda. El volumen se representa a través de la mancha, y de ligeras extensiones de rayados, por medio de un claroscuro, con una gama de valores medios, cuyo máximo contraste se encuentra en la manga derecha de Pablo. El trazo continuo y de diferente intensidad, queda más acentuado en el traje de él.

En *Dibujos de Antonio López Torres*, 1959 (fig. 120), y *Dibujo de chaqueta para la pintura "Francisco Carretero"*, 1961 (fig. 124), encontramos también este encuadre de tomar a la figura desde el cuello, para centrar la atención en la vestimenta del torso, por lo que podemos considerarlo un arquetipo en los dibujos de Antonio López.

3.6.1.9 Dibujo de manos para la pintura “Pablo y Paz”, 1963

Lápiz sobre papel, 22,3 x 31,5 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: Antonio López. 1963.



128

En el encuadre se contempla en un primer plano, las manos enlazadas de una mujer y un hombre, constituyendo el elemento único y central de la composición. Frontalmente se observa la cara posterior de la mano derecha masculina, que acoge con su palma la mano izquierda femenina, de la que se muestra el dedo pulgar, circundado por el índice y pulgar de la masculina, y los dedos índice, corazón y anular que descansan por encima de dicha mano. La muñeca femenina es aderezada con una pulsera de bolitas.

Connotativamente, el enlace de manos nos muestra el amor que se profesa una pareja de mediana edad.

El encuadre es un plano de detalle, en el que utiliza un punto de vista a la altura de las manos y próximo. Contrasta el detalle anatómico de las venas, con el incipiente sombreado del dedo corazón a partir de la falange. La luz procede del lado izquierdo. Es un claroscuro de mancha, realizado con diferentes valores, apreciándose también pequeños sombreados a base de rayados, junto con el trazo fino, continuo, y de distinta intensidad realiza un apunte muy entrañable y expresivo.

En el margen izquierdo de la composición, se percibe tenuemente bosquejos de caras y ojos, entre ellas un rostro femenino, posiblemente de Paz. Un punteado fino, a modo de nebulosa, envuelve el espacio compositivo creando una textura.

A nivel estético, este dibujo de manos, claro y definido, no manifiesta relación con las manos de la pintura *Pablo y Paz* (fig. 127), que denotan un carácter expresionista. Otro

dibujo preparatorio para este óleo, es *Dibujo de figuras para la pintura "Pablo y Paz"*, 1962 (fig. 126).

3.6.1.10 Manos de Mari enguantadas para la pintura "Marilyn en Embajadores", 1964

Lápiz sobre papel, 21 x 31 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: Antonio López García-1964.



129

Dibujo preparatorio para el óleo *Marilyn en Embajadores*. Las manos enguantadas de Mari, su esposa, hacen de modelo en este dibujo emotivo, de gran soltura, refinamiento y sensibilidad en la factura, que nos hace sentir la piel lisa, fría y brillante de los guantes, con una expresión gestual comunicativa, que produce dinamismo a la acción.

El núcleo central de la composición son las dos manos enguantadas de Mari. La mano derecha abierta en posición vertical, ocupa la parte izquierda de la composición, y la mano izquierda cerrada y vigorosa, cobijándose en la anterior y ligeramente inclinada, se sitúa en el centro del campo visual, compensándose el peso de las formas por posición y contraste, existiendo equilibrio en el campo visual. Dos manos enguantadas

126

que entran en escena, a modo de rodaje, la derecha por el margen inferior, y la izquierda por el margen derecho. Los antebrazos resueltos con unos trazos rápidos contrastan con la laboriosidad y precisión de los guantes. Se aprecia una anotación en el guante izquierdo, que indica borde blanco. En el fondo, levemente sombreado, se observa en la parte superior derecha bosquejos: un incipiente guante, y un perfil de la frente y nariz.

El encuadre es un plano de detalle de las manos enguantadas de Mari, con un punto de vista próximo a la altura de los guantes.

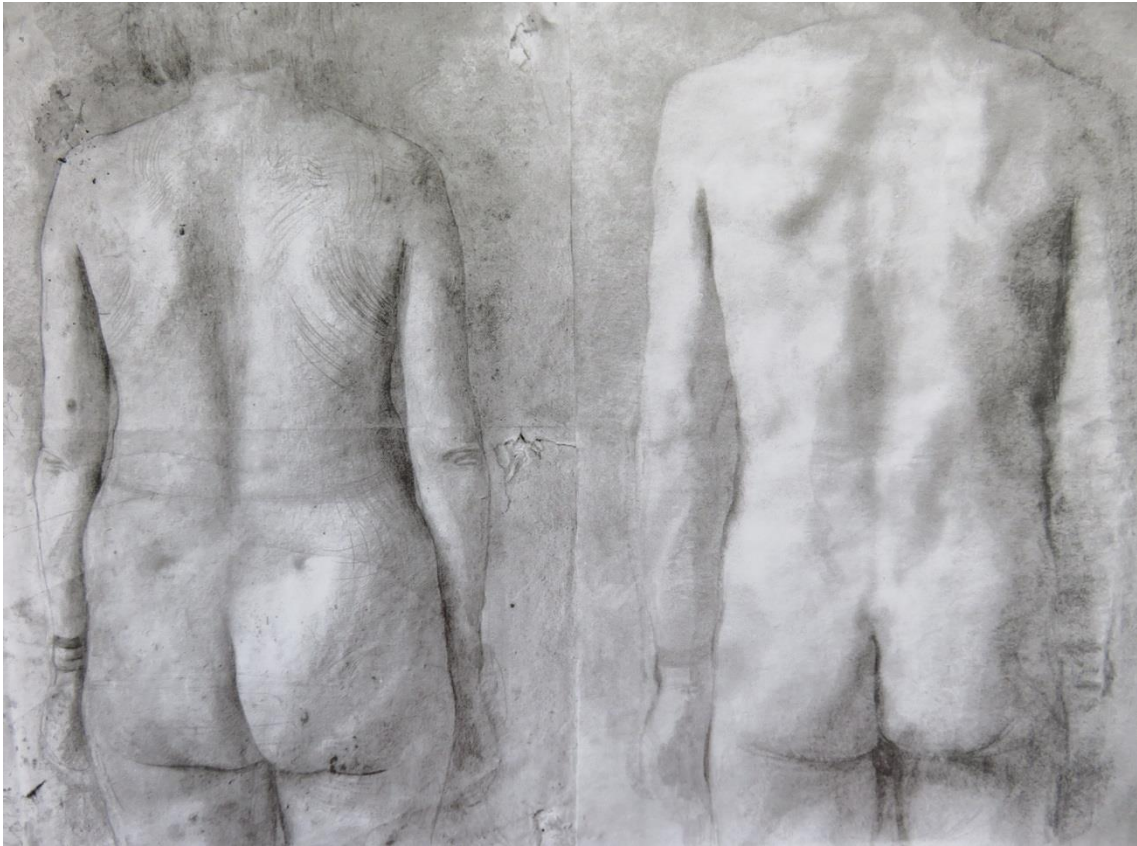
Utiliza la técnica de la mancha en la representación del claroscuro, resultando un dibujo elaborado, contrastado, de trazo fino, continuo, y de una enérgica expresividad. El tratamiento de la textura de la piel de los guantes, los pliegues, las costuras, realizado por la textura del papel, proporciona una excelente pericia y delicadeza visual.

Los guantes en las manos de la estrella de cine, Marilyn, suponen glamour, distinción, provocación, sensualidad y elegancia; actriz mítica a raíz de su prematura y misteriosa muerte, el cinco de agosto de 1962, cuando contaba con treinta y seis años de edad. Dos años más tarde, Antonio López le dedica este apunte, para la obra pictórica *Marilyn en Embajadores*.

El estudio de las manos constituye una constante en la temática de Antonio López.

3.6.1.11 Dibujo para la pintura “Espaldas”, 1964

Lápiz sobre papel, 38 x 55,5 cm



130



131 *Espaldas*, 1964-1965. Óleo sobre tabla, 110x170 cm (díptico). Museum of Fine Arts. Boston.

Apunte a lápiz del desnudo de dos espaldas, femenina y masculina, para la pintura *Espaldas*, 1964-1965, díptico. La pintura destaca por su factura y claroscuro.

Las dos figuras se encuentran de pie, una al lado de la otra, de espaldas al espectador, con los brazos distendidos, acoplados al cuerpo. El encuadre de las figuras es desde el codo hasta el primer tercio del muslo aproximadamente; este tipo de encuadre es característico de Antonio López, cuando representa la figura humana. El punto de vista del observador es normal, situado a la misma altura que las figuras.

Hombre y mujer de espaldas, no representa comunicación, parecen surgir del fondo, en donde las figuras retroceden para liberarse de un espacio oprimente, plásticamente es como si se tratara de un relieve escultórico; al mismo tiempo, las cabezas dirigidas hacia el horizonte nos adentran en el abismo del silencio, en un tiempo infinito, en un mundo de tinieblas y ensoñación, en el que sólo es partícipe el propio ser humano, en la búsqueda de su ser. Antonio López nos presenta un estudio anatómico exhaustivo, en dos constituciones morfológicas diferentes, con distinta masa muscular.



La composición muestra una simetría axial. Los volúmenes se definen por la técnica del claroscuro, con una amplia escala de valores, en algunas zonas con valores muy oscuros. La dirección de la luz es frontal lateral izquierda. El sombreado está realizado a base de manchas; determinados rayados curvos en una dirección, y entrecruzados, en la espalda femenina, se superponen a las manchas del sombreado, dotándola de mayor vigorosidad. Los brazos de la figura masculina, y las manos de ambas figuras se insinúan en aras a un fondo dual, en el que se absorben y emergen las formas, creando en una aparente quietud dinamismo. Las texturas y la sensibilidad del trazo, hacen de la obra, una composición de gran exquisitez.

132 Miguel Ángel. *Cautivo llamado el esclavo que se despierta*, h. 1530. Mármol, alt. 267 cm.

Ubicación: Iglesia de San Pietro in Vincoli de Roma

Dibujo para la pintura "Espaldas", evoca la pintura religiosa de Velázquez, y también a un relieve escultórico, recordándonos conceptualmente a las célebres esculturas *Cautivo llamado el esclavo joven*, 1530, y *Cautivo llamado el esclavo que se despierta*, 1530 (fig. 132), de Miguel Ángel, ejecutadas para el sepulcro del Papa Julio II, pues partiendo del bloque de mármol, aproxima estas esculturas al relieve. *Las estatuas ejemplifican mejor que ninguna otra obra miguelangelesca la fugaz temática de lo*

*inacabado*⁹¹. Las figuras intentan liberarse de la materia bruta que parece oprimirlas, con una magnífica potencia de la musculatura en el torso. Es obvio, en ambos artistas el interés por el estudio anatómico en el desnudo del ser humano. Interés que conlleva un trabajo de extraordinaria maestría y belleza.

En el *Dibujo para la pintura "Espaldas"*, observamos incisiones, rasgaduras en el papel, y determinado goteado, y encontramos en la parte izquierda de la cintura femenina la indicación "marca rojiza", lo que denota su estudio para esta obra pictórica.

3.6.1.12 Dibujo para la pintura "Atocha", 1964

Lápiz sobre papel, 23,5 x 32 cm

Firmado: Antonio López García. Y fechado en el ángulo inferior derecho.



133

Dibujo para la pintura "Atocha", 1964.

Iconográficamente, dos cuerpos humanos desnudos, hombre y mujer, en posición horizontal, uno sobre otro respectivamente, copulan. Vistos desde el arranque de los tobillos hasta el cuello en el caso del hombre, y desde los pies hasta el tórax en la mujer. Orientados hacia la parte izquierda del campo visual, describen una línea descendente desde la parte inferior del lado derecho hasta la mitad del lado izquierdo; no obstante, en la pintura *Atocha* (fig. 8) las figuras están orientadas hacia la parte derecha del encuadre, visualizándose los cuerpos enteros en un plano general de la ciudad de Madrid.

⁹¹ TARTUFERI, Angelo. *Miguel Angel. Pintor, escultor y arquitecto*. A.T.S. / F.P.e. Italia, Roma, 1993, p. 23.

Como es habitual, en los dibujos preparatorios sobre la figura humana, no hay ningún elemento compositivo en el fondo, y no reflejan la cabeza, haciendo de los personajes seres anónimos cuando no aporta referencias identificativas, en el título de la obra.

Conceptualmente, en este dibujo se manifiesta un interés por el acto de engendrar vida, extrapolado al cuadro de *Atocha*, supone la generación de la vida humana en la urbe, por personas cotidianas que viven tras los ventanales de los edificios.

Es un dibujo a lápiz sobre papel, los valores concisos en el claroscuro determinan los volúmenes, a través de una luz lateral procedente de la parte superior derecha del encuadre. El ángulo de visión es normal, situado a la altura de los personajes. Con el trazo, unas veces claramente definido e intenso, otras veces, tenue, ligero y en ocasiones impreciso pero vigoroso, las formas quedan contorneadas.

El dibujo se corresponde también con la temática del desnudo de la pareja humana, alusiva a la sexualidad. Como referencias artísticas a este tema, podemos encontrarlas en el arte griego, en el que aparecen imágenes sexuales en una amplia gama de objetos, incluidos los de uso cotidiano, generalmente suelen ser copas de cerámica, y ciertas vasijas utilizadas en reuniones para beber los hombres. En el arte del Renacimiento, Leonardo da Vinci, en su temática científica, realiza varios estudios anatómicos, biológicos de la fecundidad, representando el acto sexual, así encontramos el dibujo *El acto sexual en sección vertical*, c 1490, repleto de anotaciones que escribe simétricamente a la escritura habitual y perfectamente

legibles cuando las leemos a través de un espejo.



134

Leonardo da Vinci. *El acto sexual en sentido vertical*, c 1490. Pluma y aguada sepia, 27,6 x 20,4 cm

William Hunter, en 1784, comenta: “Esperaba ver poco más que los dibujos anatómicos habituales que podrían servir a un pintor para la práctica de su profesión, pero comprobé asombrado que Leonardo atesoraba un saber amplio y profundo. Pensando en los esfuerzos que dedicó a cada parte del cuerpo, en la

superioridad de su genio universal, en sus extraordinarios conocimientos de mecánica y de hidráulica y en el esmero con que estudiaba todo lo que dibujaba, me convido plenamente de que Leonardo era en su tiempo el mejor anatomista del mundo”⁹².

Antonio López no pretende representar la sección vertical del acto sexual, ni tampoco incitar a la libido, pero sí a través de un tratamiento anatómico, constituir el volumen envolvente de una pareja haciendo el amor, como recurso expresivo de lo que él presentía que ocurría detrás de las paredes y ventanas de los edificios de la plaza y calle de Atocha, y que expresa de la siguiente manera al referirse a las regresiones:

“Presintiendo que el cuadro se me quedaba vacío, pensando que tenía que apoyarme en una imagen mágica para expresar todo lo que yo presentía que ocurría detrás de aquellas paredes y de aquellas ventanas, puse a una pareja haciendo el amor – yo ya estaba casado -, que escandalizó un poco...”⁹³

Antonio López, en 1971, realiza varios dibujos de parejas desnudas en esta postura, y prácticamente con el mismo encuadre, pero orientadas hacia la parte derecha. Utiliza la misma técnica de lápiz sobre papel, siendo el formato de 34 x 49,5 cm, catalogados con el nombre de *Dibujo de una pareja*, 1971.

El 26 de septiembre de 2015, aparece reproducido por primera vez en prensa⁹⁴, la obra *Adrián y Miriam*, 2014 (fig. 135). Utiliza la técnica de lápiz, óleo y collage papel vegetal sobre papel, y es de grandes dimensiones, 234,3 x 200 cm. Este cuadro lo expone la galería Marlborough, entre el 1 y el 4 de octubre de 2015, coincidiendo con el Barcelona Gallery Weekend. Es la última obra del artista, una reflexión sobre el amor. Un hombre desnudo y en erección se dirige hacia su amada, desnuda, mirándose a los ojos. Él dirige su mano (todavía inacabada) hacia el cuello de ella en un gesto de caricia pero a la vez, dice el artista: “tiene algo de amenazante”. “Se reflejan las cosas peligrosas del amor. El amor es peligroso, como tantas otras cosas de la vida, pero por eso no vamos a dejar de amar la vida”. Es una advertencia sobre “el riesgo que conlleva el amor, pero sin tener que hacer teorías”. Antonio López comenta, refiriéndose a su obra *Atocha*, de 1964, en la que hemos visto una pareja haciendo el amor en la calle: “Me parece muy interesante la combinación de las dos figuras”. Asume que la presencia del hombre en erección pueda sorprender, pero la reivindica para la representación artística, la sexualidad debe estar en el arte: “La sexualidad es un tema importante en nuestras vidas, por eso debería estar más presente en la pintura, debería hacerse más, y hacerse bien”.

⁹² Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci 1452-1519. Obra pictórica completa y obra gráfica*. Ed. Taschen. Madrid, 2007, p. 102.

⁹³ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid. 2007, pp. 34,35.

⁹⁴ Cultura/s La Vanguardia. Sábado, 26 septiembre 2015, pp. 18-20.



135

Adrián y Miriam, 2014.



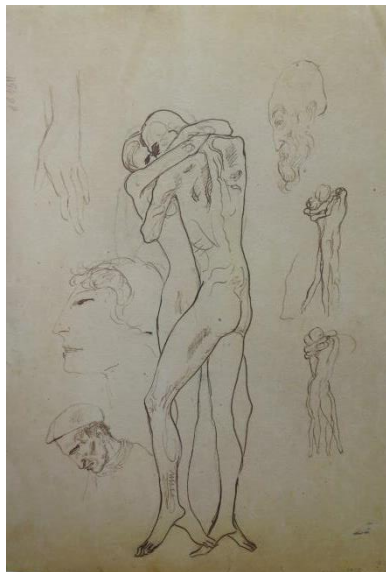
136

Detalle. Adrián y Miriam, 2014.

Lápiz, óleo y collage papel vegetal sobre papel. 234 x 200 cm

El tiempo queda representado en esta obra en el movimiento, en las dos posiciones que realiza Adrián al caminar. Antonio López crea una imagen estática del movimiento.

El tema de la sexualidad, como hemos mencionado anteriormente, se ha abordado a lo



largo de la Historia del Arte. Se encuentran ya ejemplos en el arte griego en las pinturas que decoraban su cerámica, en el arte romano (en las pinturas pompeyanas), en el hindú, en el persa o en el japonés antiguo. En el Renacimiento encontramos los dibujos de Leonardo, y sobre todo en el arte contemporáneo: Picasso, Egon Schiele, Dalí, Klimt, Lucian Freud y Bacon entre otros.

137 Picasso. *El abrazo, perfiles, mano*, 1902.

Tinta china sobre papel, 55 x 38 cm.

3.6.1.13 Conjunto de dibujos de Mari en la clínica, 1970-1971

Antonio López entre 1970 y 1971 realiza un conjunto de dibujos de cuando Mari, su esposa, estuvo enferma en la clínica. Entre ellos podemos citar: *Mari en la clínica*, 1970, *Mari en la clínica*, 1971, *Mari en la clínica comiendo*, 1971, *Brazo de Mari en la clínica*, 1971. Estas obras son comentadas a continuación.

Mari en la clínica, 1970

Lápiz sobre papel, 46 x 63 cm

Firmado, fechado y titulado en el ángulo inferior derecho: A. López García. Septiembre 1970. "Mari".



138

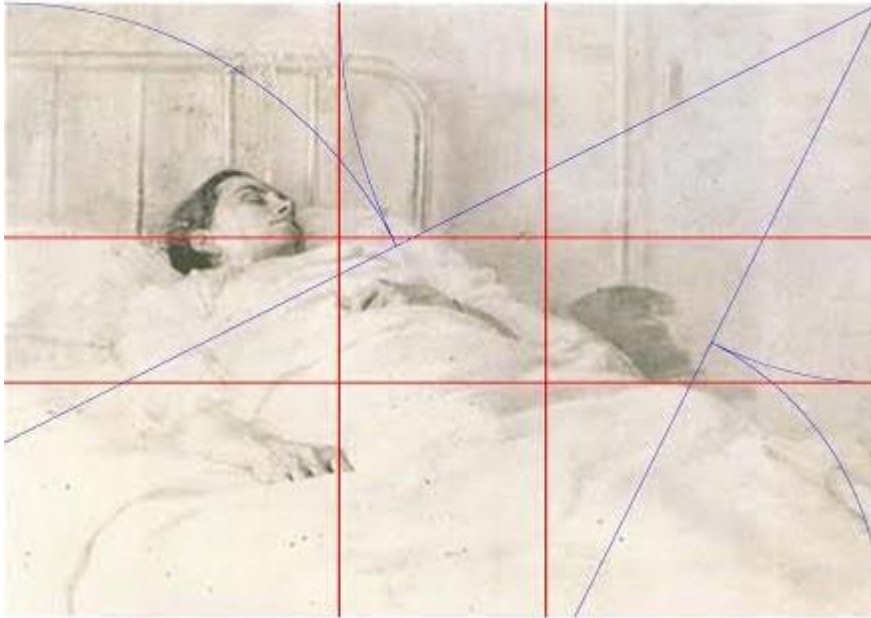
En la composición la cabeza de Mari, ocupa la parte central, situada en escorzo, y ladeada hacia su parte derecha, está apoyada sobre la cabecera de la cama, en una dirección oblicua ascendente, desde la parte izquierda hacia la derecha. Afligida por el dolor de la enfermedad, permanece dormida, descansando, y tapada por la ropa hasta la barbilla.

El volumen de la cabeza, representado con mancha, está claramente definido, mientras que la cabecera, las sábanas y las direcciones del espacio se representan con una línea tenue, constituyendo la cabeza de Mari el centro visual de la composición.

Mari en la clínica, 1971

Lápiz sobre papel, 46 x 62 cm

Firmado: Antonio López García, en el ángulo inferior derecho



139

El cuerpo de Mari reposa en la cama de la clínica. Muestra una posición en escorzo, tomada según la diagonal descendente, que finaliza en el ángulo inferior derecho. Mari, dormida, con los brazos por encima de la ropa; el derecho permanece paralelo al cuerpo, y el izquierdo está doblado por el codo, con la mano descansando por debajo del pecho. Ambas manos permanecen cerradas. La cama es metálica, con barras verticales en su cabecera, en la que se enrolla un llamador. A la izquierda de la cama, se encuentra una mesita con un teléfono negro.

Mari en la clínica, 1970, y *Mari en la clínica, 1971*, son dos dibujos prácticamente del mismo tamaño, en los que utiliza el lápiz sobre el papel, en los dos la figura sigue una línea visual inclinada, ascendente y descendente respectivamente. El punto de vista está más próximo a la figura en la del año 1970, de la que toma un plano medio, centrando el interés en la cabeza, mientras que en la de 1971 es, prácticamente, un plano entero de la figura, y utiliza un claroscuro a base de mancha, con muchos valores intermedios entre el más luminoso y el más oscuro.

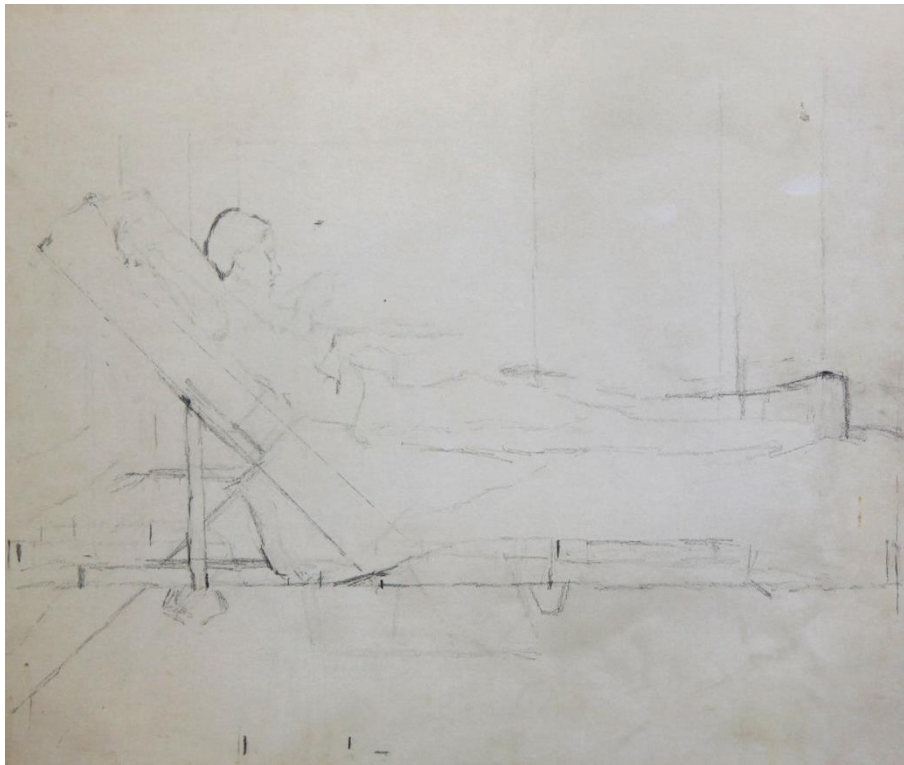
La luz procede del lado izquierdo, por lo que la gran luminosidad en esta parte se hace patente en las barras de la cama, que aparecen difuminadas, con poca definición, para dar mayor importancia a la cabeza y a las manos de la figura que destacan entre la blanca ropa de la cama. Las texturas y los brillos son tratados con expresividad y delicadeza.

Hemos obtenido las líneas verticales y horizontales (de color rojo) que dividen al cuadro según el número de oro, mediante el proceso representado de color azul, con ello demostramos que el dedo pulgar de la mano izquierda, el índice de la derecha, la barbilla y la base del teléfono están en dichas líneas y son centros de interés.

El conjunto es muy emotivo. En él Antonio López describe plásticamente el tema de la enfermedad, en este caso la de su esposa, en un estado de descanso, abatida por el dolor, y sumergida en un profundo sueño, siendo éste último un tema reiterado en su obra.

Mari en la clínica comiendo, 1971

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 62 x 74,5 cm



140

El dibujo representa en un plano general la habitación de la clínica donde está Mari enferma. La cama ocupa toda la longitud del formato. La figura dibujada de perfil derecho, se encuentra acostada en la cama, con la cabecera reclinada, para poder comer, una de las funciones que realiza el ser humano en su existencia.

Es un apunte rápido, en perspectiva. Dibujo de línea, cuyo trazo se vuelve impreciso, tenue e intenso en unas zonas, y en otras claro y definido.

Brazo de Mari en la clínica, 1971

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 35 x 43 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: A. López García. 1971.



141

Al igual que en *Mari en la clínica comiendo*, 1971, esta obra es un dibujo de línea, cuyo motivo único es el brazo derecho de Mari, que aparece en escena, desde el borde izquierdo del dibujo, y se extiende, el antebrazo y la mano, horizontalmente ocupando la parte central de la composición, quedando la mano, cerrada, con el anillo de casada en el dedo anular.

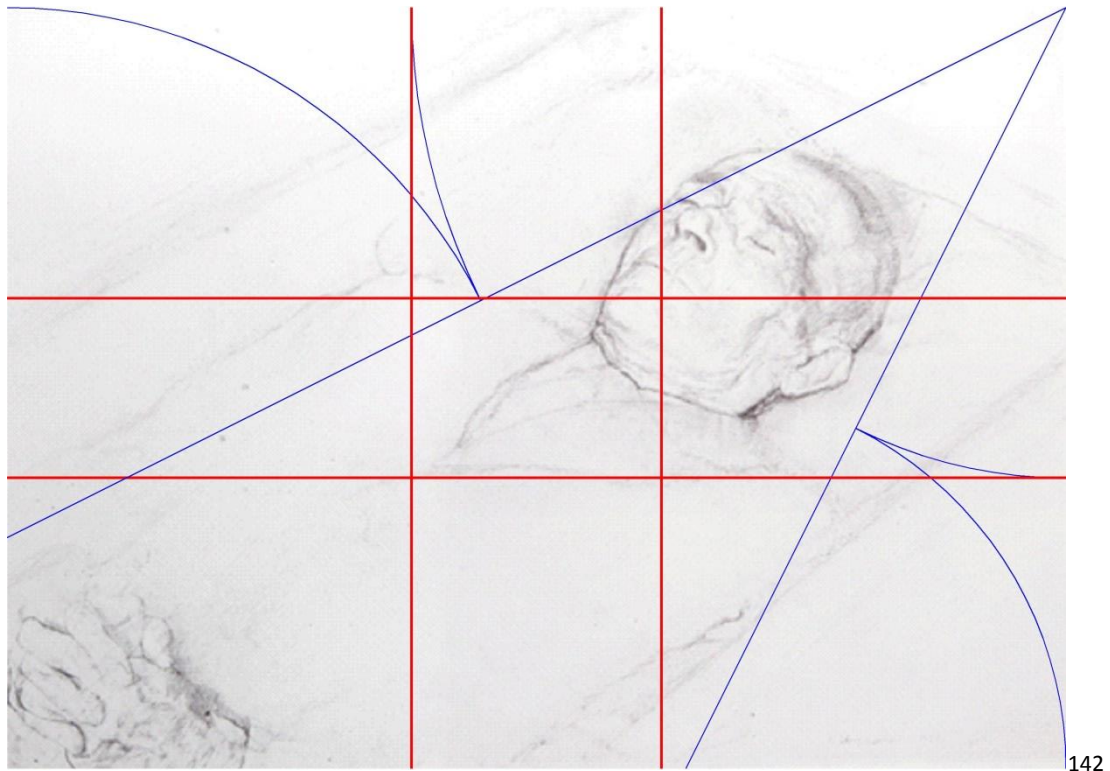
La línea es continua, de diferente grosor e intensidad. En la mano y muñeca se observan un incipiente sombreado. La sutileza de la línea define el reposo del brazo, en el estado de enfermedad de Mari.

3.6.1.14 Antonio López González muerto, 1971

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 52 x 74 cm

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: A. López García. 1971.



Antonio López retrata en su lecho de muerte, a un familiar, Antonio López González. Adaptado a la estructura del ataúd, con la cabeza hacia arriba, reposada sobre la almohada y con las manos entrelazadas, inertes, duerme en un sueño eterno.

La figura en posición inclinada, ascendente, sigue la diagonal del formato, que parte del ángulo inferior izquierdo, en cuyo ángulo se posicionan las manos del difunto.

La angulación próxima y en picado. La figura está representada en escorzo, con un claroscuro acentuado en la cabeza y manos, centros de interés en la composición, quedando el resto del dibujo con una entonación muy uniforme, en el que predomina la línea. En la composición destaca la cabeza robusta del personaje, dibujada a tres cuartos, con los labios finos y apretados, y nariz perfilada.

Las líneas horizontales y verticales (rectas de color rojo) dividen al cuadro según la sección áurea, y observamos que por la boca pasa una de estas líneas, constituyendo un centro de interés de la cara.

El tema de la muerte no es ajeno a la plasticidad de Antonio López, pues su tío realizó algún retrato, al que Antonio López alude textualmente:

“Se murió la hija de un familiar, una niña de unos cinco o siete años, y le dijeron a mi tío Antonio que le hiciera un dibujo de recuerdo. Durante un día él la hizo muy de cerca, metida en la caja, con concisión, qué maravilla de dibujo. El dibujo desapareció unos años después; por lo visto lo metieron en la caja de su abuela muerta y lo enterraron con ella. No olvido la expresión de la cara de la niña. En aquellos años dibujaba trazando con unas líneas sensibles y vivas el contorno de las formas. Y, con apoyo de claroscuro parco y justo, parecía que esa era la manera natural de dibujar”⁹⁵.

Este tema lo reitera en varias obras, tanto en los dibujos como en las pinturas.

La muerte es entendida como la cesación o término de la vida, no obstante en el pensamiento tradicional, supone la separación del cuerpo y el alma.

Entre los artistas que representan el tema de la muerte se encuentra Giacometti, con su obra *Georges Braque muerto*, realizada a este pintor y escultor cubista, en su lecho de muerte.

3.6.1.15 La cicatriz, 1972

Lápiz sobre papel, 25 x 36,5 cm

Firmada y fechada en el ángulo inferior derecho: Antonio López García-1972. Titulada: “*La cicatriz*” boceto.



143

⁹⁵ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, pp. 12, 13.

La cicatriz, un escalofriante dibujo, que muestra la cicatriz producida por una operación. Es un plano de detalle del vientre desnudo, con la ropa circundándolo, y con el brazo derecho paralelo al torso, la mano cerrada lleva en su dedo anular una alianza.

El punto de vista próximo y alto. La luz es frontal lateral izquierda, define el volumen, por medio de un claroscuro armonioso. Destaca la piel nacarada del vientre, en la que la incisión del bisturí deja la huella amarga de la vida. Los ropajes oscuros, plegados, contrastan con la claridad de la piel. Las texturas son de gran expresividad. La línea horizontal e imaginaria que pasa por la cicatriz divide al cuadro según la sección áurea.

La huella del dolor, del sufrimiento, y del tiempo están presentes en esta obra tan significativa.

3.6.1.16 *María*, 1972

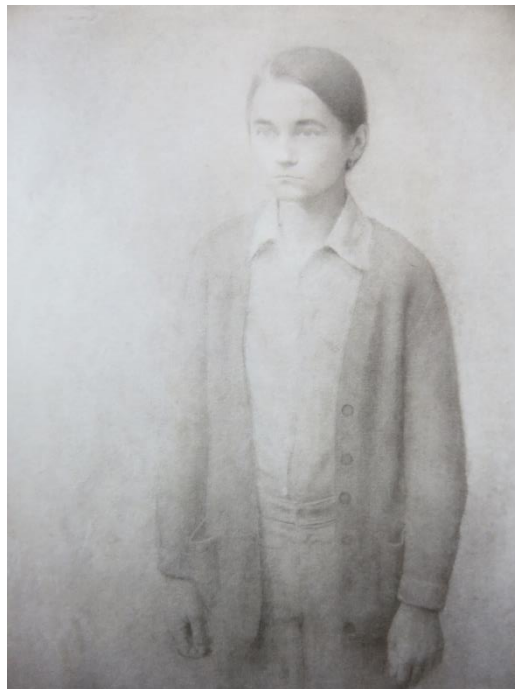
Lápiz sobre papel encolado a tabla, 70 x 53,3 cm. Col. artista.

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: A. López García. 1972.



144 Antonio López. *María*, 1972

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 70 x 53,3 cm



145 Francisco López Hernández. *María López*, 1972

Grafito sobre papel, 100 x 72 cm.

María, la hija mayor de Antonio López, es dibujada por su padre a los diez años de edad. *María de pie*, erguida con los brazos alineados al cuerpo, con su rostro en

posición de tres cuartos, con el cabello recogido, de mirada penetrante y profunda, muestra un semblante sereno y atento. Ataviada con un abrigo oscuro, de bolsillos de cartera, cuello bebé, con seis botones, de los que se abotonan tres, se contextualiza en el jardín, del que observamos una rama con hojas, a la altura de la cara que entra en el campo visual por la parte derecha; en el margen superior de la composición se percibe una hilera de ladrillos del muro del jardín.

El encuadre es un plano medio largo, cortado a la altura de las manos, el punto de vista está a la altura de la mirada de la niña. La luz natural, difusa, procedente del lado superior derecho, produce un volumen definido por un claroscuro, resuelto técnicamente con mancha en la que utiliza una extensa escala de valores. La figura de María, respecto al eje vertical del formato, se encuentra un poco desplazada hacia la izquierda; no obstante, el iris de su ojo izquierdo se halla ubicado en dicho eje. Contrasta el valor oscuro del abrigo con la claridad del rostro, con la parte superior del cabello y con el fondo, de tal manera que esta masa oscura, de mayor peso visual, se contrarresta con las zonas claras. También contrasta la definición del rostro y de la prenda, con el abocetamiento de las manos.

En la manga izquierda y en la oreja derecha podemos observar superpuestas, dos posiciones diferentes, que delatan su proceso de ejecución, ya que concibe el cuadro como una acumulación de estados sucesivos cuyo precipitado constituye el resultado final.

María nos recuerda al rostro de su madre Mari, en el *Dibujo de Mari para la pintura "Mari y Antonio"*, 1961 (fig. 121), ambas tienen la misma posición de tres cuartos, con el pelo recogido, y con la raya en el medio, la expresión de los labios es muy similar. También guarda relación con el dibujo de su hermana *Carmen*, 1972 (fig. 146), en cuanto al encuadre y al planteamiento plástico son composiciones similares, son dibujos realizados a lápiz sobre papel, no obstante su indumentaria está esbozada. Antonio López con los dibujos de sus hijas nos aproxima al significado de la naturaleza de la infancia en el ser humano.

La factura peculiar del artista y la mirada tenaz de la niña no dejan indiferente al espectador, convirtiéndose en un dibujo intemporal.

Francisco López Hernández, su amigo, dibuja a María en el mismo año, 1972, con otra vestimenta, el semblante es más serio, e incluso parece mayor. El suave modelado de las formas produce una gran expresividad al dibujo.

3.6.1.17 Carmen, 1972

Lápiz sobre papel, 75 x 54 cm. Col. artista

Anotaciones en el ángulo superior derecho.



146

Antonio López retrata a su hija pequeña, Carmen, cuyo dibujo, como hemos mencionado, está relacionado con *María*, 1972.

El encuadre es medio largo, la figura ocupa la parte central del formato, situada de frente, dirige la mirada hacia el espectador con un semblante sereno, sosegado. Su abrigo oscuro está esbozado, y los brazos apretados al cuerpo acaban enlazando las manos. La luz procedente del lado derecho suaviza los rasgos expresivos que le infunden ternura. Los valores oscuros del abrigo contrastan con la luminosidad interior de su vestimenta, manifestando la pureza de la infancia frente a un mundo de luces y sombras. El fondo sencillo, indefinido, envuelve a la figura, y el contraste de zonas definidas y otras esbozadas realza el centro de interés visual en la parte derecha del rostro de Carmen. El resultado produce una sensación onírica, característica de sus dibujos.

3.6.1.18 Cabeza de hombre muerto, 1977

Lápiz sobre cartulina, 51 x 51 cm

Firmado: A. López García. Y fechado en el ángulo inferior derecho

Colección Navarro-Valero, Madrid



147

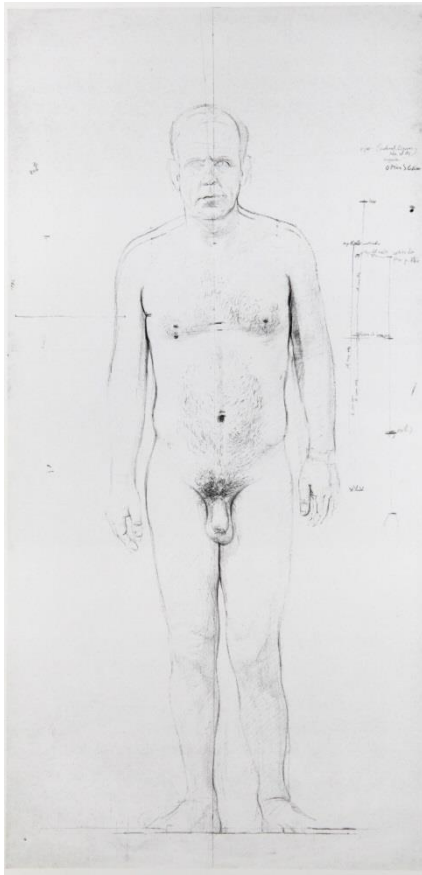
Una vez más el tema de la muerte está presente en este dibujo, en donde la cabeza situada prácticamente en el centro de la composición, es el único centro de atención.

La perspectiva está tomada desde un punto de vista próximo y un poco alto respecto a la figura. La luz cenital, no produce casi sombras. La cabeza en escorzo, y casi de tres cuartos, está definida por un claroscuro de mancha, con el que quedan determinados los elementos del rostro. Los hombros, mortaja y almohada, quedan insinuados tenuemente, por lo que el hombre, de no ser por el título de la obra, podríamos pensar que está dormido profundamente.

3.6.1.19 Dibujo para escultura de hombre. José María, 1981

Lápiz sobre papel, 204 x 102 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao



148

Representa un desnudo de la figura masculina. Retrata a un hombre particular, José María, de mediana edad. La figura se halla de pie, en posición frontal, los brazos adosados a los costados, las manos abiertas con las palmas dirigidas hacia el cuerpo, las piernas ligeramente separadas, y los pies alineados por una recta horizontal, el izquierdo en posición casi perpendicular al plano del cuadro, y el derecho oblicuo a él. El peso de la figura descansa sobre la pierna derecha, estando la izquierda un poco flexionada.

El formato es de gran tamaño 204 x 102 cm, la figura está realizada a escala natural. El eje vertical pasa por la parte central de la figura, recorriéndola longitudinalmente, apreciando en la cabeza y parte superior del cuerpo una ligera inclinación hacia la izquierda del eje. En los hombros y en los pectorales, manifiesta dos posiciones del movimiento, lo que dinamiza a la imagen.

El trazo fino y continuo, unas veces intenso y otras veces tenue, materializa la forma, transmitiendo sensación de orden, claridad, ligereza y estabilidad. Con una luz frontal lateral izquierda, define el volumen, a base de un rápido sombreado, de valores muy claros. Una textura punteada aflora en el torso a modo de vellosidad.

Antonio López, para una mayor exactitud en el proceso de ejecución de su obra escultórica, introduce en el dibujo acotaciones (desde el cuello hasta los nudillos de los

dedos, acabadas las líneas de cota en flecha), y también anotaciones, por ejemplo a la altura de los ojos, consta el vocablo “ojos”.

Este desnudo, por su posición en pie, frontal al espectador, con un ligero *contrapposto* (contrabalanceo de las piernas que pone fin a la Ley de la Frontalidad), en el que los hombros se inclinan hacia el lado derecho y las caderas hacia el contrario, habiendo una relación de contrapeso entre tórax y caderas, y con la pierna derecha tensa y la otra flexionada; evoca la estatuaria griega. Antonio López con esta postura, realiza un grupo de desnudos masculinos, entre los que se encuentran, *Manuel*, 1985, *Emilio*, 1986, siendo todos ellos dibujos preparatorios para escultura.

3.6.1.20 Manuel. Dibujo con medidas para una escultura, 1985

Lápiz sobre papel, 185 x 92 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: A. López García. 1985.



149



150

Hombre, 2003

Este dibujo es un estudio preparatorio para la escultura *Hombre y mujer* (1968-1994). Pero, también nos evoca a la escultura *Hombre*, 2003 (fig. 150), realizada en bronce, 197 x 60 x 38 cm, puesto que esta figura parte de la figura masculina de *Hombre y mujer*, 1968-1994 (fig. 60), con una composición armoniosa y una actitud tranquila y

relajada. *Hombre y mujer* (1968-1994) es el primer desnudo escultórico que aborda el artista, con el que pretendió “aproximarse a la tradición naturalista en madera por el empleo del material (madera) como en su intención de transmitir un alto grado de verosimilitud”⁹⁶. Es su proyecto más ambicioso y el más dilatado en el tiempo, con una duración de veintiséis años, con largas interrupciones y cambios de rumbo; pues este proceso le crea complicaciones; al incorporar una parte nueva, tenía que armonizarla con el resto. Nació de una preocupación por el canon de las proporciones humanas, pero el crecimiento o la altura del hombre terminó imponiendo una abismal desproporción entre ambas figuras; para el hombre estudia muchos modelos con el objetivo de conseguir una mayor expresividad, veracidad y naturalidad. El ser humano es el tema central de la estatuaria griega, y siempre despierta una gran admiración en Antonio López por su capacidad de reproducir la belleza, su interés por lo humano y su gran calidad técnica. “Sus esculturas tienen que ver más con la estatuaria helenística (s. IV-I a.C.) que con la clásica (s. V-IV a. C.)”⁹⁷, pues dejaron de representar un solo tipo de hombre ideal y joven y pasaron a mostrarlo en todas sus etapas y con distintos estados anímicos, desde el niño al anciano, esta variedad se encuentra en las esculturas (niños y adultos) de Antonio López, quien comparte con los artistas de aquella época su interés por transmitir el pathos o emoción de la figura, la parte intangible del hombre.

Respecto al dibujo está hecho a escala natural del desnudo en pie de Manuel, visto de frente al espectador. El eje vertical situado en la parte central de la figura, sirve para referenciar las medidas proporcionales de la figura.

El torso visto de frente, equilibrado y armónico, presenta un tratamiento claro y definido, con una variada escala de valores en el sombreado, a base de manchas uniformes, y de un ligero rayado, y con una valoración del trazo intensa, media y desvaída según las zonas, conforman el volumen con una expresividad armoniosa, de gran delicadeza. La importancia de materializar el torso contrasta con la inexistencia del resto de la figura, alumbrándose en los pies un bosquejo con anotaciones. Globalmente, a nivel perceptivo, tendemos a intuir la figura completa, según la ley de la buena forma o de la pregnancia, en la que se basan los principios de la teoría de la Gestalt.

La sutil inclinación descendente de los hombros hacia el lado izquierdo del formato, de donde procede la fuente de luz, armoniza con el ritmo de la cadera que se inclina descendentemente hacia el lado derecho, movimiento que interviene en la rigidez de la pierna derecha de Manuel, y en la pierna izquierda flexionada, sustentando el peso del cuerpo la pierna derecha, estando la izquierda un poco separada; posición de contraposto.

⁹⁶ <http://www.galeriamarlborough.com/artistas-ficha.php?antonio-lopez-garcia.4/10/15>

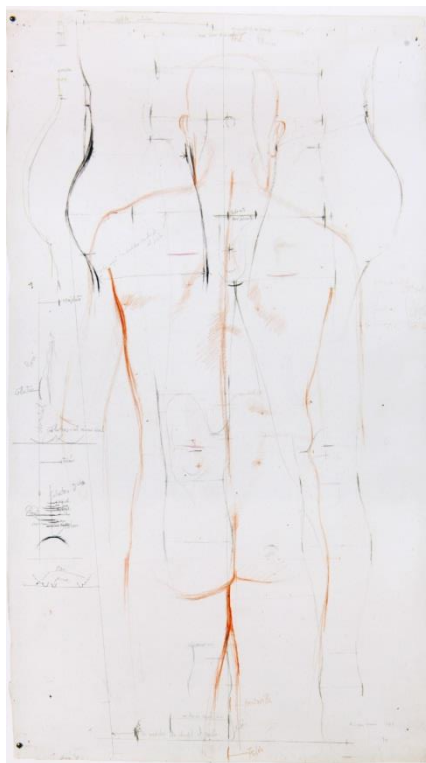
⁹⁷ Ídem. Catálogo.

Esta figura evoca por su desnudez, posición y actitud, como hemos apuntado, a la estatuaria griega; por la posición de contraposto, la obra *Doríforo*, de Policleto, siendo a éste al que se le atribuye esta posición, presentando un equilibrio de movimiento y quietud; Policleto *fue sobre todo el escultor de los atletas*; ⁹⁸. Por consiguiente, el arte griego constituye una fuente de estudio e inspiración para Antonio López. De igual manera en el arte del Renacimiento, nos recuerda en esta posición de *contrapposto* a la obra escultórica de *El David*, de Miguel Ángel, generando que la parte izquierda de la figura se balancee hacia la parte derecha del cuerpo. El *contrapposto*, en el Alto Renacimiento, se consideraba un símbolo de la escultura antigua, muy apreciado en la época. Tanto en la escultura *Hombre*, 2003, como la figura masculina de *Hombre y mujer*, el vigor masculino junto con la postura del cuerpo, contrapposto, transmiten al espectador la sensación del individuo de emprender el movimiento.

3.6.1.21 Espalda y otros perfiles de José. Dibujos con medidas para una escultura, 1990

Lápiz sobre papel, 122,5 x 91,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: A. López García. 1989.



151

La compleja composición constituye un estudio anatómico y antropométrico de la figura de José, para la figura del hombre de la escultura *Hombre y mujer*, 1968-1994 La

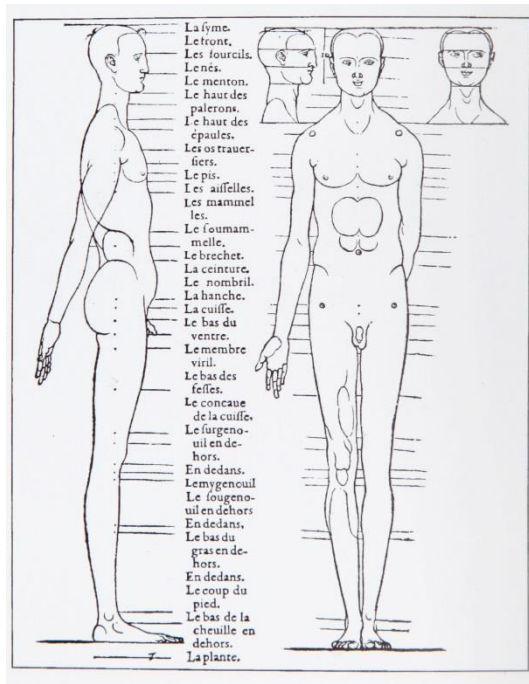
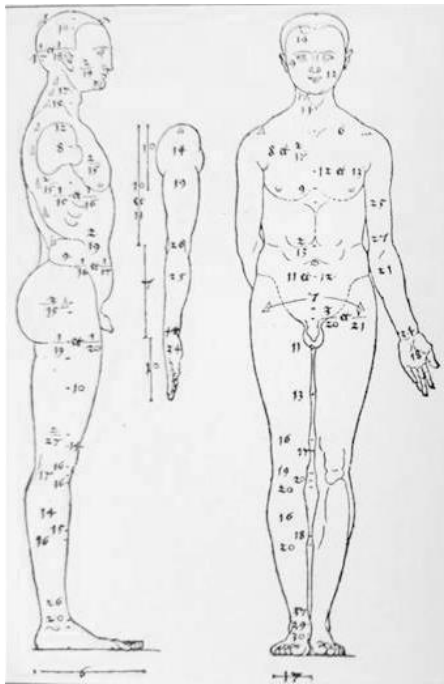
⁹⁸ RICHTER, Gisela M. A. *El arte griego*. Ediciones Destino, S. A. Barcelona, 1984, p. 120.

inscripción José, 37 años, la ubica en la parte superior de la cabeza. La figura está referida al eje vertical que divide el formato del papel, y representa en el croquis, anotaciones, acotaciones y las vistas del desnudo masculino: vista posterior, anterior y de perfil superpuestas.

La vista posterior muestra el desnudo de espaldas de José, desde la cabeza hasta por encima de la corva, y ocupa prácticamente la altura total del formato, y la parte central y principal de la composición. La columna vertebral coincide en su leve sinusoidal con el eje vertical. La postura es de contraposto, los hombros se inclinan ligeramente hacia la derecha, mientras que la cadera desciende hacia la izquierda, en una posición de soporte para la pierna derecha y de flexión para la izquierda. Postura adoptada y reiterada en otros desnudos masculinos, en su relación de estudio con la escultura. Con una línea desvaída da forma a las extremidades. El trazo ligero y suelto, y las pequeñas zonas de sombreado rayado, conforman el volumen.

A ambos lados de la cabeza, y en posición simétrica al eje, se encuentran dos perfiles, que contrastan con el lápiz de color de la espalda. Al mismo nivel de los perfiles y correspondiéndose con ellos, apreciamos la vista anterior del desnudo, desde el abdomen hasta los pies, con las piernas un poco separadas. Esta vista se superpone con la espalda, mediante un trazo muy tenue, a lápiz grafito. En la composición se observan acotaciones, con las líneas de acotación acabadas en flechas; líneas de designación (que indican omóplato, talón, pies...), esbozos de pies, glúteos, talón,... Constituye un trabajo laborioso fruto de la observación, de la reflexión y de la experiencia, donde la medida y la proporción son esenciales para el resurgir de su escultura humana, y que sin duda evoca los estudios anatómicos y de las proporciones humanas de Leonardo da Vinci y de Durero. En 1528 se publicó póstumamente el tratado de Durero sobre la simetría y las proporciones del cuerpo humano (*De symetria partium*), en latín y en alemán, y en el que se exponen “diversas láminas del tratado sobre las proporciones, con las detalladas medidas ‘ideales’ de cuerpos humanos de distintas edades y morfologías”⁹⁹. Según Panofsky (*Vida y obra de Durero*, p.275), Durero en su teoría de las proporciones investigó con doscientas o trescientas personas vivas. Antonio López para su escultura *Hombre y mujer* investiga, como hemos visto, en *Manuel. Dibujo con medidas para una escultura*, con muchos modelos.

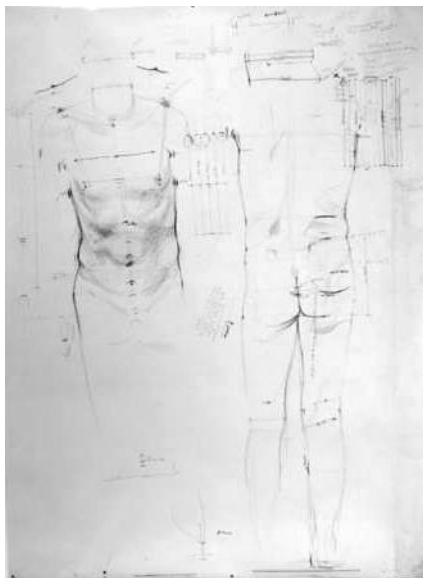
⁹⁹ ArtBOOK. *Durero*. Electa bolsillo. Milán, 1997, p.125.



152

Durero. Láminas de las proporciones del cuerpo humano. Visión lateral y frontal.

Entre los croquis de desnudos masculinos de Antonio López, encontramos también *Croquis con medidas 1*, 1986-92, y *Croquis con medidas 2*, 1986-92. En el primero, realiza un croquis, acotado, de la vista anterior y posterior de un desnudo masculino, con la misma postura que el dibujo tratado; y en el segundo las vistas de perfil, todo ello a través de un estudio concienzudo y exhaustivo de las proporciones humanas.



153 A

Croquis con medidas 1, 1986-92

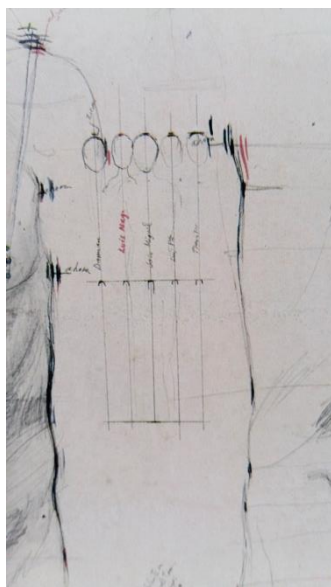


154

Hombre y mujer, 1968-94. Visión posterior.

Este dibujo *Espalda y otros perfiles de José*, 1990, guarda relación en el aspecto morfológico, y en la actitud postural de contraposto, con la figura masculina de la obra escultórica *Hombre y mujer*, 1968-94, porque es un estudio para esta figura

escultórica. *Croquis con medidas 1* y *Croquis con medidas 2* son también, estudios para dicha escultura. En el *Croquis con medidas 1*, podemos observar entre las dos vistas estudios de diferentes personas (Luis, Miguel...), realizados para la misma escultura (entrevista a Antonio López 24/11/2015).



153 B

Detalle. *Croquis con medidas 1*, 1986-92

3.6.1.22 Dibujos para el cuadro “La familia de Juan Carlos I”

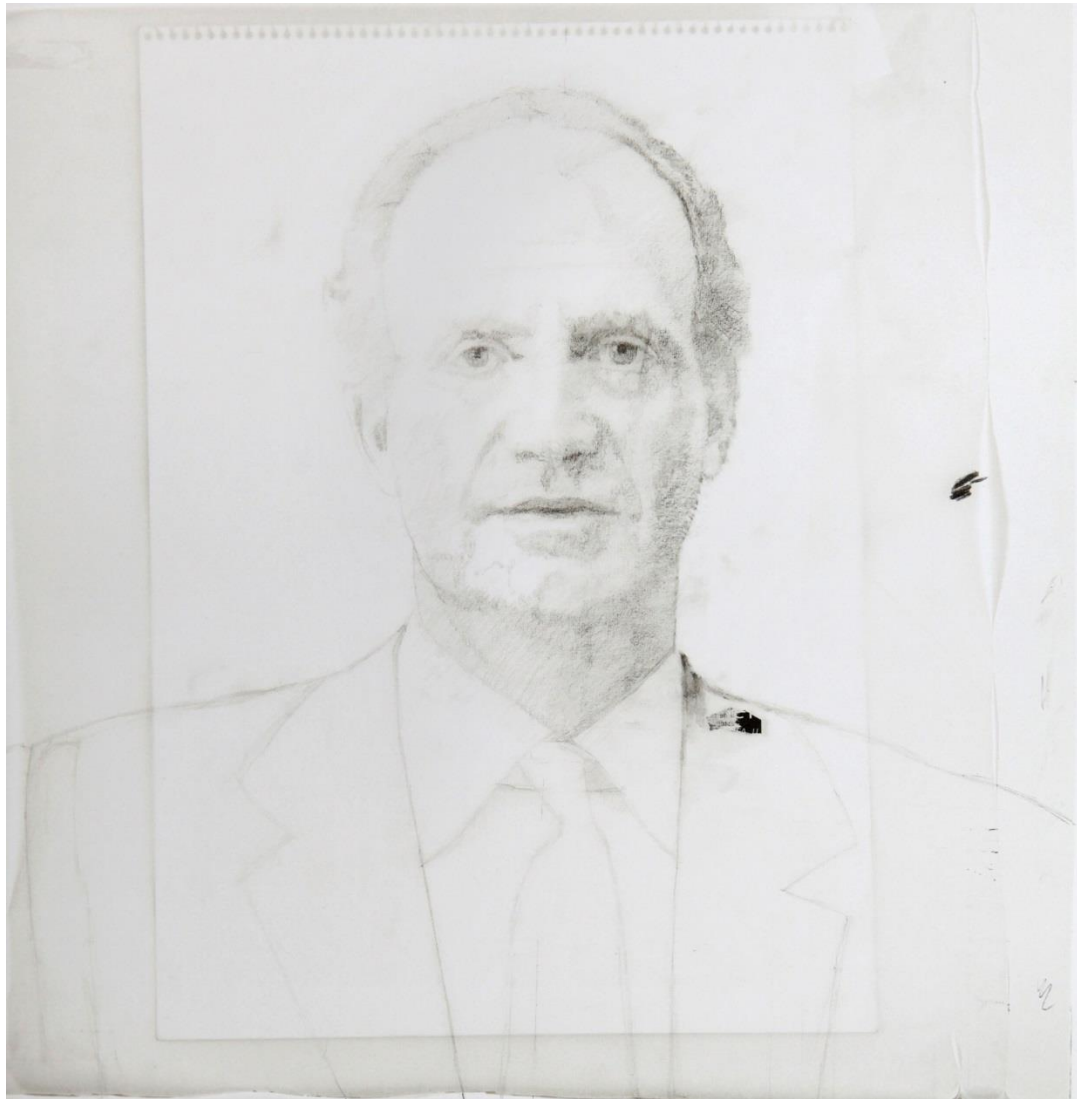
Antonio López en 1994 comienza el óleo *La Familia Real*. Con la finalización de la obra por el artista en noviembre de 2014, ha pasado a llamarse *La familia de Juan Carlos I*, que ha invertido veinte años en su elaboración. En 1993 y 1994 los miembros de la Familia Real posaron durante diferentes jornadas, en las que se tomaron fotografías preparatorias para el retrato.

El pintor hace apuntes, estudios preparatorios en los que trabaja con el método de la cuadrícula. Utiliza el dibujo como instrumento fundamental para el análisis y preparación de los protagonistas, y sigue el método básico transmitido en las enseñanzas artísticas desde el Renacimiento, y que aprendió en su adolescencia. Realiza así, los estudios preparatorios del busto del Rey y de la Reina. También, en la funcionalidad del dibujo preparatorio emplea el método tradicional de la cuadrícula, para representar las figuras a tamaño natural.

Durante estas dos décadas ha cambiado indumentaria, rostros, posiciones y actitudes en la obra pictórica. Comparado con otras familias reales, a ésta se le ha desprovisto de artificios, pero se advierten similitudes con la Familia de Carlos IV, de Goya, y también se inspira en Velázquez. Antonio López se inspira en los grandes maestros de la pintura.

Estudio del Rey para el cuadro “La Familia de Juan Carlos I”, h. 1995

Lápiz sobre papel vegetal y papel, 51 x 49,5 cm



155

Estudio previo del busto del Rey, técnicamente realizado a lápiz sobre papel vegetal y papel. EL Rey en posición frontal dirige su mirada, clara e intensa, hacia el espectador. Viste con traje de chaqueta.

La luz es frontal lateral izquierda, el modelado de la cabeza queda definido por una suave gradación del claroscuro, resuelto con un sutil sombreado, mientras que aborda el cuerpo con una línea de contorno continua, de diferente intensidad.

Dibujo de la Reina para el cuadro “La Familia de Juan Carlos I”, h. 1995

Lápiz sobre papel, 65 x 50 cm.



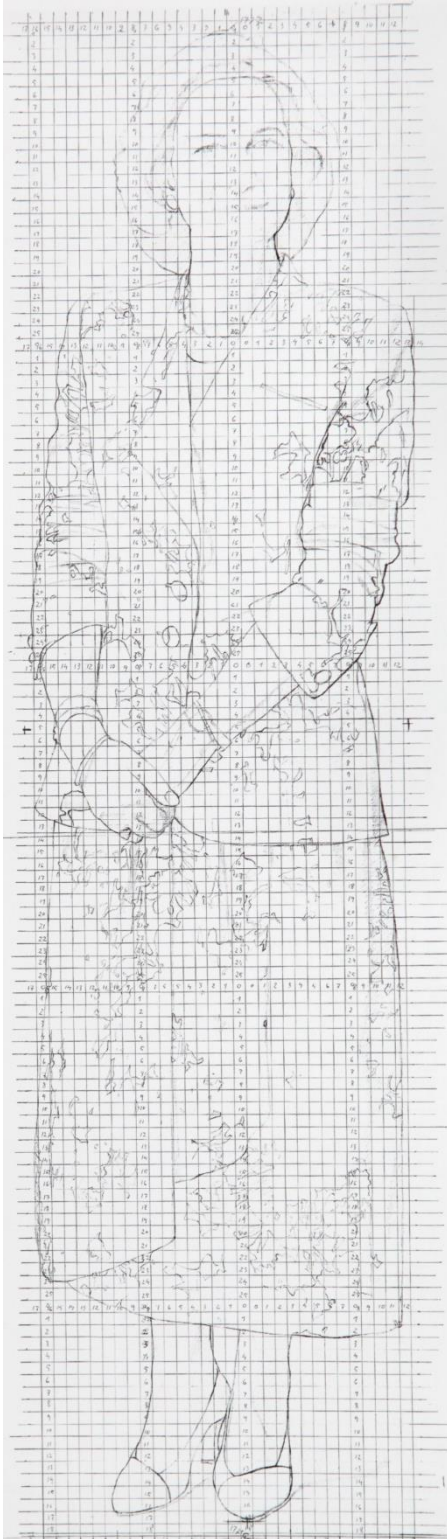
156

Estudio previo, boceto, del busto de la Reina, situado de frente al espectador al que dirige su mirada, con la sonrisa que caracteriza su semblante. La Reina, aderezada con collar de perlas y pendientes, viste con una chaqueta con rameados.

En este boceto la figura ocupa la parte central del formato. La luz es frontal lateral izquierda, proporciona el volumen a la figura. Resuelto con un claroscuro a base de un delicado rayado. La línea de los contornos es continua, limpia, definida, de diferente intensidad y grosor, reforzándose esta intensidad en el cuello de la figura. Sobre todo, al artista le interesa delinear los contornos para traspasarlos al lienzo. Doña Sofía viste con el vestido con el que la pinta en el lienzo.

Dibujo con cuadrícula de la Reina Doña Sofía para el cuadro “La familia de Juan Carlos I”, h. 1995

Lápiz y bolígrafo sobre papel, 186 x 59,5 cm



157

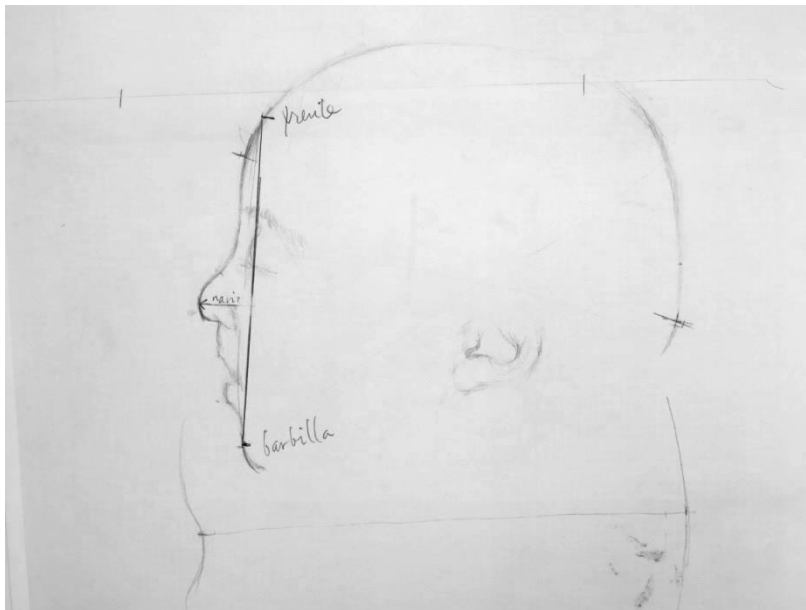
Mediante el método de la cuadrícula ha proporcionado la figura a escala natural. En la cuadrícula establece diferentes enumeraciones en sentido vertical y horizontal que le sirven para garantizar la fidelidad exacta entre la plantilla dibujada y el cuadro final; en el lienzo se puede observar parcialmente la cuadrícula, como la huella que deja Antonio López en su proceso creativo, formando parte de la piel pictórica de la obra. En el eje vertical, central del dibujo observamos cuatro bloques de veinticinco unidades o cuadraditos, que referencian las partes de la figura. El último bloque es de dieciocho unidades y abarca la parte de los tobillos y zapatos. A ambos lados de este eje, existen en su parte derecha una columna, y en el lado izquierdo dos columnas enumeradas de la misma forma y situadas a nueve y a ocho unidades de distancia respectivamente.

La posición de las manos de la Reina es la misma que en la fotografía en la que se basa para pintar el retrato; no obstante, en el cuadro las ha variado, situando entre ellas un abanico.

Este método de la cuadrícula, es utilizado también para los dibujos de las infantas, fechados h. 1995, dibujados a lápiz y bolígrafo sobre papel.

3.6.1.23 Andrés dibujo con medidas para escultura, 1998

Lápiz sobre papel, 27,7 x 31,5 cm



158

Antonio López en 1998 realiza una serie de croquis de la cabeza de Andrés, su nieto, para una escultura, todos ellos dibujados a lápiz sobre papel, con medidas y anotaciones.

3.6.1.24 Carmen, dibujo con medidas para escultura, 2007

Lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm



159

3.6.1.25 Aurora, dibujo con medidas para escultura, 2007

Lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm



160

Tanto el dibujo anterior de Carmen como el de Aurora son estudios previos para la realización de las esculturas. Se muestran frontalmente, establece un eje vertical, central, en el que sitúa las medidas generales del rostro. En estos apuntes analiza las proporciones, la forma, son dibujos de línea; sobre todo, le interesa definir sus contornos y las medidas para traspasar la figura a la escultura.

Otros dibujos de este tipo corresponden a *Martín, dibujo con medidas para escultura*, 2007. Lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm y *Andrés, dibujo con medidas para escultura*, 2007. Lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm. Estos cuatro dibujos de sus nietos, los dibuja en el mes de enero del mismo año, y están realizados con lápiz sobre papel de igual formato.

El nacimiento de sus nietos fue un estímulo emocional que le hizo retomar el tema de la infancia, uno de sus temas habituales, que ya había tratado al retratar a su hermana Carmen (*Carmencita jugando, Carmencita de comunión*), y a sus dos hijas. “El hecho de querer retratarlos en momentos concretos de su crecimiento condiciona su propio acabado ya que a medida que los modelos humanos de sus obras se desarrollan y por lo tanto cambian, el artista abandona la escultura para iniciar otra”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ <http://www.galeriamarlborough.com> Notas de prensa. 4/10/2015

Antonio López declara: “Los niños me parecen fascinantes como tema. Cuando la vida me los pone cerca, trabajo con ellos, está en mi sensibilidad, a pesar de los inconvenientes”¹⁰¹.

Los dibujos infantiles de sus nietos son estudios previos para cabezas esculpidas en diferentes materiales, representadas, generalmente, a escala natural, o incluso más pequeñas, aunque a su nieta Carmen la esculpe a escala monumental en las esculturas: *El día y La noche* (ubicada en la estación de Madrid); *Carmen despierta* y *Carmen dormida* (Museum of Fine Arts, Boston). El cambio de escala de la cabeza de bebé, de natural a monumental, invierte la relación del espectador con la escultura y le da un carácter menos particular, más universal.



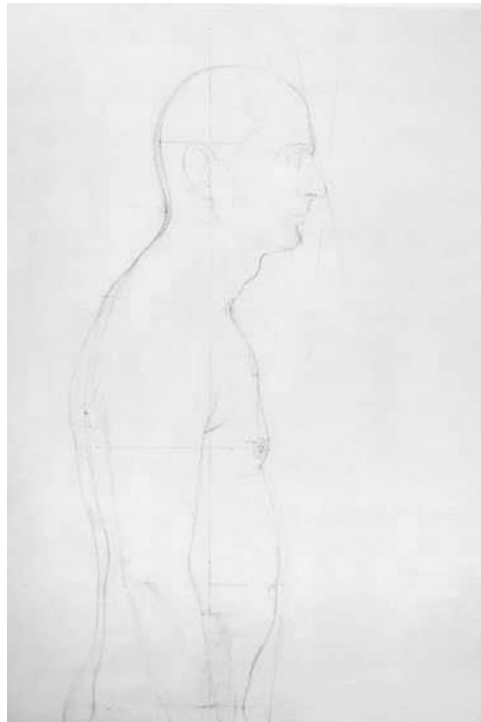
161

Composición con cabezas, 1996-2011. Escayola, cera, barro, bronce, piedra, oro y plata. Medidas variables.

¹⁰¹ Cultura/s La Vanguardia. Sábado, 26 septiembre 2015, p. 20.

3.6.1.26 Dibujo de perfil de Víctor, h. 2000

Lápiz sobre papel, 100,5 x 71 cm



162

El dibujo es un retrato de Víctor, a lápiz. En la composición se utiliza un encuadre de plano medio largo, desde la mitad del glúteo hasta la cabeza, con una angulación del punto de vista normal, situado a la altura correspondiente a los ojos del personaje, se muestra el perfil derecho, erguido y desnudo, de un hombre adulto. El tronco ocupa prácticamente la parte central izquierda del formato. La figura con la mirada soldada hacia la derecha del campo visual, la boca cerrada y el brazo derecho pegado al tronco denota una actitud tranquila.

En la composición se observan líneas de encaje. Posiciona una recta vertical, que pasa por el lóbulo de la oreja y la axila, en ella traza rectas perpendiculares, que sirven de referencia, para establecer medidas y proporcionar las diferentes partes de la figura. Se aprecian también, las direcciones oblicuas de dos rectas que se cortan en la punta de la nariz, una de ellas determina la inclinación de la frente, y la otra delimita la posición de la figura respecto al fondo.

El trazo continuo y de diferente intensidad, determina la forma, que junto con un ligero sombreado realza el volumen.

El carácter de este dibujo es un estudio de las proporciones masculinas en una figura específica, Víctor, tratándose de un retrato.

3.6.1.27 Dibujo para escultura de hombre andando, 2007

Lápiz rojo, grafito y *collage* sobre papel, 185 x 110,5 cm



163

Al igual que el dibujo *Diferentes movimientos para escultura de hombre andando*. Fernando, 2009 (fig. 166), este dibujo es un estudio anatómico de la figura humana caminando; el plano es también entero y la angulación normal. En este caso, se expone el perfil izquierdo de la figura en lugar del derecho. Muestran una similitud en la complexión atlética; ambos mantienen la cabeza erguida, con la mirada en el horizonte. Es la pierna izquierda la que avanza el paso, soportando con el apoyo total del pie, el peso del cuerpo, mientras que la derecha, rezagada, inclina el pie apoyado por los dedos, en la línea de tierra. El brazo izquierdo se mueve hacia atrás con la mano caída, el brazo derecho queda omitido, excepto la mano que sobresale, inclinada y un poco cerrada, por debajo del ombligo.

El ritmo creado por la línea de la parte posterior del cuello, parte anterior del tórax y de la pierna derecha, produce movimiento a la figura, al mismo tiempo el generado por la pierna izquierda le confiere estabilidad.

Es un estudio, de trazo continuo y sensible, con diferentes valores de intensidad en la línea, y con un sutil sombreado a base de rayados, empleando una escala de grises muy clara. Destaca en el procedimiento la marca que representa en la palma de la mano derecha, y con el mismo tipo de grafismo refuerza el trazo del cráneo y de las plantas de los pies. Una línea continua recorre el contorno del tronco, aflorando el

hueso pélvico y los genitales. La luz procede del lado izquierdo, resultando un claroscuro sugerente y de gran delicadeza expresiva.

3.6.1.28 Perfil y frente para escultura de hombre tumbado. Francisco, 2009

Lápiz y rotulador azul sobre papel, 140,5 x 228 cm. Con papel vegetal superpuesto.
Detalle



164

En este dibujo, representa dos posiciones del desnudo de la figura humana masculina, de perfil y de frente. Las cabezas están alineadas. Es un dibujo a tamaño natural.

La figura aparece tumbada boca arriba, descansando en un lecho, con los brazos separados un poco del tronco; las yemas de los dedos están en contacto con esta base y las piernas permanecen separadas con los pies contrapuestos. En la vista de frente, observamos la posición simétrica de la figura, y el contraste de la definición de la cabeza y parte del torso, con el resto de la figura, representada de forma simplificada y con un trazo ligero. La vista de perfil está dibujada con mayor definición y precisión. La luz cenital produce un volumen resuelto con un sombreado uniforme a base de manchas y con una sutil gama de grises. El vello representado a través de puntos y trazos cortos, enfatizan la textura de la piel.

Francisco descansa en una posición relajada, con la boca entreabierta y la mirada perdida en el infinito. Llamen la atención las cejas pintadas con rotulador azul en la posición de frente, que acentúan la mirada soldada y los rasgos del personaje.

Antonio López en esta composición, superpone un papel vegetal para plasmar otra posición en la figura, dibujándola con los brazos levantados, formando un círculo alrededor de la cabeza.

Este dibujo es un estudio antropométrico y anatómico de la figura humana masculina, para la escultura de *Hombre tumbado* (fig. 165).

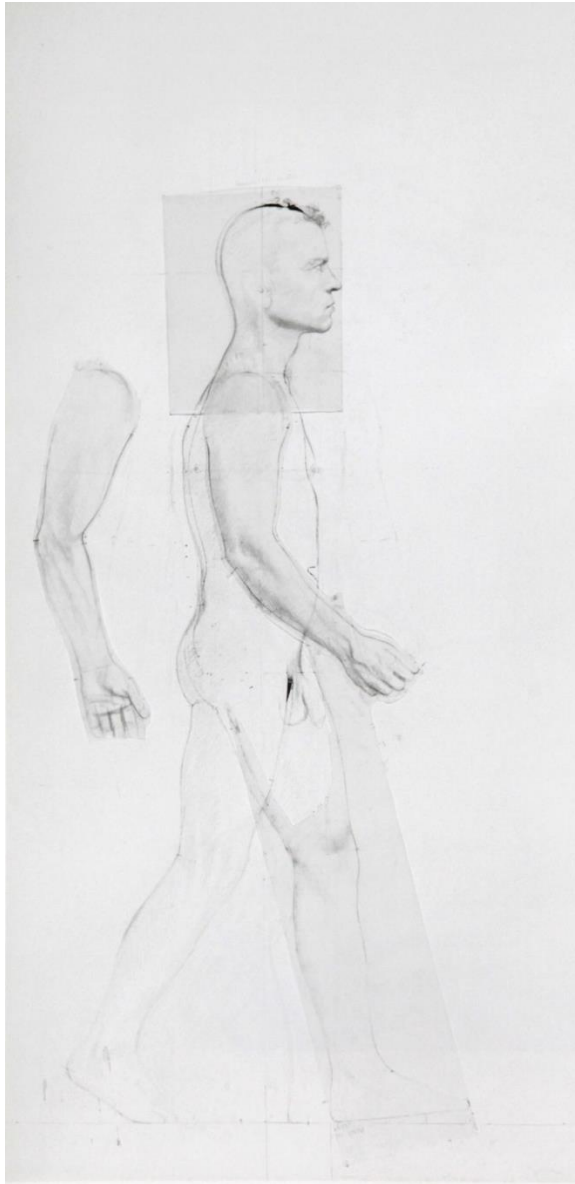


165

Hombre tumbado, 2011. Bronce, ed. de 4, 25,5 x 184,5 x 81,5 cm

3.6.1.29 Diferentes movimientos para escultura de hombre andando. Fernando, 2009-2011.

Lápiz azul y rojo, grafito, papel vegetal y *collage* sobre papel, 219 x 110,5 cm



166

Este dibujo es un estudio previo para una escultura, pero a su vez es un dibujo científico en el que reproduce fielmente las formas, las proporciones y detalles. Se trata de un estudio anatómico y morfológico de una joven figura humana masculina desnuda, caminando. Representa la figura humana en movimiento, en concreto es el retrato de Fernando, en un plano entero, visto de perfil derecho, con una angulación normal. Capta la vitalidad y el dinamismo de quien se ha puesto en camino.

La figura, enérgica y vital, mantiene la cabeza erguida, con la mirada penetrante dirigida hacia adelante. En el paso, avanza la pierna izquierda, respecto a la derecha

que queda atrás, según la vertical del tronco. El pie izquierdo apoya el talón en la línea de tierra, mientras que los dedos permanecen en el aire, y viceversa en el pie derecho. Los brazos se mueven al compás del paso; el brazo derecho se expone flexionado, con la mano ligeramente cerrada y a la misma altura del glúteo, pero ubicada en la vertical del pie izquierdo. En el movimiento, al andar, se produce equilibrio y dinamismo.

En el dibujo predomina la línea sobre la mancha. El trazo es seguro y sensible, de línea fina de diferente intensidad. El rostro y el brazo derecho están sombreados con detalle, al igual que la vista de detalle del brazo izquierdo, situada a la izquierda de la figura, con la palma de la mano dirigida hacia el espectador. La dirección de la luz es frontal lateral derecha, el volumen queda definido con una sutil gama de grises.

En el pie izquierdo muy tenuemente se observa otro pie apoyado en su extensión, en la línea de tierra. Esto es debido a que utiliza una superposición de papel vegetal sobre el dibujo para estudiar el movimiento de las piernas y de los brazos, produciendo un resultado singular en su procedimiento. El brazo situado en el margen izquierdo está dibujado sobre papel vegetal.

Retrata a un hombre caminando, y es un estudio previo para la creación de la escultura pública, de escala monumental: *El hombre de Albacete*. Encargada por el Ayuntamiento de Albacete al artista, constituyendo su primer encargo de su tierra manchega. Representa una figura simbólica, próxima a un hombre real, que se integra en el espacio de la ciudad. El 28 de diciembre de 2010 Antonio López visita la ciudad de Albacete para determinar su ubicación y su altura, y se acompañó de dos imágenes fotocopiadas de perfil y de frente del hombre, de cuatro tamaños distintos comprendidos entre 1,80 y 2,40 m. Antonio López piensa que la escultura tendrá una altura de 2,20 m, aunque podría llegar a 2,40 m, y se realizará en bronce; se le pregunta por el significado de la escultura, y Antonio López contesta:

“Yo Albacete lo veo como un pueblo del presente hacia el futuro, y yo quiero que ese hombre tenga esa fuerza, esa juventud y esa limpieza que yo veo aquí, yo quiero que exprese todo eso”¹⁰². Se trata de que se convierta en un ciudadano más y en un protector para la ciudad. Según los medios de comunicación, el artista adelantaba: “será una escultura simbólica, no representará ninguna persona en especial, pero sí el carácter y el tono de la ciudad de Albacete y de sus gentes, un hombre joven y valiente, en el que al igual que en la ciudad, la historia no sea un lastre, y simbolice esa sensación de libertad que tiene la mancha, ese mar de tierra que otorga el carácter típicamente manchego”¹⁰³. Simboliza por tanto, las características de la ciudad de Albacete, y el carácter de sus ciudadanos, que con una historia reciente caminan y miran hacia un futuro con vitalidad y optimismo, y como apunta el artista: “Dentro de

¹⁰² <http://www.laverdad.es/videos/noticias/albacete/727517419001>

5/07/2015

¹⁰³ <http://www.dailymotion.com/video/xejyqa-antonio-lopez>

5/07/2015

lo que es Europa es un pueblo que hay que hacer muchas cosas”¹⁰⁴, y esta idea es la que quiere expresar. Antonio López manifiesta: “de toda la tierra manchega es la única ciudad que ha creado unos vínculos conmigo dentro de mi profesión”¹⁰⁵, pues como sabemos, fue en Albacete en 1985 donde realiza su primera exposición retrospectiva en España, organizada por la Fundación Juan March, que representa un hito importante en su carrera. Desde entonces ha mantenido lazos artísticos con la ciudad (jurado de las bienales, talleres de verano, imparte la cátedra Ciudad de Albacete).

La escultura de *El hombre de Albacete*, es un encargo de un hombre que anda y un proyecto artístico que Antonio López tenía en su mente durante muchos años. En la armadura de forja, colabora con Antonio López, el escultor y profesor de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Tomás Bañuelos, quien al referirse al modelado de sus alumnos, en el vídeo los oficios de la escultura, cita a Rodin: “la escultura parte de un núcleo y que va creciendo de dentro a fuera”. Tomás Bañuelos comenta respecto Antonio López: “Yo puedo ayudarle a construir ese volumen capaz de la forma, pero es él el que tiene que encontrar ese hombre, encontrar ese perfil, esa mirada, ese gesto, ese cuerpo creíble que hable de *El hombre de Albacete*”¹⁰⁶. Esta escultura monumental es la última que está realizando Antonio López.

Encontramos una similitud de este dibujo con el relieve de la figura masculina en las medallas siguientes: medalla para el Premio Tomás F. Prieto, 1992. Oro, diámetro 6 cm. Y medalla para el Centenario del Cine Español, 1996. Bronce, diámetro 6,5 cm. La posición y actitud de la figura humana es la misma, camina hacia adelante con energía.



167

Modelado de la maqueta para la realización de la medalla para el Centenario del Cine Español, 1992. Plastilina, 27 cm de diámetro.

¹⁰⁴ <http://www.laverdad.es/videos/noticias/albacete/727517419001>

5/07/2015

¹⁰⁵ <http://www.dailymotion.com/video/xejyqa-antonio-lopez>

5/07/2015

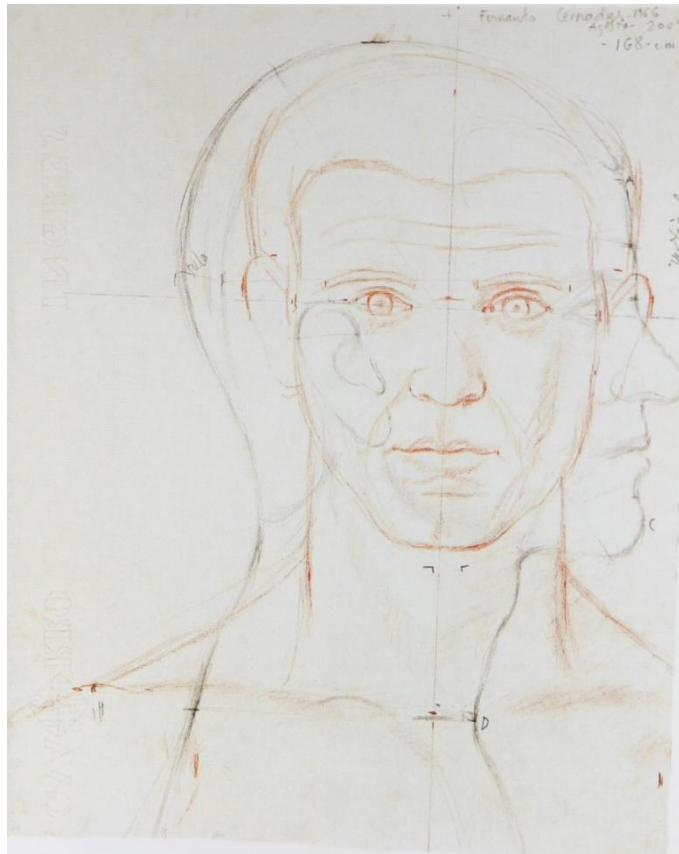
¹⁰⁶ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura>

5/07/2015

3.6.1.30 Perfil y frente para escultura de hombre andando. Fernando, 2009

Lápiz naranja y grafito sobre papel, 41 x 33,5 cm

Fechado: Agosto 2009.



168

Es un apunte del retrato de Fernando, en el ángulo superior derecho, se hallan las inscripciones: *Fernando Cernadas.1966. Agosto 2009- 168-c.m.* Y en el lado derecho del formato: *vertical*.

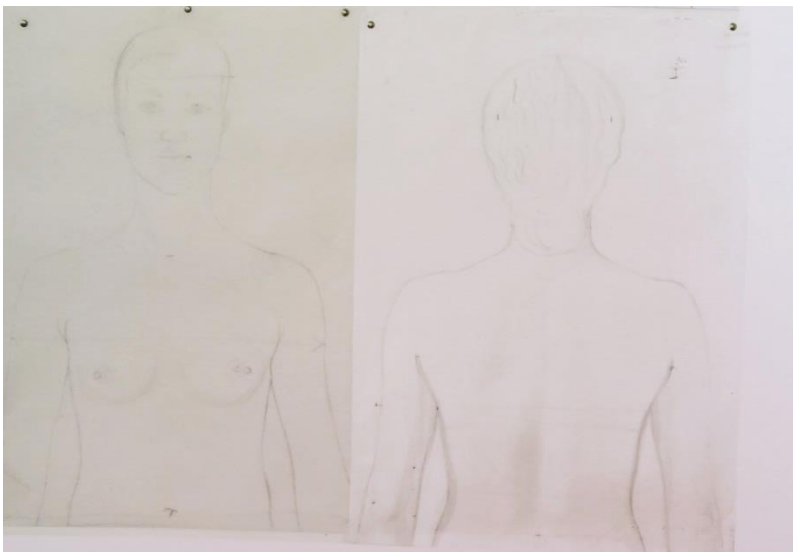
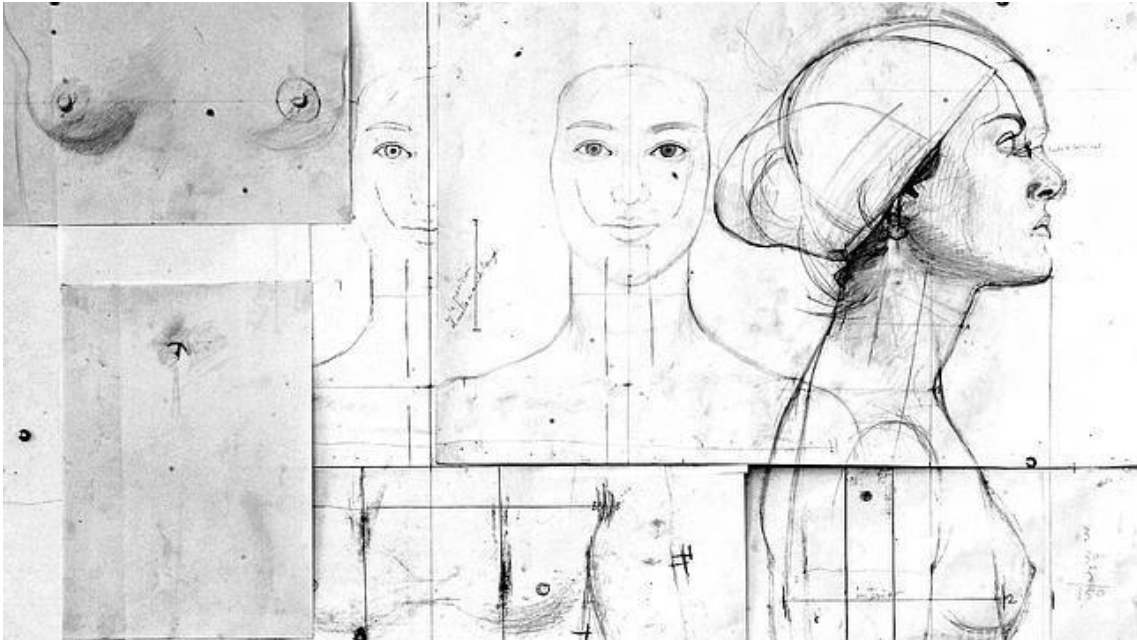
Representa el rostro de frente, superpuesto con el perfil derecho de Fernando. Para diferenciarlos, dibuja el de frente con lápiz naranja, y el de perfil con lápiz de grafito sobre papel Ingres.

En el encaje se observa el eje de simetría para la vista frontal, y marcas que sirven de referencia para proporcionalizar, así como anotaciones, *pelo, vertical*. En ambas vistas se corresponde la alineación de los elementos, frente, ojos, nariz,... excepto la altura de la oreja. En las proporciones de la cara, la distancia del nacimiento del pelo hasta el entrecejo, es la misma que de éste hasta la base de la nariz, pero la distancia de esta última hasta el mentón no es la misma, por lo que la subdivisión del rostro en tres sectores es sólo indicativa, buscando Antonio López las relaciones proporcionales específicas en cada persona para encontrar el parecido. No obstante, la distancia entre

3.6.1.31 Dibujos con medidas de mujer para la escultura “La mujer de Coslada”, y detalle 2009

Lápiz y bolígrafo sobre papel, 143 x 97 cm (conjunto).

170





Antonio López realiza una serie de dibujos con medidas para la obra escultórica *La mujer de Coslada* (fig. 61). Representa a una joven mujer, desnuda, en diferentes tipos de planos: en plano medio, desde el ombligo hasta la cabeza, vista de frente y de espaldas con los brazos un poco separados del cuerpo, y con el pelo recogido; en plano de detalle muestra el pecho, y el ombligo; y en plano medio, el perfil derecho, con un gorro, asomando el pelo por encima de la oreja.

Son dibujos realizados con una línea continua, sensible, y con un claroscuro sutil.

En el perfil de la figura se muestran rectas verticales, horizontales e inclinadas estructuradoras del encaje; establece una descomposición de la imagen, siendo el trazo más impreciso y de diferente intensidad; la luz procedente del lado derecho define el volumen, representado por un claroscuro, con un sombreado rayado vigorosamente.

Anotaciones, marcas, acotaciones, caracterizan estos apuntes de Antonio López, para la escultura *La mujer de Coslada*, cuya primera idea surge del personaje bíblico Eva, de largo cuello, con la cabeza levantada, dirigiendo la mirada hacia arriba, a su creador. Su escultura *María de pie*, 1964, también dirige la mirada hacia arriba.

La mujer de Coslada es la última escultura monumental que ha realizado Antonio López. Inicialmente pensó en la cabeza de una mujer, pero finalmente optó por una escultura de medio cuerpo. El artista cuenta cómo nació y elaboró esta escultura en bronce, compuesta por 40 piezas unidas por soldadura con una estructura interior de acero para reforzarla y 3000 kilos de peso:

“la escultura, elaborada en bronce, representa a una mujer desnuda emergiendo de la tierra desde el medio vientre con una altura de cinco metros y sesenta centímetros y un peso de 3.000 kilogramos. La idea primera era realizar una cabeza de mujer, pero

sobre la marcha me pareció emocionante la idea de prolongar la figura para que surgiera de la tierra desde la mitad del vientre”¹⁰⁷.

“El embrión o la primera idea de esta escultura de mujer -explica- nace incorporada a un grupo escultórico iniciado hace unos años y de momento abandonado que narra el relato bíblico de la creación del primer hombre Adán. Allí aparecía la cabeza de Eva naciendo en la base del grupo. Yo necesito siempre partir de modelos concretos para realizar mis trabajos, sean figuras humanas, paisajes, árboles o cualquier otro motivo. En una visita a la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid vi a una estudiante de escultura, a la que llamaré por la inicial de su nombre, que me impresionó por el carácter de su belleza, que me pareció que correspondía con la Eva que yo había imaginado, y que aceptó servirme de modelo. Con F. trabajé en cera, a tamaño natural el cuello y la cabeza, mirando hacia arriba, a su creador, la terminé en unas semanas y la vacié en yeso.

Cuando mis amigos Julián y Francisco, vecinos de Coslada, me hablaron de la posibilidad de realizar para la ciudad una escultura de gran tamaño, pensé en esta cabeza de mujer. Yo sabía por la experiencia de una obra anterior, lo sorprendente y mágica que es una cabeza monumental en el espacio urbano...

Cuando parecía que esta cabeza sería el tema de la escultura, sobre la marcha, pensé en la posibilidad de que la figura surgiera de la tierra hasta la mitad del vientre. Me pareció tan emocionante la idea de prolongar la figura que empecé una nueva escultura al regreso de F. de unos viajes de estudios fuera de España. Trabajamos en la nueva escultura desde octubre o noviembre de 2009 hasta el mes de abril de este año, dos horas cada día, de lunes a viernes. Yo quería que la escultura estuviera lo más terminada posible, porque tenía que crecer del tamaño real al que la estaba modelando, 68,5 cm de altura, a por lo menos cinco metros de altura, es decir, más de 8 veces mayor. Las formas tenían que ser limpias, delicadas y expresivas, como yo las veía en la mujer que me servía de modelo.

Se hizo una fotocopia de 5 metros, se montó sobre un bastidor y la vimos en la rotonda para tener una idea de esta escala en el lugar donde iría la escultura, y también, en 4 metros otra fotocopia de la primera cabeza. La imagen de la segunda escultura, la mujer hasta la mitad del vientre, con los brazos hasta debajo de los codos ligeramente separados, con una desnudez yo diría que sagrada, nos pareció más atractiva, más original y decidimos que ésta era la escultura y que debía crecer un poco más, hasta los cinco metros y medio”¹⁰⁸.

Según palabras textuales de Antonio López: “es una mujer o una criatura que nace al mundo...con la suficiente consciencia para asombrarse y agradecer el haber sido

¹⁰⁷ <http://www.Coslada.es/semsys/ciudadanos/Antonio-López> 3/12/2014

¹⁰⁸ <http://www.abc.es/20101015/local-madrid/antonio-lopez> 30/11/2014

creada por algún ser, no es una escultura religiosa pero puede tener una cierta relación”¹⁰⁹.

La escultura *La mujer de Coslada*, supone también un homenaje a las mujeres.

En la trayectoria artística de Antonio López, se puede considerar esta escultura como un pequeño punto de inflexión por dos motivos: la modelo es ajena a su entorno personal y el tema no pertenece a su cotidianidad.

Antonio López creó en 2010 como paso previo y necesario a la ejecución de la monumental *La mujer de Coslada*, en bronce patinado, que hoy preside una de las avenidas de la población madrileña que da nombre a la escultura, un prototipo en poliuretano de alta densidad, únicamente expuesto con anterioridad en el hall de entrada del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, durante los meses que duró su exposición retrospectiva en 2011. Y desde el 28 de mayo de 2013, se encuentra expuesto en Olula del Río (Almería) en el Museo Casa Ibáñez (cuya custodia y conservación ha confiado el artista a la pinacoteca olulense) de forma gratuita y permanente, con el objetivo de que la pieza sea expuesta en el exterior de las instalaciones del Museo en periodos temporales limitados, siempre acordes a la perfecta conservación de la obra y las particulares condiciones de su exhibición.¹¹⁰



171

La Mujer de Coslada, 2010. Poliuretano de alta densidad

¹⁰⁹ http://www.Coslada.es/semsys/ciudadanos/Antonio-López_Video_antonio-lopez-2.mp3 3/12/2014

¹¹⁰ http://www.almeria360.com/28052013_antonio-lopez 3/12/2014

3.6.1.32 China y Japón, Yannan y Tamio, 2014

Lápiz, óleo y collage de papel vegetal sobre papel, 235 x 141 cm



172

China y Japón, Yannan y Tamio, 2014. Lápiz, óleo y collage de papel vegetal sobre papel, 235 x 141 cm

En su obra reciente y a partir del encargo del cuadro de *La familia de Juan Carlos I*, Antonio López ha retomado la representación de la figura humana en el soporte bidimensional, que la retrata, y aborda el cuerpo desnudo, de pie, a color. Pues hasta el momento, los retratos de desnudos los había dibujado solamente a lápiz, en el papel, para estudios de escultura, siendo ahora la escena más narrativa.

Entre las últimas obras (dibujos al óleo, según catálogo Marlborough, p.9) que está realizando Antonio López sobre la figura humana, citamos: *Adrián y Miriam, 2014* (fig. 135), y *China y Japón, Yannan y Tamio, 2014* (fig. 172). Ésta última, consta de dos personajes de rasgos asiáticos, un hombre desnudo y una mujer vestida, por lo que se

invierten los roles en la representación artística, y ambos están de perfil y mirándose entre sí. Se establece un diálogo entre dichas figuras. Antonio López los retrata de un modo que no es el tradicional o arquetípico del género del retrato, en posición frontal. A modo de friso coloca las figuras. La mujer vestida de un modo actual, con pantalones y anorak, con una actitud natural, refleja el mundo contemporáneo. La figura femenina está casi pintada, mientras que la figura masculina está dibujada con línea. Y al emplear el lápiz y el papel la hemos incluido en los dibujos.

La técnica empleada es la misma para estas dos obras mencionadas, lápiz, óleo, y utiliza el collage de papel vegetal en el que dibuja un brazo a lápiz, resultando un dibujo analítico. Antonio López proporciona a estas obras que tienen un componente sexual, sobre todo la primera, un enfoque natural, situándose como transmisor de la escena. Por otro lado, el soporte del papel, característico del dibujo, le permite trabajar con más rapidez que con el lienzo. Según Antonio López: “el papel le ha dado la libertad necesaria para plasmar unas escenas que tenía concebidas desde hacía mucho tiempo, por la facilidad que le supone su ejecución con el pincel y el óleo sobre este soporte. El lienzo no le ofrece esta posibilidad, ya que allí siente que debe incidir una y otra vez sobre la superficie pictórica para darle el grado de detalle y densidad que necesita”¹¹¹. Por consiguiente, en el soporte del papel prácticamente no se puede rectificar porque se desgastaría y rompería; es por ello por lo que Antonio López es más rápido trabajando el óleo (técnica pictórica) sobre el papel (material principal que distingue el dibujo de la pintura) que sobre el lienzo.

Consideramos que Antonio López al trabajar con la técnica del óleo (propia de la pintura) sobre el papel (propio del dibujo), otorga, entre otros aspectos, la misma importancia a la pintura que al dibujo.

¹¹¹ <http://www.galeriamarlborough.com/artistas-ficha.php?=antonio-lopez-garcia>. Catálogo. 4/10/2015

3.6.2 INTERIORES DOMÉSTICOS

En este apartado seleccionamos las obras que comprenden los muebles familiares del artista, con los objetos que contienen, situados dentro del entorno familiar.

En interiores domésticos destacamos las obras: *Jarra y pan*, 1949 y *La vitrina*, 1970.

3.6.2.1 Jarra y pan, 1949

Lápiz sobre papel, 39,1 x 26,3 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: Antonio López García. 1949.

Inscripciones debajo de la firma: Tomelloso. Primer dibujo del natural.



173

Jarra y pan es el primer dibujo que realiza Antonio López del natural, a la edad de trece años, se lo propone su tío Antonio López Torres, y lo dibuja en la cocinilla de sus abuelos. El motivo es similar a los que hacía su tío por aquella época.

Observamos a través de la operación matemática ubicada en el ángulo inferior izquierdo, la importancia que para el joven Antonio López tenía el cálculo y que le acompaña durante toda su trayectoria artística.

Iconográficamente es un bodegón, formado por una mesa con patas de tijera, de madera sin barniz, colocada junto a la pared. Sobre la mesa se encuentran un paño blanco con una lista rojiza en el borde, que la cubre parcialmente; encima de éste hay un pan redondo al que le han cortado un trozo en su parte derecha; al lado, una jarra de barro reposa directamente sobre el tablero. Entre el pan y la jarra y en un plano más próximo se percibe una cebolla a la que le falta un trozo en su parte superior. El pan y la cebolla son los alimentos básicos para paliar el hambre.

En el apartado 3.2, nos hemos referido a cómo lo dibujó. Antonio López utiliza una hoja de bloc y un lápiz, los materiales básicos para dibujar. Según sus palabras, “con unas líneas generales lo encajé con facilidad”. El encajado, que consiste en adecuar proporcionalmente el tamaño de las figuras en el formato, es excelente. En el encuadre se observa parcialmente la mesa. Los motivos están muy bien proporcionados y describe perfectamente su carácter material. En la composición el centro de interés es la jarra, que ocupa una posición central, aunque está ligeramente desplazada hacia la derecha, para compensar de ésta manera su peso visual con los otros dos elementos alimenticios. El espacio es sencillo, indefinido, con el fondo de la pared agrietada por el paso del tiempo, y queda un poco diluido para centrar la atención en los motivos principales. Esta valoración plástica es un recurso que utiliza en su obra, y que se aprecia, por ejemplo, en el dibujo de *María*, 1972; representa la mesa con una perspectiva intuitiva. Antonio López se sentó en una silla baja, siendo el punto de vista bajo y próximo a los motivos, lo que realza su protagonismo. La dirección de la luz natural es frontal lateral izquierda; el volumen de las formas se consigue con el claroscuro, en el que utiliza la mancha y también el rayado. La línea que aplica en los contornos es suave y de diferente intensidad. La jarra y la mesa proyectan su sombra arrojada en la pared, y la cebolla sobre la mesa. Representa las calidades de las superficies, texturas con una gran pericia: el vetado de la madera, la rugosidad de la pared encalada, el barro del puchero con sus brillos en el vidriado, la rugosidad del pan, la capa de la cebolla,...

Le sorprendía cómo poco a poco surgía la imagen en el papel, y consideramos que en el poder de sorprender de la imagen en su proceso es donde se encuentra la magia del dibujo, cuyo resultado constituye la presencia de los motivos. Con este primer dibujo del natural realizado por Antonio López a los trece años, en el que se adentra en el alma de los motivos, nos transmite a su vez, su alma, sentimiento, emoción, sensibilidad, y su capacidad artística. Este dibujo, como cualquier obra de arte, es una estructura dinámica interpretada por el observador y en la que interacciona activamente.

3.6.2.2 La vitrina, 1970

Lápiz sobre papel, 50 x 42,5 cm



174

Obra que muestra un detalle de la vitrina, en la que se observa parcialmente, con una gran precisión y rigor, una puerta de cristal, de cuyo marco de madera parte una trama de junquillos ortogonales. A través del cristal transparente se percibe en la base del armario un frutero de cristal, con imponentes membrillos, que se apoya sobre un pañito de ganchillo; en el lado izquierdo hay un tubo de “Carnitina-c”. En la balda superior se encuentran una grapadora y unos vasos. El fondo de la vitrina muestra una decoración de hojas.

El espacio es representado con una perspectiva cónica de tres puntos de fuga, plano inclinado; la angulación es, por tanto, en picado. La luz directa, frontal a los motivos, produce sombras arrojadas muy oscuras y recortadas, de mucho contraste, respecto a la zona de luz, resultando un claroscuro muy contrastado. Las sombras arrojadas de los junquillos de madera sobre los membrillos acentúan su volumen, y la sombra arrojada de este conjunto sobre el fondo de la vitrina crea profundidad, configurando un espacio sugerente y enigmático. Las texturas y los reflejos son tratados con una sorprendente delicadeza; se utiliza una amplia gama de grises. El volumen conseguido mediante la técnica de mancha es de una gran sutileza. En la composición se utiliza una dirección visual oblicua ascendente. Transmite sensación de dinamismo e inestabilidad, que es contrarrestada con la dirección vertical de las varetas del cristal, que expresa elevación, espiritualidad, fuerza y equilibrio.

Emotiva y sublime obra, en la que el artista deja la impronta de su factura en el borde inferior, con chorreones y espacios con apariencia inacabada que contrastan con el verismo de la obra, para evocar que es un dibujo.

3.6.3 ESPACIOS ÍNTIMOS

A Antonio López, tanto en dibujo como en pintura, le interesa el tema de los espacios íntimos, que adquieren un valor simbólico al representar su relación con la intimidad del ser humano. Por su concepción artística, elige motivos que le emocionen y que pueda contemplar en cualquier momento; como consecuencia se inclina por objetos, espacios, acontecimientos de su entorno doméstico, su familia, su estudio, las casas de sus amigos... Como decía el psiquiatra español Juan Rof Carballo, que fue uno de los primeros, no solo en España sino en el mundo, en abordar con rigor científico el comportamiento emocional, apoyado por un sustento anatómico y fisiológico profundo: “La emoción no es un epifenómeno, algo accesorio que nos es impuesto desde el exterior sino al contrario es una realidad biológica que desde lo más primario y básico del organismo revela el constante actuar de fuerzas y tensiones a las que la vida misma debe su origen y a los que debe su origen también cuanta posibilidad de grandeza late en el hombre”. Fue un hallazgo de enorme importancia el hecho de considerar la emoción como base biológica radical del ser humano. El arte es, asimismo, una emoción. “Porque el hombre sólo es capaz de desenvolverse en el medio con eficacia, haciéndose cargo de la realidad, cuando tiene una imagen concisa de sí mismo. Es aquí, en este punto, donde la búsqueda del hombre se concentra en el encuentro del hombre consigo mismo”¹¹².

En sus dibujos existe una relación con el tiempo, así observamos el crecimiento de sus hijas, de sus nietos, la acción del tiempo en las paredes de su estudio, en la habitación de Tomelloso, con las grietas, suciedad, apilamiento de enseres, que manifiesta una sensación de vacío, abandono, soledad y silencio.

Con la mirada en los espacios íntimos del artista penetramos en su mundo interior, en su psicología. Antonio López a través del conjunto de dibujos en perspectiva de su estudio, dibujados desde distintos puntos de vista, nos muestra con la apertura de las puertas la profundidad espacial de todas las dependencias, al mismo tiempo nos clarificamos la visión espacial de su lugar de trabajo, que con grandes contrastes de luz sumerge al espectador en escenas donde los vestigios humanos son evidentes, creando una atmósfera onírica, de misterio, suspense, dramatismo, silencio y soledad,

¹¹² AA. VV. *Creación y figura: figuración en el siglo XX*. Fundación Bancaja Valencia: Fundación Bancaja D. L. 1999, p.15.

que pone de manifiesto la personalidad del artista. Estos lugares cerrados sin personas, evocan sus panorámicas de Madrid, en donde la presencia humana queda implícita, y se respira la huella de su presencia, porque en el fondo lo que ansía plasmar es la huella o el vestigio del ser humano que evidencia su presencia en el espacio donde habita, y con ello su experiencia, vivencias, su historia, que es en definitiva la esencia de su ser, que prevalece en el tiempo.

En los espacios íntimos hemos seleccionado apuntes y obras autónomas. Entre los apuntes comentamos los estudios preparatorios para la pintura *Mujer en la bañera*, 1968, y *La cena*, 1971; y entre las obras autónomas, el conjunto de dibujos del estudio del artista, *Mujer en la bañera*, 1971, *Habitación en Tomelloso*, 1971-1972, *Casa de Antonio López Torres*, 1972-1975, y *Cocina de Tomelloso*, 1975-1980.

3.6.3.1 Apunte para la pintura “Mujer en la bañera”, h. 1967 (fig. 83)

Lápiz sobre papel, 21,5 x 28 cm

Es un apunte de trazo rápido y suelto, para la ubicación del personaje dentro de la bañera. En la imagen muestra dos perspectivas, en la parte izquierda, la figura la dibuja en escorzo, perpendicular al plano del cuadro o de proyección, utilizando una perspectiva intuitiva; en la parte central representa la figura metida en la bañera, paralelamente al plano del cuadro, insinuando el nivel del agua a través de un ligero sombreado rayado.

3.6.3.2 Dibujo para la pintura “Mujer en la bañera”, 1968

Lápiz sobre papel, 37 x 41 cm



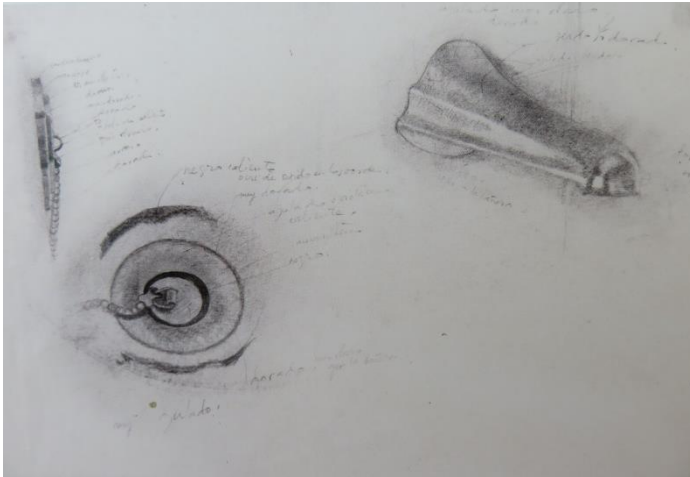
175

El encuadre del dibujo es un desnudo femenino desde el abdomen hasta los pies. La figura se encuentra sumergida parcialmente en el interior de una bañera, con las piernas juntas, paralelas y las rodillas flexionadas, emergiendo del nivel del agua, incidiendo en ellas una luz clara y luminosa. El tapón de la bañera es tapado parcialmente por el talón del pie izquierdo, no obstante en el óleo (fig. 34) se observa casi en su totalidad y entre los dos pies.

La perspectiva cónica de tres puntos de fuga, con el punto de vista alto y próximo, cuya angulación en picado proporciona una visión más amplia de la profundidad y amplitud de la bañera, produce un entorno sugerente e inquietante. La sombra arrojada del lado izquierdo de la bañera determina la dirección e inclinación de la luz, que procede de una fuente de luz natural, ventana, situada en la parte izquierda de la composición, y no visible en el campo visual. El volumen de la figura queda definido por un rico y variado claroscuro, con zonas de sombra propia y arrojada, con una escala de valores amplia, y por las texturas. La diferencia de un medio aéreo y otro acuático delimitada por el nivel del agua de la bañera, queda patente en la piel de la figura, contrastando la parte clara de las rodillas, en el aire, con la oscura del resto de las piernas, en el agua, y por la refracción de la luz en el medio acuático, que cambia de dirección, observándose en la proyección del borde del lado izquierdo de la bañera sobre el agua. La materia transparente y la opaca, son tratadas con gran primor en el dibujo.

La composición es en diagonal, cuya dirección en sentido ascendente, va desde el ángulo inferior izquierdo del dibujo hasta el opuesto. Sugiere dinamismo y tensión. Este esquema compositivo es el más utilizado a lo largo de la historia. Como referente a este desnudo en diagonal, podemos citar *Desnudo*, de Modigliani.

3.6.3.3 Dos apuntes para “Mujer en la bañera”, 1967, 1968



176

Dibujo para “Mujer en la bañera”, 1967. Lápiz sobre papel, 21,5 x 31 cm



177

Dibujo para “Mujer en la bañera”, 1968. Lápiz sobre papel, 21,5 x 31 cm

Antonio López realiza entre 1967 y 1968 varios dibujos, apuntes, para la pintura *Mujer en la bañera*, 1968, entre los que se encuentran los apuntes de detalles del tapón, del grifo de la bañera, y mediante líneas de designación indica los nombres de los colores

para el óleo, así podemos observar en el grifo, azulado verdoso, verdoso dorado, dorado rojizo,...

El trazo es claro y definido. El claroscuro está determinado por un sombreado a base de manchas, en donde el reflejo de la luz queda patente en el metal, alcanzando una gran sutileza en el óleo, junto con los reflejos en los alicatados. Un referente artístico es Jan Van Eyck (Flamenco, h.1390-1441), en el óleo sobre tabla *El matrimonio Arnolfini*, 1434, en donde los reflejos de la luz sobre la lámpara, y los motivos de la estancia reflejados en el espejo concavo contribuyen a las características especiales de esta obra.

3.6.3.4 Mujer en la bañera, 1971

Lápiz sobre papel, 52 x 70 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: Antonio López García.1971.



178

Conceptualmente representa el desnudo de una figura femenina, anónima, en un escorzo muy pronunciado, perpendicularmente al plano del cuadro, en perspectiva cónica frontal, y sumergida parcialmente en el agua de una bañera, lo que conlleva una gran complejidad en la representación, y la maestría en las reglas de la perspectiva

cónica, en los efectos de la reflexión y refracción de la luz, y en el tratamiento de las texturas opacas y transparentes.

La figura femenina está vista desde la mitad de las piernas hasta la nariz, se encuentra recostada en la bañera, con la cabeza apoyada en el borde, las piernas estiradas y paralelas, las manos tienen una posición semejante al óleo *Mujer en la bañera*, 1968, con la mano izquierda apoyada en el borde de la bañera, mientras que la derecha acusa el empuje del agua, que la hace flotar, sumergiéndose parcialmente los dedos, suscitándonos la imagen de la mano derecha del *Cristo muerto*, de Mantegna, que descansa sobre su lecho de muerte, mientras aquí descansa en el agua de la bañera.

Connotativamente nos transmite un estado de relajación, de catarsis, de introspección del ser humano; simultáneamente con su naturalidad, nos remonta al origen de donde venimos.

Antonio López nos hace partícipes de esta escena al situar el punto de vista muy próximo a la figura, adentrándonos en el agua, cuya masa de contorno trapecial envuelve a la figura, resultando un desnudo en escorzo muy *sui generis*, en sus obras.

En la composición se produce una simetría axial. El pubis es el centro visual. Su peso visual es compensado por la forma orgánica blanquecina del agua, que parece emanar del brazo izquierdo, encontrándose estos elementos alineados con la mano derecha. El peso de estos elementos se compensa por configuración y textura, lo cual produce un gran equilibrio en la composición. El esquema compositivo está basado en un triángulo, apoyado por su base, coincidente con el margen inferior del agua y cuyo vértice superior apunta a la nariz, hecho que confiere estabilidad a la composición.

El volumen definido por el claroscuro, con una escala de valores extensa, con predominio de la mancha, y por la riqueza de texturas, proporciona una gran expresividad y veracidad a la imagen. La luz natural, frontal, procedente de una ventana situada detrás del espectador, es difusa. En la factura, contrastan formas muy definidas, con un sombreado muy natural, con otras incipientes, como la mano derecha o el rostro. Contrasta también la textura lisa de la piel fuera del agua con la textura de las piernas dentro del agua, que les confiere un carácter más informal, al que se auna la deformación producida por la refracción de la luz. La cintura es la parte de la figura que más acusa esta deformación. Las tenues sombras del material liso de la bañera contrastan con las intensas sombras de la materia orgánica del agua y con los reflejos de la luz. Estos contrastes proporcionan a la imagen un aspecto entre lo natural y lo onírico.

Tres años transcurren desde que Antonio López realiza *Dibujo para la pintura "Mujer en la bañera"*, 1968, y este dibujo *Mujer en la bañera*, 1971, de homónimo título que el óleo. En ambos dibujos la figura femenina se sitúa en escorzo, están realizados con lápiz sobre papel, pero el tratamiento de las texturas es distinto, y en el primer dibujo

la figura adopta una posición oblicua al plano del cuadro, sin embargo, en el segundo se encuentra escorzada perpendicularmente al plano del cuadro, en perspectiva cónica frontal, rememorándonos en esta posición a la obra pictórica renacentista, *Cristo muerto*, de Mantegna, uno de los escorzos más insignes en la Historia del Arte. No obstante, Cristo, al ser visto desde los pies, en un ángulo de visión inusual en sus representaciones, presenta un escorzo más acentuado que el dibujo *Mujer en la bañera*, por lo que sus dimensiones se acortan velozmente, y refleja la preocupación del artista por trasladar al lienzo todas las reglas y las convenciones que configuran el escorzo de la figura humana en perspectiva cónica frontal, sentimiento compartido por Antonio López en este dibujo. Es curioso observar que el centro geométrico de ambas composiciones coincide con los genitales de Cristo, y ligeramente por encima de los de la mujer. Al mismo tiempo, encontramos un paralelismo en los elementos que envuelven y sustentan a las figuras, en *Cristo muerto*, el elemento sustentante es el lecho, y el envolvente la sábana; sin embargo, en la figura femenina, los elementos son la bañera y el agua, respectivamente. Los elementos envolventes, sábana y agua, cubren prácticamente las mismas zonas en ambas figuras, y modelan el cuerpo, cada uno con sus características naturales: la sábana se ajusta al cuerpo con su drapeado, y el agua con su transparencia y por la refracción de la luz nos manifiesta la desnudez y deformación del cuerpo. Ropaje y agua, son dos elementos empleados por cada uno de los artistas en aras de plasmar en un cuerpo desnudo un elemento complejo, que supone junto con la representación del escorzo en perspectiva cónica, la reflexión y refracción de la luz, cuestiones relevantes en la Historia del Arte.



179

Andrea Mantegna

Cristo muerto, h. 1480

3.6.3.5 Manos de Mari para la pintura “La cena”, 1971

Lápiz sobre papel, 36 x 44,5 cm

Firmado, fechado y anotación en el ángulo inferior derecho: Antonio López García-1971 “Apunte de las manos de Mari”.



180

Las manos de Mari es un estudio preparatorio, apunte, para el óleo *La cena*. En la composición, las manos de Mari permanecen sobre un plato hondo, de loza, en actitud de coger los alimentos del plato. La parte posterior de la mano izquierda permanece un poco cerrada y la mano derecha coge una cuchara.

Las posiciones de las manos siguen la dirección de la diagonal del encuadre, trazada desde el ángulo inferior derecho, produciendo una sensación de dinamismo y actividad. La mano izquierda ocupa la parte central de la composición, y es a la altura del índice, que coincide con el alimento que sostiene la cuchara, donde se ubica uno de los elementos principales de la composición, pues si aplicamos la regla de los tercios al rectángulo interior, éste se coloca en una de las intersecciones que resultan al dividir la imagen en tres partes iguales de manera vertical y horizontal. El volumen está definido por un claroscuro, y técnicamente resuelto con manchas difuminadas. La sombra arrojada del plato contrasta con la luminosidad de su materia, al ser iluminado por un foco de luz puntual y cenital.

En el primer apunte, describe un conjunto de elementos de uso doméstico, situados encima de la mesa. En un primer término, se encuentra una cacerola sobre un plato de duralex. Si trazásemos un eje vertical, la cacerola se situaría simétricamente al eje, en un segundo plano una cuchara y una pera, y más al fondo, un cuchillo, un vaso, una servilleta y un platito con rodajas de pescadilla. Sin embargo, en el segundo apunte, se produce un abigarramiento de elementos, al bosquejar por un lado un bodegón referente a la pintura *La cena*, y por otro lado, los dibujos infantiles de animales. En ambos apuntes coinciden el dibujo de la pera, el vaso, y la rodaja de pescadilla de la que realiza una vista abatida sobre el plano de proyección, visualizando su redondez.

El tratamiento técnico es similar en ambos apuntes, están dibujados con bolígrafo, el primero con rojo, y el segundo con azul, sobre papel. Destaca el predominio de la línea de contorno. Son dibujos de línea rápida, desenvuelta, ágil y ligera. En el primero, la dirección de la luz nos la proporciona la sombra arrojada de la pera y la cuchara, siendo una luz artificial, cenital, procedente de la parte izquierda de la composición; tanto la pera como la cuchara son los dos únicos elementos de la composición a los que les ha transferido un volumen a través del claroscuro.

En ambos apuntes y a través de líneas de referencia, realiza anotaciones para los utensilios y los alimentos. En el primero podemos leer: plato de duralex, cacerola verde, trozo de pan, vaso, servilleta, cuchillo y tenedor, platito con rodajas de pescadilla; y en el segundo: medicina, granada, pera, rodaja de pescadilla grande, azucarero negro, vaso de cristal, colines en un plástico. El apunte con dibujos infantiles nos muestra que el artista es simpatizante por los dibujos de animales.

3.6.3.7 Apunte para la pintura “La cena”, 1974

Lápiz sobre papel, 24,5 x 34,4 cm

Firmado y fechado en el águila inferior derecho : A. L. G. 1974.

La composición muestra objetos de uso doméstico, vasos,..., sobre la mesa redonda. Se caracteriza por el predominio de la línea curva, elipses de los vasos y platos, arco de la mesa, que producen dinamismo, y por la suavidad del trazado. La sombra arrojada por el vaso sobre la mesa determina el punto de luz.



183

3.6.3.8 Montaje de varios dibujos para la pintura “La cena”, 1971-1980

Lápiz, óleo, collage, papel vegetal sobre cartón pluma, 89 x 101 cm



184

185

En este montaje, el formato es el mismo que en la pintura “La cena”, de 89 x 101 cm. Utiliza la técnica del collage, recortando y pegando papel vegetal sobre un soporte de cartón pluma. Emplea el lápiz y el óleo.

En la representación espacial, la disposición de las figuras y objetos es igual que en la obra pictórica. En la escena representa a su hija Carmen, y a su mujer, Mari, cenando alrededor de una mesa redonda, repleta de platos con alimentos. Al fondo, en la parte derecha, una puerta abierta nos deja ver la escalera que sube a otra planta.

La línea es el elemento del lenguaje visual que predomina, cuyo trazo fino y continuo, produce sensación de orden, claridad y gran delicadeza perceptiva. La luz procedente de un foco cenital, está presente en los objetos que arrojan su sombra sobre la mesa, de la que determina solamente el contorno; en la figura de su hija, y en la huevera del primer término el claroscuro es evidente, con contrastes entre zonas de luz y de sombra. En la representación espacial utiliza la perspectiva.

Destaca en la composición el contraste del primer elemento coloreado, huevera, con el resto de los elementos que están dibujados acromáticamente, como si se tratara de una ensoñación. El valor intenso de la línea en la mano de la niña contrasta con el valor tenue del plato, reforzando su posición y expresividad. Contrasta también la expresión serena y fija de la niña mirando al espectador con la mirada ensimismada de Mari. Las líneas rectas de la pared contrastan con las líneas curvas de la mesa y utensilios, produciendo simultáneamente estabilidad y dinamismo en la composición.

Esta escena familiar es contemplada desde el punto de vista del comensal situado en el espacio virtual, con cuyo plato cortado por el encuadre, y en un primer término, Antonio López nos hace partícipes de la mesa; junto con los elementos cortados de la parte izquierda, y la puerta abierta del fondo, nos amplía el horizonte compositivo, dejándonos la representación espacial abierta. Las partes que se cortan bruscamente, como el plato del primer plano, son el resultado del encuadre fotográfico y también de los enfoques orientales, que a su vez fueron un recurso muy utilizado por los neoimpresionistas como Seurat, en concreto en su cuadro *El circo*, 1891.

En esta composición están presentes tres espacios, virtual, real y el espacio de la estancia de la escalera, al igual que en sus dibujos *Estudio con tres puertas*, 1969-1970, *Interior del váter*, 1969, y *Luz eléctrica*, 1970 y en su obra pictórica *Figuras en una casa*, 1967.

3.6.3.9 Dibujos del estudio del artista

Un conjunto de dibujos del estudio del artista Antonio López, transmiten una visión general del lugar de su trabajo, haciendo que el espectador se recree en cada rincón de su espacio habitado, sienta sus vivencias, experiencias y sensaciones, aportando cómo trabaja, cómo es, cómo piensa y siente el artista.

Pertencen a este conjunto de dibujos, las obras: *Salida del estudio*, 1967, *Interior del váter*, 1969, *Estudio con tres puertas*, 1969-1970, *Cuarto de baño*, 1970-1973, *La luz eléctrica*, 1970. Son espacios interiores, significan la propia intimidad del ser humano, donde afloran los pensamientos, vivencias, experiencias, sentimientos, recuerdos, sueños e ilusiones; los interiores y la intimidad constituyen un tema principal en sus dibujos.

Un motivo singular de esta temática es el cuarto de baño, que reitera desde diferentes puntos de vista, en varios dibujos y óleos, visto desde su interior o desde el estudio.

En la serie de obras del estudio emplea principalmente la perspectiva curvilínea. El estudio de las luces y sombras determinan un claroscuro magnífico que modela las formas. Las texturas son fundamentales en la expresividad del artista, para mostrarnos su mundo interior. El espectador, al contemplar sucesivamente estos dibujos, interacciona construyendo un tiempo y un espacio, similar al cinematográfico, porque cada dibujo se transforma en un plano de la misma secuencia cinematográfica, en la que el movimiento de la luz es fundamental, lo cual suscita misterio, intriga, incertidumbre y dramatismo. El tiempo presente en cada escena se vislumbra por las huellas del espacio usado, habitado por la soledad y el silencio del artista, que convive con el tiempo del pasado, materializado sobre todo en el desgaste del espacio.

Estos dibujos del estudio, en los que plasma las puertas de acceso a las dependencias, constituyen el umbral del conjunto de obras al óleo dedicadas al tema de la ventana de su estudio, entre 1972 y 1982, como son: *Ventana grande*, 1972-1973, *Ventana por la tarde*, 1974-1982, *Ventana de noche*, 1971-1975-1980, *Ventana de noche, Chamartín*, 1980. En la primera obra, la ventana permanece cerrada, reflejándose en el cristal el interior del estudio; sin embargo, en las demás obras se encuentran abiertas, y permiten ver un paisaje suburbano y residual. El paralelismo de sus puertas y ventanas, con un sentido metafórico, con el contraste de luces contrapuestas de interior y exterior en las ventanas, y de interior a interior en las puertas, argumenta el paso del tiempo, y con él la vida del ser humano, y sobre todo, la reflexión sobre el dibujo y la pintura, como medios para representar una realidad metamórfica, cambiante, y desdeñosa, en la que el artista, como hemos mencionado, vive en soledad.

En estos interiores, intimistas, el elemento principal es la luz, que nos conduce por los espacios contiguos e interconectados, como en los interiores holandeses de la segunda

mitad del siglo XVII; según afirma Calvo Serraller “fueron éstos, los primeros en descubrir que la circulación luminosa interpenetraba espacios, adelantándose con ello a lo que después cinematográficamente se denominó los “planos-secuencia”; o sea la sucesión temporal -el recorrido- de diversos planos de lo real mediante una luz móvil. Era una manera de romper el cubo escenográfico de Alberti, cuya única salida era una ventana frontal por la que el interior se comunicaba con el exterior”¹¹³. La luz en estos dibujos de Antonio López es unas veces natural, procedente de una puerta acristalada como en *Salida del estudio*, 1967, y otras veces, artificial, directa, de una bombilla, o también de un foco que no aparece en la escena, como en *Cuarto de baño*, 1970-1973. La luz, materializada en una dilatada gama de grises, es la verdadera protagonista de los dibujos de Antonio López, es la que embellece el espacio, y es sobre todo, un proceso en circulación constante, un proceso cinematográfico. En palabras de Calvo Serraller, “la interiorización dibujística alcanza en él toda su potencia plenaria en los interiores, que ilumina como una súbita aparición, dejándonos la sensación de una visión instantánea, como un flash”¹¹⁴. En este sentido, podríamos decir que congela la luz, haciéndola intemporal.

La pericia en las perspectivas de la representación espacial, tratadas con un rigor geométrico, el estudio de la luz y de las sombras, los efectos de la reflexión de la luz, la sutileza de las texturas, el volumen creado con la técnica del claroscuro, a base de manchas, en donde las sombras nunca están completamente privadas de luz, hacen que estas obras sean consideradas de un gran valor artístico, elevándolas a la categoría de obras maestras.

En el conjunto de dibujos del estudio, Antonio López produce espacios contrapuestos de luces y sombras, donde el candor de las zonas iluminadas contrasta con la tenebrosidad del espacio en sombra, creando una sensación de misterio, dramatismo, y ensueño. Luces y sombras, tal vez para manifestar las vivencias de las personas llenas de luz y de sombras.

El estudio es el lugar habitado por Antonio López en su trabajo, en su camino existencial cotidiano. Es el centro fundamental de su intimidad. Nos transmite la búsqueda de su ser, de su conciencia. Las huellas, señales humanas en los espacios interiores, son identificativos de lugares habitados, usados y enigmáticos, porque en esos vestigios se encuentra el alma y la historia del ser humano. Para concluir, podemos afirmar que las cuestiones principales de sus dibujos son la luz, las huellas o señales humanas y el tiempo.

¹¹³ LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010, p.50.

¹¹⁴ Ídem.

- **Salida del estudio, 1967**

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 40 x 50 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York



185

En un primer plano se muestra frontalmente parte de una de las paredes del estudio del artista, de la que se aprecian dos vanos, con puertas de madera de color blanco, que abren en sentido opuesto. Dos dependencias del taller del artista son vistas tras la apertura de este juego de puertas, la de la izquierda, abre hacia el interior, con un giro horario, y nos adentra en el baño, sin embargo, la puerta ubicada a la derecha, abre hacia el espectador, con un giro antihorario, nos involucra y nos hace partícipes de la escena, permitiéndonos contemplar las contrahuellas de cuatro escalones, cuya línea de huella da acceso, a través de una puerta acristalada, cerrada, al jardín del que se aprecia el muro de ladrillo de caravista, y más allá de la tapia se perciben unos árboles de hoja caducifolia, cuyas ramas deshojadas nos corroboran que estamos ante una estación otoñal o invernal. El vano izquierdo está cortado por el límite del formato, la posición oblicua de la puerta, permite observar la dependencia del baño, con un alicatado en brillo, en el que se reflejan los accesorios, objetos, y el lavabo que consta de dos grifos de rosca, por encima de éste se encuentra una balda de cristal con botellas, y en la misma vertical una bombilla, al lado de ésta hacia la parte izquierda, se encuentra un armario pequeño, soportando en su base superior unas botellas.

El tabique que une las puertas, denota las grietas de la pared, chorreones, suciedad, y con ello el paso del tiempo. Un halo de misterio envuelve el ambiente, que permite conocer la psicología del artista, sentir y palpitar su existencia, su soledad y el silencio, en un tiempo presente, cuya huella del pasado late en el entorno.

El espacio está representado por una perspectiva cónica central; el punto de fuga de las rectas perpendiculares al plano del cuadro se encuentra ubicado en el cristal de la puerta del jardín, por debajo de la tapia, y coincide con la altura del punto de vista del artista. La luz detectada, a través de la puerta acristalada que accede al jardín, nos permite corroborar que es de día. Contrasta la luz intensa de la estancia principal con la penumbra de las otras dos dependencias. La puerta abierta del pasillo de salida del estudio permite penetrar la luz, proyectándose en la pared de la derecha; en el límite de la luz y de la sombra, se hallan en el suelo despojos de Antonio López, en concreto, podemos afirmar, una caja de dentífrico, cuya marca nos insinúa con las letras que se ven, "colga"; estos objetos usados delatan su presencia. El juego de luces procedente del estudio y del exterior produce un claroscuro muy sugerente. Utiliza una amplia gama de grises; la sombra proyectada en la pared de la puerta de salida del estudio contrasta con la luminosidad del grosor de la puerta. Las texturas de las paredes, grietas, enchufe, interruptor, madera de las puertas con sus manivelas metálicas, pestillo, el cristal, los reflejos en los cristales y en los alicatados, la loza del lavabo,...son de una sutileza extraordinaria, que Antonio López domina con gran maestría.

En la composición predominan las líneas verticales, determinadas por los vanos, puertas, aristas de las paredes, posición de los alicatados,...Da prioridad al vano de salida al estudio, al verse en toda su amplitud, pues ocupa una posición casi central, mientras que el vano del cuarto de aseo se ve parcialmente, esto se corresponde con la importancia del título de la obra. Este encuadre en el que los elementos, puertas, vano, son cortados bruscamente, resultan del encuadre fotográfico, y dinamizan la composición.

- **Interior del váter, 1969 (fig. 100)**

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 49 x 34 cm

Firmado: Antonio López García. Y fechado en el ángulo inferior izquierdo

Se muestra un encuadre del interior del váter, del estudio del artista, formado por las paredes laterales, el suelo, y la pared frontal abierta por el vano de la puerta. El espectador se integra en esta oblonga dependencia, a través del lavabo, parcialmente visualizado. Se observa en un primer término, en el ángulo inferior derecho de la composición, una parte del lavabo, en cuyo ángulo y en el suelo, se observa una botella de cristal, en la misma vertical de ésta, un botiquín metálico adherido a los alicatados, y sobre él una botella de cristal; paralelo al lavabo se ve un ángulo de la balda de cristal. En la parte izquierda de la pared, se haya un radiador, detrás de la puerta. El interior del váter nos comunica con la estancia principal, mediante una puerta de madera blanca, abierta casi perpendicularmente, situada de frente al espectador. Al atravesar el umbral de la puerta con la mirada, la dirección de la luz artificial nos hace vislumbrar frontalmente una ventana con la persiana bajada, en cuyo cristal se refleja la puerta del váter, y una potente luz, a modo de flash, situada en el espacio virtual, donde se encuentra el artista. Una serie de enseres, trapos, e incluso suciedad se anquilosan en la penumbra, dejándonos entrever un mundo dramático, de tinieblas y soledad. Este dibujo es el primero que realiza del interior del váter.

El espacio está representado por una perspectiva curvilínea. Uno de los puntos de fuga está localizado en el reflejo de la ventana, a tres cuartos de la altura total del formato; las aristas verticales del alicatado se curvan ligeramente. En el interior del váter, la luz artificial, frontal y lateral, procede del espacio virtual; la luz de la bombilla se aprecia en el reflejo del alicatado frontal, junto al vano de la puerta; existe otro foco, cuyo reflejo aparece en el cristal de la ventana, que con su súbita y potente iluminación baña este espacio, penetrando en el contiguo, y es la parte derecha del vano de la puerta, la que arroja la sombra, y delimita la zona de luz y sombra, en una zona en la que reina la oscuridad. Las sombras arrojadas de los objetos son muy alargadas. El volumen de los espacios queda definido por un claroscuro muy contrastado, con una escala de valores muy extensa. El perfeccionismo de las texturas en los motivos, el contraste de luces contrapuestas, la laboriosidad de los reflejos, y la profundidad espacial del campo visual, producen un gran verismo y naturalidad a la obra.

En la composición predomina la geometría, cuadrados transformados en trapezios por la perspectiva, rectángulos, las teselas hexagonales del suelo, elipses en la botella,...

Esta obra a nivel espacial, se corresponde con el dibujo *Salida del estudio*, 1967 (fig. 185), en el que se observa a través de la puerta izquierda del estudio, parte del interior del váter, pero ahora nos encontramos completamente dentro, reiterando este

interior, pero con un plano más próximo a la puerta, es *La luz eléctrica*, 1970 (fig. 186), de esta manera podríamos sumergirnos en una secuencia cinematográfica.

En *Interior del váter*, 1969 se encuentran inmersos tres espacios: el virtual donde están situados los focos y el pintor, el real del primer término, que es el interior del váter, y el del propio estudio, recreándose la complejidad espacial de *Las meninas*, de Velázquez, y que hemos apuntado en otras obras de Antonio López.

- **La luz eléctrica, 1970**

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 122 x 116 cm

Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo

Firmado: Antonio López García. Y fechado en el ángulo inferior derecho



186

Imagen en la que reitera el cuarto de aseo, en una aproximación hacia la puerta, desde la que se percibe el espacio contiguo, estudio, a través del vano de ésta.

Se describe un oblongo cuarto de aseo, de anchura siete azulejos, lo que equivaldría a 1,05 m. de anchura, si los azulelos fuesen de 15 cm. Se muestran parcialmente las dos paredes laterales, y la pared frontal en la que se abre el vano de la puerta. El marco de la puerta de madera blanca ocupa los cinco primeros azulejos de la izquierda, unos 0,75 m. El alicatado, en brillo, de las paredes actúa como un espejo, en donde se refleja el vano en la pared de la derecha, interfiriéndose con la sombra arrojada y

alargada del pequeño armario metálico, adosado a la pared y que se encuentra en el espacio virtual, pues Antonio López, nos lo ha dado a conocer en el dibujo *Interior del váter*, 1969. Una mancha orgánica, con chorreones, se sitúa en el alicatado, junto al reflejo del límite del marco de la puerta, que como veremos se encuentra a la altura de la línea de horizonte.

La potente, intensa y candorosa luz, procedente de un foco artificial del espacio virtual, es la que envuelve este espacio del aseo, y a su vez es la que nos guía y dirige al estudio, proyectándose en el suelo y en la pared frontal; la sombra arrojada de la parte derecha del marco de la puerta delimita la zona de luz, de la de sombra. La luz artificial de la bombilla, situada junto a la parte izquierda del marco de la ventana, se refleja en el cristal, y al estar la persiana bajada, se refleja también el interior del váter a través del vano, constituyendo una reciprocidad espacial, pues desde cada uno de estos espacios, aseo y estudio, se observa el espacio contiguo mediante el marco de la puerta, directamente y por medio del reflejo en el cristal, respectivamente. Estas luces artificiales iluminan el estudio, en el que se percibe la pared frontal, el suelo y el techo, a través de la anchura del vano de la puerta del váter; de este modo observamos en la pared frontal, y a la izquierda, parte de la puerta del estudio, con su correspondiente manivela, al lado un radiador, le sigue una ventana con la persiana bajada, y a continuación, otra ventana con la persiana bajada, por cuyas hendiduras se aprecia luz natural.

El ambiente es desolador, sórdido, y misterioso; en él aparecen papeles rotos, telas por el suelo, un cable cruzando la estancia; al fondo, en la parte derecha, cortado por el marco de la puerta, aparece una hamaca; las desconchaduras, desgaste, suciedad, y los apuntes de la puerta, expresan que es un lugar usado, en donde trabaja el artista.

La perspectiva es curvilínea. El punto de fuga de las líneas horizontales de profundidad se encuentra en el cristal de la ventana, en donde se refleja el interior del váter; este punto de fuga se localiza en la línea de horizonte, y coincide con la proyección del punto de vista. Las líneas verticales, y horizontales paralelas a la línea de horizonte, ligeramente curvadas, amplían la visión espacial. El claroscuro está realizado con una escala de valores muy extensa; es significativo el contraste de luces y sombras en los espacios representados; no obstante siempre perdura la existencia de luz en la oscuridad.

Es un dibujo de formato grande, prácticamente cuadrado, realizado con una gran meticulosidad, detallismo y sensibilidad. Al igual que en *Interior del váter*, 1969 se encuentran representados tres espacios, y conecta también con el interior y el drama del ser humano.

- **Estudio con tres puertas, 1969-1970 (fig. 35)**

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 98 x 113 cm

Fundación Sorigué, Lerida

Firmado: Antonio López García. Y fechado en el ángulo inferior derecho



187 Detalle.

Esta obra a nivel connotativo y técnico presenta las mismas características que *Interior de váter*, 1969.

Denotativamente muestra una representación cúbica del espacio del estudio, definida por las paredes laterales y frontal, techo y suelo. La pared frontal comprende de izquierda a derecha, de un armario empotrado, y tres blancas puertas alineadas, las dos primeras están abiertas, y la tercera cerrada. Desde la puerta primera, apreciamos varios enseres, entre los que se encuentra un aparato de radio; en la segunda puerta se sitúa el cuarto de aseo, desde la que se aprecia el inodoro; ambas habitaciones tienen en su pared frontal una ventana, la primera de ellas con su persiana subida, determina que es de noche. La tercera puerta cerrada, es la que da acceso al jardín, corroborado por el dibujo *Salida del estudio*, 1967. Al lado de esta puerta, destaca una estantería de madera, con una radio en uno de sus estantes, en otros libros, y un amontonamiento de varios objetos.

La nevera de hielo, protagonista del óleo *Nevera de hielo*, 1966 (fig. 15), ocupa el primer término de la composición, como un personaje silente del amplio espacio, en

donde Antonio López amontona y apila los objetos hacia las paredes, quedando la zona central vacía.

El espacio está representado con una perspectiva curvilínea central, cuyo punto de fuga de las rectas horizontales de profundidad, se ubica en la parte izquierda del marco de la puerta central, a la altura del reflejo de la luz, este punto coincide con la proyección del punto de vista. Emplea ligeras líneas curvas en el trazado de las cuadrículas del pavimento, de este modo realza un poco la amplitud del espacio. Una amplia gama de grises, y contrastes de luces y sombras en los espacios, determinan el volumen. La iluminación proviene de un potente foco de luz, situado en el espacio virtual, donde se encuentra el artista, cuyo reflejo aparece en el cristal de la ventana del cuarto de aseo. Este foco estalla con vehemencia, iluminando súbitamente el espacio que abarca, por consiguiente, la zona donde trabaja el artista está saturada de luz, mientras las dos habitaciones colindantes aparecen en penumbra. Con la potencia de este foco se aprecian todos los detalles de los objetos, así como el estado de deterioro, desgaste y suciedad que presenta el espacio. Las sombras arrojadas de los muebles y de la nevera, determinan la localización del foco, así como su reflejo en el cristal de la ventana. En la parte superior de la estantería, junto al techo aparece un tubo de luz fluorescente, éste se encuentra apagado; también del techo cuelga un portalámparas sin bombilla.

Composición en la que predominan las formas geométricas, y las líneas horizontales y verticales.

Este lugar es el estudio donde trabaja Antonio López, aunque no se pueda reconocer a simple vista; aludiendo a ello, Calvo Serraller apunta: “ Esta dificultad para la simple identificación de la presumible función habitual del lugar ya nos avisa, no solo de cómo trabaja el artista que lo usa, sino, sobre todo, de cómo es y piensa; y trabaja, es y piensa concibiendo el arte como algo que cabe hacer en cualquier parte porque su misterio y fuerza no están en el lugar y sus características, sino en la propia intimidad del que realiza la obra. Es, pues, en el interior del artista donde adquiere toda su fogsidad luminosa la representación de este interior llamado taller, pero que contiene asimismo las representaciones de otros interiores interpenetrados del fondo, un trastero y un cuarto de baño”¹¹⁵.

Una vez más el complejo espacio nos remite a la obra de *Las meninas*, de Velázquez.

¹¹⁵ Ídem. p. 52.

- **Cuarto de baño, 1970-1973**

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 244 x 122 cm

Fundación Sorigué, Lerida



188

Este dibujo del cuarto de baño participa de las mismas características connotativas y técnicas que el resto de los interiores del estudio. Consideramos peculiar la verticalidad y el gran tamaño del formato rectangular, al igual que la inversión de luz respecto al resto de dibujos dedicados al estudio; en este caso es un contraluz, el cuarto de aseo se encuentra refulgentemente iluminado, sin embargo el estudio, por el que accedemos está en penumbra. El marco de la puerta comprende un fragmento del váter, recorta un fragmento de la realidad con un sentido metafórico.

En *Cuarto de baño, 1970-1973*, observamos paralelamente al plano del cuadro una parte de la pared del estudio, centrada en el vano del cuarto de baño y en su interior; a la parte derecha de este vano, se encuentra la puerta cerrada de salida del estudio, al igual que en la obra *Estudio con tres puertas, 1969-1970*, pero la proporción de puerta que vemos comprende la anchura de la manivela. La puerta del cuarto de baño, abierta en su totalidad, permite que penetremos en este fulgurante espacio; frontalmente percibimos la ventana, en la que rebota la luz del foco en el cristal; debajo de ella el plato de ducha; en la pared de la derecha, se sitúa el váter con su cisterna, cuya tapa está abierta, y casi enfrente el lavabo; por el suelo, de pavimento

hexagonal, se aprecian objetos, la sombra arrojada del lavabo, procedente de la luz de la bombilla oculta tras el vano, y el desgaste ocasionado por el paso del tiempo.

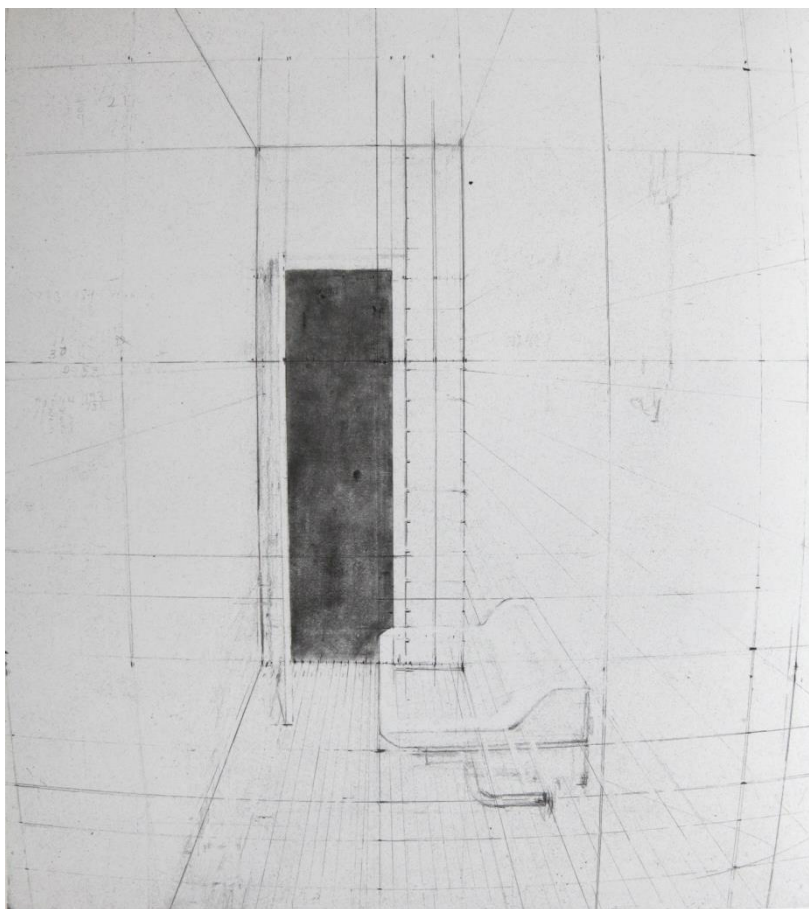
Es una perspectiva curvilínea central, que tiene el punto de fuga de las líneas horizontales de profundidad en la parte derecha del cristal de la ventana, alineado con el reflejo de la luz. Emplea una ligera curvatura en el trazado de las cuadrículas del pavimento. La escala de grises es muy amplia. Las texturas están trabajadas con el máximo detalle. Composición vertical, que realza la profundidad espacial del cuarto de baño, produce sensación de estabilidad y elevación.

La suciedad, el desgaste de los objetos, grietas, desconchaduras indican el paso del tiempo, y el lugar usado por la existencia del ser humano.

Este dibujo tiene su referente en el óleo *El váter*, 1966, de 228 x 119 cm, muy similares en cuanto a composición y formato, desde el umbral del estudio y a través del vano de la puerta del cuarto de baño, nos introduce en su interior, con un sentido metafórico.

Cuarto de baño, 1971

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 75,5 x 65,5 cm



189

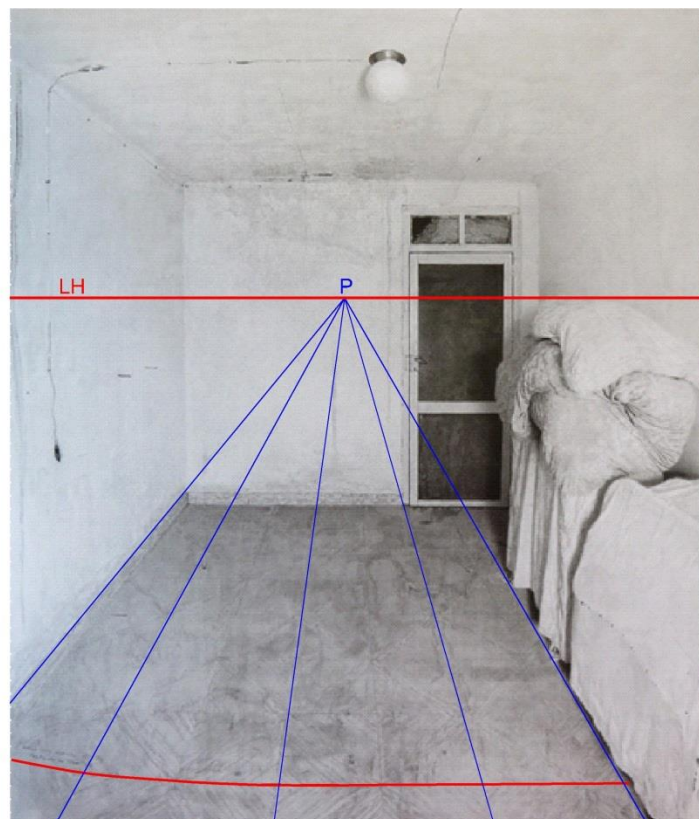
Dibujo que nos introduce de pleno en el interior del angosto cuarto de baño; lo vemos desde el plato de ducha, constatado por el óleo *El váter*, 1966 (fig. 97), hacia la puerta de entrada, apreciándose el lavabo en la parte derecha de la pared. La puerta abierta nos permite contemplar la oscuridad del espacio contiguo.

Cuarto de baño, 1971, nos presenta el espacio en su estructura, en su esqueleto, mediante una perspectiva curvilínea, en la que se muestran curvadas las aristas verticales de los alicatados y las horizontales paralelas a la línea de horizonte. Ubicada ésta, en la tercera línea horizontal comenzando por el lado superior del formato, y en ella está situado el punto de fuga de las rectas horizontales de profundidad; situado éste, en el primer sexto, hacia la derecha del vano de la puerta. En la parte izquierda encontramos anotaciones numéricas, divisiones, para calcular el espacio representado. Un trabajo laborioso, de medición, de precisión, que nos rememora a los artistas renacentistas.

3.6.3.10 Habitación en Tomelloso, 1971-1972

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 81 x 69 cm

Firmado, fechado y titulado en el ángulo inferior izquierdo: Antonio López García, 1971-72. "Habitación de Tomelloso".



Habitación en Tomelloso, 1971-1972 (fig. 190) y *Cocina de Tomelloso*, 1975-1980 (fig. 193), son dibujos que Antonio López realiza en la casa de Tomelloso que tenía en aquella época; esta habitación es su primer dibujo de la vivienda. Su esposa, María Moreno, en esta casa, pinta el óleo *La cocina de Tomelloso*, 1972 (fig. 272).

Es una representación cúbica del espacio de un dormitorio, retirado, en donde el espacio central queda vacío, contraponiéndose con el mobiliario apartado en la pared de la derecha y cubierto con sábanas blancas, que evoca el gusto de la época.

El objeto de la derecha del primer término hace que nos adentremos en la composición. Alineados con este objeto, vemos unos colchones doblados, encima de un mueble tapado con una tela blanca. En la parte derecha de la pared frontal, una puerta cerrada, oscura, contrasta con la claridad de la pared. Un plafón esférico, de cristal blanco, ocupa el centro del techo, activándose a través de un cordón que recorre el techo de derecha a izquierda, bajando por la pared izquierda, cuya terminación es un interruptor colgante. El pavimento formado por una composición modular geométrica, tiene una textura vetuada.

Los objetos, silentes, son los protagonistas de este amplio espacio, cuya luz envolvente nos suscita sosiego en esta tétrica habitación. El espacio de un dormitorio familiar, ahora vacío, cuyos enseres se encuentran agrupados en el lateral derecho de la pared cubiertos por sábanas, evoca las presencias de quienes lo han habitado a lo largo del tiempo; los desconchamientos y manchas de humedad manifiestan el tiempo pasado. La soledad, la desolación que se respira, el silencio que se siente, el vacío que se aprecia, junto con la huella presente del ser humano, y el transcurso del tiempo son las notas características de este nostálgico y misterioso lugar.

Podemos considerar la perspectiva curvilínea central. El punto de fuga de las rectas horizontales de profundidad, se sitúa a tres quintas partes de la altura total de la pared frontal y en el centro, aproximadamente. Las cuadrículas del pavimento se curvan ligeramente, permiten ampliar el espacio y acentuar la profundidad de la dependencia. La luz frontal inunda el espacio, resaltando la blancura de las sábanas que cubren a los muebles, y que crean un contraste con la oscuridad del suelo y de la puerta. Una amplia gama de grises define el claroscuro, resuelto con una gran sutileza y sensibilidad. Este espacio evoca el espacio cúbico del Renacimiento, y en él predominan las formas geométricas.

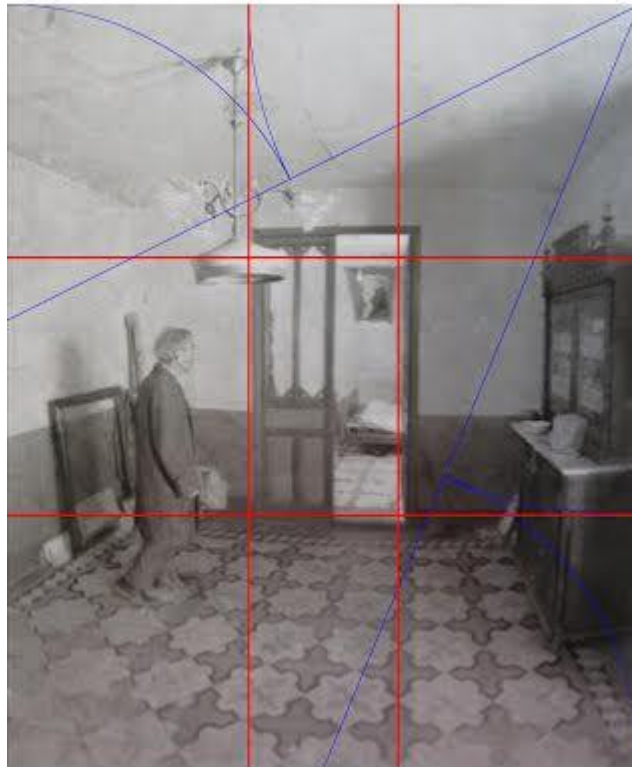
Antonio López, al igual que Vermeer y Velázquez, es un especialista en confundir el espacio real con el ficticio. El mueble tapado se dirige hacia el espectador y nos introduce en la composición.

3.6.3.11 Casa de Antonio López Torres, 1972-1975

Lápiz sobre papel, 82 x 68 cm

Fundación Sorigué, Lérida

Firmado y fechado, en la parte inferior derecha.: A. López García. 1972-75.



191

Hermoso y entrañable dibujo, realizado a su tío, su mentor, Antonio López Torres en su casa de Tomelloso. Vemos a este personaje, tan querido por Antonio López García, caminar por uno de los interiores de la casa.

En una habitación cúbica y espaciosa, representa a Antonio López Torres de perfil derecho, andando oblicuamente desde la parte izquierda de la habitación; el pie izquierdo sustenta el peso del cuerpo, mientras el derecho flexionado hacia atrás es el que marca el avance del paso siguiente. Viste con un abrigo gris, abotonado, por debajo de las rodillas, por lo que podría ser invierno. Los zapatos son de gruesa suela; el cuello de la camisa blanca sobresale por encima de la solapa del abrigo. Casi a su lado y sobre el suelo, apoyado en la pared, vemos un marco para un cuadro y un caballete. Un antiguo aparador de madera, con objetos domésticos, ocupa el lateral derecho de la habitación. Del techo pende una lámpara de metal acabada en una gran pantalla de cristal; de la varilla principal parten tres brazos curvos, metálicos, adornados con tulipas de cristal. En el centro de la pared frontal, se abre un alto y

ancho vano de una puerta, con doble hoja acristalada; la hoja derecha está abierta, perpendicularmente al plano del cuadro; nos podemos sumergir en su interior, del que vemos parte de una cama con su respaldo, y un cuadro de San Antonio de Padua; del techo y ocupando el ángulo superior izquierdo del cuadro, cuelga una bombilla.

Es una perspectiva curvilínea. Las líneas de fuga centrales o rectas horizontales de profundidad tienen su punto de fuga en el marco derecho de la puerta. La línea de horizonte pasa, aproximadamente, por la parte inferior del marco del cuadro del santo. Emplea líneas curvas en el trazado de las cuadrículas o losas del pavimento, ampliando el campo visual, y produciendo un efecto de movimiento; las aristas verticales de las paredes, también las curva levemente. La puerta abierta del dormitorio acentúa la profundidad espacial. El volumen está definido por un claroscuro, con manchas, en las que emplea una amplia gama de grises. Un trazo rápido descompone el paso del personaje, para dinamizar el movimiento. Una luz frontal lateral derecha, procedente de una ventana, emerge en la habitación principal, proporcionando luces y sombras suaves; la habitación contigua restalla de luz, procedente de una luz natural o de un posible foco artificial. Composición en la que predominan las formas geométricas en el sutil pavimento, en el mobiliario, puertas, marco, lámpara. En la habitación principal se contrarresta el peso del aparador con la lámpara y el personaje. La abundante decoración de la composición geométrica del pavimento se contrapone con las paredes desnudas de la estancia. La lámpara y el cuadro del fondo están en las intersecciones de las líneas verticales y horizontales (líneas de color rojo en la imagen) que dividen el cuadro según el número de oro o sección áurea, son centros de interés. Y el marco del vano de la puerta divide el cuadro según la sección áurea, llamada así por Leonardo da Vinci.

Según Calvo Serraller: "*Casa de Antonio López*, es de una ciencia que lo contiene todo; esto es, todo lo anterior y todo lo posterior, en relación con el dramático punto de vista de Antonio López, lo que significa que es una obra realmente intemporal. Significativamente, presentándonos el espacio a través del vacilante avanzar oblicuo de su tío y maestro Antonio López Torres. Una primera caja espacial, donde bailan sombras y luces, nos sirve de proscenio para adentrarnos en otra habitación radiante que se avista al fondo, plena de una refulgencia quizá proveniente de una ventana o quizá de una fuente de luz de alto voltaje"¹¹⁶.

En este dibujo intimista, de gran lirismo, nos manifiesta cómo es la casa donde vive su tío, la forma y la esencia de los objetos y del personaje, introvertido, que parece deambular en un espacio dinámico e ingravido, lleno de luces y sombras, en una atmósfera de silencio y soledad, en donde el paso del tiempo deja su huella. Es por tanto un retrato psicológico, nos transmite la naturalidad y sobriedad del personaje, y del mundo interior que habita.

¹¹⁶ Ídem., p.53.

En una foto realizada por Moses, vemos cómo Antonio López dibuja a su tío, Antonio López Torres, en su casa de Tomelloso en 1973 (fig. 192), transmitiéndonos ternura en su quehacer, y una representación dibujística de gran verosimilitud.



192

Antonio López dibujando a su tío, Antonio López Torres, en su casa de Tomelloso, 1973

3.6.3.12 Cocina de Tomelloso, 1975-1980

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 74 x 61 cm

Firmado: A. López García. Título: Tomelloso. Y fechado, en la parte inferior derecha.



Espacio cúbico, representado por la pared frontal y las dos laterales, el suelo y el techo conforman la cocina, lugar donde se preparan los alimentos.

En el primer término, una bombilla cuelga del techo; en la pared frontal, dos puertas permanecen cerradas, la de madera blanca permanece a la altura de una contrahuella, mientras que la acristalada se ubica a nivel del pavimento, destacando en ella las texturas del cristal translúcido. Desde esta puerta y hacia la pared derecha un friso de azulejos en blanco, determina la zona de cocinar, formada por una bancada cuya parte central es más baja; por encima de ella se encuentra la cornisa. La sutileza de la ornamentación del pavimento, atrae la atención, en un espacio en el que todo es blanco.

Es un espacio representado en perspectiva curvilínea central. Las rectas horizontales de profundidad tienen su punto de fuga, en la parte superior del marco izquierdo de la puerta acristalada; este punto está situado en la línea de horizonte. Utiliza líneas curvas en el trazado de las cuadrículas del pavimento, y en las aristas de las paredes, lo que permite una ampliación del espacio y mayor profundidad. La luz frontal define el volumen mediante una armonía de valores. La oscuridad de las dependencias colindantes, transmitida a través de los cristales translúcidos de las puertas, produce un contraste de valor. Las sombras arrojadas de la bombilla y de la cornisa determinan

la dirección de la luz. Las texturas realizadas con gran detallismo y precisión nos proporcionan un análisis del espacio veraz. Predominan en la composición las formas geométricas.

Calvo Serraller, comenta: “una caja blanca con unas cristaleras opacas como contrapunto, pero un dibujo que nos engatusa con su configuración geométrica, con prismas tan bien conjuntados como sus refracciones cristalometalizadas, que especulan sabiamente con las luces. Es un dibujo que además analiza con profundidad los cambios intempestivos que produce la modernidad en un lugar atávico, donde se conjuga lo más moderno con los más antiguo”¹¹⁷.

Es un espacio cerrado, parece un lugar abandonado, nos transmite una atmósfera de soledad y silencio, nos habla del paso del tiempo y de los vestigios de la existencia del ser humano.

3.6.4 ALIMENTOS

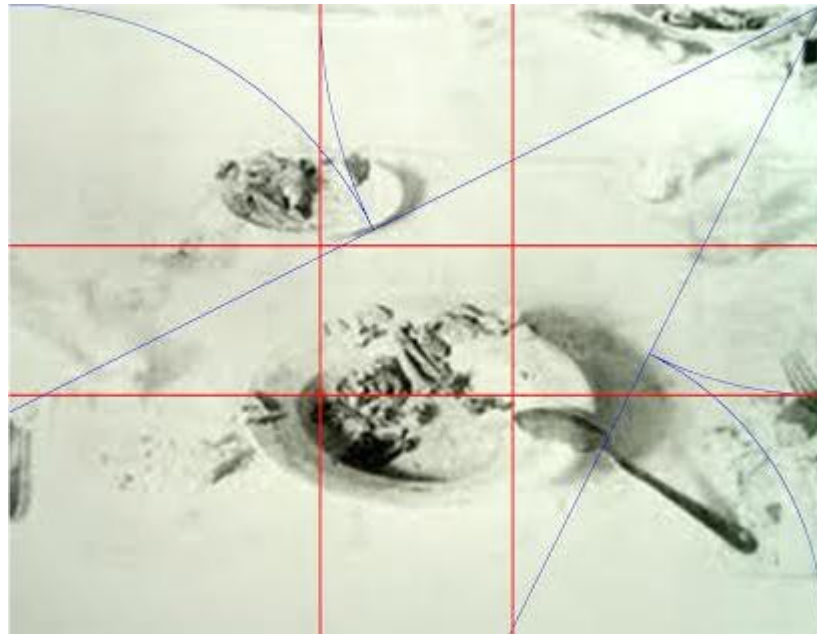
Como hemos visto en sus pinturas, uno de los temas preferidos de Antonio López son los alimentos; en los dibujos también utiliza este tema, empleando un punto de vista muy próximo en motivos insólitos, especialmente en sus obras *Restos de comida*, 1971, y *Medio conejo*, 1972. En *Restos de comida* evoca de forma misteriosa la presencia de la persona que ha estado comiendo en la mesa, y los huesos son el testigo del paso del tiempo. En *Medio conejo* es evidente el transcurso del tiempo.

¹¹⁷ Ídem, p.52-53.

3.6.4.1 Restos de comida, 1971

Lápiz sobre papel, 42 x 54 cm. The Baltimore Museum of Art, Maryland

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: A. López García. Tomelloso. 1975-80.



194

Según el diccionario de la Real Academia Española, en su vigésima segunda edición, de 2001, “bodegón” es una composición pictórica que presenta en primer plano alimentos o flores, junto con útiles diversos. Un bodegón está compuesto por diversos objetos y utensilios de uso doméstico (como platos, vasos, jarras...) y alimentos sobre una mesa u otra superficie y contrastados con un fondo. Podemos decir que Antonio López nos sorprende en esta composición con un bodegón inusual, porque los alimentos que presenta ya han sido comidos y de ellos solo quedan los restos, los huesos. Tiene un significado existencialista.

La composición es vista desde la altura, del punto de vista del comensal situado de frente al plato hondo, en el espacio virtual, donde está el artista, al igual que el *Montaje de varios dibujos para la pintura “La cena”, 1971-1980.*

En un primer plano, sobre una mesa en la que han acabado de comer, nos presenta un plato hondo, con los restos de comida, huesos y conchas de chirlas, en su borde derecho una cuchara apoyada, expresando el final de la comida; a la izquierda, un trozo de pan, y el mango de un cubierto tapado por una servilleta; hacia el fondo se encuentra un plato pequeño, con restos de comida, un vaso con agua, y un frasco de medicina; en el margen derecho queda entrecortado un tenedor, y en el ángulo superior derecho un plato con comida.

Connotativamente se refiere a la existencia del ser humano, a su huella, al uso que hace de los alimentos necesarios para la vida, de los objetos y motivos; nos suscita la

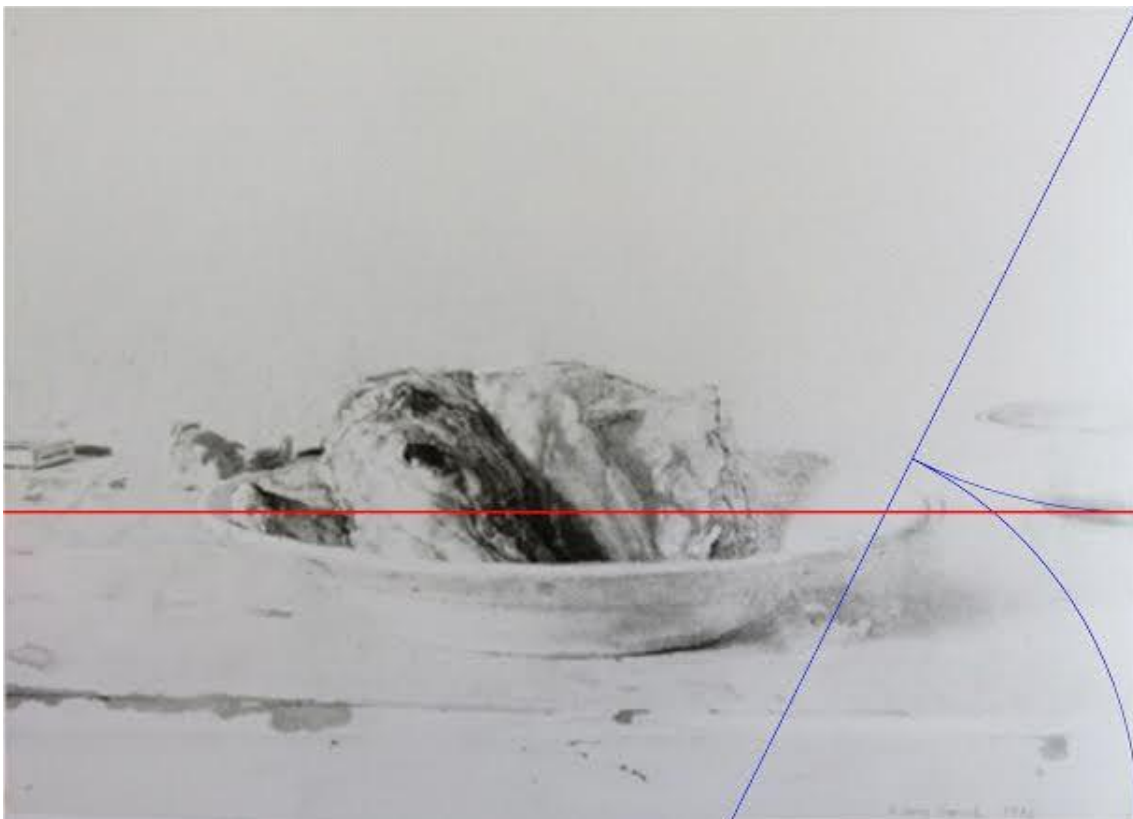
transitoriedad de la vida, la lentitud del transcurso del tiempo, y la degradación y transformación de la materia.

El dibujo es un claroscuro. La dirección de la luz es frontal lateral izquierda, incide desde un ángulo aproximado de 45º, creando sensación de volúmen y profundidad. Aplica un sombreado con manchas, en el que utiliza una gama de grises amplia, y valores muy luminosos; contrasta la claridad de la loza blanca de los platos con su sombra arrojada. Las texturas son tratadas con detalle y rigurosidad; destacan los reflejos en el metal, y en el cristal con su transparencia. El centro de atención es el plato hondo con huesos, y la cuchara. Al hallar las secciones áureas observamos que la punta de la cuchara, es un punto por el que pasa la línea vertical imaginaria que divide al cuadro según el número de oro, y es por tanto un centro de interés; al igual que los huesos, por los que pasa la línea horizontal imaginaria. El plato hondo está comprendido entre estas líneas imaginarias, siéndo el centro principal de atención de la composición.

3.6.4.2 Medio conejo, 1972

Lápiz sobre papel, 25 x 36 cm

Firmado y fechado en la parte inferior derecha: A. López García. 1972.



Es un bodegón en el que representa sobre la superficie de una mesa y centrado en un primer término, un plato hondo, blanco, con el cuerpo de medio conejo desollado, desde la cabeza, cuyo ojo oscuro impacta en la anatomía; entrecortados por el encuadre, y un poco más al fondo, aparecen en la parte derecha un cuenco de cristal y en la parte izquierda una pequeña caja, equilibrándose el peso visual. Unas manchas de sangre reposan en el lateral de la mesa. La pared frontal se insinúa levemente.

Esta obra participa del significado connotativo del dibujo anterior, *Restos de comida*, 1971, nos transmite un sentimiento existencial.

La angulación es normal, el punto de vista está a la altura del motivo principal y muy próximo a él. El centro de atención es el ojo del conejo, está prácticamente en la línea horizontal imaginaria que divide al cuadro según la sección áurea; el plato que lo mantiene equilibra su peso visual, con los dos objetos situados en los márgenes del formato. La pata del conejo, que sobresale de la cabeza, es el punto que divide al lado menor del formato según la sección áurea, cuyo valor es 1,618, consituyendo un punto de interés. Es un claroscuro en el que se detalla la textura carnosa, mediante un contraste de valores. La luz proviene del lado izquierdo, por lo que es obvia la sombra arrojada en la parte derecha del plato. En la composición predomina la dirección visual horizontal, dada por la longitud de la mesa y por sus objetos en reposo, produciendo equilibrio, estabilidad, calma y quietud; pero al mismo tiempo, la elipse del plato y el movimiento circular de la posición del animal, expresan movimiento y tensión en la escena.

Este dibujo, entronca con el óleo *Conejo desollado*, 1972, ambos son del mismo año, y el dramatismo es evidente, muestran el lado cruel de la vida, en un alarde de supervivencia; no obstante, en el óleo amplía la visión del espacio utilizando una angulación en picado, para realzar la expresividad de la forma del animal desollado; son motivos insólitos, vistos muy de cerca para cargarlos de expresividad e intensidad. La naturaleza alimenticia evoca, una vez más, las obras de Dalí referentes a este tema; y en la relación espacial a algunos bodegones del siglo XVII. La litografía *Pollo y queso*, 1981, de Antonio López muestra unas características iconográficas similares al dibujo *Medio conejo*.

3.6.5 EL JARDÍN, COMPOSICIONES FRUTALES

El mundo vegetal constituye uno de los temas preferidos de Antonio López; pinta y dibuja diferentes árboles: membrillero, ciruelo, melocotonero, manzano, almendro. No obstante el árbol que más representa es el membrillero, por su querencia familiar de su infancia. Pinta y dibuja este árbol en el jardín, en el lugar exterior de la casa, un espacio intermedio entre el mundo interior (la casa) y el exterior; un espacio en donde el ser humano contacta con la naturaleza, dialoga, se acrecentan los sentidos, escucha su sonido, huele su fragancia, contempla sus formas y reflexiona sobre la vida en su intimidad.



196

Almendro en flor, 1970. Lápiz/papel, 47,5 x 38,5 cm



197

Lirios, 1965. Lápiz/papel, 32 x 21 cm

En contraste con los paisajes con una visión lejana y aérea, el árbol es una visión cercana, táctil, en la que palpa y plasma los contornos del tronco, las ramas, hojas, flores o frutos. En los árboles las líneas forman una geografía fractal y laberíntica. El artista compara sus dibujos de árboles con mapas.

Antonio López dibuja árboles y flores como obras con entidad propia, por ejemplo *Almendro en flor*, 1970 (fig. 196) y *Lirios*, 1965 (fig. 197). También apuntes: *Apunte para "El manzano"*, 1962 (fig. 198), *Apunte para "Celinda"*, 1967 (fig. 199), que nos evocan a los estudios de Leonardo sobre plantas: *Estudio de un lirio*, h. 1470-1480, (fig. 200), *Estudio de una zarza*, h. 1505, *Estudio de plantas gramíneas*, h. 1481-1483. En estos estudios destaca la línea. En el *Apunte para "El manzano"*, 1962, la línea es continua y de diferente intensidad, resultando ágil y suelta, y enérgica en determinadas zonas, mientras que en el *Apunte para "Celinda"* se suaviza para dar protagonismo al sombreado.



198 Apunte para "El manzano", 1962



199 Apunte para "Celinda", 1967



200

Leonardo da Vinci. *Estudio de un lirio* h. 1470, pluma y tinta sobre lápiz negro con realces blancos, 31,4 x 17,7 cm. Castillo de Windsor: Royal Library

Pinta flores, rosas, lilas y lirios: *La rosa*, 1980, *Rosa rosa*, 1990, *Lilas*, 1981, *Lilas*, 1991, *Lirios y rosas blancas*, 1991 y *Rosas de Ávila II*, 2008 (fig. 280). Dibuja composiciones frutales con membrillos, calabazas y granadas. Pinta la obra *El jardín de atrás*, 1969 (fig. 43), en la estación de invierno que refleja el transcurso cíclico de las estaciones, y por tanto del tiempo; y a Mari en el mismo jardín, *Mari en el jardín de atrás*, 1977 (fig. 278), en un plano general, con la tapia de fondo, Mari de pie y de perfil mira hacia la derecha; nos muestra la soledad del ser humano en el entorno y el paso del tiempo. Esta última obra nos recuerda en el espacio del jardín al dibujo de su hija, *María*, 1972, (fig. 144), en un plano medio, informándonos de su personalidad y del contexto. Mari, su esposa, tiene también una obra dedicada al jardín, el óleo *El jardín*, 1972.

3.6.5.1 Membrillero de Ciudad Florida, 1970

Lápiz sobre papel, 68 x 83 cm

Firmado: Antonio López García. Titulado: Membrillero. Y fechado en el ángulo inferior derecho.



201

El membrillero es un árbol del jardín, que reitera en varios dibujos, y al cual ofrece un papel fundamental en la película *El sol del membrillo*, del director Víctor Erice.

En el encuadre representa parcialmente el árbol, desde la parte superior del tronco hasta una porción de la copa. El tronco, eje del árbol, queda centrado en la composición, dividiéndose en dos ramas, que a su vez derivan en otras. En un primer término, muestra la densidad de la copa, con sus ramas, hojas y frutos, que ocupa un poco más de la mitad superior del formato. Una frondosa rama, repleta de hojas y membrillos, se descuelga por la parte derecha del tronco; tal vez para equilibrar este peso, el árbol es apuntalado con un palo oblicuo, en dicha parte. Al fondo del árbol, se divisa tenuamente la ventana de la fachada de la casa, cuya pared es de caravista.

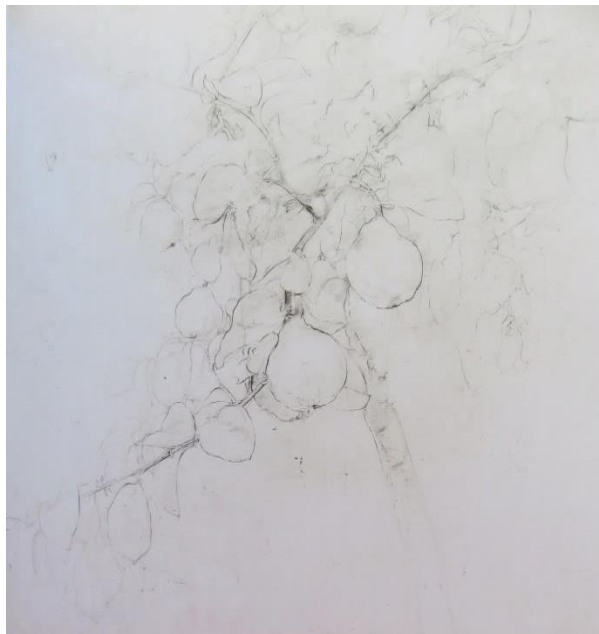
Es significativa en el dibujo la estructura del membrillero, tronco y ramas, que dibuja mediante un sombreado muy definido respecto al resto, produciendo un contraste de valor. Predomina la línea sobre la mancha. El trazo continuo y de diferente intensidad, realza la expresividad de las formas. La luz natural define las formas. La sensación

espacial se representa por superposición entre los elementos, por cambio de tamaño, pues los membrillos del primer término son más grandes que los del fondo. La posición central del árbol marca una simetría compositiva. Las líneas compositivas verticales producen elevación, equilibrio y espiritualidad; la inclinación del palo, de las hojas y frutos transmiten sensación de dinamismo.

3.6.5.2 Membrillero, 1976

Lápiz sobre papel, 74 x 73 cm

Firmado, fechado y titulado en el ángulo inferior derecho.



202

Antonio López nos ofrece una visión muy próxima al membrillero. En el encuadre aparece la parte superior de un estrecho y ligero tronco, doblado por el peso de las ramas, hojas y frutos. A un tercio de la anchura del formato, en su parte derecha, emana el tronco en la representación, cuya ligereza y aparente debilidad contrastan con la opulencia de los dos membrillos centrales, que son centro de atención.

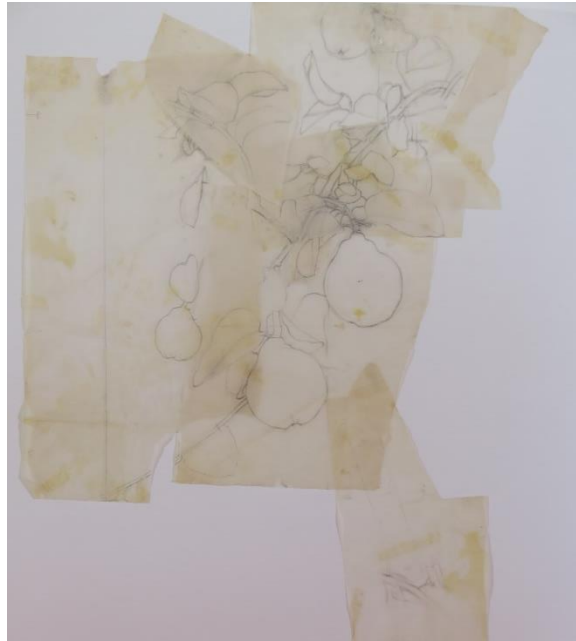
El formato prácticamente cuadrado, 74 x 73 cm, enmarca una estructura compositiva en forma de aspa; la oblicuidad del tronco se intersecciona con la rama que cruza en diagonal de izquierda a derecha el espacio compositivo, expresando dinamismo. Un incipiente sombreado da volumen a las formas, incluso algunas desdibujadas. Es un dibujo de línea; el trazo claro y definido determina la sensibilidad expresiva del dibujo. La sensación espacial está representada por superposición, cambio de tamaño de los elementos, y por contraste de la línea, más intensa en el primer término.

Antonio López recrea el gusto por la línea, en la búsqueda de la esencia y la pureza de las formas.

El artista para este dibujo realiza un collage con papel vegetal, catalogado:

Montaje de varios apuntes para "Membrillero", 1976 (fig. 203).

Lápiz sobre papel vegetal, 74 x 73 cm

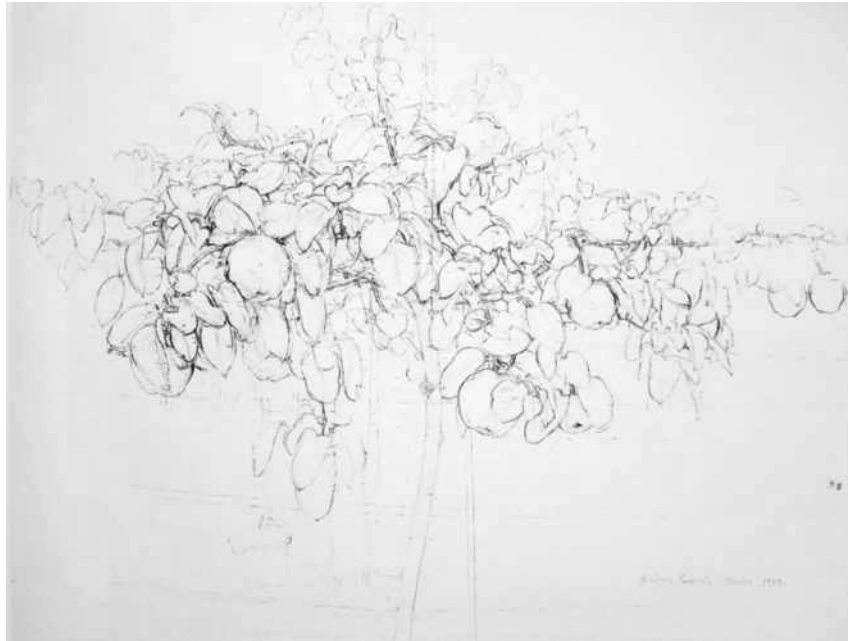


203

3.6.5.3 Membrillero, 1989

Lápiz sobre papel, 41 x 51 cm

Firmado: A. López García. Y fechado, con el mes de octubre, en el ángulo inferior derecho.



204

Composición simétrica, en donde la copa del árbol se extiende horizontalmente en la parte central del formato, ocupando toda su anchura; sostenida por un esbelto y sinuoso tronco, situado en el eje vertical de la composición. Bosquejado en el fondo, en la parte izquierda del membrillo, se aprecia en el suelo una maceta y un tronco de un árbol del jardín.

La masa de la copa, pletórica de hojas y frutos parece suspendida en el aire. En la parte izquierda hay mayor densidad de frutos y hojas, siendo de mayor tamaño que los de la parte derecha, cuyo peso visual se compensa con los frutos, hojas, y el palo vertical situados a la derecha del tronco.

Es un dibujo de línea, cuyo trazo se intensifica en la parte izquierda de la copa y se desvanece a medida que nos alejamos de este primer término; el tronco queda delimitado por un trazo de contorno. La superposición y el cambio de tamaño de los elementos, definen la sensación espacial. La dirección horizontal de la copa del árbol transmite sensación de calma y estabilidad.

El dibujo evoca una filigrana de gran sensibilidad.

3.6.5.4 Ciruelo, 1989

Lápiz sobre cartulina, 73 x 87 cm

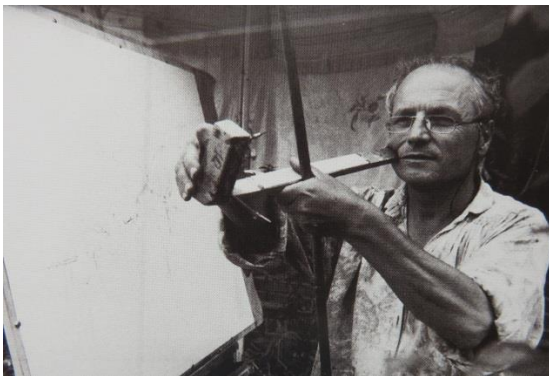
Firmado: A. López García. Y fechado, en el mes de octubre, en el ángulo inferior derecho.



205

El encuadre es similar al dibujo del *Membrillero*, 1989, la mitad superior del tronco y la copa centran la composición. El tronco ahorquillado, situado en el eje vertical de la composición, sostiene una sinuosa rama, que surca la composición desde la mitad inferior izquierda hasta la parte superior derecha, y de la que cuelgan agrupaciones de frutos; otra rama procedente de la horquilla se cruza con ésta en su recorrido ascendente, hacia el margen derecho; las ramas secundarias muestran distintas direcciones. Es un dibujo de línea que intensifica el trazo en las dos ramas principales, el resto de la composición está tratada con una línea tenue. Las líneas visuales inclinadas transmiten a la composición dinamismo.

Una serie de medidas y las rectas ubicadas en los márgenes izquierdo y derecho denotan la labor minuciosa y matemática del artista, su voluntad de trasladar a la obra la fidelidad de la realidad.



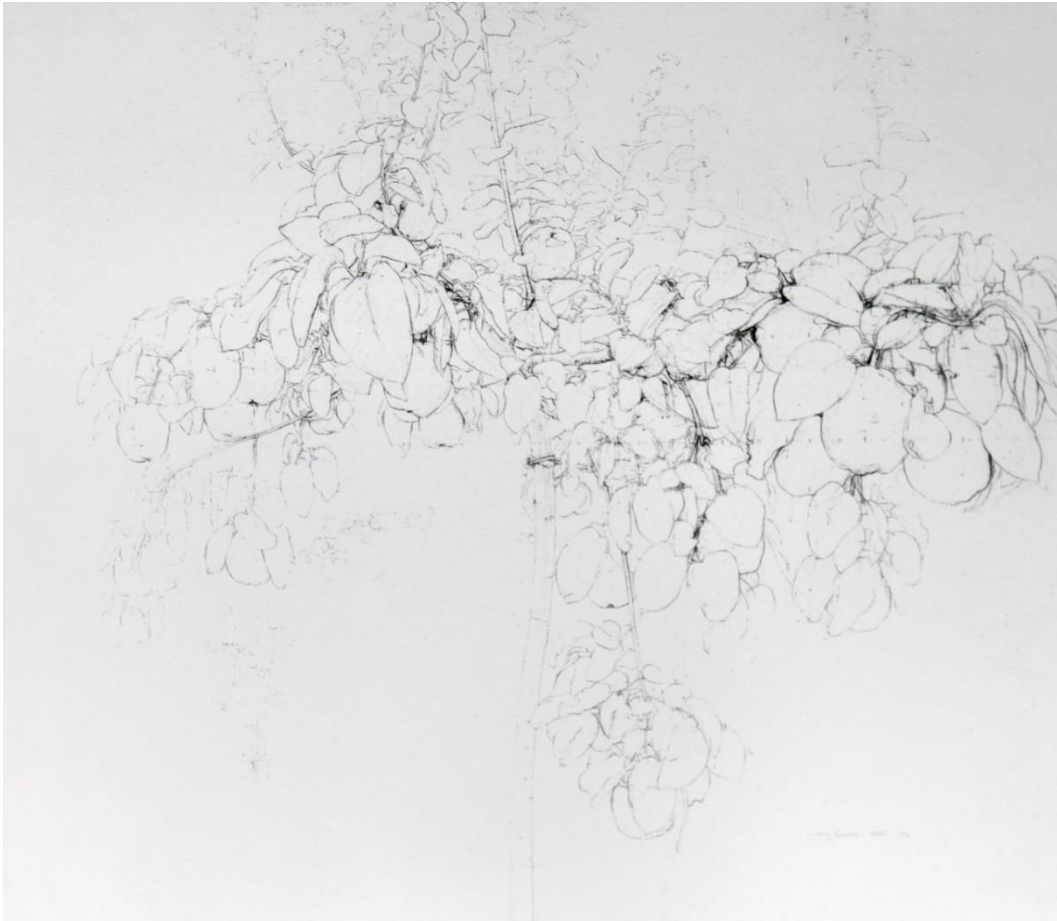
206 Dibujando un ciruelo en el jardín de su casa, 1989.

Midiendo con una escuadra de madera.

3.6.5.5 Árbol de membrillo, 1990

Lápiz sobre papel, 104 x 120 cm

Firmado: A. López García. Y fechado, en la estación del otoño, en el ángulo inferior derecho



207

Un año transcurre desde que Antonio López dibuja en octubre de 1989, *Membrillero*, y este dibujo *Árbol de membrillo*, en otoño de 1990, ambos con una composición horizontal, y un encuadre y procedimiento técnico similar; no obstante el formato es mayor en el actual dibujo. Este árbol es el que dibuja en la película *El Sol del membrillo*, y también lo pinta.

La composición queda dividida en dos partes, en la mitad inferior se representa el tronco delgado y esbelto del membrillero, junto con algunas agrupaciones de frutos y hojas que penden del árbol en su parte derecha, y algunas formas desvanecidas en su parte izquierda; y en la mitad superior se ubica la masa central del árbol con su frondosidad, cargada de membrillos de mayor tamaño; horizontalmente se extiende formando una sinusoide, que comprende prácticamente la anchura del formato; más

al fondo y hacia la parte superior, las ramas tenuemente dibujadas se arquean en la dirección de la luz.

Antonio López tanto en *El ciruelo*, 1989, como en los dibujos de los membrilleros prescinde del efecto de sombreado, y explora un lenguaje caligráfico que evoca los ejemplos japoneses.

El dibujo de línea, cuyo trazo se intensifica y desvanece, transmite sensibilidad y delicadeza a las formas. La línea de contorno delimita el volumen de las ramas, frutos y hojas en el espacio. La sensación espacial, la armonía compositiva, mediante un equilibrio de pesos visuales, que producen quietud y sosiego, junto con un proceso de creación riguroso, en el que se indican las marcas que realiza el artista, configuran un dibujo metódico, de gran expresividad y sutileza.

En 1966 Antonio López dibuja *Membrillo en flor*, un sublime claroscuro a base de manchas que parecen diluirse a modo de acuarela. Con una luz que embellece el espacio, el artista recorta y difumina los volúmenes de las formas produciendo el efecto de espacio aéreo.



208

Membrillo en flor, 1966. Lápiz/papel, 50 x 42,5 cm

Firmado y fechado en la zona central-izquierda. "Antonio López García. 1966/Membrillo en flor"

El árbol del membrillo es representado tanto en dibujo como en pintura; *Membrillero*, 1992, como podemos observar en la fig. 209, es el mismo membrillero pero dos años más tarde. Tanto los membrilleros dibujados como los pintados nos transmiten el paso cíclico de las estaciones del año, y por consiguiente el ciclo de la vida de los árboles con el transcurso del tiempo. A su vez, el jardín es el lugar del ser humano donde se comunica con la naturaleza, y por consiguiente, es el lugar donde Antonio López contempla su mundo natural en su camino existencial.



209

Membrillero, 1992. Óleo sobre lienzo. 105 x 119, 5 cm

3.6.5.6 Membrillos, granadas y cabeza de conejo, 1988

Lápiz sobre cartulina, 73 x 87 cm

Firmado: A. López García. Y fechado, en el ángulo inferior derecho



210

Insolito bodegón, formado por un cúmulo de ramas con frutas y hojas, situadas desde la parte central de la composición hacia la parte izquierda, colocando entre dos membrillos, emplazados hacia la parte derecha, una cabeza de conejo desollado. Debajo de la cabeza del animal, representa una escala gráfica que manifiesta el quehacer del artista.

Frente a unas formas voluptuosas de la naturaleza, como son las frutas, nos presenta la forma desgarradora de un animal descuartizado, manifestación que connota a un tiempo un sentimiento de deleite y de repulsión hacia la realidad, de luces y sombras.

Es un dibujo de línea, de diferente intensidad; en la cabeza del animal se aprecian unas incipientes sombras que determinan el volumen, la sombra arrojada define su reposo sobre una base plana indefinida. La composición se estructura en forma de aspa.

3.6.5.7 Membrillos y calabazas, 1994

Lápiz sobre cartulina, 75 x 90 cm

Firmado: A. López García. Y fechado, en el ángulo inferior derecho



211

Composición abigarrada de frutos, algunos en su plenitud y otros en su decadencia, que se extienden sobre un tablero. En un primer término y cortados por la parte inferior del formato, se muestran una gran calabaza y dos membrillos; un poco más al fondo y en una posición casi centrada otra calabaza de considerable tamaño es centro de atención. El centro del formato se encuentra en el membrillo situado por encima y en la parte izquierda de esta calabaza. En torno a él, se aglutina una masa de frutos. Todos estos elementos situados en una superficie horizontal, ocupan dos tercios de la composición. En la pared del fondo se puede vislumbrar una puerta de doble hoja.

Los espacios vacíos a la derecha e izquierda de la composición transmiten una sensación de respiro y de liberación ante la multitud de frutos, que en un sentido alegórico podría desencadenar la angustia, el caos del ser humano en la multitud.

En el dibujo predomina la línea sobre la mancha. La luz procede de la parte izquierda, la línea de diferente intensidad junto con un sutil sombreado definen las formas. La textura rugosa de las calabazas contrasta con la piel lisa de los membrillos. El punto de vista está próximo a los frutos. El traslape de unos frutos con otros, el gradiente de tamaño, y el desvanecimiento de las formas con la distancia, son métodos que se utilizan para producir sensación espacial. El peso de la composición se encuentra en la zona central, que se equilibra con los espacios vacíos existentes a ambos lados. Capta la veracidad de la posición de los elementos en el espacio.

Las marcas o referencias verticales y horizontales, a partir de las cuales sitúa la posición y relación de los elementos en la composición, son un claro exponente de su proceso de creación.

3.6.5.8 Calabazas, 1994-1995

Lápiz sobre cartulina, 72,7 x 90,8 cm. Fundación ICO, Madrid.

Firmado: A. López García. Y fechado, en la parte inferior del formato



212

Este bodegón, al igual que el anterior, está dibujado del natural en el estudio del artista; el tamaño del dibujo es similar, y los materiales y la técnica son los mismos. Muestra una vez más una composición aparentemente desordenada de calabazas, membrillos, granadas y hojas; en el espacio físico los frutos están colocados sobre un tablero, a modo de mesa. El título compositivo es *Calabazas*, para resaltar la importancia de esta fruta tan enigmática.

En su proceso de trabajo, Antonio López menciona: “Las calabazas las iba sustituyendo por sus moldes, al final todo era escayola pura. Todo se iba pudriendo...El tablero tenía 5x4 metros, tenía acceso a las zonas centrales para cogerlas y sacar vaciados...”¹¹⁸

En un primer término, en la parte derecha del encuadre, se halla una gran calabaza, cortada visualmente por el margen inferior del formato, mientras que en la parte izquierda se ubican unos membrillos. La trayectoria de las calabazas de gran volumen sigue una línea visual inclinada, que parte del ángulo inferior derecho y se dirige descendentemente (según Arnheim, “Arte y percepción visual”, p. 48) hacia la parte

¹¹⁸ GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1999, p. 530.

izquierda; y entre estas calabazas y las frutas situadas en la parte izquierda se establece el espacio vacío más significativo de la composición. Al fondo, junto a la puerta que ocupa casi una posición centrada en la anchura del dibujo, se perciben dos impresionantes calabazas, que pierden definición con la profundidad. Este juego de multitud de elementos ocupa las dos terceras partes de la altura total del dibujo.

En la composición el punto de vista se encuentra próximo a los frutos. Las marcas de su proceso de trabajo quedan como huellas en la composición. La luz procede del lateral izquierdo, viéndose la sombra arrojada de los elementos en la parte derecha. El volumen está definido por un claroscuro a base de manchas, con una escala de valores amplia; el grado de intensidad de la línea describe una composición plástica de gran expresividad. Destaca el contraste de texturas orgánicas, rugosas y abultadas en las calabazas con la lisa de los membrillos. La sensación de profundidad espacial se produce por los siguientes indicadores de profundidad: la superposición o traslapeo de figuras, el cambio de tamaño, el contraste de definición de las formas (las calabazas y membrillos representados con nitidez y detalle aparecen más próximos, y pierden definición por efecto de la lejanía), la modulación de las texturas (más suave cuanto más alejadas y más arriba del soporte), y la situación o disposición de los elementos o las calabazas en el borde inferior derecho que se perciben más próximas al observador, e incluso se acentúa esta percepción al estar cortadas en el encuadre. Como referente artístico, respecto a la lectura de la imagen podemos compararla con la vista urbana del cuadro *Calle de París, tiempo de lluvia*, de Gustave Caillebotte, en el que los personajes que están en primer plano se sitúan en la parte inferior derecha percibiéndose más próximos, compensándose el peso con el edificio del fondo, y las figuras también siguen una línea inclinada de derecha a izquierda, lo que produce dinamismo, resaltando el espacio vacío en la parte izquierda de la composición.



21

Gustave Caillebotte. *Calle de París, tiempo de lluvia*, 1877

En este dibujo, *Calabazas*, las marcas, referencias de medidas, al igual que en el anterior, forman parte de la huella del artista en su proceso de trabajo. En el papel ha de estar recogida la experiencia de todo el tiempo transcurrido, y nos recuerda a Giacometti.

3.6.6 PAISAJES Y VISTAS URBANAS

Tomelloso, el lugar donde nace, y Madrid, el lugar donde vive, son los espacios geográficos de los dibujos de paisajes. Pero, a diferencia de las pinturas cuya protagonista es Madrid con sus espectaculares panorámicas, en los dibujos solamente hemos encontrado *Centro de Restauración*, 1969-1970 de Madrid, (fig. 215) como obra independiente. No obstante, dibuja apuntes de Madrid para obras pictóricas, es el caso de *Apunte de Madrid para "Emilio y Angelines"*, 1964 (fig. 214), de trazo suelto y rápido, donde la ciudad permanece como fondo en el óleo.



214

Apunte de Madrid para "Emilio y Angelines", 1964

Las calles rectas y largas de Tomelloso son las que predominan en este género paisajístico, donde el ser humano se comunica con el exterior y la mirada se pierde en el infinito. Son calles tranquilas, silenciosas, solitarias donde el tiempo se dilata, y la contemplación se acentúa, en aras a la reflexión del ser humano. Podemos citar en sus dibujos: *Calle de Santa María*, 1977 (fig. 217); *Calle de Socuellamos*, 1980 (fig. 218); *Calle del Matadero*, 1980-1981 (fig. 219); *Tomelloso calle a las afuras*, 1986.(fig. 220) Este conjunto de calles, como hemos mencionado en el apartado de la temática espacio-temporal, nos muestra una visión de cómo era Tomelloso desde 1961 hasta 1986.

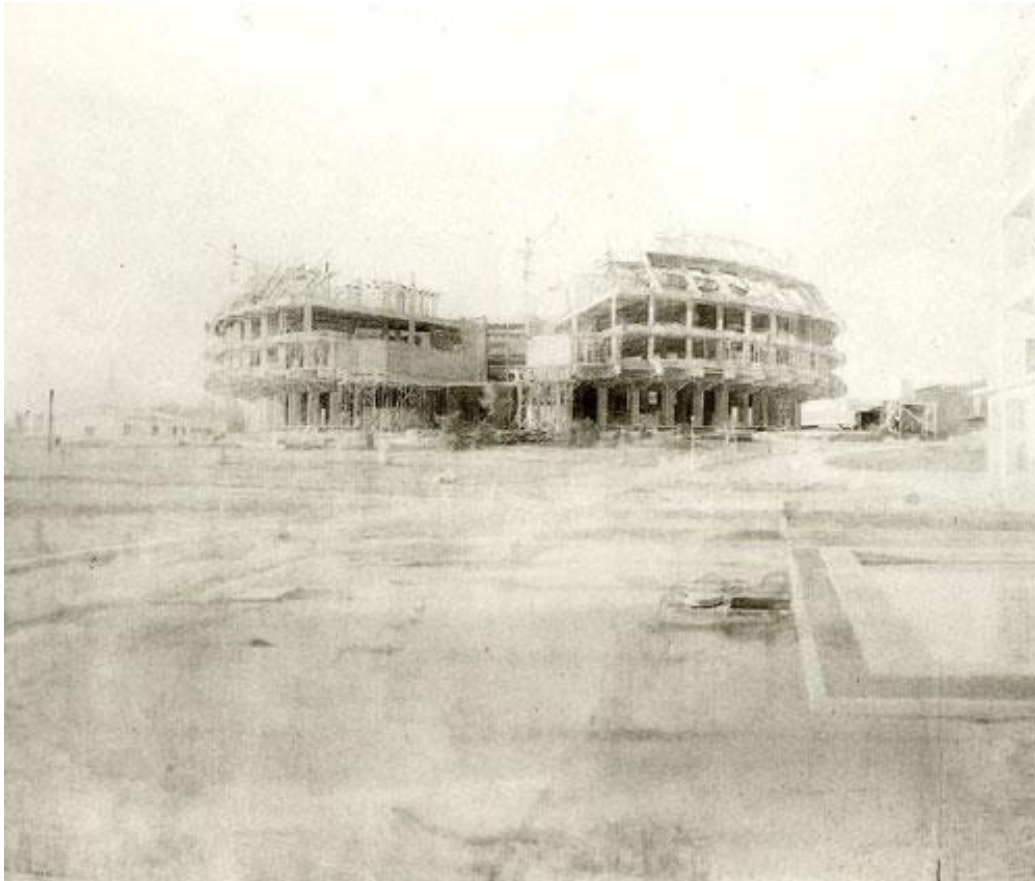
Relacionada con esta temática de vistas urbanas, su esposa la pintora María Moreno, durante estos años, pinta la calle Levante de Madrid y la entrada exterior de su casa: *Calle Levante*, 1979, (fig.275) con un punto de vista a pie de calle como las de su marido; y *Entrada de casa*, 1980, (fig. 276) con un punto de vista alto.

3.6.6.1 Centro de Restauración, 1969-1970

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 84,7 x 100,5 cm

Colección Navarro-Valero, Madrid

Firmado y fechado en la zona inferior derecha del formato: "A. López García-1969".



215

Paisaje urbano, en la parte central de la composición se representa en construcción el edificio de Restauración de obras de arte, situado en la Ciudad Universitaria de Madrid. Como un coloso, de construcción moderna, se materializa en varias plantas, destacando la extensión de su volumen cilíndrico y aislado, en un espacio compositivo en donde la mitad inferior casi vacía, muestra un terreno por urbanizar. El edificio se sitúa sobre el eje horizontal de la composición. Ocupa aproximadamente tres quintas partes de la anchura total del formato, y en la misma línea que el edificio, se perciben a ambos lados construcciones de plantas bajas, cúbicas, que contrastan con la geometría de la actual construcción. Los entramados, puntales y gruas, junto con el edificio cortado por el margen derecho, cuestionan un paisaje urbanizable, de transformación.

Composición horizontal, en la que el centro de atención y el peso visual es el Centro de Restauración. Es una perspectiva cónica central, en la que las líneas de fuga de las aristas perpendiculares al plano de proyección, procedentes de la obra construida a nivel del suelo, determinan el punto de fuga situado en la línea del horizonte. Es un plano general, el punto de vista está a la altura del observador, lo que realza la importancia del edificio. La luz difusa, envolvente, procede del lado izquierdo, por lo que resulta un claroscuro suave, con una armonización generada por pasos progresivos de unos valores a otros.

La luz, la perspectiva aérea, la complejidad del edificio cilíndrico en construcción contrastada con la sencillez de las casas cúbicas, la sensación de calma, quietud, de misterio, expresan una obra de gran sutileza artística, que suscita una escena onírica, y nos evoca a la pintura metafísica; por ejemplo, en la composición de los volúmenes geométricos al óleo *La torre roja*, 1913, de Giorgio de Chirico.

Como reseña, aludiendo al edificio construido entre 1967 y 1970 (fig. 216), de estilos predominantes, clásico, funcionalista e idealista, es considerado sede del Instituto del Patrimonio Histórico Español, actualmente denominado "Instituto del Patrimonio Cultural de España", está situado en la calle de El Greco, número 4, en la Ciudad Universitaria de Madrid. El día 16 de noviembre de 2001, fue declarado Bien de Interés Cultural con categoría de monumento.

En el proyecto de 1965 intervinieron los arquitectos Fernando Higueras y Antonio Miró.

El edificio, de hormigón armado, consta de una planta circular, inscrita en un círculo de unos 40 metros de radio, subdividido diametralmente en 30 gajos principales, que en la crujía exterior se fraccionan en dos, con lo que se manifiestan en fachada 56 módulos. Tiene cuatro plantas que se manifiestan en la fachada exterior, acusándose sólo dos en el claustro central, dado el retranqueo que tiene la última planta. Unas agujas coronan el inmueble. El edificio es considerado como una de las obras más significativas de la arquitectura española contemporánea.



216

Sede del Instituto del Patrimonio Cultural de España

3.6.6.2 Calle de Santa María, 1977

Lápiz sobre papel, 51 x 74 cm

Firmado: A. López García. Y fechado, en el borde inferior central del formato. Titulado: Calle de Santa María – Tomelloso



217

El encuadre muestra en una perspectiva cónica frontal o central la calle Santa María de Tomelloso, una calle amplia, rectilínea, con casas homogéneas, generalmente de una sola planta. Las fachadas encaladas del margen izquierdo, con cubiertas a dos aguas, y compuestas por una puerta central y dos ventanas a ambos lados, determinan una composición modular. La fachada derecha, del primer término, con una puerta de madera, y el canalón en su esquina, nos permite adentrarnos en la composición. La calle es cortada por otra calle perpendicular, que desemboca en esta última fachada.

El punto de vista a pie de calle, en la acera de la derecha, junto a la fachada del primer término, determina una visión más amplia de esta acera, respecto a la acera izquierda. Las líneas de fuga de las aceras definen el punto de fuga sobre la línea de horizonte, que queda prácticamente centrado en ésta. El peso visual de la pared de la parte derecha se compensa con la oblicuidad de las casas de la izquierda. Las formas definidas más cercanas, representadas con nitidez y detalle, como la puerta, tubería, contrastan con las más alejadas que aparecen difuminadas, y menos definidas. La luz difusa produce un volumen a base de mancha, con una armonía de valores.

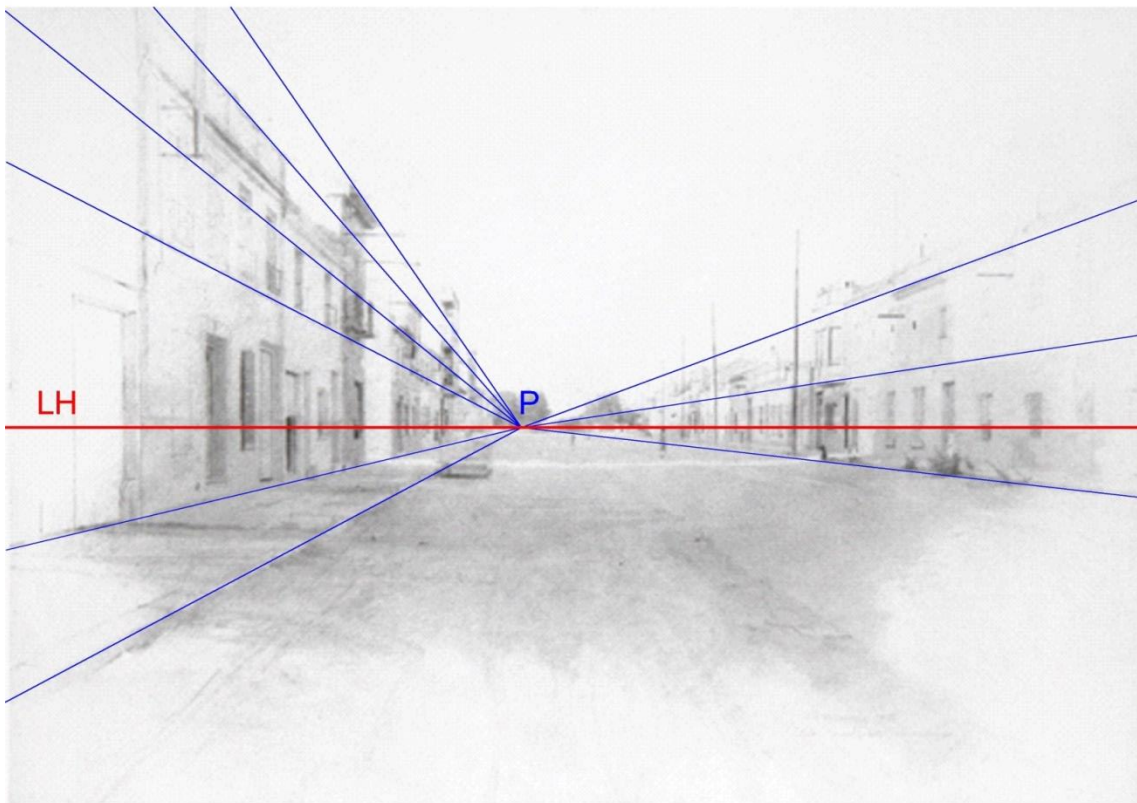
Esta calle que se intersecciona con otra, es un arquetipo de la ortogonalidad que presenta Tomelloso, con su amplitud, calma, soledad y silencio, con un tiempo lento y dilatado, en la que los vestigios humanos están presentes.

3.6.6.3 Calle de Socuéllamos, 1980

Lápiz sobre cartulina, 51 x 71 cm

Firmado: A. López García. Y fechado, en el borde inferior derecho del formato.

Titulado: Calle de Socuéllamos



218

Es una perspectiva cónica central, de una calle ancha, con el punto de vista a pie de calle, casi en el centro. La profundidad del espacio es acusada. A diferencia de calle de Santa María, en ésta predominan las casas de dos plantas. Al fondo de la calle unos árboles pueblan el horizonte. A la mitad de la acera izquierda, se abre una calle, por la que un rayo de luz se proyecta en el suelo, y atraviesa la calle Socuéllamos, iluminando la fachada de enfrente, que produce un contraste de luces y sombras.

Calle de Socuéllamos destaca por su amplitud, profundidad, por su composición geométrica, y modular de los elementos de las fachadas y de los postes de luz, por la luminosidad del primer término, que contrasta con la zona en sombra de la calzada, rompiendo esta homogeneidad el rayo de luz, a cuyo nivel se encuentra una figura humana en el centro de la calle, elemento que introduce en esta obra, pues las calles que representa, generalmente están vacías. La luz procede del lado izquierdo, emplea una escala de valores amplia, con un predominio de la mancha, en un procedimiento de gran sutileza artística. Las primeras casas de la parte derecha y la primera de la izquierda quedan tenuemente dibujadas, con valores muy luminosos, en ellas se difuminan las formas, resultando un dibujo onírico y expresivo.

3.6.6.4 Calle del Matadero, 1980-1981

Lápiz sobre papel, 55 x 65,5 cm

Firmado: A. López García. Y fechado, en el borde inferior derecho del formato.

Titulado: Calle del Matadero – Tomelloso.



219

El encuadre es el de una calle recta, ancha, con una gran profundidad de campo, en donde las casas de una planta se sitúan a ambos lados. La calle es atravesada

perpendicularmente por otra, en cuyo ángulo recto se ubica la fachada que pertenece a ambas calles, de la que destaca su forma cúbica, con su ventana frontal, cuadrículada. Este edificio es el que destaca en la composición.

El espacio es representado con una perspectiva cónica frontal, en la que el punto de vista se encuentra en el primer tercio de la derecha, de la anchura total del formato; la línea de horizonte queda insinuada en el dibujo, aproximadamente se ubica en la mitad del formato. Con la lejanía las formas pierden definición, mientras que las más próximas están claramente definidas por sus texturas. La luz directa del sol proviene del lado derecho, por lo que se produce un contraste entre las partes iluminadas y las de sombra. Las sombras arrojadas de las casas, recortadas, alargadas y oscuras, se proyectan sobre la calzada. La zona de luz de la parte izquierda es muy luminosa, con ausencia de valores intermedios, por lo que el paso de luz a sombra sobre los volúmenes se realiza de forma brusca. La línea y la mancha son de gran sutileza.

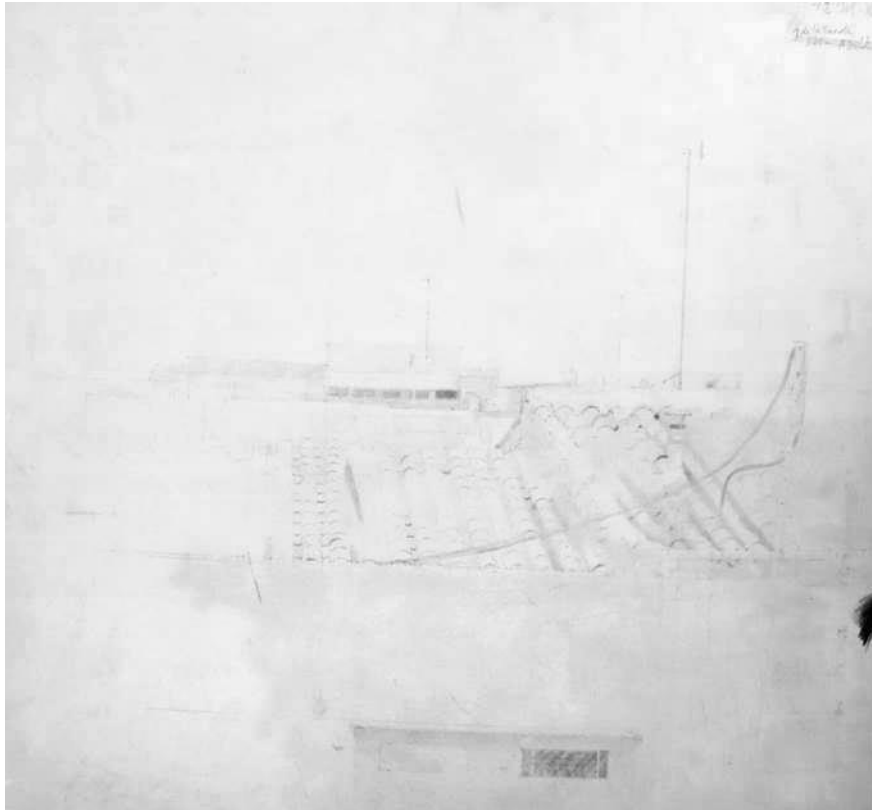
Calle del Matadero anuncia una calle empedrada, en donde es plausible la huella de antaño, en un camino recto, interrumpido por la ortogonalidad de otra vía, y que nos conduce en su lejanía al abismo del horizonte; un horizonte infinito, donde la sensación espacial es profunda, amplia y llena de paz, reflejándose los aspectos de la tierra manchega.

Calle del Matadero plantea una composición semejante a calle de Santa María, en donde el observador percibe la calle desde la acera de la derecha, con la fachada de esta orilla en primer término. No obstante, estas dos obras junto con *Calle de Socuéllamos* muestran una ejecución o factura similar, en donde elementos próximos son desdibujados, en aras de resaltar la definición de otros más alejados, que tienen mayor relevancia, con la utilización de un claroscuro sublime.

3.6.6.5 Tomelloso, h. 1990

Lápiz sobre cartulina, 43 x 47 cm

Anotaciones en el ángulo superior derecho (4 ½ - Sol- Marzo...de la tarde Sol- Abril)



220

La composición, de formato casi cuadrado, representa la parte superior y frontal de un edificio, que ocupa la mitad inferior del encuadre, y del que se puede observar la cubierta a dos aguas, de teja árabe. Cortada por el borde inferior del dibujo, se encuentra la parte superior de una puerta, diseñada por dos rectángulos horizontales, a modo de ventanas. La ventana más oscura de la puerta armoniza con el conjunto de ventanas del edificio que sobresale por detrás de la cubierta. De los tejados parten antenas

La línea y la mancha son muy tenues. Es un claroscuro muy difuminado y poco definido. Se aprecia un delicado rayado en la parte derecha de la pared y un intenso rayado en el margen derecho.

En el ángulo superior derecho, hay anotaciones referentes al proceso de trabajo del artista, en las que alude a la hora, al sol y al mes (4 ½-sol-Marzo, sol-Abril), con lo que se pone de manifiesto la relación del dibujo con el tiempo, en la importancia de captar la luz en su obra, a una determinada hora del día, en unos meses concretos.

4. LA REALIDAD Y EL TIEMPO

4.1 LA REALIDAD Y EL TIEMPO

Antonio López desde su infancia ha dibujado de la realidad. Su tío Antonio López Torres le inicia en el dibujo y en la pintura del natural.

Vida y obra están estrechamente vinculadas. La vida de Antonio López, desde su infancia, ha sido una indagación en la realidad ligada a su trabajo artístico, y esta tarea es lo que le ha mantenido a salvo en todos los momentos difíciles por los que ha atravesado el arte contemporáneo.

Antonio López, desde que era Antoñito, llamado así por sus íntimos amigos de la Escuela de Bellas Artes, ha sufrido una relación apasionada con la realidad y nunca se ha apartado de ella, a pesar de tener dudas al terminar sus estudios en la Escuela, y al ser contratado por Marlborough.

Es necesario aclarar que la realidad nunca ha sido abandonada por muchos artistas, que la abstracción y el informalismo no han sido una negación de la realidad. Así por ejemplo, tenemos el caso de su amigo Lucio Muñoz como señala Víctor Nieto¹¹⁹, “pues al abandonar la figuración para comenzar en el informalismo no está negando el valor de la realidad, sólo abandona su representación para investigarla desde otro ángulo, el informalismo fue para Lucio Muñoz la desembocadura a la que concluían sus indagaciones. Y esta indagación era muy similar, casi idéntica, a la de sus compañeros figurativos, entre ellos Antonio López. Se pueden usar distintas técnicas o instrumentos, pero el lenguaje de todos ellos hace referencia a lo mismo”. Indagan en la realidad aunque utilicen en un caso un lenguaje informalista y en el otro figurativo.

Antonio López, cuando comienza Bellas Artes y deja la influencia de su tío, siente la necesidad de usar otros elementos para conocer mejor la realidad. “Él mismo ha contado cómo llegó al Surrealismo, cuando no entendía la realidad, cuando simplemente la copiaba, hasta que creyó que esa manera de copiar estaba superada, no decía nada sobre la realidad. El Surrealismo le sirvió para acentuar aquello que necesitaba contar en sus obras, porque encontró que el Surrealismo estaba en la propia realidad. Este encuentro fue la primera lección que aprendió de la realidad, a partir de entonces comenzó a sentirla, y poco a poco fue abandonando ese lenguaje para irse acercando de otro modo a lo real”¹²⁰.

Antonio López en su trayectoria pictórica ha tenido regresiones, ha pasado de utilizar elementos surrealistas en los paisajes, por ejemplo las mujeres andando por la línea del horizonte en *El Campo del Moro*, 1960, *Mieres*, 1963,... a no utilizarlos y viceversa. El motivo es porque desconfiaba de la realidad, y cuando esto ocurría, pintaba elementos surrealistas, imágenes mágicas, para aderezar o alinear el cuadro, es decir,

¹¹⁹ En *Otra realidad. Compañeros en Madrid*. Artículo de Víctor NIETO ALCAIDE, pp. 28-30.

¹²⁰ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real), 1998, pp. 107.

para que no se quedara vacío. No obstante, cuando percibe que representa la realidad, con las formas reales cargadas de expresividad, éstas ya contienen esa imagen mágica, y prescinde de pintarla. Un ejemplo en el que se manifiestan estas regresiones es cuando pinta su primer paisaje realista en el año 60, *Madrid desde Martínez Campos*, en el que dudó de poner un perro escarbando, que al final no puso, y en el año 64 pinta *Atocha*, donde representa la calle y la plaza de Atocha con una pareja copulando, utilizando aquí esta imagen mágica para expresar todo lo que ocurría detrás de aquellas paredes y ventanas. Como caso anecdótico y declarado por Antonio López (p. 35, *En torno a mi trabajo como pintor*), esta obra, la envió a su primera exposición en la galería Staempfli de Nueva York, en 1965, y en la aduana retuvieron el cuadro como material pornográfico. Una vez rescatado y llevado a la exposición, no se expuso, lo tuvieron en la zona privada de la galería; sin embargo fue el primer cuadro que se vendió.

Antonio López desconfiaba de la realidad y hasta que confió en ella pasó mucho tiempo. Su lucha con la realidad, sus dudas, su desconfianza de la realidad, el fiarse o no fiarse, aliñarla o no aliñarla, ha sido la búsqueda de su propio lenguaje. Pero en el año 74, al pintar la *Gran Vía*, esta desconfianza de la realidad había sido superada, ya no dudó. Sin embargo es autocrítico con este cuadro y en la serie de obras de la Gran Vía se plantea otras cuestiones, introduce una perspectiva curvilínea con el punto de vista alto, en lugar de la rectilínea de la primera Gran Vía y con el punto de vista a pie de calle; y a través de un balcón o terraza se ubica el artista y con él la mirada del espectador, para estar más próximo de la línea del horizonte, que por su carácter simbólico, retrocede y nos introduce en la lejanía, en la búsqueda de nuestra propia intimidad. La luz y el color son también más vivos en estas últimas perspectivas. Con esta fase, desde la primera Gran Vía a esta serie, nos recuerda la concepción que tiene del proceso natural de un pintor, que al igual que Velázquez, ha de empezar de una manera severa e, incluso, en otros pintores sombría, y acabar alegre, captando la luz y exaltando el color.

Para Antonio López sólo cabe dudar de la validez de lo que hace en relación a lo que quiera hacer, ni siquiera respecto a lo que otros digan que se debe hacer. “Su etapa como profesor le influyó, para adquirir de modo más consciente esta postura. En esos cinco años podemos observar el proceso a través del que su investigación de la realidad va adquiriendo un nuevo rigor. Primero pensemos en la escultura; algunos de los relieves que conocemos de sus primeras exposiciones mantienen elementos irreales, como el niño aparecido en *La aparición*, pero después comienza a trabajar la escultura exenta de modo que ya no deja lugar a lo imaginario; el busto de *Mari* y la estatua *María de pie* son anteriores a su docencia, pero los bustos *Antonio* y *Mari* y el inicio de *Hombre y mujer* sí pertenecen al momento en que ejercía como profesor. En cuanto a la pintura, tenemos muchos más ejemplos entre los que podemos citar *El*

*aparador y La nevera, El norte de Madrid desde “la Maliciosa”, Taza de wáter y ventana, y Lavabo y espejo*¹²¹.

El cuadro *El norte de Madrid desde “la Maliciosa”* (fig. 235), al dividirlo en cuatro partes horizontales de igual superficie, observamos que la parte inferior representa una vista del paisaje que no se puede percibir desde el mismo punto de vista que las tres restantes; esa zona muestra algo que está bajo los pies del observador, mientras que las tres superiores plasman el horizonte desde una elevación. De tal manera que vemos lo que hay a nuestros pies, o vemos el horizonte, o un marco intermedio, esto es debido a la utilización de dos puntos de vista diferentes en la misma representación y por lo tanto, resultan dos perspectivas yuxtapuestas diferentes una de plano vertical y otra de plano inclinado. En los dos cuadros, cuyo tema es el aseo, *Taza de wáter y ventana, y lavabo y espejo* se plantea el problema en términos similares al del paisaje mencionado: la representación de unos objetos con sus dimensiones reales respecto a un espectador, pero desde una perspectiva que impide plasmar esas dimensiones reales; por ello, Antonio López divide el cuadro en dos perspectivas distintas para representar las dimensiones reales de ambos objetos y favorecer la contemplación de la mirada, pues con un único punto de vista la perspectiva quedaría muy forzada y los objetos más pequeños. Como recurso utiliza una banda horizontal para unir las dos partes, ante la imposibilidad de captar esa realidad desde un solo punto de vista. Para haber creado una unidad en los aseos, tenía que haber curvado todas las líneas de fuga, pero en aquel momento no lo hizo; sin embargo, años más tarde curva las líneas de fuga en el dibujo *Casa de Antonio López Torres*. Estos cuadros simbolizan un momento conflictivo en el artista, necesita tener el objeto sobre el que trabaja delante. Posiblemente es en estos cuadros donde poco a poco descubre el rigor de la realidad, y su fidelidad le conduce a planteamientos complejos.

Antonio López declara:

“Siento un gran respeto a la realidad, porque la realidad es la que tiene que dar todo. De ella tienes que tomar lo que más te guste”¹²².

La realidad es el punto de partida de su trabajo, una forma de expresar la pasión por lo visual de la existencia, que va más allá de los propios criterios estéticos, “...ya no es colocar una figura más o menos atractiva y ponerla en el sitio más adecuado; es lo que tú sabes de esa calle, lo que tú sientes de esa calle”¹²³. Descubrió la maravilla que habita en la realidad tal cual se nos presenta. En sus temas elige los motivos que siente, los más próximos a él, porque necesita tener un contacto directo y permanente con ellos, de ahí que elija como figura humana a sus familiares, amigos, y de lugares a

¹²¹ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real), 1998, pp. 107.

¹²² BONET CORREA, Antonio. AA.VV. *Antonio López García*. Catálogo exposición antológica: pintura, escultura, dibujo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993, p 19.

¹²³ AA. VV.: “Antonio López García. De la realidad”. *Troppos*. Madrid. 1972. Nº Extraordinario, p. 53.

Tomelloso o a Madrid, lugar natal y lugar donde reside respectivamente, o los árboles y frutas de su jardín, o bien los interiores como su estudio, la cocina, el comedor, u objetos cotidianos de estos, como el aparador. En sus obras plasma lo que siente, lo que sabe del motivo, y este es su compromiso con la realidad. Busca las emociones en los motivos de su entorno, y las transmite plásticamente en sus obras, podemos decir que pinta lo que siente, lo que le dice, lo que sabe del motivo, lo que le emociona, y lo pinta independientemente de si es bello o no, respetando de una manera total lo que hay, porque para él, “el arte como misión es transmitir emoción, si hay belleza mejor, pero no siempre es el objetivo principal, como era en otras épocas. Pinta la ciudad de Madrid, y piensa que mucha belleza no tiene, pero le parece como motivo, interesante”¹²⁴. “Si bien es un respeto al que todavía le cuesta someterse, “...Velázquez parece que tenía suficiente con las formas reales, próximas, cotidianas, le entregaban todo lo que necesitaba. Pero hay un tipo de artista como yo,...que tiene una zona de fuga hacia algo desconocido, no objetivable, que está en mi mente o en mi corazón, y que necesita ser sacada fuera. Por otro lado, necesito las formas reales para poder sacarlas, y ahí está el problema, porque lo que busco no está en el mundo real, sino en mi cabeza, y me faltan los datos, o la capacidad, o la sabiduría para poder sacarlos sin necesidad de lo real. Ese es mi conflicto todavía,...Y a lo mejor tengo obras inacabadas por eso, porque hay zonas que se me atragantan”. Hasta tal punto llega hoy su compromiso que, a pesar de no poder con esas zonas, no quiere cambiarlas, prefiere esperar, o en algunos casos abandonar”¹²⁵.

Antonio López como hemos dicho pinta lo que siente, y lo pinta a través de la emoción, porque como dice, lo que nos hace pintar es la emoción.

“Hay algo fundamental para todos, y es que lo que nos hace pintar es la emoción. Y esa emoción tiene que salir de una manera u otra si el cuadro está medianamente conseguido. Es posible que plenamente no lo esté nunca, pero cuando uno se acerca a ese punto que le ha movido a pintar, ese trabajo ya no es inútil. Hay en él una emoción indistinta: lo mismo da que esté expresada con formas figurativas o abstractas, yo no veo diferencia alguna...Está siempre subyacente la emoción, aunque no aparezca constantemente”¹²⁶.

Antonio López plasma lo que siente, a través de la emoción, mostrando la esencia de la realidad.

Su obra es el testimonio del esfuerzo por apresar de algún modo la realidad desde ese algo conflictivo que, como dice López Arribas, tiene en la cabeza o en el corazón, y que es lógico que no pueda encontrar en los objetos reales como tal. Antonio López sabe

¹²⁴ Datos extraídos de la entrevista en video a Antonio López por L. Moraleda y C. Montañana. Realizado por dui Q. 2009.

¹²⁵ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real), 1998, p. 109.

¹²⁶ AA. VV. *Realidade, Realismo*. Catálogo. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela, 1997, p. 99.

que la realidad es mucho más compleja que la mera objetividad, y en ese sentido en su labor desarrolla una filosofía.

Cualquier objeto que percibimos en sus obras, un lavabo, un espejo,...sabemos que eso no es la realidad. La realidad era lo que estaba mirando el artista Antonio López al pintar, durante la suma de instantes en que plasmó lo que contemplaba. Antonio López en *Lavabo y espejo* selecciona lo que le parece esencial de la realidad, de este modo, no pone su imagen reflejada en el espejo. El hiperrealista sí habría pintado su propio reflejo al pintar la realidad plenamente objetiva. Antonio López pone la esencia de lo que está ahí. “Se sabe un mediador, en opinión de Antonio López: ‘el resultado nunca es la realidad. La mirada más neutral y más limpia siempre está impregnada de la sustancia individual del que mira. El contemplador de esa obra debe ver el objeto como yo lo vi, pero a la vez dejándole un amplio espacio para él. Todo esto no es deliberado, transcurre en el espacio en sombra, oscuro de la psiquis (...). Yo creo que todos somos mediadores, unos mediadores no imparciales, porque únicamente puedes ofrecer algo valioso si lo haces exactamente desde tu punto de vista, sin concesiones, con tu propia sustancia. Sólo así puedes decir algo enriquecedor para los demás, puedes ser un buen mediador’.

Esa mediación que supone Antonio López, y que parte desde su más honda subjetividad, es la intersubjetividad que se canaliza de modo trascendental, entre las distintas subjetividades o conciencias, a través del *mundo de la vida*, a través de los fenómenos que preconcebimos. La realidad de sus obras no es inmanente, porque como han indicado ya algunos estetas – entre ellos Calvo Serraller – Antonio López espacializa el tiempo, eterniza el instante, (...); actualiza la captación de un sentimiento contundente y efímero, y no obstante común, original y experimentable por todo ser humano. La realidad de sus obras es trascendente, porque ellas nos devuelven, gracias a la mediación de la conciencia intencional del artista y a su sentimiento, la esencia de la realidad.

La modernidad de la obra de Antonio López, frente a todo el realismo anterior, radica en su insatisfacción y en su constante búsqueda sin abandonar la relación respetuosa y fiel que tiene con el mundo actual, en el que sabe tiene sus raíces. Una relación íntima y solitaria, no a contracorriente de la modernidad, sino acorde con quienes en nuestra modernidad han interrogado en solitario al mundo para saber por qué se empeña en fascinarnos¹²⁷.

Antonio López busca entre la realidad que le rodea aquellos aspectos cotidianos que siente, a través de la emoción, captando la esencia de la realidad, y lo hace con una elaboración lenta y meditada, utilizando un lenguaje figurativo, en el que el tiempo es

¹²⁷ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real), 1998, p. 113.

un factor determinante en su obra. Según Antonio López¹²⁸ “el arte consiste en tener la capacidad de materializar con sentimiento una estructura, materializar algo, hacer algo tangible”.

4.2 EL SIGNIFICADO DE LA REALIDAD

La carrera de Antonio López ha sido una trayectoria solitaria, que no ha tenido parangón en el ámbito artístico contemporáneo, dominado por la abstracción, ya sea geométrica o informal. Su obra dentro del panorama heterogéneo de la segunda mitad del siglo veinte destaca, sobre todo, por su peculiar factura y profundidad de espíritu.

Es un pintor realista, aspira a dar fiel testimonio pictórico del mundo que le rodea: la ciudad en la que vive, el lugar donde nace, los espacios íntimos, los objetos de su entorno cotidiano. No obstante, entre 1957 y 1960 su obra se tiñe de elementos surrealistas, aunque hay obras que prosiguen en esta línea hasta 1964, con esta pintura pretende desvelar significados más profundos que los de la mera representación, en la que hay un trasfondo de misterio.

“Antonio López siempre ha manifestado cierta nostalgia de los tiempos en los que el artista se diluía en un sistema de valores colectivos generalmente admitidos, de los que aquél era vehículo transmisor. En épocas anteriores esa comunidad de valores y códigos aseguraba la integración de la producción artística en su contexto social: el significado de la realidad, era el mismo para el artista que para el público. Esa nostalgia explica la devoción del artista por la escultura griega arcaica o por las tallas egipcias; así, siempre ha admirado cómo el *Escriba sentado* del Louvre no necesita ser una buena talla, desde el punto de vista técnico, para transmitir con frescura un fragmento de la existencia cotidiana del Egipto faraónico: su anónimo autor se desvanece en aras de esa expresión de valores colectivos compartidos”¹²⁹.

En el mundo contemporáneo no es posible esa visión global y compartida. Existe una fragmentación de la realidad, una ruptura del concepto unitario y universal de la realidad, Antonio López manifestaba a Michael Brenson:

“La realidad tiene un aspecto físico inmensamente rico que el hombre del siglo XX percibe desde ángulos distintos respecto al hombre de otras épocas”¹³⁰.

En esa tesitura, la única certidumbre del pintor que pretende dar fiel testimonio de la realidad es su condición fenoménica, la certeza de lo que está viendo y de la

¹²⁸ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid, 2007, p.47.

¹²⁹ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004, pp. s/n.

¹³⁰ Entrevista de Michael Brenson a Antonio López, en *Antonio López. Proceso de un trabajo*. Fundación de Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), Madrid, 1994, p.220.

posibilidad de compartir ese acto de percepción con otros semejantes. Nos sorprende, en ese sentido, el criterio de evolución de su obra, cuya dependencia del motivo es cada vez mayor; así, en 1957 todavía era capaz de realizar un gran friso al carboncillo como *Cuatro mujeres*, en el que se inventa a los personajes, son fruto de su imaginación, mientras que posteriormente el pintor necesita tener el motivo permanentemente ante sus ojos, de tal manera que su temática está estrictamente condicionada por ello. A partir de los años sesenta realiza cuadros elaborados a lo largo de años, vistas urbanas pintadas meticulosamente durante unas pocas horas determinadas de unos pocos días de una estación concreta, cuando las condiciones de luz son las precisas e idóneas. Es determinante el gusto por una representación fiel de la realidad, de tal manera que su sentido de la veracidad le ha llevado a realizaciones insuperables y a situaciones complejas; por ello en algunos momentos ha sentido desasosiego, y ha tenido lentitud para acabar sus obras. Su obra actual es un evidente ejemplo de la naturaleza fenomenológica del arte. A fuerza de no querer omitir detalles, de querer que el espacio, la luz y el color sean verdaderos, sus pinturas como dice Antonio Bonet Correa, acaban transformándose en metafísicas. Ante una pintura, una escultura o dibujo nos maravillamos tanto de sus cualidades plásticas como del tema, insólito, trivial o en un principio intrascendente, como una ropa en remojo o un plato con restos de comida; nos hace meditar sobre la trascendencia del mundo cotidiano que nos rodea, de nuestra realidad cotidiana y el misterio de nuestra existencia humana. Según Antonio Bonet, su planteamiento del arte se basa en una concepción ética y existencial de la realidad.

“Antonio López entronca con la tradición anticlasicista del naturalismo de la pintura española del siglo XVII y, sobre todo, con Velázquez -el pintor que más admira- ante cuyos cuadros siempre se siente esa misma tensión entre la claridad de las presencias y el enigma de un significado que parece escapar a la mirada. A esa conciencia de enfrentarse a una realidad fragmentaria se une en el artista la incertidumbre de los límites del lenguaje mismo de la pintura: los pintores antiguos no sólo se enfrentaban a una realidad establecida, sino que lo hacían con unas convenciones pictóricas en las que confiaban tanto ellos como su público.

La vanguardia ha destruido esa idea de un único lenguaje, una sola manera legítima de representación. De ahí que el proceso de Antonio López ante el lienzo sea poco sistemático; no hay estudios previos, cada etapa del cuadro es el boceto de la siguiente en una permanente superposición de materia temporal.

El artista concibe la ejecución como una lucha con el motivo, siempre sobre tabla o lienzo encolado, porque necesita que: `la superficie tenga rigidez y consistencia, que aguante todo lo que viene después (...). El proceso es una larga lucha poco programada, un debatirse con el lenguaje de la pintura, con la materia, poniendo, quitando constantemente, hasta que esa superficie, esa piel, tiene una expresividad

que, junto a todos los demás elementos que construyen el cuadro, son la equivalencia de lo que veo'. La pintura resulta de esta manera una piel sobre la que se deposita el tiempo en forma de presente continuo, el presente dilatado de la ejecución, siempre con el motivo ante los ojos. Un tiempo imposible; y en esa imposibilidad radica el misterio de un absoluto que asoma sin dejarse nunca atrapar en esos cuadros en los que todo parece tan cercano"¹³¹.

4.3 EVOLUCIÓN DEL REALISMO EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ

En opinión de Javier Viar, Antonio López tiene una capacidad asombrosa de reproducir la realidad y de convertir ese recurso en su más clamoroso reclamo y signo de identidad. La condena de ser el supremo pintor realista del arte español contemporáneo y levantar un realismo que no se parece a ningún otro, basado en la grave contemplación de la materia y de la forma con que se muestran las cosas y en la sumisión al tiempo y la revelación de los misterios cotidianos, ha sido muchas veces suficiente para justificar su genio y provocar la admiración. Es la abrumadora presencia de espejo que detiene el espacio y lo llena de un mueble, un niño, una pareja o un horizonte la que sorprende y la que deslumbra, y la que puede impedir que se entre en otras consideraciones al abordar su obra.

Antonio López plasma la realidad, de la manera en que los objetos y las personas se aparecen como fenómenos, y que la descripción veraz de esas apariencias es una actividad que se identifica con su acto de pintar. Es sorprendente la intensidad expresiva con que es capaz de revelar las cosas reales a través de la pintura, y a ello aplica todo un sistema de mediciones al espacio y de atención al curso del tiempo (la intensidad de las estaciones y las horas, con la luz como protagonista de los períodos perceptivos; el cambio paulatino de las personas y las cosas), y una sabiduría maestra para la descripción del mundo visible. No es extraño que los resultados de su pintura y toda una mitología en torno a su revelación con los modelos (su lentitud, sus *pentimenti* derivados de las transformaciones reales) hayan acaparado el interés del público por su virtuosismo y por su obsesión de la realidad. Le interesa dejar un emocionante testimonio de lo temporal. Sin embargo, otras cuestiones quedan más escondidas como la profunda evolución de su obra, con sus singularidades, que afecta a la diversa naturaleza de su concepción de la realidad y de la pintura, o la enorme carga simbólica que existe en ella, más allá de la evidencia de lo inmediato.

Ha desarrollado una manera peculiar de realismo que delata otras obsesiones, otros lugares desde donde concebir la pintura que no son los de la búsqueda de la

¹³¹ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004, pp. s/n.

semejanza del mundo visible. Hay varias cosas que se han convertido en consustanciales en su trabajo que no son la reproducción de la realidad, y que incluso contradicen el ilusionismo de la reproducción verosímil de la apariencia. Son cosas de diferente naturaleza, que jalonan su obra, que no aparecen simultáneamente, y que desaparecen después de un tiempo, pero sirven de testigos de los intereses creadores distintos a la mera simulación de las formas reales. En sus obras jóvenes, como *Niño con tirador*, 1953, *Mujeres mirando los aviones*, 1953- 1954, o *Los novios*, 1955, hay un estilo que no es realista, según lo que luego vamos a entender como realismo en él y en otros pintores cercanos, es decir, como una dependencia textual, en cierto modo fotográfica, a reproducir las visiones del mundo “tal como son”, sino que es figurativo y sigue pautas formales derivadas de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), con alguna cercanía en determinados aspectos a Rafael Zabaleta (1907-1960), con cuyo abigarramiento pueden tener relación obras como *Bodegón del patio*, 1954, o la propia *Mujeres mirando los aviones*, o incluso identificadas con sus contemporáneos los pintores de la Segunda Escuela de Vallecas, como Carlos Pascual de Lara (1920-1958), o Cirilo Martínez Novillo (1921-2008) a través de alguno de sus bodegones. También encontramos aspectos del realismo metafísico italiano, que tanto influyó en el arte español y en la primera etapa de Antonio López. El óleo *La fábrica*, 1954, es un ejemplo de paisajes de aquel movimiento. El novecentismo, la estética del “retorno al orden”, y el cubismo, aparecen a su lado; al igual que el arte griego y romano. Es necesario mencionar a Antonio López Torres (1902-1987), tío de Antonio López García, excelente pintor realista, por lo que tuvo de maestro suyo, ya que él, como hemos indicado en el apartado de la biografía, le inicia en el dibujo y en la pintura del natural. Sin embargo, no se detectan influencias directas en estos primeros años, salvo la genérica elección realista. Sólo en cuadros más tardíos, como *Otoño en Tomelloso*, 1961, se puede encontrar una forma de mirar, más que de pintar, cercana a la del tío en su descripción de los campos manchegos con personajes.

Solapándose con la visión metafísica está el componente surrealista, o mágico, esa realidad transformada por el misterio en la que ocurren acontecimientos insólitos, estremecedores o muy inquietantes, pero testigos de una realidad “otra”. Hay una serie de bodegones, algunos de fecha temprana, que son muy perturbadores por estar sumergidos en un ambiente extraño, onírico, fuera de la lógica, y que adquieren una gran intensidad poética, contradiciendo con una traslación fantástica el acervo de componentes reales con que se construyen. Estos bodegones componen por sí solos con itinerario creativo que va dando pie a diferentes intereses estéticos y sirven para detectar los recursos variables del pintor. Dentro de su obra forman un grupo del más alto interés expresivo y son claves para entender su pensamiento. Son varias las cuestiones que hay que tener en cuenta al estudiarlos. Por una parte está el carácter general de irrealidad que desprenden, y por otra los distintos recursos con que se produce esta desvinculación del realismo. Los grados de misterio o extrañeza que hay en ellos son diferentes, como corresponde a un episodio de intensa búsqueda, pero es

muy interesante determinar las variaciones que los van diferenciando, y que explican el proceso creativo del autor. Hay algo que los diferencia de los pintores metafísicos, y es la cercanía y la falta de transfiguración “artística” a priori con que se describen los objetos, que son, en casi todos los casos, los que el pintor podía encontrar en su pueblo natal, Tomelloso, formando parte del más inmediato universo familiar. Hay en ellos un aspecto documental directo, una inmediatez, que niega cualquier sofisticada fantasía. Pero eso mismo hace más profundamente humano el misterio, porque el conocimiento y empleo de los lenguajes de la vanguardia, interfiriendo el primordial realismo, no enmascaran los signos del mundo próximo, rural y humanamente veraz, con que se construyen las imágenes. A pesar de la compleja elaboración y de las muchas referencias culturales que confluyen en estos bodegones, su naturaleza inclinada a la iconografía del mundo agrario les proporciona su verdad original. Podemos distinguir por un lado, cuadros que sitúan el bodegón en un interior cerrado totalmente (*Los melocotones y las rosas*, 1956), o estableciendo una comunicación con el exterior a través de una ventana o balcón frontal (*El balcón*, 1954, fig. 221), y por otro lado, hay otros cuadros que sitúan directamente el bodegón con el exterior, en medio de una calle (*Bodegón al amanecer*, 1957) o en el primer plano de un paisaje (*Bodegón de la pistola*, 1959, fig. 223).

La relación entre el interior y el exterior a través de una ventana o un balcón, como el cubismo experimentó como una arriesgada interpenetración espacial, toma en Antonio López la resonancia de una amenaza. Podemos mencionar como ejemplo cubista, *Bodegón delante de una ventana abierta, plaza Ravignan*, 1915, de Juan Gris, y en Antonio López podemos destacar *El balcón*, 1954, o *Cabeza griega y vestido azul*, 1958 (intervenido en 2011) (fig. 222).



221

El balcón, 1954

Óleo sobre lienzo. 83 x 62 cm.



222

Cabeza griega y vestido azul, 1958 (intervenido en 2011)

Óleo sobre táblex. 74,2 x 97,5 cm

El balcón sitúa un conjunto ordenado de frutos y macetas con flores y una jarra de agua en el suelo del balcón, mientras a través de los barrotes de éste puede verse una extraña escena: en la azotea de una casa que parece salida de un cuadro de De Chirico, de Sironi, o de Carrá, prismática y con ventanas como columbarios, una serie de personajes gesticulan, mientras al fondo se ve volar un avión. La actitud de los personajes transmite un ambiente dramático a la escena. El de *Cabeza griega y vestido azul*, aunque guarda un mayor convencionalismo en la relación entre el interior y la calle, que entra en la composición a través de la ventana abierta, está lleno del ambiente clasicista y surreal de la pintura italiana a través de la cabeza que se cita en el título, lo mismo que el vestido, colgado de una percha a contraluz, proporciona una magia especial, en sustitución de las inexistentes cortinas. La cabeza es un emblema de orden y al mismo tiempo un enigma metafísico. Antonio López siempre ha sentido una gran admiración por el arte Antiguo.

Entre los bodegones que pinta entre 1953 (Plato de uvas y jarra) y 1960 (Lilas y azucenas), hay una tendencia, desde fecha muy temprana, a situar este conjunto enfrente de ventanas o balcones, o incluso de forma que parezca que ha desaparecido el tabique que debía separarlo de la intemperie, otras veces coloca el bodegón directamente en el exterior, en el primer plano de un paisaje, o en mitad de una calle, como el citado *Bodegón al amanecer*, 1957, que al estar situado en mitad de la calle crea desamparo, sensación de irrealidad y nos conduce a un mundo onírico.



223

Bodegón de la pistola, 1959. Óleo sobre tabla, 69 x 99 cm.

En el *Bodegón de la pistola*, 1959 (fig. 223), se encuentra en el primer plano de un paisaje nocturno, lleno de pequeñas luces, una mesa con una pistola, una carta, un tintero y una botella de anís, que parecen narrar una sórdida historia. Otro bodegón al aire libre es *Mesa de Tomelloso*, 1959, con una puesta en escena más surrealista, en el que una guitarra, unas uvas y granadas y objetos de cristal están posados sobre una mesa al exterior. Un naípe se muestra medio escondido bajo la mesa, pero parece

flotar en el aire, mientras que un almirez, al extremo de la guitarra, vuela por encima de los demás objetos.

Existen numerosos precedentes de bodegones al aire libre, como los barrocos de caza o pesca derramados ordenadamente en la hierba. En la pintura surrealista existe algún cuadro de Salvador Dalí, como *Teléfono en bandeja con tres sardinas fritas a finales de septiembre*, 1939, que responde voluntariamente a la implantación onírica y desazonante de un bodegón en un paisaje. Otro ejemplo lo tenemos en De Chirico, en su obra *La incertidumbre del poeta*, 1913. Sin abandonar la pintura italiana del siglo XX ni las influencias metafísicas, encontramos los bodegones de Filippo de Pisis, (1896-1956), algunos de los cuales se sitúan en paisajes abiertos, como *Naturaleza muerta marina con langosta*, 1926. Pintores figurativos más cercanos impregnados de surrealismo, como José María de Ucelay (1903-1979), han empleado el abrupto enfrentamiento del bodegón y el paisaje con intenciones y resultados desconcertantes.

Estos misteriosos bodegones, llenos de espíritu metafísico, se ven acompañados de otros cuadros como, por ejemplo, *La madrugadora*, 1958 (fig. 229), que muestra a una muchacha ensimismada en un pequeño balcón de construcción; los elementos domésticos protegen a la figura del infinito espacio abierto de la ciudad. La pequeñez del balcón y la inmensidad del paisaje urbano, que la muchacha ignora dándole la espalda, enfatizan la evidencia de la soledad.

La pintura metafísica está presente en otros cuadros de los años cincuenta que no son bodegones, sino singulares escenas con personajes, y que tampoco utilizan la relación interior-exterior como motivo importante. De Chirico, Carrá, Sironi, Casorati, Arturo Marini, Savinio y Campigli, con su obra de los años veinte, los alumbran con mayor o menor intensidad. Ésta influencia se manifiesta en *Desnudo y maniquí*, 1953, tanto por la presencia del muñeco que da nombre al cuadro, tan usual en la pintura metafísica, como por el desnudo femenino que le acompaña, concebido según proporciones clasicistas, con recuerdos así mismo del novecentismo del Picasso de entre 1918 y 1924. También en *Los novios*, 1955, (fig.20) la mujer tiene un aspecto semejante al de un maniquí. Parecidas influencias, con la de Vázquez Díaz, quizá Zabaleta, y unas proporciones muralistas de tradición cuatrocentista, en la que confluyen italianos y españoles del segundo cuarto del siglo XX, aparecen en *Mujeres mirando los aviones*, 1953-1954, imágenes del asombro y del miedo como la de los personajes de *El balcón*. Con sus volúmenes limpios y sus torres, propios de las ciudades que llenan las pinturas trecentistas y cuatrocentistas italianas, y también con su luz cristalina, un cuadro del mismo año, *Niño con tirador*, 1953, representa por primera vez la terraza de Tomelloso que siete años después le servirá al autor para desarrollar, en *Carmencita jugando*, 1959-1960, uno de los manifiestos más completos de su vivencia de espacio. Picasso, el novecentismo, Vázquez Díaz y quizá Cristóbal Ruíz (1881-1962), configuran la intimidad escultórica de *Josefina leyendo*, 1953.

El surrealismo de la obra de Antonio López no es usual, ni aun considerándolo realismo mágico o realismo metafísico. El efecto misterioso o presuntamente trascendente no se produce por intervenciones sobrenaturales o absurdas sobre la realidad, ni por la modificación de la realidad mediante deformaciones insólitas, o su conversión en despojada geometría, sino que son imágenes cotidianas, reales, las que conviven libremente en un espacio en el que pictóricamente todo es posible -un espacio que ya la pintura está acostumbrada para entonces a ocupar sin distribución jerárquica, sin sometimiento a la perspectiva, al horizonte, a la radicación y a la verosimilitud-, y que por esa convivencia de diferentes realidades se obtiene un resultado irreal. Esta libertad de ocupación espacial, según Javier Viar, debe más al cubismo que a la pintura visionaria, aunque el resultado produzca un fuerte efecto fantasmagórico. La inclusión en lugares inadecuados de elementos como un naipe, una palmatoria, un plato o una partitura musical y una vela en obras como *Mesa cerca de Tomelloso*, 1959, *La alacena*, 1962-63, *La lámpara*, 1959, y *La madrugadora*, 1958 respectivamente, o la presentación fragmentaria o fragmentada de los objetos, como el reloj en el cuadro de ese título, o los que aparecen por el aire de *En la cocina*, 1958, son recursos procedentes de la descomposición formal cubista y la libre vertebración del espacio. Determinados objetos, como, precisamente, las partituras musicales, y algunas estructuras diagonales (*En la cocina*), evocan la obra cubista. En la mayoría de los casos, la concurrencia de imágenes se produce sobre el supuesto de dos o más visiones normales, cada una de ellas cotidiana, aunque ya de por sí cargada muchas veces del misterio y de la densidad de su propia presencia, que al simultanearse producen el efecto de irrealidad. No es otro el recurso generador principal de obras como *El reloj*, 1958, *La lámpara* o *El Campo del Moro*, 1960, aunque la aparente ingravidez de la palmatoria encendida en el primer caso, y del plato en el segundo, relativice en alguna medida esta opinión, pues sí pueden parecer objetos implantados con un voluntario ánimo paranormal. De todas maneras, comparando estas obras con *Emilio y Angelines*, 1965-1972, debe observarse que la desaparición de ciertos elementos de una imagen originalmente real puede convertir al fragmento superviviente en una aparición, de modo que, por una reiteración voluntaria y controlada del método, se obtiene una asociación múltiple con resultados de fuerte intensidad emotiva. Otros cuadros posteriores, como *El teléfono*, 1963 y *Figuras en una casa*, 1967, avalan esta idea y explican en gran parte el procedimiento de crear asociaciones visuales que llenan el cuadro de densidad poética. Aquellas presencias dotaban de una redundante expresividad a unas descripciones realistas en cuya energía poética el pintor parecía no creer por completo, y de las que se fue poco a poco despojando.

La presencia del arte italiano en sus claves de pintura metafísica y de primitivismo renacentista conduce, tanto en los autores italianos como en el que nos ocupa, a establecer los respectivos vínculos con el arte romano. Nos hemos referido ya al clasicismo evidente de muchas de las figuras que Antonio López realiza en sus primeros años de trabajo. Pero si la entrada de las referencias clásicas en esta obra

puede deberse inicialmente a su presencia en la pintura italiana de los años veinte y en el muralismo trecentista y quattrocentista, de Giotto a Piero della Francesca, muy pronto se detecta en ella una relación directa con el mundo clásico, con el mundo romano en especial, cuyo conocimiento académico le resultaba lógicamente cercano desde sus primeros estudios de pintura, y sobre todo cuando dibujaba las esculturas del Museo de Reproducciones Artísticas, para preparar el ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes. Antonio López siente una gran admiración por el arte Antiguo. Extrae del legado romano aspectos formales e ideológicos como el sentido de la pertenencia, de la supervivencia familiar a través del culto a los difuntos, de la fama y de la imagen individual, del retrato concreto, fisonómicamente preciso y no intercambiable. La civilización romana es la que instituyó los retratos realistas de parejas conyugales del modo más extraordinario. Referencias de la representación parental son el retrato pompeyano de *Paquio Próculo y su esposa*, conservado en el Museo Arqueológico de Nápoles, y las estelas funerarias con relieves de parejas difuntas que conforman una iconografía casi obsesiva de la perpetuación de los rasgos personales efigiados por la biología y de la inmortalidad de la imagen de los ancestros. Guillermo Solana comenta que, en Antonio López, “el hombre y la mujer, la pareja humana, es uno de los temas constantes, obsesivos en la obra desde sus orígenes, plasmado en una serie de dobles retratos pictóricos de los años cincuenta, como los de sus abuelos maternos, *Sinforoso y Josefa*, 1955, y paternos *Antonio y Carmen*, 1956, así como en *Los novios*, 1955, *Mis padres*, 1956, y en el cuadro *Emilio y Angelines*, 1965-1972. La primera versión escultórica de esa dualidad humana es *Antonio y Mari*, 1967-1968, dos bustos separados del artista y su mujer tallados en madera y cubiertos con una expresiva piel pictórica. Ante estos dos retratos, con sus ojos de cristal y su inmovilidad, con esa mezcla extraña de lo vivo y lo inerte, no resulta extraño recordar que el doble retrato matrimonial de la Antigüedad, desde Egipto a Roma, estaba vinculado al arte funerario.

Consideremos por ejemplo, un doble retrato romano, el de Gratidia Chrite y su marido Marcus Gratidius Libanus. Él viste la toga, proclamando su estatus de ciudadano romano, y ella, el manto y la túnica de una matrona. Cuando un doble retrato como éste se instalaba en una tumba, habitualmente uno de los dos cónyuges había muerto pero el otro estaba vivo todavía. De este modo, el retrato conjunto constituía un puente entre la luz y la sombra, confirmando la persistencia del vínculo conyugal incluso más allá de la muerte. Gratidia y Gratidius aparecen con las manos derechas unidas, un gesto que formaba parte de la ceremonia matrimonial romana. *Antonio y Mari* no tienen manos, pero sí que tienen unos escalofriantes ojos de cristal, que no se miran. Miran hacia fuera del marco, del muro invisible que los aísla de la vida. La fijeza

de la mirada y su expresión ausente nos sugiere de nuevo el reconocimiento de la muerte”¹³².

El dibujo de *Cuatro mujeres*, 1957 (fig. 111), tiene influencia griega y romana, nos recuerda a un relieve antiguo formado por un friso de cuatro diosas. Dos de las figuras visten como en los años cincuenta, y las otras dos con ropajes similares a las estatuas griegas de paños mojados. Algunos bodegones, o también de fragmentos de descripciones frutales, como los que aparecen en algunas de las baldas de *La alacena* (aquella que apunta en su fondo el color rojo pompeyano), o en los dos Membrilleros, 1961 (fig. 42) y 1962, o en *El manzano*, 1962-1963 (fig. 13), presentan la influencia de los bodegones descritos en los muros de Pompeya y en otros murales romanos semejantes.

En *La alacena* (fig. 28), mueble doméstico que da nombre al cuadro en posición frontal, en el ángulo superior izquierdo del espectador, se encuentra el busto de María Moreno, esposa del pintor, como una aparición, representando una imagen tutelar que vela por el sosiego doméstico, y esto es lo que fundamentalmente tiene de romana la imagen, pues cumple la misma función, y en realidad es un trasunto de aquellos bustos romanos de los parientes muertos, las *imagines*, que se guardaban, realizadas en cera, en armarios del atrio de la casa, y que velaban por su buena fortuna, y eran testigo de la estirpe de sus habitantes. A la derecha, y a la altura de Mari, vuela una palmatoria con la vela encendida. Puede decirse que el aparador es un mueble central de la casa, que resume la vida común de la familia, símbolo del orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Es un mueble simétrico, con una función práctica y estética, decorativa. Además de por la extraordinaria descripción de los utensilios y los tejidos que llenan el mueble, la alacena subyuga por la distribución equilibrada de la loza, el metal, el vidrio, las hojas secas y las flores. Aunque no tan habitual en el género como la mesa horizontal, el armario es un dispositivo vertical clásico en la historia de la naturaleza muerta, especialmente frecuentado por la tradición ilusionista, desde las taraceas italianas del siglo XV hasta los maestros del *trombe l'oeil* barroco. Los nabis Bonnard, Vuillard o Vallotton, en sus interiores en penumbra, llenos de rumores y de sugerencias, pintaron armarios misteriosos. La alacena y el aparador de Antonio López lo son también y guardan quizá secretos de familia.

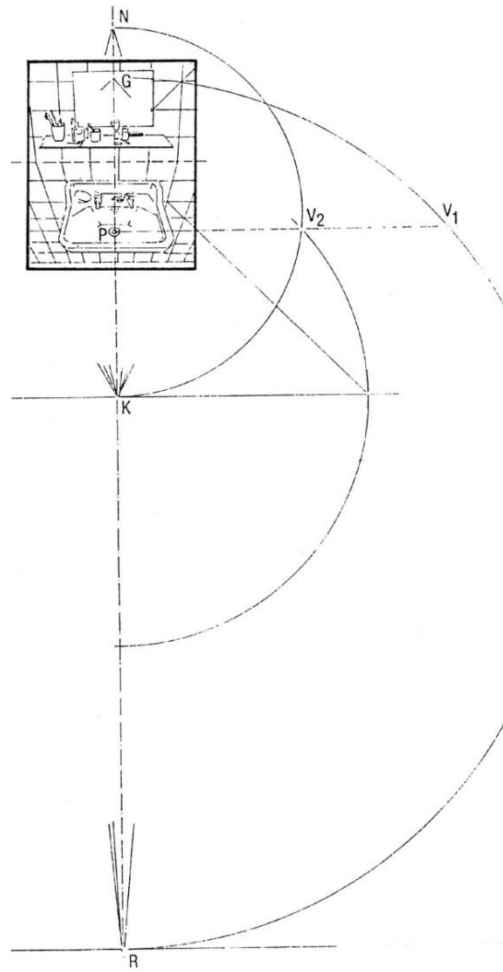
La alacena, 1962-1963, y *El aparador*, 1965-1966, son dos muebles que protagonizan dos de sus obras maestras. Por su frontalidad, por la proporción invasora del objeto y su propia naturaleza, adquieren un carácter emblemático. Son muebles centrales que resumen la vida en común familiar. Los objetos que contiene el aparador, son parecidos a la alacena, pero están velados por los reflejos del cristal.

¹³² AA. VV. Antonio López. Catálogo exposición. Museo Thyssen- Bornemisza. Madrid, 2011, pp. 42, 43.

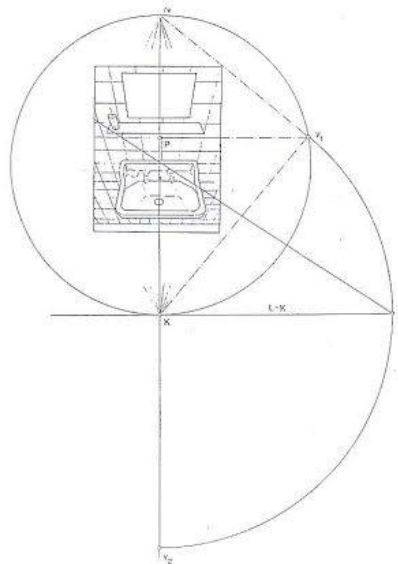
En muchos cuadros de esta primera época de Antonio López aparece el empaste grueso y seco que llegó a convertirse en una materia grumosa, en una adherencia que creaba extraños relieves y recordaba tanto a los murales envejecidos por los adversos fenómenos, como a la pintura de materia, trabajada también con erosiones, acúmulos y manchas, que en aquellos mismos años establecía uno de los caminos de la abstracción informalista. Este procedimiento proporcionaba a las obras un carácter de envejecimiento, de deterioro causado por la decrepitud y los depósitos materiales del tiempo. Éste es otro aspecto de que el realismo de Antonio López se manifiesta de manera particular y sin una clara dependencia de los sistemas de representación tradicionales, además de señalar su interés por los procedimientos expresivos no realistas contemporáneos al pintor. Esta manera de pintar fue desapareciendo paulatinamente para ser sustituida por una materia más fina, limpia y nítida; no obstante, por la interferencia en parecidas fechas de cuadros de ambas maneras es difícil situar cronológicamente el proceso de cambio. Un ejemplo de este tipo de procedimiento lo tenemos en *Perro muerto*, 1963 (fig. 243).

Otro aspecto de su concepción visual que afecta muy directamente al empleo que hace de la representación realista es el uso simultáneo en un cuadro de dos puntos de vista diferentes, de manera que el espectador-pintor se sitúa frente a la realidad representada con una mirada perpendicular al lienzo en la mitad superior de éste y la cambia con una angulación de 45 grados en la inferior. Es como si el espectador se colocara ante el motivo real e hiciera oscilar su mirada arriba y abajo esos grados, a modo de panorámica vertical descendente. A simple vista el resultado no es perceptible, por la precisión con la que está resuelto cada campo visual, a pesar del desconcierto que produce la cotigüidad de las dos perspectivas. Dos cuadros en los que aparece este recurso son *Lavabo y espejo*, 1967 (fig. 31), y *Taza de váter y ventana*, 1968-1971 (fig. 96), en los dos se produce la misma distorsión espacial: la mitad superior y la inferior están pintadas desde puntos de vista diferentes y aparecen unidas por una banda horizontal, teniendo un carácter secuencial. Son dos perspectivas con dos planos de proyección, que producen dos vistas distintas. El artista yuxtapone dos imágenes diferentes, con lógicas espaciales separadas que tienden, sin embargo a interpretarse juntas, creando así una evidente ambigüedad. Se produce una alteración del trazado perspectivo unitario.

Roberto V. Giménez Morell en su libro *Espacio. Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, realiza un estudio de la obra *Lavabo y espejo*, 1967, y mediante un análisis perspectivo revela la existencia de dos perspectivas distintas, de plano inclinado (fig. 224), en las que obtiene a través de una restitución perspectiva los dos puntos de vista. Antonio López en este cuadro, es la primera vez que utiliza la perspectiva de plano inclinado. En 1968 la emplea en *Taza de váter y ventana* y en *Ropa en remojo*.



224 Roberto Giménez Morell. *Restitución perspectiva de Lavabo y espejo.*



225 Roberto Giménez Morell. *Reconstrucción perspectiva de la misma obra mediante un único plano del cuadro.*

En este análisis de *Lavabo y espejo*, parte también, de la hipótesis de lo que hubiese sucedido si en lugar de optar por esta original solución, Antonio López hubiese construido la escena de acuerdo a una perspectiva única de cuadro inclinado (fig.225). En este supuesto caso, la escena parece como más forzada. Comenta que: “Antonio López ha optado por una solución con la que consigue mayor realismo, del que hubiera obtenido con la perspectiva normal, pues se adapta mejor a las condiciones de la visión en el recinto en el que se observa la escena. Con ello ha evitado unas distorsiones que seguramente no le interesaban, a la vez que ha hecho más dinámica la composición. Una persona no instruida en la perspectiva difícilmente percibirá el cambio de perspectiva operado en el cuadro. López, se constituye así en un brillante ejemplo de cómo la perspectiva se pone al servicio del artista, demostrando las posibilidades de expresión del espacio mediante ella”¹³³. Con esta “alteración perspectiva” entronca con las alteraciones provocadas de los pintores metafísicos.

Lavabo y espejo y *Taza de váter y ventana*, son dos obras cuyo impacto inicial sobre el espectador se basa en lo infrecuente del motivo y en la minuciosa recreación de los detalles. La textura lisa y brillante de los azulejos ha impuesto en ambos casos una factura en la que la materia pictórica es menos grumosa y más homogénea de lo habitual. Ambas obras pertenecen a una serie de obras, óleos y dibujos, en que el pintor describió reiteradamente su estudio y las habitaciones contiguas hasta crear un verdadero laberinto de espacios y puntos de vista. Esta idea de representar dos perspectivas en un mismo cuadro, es una idea que parece influida por el cine, y toda la serie de visiones de los huecos circundantes al espacio central del estudio (uno de los cuales es el cuarto de baño representado en ambas obras), tiene un carácter secuencial que exige un movimiento panorámico, una constante y dinámica fragmentación del espacio. Es otra manera de hacer presente al tiempo en la pintura, y la visión conjunta de todas estas obras sería una experiencia que revelaría sin duda la deuda cinematográfica. En mayor medida, incluso, que la reunión de las calles de Tomelloso o de las panorámicas de Madrid. Estas obras, además de las dos citadas, son *El cuarto de baño*, 1966, *Nevera de hielo*, 1966, *Salida del estudio*, 1967, *Ropa en remojo*, 1968, *Interior del baño*, 1969, *Estudio con tres puertas*, 1969-1970, *La luz eléctrica*, 1970, *Interior del estudio*, 1970-1971, *El cuarto de baño*, 1970- 1973, y *Cuarto de baño*, 1971.

La parte superior del óleo *Lavabo y espejo*, muestra el espejo de frente al pintor y, por lo tanto, al espectador. Sin embargo, no se refleja el pintor (elipsis pictórica), lo que sería imposible si Antonio López hubiera recogido la realidad visible en toda su manifestación. “Lo mirado revela metonímicamente el modo de mirar y, en consecuencia, al sujeto elíptico de esa mirada”¹³⁴. De igual modo ocurre en *Figuras en*

¹³³ GIMÉNEZ MORELL, Roberto V. *Espacio. Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*. Ed. Servicio de publicaciones de la UPV (nº453). Valencia, 1998, pp. 93-96.

¹³⁴ AA. VV. *Retórica de la pintura*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 266, 267.

una casa. El realismo no es la evidencia del mundo, sino un recurso simbólico. En el juego de presencia y ausencias que forma parte de la construcción de la realidad de Antonio López resulta que las que parecían misteriosas apariciones pudieran ser más bien desapariciones, y que en esta imagen del espejo la desaparición se ha llevado a cabo. La elaboración fragmentaria de paisajes y figuras que se han llegado a hacer con trozos de diferentes modelos, por ejemplo la pintura *Mujer en la bañera*, 1968, y la escultura *Hombre y mujer*, 1968-1994, que luego se componen ante el espectador produciendo una idea de unidad y continuidad, es en el fondo resultado del mismo proceso. Mediciones, cambios de modelo y fisonomía, reiteraciones, anulaciones: todo esto da idea de la complejidad y la sofisticación “renacentista” de la construcción realista del autor. Estos procedimientos son habituales en la creación artística desde antiguo, pero sorprenden en Antonio López por su puesta en evidencia reiterada, con resultados surreales, en el contexto de una elaboración de fuerte implantación en lo real, hasta el punto de poder pensar que son accidentes del proceso creador convertidos en elementos estilísticos, y utilizados una y otra vez con plena conciencia.

Entre las singularidades de la construcción realista de Antonio López hay que referirse a las “aberraciones marginales”. Estas son las deformaciones que se producen en la periferia de una imagen al intentar ser reproducida en un plano partiendo de la imagen retínica, que se forma en la superficie cóncava del globo ocular. La fotografía ha puesto de manifiesto con suficiente claridad las diferencias entre la imagen perspectiva y la imagen ocular. En el Renacimiento se conocía sobradamente este fenómeno, pero al establecer la representación perspectiva sobre la superficie pictórica, se eligió la perspectiva matemática, es decir, la obtenida por aplicación de diversas fórmulas, que se producía mediante una rigurosa trama de líneas rectas. Fue eliminada la visión ocular, que curvaba los objetos contemplados. Estas aberraciones marginales aparecen de modo más evidente con la proximidad al objeto representado. En la obra de Antonio López este problema está presente desde los años sesenta y es evidente la curvatura de las líneas cercanas, por ejemplo, en varios de los trabajos de la serie del estudio. Esto es evidente en el dibujo *Casa de Antonio López Torres*, 1972-1980, donde las líneas de fuga se curvan, y se delata sobre todo en las baldosas del suelo, y llega a ser evidente en alguna de las visiones de la Gran Vía cuyo punto de vista está cerca de algún edificio, como *Gran Vía, Clavel*, 1977-1990, y otras posteriores, cuyos muros próximos se curvan hacia el cielo para iniciar una estructura de bóveda. Se trata de la aplicación de la visión ocular, trasladada al plano del lienzo a través de las minuciosas mediciones que Antonio López realiza sobre los modelos urbanos, cuyas deformaciones constituyen un elemento más de su compleja elaboración realista, y cuya incorporación no deja de producir zozobra, y vuelve más singular aún el acervo de sus intenciones creadoras¹³⁵.

¹³⁵ VIAR, Javier. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011, pp.63-80.

El realismo de la obra de Antonio López enmascara una elaboración simbólica que se pone de manifiesto en aspectos diversos, que afectan de manera muy importante a la recurrencia de los temas.

Los temas que aparecen en su obra, como hemos enunciado en otros apartados, son la casa y sus rincones, los objetos domésticos habituales, el estudio, el jardín, los árboles y flores del jardín, las calles del pueblo o la ciudad y las personas que las habitan. Son motivos cercanos al pintor. A estos temas tenemos que añadir el tema de la cama, del sueño, y de la muerte.

En este simbolismo están presentes los lugares del espacio del ser humano en su camino existencial cotidiano: la casa con sus lugares (la cama, el estudio, el pasillo, el jardín,...). La casa es el espacio central de la vida del ser humano. La cama es el lugar de partida en su camino. El estudio es el centro principal de intimidad. La ventana es el elemento de apertura que comunica con el mundo exterior, y la puerta (la del jardín, la de la terraza, la de la calle) por la que se accede al espacio del riesgo, las calles, la ciudad, el pueblo, y por último el horizonte, lugar contemplado por el ser humano.

Al tema de la cama, le ha prestado atención reiteradamente. La cama es el lugar del descanso, pero también del amor, plataforma de la conexión con el más allá de los sueños, de las pesadillas o de las visiones oníricas, y, en última instancia, recipiente de la muerte, o constante recuerdo con ella. La cama representa, como hemos mencionado, el lugar inicial del espacio del hombre en su camino existencial cotidiano. Una de sus obras más importantes en este tema, por su resolución extraordinaria y sus dimensiones, es el relieve en madera policromada *Mujer durmiendo (El sueño)*, 1963-1964 (fig.59). La cama invade prácticamente todo el espacio y en ella duerme una mujer joven con el pecho al descubierto. A pesar de la placidez de su rostro y la tersura de la carne, el mundo de la habitación que la envuelve parece ocasionarle una trama de silenciosa angustia, de dolorido cansancio y de malos sueños tras sus ojos cerrados, que evidencia el vencimiento con la muerte. Otro relieve en el que la cama, junto con el sueño, tiene una importancia primordial es el relieve de *La aparición*, 1964-1965 (fig. 227), es una imagen enigmática en la que se conjuga dos de los lugares más cargados de misterio de la casa, la alcoba y el pasillo. Hay una serie de obras en las que aparecen variaciones del tema de la cama, del sueño y de la muerte: lechos mortuorios, camas de hospital, simples camas domésticas, y cunas. Antonio López ha retratado durmiendo a sus hijas y sigue haciéndolo con sus nietos. De entre estos retratos infantiles en el sueño destaca *María dormida*, 1964 (fig.72), una bella escultura policromada en la que la niña aparece en su capazo sumergida en un profundo sueño.

En la obra de Antonio López hay cuatro ejemplos protagonizados por el pasillo: el óleo *El teléfono*, 1963 (fig. 78), el relieve de *La aparición*, 1964-1965 (fig. 227), el cuadro de *Figuras en una casa*, 1967 (fig. 12) y el dibujo *Piso de Fernando Higuera*, h. 1981 (fig.226). Tanto en el primero como en el penúltimo, el recurso del espejo, sólo a

través del cual se ve el pasillo, sirve para hacer más compleja la participación de los elementos en el espacio. *Figuras en una casa* y *La aparición* tienen en común el pasillo y la puerta. El pasillo es un eje de distribución de las habitaciones, un espacio itinerante, casi siempre oscuro, representa un camino de riesgo, simboliza un camino de apariciones, de contacto con el más allá.

Entre 1966 y 1973 realizó tres óleos y seis dibujos, algunos de grandes proporciones, de los espacios que componían el semisótano de su taller: el estudio, un váter y un angosto trastero. “Antonio López, normalmente, vacía las habitaciones al representarlas. Coloca los muebles junto a la pared para hacer más evidente el espacio. Gracias a eso concede a las puertas una particular presencia. La puerta es el principal elemento de conexión de la casa con el espacio de fuera. Ocurre algo parecido con la ventana, pero la puerta permite salir de la casa y, por lo tanto, la relación activa del hombre con el exterior. Significa la libertad de abandonar el espacio cercado de la casa. Pero, las puertas que pinta Antonio López no dan a la calle. Son puertas interiores que se abren a habitaciones íntimas (la alcoba, el váter), o que desde éstas se abren a una estancia mayor, o bien que permanecen cerradas al fondo de una habitación”¹³⁶. No obstante, las ventanas de sus cuadros sí dan al exterior, y en las numerosas obras que protagonizan están abiertas al jardín o al paisaje o, al menos, permiten verlo a través de los cristales, nos permite ver sin ser vistos. La ventana es asimismo una metáfora de la mirada del pintor, recorta un determinado fragmento del mundo exterior y lo convierte en imagen, idealiza una parte del mundo. El plano de proyección de la pirámide visual en que se basa la representación perspectiva, también fue desde sus primeras formulaciones considerado ventana (Alberti) o pared de cristal (Leonardo). Entre las distintas ventanas que centran la composición de las obras de Antonio López, se encuentra el relieve, *Bodegón junto a la ventana*, 1958, el óleo *La ventana*, 1966 y *Ventana por la tarde*, 1974-1982 (fig. 39). Un elemento espacial que se encuentra entre el interior y el exterior de una casa, y que participa del espacio de fuera: es el balcón o la terraza. Así tenemos las obras: *Niño con tirador*, 1953, *La madrugadora*, 1958, *Carmencita jugando*, 1959-1960, *Terraza de Lucio*, 1962-1990, *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006 y la serie de la Gran Vía, entre ellas se encuentra *Gran Vía, 1 de agosto, 13:45 horas*, 2010-2011. Estas obras nos evocan Tomelloso y Madrid y tienen un denominador común el balcón o la terraza, espacio intermedio entre la casa y el mundo, entre la intimidad y el horizonte. En *Carmencita jugando*, en primer término, ocupando más de la mitad del cuadro, se encuentra la terraza limitada por un murete donde juega una niña agachada y vista de espaldas; el punto de vista alto permite ver el huerto que se abre a los pies de la casa, más allá las últimas estribaciones del pueblo, y, al fondo la línea del horizonte; Carmencita juega con una serie de pequeños muebles, jarras, objetos cotidianos en miniatura distribuidos por el suelo, que constituyen su propio mundo.

¹³⁶ Ídem, p. 91.



226 *Piso de Fernando Higuera*, h. 1981.

Lápiz sobre cartulina, 82 x 73,5 cm.



227 *La aparición*, 1964-1965.

Madera policromada, 54,5 x 80 x 13,5 cm.



228 *Niño con tirador*, 1953. Óleo sobre lienzo.

94,5 x 130 cm.



229 *La madrugadora*, 1958. Óleo sobre lienzo/tabla.

96 x 138 cm.

Como lugares geográficos, sólo hay dos que aparecen en sus obras: Tomelloso y Madrid, las dos localidades en las que ha vivido establemente. Excepcionalmente pintó *El mar*, 1961-1970, *Nueva York*, 1963, y *Mieres*, 1963.



230 *Mieres*, 1963. Óleo/tabla. 49 x 70 cm.



231 *El mar*, 1961-1970. Óleo/lienzo/tabla. 73 x 100 cm.

Entre Tomelloso y Madrid hay correspondencias importantes, los dos son planos, tienen estructura ortogonal, y se extienden horizontalmente. Su orden espacial es semejante. El propio Antonio López ve en los paisajes del sur de Madrid caminos que le

unen con Tomelloso. Y Tomelloso, según Javier Viar, le proporciona un orden y una estabilidad muy grande, y la luz es la que baña todo aquel orden de una manera que le conmueve y le sosiega. Tomelloso y Madrid le han permitido desarrollar dos ciclos muy importantes de descripciones urbanas, el conjunto de cada ciudad se caracteriza por el diferente punto de vista, es decir, la diferente naturaleza del lugar donde se sitúa el pintor. En Tomelloso la contemplación del observador se realiza a pie de calle, en mitad de la calzada, abrazada por las hileras de casas que se asoman a las aceras y se pierden en un punto casi central del cuadro. Utiliza una perspectiva cónica central. Esta es la mirada que aparece en *Francisco Carretero y Antonio López Torres conversando*, 1959, *Carmencita de comunión*, 1960, *Josefa*, 1961, *Calle de Santa Rita, Tomelloso*, 1961, *Calle de Santa María*, 1977, *Calle de Tomelloso*, 1980, *Tomelloso (hacia 1980)* y *Calle del Matadero* (1980-1981). En muchos casos, en los ejemplos más antiguos, las calles están habitadas por gente sin prisa, pero van quedando vacías en las imágenes de los años ochenta. No obstante, nunca se pierde la pertenencia al espacio cercano. La parte más conocida del ciclo dedicado a Madrid está formada por grandes perspectivas panorámicas, recogidas desde lugares altos, punto de vista alto, en las que la ciudad aparece vacía. Su principal argumento es el deseo del horizonte, y la pertenencia no se revela en la trama, íntima de la urbe, en su corazón, sino en su lejano límite infranqueable. En los cuadros pintados desde la calle se encuentra la misma ausencia de vida, aunque Antonio López no pretende excluir la figura humana, sino que se concentra en la descripción de lo inerte y va aplazando el trabajo sobre todo aquello que se mueve (figuras humanas, automóviles, nubes,...). En *Atocha*, 1964, una pareja copula en el suelo de la calle desierta. Esta imagen insólita hace más espectral la descripción de la ciudad, asolada por la luz plomiza. La atmósfera de *Gran Vía*, 1974-1981, parece haber dejado la ciudad sin habitantes, pero llena de señales, anuncios y misterio. *El metro*, 1970-1972, se muestra tenebroso como una alcantarilla. En los últimos años, sin embargo, varios cuadros pintados desde balcones sobre la Gran Vía, algunos inacabados, encuentran en ella, sobre todo a través de la luz, un lugar más conciliador, aunque permanezca vacío. Muchas de estas imágenes, desde la gran panorámica *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006, se describen con un elemento interpuesto en primer término, una barandilla de balcón normalmente, que, sin llegar a cumplir la función de la ventana, apunta a la necesidad de un marco ordenador de la realidad externa¹³⁷.

Los puntos de vista de Madrid son también diversos. Estos paisajes en los que se crea una línea divisoria entre la ciudad y el cielo, se han convertido en un emblema, en una de las imágenes que más identifican el trabajo del pintor. El conjunto formado por *Madrid desde Martínez Campos*, 1960, *El Campo del Moro*, 1960, *Madrid*, 1962, *Madrid desde el cerro del Tío Pío*, 1962-1963, *El norte de Madrid desde La Maliciosa*, 1962-1964, *Madrid hacia el Observatorio*, 1965-1970, *Madrid Sur*, 1965-

¹³⁷ Ídem, pp. 85-97.

1985, *Madrid desde Torres Blancas*, 1974-1982, *Vallecas*, 1977-1980, *Madrid desde Capitán Haya*, 1987-1996, *El Campo del Moro*, 1990-1994, *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006, y *Afuera de Madrid desde el cerro Almodóvar*, 1991-1996, sin contar las visiones fragmentarias desde el interior, es uno de los más grandes testimonios poéticos que nunca se hayan llevado a cabo, en cualquier arte, sobre la ciudad. En ellos es el límite del horizonte, la lejanía lo que cobra mayor presencia expresiva, y es lo que da el significado profundo a estos cuadros. En el primer *Campo del Moro*, 1960 (fig. 47), pasean dos mujeres casi por la línea del horizonte, intensificándolo, y fuera de la iconografía de Madrid, la presencia del horizonte es absoluta en *El mar* (fig. 231). El horizonte tiene un carácter simbólico en sí, es un elemento ordenador del espacio fundamental, y establece el límite territorial del mundo abarcable, y, por tanto, reconocible como propio. El horizonte retrocede y nos introduce en la lejanía, la cual está estrechamente relacionada con la búsqueda de la propia intimidad, de su esencia más íntima. El horizonte tiene un carácter simbólico, es por tanto, un regreso a su intimidad. Detrás del realismo de Antonio López se esconde una profunda visión de la existencia y de las apariencias; y en su obra más que en ninguna otra los engaños de la percepción y la reproducción del mundo visual se alían con otras problemáticas del pensamiento y la expresión, y con las más profundas vivencias, para ocuparse en reflexiones sobre el tiempo, el espacio, la existencia, la angustia de la realidad, la búsqueda del yo y de la identidad.



232

Gran Vía, 1 de agosto, 13:45 horas, 2010-2011

Óleo sobre lienzo, 130 x 120 cm.



233

Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas, 1990-2006.

Óleo sobre lienzo, 250 x 406 cm.

4.4 EL TIEMPO

“Es en el transcurrir del tiempo, más que en su simple pasar, más que en sus pasos, donde, se muestra y hace sentir, donde Cronos da de sí”¹³⁸.

El tiempo es una de las cuestiones primordiales y evidentes en la retórica que acompaña desde hace años la obra de Antonio López. Impregna toda su obra y su vida artística.

Según Javier Viar¹³⁹, “su pintura como testigo del tiempo, y el tiempo como condicionante de su trabajo, son dos cuestiones que a veces se unen en el testimonio del cambio de los modelos, de los cambios del mundo, hacia la decrepitud y la desaparición. Su fidelidad al tiempo, o más bien a las consecuencias de su trabajo, ha creado ciertos mitos en torno a su manera de pintar: la imposible terminación de los cuadros, con una realidad más rápida que su reproducción, que transforma el modelo, el crecimiento de sus niños, la evolución de sus ciudades, la putrefacción de sus animales muertos, sus frutas y sus flores, el paso de las estaciones”.

Podemos hacer una clasificación de lo que supone el tiempo en la vida y obra de Antonio López:

- 1.-El tiempo representado en la obra
- 2.-El tiempo de la representación o de la elaboración de la obra
- 3.-El tiempo histórico

4.4.1 El tiempo representado en la obra

Este tiempo está presente de diferentes maneras, entre las que distinguimos las siguientes:

- La fijación intemporal del tiempo, observable en los retratos dobles de sus abuelos maternos y paternos, *Los novios*, 1955, el dibujo de *Cuatro mujeres*, 1957, *Carmencita de comunión*, 1960, e incluso la escultura *Antonio y Mari*, 1967-1968, son poses congeladas, petrificadas.

En sus panorámicas urbanas logra intemporalizar el instante.

¹³⁸ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Ed. Cátedra, Madrid, 2014, p. 157.

¹³⁹VIAR, Javier. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen- Bornemisza. Madrid, 2011, p. 81.

- El tiempo se manifiesta en el crecimiento de sus hijas y nietos
- La temporalidad del mismo objeto artístico puede estar intervenida por la agresión al soporte y su “envejecimiento”, que afecta tanto al tiempo representado, porque aparecen envejecidos los modelos que se contemplan, como al tiempo de la representación.

En motivos de naturaleza orgánica, mudable, perecedera, como las naturalezas muertas, o el óleo *Perro muerto*, 1963 (fig. 243), intenta representar lo corruptible y cambiante.

El paso del tiempo se muestra representado a través de grietas, desconchamientos en las paredes, maduración de frutas, en los edificios en construcción de la ciudad...Ésto es observable en el óleo *Membrillero*, 1961, en el que el membrillo central se encuentra abierto por el transcurso de maduración y por tanto temporal, o en las obras *Cocina de Tomelloso*, 1975-1980, o *Casa de Antonio López Torres*, o en los dibujos referentes a su estudio, en donde el deterioro producido por el paso del tiempo es evidente en sus desconchamientos y grietas en las paredes, o en los objetos que nos transportan, dentro del presente, al pasado como son la radio antigua, los muebles, la sensación que nos produce es de vacío y soledad. En las panorámicas, *Madrid hacia el Observatorio*, 1965-1970 (fig. 234), muestra una vista desde el Cerro de San Blas, donde está ubicado el Observatorio Astronómico, templete circular, cuya forma clásica contrasta con las fachadas, y con el edificio en construcción que sugiere la idea de la ciudad como organismo vivo y cambiante con el paso del tiempo, ambientado con una luz crepuscular.



234 *Madrid hacia el Observatorio*, 1965-1970. Óleo/tabla, 122 x 244 cm.

- Presencia temporal de la simultaneidad vertebrando la influencia cubista de la reunificación de los espacios fragmentados. Así, tenemos el óleo *Mujer en la bañera*, 1968 (fig. 34), en la figura hay una elaboración fragmentaria, que se ha

realizado con dos partes de dos mujeres, las piernas están tomadas de una mujer, y el tórax, la cabeza y los brazos de otra (entrevista a Antonio López, 24/11/2015, p. 349), percibiéndolas el espectador como una unidad. En el paisaje *El norte de Madrid desde la Maliciosa*, 1962-1964 (fig. 235), ocurre también esta reunificación de espacios fragmentados, al dividir la altura del formato en cuatro partes, el cuarto inferior tiene otro punto de vista, ha integrado dos perspectivas diferentes. En sus interiores, en los óleos *Lavabo y espejo*, 1967, y *Taza de váter y ventana*, 1968-1971, ocurre también esta reunificación de dos espacios fragmentados.



235 *El norte de Madrid desde La Maliciosa*, 1962-1964. Óleo sobre tabla, 130 x 200 cm.
JP Morgan Chase Art Collection, Nueva York.

- La naturaleza secuencial, cinematográfica, que se produce en la representación reiterada de algunos motivos (su estudio, Tomelloso, Madrid) como planos de un documental, es una temática espacio-temporal.
- El tiempo cronológico de las estaciones del año y el de las horas del día están representados en toda su múltiple variedad (hay amaneceres y atardeceres, mediodías y noches).

En la temática del jardín, observamos el tiempo cíclico de las estaciones, *El jardín de atrás*, 1969 (fig. 43), es la imagen de la estación de invierno.

Sus panorámicas de Madrid, de gran formato, son un claro ejemplo de este tiempo cronológico; pintadas del natural y durante varios años, en las que utiliza generalmente luces de amanecer o crepúsculo.

En la *Gran Vía*, 1974-1981, la luz es del amanecer, la presencia del reloj digital marca las 6:30, añade temporalidad a la obra, al igual que en *Madrid desde Torres Blancas*, 1976-1982, cuya luz es crepuscular, las 21:40 de la estación veraniega; capta la luz a una determinada hora del día. Realiza una serie de la

Gran Vía, todas ellas de un tamaño similar (130 x 120 cm aproximadamente), en la que manifiesta en el título del cuadro, el día, el mes y la hora, pintadas el día 1 de agosto, e iniciadas prácticamente, entre 2008 y 2010, así podemos citar siete obras: *Gran Vía, 1 de agosto, 7:30 horas, 2009-2011*; *Gran Vía, 1 de agosto, 10:15 horas, 2008-2011*; *Gran Vía, 1 de agosto, 13:00 horas, 2010-2011*; *Gran Vía 1 de agosto, 13:45 horas, 2010-2011*; *Gran Vía, 1 de agosto, 16:00 horas, 2008- 2011*; *Gran Vía, 1 de agosto, 19:15 horas, 1990-2011*; *Gran Vía, 1 de agosto, 21:00 horas, 2009-2011*. Podemos comprobar que Antonio López pinta en el mismo día, mes y año (2010 y 2011), pero a diferente hora (7:30, 10:15, 13:00, 13:45, 16:00, 19:15, 21:00 horas), siete vistas de la Gran Vía, con la finalidad de captar la luz, su aliada, siendo el tiempo el que le condiciona el trabajo, ha de esperar las condiciones idóneas para trabajar de nuevo al año siguiente, siempre con el tiempo en presente. La luz es tan relevante que anota en el cuadro la fecha y la hora, es el caso del óleo *Afuera de Madrid desde el cerro Almodóvar, 1991-1996*, (fig. 242, en la parte inferior del óleo podemos ver: 10 ½ Agosto-19 16-Septiembre...) o la *Gran Vía, 1 de agosto, 10: 15 horas, 2008-2011* (fig. 236), en cuya parte superior se encuentra una inscripción que pone: 1 de agosto, 10 ¼ de la mañana (fig. 238); al igual como veremos, en el lienzo de *La familia de Juan Carlos I* (fig. 245), en el que también anota la hora de la luz en el cuadro. Esta serie destaca por la luminosidad, luz directa, nítida contrastada; por la utilización en la perspectiva de un punto de vista alto, y por la factura, emplea tintas planas, constituyendo esta serie una unidad secuencial cinematográfica.

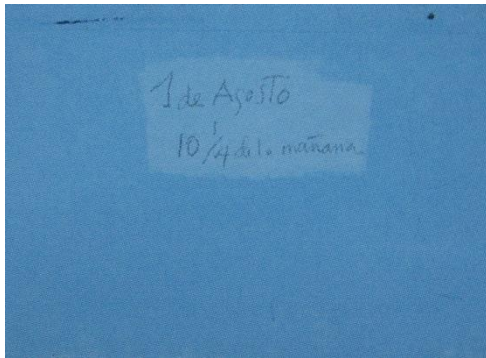
Su obra es un ejemplo evidente de la fenomenología del arte.



236 *Gran Vía, 1 de agosto, 10:15 horas, 2008-2011*
Óleo sobre lienzo. 130 x 119,5 cm.



237 *Gran Vía, 1 de agosto, 13:00 horas, 2010-2011*.
Óleo sobre lienzo. 130 x 120 cm



238 Detalle. *Gran Vía, 1 de agosto, 10:15 horas*, 2008-2011.



239 *Gran Vía, 1 de agosto, 16:00 horas*, 2008-2011



240 *Gran Vía, 1 de agosto, 19:15 horas*, 1990-2011



241 *Gran Vía, 1 de agosto, 21:00 horas*, 2009-2011

Óleo sobre lienzo. 130 x 129,2 cm

Óleo sobre lienzo. 130 x 124 cm

El ciclo de las estaciones está representado en el desarrollo de los árboles del jardín: el membrillero lo dibuja en flor (fig. 208) y con el fruto (fig. 207); lo dibuja y pinta en diferentes años.

- El denominado “tiempo de la historia” aparece en muchas de las obras. Citaremos el *Bodegón de la pistola* (fig. 223), en el que existe un turbio relato narrado por los objetos dispuestos sobre la mesa (una pistola, una carta, un tintero y una botella de anís).
- El tiempo lento de un pueblo como Tomelloso, con la soledad de sus calles y la tranquilidad de sus habitantes. En *Francisco Carretero y Antonio López Torres conversando*, 1959 (fig. 24), Francisco Carretero al conversar, levanta el brazo con un gesto enfático, mientras una mujer gestante los observa, reflejando la importancia del ciclo de la vida en su obra. *Josefa*, 1961, es una litografía en la que representa a su hermana, ocupando la parte central de una calle del pueblo en perspectiva, identificándose con él, a modo alegórico, y en donde el tiempo discurre lentamente. Pero Tomelloso, a pesar de la lentitud con que

discurren sus acciones, está lleno de vida afectuosa y entrañable, y de una luz cálida y dorada, al contrario que Madrid.

El Tomelloso que representa Antonio López es un pueblo ordenado, ortogonal y silencioso. Su tiempo pertenece al ciclo de la vida y al de las costumbres de sus moradores más próximos. Así representa: los nacimientos, la infancia, la vida adulta, la muerte, las primeras comuniones, las bodas, la siesta, el sueño, las siembras, las cosechas. Es un tiempo dilatado, sin límites, plasmado en obras como *Carmencita jugando*, 1959-1960 (fig. 26), *Carmencita de comunión*, 1960 (fig. 25). Las parejas que aparecen en *Mis padres*, 1956 (fig. 18) o en *Los novios hablando*, 1957 (fig. 87), cogidos del brazo los primeros, y enlazados los segundos con el brazo de ella sobre el hombro de él, participan del tiempo ritual del emparejamiento. En el Tomelloso que nos describe Antonio López la calle anuncia un lugar de sosiego, sin temor a que la prisa altere el paso del tiempo.

La lentitud del tiempo también se percibe en los horizontes de Madrid, aunque en la ciudad hay que colocarse muy alto para recuperar el silencio y la lentitud. Hay que situarse frente al horizonte. Se necesita una ciudad deshabitada para sentir el peso del tiempo. En las grandes panorámicas de Madrid, Antonio López difiere a los habitantes, se producen las mismas desapariciones que afectan a los espejos de sus obras y se convierten en escenografías oníricas.



242

Afuera de Madrid desde el cerro Almodóvar, 1991-1996. Óleo sobre lienzo. 180 x 180 cm

Existe por consiguiente, una relación entre el tiempo representado y el tiempo objetivo o real, puesto que el tiempo representado depende del tiempo objetivo o real, ya que Antonio López es un artista del natural, fiel a su trabajo y a la realidad. Pretende dar testimonio de la realidad a través de su mediación, de transmitir lo que

está viendo y compartirlo con los demás, cuya certidumbre es su condición fenoménica. En las pinturas y dibujos al aire libre depende de la luz y de sus variaciones, pero en los dibujos el proceso es más rápido porque es un lenguaje más limitado, y en el caso de los árboles (en el apartado 3.4 proceso de creación) refleja el contorno de las formas, a veces integra un suave sombreado. El dibujo, por el soporte del papel, prácticamente no le permite rectificar. En los dibujos del jardín y de composiciones frutales o de las calles de Tomelloso, Antonio López no suele tardar más de un año en la realización. No obstante, es en los dibujos del estudio, de gran formato (*Cuarto de baño*, 1970-73, 244x122 cm, fig. 188), con luz artificial, cuando ha invertido más tiempo por su exhaustivo detallismo y perfeccionismo de reflejar fielmente la realidad; y el dibujo *Cocina de Tomelloso*, 1975-1980 de 74 x 61 cm (fig. 193), es uno de los cuadros de proceso más largo, cinco años en su representación.

En todos los dibujos Antonio López acompaña, trabaja en paralelo al motivo en su quehacer artístico, captando su transformación, esencia, veracidad. En los interiores de su estudio le interesan los vestigios humanos porque le evocan sus vidas, y tienen un aire de misterio.

En su pintura la dependencia del tiempo representado y del tiempo objetivo se dilata en el tiempo, entre otros aspectos por la técnica, el lienzo le permite rectificar e incidir varias veces para darle el grado de detalle y densidad que necesita la obra; sin embargo en el papel la ejecución es más sencilla e, incluso, si utiliza pincel y óleo, como lo está haciendo en su obra reciente para representar la figura humana. Al tratarse del paisaje, el tiempo real condiciona su trabajo. Al querer captar una determinada luz, como hemos visto, ha de ir durante unas determinadas horas y días en un mes concreto al lugar, por lo que se acentúa la lentitud en su proceso, un ejemplo lo tenemos en *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006, el tiempo presente le condicionaba su trabajo, cuyos cambios no eran voluntarios y tuvo que añadir piezas, improvisar (al igual que *Terraza de Lucio*), ya que la ciudad es un organismo cambiante, y por lo tanto siempre se puede seguir trabajando en él, porque como dice Antonio López, ni el tiempo ni su huella sobre las cosas se detiene.

Respecto a la figura humana, centrémonos en el *Dibujo para la pintura "Mujer en la bañera"*, 1968, la figura es de una modelo, y el tiempo empleado en su realización es breve por la técnica y el formato (21,5 x 31 cm), que es pequeño. Sin embargo, el óleo *Mujer en la bañera*, aunque pintado en el mismo año, su representación es muy compleja, y emplea dos partes distintas de dos modelos; capta su esencia, que va más allá de la realidad, con una gran veracidad y autenticidad. La escultura *Hombre y mujer* (1968-1994) es realizada durante veintiséis años; se inventa la figura del hombre y para representarla "estudió muchos modelos con el objetivo de dotarla de una mayor expresividad, gracia y veracidad"¹⁴⁰. Existe una relación entre el objetivo de lo

¹⁴⁰ [http://www.galeriamarlborough.com/artistas-ficha.php?=antonio-lopez-garcia \(4/10/2015\)](http://www.galeriamarlborough.com/artistas-ficha.php?=antonio-lopez-garcia (4/10/2015))

representado y el tiempo real en el que ha tenido que trabajar con muchos modelos del natural. En las cabezas exentas de sus nietos (fig. 161), el tiempo real condiciona su trabajo, y por tanto el tiempo de lo representado, ya que al tener por objetivo plasmarlos en determinados momentos de su crecimiento condiciona su acabado, unas quedan definidas, y otras esbozadas porque su nieto ha cambiado.

El día y La noche, 2008 (fig. 62), son dos esculturas monumentales que representan a su nieta Carmen, de bebé, tema de la infancia. Situadas, en bronce, en el exterior de la Estación de Atocha, de Madrid, evocan el paso del tiempo, ya que tras el día viene la noche, de un modo cíclico. A esta escala adquieren un carácter universal y simbólico, dejando de ser un retrato individualizado, al igual que ocurre con las esculturas, *Carmen despierta y Carmen dormida*, 2008 (fig. 63).

4.4.2 El tiempo de la representación o de la elaboración de la obra

En este tiempo podemos hacer las siguientes consideraciones:

- Las operaciones del tiempo están presentes en el procedimiento creativo de muchos cuadros, a los que el propio pintor ha sometido a un envejecimiento prematuro, a una agresión al soporte. Esto proporciona a muchas de sus obras de los años sesenta un sombrío carácter de antigüedad, en muchos casos de materia enfermiza, e incluso putrefacta. Una de las imágenes más significativas es el óleo *Perro muerto*, 1963 (fig. 243), en donde aparece en un primer término de un paisaje suburbano la descomposición del animal, con un tratamiento prácticamente informalista. Antonio López hace un dibujo de la cabeza de este animal, *Dibujo para la pintura "Perro muerto"*, 1963 (fig. 244) resuelto con una gran cantidad de texturas, y anotaciones para el procedimiento técnico al óleo.



243 *Perro muerto*, 1963.

Óleo sobre tabla, 73 x 100 cm



244 *Dibujo para la pintura "Perro muerto"*, 1963.

Lápiz sobre papel, 23 x 32 cm

- La lentitud en su proceso de elaboración de la obra. Se le ha atribuido una forma de hacer la pintura o la escultura que le ha detenido durante mucho tiempo frente a la misma obra, y que algunas veces le ha obligado a abandonarla inacabada. Tiene cuadros inacabados debido a diversas circunstancias. Las reiteraciones, los cambios, la fidelidad al espacio, a la forma, a la luz, a las estaciones, a los modelos, están relacionados con el tiempo de la realidad y el de su proceso de representación. Una de las esculturas de largo proceso es, como hemos comentado, *Hombre y mujer*.
- El tiempo de la identidad. Teniendo en cuenta las extraordinarias dotes profesionales del artista, hay que entender como un conflicto muy hondo, radical, ese *far lento* que introduce definitivamente al tiempo en su creación, a un tiempo constitutivo, esencial, del acto de pintar y del de esculpir, que desdeña y sobrepasa cualquier trivialidad, anega la total manifestación de la obra, y compromete de hecho su propia existencia. El tiempo de la representación, de la elaboración de la obra se deriva del tiempo del modelo en sus cambios de materia orgánica, de la arquitectura en transformación por la actividad humana o por el deterioro, o por la luz cambiante. Como dice Javier Viar, para captar las cosas en su entidad invariable (a la misma hora, a la misma luz, en la misma estación, a la misma edad, con los mismos atributos, iguales a sí mismas), hay que volver muchas veces al mismo punto de vista, porque el tiempo de identidad en la concurrencia de los fenómenos naturales es corto. Verdaderamente es instantáneo, pero nuestra imperfecta percepción puede concederle un cierto espacio de tiempo, el que en este caso sirve para acoger el trabajo del pintor. Y en esto se revela la naturaleza de su realismo, que hace lo imposible por trascender la mera cuestión estilística de la semejanza con la realidad, utilizada con una suficiente habilidad o sabiduría, en el caso de Antonio López con enorme talento, para tratar de captarla en su esencial revelación, fuera del tiempo, fuera de toda contingencia, y frente a su propia imagen. Es un problema de identidad tiene un “misterioso parentesco” con el tiempo, cuya duración suele ligarse estrechamente al problema de la permanencia del yo. Sucede en esta pintura que, habiendo alcanzado una extraordinaria maestría y una radiante pureza, se multiplica y detiene su plenitud porque quizá se siente vencida por la imposible conquista del presente perpetuo. Un presente perpetuo que se manifiesta como el único recurso capaz de proteger la identidad.

Podemos concluir diciendo que la lentitud de su trabajo está determinada por el tiempo de la identidad en la concurrencia de los fenómenos naturales. En ocasiones, Antonio López ha tenido que ampliar su formato, añadiendo piezas, como si se tratara de un puzzle o rompecabezas, agregadas estas piezas sucesivamente en el largo proceso de creación del cuadro. En Antonio López, esto se manifiesta en las obras *Terraza de Lucio*, 1962-1990, o en su

panorámica más reciente de Madrid, *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006, en ellas se aprecia la dilatación temporal del trabajo del artista, en aras a la identidad, la unidad de la composición está constituida por cinco piezas.

En algunas ocasiones, Antonio López realiza su obra en condiciones extremas, y es posible que haya desarrollado, según Javier Viar, la virtud de una aceptación estoica para ejercitarla en momentos adecuados, la de abandonar la obra al cabo de un fragmento de su tiempo, ni siquiera el suficiente para esconder el ilusionismo representativo, dejando de una manera más desnuda que nunca el testimonio de su materialidad en el lienzo vacío, como Miguel Ángel lo hacía con el mármol y con las muescas del cincel; permitiendo que chorretones y salpicaduras naturales, consubstanciales a una pintura de estética informalista, participen en la expresión realista de una manera que obliga a la reflexión. Los avatares que sufrían sus cuadros pintados a la intemperie llegaron a formar parte de su acervo expresivo, los grumos de la materia sorprendían en una obra de aparente vocación realista. Con recursos más depurados, productos del magisterio acumulado, continúa el pintor negando las propias apariencias de su pintura y entregando claves que ayuden a señalar lo engañoso de las evidencias de su arte.

- El tiempo también es relevante en su actitud de concluir un cuadro.
“El cuadro nunca se termina –explica Antonio - . Siempre queda abierto. El cuadro se abandona porque se han encontrado dificultades insuperables, porque hay un plazo de entrega o una fecha de apertura de una exposición, porque se está cansado o porque se sienten ganas de comenzar otra cosa. Entonces el cuadro queda detenido, pero nunca terminado”¹⁴¹.

Antonio López explica y matiza la imposibilidad de concluir:

“Yo no sé bien cuando acabo un cuadro. Hasta el año sesenta aproximadamente, yo tenía un control total sobre el cuadro, hacía en él lo que quería a partir de unas ideas que quería expresar. Sabía cuándo lo terminaba. Pero desde el sesenta pinto directamente del natural, y tengo mucha dificultad para saberlo. Es muy difícil; tengo la sensación de que nunca lo acabo. Trabajo a partir del tema añadiendo cosas, tratando de profundizar en él, pero el motivo sobre el que trabajo tiene tal grandeza, es tan amplio y cambiante que nunca tengo la sensación de haber llegado al final. Antes, el lienzo estaba ahí: sobre la pared, y yo pintaba hasta que me gustaba, trabajaba hasta que el cuadro alcanzaba la plenitud expresiva que yo buscaba. Eso se terminó cuando me enfrenté con el tema, cuando salí a la calle a pintar, a la Gran Vía. Entonces, el cuadro prácticamente desaparecía, quedando sólo el diálogo con el natural,

¹⁴¹ Entrevista con Michael Brenson. En Brenson, Michael; Calvo Serraller, Francisco; y Sullivan, Edward J.: *Antonio López García. Dibujos, pinturas y esculturas*. Lerner y Lerner Editores. Madrid, 1990, p.205.

que es algo interminable. El cuadro, entonces, desaparece, no sé dónde está el límite y trabajo oscuramente, tratando de reproducir aquello, aquella luz: una calle, un interior...y es eso: interminable, es el cuadro el que desaparece como límite”¹⁴².

Como comprobamos la concepción de pintura y realidad en la obra de Antonio López excluye la idea de obra terminada, él dice:

“El cuadro depende estrictamente de la mirada del artista sobre el motivo, y éste, especialmente si se trata de la ciudad, es dinámico y cambiante. El cuadro termina cuando el artista decide abandonarlo, pero siempre sería posible seguir trabajando sobre él, porque ni el tiempo ni su huella sobre las cosas se detienen”¹⁴³.

También piensa que se sigue trabajando en una obra hasta que toda la superficie tenga una intensidad expresiva que equivale a lo que tienes delante, pero convertido en un hecho pictórico. De este modo, su obra queda abierta, siempre está en proceso de creación, y el tiempo se encuentra siempre presente en ella.

Su hija María López, ve la obra de su padre, “siempre en presente y siempre cambiante. Es el tiempo presente su verdadero motor y lo que le mueve a transformar y revisar tantas veces una misma obra, cambiar la escala de una vista de Madrid cuando lleva ya dos años pintándola, comenzar una obra varias veces, aumentarla de tamaño, seguir con ella años después (...). Su presente contiene todo su pasado”¹⁴⁴.

Antonio López declara que: “las diferencias o los cambios de interpretar sus motivos no son voluntarios, en general, sino derivados de la transformación del paso del tiempo, que marca nuestro ser físico y que inevitablemente pasa a todo lo que hacemos. Encontró pronto su mundo, pero ha tardado mucho en hacerse, en purificarse y ser él mismo”¹⁴⁵.

Respecto a la pintura y a la fotografía, Antonio López comenta:

“He pintado muchas veces a partir de fotografía, pero desde hace tiempo noto que lo que yo quiero hacer no puedo conseguirlo sino es con el natural.

La fotografía, por muy buena que sea y por muy ampliada que esté, no me da los datos que yo necesito para pintar un cuadro. No te da los datos del color y la luz; no te da el sonido, la emoción de estar en el lugar. Yo no puedo ya pintar con la fotografía. Un fotógrafo hace la fotografía y ahí está. En cambio, para un pintor se trata de un

¹⁴² AA. VV. *Realidade, Realismo*. Auditorio Galicia 20 de Septiembre-30 de Noviembre 1997. Santiago de Compostela, p. 99.

¹⁴³ FAERNA GARCÍA-BERDEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2004, p. s/n.

¹⁴⁴ AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen- Bornemisza. Madrid, 2011, p. 30.

¹⁴⁵ Ídem, p. 17.

elemento intermedio entre el natural y su trabajo. En mi caso, ese elemento intermedio no me resulta suficiente, ni siquiera para dibujar”¹⁴⁶.

“Según observó el crítico Michael Brenson, Antonio López decidió una vez invitar al tiempo a instalarse en su obra como en su casa y el tiempo aceptó la invitación, vertiendo la vida en su interior pero también amenazando con desgarrarla. El arte de Antonio no consiste, para Brenson, en detener el tiempo (como suele decirse), sino que al contrario, `permite al tiempo entrar y habitar esa obra. Así que la pintura, aunque sea reposada, sigue moviéndose´. Cuando Brenson, le pregunta a Antonio por el papel de la memoria en lo que hace, el artista responde: `Yo intento siempre reflejar el presente. Un presente que quizá contenga esa memoria del pasado. El cuadro es el resultado de un extenso espacio de tiempo, siempre en el presente´. La obra de arte es un acumulador de tiempo, que nos ofrece en un instante, condensados, los días, meses y años que el artista fue depositando en ella”¹⁴⁷. Podemos decir que al trabajar del natural, su obra queda inconclusa, abierta, siempre está en proceso de creación, el tiempo se encuentra presente en ella, formando parte del transcurso de la vida. Frente a la noción clasicista de la perfección, el arte moderno se presenta en constante evolución y por tanto, eternamente inconcluso. Para Antonio López, el arte, como la vida que tiene enfrente, es devenir, un proceso cuyo resultado no puede determinarse de antemano. Cultivar la pintura, la escultura y el dibujo como proceso es lo contrario de concebirlas como mero concepto, donde la ejecución material no aporta nada nuevo a un proyecto cerrado de antemano. El proceso de la obra de arte, es creciente: un aumento, una proliferación no planificada, sino a lo sumo encauzada, regulada después por el artista. En sus obras nos encontramos un crecimiento: en los dibujos de árboles, en las esculturas de *Hombre y mujer* o en sus vistas de Madrid.

4.4.3 El tiempo histórico presente en su trabajo

La historia contemporánea del país, desde los años de las miserias de la posguerra, los años del desarrollismo franquista, los del bienestar económico y los de la democracia se encuentran en las obras de Antonio López proporcionando una evidencia testimonial. Desde la imagen de una España rural dominada por las tradiciones más ancestrales, al Madrid que se despertaba lentamente de la guerra y de la pobreza, y de este conjunto de sórdidas imágenes a las más depuradas de sus panorámicas y jardines de mediados de los años sesenta; finalmente las obras de los últimos años, muchas de ellas inacabadas, pero con un espíritu capaz de ver la luz directamente, sin la densa corrosión del pasado, es decir, con una percepción inmediata del mundo. Este recorrido por el tiempo social y político de la historia española que el artista ha vivido

¹⁴⁶ Ídem, p. 99.

¹⁴⁷ SOLANA, Guillermo. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen- Bornemisza. Madrid, 2011, p. 42.

puede seguirse en su obra entrelazado con su pericia personal, en la que la llegada de las hijas y su crecimiento, y posteriormente la de los nietos, enriquece un estímulo vital individualista en paralelo con la evolución de la convivencia colectiva. Una historia común narrada a través de personajes, objetos y lugares rebosantes de verdad y de dignidad existencial, de gravedad y de imaginación.

Es, pues, Antonio López, en el tiempo social y político contemporáneo, una vida dedicada al arte que ha trascendido en la historia del arte a nivel internacional y en nuestro país. Académicos, como Antonio Bonet¹⁴⁸, “manifiestan que este artista encarna una determinada manera de ver y entender la pintura y la escultura, es uno de los creadores plásticos más originales y relevantes de nuestro tiempo. Su obra, dentro del panorama heterogéneo y dispar de la segunda mitad del siglo XX, destaca por su peculiar factura y profundidad de su espíritu. En un momento en el cual dominaba la abstracción, sea ya geométrica o informal, y las diversas corrientes neofigurativas parecían haber anulado el realismo tradicional, Antonio López García irrumpió en el foro artístico con una obra que por su apego a la representación de los seres y las cosas, de los modelos naturales, fue considerada por muchos como anacrónica y obsoleta.

La obra de Antonio López García (...) constituye uno de los depósitos de imágenes de mayor riqueza e intensidad significativa del arte contemporáneo. Su arsenal iconográfico, de gran veracidad y concreción temática, es el de un testigo, fiel y a la vez emocionado, de una cierta forma de vivir enraizada en la comprensión de la existencia humana a través de sus hábitos y usos cotidianos. Su sensibilidad hunde sus raíces en lo más simple y elemental del hombre. Su obra, con su aire intemporal, está dotada de una carga afectiva que por encima de los aspectos que pudieran parecer accidentales, locales o familiares, alcanza el máximo grado de comunicación universal”. Su éxito internacional es debido a que plasma en sus obras valores existenciales.

Su trascendencia es la de sobrepasar la mera apariencia, lo ilusorio de las formas plásticas.

¹⁴⁸ BONET CORREA, Antonio. AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición antológica: pintura, escultura, dibujo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993, p. 19.

4.4.4 El tiempo en la obra pictórica *La familia de Juan Carlos I*

Óleo sobre lienzo, 300 x 339,5 cm

Firmado: “Antonio López – 1994-2014” (ángulo inferior derecho)

Inscripción: “13´ 48/ Luz sobre el cuadro” (autógrafa, a lápiz, centro izquierda)

Patrimonio Nacional, inv 10220043

Palacio Real de Madrid

Colección Real: Juan Carlos I

PROCEDENCIA: Encargo del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional al autor en 1993, formalizado el 30 de julio de 1997



245

Como sabemos, es Patrimonio Nacional a finales de 1993 el que encarga a Antonio López este colosal lienzo, en donde inmortaliza a la Familia de Juan Carlos I, con la finalidad de ser el icono artístico en el reinado de don Juan Carlos I. El autor empieza su proceso de trabajo en 1994, sin embargo formaliza su contrato con Patrimonio Nacional el 30 de julio de 1997; es el 9 de octubre de 2014 cuando da la última pincelada en el retrato, y el 5 de noviembre de 2014 deja su firma plasmada y pone su punto final.

Obra emblemática, es una de las que más tiempo ha invertido, y es la de formato más grande de una sola pieza, ocupa casi diez metros cuadrados. Veinte años han transcurrido en este largo proceso de creación del retrato, que contiene un tiempo representado en la obra, un tiempo de elaboración y un tiempo histórico, que analizaremos a continuación.

- **El tiempo representado en la obra**

Antonio López representa el transcurso del tiempo en los cinco miembros de la Familia Real y en su envolvente espacio interior. EL tiempo que ha pasado queda reflejado en los rostros y vestimentas de los protagonistas. Ha reflexionado continuamente sobre el paso del tiempo, por consiguiente sobre los cambios físicos de los personajes matizándolos con el transcurso de éste, de tal modo que “ha ido recopilando en su estudio recortes de prensa y fotografías recientes, con los que ha ido sometiendo a cada uno de sus personajes a un proceso de sutilísima maduración, consiguiendo algo tan difícil como enriquecer la interpretación pictórica de sus rostros sin alterar la apariencia acorde de sus rasgos con el momento al que pertenece el cuadro en su valor representativo y simbólico”¹⁴⁹. Por consiguiente, a pesar de no poder trabajar del natural, sino de fotografías, va acompañando en su proceso de trabajo la evolución de los personajes, al igual que en sus motivos paisajísticos o frutales.

Incorpora el tiempo real en el cuadro, el tiempo de la hora del día, introduciendo un efecto de luz exterior, aportándole veracidad con la inscripción “13’ 48/ Luz sobre el cuadro”, situada en la parte central del margen izquierdo del lienzo, unas semanas antes de concluir la obra en el Palacio Real donde estaba instalado su taller, lo que confirma la importancia que tiene la luz y el tiempo en su obra, plasmando el reflejo solar a una hora determinada. En septiembre de 2014, cuando estaba trabajando, observó que “un reflejo de la luz del sol que incidía en uno de los focos instalados en el patio de Caballerizas para la iluminación exterior del monumento penetró por entre las rejas del balcón de la sala, proyectándose sobre el lienzo justo en su esquina superior izquierda. Captado de inmediato su efecto en el cuadro por el artista perfilando su contorno a lápiz, y consignado en la propia superficie del lienzo de esa zona “13’ 48/ Luz sobre el cuadro”, el autor convirtió ese reflejo solar en pintura, plasmando así en el retrato esta impresión de la luz natural sobre el espacio interior del retrato, lo que le exigió reforzar además algunas de las sombras entre los personajes, especialmente en el rey Juan Carlos, intensificando el modelado de sus volúmenes”¹⁵⁰.

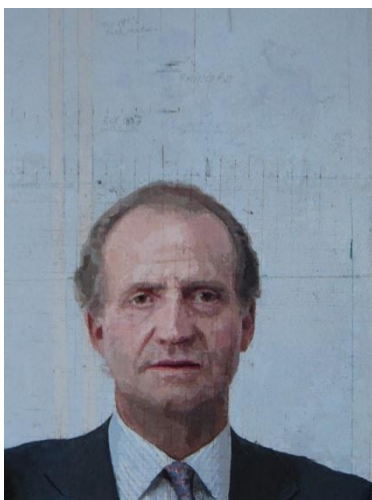
¹⁴⁹ DíEZ, José Luíz. *EL RETRATO EN LAS COLECCIONES REALES*. Madrid, Palacio Real, Diciembre 2014-Abril 2015. Edición: Patrimonio Nacional, p. 491.

¹⁵⁰ Ídem, p. 486.

Al plasmar la luz natural sobre la pared de la estancia, comunica a las efigies regias con el mundo real, que es del que proceden, al mismo tiempo, con sus miradas nos hacen partícipes en la escena. Antonio López a través de esta proyección de la luz y del balcón, procedente del espacio virtual, representa dos espacios integrados, el del artista y el de los personajes, y nos evoca una vez más, la obra pictórica *Las meninas* de Velázquez al introducir este elemento del espacio virtual, donde está el artista, que en el caso de *Las meninas* son las efigies de los Reyes, Felipe IV y Mariana de Austria, reflejadas en el espejo de la gran sala. Antonio López y Velázquez crean el espacio virtual introduciendo la proyección de la luz y del balcón, y la imagen de los reyes reflejada en el espejo, respectivamente, en el espacio donde se ubican los personajes.

Antonio López tiene una gran admiración por la obra artística de Velázquez, en la que se inspira, y eso se nota en su obra, de tal manera que: “durante sus últimos largos meses de trabajo en este retrato en el Palacio Real de Madrid se acompañó de una monografía sobre el sevillano, siempre presente en su taller, colocada sobre una silla a modo de improvisado atril. También fue significativa la presencia en dicho estudio de un espejo colgado frente al retrato, en un inevitable recuerdo visual de la imagen reflejada con el juego pictórico de *Las meninas*”¹⁵¹.

El tiempo representado también se refleja en las huellas que deja el autor en el lienzo derivadas de su proceso creativo, formando parte de su piel pictórica, como la inscripción mencionada, las anotaciones a lápiz por encima de la cabeza del Rey (Rex,...), la cuadrícula representada en el óleo, que es fruto del método tradicional de la cuadrícula que utiliza para transferir las figuras a tamaño natural, desde los estudios preparatorios realizados en papel al lienzo, afianzando la fidelidad representativa de los modelos. Tal vez, sea la corrección o arrepentimiento en el lado derecho de la figura de don Felipe el vestigio más destacado, en el que se observa el contorno de una anterior chaqueta; estas correcciones también están presentes en la obra de Velázquez, como por ejemplo en *Un caballero español* (fig. 249).



246 Detalle de anotaciones sobre la cabeza del Rey.

¹⁵¹ Ídem, p. 492.



247

Detalle de la inscripción: 13'48/ Luz sobre el cuadro.



248

Detalle de corrección en la figura de don Felipe.



249 Velázquez. *Un caballero español*, h. 1635-1645

Óleo/tela. 76 x 64,8 cm. Aspley House (Londres). Corrección en la parte derecha del traje.

El tiempo de la historia en la obra es evidente en la representación simbólica de los personajes, en pie, mirando al espectador, vestidos con traje de calle, sin atributos reales al uso en los retratos oficiales convencionales, y ubicados en una luminosa estancia interior, constituida por unas simples franjas en perspectiva en el suelo, y por una pared frontal, de líneas arquitectónicas rectas e indefinidas. Los protagonistas nos transportan al año 1994, y desde que se acaba el retrato transcurre un largo tiempo,

como dice Antonio López: “es el relato que ocurrió hace veinte años”¹⁵². El retrato nos presenta a la familia de don Juan Carlos I, con sus lazos afectivos, y simboliza su reinado, y la continuidad dinástica en su hijo, el Príncipe, actual Rey Felipe VI. Su reinado en la transición hacia la democracia supuso una transformación política y social de la historia de España, que convierte al país en un estado democrático moderno. Antonio López con una luz clara e intensa, y una distancia idónea en la localización de los personajes, recoge con gran veracidad y credibilidad la historia del relato.

- **El tiempo de la representación o de la elaboración de la obra.**

El tiempo está presente en el proceso creativo del cuadro, abordado durante veinte años.

- ¿cómo plantea Antonio López este proyecto pictórico?

Se trata de un proyecto de naturaleza singular, totalmente distinto a todo lo que había realizado anteriormente, con una gran trascendencia histórica y pública. Plantea su elaboración “como una gran interrogante”¹⁵³. En el proceso de trabajo Antonio López se enfrenta a diferentes novedades:

- Es un encargo institucional, por lo que le condiciona su libertad temporal y creativa.
- La identidad especial de sus protagonistas, con obligaciones institucionales impiden prolongadas sesiones de posado, ajustándose a las imágenes fotográficas realizadas en diferentes sesiones.
- Representa por primera vez un retrato familiar, y con cinco figuras; además, nunca había pintado figuras de cuerpo entero, hasta ahora las había realizado como máximo hasta medio cuerpo, y las retrata a escala natural.

Exigencias y preocupaciones:

Entre las exigencias y preocupaciones constantes desde los momentos iniciales del encargo que conllevan al artista a una lentitud en su proceso de elaboración se encuentran las siguientes:

- Los cinco personajes deberían transmitir sus lazos afectivos como grupo familiar a través de sus ademanes y gestos, y simultáneamente deberían contener la necesaria dignidad y contención que exige su alta representación

¹⁵² Ídem, p. 484.

¹⁵³ DÍEZ, José Luís. *EL RETRATO EN LAS COLECCIONES REALES*. Madrid, Palacio Real, Diciembre 2014-Abril 2015. Edición: Patrimonio Nacional, p. 483.

simbólica, en un equilibrio que proporcionase naturalidad en la pose y en la expresión. Exigencia constante en la mente del artista que le ha supuesto realizar diferentes cambios en la posición, actitud e indumentaria de los personajes, y a la que aduce: “Quisiera llevarlo hasta el límite de lo que puedo hacer. El Rey me decía al principio que los pintara como una familia española más, pero sabes que no es así. No quiero que sea un cuadro demasiado diferente. Velázquez lo hizo muy bien en sus retratos”¹⁵⁴.

- La imposibilidad de pintar del natural es una preocupación que casi obsesiona al artista, teniendo que valerse de fotografías. El artista declara: “yo estoy seguro de que si los tuviera allí, vería cual es el matiz de la Reina y del Príncipe. Yo me vuelvo loco”¹⁵⁵.
- Preocupación en la elección del lienzo, en la representación y tratamiento del espacio, y sobre todo en incorporar desde un principio un efecto de la luz exterior.

El artista, según José Luis Díez, p. 483, aborda esta obra siguiendo el mismo proceso reflexivo y de maduración que en el resto de sus trabajos, ocupándose de ella intensamente en etapas en las que se siente a gusto y con algo que aportar, y otras en las que deja reposar intermitentemente la obra, hasta volver a sentir la sensación de estar contribuyendo a su progreso creativo. Esto se muestra en las palabras de Antonio López: “Lo he hecho siempre cuando lo he tenido que hacer, y lo he dejado cuando lo he tenido que dejar, así he hecho este trabajo, así se hacen los trabajos en general, cuando tú eres el único responsable del trabajo”¹⁵⁶. Podemos decir que de esta manera de trabajar, se deriva también su lentitud en su proceso de trabajo.

¿Dónde trabaja Antonio López el cuadro durante estos largos años?:

En este trabajo el lienzo es trasladado tres veces de sitio.

En un principio trabaja el gran lienzo en su estudio, pero en marzo de 2001 la obra se traslada al Palacio Real de Madrid, donde el artista instala su taller en la Sala Estufa Grande o de las Camelias, con amplios ventanales al Campo del Moro, trabajando con luz natural de poniente. Durante estos años, el retrato había pasado por prolongadas pausas de reposo, y en el verano de 2008 retoma su ejecución con intensidad, y declara: “trabajar en él me da una gran satisfacción; si no fuera así, no hubiera aceptado el encargo. Un encargo no se puede aceptar si no hay un interés en hacerlo. Hay que empezar por ahí. En este caso, reconstruir bien ese tipo de tema aúlico (cortesano, palaciego), algo que ha desaparecido hace un siglo o más no es fácil. Esa es la cosa. Así que las esperas y todo eso no me preocupan nada, lo que me preocupa es

¹⁵⁴ ABC, 34866 (12 de junio de 2011), p. 82.

¹⁵⁵ DÍEZ, José Luís. *EL RETRATO EN LAS COLECCIONES REALES*. Madrid, Palacio Real, Diciembre 2014-Abril 2015.

Edición: Patrimonio Nacional, p. 490.

¹⁵⁶ <http://www.march.es/videos/?p3/?p3=1&p5=antonio%20lopez> (7/04/2015).

que no salga. ¿Tienen que esperar? Pues que se esperen. Yo también tengo que esperar muchas veces”¹⁵⁷. El 28 de julio de 2010 se vuelve a trasladar el cuadro al estudio del pintor, buscando mayor comodidad y aislamiento en su proceso, y le produce un nuevo impulso, afirmando: “Lo empecé, lo abandoné. No con irresponsabilidad, sino con libertad...Quiero seguir trabajando en él con libertad”¹⁵⁸.

El 26 de abril de 2013, definitivamente la obra pasó a trabajarla en el Palacio Real de Madrid, en la Sala de Espera de la Reina Cristina, con orientación norte, con un gran balcón hacia los Jardines de Sabatini. El 9 de octubre de 2014 da por concluido el retrato, y el 5 de noviembre de 2014 deja su firma plasmada en el lienzo.

- La lentitud en el proceso de elaboración de la obra, en el método de trabajo

Abordada durante veinte años, el autor se ha tenido que valer de fotografías, de dibujos, ha cambiado varias veces la posición de algunos modelos, su indumentaria, su actitud, ha realizado ensayos en el escenario en donde se sitúan los personajes para tomar soluciones definitivas.

Su proceso creativo es uno de los más intensos, el artista reconoce que “mi lenguaje de la pintura es muy manual”¹⁵⁹, con ello pone de manifiesto el trabajo físico que le supone la preparación de sus obras, utiliza un método riguroso de trabajo, muy manual, que le exige una enorme dedicación, en el caso de esta obra, desde la preparación e imprimación del lienzo hasta la construcción de herramientas para ensayar diferentes posibilidades en el proceso evolutivo de la obra, como la construcción de plantillas de tablex. Recursos empleados en el método de trabajo de su proceso de elaboración, inherentes al tiempo de la representación de la obra:

- Fotografías.

Ante la imposibilidad de pintar del natural, debido a la identidad de sus modelos, tuvo que valerse de fotografías. Tres reportajes fotográficos fueron necesarios para la preparación del retrato:

- El primero, el 24 de diciembre de 1993, en Nochebuena, tiene lugar en el Palacio de la Zarzuela. EL artista fue acompañado con dos amigos para realizar la sesión fotográfica de los reyes y sus hijos que duró más de dos horas. Las imágenes acabaron tomándose en una de las estancias de paso de la residencia. Con esta sesión comienza su preparación, la define el artista como “la primera página de una de una de las aventuras más interesantes de mi carrera”, también comenta “ha sido maravilloso encontrarse desde un principio con unas personas que han puesto tanta y tan buena voluntad. Ahora todo

¹⁵⁷ DÍEZ, José Luís. *EL RETRATO EN LAS COLECCIONES REALES*. Madrid, Palacio Real, Diciembre 2014-Abril 2015. Edición: Patrimonio Nacional, p.483.

¹⁵⁸ ABC, 34866 (12 de junio de 2011), p.82.

¹⁵⁹ <http://www.march.es/videos/?p3/?p3=1&p5=antonio%20lopez> (7/04/2015).

depende de mí para sacar el retrato adelante”¹⁶⁰. Los resultados no satisficieron al artista porque consideraba que la luz no era buena para la composición, y pide un segundo reportaje.

- El segundo reportaje tiene lugar en julio de 1994, en el estudio del artista, que se realiza una nueva sesión fotográfica. El fotógrafo Chema Conesa fotografía a la Familia Real en el estudio, excepto a la infanta Cristina, que al igual que en el primer reportaje, se encontraba ausente, y se fotografió sola posteriormente. Este reportaje es el que le ha servido a Antonio López de base formal y compositiva para el lienzo, y con el que establece la situación y el ritmo de los personajes en el espacio.

El artista plantea dos tipos de poses diferentes de los reyes y sus hijos: la primera con los reyes sentados y sus hijos de pie, y después todos de pie, es esta última la que toma de base para su composición.

La primera pose en la que los reyes se encuentran sentados, y sus hijos en pie alrededor, emulan las fotos antiguas de retratos familiares, según sus palabras. Las figuras sedentes de los reyes le servirían de base para la escultura, *Los reyes de España*, realizada entre 1999 y 2001, la figura de don Juan Carlos mide 270 x 135 x 205 cm y la de doña Sofía 265 x 142 x 165 cm, en bronce patinado, realizada conjuntamente con sus amigos escultores, los hermanos Francisco y Julio Hernández, y que se encuentra ubicada en el claustro del Patio Herreriano, del Ayuntamiento de Valladolid; por consiguiente, paralelamente, Antonio López realiza dos retratos a los monarcas de diferente composición y en diferente medio, escultura y pintura, trabajados respectivamente en grupo, con los hermanos Hernández, e individualmente.

- En el tercer reportaje, posa exclusivamente la Reina Sofía en el estudio del pintor con tres trajes distintos. A Antonio López le parecía que no funcionaba bien el traje de la reina y por ello, la hizo posar con tres trajes. Finalmente, aparece en el óleo con el primer traje. Las fotografías las realiza Joaquín Cortés.

- Dibujos.

En el análisis y preparación de los personajes utiliza el dibujo como instrumento elemental, traspasando la imagen fotográfica de los personajes a su lenguaje más genuino, el dibujo, ya que Antonio López comienza desde su infancia dibujando. Como hemos visto en el capítulo de “los dibujos”, realiza dibujos preparatorios de la cabeza del rey, de la reina, emplea una herramienta tradicional, el método de la cuadrícula para dibujar a tamaño natural cada figura, enumerando los cuadrados para garantizar la exactitud entre la plantilla dibujada y el resultado final en el lienzo, estas cuadrículas las traspasa y las deja en el óleo formando parte de la piel pictórica del retrato en la que ha invertido

¹⁶⁰ DÍEZ, José Luís. *EL RETRATO EN LAS COLECCIONES REALES*. Madrid, Palacio Real, Diciembre 2014-Abril 2015. Edición: Patrimonio Nacional, p. 480.

un tiempo en su proceso de creación, plasmando la fidelidad de la representación de los modelos con el método representado.

- **El lienzo**
Elige un formato que permitiera representar las figuras a tamaño natural, prepara tres telas de la misma altura, pero de diferente anchura, eligiendo la más idónea para la extensión ocupada por el grupo, de diez metros cuadrados. Todas las figuras están representadas a escala natural, excepto la infanta Cristina y don Felipe, que al flanquear al grupo y estar más próximos al espectador, los ha representado un poco más altos.
- **Plantillas de tablex**
Construye grandes plantillas individuales de tablex con patas, para probar las distintas posibilidades de situación de los personajes en el cuadro, y pega en ellas a tamaño natural fotocopias en color de cada personaje con la proporción exacta que tendrían en el cuadro, identificándolas en su reverso (REY, PRINCIPE FELIPE,...).
- **Cordel para la perspectiva**
En palabras de José Luis Díez, “en este sentido manual del oficio de pintor con que define su sistema de trabajo, López utilizó para fijar los ejes de perspectiva y los puntos de fuga un método tan tradicional y sencillo como eficaz, usado desde los maestros antiguos: un cordel atado a una punta anclada en el punto de fuga espacial de la composición, que el artista ha ido moviendo para trazar las distintas líneas de perspectiva que marcan el espacio, sobre todo en el suelo”¹⁶¹. Este punto de fuga se encuentra en la solapa izquierda de la chaqueta del rey.
- **Collage**
Es el recurso más utilizado que le permite tantear y ensayar, para calibrar diferentes soluciones aplicadas tanto a los personajes como a la escenografía. Recorta diferentes fragmentos ampliados de las fotografías de base de los personajes o superpone sobre el lienzo papeles que pinta para probar su efecto de sombreado, elementos de arquitectura, detalles de indumentaria o alternativas de composición. Así, ha ensayado diferentes posibilidades para la perspectiva de las bandas del suelo, en el muro inserta con *collage* azulejos con figuras de pájaros que después han desaparecido. Ha cambiado la forma y el color de los zapatos de la infanta Cristina (llevaba esparteñas, después zapatos de tacón y finalmente unos bajos), ha ensayado con pequeñas hojas recortadas en papel, el adorno floral del vestido de la infanta Elena, que posteriormente

¹⁶¹ Ídem, p. 490.

prescindió. Estos ensayos son obvios en la primera fotografía del retrato pintado por completo el día 30 de marzo de 2006 (fig. 250).

- **Modificaciones:**

A lo largo del proceso de elaboración, el artista reflexiona continuamente a nivel conceptual y material, realiza ensayos, tanteos compositivos y arrepentimientos o modificaciones, que han quedado en la superficie del óleo.



250

La familia de Juan Carlos I, estado del cuadro en marzo de 2006.

En la fotografía del 30 de marzo de 2006 (fig. 250) se aprecian cambios conceptuales y formales en los personajes y en el espacio respecto a la obra acabada. Se observan cambios en la indumentaria de la reina al vestir con un traje beige y un foulard, en sus gestos con los brazos, y en la posición de las piernas. Los pies de la infanta Cristina son los que más ha modificado el artista, así como la posición de don Felipe hacia su madre; lo ha pintado tres veces, hasta lograr la distancia apropiada en un equilibrio entre la afectividad, madre e hijo, y su figura regia. En la fotografía se observa en la parte derecha de la figura de don Felipe, la nueva y definitiva imagen de su rostro. También modifica el brazo izquierdo del rey, pues en el estado del cuadro de 2006 coge a la reina por el brazo, sin embargo en el cuadro final coloca su mano en la espalda de la reina, cambiando así su actitud. En sus rectificaciones de los personajes, Antonio López declara: “Hoy he estado trabajando en la cabeza del Rey. Ha habido que subirla, porque se me quedaba algo baja; era una impresión. Así que hoy he empezado a cambiarla. Pero eso no es difícil”¹⁶².

En los últimos meses de elaboración del cuadro modifica también la luz, tanteando diferentes soluciones en el tratamiento de las sombras, tanto la proyectada por los personajes en el suelo, como la que produce la penumbra en la esquina superior

¹⁶² *ElCorreo.com* (24 de agosto de 2008).

derecha, a la altura de la cabeza de don Felipe. En palabras de José Luis Díez, “en esta zona ensombrecida estaba concentrada toda referencia a la luz externa que bañaba el retrato. Sin embargo, esta solución no acababa de convencer al autor a la hora de reflejar en el cuadro su voluntad insistente en conectar a los personajes con el mundo exterior del que forman parte y que explica su propia representatividad simbólica”. Unas semanas antes de concluir la obra, como hemos mencionado en el tiempo representado, capta el reflejo de la luz solar en el lienzo, a una hora determinada, y con la que transforma la interpretación espacial y le proporciona veracidad al retrato.

- El tiempo de la identidad está presente en su obra

Capta del natural el reflejo de la luz del sol en su entidad invariable, a una hora determinada, dejando constancia con la huella de su inscripción “13’ 48/Luz sobre el cuadro”. Capta a los personajes en su entidad invariable, su indumentaria y rostros son los de hace veinte años menos, desde que acaba la obra; no obstante, como hemos apuntado en el tiempo representado, somete a los rostros a un proceso de maduración tomando como referencia recortes de prensa y fotografías del momento. De esto se deduce que Antonio López medita constantemente sobre el paso del tiempo, un tiempo que pasa para sus personajes, para todos, por ello el artista acompaña a los personajes siempre en el tiempo presente de su elaboración.

Antonio López es en los rostros de los personajes donde más tiempo ha invertido hasta captar la expresión más característica, y es en ellos junto con las manos en donde la materia pictórica es más rica e intensa. Destaca la definición del modelado de las figuras que resulta escultórico. En las figuras se observan salpicaduras y chorreones consubstanciales a la estética informalista, permitiendo que participen de su estética realista.

- ¿Se ha visto el cuadro antes de concluirlo?

Durante la elaboración de la obra se han publicado fotos en prensa de cómo iba el cuadro. También, un libro sobre el artista ha mostrado bocetos.

- ¿Cómo ha vivido Antonio López el tiempo de concluir su obra?

En la entrevista realizada por Antonio San José al pintor en Madrid, Fundación Juan March, el 7 de diciembre de 2012, dentro del ciclo *Conversaciones en La Fundación*, declara respecto al estado del cuadro: “Ya se ha esperado tanto, que mi responsabilidad es hacer algo que yo esté tranquilo, que esté a gusto, que tenga la sensación de que entrego algo que tenga belleza”¹⁶³. Esto quiere decir que no le importa las esperas, no le preocupa el tiempo de concluir la obra, sino el resultado que le ha de dejar tranquilo y la obra ha de tener belleza.

¹⁶³ <http://www.march.es/videos/?p3/?p3=1&p5=antonio%20lopez> (7/04/2015).

Su manera de entender el arte justifica su largo proceso de creación, en las siguientes declaraciones: “Estar interesado en una obra durante años y años, a la que vuelves una y otra vez, y a la que siempre eres capaz de serle fiel... eso es fidelidad, o lealtad. Vivo mi proceso de trabajo con una naturalidad que a mí me asombra”. “Yo he conseguido algo muy importante, estar mucho tiempo con un trabajo y llevarlo de tal manera que no estoy cansado”¹⁶⁴.

En su trabajo artístico, comenta que vive con la duda permanentemente y a la vez con la seguridad de que estás haciendo algo que llena tu vida.

Declara que: “Ha sido como un laberinto el caminar por la ejecución del cuadro, todo lo he vivido con una gran satisfacción, como un privilegio, como un regalo de la vida francamente”¹⁶⁵.

Las huellas de su proceso creativo están presentes en su obra como señas de identidad que reflejan cómo los artistas han aprendido unos de otros a lo largo de la historia, y al mismo tiempo manifiestan su concepto de obra abierta, con el tiempo siempre presente que abarca todo su pasado.

El tiempo es significativo en su actitud de concluir su obra, él dice: “una obra nunca se acaba, sino que se llega al límite de las propias posibilidades”¹⁶⁶.

Antonio López, como hemos mencionado, da la última pincelada el 9 de octubre, aunque no lo firma hasta el 5 de noviembre. La última pincelada la realiza en las sombras creadas sobre el hombro y el pantalón de don Juan Carlos, al haber incorporado pocas semanas antes el reflejo solar en la esquina superior izquierda.

- Logros conseguidos:

Uno de los méritos de este retrato es que Antonio López ha conseguido transmitir una gran sensación de presencia vital y de naturalidad en la pose y en las expresiones al conjunto de personajes, traspasando el hieratismo de una imagen fotográfica de las que tuvo que valerse, ante la imposibilidad de pintar del natural, pues la fotografía como muy bien ha apuntado el artista, te da la forma, pero no te da determinados aspectos que aporta el natural, como el color, la luz, el sonido, la emoción de estar en el lugar. Al mismo tiempo, ha logrado establecer unos lazos afectivos entre ellos, y una gran conexión entre éstos y el espectador a través de sus miradas, en un espacio sencillo, suelo y pared frontal, con una distancia de los personajes a la pared y hacia el espectador muy propicia para establecer su carácter narrativo; y con una intensa luminosidad, que como dice José Luis Díez, “inunda la estancia, envuelve a las figuras y transmite la sensación de esperanza y optimismo del tiempo nuevo simbolizado por el

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ Ídem.

¹⁶⁶ Ídem.

reinado de Juan Carlos I, que vino a marcar la transformación política y social de la historia de España más reciente”¹⁶⁷.

- Referentes artísticos en el tiempo de su proceso de creación:

Es conocida la admiración de Antonio López por la obra de Velázquez, como hemos mencionado en el apartado del tiempo representado en la obra, durante los últimos meses en el Palacio Real de Madrid se acompañaba de una monografía de Velázquez, colocada sobre una silla a modo de atril; y también de la presencia de un espejo colgado frente al retrato, como referencia al espejo del cuadro de *Las meninas*.

Antonio López se inspira, sobre todo, en la obra de Velázquez, en concreto en *Las meninas*. Y también, nos evoca la obra *La familia de Carlos IV* de Goya (Madrid, Museo Nacional del Prado, P00726)¹⁶⁸, en la que la figura del Príncipe de Asturias, futuro rey Fernando VII, se posiciona adelantado respecto al grupo, al igual que don Felipe, para subrayar su sucesión como heredero de la Corona, pero a diferencia del primero que se sitúa a la izquierda del grupo, éste último se ubica a la derecha. En los retratos *La familia de Carlos IV*, y *La familia de Juan Carlos I* los monarcas se sitúan en el centro, todos los personajes se encuentran de pie, dispuestos en forma de friso como aparecen también los protagonistas de *Las meninas*; pero con una diferencia, que Antonio López pinta a la Familia Real con trajes de calle, sin atributos reales, sin uniformes, sin condecoraciones, sin cortinajes o detalles al uso en los retratos oficiales convencionales. Las tres obras son retratos colectivos o de grupo, que representan dos Casas Reales, la de los Austrias y la de los Borbones.



251

Francisco Goya y Lucientes. *La familia de Carlos IV*, 1800.

Óleo sobre lienzo. 280 x 336 cm

Un precedente artístico de la obra *La familia de Juan Carlos I*, es *El Príncipe de Ensueño*, 1979, de Salvador Dalí i Domènech, realizado en los años primeros del

¹⁶⁷ DÍEZ, José Luís. *EL RETRATO EN LAS COLECCIONES REALES*. Madrid, Palacio Real, Diciembre 2014-Abril 2015. Edición: Patrimonio Nacional, p. 486.

¹⁶⁸ <http://www.museodelprado.es> 13/06/2015.

reinado de don Juan Carlos. La composición toma como base una fotografía en blanco y negro del monarca vestido con el uniforme de contraalmirante de la Armada. La figura se incorpora en un paisaje marino en calma. En el pecho del rey se abre una ventana, que simboliza el mundo de la conciencia, con un paisaje de un gran contenido simbólico, y ondeando en el cielo un entramado en cuatricromía sujetado por dos gaviotas en los ángulos superiores y por un trompetista en la parte izquierda. En el centro del entramado se intuyen las figuras del rey, la reina y el Príncipe de Asturias.

El Príncipe de Ensueño, 1979 (fig. 252), conceptualmente guarda relación con *La familia de Juan Carlos I*; ambas transmiten la ilusión, la esperanza de un tiempo nuevo con el restablecimiento de la democracia, simbolizado por el reinado de Juan Carlos I. Ambas obras estuvieron expuestas en la misma sala y una enfrente de la otra, en la exposición “*El retrato en las colecciones reales. De Juan de Flandes a Antonio López*”, realizada en el Palacio Real de Madrid.

El Príncipe de Ensueño “fue entregado personalmente por el matrimonio Dalí como regalo a los reyes en el Palacio de la Zarzuela el 1 de noviembre de 1979. EL pintor afirmaba: `Juan Carlos es un rey muy bueno y va a democratizar España. Yo le he dado un cuadro, no el más bello, como se ha dicho, pero sí el más limpio...moralmente´; Merlino (ed.) 1980, pp. 82-83”¹⁶⁹.



252

Salvador Dalí. *El Príncipe de Ensueño*, 1979.

Técnica mixta sobre lienzo. 251 x 188 cm.

¹⁶⁹ MUR DE VÍU, Cristina. *EL RETRATO EN LAS COLECCIONES REALES*. Madrid, Palacio Real, Diciembre 2014-Abril 2015. Edición: Patrimonio Nacional, p. 477.

- **El tiempo histórico presente en su trabajo**

Como sabemos, el 30 de julio de 1997 es cuando Patrimonio Nacional y Antonio López firmaron el contrato por el que se formalizaba el encargo al artista para realizar “un retrato de SS. MM. Los Reyes de España, de S. A. R. el Príncipe de Asturias y de SS. AA. RR. Las Infantas Elena y Cristina (...) con unas dimensiones aproximadas de cuatro metros y medio de ancho por tres de alto”. En la cláusula segunda del contrato se especifica que “El precio del encargo y entrega del cuadro será de cincuenta millones de pesetas”. Esta obra constituye un acontecimiento histórico en la carrera del artista, y en la historia del arte de España.

El retrato, *La familia de Juan Carlos I*, representa a la Familia Real y al reinado de don Juan Carlos I que supuso una transformación política y social, la transición de la dictadura hacia la democracia de España; un tiempo coetáneo al artista. Durante estos veinte años, desde 1994 hasta 2014, el artista ha vivido este reinado y también la abdicación del Rey don Juan Carlos I en su hijo, el Rey Felipe VI. El tiempo histórico que presenta en su obra, tras la restauración de la democracia, es el tiempo de una España moderna.

Como hemos mencionado, el pintor finalizó la obra en un estudio habilitado en el Palacio Real, y se muestra al público por primera vez, en la exposición del Palacio Real, *El retrato en las colecciones reales. De Juan de Flandes a Antonio López*, que tiene lugar desde el 4 de diciembre de 2014 al 19 de abril de 2015 (prorrogada hasta el 30 de mayo), inaugurada por el Rey Juan Carlos y la Reina Sofía, en la que el Rey bromea en la presentación del retrato real afirmando: “Me veo fenómeno, pero ahora estoy mejor, más descansado”¹⁷⁰. Esta exposición marca un acontecimiento socio-cultural, artístico e histórico, que forma parte del tiempo histórico de la obra, y en donde *La familia real de Juan Carlos I*, es un retrato innovador y marca un hito artístico en *El retrato en las colecciones reales*.

¹⁷⁰ <http://www.elmundo.es/cultura/2014/12/03>

5. UNA ESCUELA DE REALISMO MADRILEÑO

5.1 UN RECONOCIMIENTO EN SOLITARIO

Durante la mayor parte de su carrera, Antonio López ha trabajado prácticamente solo, en medio de un panorama artístico dominado primero por la abstracción y el informalismo y luego por las corrientes conceptuales. En los años sesenta y buena parte de los setenta su prestigio crece de manera silenciosa pero efectiva, exponiendo poco, pero con éxito cada vez mayor. Ni siquiera es posible establecer vínculos muy convincentes entre su obra y las nuevas tendencias figurativas europeas, o con el hiperrealismo americano. Hasta los años ochenta las exposiciones individuales han sido escasas¹⁷¹.

En los comienzos profesionales de Antonio López, década de los cincuenta, la figuración atravesaba los peores momentos desde su invención, no tenía aceptación entre la mayoría de los nuevos creadores españoles, y mucho menos una figuración cercana al realismo, confundida, con fórmulas académicas y desfasadas. Tras la exposición individual en el Ateneo de Madrid, en 1957, de Antonio López, un crítico que firmaba con el pseudónimo de Sancho Negro dedicaba estas líneas a la obra de Antonio López: “Ni genial, ni enigmática, ni desconcertante, como se viene llamando en la prensa de estos días a la exposición del joven pintor Antonio López. Ganas – eso sí – de sacar de donde sea un pintor realista, con arillos de academia, para colocarlo en el lugar de turno para una próxima medalla nacional. No. No descubramos lo extraordinario en lo que sólo tiene un calificativo: cursilería”¹⁷². Al parecer quien firmaba bajo ese falso nombre era Manuel Millares, componente de *El Paso*.

En opinión de López Arribas, seguramente fue la pasión de algunos artistas la que intervino a la hora de interpretar la obra de Antonio López, y fue el factor que impidió que se comprendiera mejor. El resultado del trabajo pictórico de Antonio López podía engañar, pero ni ese resultado ni el proceso mismo de trabajo eran en modo alguno académicos. Nunca ha querido Antonio López interpretar su propia obra, ni siquiera lo hizo entonces, sino que ha esperado a que los valores y el sentido que trataba de manifestar acabaran siendo comprendidos y reconocidos, como de hecho terminaría sucediendo. Pero durante estas fechas cuenta Antonio López que todavía estaba comenzando a hacer su propia pintura. Según lo ve ahora, con la perspectiva de los años y las décadas, evolucionó muy deprisa en el período comprendido entre el año en que llegó a Madrid y el sesenta y uno o sesenta y dos, de modo que entonces se encontraba a la mitad del trayecto; ya había terminado la carrera, era consciente de que tenía cosas que contar, pero su búsqueda de un lenguaje en el que hallara la

¹⁷¹ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2004, p. s/n.

¹⁷² En *Otra Realidad. Compañeros en Madrid*; artículo de Javier TUSSELL, p. 121.

forma de expresarse más a gusto no había terminado, “... tampoco ahora – dice – es que haya terminado, pero noto que es más tranquila”¹⁷³.

Hasta el año sesenta y uno sería, Antonio López participa en varias exposiciones colectivas y premios que tienen lugar en Granada y Valdepeñas. Mil novecientos sesenta y uno sería un año especial por varios motivos. El primero de ellos, como señalamos en la biografía, es su matrimonio con María Moreno. Aunque seguirán visitando Tomelloso, las estancias en Madrid volverán ahora a ser cada vez más largas. Además, la soledad que amenazaba las estancias en donde residía y trabajaba el pintor antes de casarse las abandona, “no aguanto la soledad, sencillamente, no la aguanto. Si no hubiera encontrado a Mari hubiera encontrado a otra persona o hubiera ido a otro sitio para decir *buenas noches y buenos días*...No puedo estar solo porque soy muy obsesivo. Ahora a lo mejor lo necesitaría porque estoy muy saturado, pero aquello, antes de Mari, *no* fue un aviso, sino algo que no sabía de mí mismo. Cuando notas eso lo resuelves de la mejor manera que Dios te dio a entender, y lo más natural para vivir juntos en la época era casarse”¹⁷⁴. Con María recobra una estabilidad emocional, íntima, que no había tenido desde su infancia. De este año, como conmemorándolo, son el retrato y el busto titulados ambos *Mari*.

Otro de los motivos especiales de este año, es su exposición individual en la que por entonces era la mejor galería de Madrid, Biosca, cuando todavía era dirigida por Juana Mordó. Sin embargo, no fue ella quien contactó con Antonio López directamente, fue Lucio Muñoz quien le habló a la galerista de la obra de Antonio López. Lucio Muñoz el pintor informalista que, igual que sus otros compañeros, conocía la obra de Antonio López casi desde sus comienzos, su proceder y su trabajo, que nunca dudó de la modernidad del cada vez más acentuado realismo que pintaba, y que ya empezaba a esculpir, su amigo de Tomelloso. “Lucio fue de los casos de mi generación que, junto con Saura y Millares, tuvo una gran arrancada, más o menos en el año cincuenta y nueve. Se hablaba de Lucio como algo absolutamente extraordinario, y su opinión tenía mucho peso en Biosca”¹⁷⁵. Juana Mordó visitó a Antonio, sin gran entusiasmo, pero accedió a organizarle una exposición en la galería para el mes de junio.

En la exposición había pinturas con motivos de Tomelloso, como *El plato*, *En la cocina*, *Más cerca de Tomelloso*, *El reloj*, *La novia*, *La pistola*, *Carmencita de comunión*, *Carmencita jugando*, *Francisco Carretero* y *Antonio López Torres hablando*, junto a ellas estaban las primeras obras que Antonio López dice haber pintado de Madrid, como *La madrugadora*, *El Campo del Moro* y *Madrid*. No había retratos, exceptuando el titulado *Mari*. La mayor novedad de la exposición era que exponía por primera vez sus trabajos en relieve; *Abel*, *Embajadores*; *La aparición del hermanito* (más tarde realizaría

¹⁷³ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso. (Ciudad Real), 1998, p. 87.

¹⁷⁴ Ídem, p. 88.

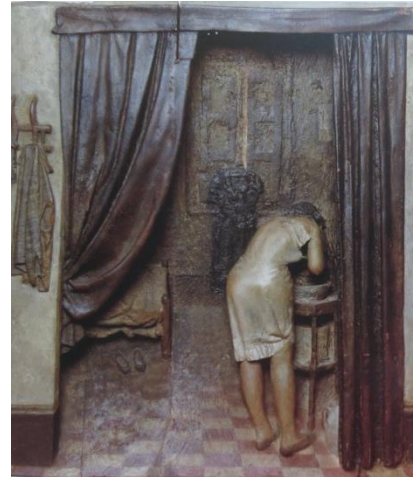
¹⁷⁵ Ídem, p. 89.

variaciones sobre este mismo tema, pero este relieve es de bronce y los posteriores, titulados ambos *La aparición*, serán en escayola y madera), *Mujer durmiendo* (tema que también retomará) y otro de una mujer lavándose, en madera policromada. Éste último fue adquirido por un galerista norteamericano, no fue una venta más como se verá por las consecuencias que produjo. Esta exposición fue de gran relevancia por diversos motivos, señala el final de una etapa de iniciación.



253 *La aparición del hermanito*, 1959. Bronce, 57 x 79,5 x 8 cm.

Edición 3/9.



254 *Mujer lavándose*, 1960-1961.

Madera policromada, 54,5 x 49 cm

Fue una exposición crucial, porque, por un lado, muestra cómo Antonio López va abandonando el surrealismo, ese aire tan apreciado de Chagall comienza a diluirse; todavía encontramos elementos que llaman la atención en algunos cuadros y relieves, como el niño aparecido y las mujeres paseando sobre la arboleda de Madrid, pero las líneas y los contornos se vuelven más precisos, y algunas obras son claramente realistas. Por otro lado, Antonio López sintió que su situación como pintor se normalizó, comenzó a creer seriamente que podría vivir de su labor como artista. A pesar de los pocos días que duró la muestra, recuerda que vendió bastantes cosas, los críticos ya le conocían y fue motivo de varias reseñas. Pero lo principal fue la labor de Juana Mordó. Las otras exposiciones fueron en salas de los organismos oficiales y vender resultaba complicado, era el propio artista el encargado, más o menos de hacer su propia publicidad; ahora se trataba de una empresa dedicada a vender arte, que tenía unos clientes y que sabía el modo de buscar más; pues en España comenzaba un coleccionismo de arte sin el que habría sido imposible que se fundaran galerías privadas. Y por último, la venta de aquel relieve al galerista norteamericano, le valdría para exponer cuatro años más tarde en la Staempfli Gallery de Nueva York.

Compararemos, ahora, la trayectoria de Antonio López con la de sus contemporáneos artistas, sobre todo con aquellos que ya habían alcanzado una fama en Europa a través de las distintas Bienales y habían logrado con el informalismo que el arte español retoñara de nuevo. El informalismo tuvo problemas para nacer en nuestro país, pero

terminando la década de los cincuenta, gran parte de la crítica, y de los galeristas privados, estaban con ellos, lo difícil entonces era abrirse camino con la figuración. Esos apoyos no produjeron todavía en Antonio López la circunstancia de creerse en desventaja, se sentía como uno más de la vanguardia con un lenguaje diferente, pero que expresaba la época en que vivía, y precisamente esa diferencia era la que justificaba su presencia en el panorama, aunque algunos no lo aceptasen entonces. De hecho, seguía sintiéndose un privilegiado, sólo tenía veinticinco años y sus pretensiones pictóricas, poco a poco, se iban materializando. La conclusión a todos estos acontecimientos la da el propio artista: “Evolucionas siempre. Pero hay una época de evolución básica, fundamental, en la que pasas de no saber nada a saber lo suficiente para considerarte un pintor. Yo ahora ya me sentía un pintor, un pintor joven y con más o menos personalidad, luchando ahí”¹⁷⁶.

Como dice López Arribas, la ilusión, el grato recuerdo que guardaba de su paso por la Escuela de Bellas Artes, fue lo que estimuló a Antonio López para comenzar sus clases en la Cátedra de Preparatorio de Colorido, en 1964, por mediación de López Villaseñor, a quien conoció gracias a su tío, y con quien trabó una estrecha relación. Villaseñor era un profesor influyente de la Escuela, y fue quien le habló del interés que allí tenían en que Antonio López se incorporara también al grupo docente, “...lo tomé como una aventura, no como una forma de ganarme la vida. Sobre todo me hizo mucha ilusión estar en aquel sitio que para mí significaba tanto, pero la ilusión es algo que puedes perder, y a los cinco años la había agotado”¹⁷⁷. Tras dos años en la Escuela de Bellas Artes se convocaron oposiciones para cubrir la plaza que Antonio López ocupaba como profesor contratado. Optó a ella, pero no la consiguió, ni él ni nadie, quedó desierta. La oposición duró alrededor de dos meses. Continuó tres años más; cuando deciden convocar de nuevo la oposición para cubrir la plaza decide no presentarse, su ilusión se había acabado. “...Yo quería pintar, todo lo demás eran cosas hermosas pero prescindibles”¹⁷⁸. Doblemente duro si tenemos en cuenta que no había dejado de trabajar en su propia obra. Así, en 1969, Antonio López abandonó la enseñanza. Es curioso, fueron de nuevo cinco años, como los de sus estudios. En este lustro, evoluciona pictóricamente en su quehacer artístico, influido por esta ocupación, modifica su estética, modula la intensidad y la profundidad de su mirada hacia los objetos y el mundo. Su etapa de profesor no fue sólo una relación humana, fue también una verdadera relación dialéctica, enseguida comprendió ese proceso de retroalimentación que se generaba entre él y su alumnado, entendió el significado profundo de la docencia y el íntimo parentesco que existe entre esa relación y la habida entre el artista y el espectador.

¹⁷⁶ Ídem, p. 90.

¹⁷⁷ Ídem, p. 90.

¹⁷⁸ Ídem, p. 91.

En 1965 recibió el Premio Nacional de Arquitectura junto con el arquitecto Eliodoro Dols por el diseño de una fuente; Antonio López colabora en el proyecto con una escultura policromada, *María durmiendo*. Y antes de entrar en la Escuela de Bellas Artes participó en varias exposiciones colectivas, Madrid en mil novecientos sesenta y dos; Pittsburg, Madrid y Nueva York en mil novecientos sesenta y cuatro.

Juana Mordó creó su propia galería de arte, y por su mediación Antonio López mantenía el contacto con Staempfli. En abril de 1965, exponía en la galería Staempfli de Nueva York una treintena de obras, de las que aproximadamente un tercio eran relieves policromados, pues al galerista le gustaban especialmente sus relieves. “Las ventas de la exposición fueron excelentes. Antonio López estaba aterrorizado, tras varios días desde la inauguración no se sabía nada. Él debía dinero a Juana Mordó, ya tenía dos hijas y no poseía aún vivienda propia. Era un momento tan difícil que por contraste hizo que el éxito fuera todavía más dulce. Porque el éxito llegó, Staempfli envió a Juana Mordó una carta en la que reseñaba y certificaba el logro de la exposición. Las críticas aparecidas en los periódicos neoyorkinos fueron excelentes, encontraron una curiosa coincidencia entre la figuración europea y la americana que se expresaba en los comienzos del Pop- Art. Todo el fenómeno repercutió en España, aumentó la cotización de las obras de Antonio López, por supuesto, pero incluso aquellos que sentían cierta simpatía por el realismo y no se atrevían a explicitarlo sintieron entonces seguridad en sus gustos, se acercaban al trabajo de Antonio López con la sensación de que era algo que motivaba interés en otros sitios, aunque no en cualquiera, sino precisamente en Nueva York”¹⁷⁹. El éxito de esta exposición dio pie para que Staempfli decidiera contratar una segunda tres años más tarde, 1968. En ella presentó veintiuna esculturas y pinturas, y entre las que se encuentran obras emblemáticas como, *La nevera*, *Lavabo y espejo*, *Ropa en remojo*, *Mujer en la bañera*; las esculturas *Antonio y Mari* y la ausencia de las quizá más famosas *Hombre y mujer* que, pese a la previsión de mandarlas a esta muestra, resultó imposible tenerlas acabadas. Las continuó, y en 1973 las expuso en una colectiva de Marlborough en Londres, no del todo acabadas, y allí se vendieron a una señora británica, a la que pidió permiso para hacerle unas pequeñas intervenciones.

En 1972 expone en París (galería Claude Bernard), y Turín, y en París, de nuevo, en 1977. En 1970 decidió ponerse a trabajar con la galería Marlborough en la que estaban artistas como Francis Bacon, Henry Moore, Lucien Freud, Juan Genovés. La cotización y el prestigio subían. Desde entonces, la pintura de Antonio López es la misma que conocemos hoy, más o menos representada –como él mismo reconoce - en el cuadro *Gran Vía*, que comenzó 1974, “... en otro pintor sería un cuadro muy remoto, en mí es casi el presente, lo entregué en el año ochenta y uno.... Sin embargo, dada mi manera de trabajar casi podría hacerlo ahora, sí”¹⁸⁰. El despojamiento de elementos irreales se

¹⁷⁹ Ídem, p. 92.

¹⁸⁰ Ídem, p. 100.

acentúa en los tres temas que él considera que ha trabajado desde entonces y con los que sigue trabajando:

- El lugar es uno de ellos, la ciudad de Madrid que ha acabado siendo uno de los mayores protagonistas, que al igual que Tomelloso, entró como fondo en su pintura, en historias que él quería contar.
- La vegetación, los árboles y jardines, en el que encuentra una interacción directa con la naturaleza, con el devenir, con lo que pasa y lo que fluye sin la ambición de permanecer, que se resiste a ese algo estático que anida en la mirada del hombre.
- La figura humana, a la que ahora ve siempre singularizada, sin calles ni paisajes ni otros objetos de fondo, "...sin mezclarla con nada, hacerla lo más rotundamente despojada posible, los rostros con un fondo que no distraiga absolutamente nada. El cuadro de la Familia Real va a ser así"¹⁸¹.

La "lentitud" que exige para su trabajo se pone de manifiesto en las fechas de sus exposiciones individuales, pues desde el sesenta y uno hasta el setenta y dos la cadencia de sus muestras se hallaba entre los tres o cuatro años, y desde 1972 que expone en París hasta la antológica de Albacete y Europalia transcurren trece años. Hasta entonces Antonio López intervino en más de cuarenta exposiciones colectivas, en ciudades como Londres, Sevilla, Barcelona, París, Zurich, Roma, Milán, Nueva York, Washington, Valencia, Tokio, Venecia,...

Según López Arribas, Antonio López recuerda que, la exposición de 1973 "Realistas Españoles Contemporáneos", celebrada por la galería Marlborough Fine Art de Londres, supuso un importantísimo toque de atención sobre el nuevo realismo español. Allí estaban, junto con obras suyas, las de Amalia Avia, María Moreno, Carmen Laffon, Julio y Francisco López, Quintero, Argüello y el chileno afincado en Madrid, Claudio Bravo. Antonio López cree que aquella exposición fue muy oportuna, causó una gran sensación, cuyos ecos llegaron a España, y permitió que comenzara a respetarse el lenguaje realista. A él incluso le sirvió para tranquilizarse un poco y para iniciar un ritmo de trabajo más pausado. Esta exposición colectiva fue muy importante, en ella se mostraban las dos generaciones principales de pintores y escultores realistas de ese momento.

Su obra empieza a ganar reputación, primero nacional y enseguida internacional. Destacaremos entre sus exposiciones, a modo de resumen, las que son cruciales y las antológicas:

En 1961 celebra su primera muestra individual en la galería Biosca de Madrid, en ella expone por su amigo Lucio Muñoz, quien contacta con Juana Mordó, galerista de

¹⁸¹ Ídem, p. 102.

Biosca. Esta exposición constituye el umbral de su primera exposición internacional, en Nueva York, en La Staempfli Gallery.

En 1965 y 1968 expone en la Staempfli Gallery de Nueva York.

París y Turín en 1972.

En 1973 exposición “Realistas Españoles Contemporáneos”, celebrada por Marlborough en Londres.

En 1985 coincide su primera antológica en el Museo de Albacete con una retrospectiva en Bruselas en el marco de *Europalia 85.España*. La antológica, la organizó la Fundación Juan March. Fue después de veinticuatro años la primera ocasión de poder verle en una muestra individual en nuestro país.

En 1993 se celebra la gran antológica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Un año antes¹⁸², hubo una polémica ocasionada porque se había instalado la colección permanente del museo sin ningún representante de la pintura realista del siglo XX. El autor indignado con esa marginación de la estética de la que él es considerado el más importante representante, decidió renunciar a la exposición individual que estaba programada para octubre de ese año aunque, finalmente, acordaron hacerla al año siguiente.

En Segovia, del 7 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003 expone colectivamente en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, con: Amalia Avia, Carmen Laffón, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, María Moreno, Esperanza Parada e Isabel Quintanilla.

En el verano de 2011, el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, inaugura una exposición antológica de Antonio López, conmemorando cincuenta años de su primera exposición individual en dicha ciudad. Muestra la visión que Antonio López tiene de sí mismo como artista, es un resumen de su trabajo que nos habla de sus raíces, de sus referentes clásicos y del universo personal que envuelve su vida y que comparte con el espectador a través de su obra. Antonio López, según Fernando Castro, ha sido siempre, y sobre todo últimamente, uno de los artistas más entrevistados, uno de los que ha suscitado más interés y expectativa. Esta exposición se instala posteriormente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao hasta enero de 2012.

En diciembre de 2014 se inaugura en el Palacio Real de Madrid la exposición *El retrato en las colecciones reales*, en la que se muestra por primera vez el cuadro *La familia de Juan Carlos I*, obra cumbre en el género del retrato de las Familias Reales, suscitando una gran expectación mediática.

¹⁸² *Ars Magazine*, Revista de Arte y Coleccionismo, Julio-Septiembre, 2011, p. 46.

Antonio López ha desarrollado una trayectoria artística solitaria en medio de un panorama dominado por la abstracción; pertenece al grupo de amigos de los realistas de Madrid, que como veremos en el apartado siguiente, se conocieron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en los años cincuenta, pintan de la realidad pero la mirada es diferente. Su mujer, la pintora María Moreno, ha sido su luz, la persona que le ha guiado en su vida y obra.

El reconocimiento nacional e internacional a la obra de Antonio López, a su modo de hacer y a su concepción del realismo es un hecho indiscutible. Su obra ha alcanzado un gran prestigio en el mundo del arte contemporáneo.

5.2 EXISTENCIA DEL GRUPO DE REALISMO MADRILEÑO

Algunos comentaristas establecen que Antonio López, junto con los hermanos Francisco y Julio López Hernández, escultores, Amalia Avia, Isabel Quintanilla y María Moreno, integraban un grupo realista afincado en Madrid que empieza a ser reconocido como tal a partir de los años sesenta, y al que se denominó “realismo madrileño”. Por lo que en este apartado nos planteamos la existencia del grupo de realismo madrileño y también la existencia de una escuela realista madrileña formada por ellos, puesto que hemos encontrado la siguiente reseña refiriéndose a Antonio López: “Conoce a Francisco y Julio López Hernández, María Moreno, Isabel Quintanilla y Amalia Avia, con quienes formará la llamada “escuela realista madrileña”. También entabla estrecha amistad con otros pintores como Lucio Muñoz o Enrique Gran, que entonces defendían posturas más acordes con el informalismo”¹⁸³.

Antonio López respecto al hecho de agruparles comenta lo siguiente:

“Un buen día, un pintor abstracto nos llamó a Lucio y a mí para que fuéramos a su casa, porque tenía que decirnos algo. Y lo cuento, porque es verdad y porque indica cómo son todas esas cosas, y porque, además, revela la cantidad de dificultades, las maniobras y la inocencia de la gente, de todos nosotros, ¿no?

Fue más o menos por esta época. Estábamos todos, pues, saliendo adelante, pero a la vez nos encontrábamos con un mundo de dificultades. No sabías lo que iba a pasar contigo. Parecía que podías salir adelante, pero la cosa podía mejorar o empeorar con la misma facilidad. Había los mismos síntomas para una cosa que para otra. Como digo, nos llamó y, una vez que llegamos allí, este pintor, este pintor nos dijo a Lucio y a mí:” Mirad se me ha ocurrido una idea. Vamos a formar un grupo, y vamos a llamar a fulano y a mengano, y lo hacemos, nos denominaremos de una manera, porque es que vamos a presionar muchísimo más y es que solos es un lío”. Y nada, nosotros nos mondamos de risa, y nos fuimos.

No, no, no. No había manera. No sentíamos ninguno de nosotros, ni Lucio, ni Julio, ni Paco, ni Enrique Gran, ni yo una necesidad. Por algún motivo, yo no sé por qué, nos han agrupado dentro del realismo, y más en concreto en el realismo madrileño, pero ha sido ya a toro pasado. Éramos amigos, y ha resultado fácil poner un nombre a todo esto. Pero en realidad sentíamos una cierta aprensión, y yo todavía la siento respecto al hecho de formar un grupo de manera voluntaria, y como una especie de estrategia, con unas reglas y unas normas. Era una época en la que surgieron muchas maniobras de este tipo. El grupo Hondo, el grupo Parpalló, el grupo El Paso, y el grupo no sé qué...Hubo muchísimos grupos.

¹⁸³ AA.VV. *El autorretrato en España de Picasso a nuestros días*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA. Madrid, 1994, p. 152.

Entonces, ni en mi caso, ni en el caso de la gente que caminaba conmigo, creímos lo suficiente como para tomarnos en serio esto. Respetábamos, no decíamos nada de los demás, pero a nosotros ni siquiera se nos pasaba por la cabeza.

Por otro lado, también es verdad que poco a poco fuimos abriéndonos caminos”¹⁸⁴.

Amalia Avia escribe en una ocasión:

“Antoñito fue una tabla de salvación para los que habíamos elegido el camino de la figuración más directa. La fuerte personalidad de Antonio y su talento pronto reconocido, dignificó y puso al día la pintura realista y hasta la situó en vanguardia justo en el momento de esplendor de lo abstracto, cuando el realismo era considerado reaccionario y académico...No digo que Antoñito fuera el maestro de los realistas de su generación; en absoluto digo que sin él el grupo no hubiera tenido la misma fuerza y quizá ni hubiera llegado a hablarse de nosotros”¹⁸⁵.

Juan Pablo Fusi y Francisco Calvo Serraller, opinan que desde un punto de vista crítico, la obra de Antonio López ha sido sistemáticamente tratada como un caso aparte por más que en el contexto español se acuda al expediente de hablar de una supuesta escuela de “realismo madrileño”. Pero cuando tratamos de averiguar qué es exactamente lo que hay detrás de esa etiqueta ausente de este núcleo cualquier programa estético o propósito artístico definidos, no descubrimos apenas otro lazo de unión entre sus miembros que el de la coincidencia generacional que les llevó a entablar amistad en la madrileña Escuela de Bellas Artes de San Fernando, por donde, aproximadamente a comienzos de la década de 1950, pasaron todos ellos: Antonio López, Francisco y Julio López Hernández, María Moreno e Isabel Quintanilla, a los que hay que añadir Amalia Avia, Lucio Muñoz y Enrique Gran – por más que los dos últimos hayan realizado su obra al margen de lo que convencionalmente se entiende por realismo - . Hoy por hoy, cuando todos gozan de un prestigio, resulta difícil seguir atribuyendo rango de estilo común a esta, llamémosla así, convergencia existencial¹⁸⁶.

En opinión de Francisco José López Arribas, nunca pretendieron ser más que eso, amigos, unidos por unas inquietudes determinadas y más o menos confluyentes en modos de ver y hacer arte plástico, sin intentar engordarlas como un fruto de gusto artificioso, institucionalizado o corporativista, ni tampoco en contra de otros modos. Se conocieron durante su etapa de estudiantes, intimaron más que como compañeros como amigos, y sin forzar las relaciones, de un modo natural y tranquilo, la amistad ha perdurado. Unos tomaron partido por la figuración, otros por la abstracción, y si hubiesen dejado de pintar habría sido lo mismo, no habría pasado nada. El respeto, la confianza, la camaradería, el recuerdo de lo vivido juntos, todo eso era más que

¹⁸⁴ LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén. Valladolid, 2007, pp. 60,61.

¹⁸⁵ AVIA, AMALIA: O. C.; p. 180. En *Antonio López García. EL pintor retratado*. p. 105.

¹⁸⁶ FUSI, Juan Pablo/ CALVO SERRALLER, Francisco. *El espejo del tiempo*. Ed. Taurus. Madrid, 2009, pp. 465,466.

cualquier estilo, cada amigo y amiga, uno por uno, más importante que cualquier postura estética. “Yo respetaba que Lucio derivara en otra dirección – comenta Antonio López -, lo encontraba hermoso, me gustaba mucho y lo entendía muy bien”. Todo eso estaba dentro de lo previsible, de lo que podía ocurrir, porque estaba claro que los espacios del arte eran amplios, tanto como la amistad, “...a ti te puede resultar chocante o curioso, pero yo lo encuentro natural. Si hay una gente que se une por motivos de conveniencia, ésta es la que se acaba separando, y se puede dar en política, o en el dinero, pero cuando te une algo profundo, el amor con un tema y el afán de conocimiento por algo que para ti es fundamental, entonces es difícil la separación con esa persona, es natural, y no te puedes equivocar. Yo no me he equivocado”.

Su situación da razón, o explica de manera ejemplar, el egotismo tal como lo concibió Miguel de Unamuno, ese estar en el mundo y adquirir conciencia de la necesidad de ser uno mismo mediante la propia realización; no encontrar mejor manera de ser que la de querer ser uno mismo y distinto a los demás, y desde aquí aceptar las maneras de ser propias de cada uno de aquellos que también han optado por querer ser ellos mismos. En una sociedad de egotistas, decía Unamuno, es en donde mejor se realiza la persona y, por añadidura se consigue una sociedad más sana, sin ninguna pretensión de dominio, porque entre verdaderos egotistas sólo cabe la aceptación recíproca. Por eso nunca quisieron hacer frente común ni a favor ni en contra de nada ni nadie, a pesar de la invitación que tuvieron en una ocasión por parte de un pintor, para formar un grupo.

Y, por supuesto, tampoco las conversaciones eran cosa programada, no lo hacían para formarse, sino por el disfrute de saciar la curiosidad. Hablar de pintura, de literatura, de música o de cine tenía una atracción inevitable entre ellos. Una fuerte afinidad le llevaba a hablar de la pintura italiana del trecento y del cuatrocento. Cuando la mayoría de los compañeros de Bellas Artes seguían la pauta de los profesores y del ambiente académico reinante, una minoría leía a Unamuno, a Pío Baroja, a Miguel Hernández, a Antonio Machado, a Thomas Mann y Herman Hesse y Franz Kafka como novedad. Con los libros de arte la situación era trágica; apenas se los podía encontrar de arte moderno, aunque en la biblioteca de la Escuela, Antonio López encontró cosas sobre Picasso, Dalí, pintura asombrosa cuyas hojas y láminas devoraba, como las de un libro de Marini que había traído Lucio Muñoz de un viaje a Italia, y las tarjetas postales que compraba Francisco López en la librería Clan. No obstante, Antonio López dice que no notaba mucho la ausencia de información sobre lo que sucedía fuera de España, ya que de Tomelloso a Madrid había una distancia cultural tan inmensa que no acababa de absorber cosas, y aunque no hubiera muchas exposiciones, estaba la gente, que era estupenda y tenías lo suficiente para ir desarrollándote si sabías aprovecharlo¹⁸⁷.

¹⁸⁷ LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real). 1998, pp. 56, 57.

Como podemos corroborar con estas opiniones, Antonio López, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, Isabel Quintanilla, Amalia Avia y María Moreno no formaron una escuela, ni tampoco un grupo de realismo madrileño con unas normas y reglas, pero sí que existió y existe un grupo, un grupo de compañeros de la misma generación, que se conocen en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en los años cincuenta, y que derivó en un grupo de amigos, que compartían los mismos gustos culturales, y las mismas inquietudes artísticas, y que paradójicamente podemos llamar un grupo de “los realistas de Madrid”. En su trabajo parten todos ellos de la realidad, con un lenguaje figurativo, pero su mirada es distinta, aunque coinciden en algunos de los temas siguientes: la figura humana, los bodegones, el paisaje, los jardines, los interiores, las ventanas, objetos cotidianos de su entorno, que sienten y les emocionan, cuyo principal elemento en la pintura es la luz, que lo envuelve todo con su adecuada tonalidad.

Todos ellos nacen en Madrid, excepto Amalia Avia y Antonio López: Francisco López (Madrid, 1930), Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1930-Madrid, 2011), Francisco López (Madrid, 1932), María Moreno (Madrid, 1933), Antonio López (Tomelloso, Ciudad Real, 1936), Isabel Quintanilla (Madrid, 1938). A este grupo habría que añadir a la pintora Esperanza Parada, y entre los componentes surgen matrimonios: Antonio López y María Moreno; Francisco López e Isabel Quintanilla; Julio López y Esperanza Parada. Algunos de ellos toman de modelo a la familia, como es el caso de Antonio López o Julio López Hernández (a sus dos hijas: Esperanza y Marcela), y constituye un tema recurrente en sus obras. Son artistas de la segunda mitad del siglo XX, que vivieron situaciones difíciles a nivel social (la posguerra) y artístico, en un panorama en el que predominaba en España la abstracción informalista. No obstante, todos exponen a nivel nacional e internacional. Amalia Avia, Isabel Quintanilla y María Moreno pertenecen a la primera generación de mujeres profesionales de la pintura en nuestro país.

Entre los aspectos esenciales de sus obras, se encuentran: la captación de presencias invisibles, la inscripción del tiempo en la pintura, la preocupación por la disposición de las formas en el espacio, la representación a través de un mínimo de elementos. Todos coinciden en representar su entorno inmediato, pero se diferencian en otros aspectos. En los escenarios urbanos de Amalia Avia, de una riqueza material cercana al informalismo, la ausencia de figuras sirve, paradójicamente, para evocar con fuerza su presencia. Antonio López y Francisco López sus esculturas muestran la influencia del carácter sereno y monumental de la estatuaria griega, egipcia y mesopotámica, pero éste último ha desarrollado la tradición romana y renacentista del bajorrelieve, con personalidad propia, sin embargo las esculturas de Julio López Hernández, tienen una mayor carga literaria. María Moreno en los bodegones y jardines plasma el mundo vegetal con una gran sutileza, e Isabel Quintanilla, en sus interiores reitera un tipo de composición que podemos relacionar con el neoplasticismo.

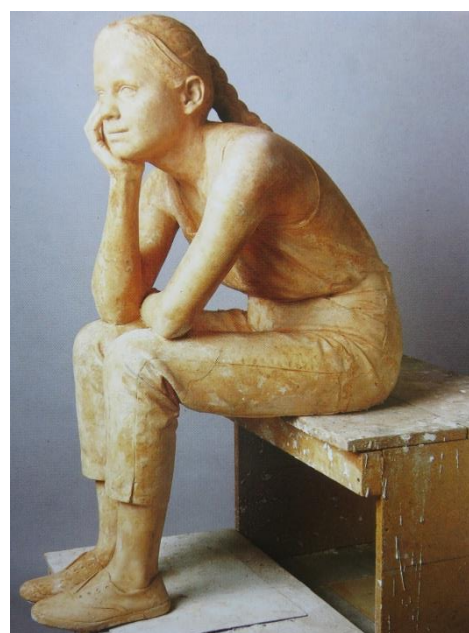
Exponemos imágenes de algunas obras de este grupo por su afinidad temática, pero antes de ello, queremos exponer una reseña referente al grupo:

“María Moreno (Madrid, 1933) es una pintora destacada de los realistas de Madrid. Más que un grupo artístico, es un grupo de amigos que se conoció en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a finales de los 50 y acabó haciendo historia en el arte contemporáneo. El nombre más destacado es el pintor y escultor Antonio López. La gran repercusión de su obra contrasta con la de su mujer, pintora de culto, prácticamente anónima para el público, aunque conocida por los especialistas. En sus 55 años de trayectoria, María ha tenido seguidores que se han convertido en verdaderos devotos de su sensibilidad e intimismo. Entre ellos, grandes críticos, galeristas y, por supuesto, Antonio López, con quien se casó en 1961. Desde entonces, María y Antonio no han dejado de influirse mutuamente. Al lado del genio y siempre en segundo plano, María Moreno ha desarrollado una visión particular de la realidad, delicada y sutil como su carácter. Una artista introvertida y espiritual, con un complejo mundo interior que la llevó al arte huyendo precisamente de la realidad”¹⁸⁸.



255 Francisco López. *Ventana de noche*, 1972.

Grafito sobre papel, 102 x 73 cm



256 Francisco López. *La niña de la Constitución*,

1990-1991. Bronce 100 x 66 x 40 cm

Ventana de noche, 1972, nos recuerda al óleo *Ventana de noche. Chamartín*, 1980 que realiza Antonio López. Es un claroscuro, con una excepcional factura, en el que existe un contraste de luces del interior respecto al exterior, que son contrapuestas, y nos transmite con la noche, y los árboles sin hojas el paso del tiempo.

Francisco López Hernández dibuja a María López, hija de Antonio López, en 1972 (fig. 145).

¹⁸⁸ www.rtve.es/rtve/20150909/cronicas-comienzo 10/09/2015.



257

Antonio López. *María 9 años*, 1972

Escayola. 133,5 x 42 x 34 cm



258

Antonio López. *Ventana de noche. Chamartín*, 1980.

Óleo sobre tabla. 139 x 117 cm

Ventana de noche. Chamartín, 1980, de Antonio López, al igual que *Ventana de noche*, 1982, de Francisco López, la ventana está abierta, conectándonos con el mundo exterior, y las luces son contrapuestas de interior y exterior, muy contrastadas. Tema metafórico que representa un fragmento del mundo exterior (lo convierte en imagen), en donde el paisaje es cambiante con el transcurso del tiempo.



259

Julio López. *Esperanza caminando*, 1977-1978

Mármol aglomerado. 168 x 65 x 50 cm



260

Julio López. *Marcela en los tres espejos*, 1998

Carbón y sanguina sobre papel, 151 x 118 cm



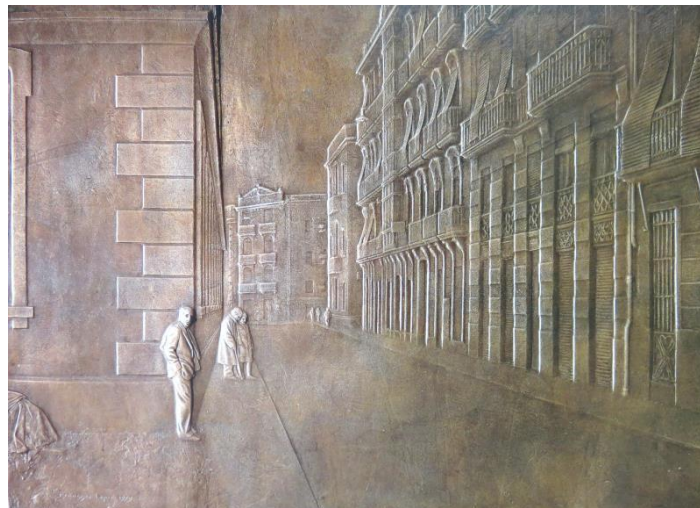
Marcela en los tres espejos, 1998 (fig. 260). El espejo es un tema fascinante entre los artistas, a través de él vemos el espacio virtual donde se encuentra el artista. Julio López a través del espejo, nos muestra una visión del volumen de Marcela casi al completo, como si se tratara de una escultura en la que podemos abordar los diferentes puntos de vista de la figura humana. Con el recurso de los tres espejos nos proporciona una visión global de la escena. Esta actitud que denota el tiempo en donde Marcela se adereza poniéndose un pendiente, la representa también en la escultura de bulto redondo: *Marcela poniéndose un pendiente*, 2002 (fig. 261). Arcilla, 93 x 55 x 39 cm.

261 Julio López. *Marcela poniéndose un pendiente*, 2002



262 Julio López. *Parte de su familia*, 1972.

Bronce (P. A.), 56x46x32 cm.



263 Francisco López Hernández. *Calle da Salvá. Valencia*, 1978.

Bronce (P.A.), 74x104 cm.



264 Amalia Avia. *Ministerio de Fomento*, 1988. Óleo sobre lienzo. 89 x 145 cm

Vista urbana, invernal de Madrid. Los semáforos, los árboles despojados de sus hojas, la lluvia, las personas con paraguas, abrigadas y detenidas ante el semáforo nos indican el transcurso cíclico del tiempo en la ciudad y en las estaciones del año.



265 Amalia Avia. *La calle de San Mateo*, 1974. Óleo sobre tabla, 115 x 200 cm

Fachada de un comercio, de la calle de San Mateo de Madrid, deteriorada por la mordedura del paso del tiempo. Como se puede apreciar su pintura se centra principalmente en la ciudad de Madrid, de las que retrata sus calles, comercios, almacenes, con las fachadas deterioradas como vemos por el transcurso del tiempo, reflejando la huella de lo humano, en este concepto nos evoca a los dibujos del estudio de Antonio López, espacios vacíos, donde la huella o vestigio humano está presente.



266 Isabel Quintanilla. *Mar*, 1980. Óleo sobre tabla. 80 x 100 cm. Colección particular

Isabel Quintanilla pinta varios paisajes del mar, donde se ve la profundidad del mar y la lejanía del horizonte, y en ellos nos evoca al óleo de Antonio López *El mar*, 1961-1970. Sus interiores *Habitación de costura*, 1974, *La noche*, 1955, son luminosos, cálidos, acogedores y ordenados.



267 Isabel Quintanilla. *La noche*, 1995.

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 130 x 110 cm



268 Isabel Quintanilla. *Nocturno*, 1992.

Óleo sobre lienzo. 120 x 100 cm

En *La noche*, 1995, está representada la ventana, pero a diferencia de las que acabamos de comentar, ésta se encuentra cerrada, en un acto de introversión. Luces contrapuestas de interior y exterior, con el tiempo presente en el reloj. Sin embargo, en su obra *La ventana*, 1986, nos muestra una ventana cerrada, con una visión de día,

y el transcurso cíclico de las estaciones a través de los árboles. En *Nocturno*, 1992, nos evoca la obra pictórica de su amiga María Moreno, *Entrada de casa*, 1980 (fig. 276); ambas tienen un punto de vista alto, desde donde se ve la puerta de entrada de la casa, en un contexto similar, y a diferencia de María Moreno, y entre otros aspectos, Isabel la ambienta de noche; el entorno es tranquilo, silencioso y sin personajes.



269

Isabel Quintanilla. *La ventana*, 1986. Óleo sobre tabla, 60 x 70 cm



270 Isabel Quintanilla. *Autorretrato*, 1962

Grafito sobre papel, 53 x 38 cm



271 Antonio López. Detalle de *Cuatro mujeres*, 1957

Carboncillo sobre papel.

En el *Autorretrato*, 1962, Isabel Quintanilla utiliza una luz lateral izquierda, que define un claroscuro, con una suave degradación de valores difuminados, el contorno se confunde con el fondo. Emplea la invención de Leonardo, el “*sfumato*”: el contorno borroso y los colores suavizados que permiten fundir una sombra con otra y que siempre dejan algo a nuestra imaginación”¹⁸⁹. La expresión reside en dos rasgos, las

¹⁸⁹ GOMBRICH, Ernst H., *Historia del Arte*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1982, p. 249.

comisuras de los labios y de los ojos, estas partes se funden con sombras suaves. Este autorretrato de Isabel Quintanilla, nos recuerda en la forma de la cabeza y en la posición frontal, a la segunda figura de la izquierda, del dibujo *Cuatro mujeres*, 1957 (detalle, fig. 271), de Antonio López. Ambas mujeres adoptan una posición frontal, llevan el pelo recogido, acentuándose la forma del ovoide de la cabeza; el claroscuro resuelto con una sutil mancha, produce un volumen de gran expresividad.

María Moreno, pintora, es de la que incorporamos un pequeño apunte biográfico por su estrecha relación sentimental y artística con Antonio López, el cual siente una gran admiración por su pintura.

“María Moreno nace en Madrid, en 1933, en el seno de una familia de talante liberal y con grandes aptitudes musicales. En 1955 inicia sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes, junto a Isabel Quintanilla. Conocerá entonces al que será luego su esposo, Antonio López García. Entre 1958 y 1960 es profesora de dibujo en diferentes Institutos Nacionales de Enseñanza Media. En 1961 contrae matrimonio. En el verano de 1965 viaja a París con el deseo de visitar museos y ver pintura. De 1966 a 1969 es profesora de dibujo en el Instituto de Alcalá de Henares y durante el curso 1967-1968 imparte enseñanzas en la Universidad Laboral de la misma ciudad. Alterna mientras su trabajo con la pintura y el dibujo, basado en la captación de la realidad más inmediata, impregnada toda su obra de una sensibilidad exquisita, en un desarrollo y búsqueda de la luz. En 1969 realiza su primera exposición individual en la Galería Eburne de Madrid, y en 1973 muestra su obra de forma individual en la Galería Herbert Meyer-Ellinget de Frankfurt, comenzando así la internacionalización de su obra”¹⁹⁰. Su última exposición individual es en la Galería Claude Bernard de París, en 1990.

Llama la atención cómo María, cuya infancia estuvo marcada por la posguerra y por la religiosidad de su familia, llega a separarse de la realidad, se ensimismó, y a través de la cultura, la música huía de la realidad, creó su propio mundo, siendo la timidez y soledad las que le condujeron a buscar un medio de expresión, la pintura, con la que volvió a reencontrarse con la realidad.

Después de casada, estuvo pintando con su marido un mes en un pueblo de Alicante, Guardamar del Segura, refiriéndose a ella Antonio López comenta: “A mí me enamoró como pintaba, me pareció que tenía una gracia para pintar maravillosa, no se parecía en nada a nosotros, era una pintura hecha con más naturalidad, con más desprendimiento, no tenía un deseo de hacer muchísimos detalles, pero captaba la luz y algo del alma de las cosas, que a mí me pareció verdaderamente maravilloso, para mí fue un descubrimiento extraordinario”¹⁹¹.

¹⁹⁰ AA. VV. Catálogo *Otra realidad*. Catálogo exposición. Centro de exposiciones y congresos Zaragoza, 1992, p. 74.

¹⁹¹ <http://www.rtve.es/television/20150608/luz-antonio> 11/09/2015

María Moreno pinta temas similares a los de Antonio López, ya que conviven juntos. Entre sus obras podemos citar: *La cocina de Tomelloso*, 1972, *La puerta de atrás*, 1972, *Estación de Chamartín en primavera*, 1963, *Jardín de Madrid*, 1982-1986. Al igual que Antonio López tiene vistas de la Gran Vía, en el mismo escenario, sin embargo su mirada es distinta, a veces pinta la misma perspectiva pero sin la nitidez dura de él, es más difuminada, más envolvente, más lírica; también pinta flores y bodegones.

Anotaciones de María Moreno acerca de su pintura y la realidad: “Con el tiempo, sin embargo, mi pintura se ha decantado más por lo material, por la realidad. Es difícil ponerse de acuerdo en qué queremos decir con eso, que es la cosa más confusa del mundo. Ya me gustaría que me dijeran qué es la realidad, desde el punto de vista de la lógica, por ejemplo. Aprendí de joven que la lógica es un método y que fuera de él la lógica no funciona para nada.

Pinto lo que me llama la atención y deseo poseer. Yo querría poner en el cuadro todo lo que quiero expresar y no puedo hacerlo con la palabra. Cuando pinto flores, lo hago consciente del respeto que siento por ellas. Tienen una vida igual de misteriosa, igual de intensa que una persona. Yo quiero hacer retratos de eso. Pero me noto muy a distancia de la realidad todavía. Noto que la materia no me seduce por sí misma.

Soy más pintora de la luz, de las formas bien colocadas, de la expresión de las formas en sí. Lo que más me interesa es la composición, cómo se expresan los objetos en esa combinación...Para mí un objeto bello es el que expresa, el que expresa algo. Me apasiona la realidad. Cuando pinto lo hago con mucho interés, porque necesito verter cosas ahí, cosas que han ido decantando con los años...El paisaje realmente me gusta, pero me he conformado con los jardines, que eran más accesibles para una persona con la vida familiar que he tenido yo. La verdad es que hay cosas que condicionan tu pintura. Por ejemplo, a mí me gusta pintar retratos de un modelo y no hay nadie que pose a la antigua usanza. No me sirve la fotografía, porque escoge un solo instante, un gesto de la persona y un retrato es algo más complejo...El personaje cambia y dice muchas cosas a la vez, y tú tienes que escoger. La fotografía ya ha escogido por ti.

No hay tan buenos retratos...En retrato yo no quiero que me den la apariencia, quiero la clave de la persona. Y eso sólo lo logra un pintor infinitamente más dotado que yo. Por eso no he querido hacer retratos. Me siento más cómoda con las flores y los jardines. Ahí lo que intento es dar vida a eso que es breve. Además, creo que la luz que me gusta utilizar se adecua bien a ese mundo frágil, sin peso, que se confunde con la atmósfera que le rodea”¹⁹².

María Moreno pinta su casa, su calle, la Gran Vía, bodegones, jardines y flores. En *La cocina de Tomelloso*, 1972, nos enseña a través de esta perspectiva cónica central, los lugares donde habita el ser humano: la cocina, el pasillo que comunica con las

¹⁹² AA. VV. *Luz de la mirada*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia, 2002, p. 67, 68.

dependencias de la casa, el dormitorio del fondo. Al igual que Antonio López nos muestra la casa, su intimidad. Las puertas tienen un valor significativo. Las calidades de las texturas denotan una gran expresividad. A través de un contraste de luces y sombras, de colores cálidos y fríos, de detalles al gusto del que habita la estancia (florero, cartera,...), nos transmite una sensación de orden y tranquilidad. Sin embargo, Antonio López nos suscita inquietud, vacío y misterio en el dibujo *Cocina de Tomelloso*, 1975-1980, es otro espacio diferente; no obstante ambos pintores utilizan una perspectiva central, e introducen al espectador en el cuadro a través del armario situado en primer término, en la parte derecha del cuadro; reflejan la huella de lo humano, y del deterioro por el paso del tiempo.



272

María Moreno. *La cocina de Tomelloso*, 1972. Óleo sobre tablex. 84 x 63 cm



273 María Moreno. *La puerta de atrás*, 1972

Óleo sobre lienzo, 109 x 75 cm



274 Antonio López. Detalle de *Salida del estudio*, 1967

Lápiz sobre papel encolado a tabla.

Ambos artistas representan las puertas del estudio con distinta técnica y diferente punto de vista.



275 María Moreno. *Calle de Levante*, 1979.

Óleo sobre lienzo 61,8 x 75 cm



276 María Moreno. *Entrada de casa*, 1980.

Óleo sobre lienzo 90 x 75 cm

María Moreno nos muestra a través de dos perspectivas la calle donde vive y la entrada de su casa, como si fueran los fotogramas de un film.



277 María Moreno

Estación de Chamartín en primavera, 1983.

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 63,5 cm



278 Antonio López. *Mari en el jardín de atrás, 1977*

Óleo sobre tabla 89,5 x 95 cm

En estas dos obras se visualiza el mismo jardín con su tapia, en la parte superior izquierda vemos la cubierta de la nave de la estación de Chamartín, pero la perspectiva, la luz, la estación son diferentes. En el cuadro de María el punto de vista es alto, observándose unos edificios al fondo, la luz es difusa, en una estación primaveral; y en el cuadro de Antonio, el punto de vista de la perspectiva está a su altura, y la luz es directa, dura, contrastada, la ropa de Mari evidencia el invierno, reflejando el paso del tiempo. El personaje de Mari infunde soledad. También, *Estación de Chamartín en primavera* y *Mari en el jardín de atrás*, podrían configurar dos fotogramas de una secuencia cinematográfica, teniendo una naturaleza secuencial.



279 María Moreno. *Florero I*, 1993

Óleo sobre lienzo, 38 x 32 cm



280 Antonio López. *Rosas de Ávila II*, 2008

Óleo sobre lienzo, 53 x 50 cm

El tema de las flores es habitual en María Moreno y coincidente con su marido, pero la luz de la mirada es diferente, podemos decir que en María Moreno es más difuminada, e incluso más evocadora y lírica; y en Antonio López es más nítida, más física, en la que hay un afán de fidelidad cronométrico, para captar la luz a una hora determinada, sobre todo en sus paisajes. En ambos óleos, el tiempo está presente en la fragilidad, y la brevedad de la vida de las flores.



281

María Moreno. *Bodegón de la sandía*, 1990. Óleo sobre lienzo, 107 x 114 cm

Respecto a este bodegón María Moreno dice: “Lo pinté con muchas ganas. Tiene colores muy vivos, y es que el color de las cosas me gusta mucho. Me produce auténtica emoción poner en el lienzo una pincelada de color tal y como sale del tubo.

Pero mi pintura es en general más matizada, y en los últimos años, que he dibujado mucho, he utilizado escala de grises muy tensas”¹⁹³.

Este bodegón de María Moreno, contextualizado en un interior, destaca sobre todo por su simetría, orden, equilibrio, serenidad; definido por una perspectiva cónica central; la luz, el color, las calidades de las texturas, la redondez de las formas de los productos orgánicos, perecederos que marcan el paso del tiempo, están tratados con una gran sensibilidad. Sin embargo, el bodegón interior *Conejo desollado*, 1972, de Antonio López nos transmite una mirada más cruda, inquietante y dramática de la realidad, al utilizar un punto de vista muy próximo, en el que vemos la descomposición de la materia orgánica inherente al tiempo.



282 Pintando con María Moreno en el Cerro del Tío Pío, Vallecas, 1978. Desde este cerro Antonio López tiene el óleo de la panorámica de Madrid: *Madrid desde el Cerro del Tío Pío*, 1962-1963 (fig. 283)

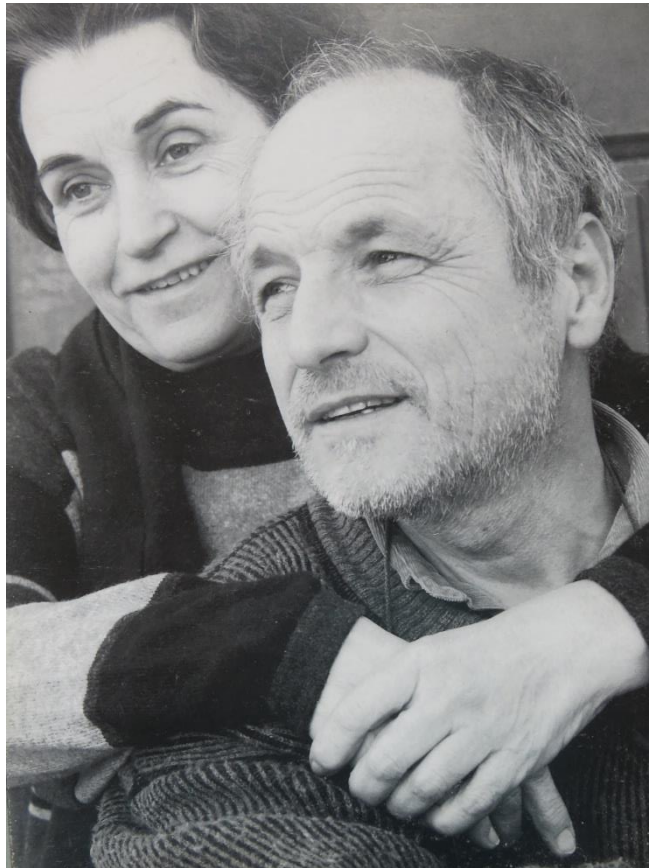
María Moreno es una persona introvertida, espiritual, honesta. Como pintora, pintaba porque le gustaba, con un nivel de exigencia muy alto. Ha vivido circunstancialmente en un segundo plano respecto a su marido, Antonio López, quién la considera su luz, la que le ha acompañado en su proceso de trabajo, la que ha guiado su vida y su obra.

¹⁹³ Ídem, p.68.



283

Antonio López. *Madrid desde el Cerro del Tío Pío*. 1962-1963.



284 Foto de Antonio López y María Moreno

Antonio López declara: “Mari ha sido mi luz”¹⁹⁴.

¹⁹⁴ <http://www.rtve.es/television/20150608/luz-antonio> 11/09/2015

6. CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

Antonio López es pintor, escultor y dibujante. Por su estilo personal y original es uno de los artistas más representativos del arte contemporáneo. Su lenguaje figurativo constituye su realismo no al uso.

Las conclusiones las hemos establecido según los objetivos propuestos:

1. Estudiar aspectos biográficos

En la biografía destacamos tres figuras importantes en la formación de Antonio López: su tío Antonio López Torres, su primer maestro, guía y mentor, quien lo descubre y le motiva a no apartarse jamás del natural; y dos profesores de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Soria Aedo que le aconseja que hiciese lo que hiciese, siempre fuera “más entero”, y Laviada que le enseña a modelar y le introduce en el espacio tridimensional. Estas cuestiones, desde entonces, las tiene presente en su trabajo artístico. Para Antonio López, el hecho de tratar de entender el mundo físico y no copiarlo, es lo que llevó a muchos a la modernidad y a la abstracción, y en su caso a afianzarse en la figuración.

2. Analizar las etapas de la trayectoria artística

En los temas de sus obras establecemos seis ámbitos: la figura humana sola o emparejada; interiores domésticos; los espacios íntimos; los alimentos; el jardín y composiciones frutales; paisajes y vistas urbanas. En su obra podemos distinguir tres etapas, comienza por una clásica (1949-1957), hemos considerado su primer dibujo del natural *Jarra y pan* (1949) perteneciente a esta etapa, a la que le sigue un período surrealista (1957-1960), y le sucede una etapa de maduración (1960-1967), con la que se acerca a su producción realista. Su obra destaca por su particular factura, su profundidad de espíritu y su filosofía.

Entre las influencias en sus obras se encuentran: el arte egipcio, griego, romano, el Renacimiento italiano (Trecento y Quattrocento), la pintura barroca, la pintura metafísica italiana, el Novecentismo y el Cubismo. También encontramos en sus obras referencias artísticas de Leonardo, Durero, Velázquez, Vermeer, Cézanne, Picasso, Magritte y Chagall, entre otros artistas.

3. Conocer el significado del dibujo para Antonio López

Antonio López descubre el dibujo del natural con su tío Antonio López Torres, quien le motiva a dibujar un bodegón en la casa de sus abuelos en donde él vivía, cuyo resultado es la obra *Jarra y pan* (1949) y desde este momento empieza su labor artística. Prácticamente lleva toda su vida en el oficio del arte.

El dibujo al igual que la pintura y la escultura son para Antonio López actividades, técnicas y medios de expresión diferentes. El dibujo como técnica diferente se manifiesta en el enorme tamaño de los formatos, como *Cuatro mujeres*, 1957, de 100 x 200 cm y *Mujer en la playa*, 1959, de 105 x 182 cm, ambas obras técnicamente están dibujadas con carboncillo y lápiz sobre papel encolado a tabla; asimismo, los dibujos del estudio son de grandes dimensiones y la técnica es lápiz grafito sobre papel encolado a tabla.

El dibujo le sirve de medio donde materializa su idea, de ahí su relevancia en el proceso creativo. Lo utiliza como método de reflexión que abarca toda su producción artística, realiza dibujos previos tanto para sus obras pictóricas como escultóricas, y dibujos definitivos. No es solo la revelación de la forma, sino una “interiorización”, adentrarse en el alma de las cosas en pos de su verdad, hasta llegar a lo óseo, a la estructura. Podemos decir que en sus dibujos se despoja de las apariencias, para centrarse en la esencia, en donde el alma del artista se retrata. Según Antonio López, la escultura aporta la tercera dimensión, por eso es el lenguaje ideal para representar figuras. La diferencia entre el dibujo y la pintura es que la pintura te da todos los datos, y te aproxima al motivo, gracias fundamentalmente al color, sin embargo el dibujo, en su límite, te lleva hacia un territorio más psicológico. Lo que cambia la sustancia de la representación artística, es lo cromático, plano o tridimensional.

4. Conocer el proceso de creación en el dibujo del árbol membrillero

Su proceso de creación comienza por motivos que le interesan, trabaja del natural y le gusta acompañar al motivo, ir en paralelo a su desarrollo, por lo que se desliga de ser un artista hiperrealista o fotorrealista al no basarse en el análisis fotográfico. Su proceso de trabajo es meditado, riguroso y lento, mediante el cual hace, rehace, retoca y corrige cada obra con el fin de captar la esencia del objeto, figura o paisaje representado, y en donde la medida es esencial. Se integra en la naturaleza, con una mirada contemplativa y establece un diálogo.

Antonio López en su método de trabajo, utiliza un procedimiento de medición con unos instrumentos perspectivos precisos para representar fielmente la realidad. Destaca la escuadra de madera, que le permite medir cualquier objeto a la profundidad que sea, con fiabilidad; en sus inicios y hasta a finales de los sesenta utilizaba el método tradicional. En el dibujo del árbol membrillero establece en el espacio unos ejes coordenados, con un cordel horizontal y la plomada, y los relaciona con los de su formato para colocar los elementos en la composición. Existe una relación directa del dibujo con el tiempo objetivo o real.

5. Analizar las modalidades en los dibujos

En los dibujos encontramos las siguientes modalidades: boceto, apunte del natural, bosquejo, croquis y dibujo definitivo. Este conjunto de modalidades manifiesta el papel

fundamental que desempeña el dibujo en su obra, que comprende toda su producción artística; lo emplea tanto de estudio previo para obras pictóricas y escultóricas como dibujo definitivo, con entidad propia. Los materiales que utiliza son, generalmente, el lápiz y el carboncillo, y esporádicamente la tinta; a veces los bolígrafos en algunos apuntes, e, incluso, rotuladores para detalles en los estudios de la figura humana. Como soporte emplea el papel y cartulina, excepcionalmente papel vegetal sobre cartón pluma.

Los apuntes generalmente, tienen un tamaño pequeño y similar, como los dedicados a *Mujer en la bañera*, de 21,5 x 23,5 cm y 21,5 x 31 cm. Los estudios de la figura humana para esculturas son de gran tamaño, porque las figuras están realizadas a escala natural, por ejemplo *Dibujo para escultura de hombre andando*, 2007, de 185 x 110,5 cm. En las obras definitivas emplea tamaños pequeños, por ejemplo de 32,5 x 22,5 cm en *Mi tía Concha*, 1954; grandes para las calles de Tomelloso, de 51 x 71 cm en *Calle de Socuéllamos*, 1980, y de gran formato en los dibujos del estudio o *Cuatro mujeres*, 1957, de 100 x 200 cm que encola el papel a la tabla. Antonio López en los dibujos de gran formato encola el papel a la tabla, al igual que el lienzo en sus panorámicas de Madrid porque necesita que la superficie tenga rigidez.

6. Estudiar la temática en los dibujos

En los dibujos se manifiesta una temática existencial, en donde reflexiona sobre la naturaleza del ser humano y su existencia. Y otra, espacio-temporal de naturaleza secuencial, con carácter cinematográfico, sobre todo, por las composiciones estructuradas en planos sucesivos. El mismo espacio es representado desde diferentes puntos de vista como los fotogramas de una película. Temática que se evidencia en el conjunto de dibujos del estudio.

En los temas de los dibujos establecemos los seis ámbitos mencionados en las etapas de la trayectoria artística. Analizamos los dibujos cronológicamente en cada uno de estos ámbitos, desde 1949 hasta 2014. La figura humana tiene una gran relevancia en su obra, la representa en los diferentes periodos y etapas del ciclo de la vida, captando su psicología y estado anímico. Toma de modelo a su familia y a modelos ajenos a ella e, incluso, inventados. La representa sola o emparejada, vestida o desnuda; sentada con una visión hasta la rodilla, de pie o tumbada, y con diferentes encuadres (plano de detalle, primer plano, medio, entero o general) y puntos de vista. Es en los desnudos donde Antonio López hace un dibujo analítico, y pone de manifiesto su profundo conocimiento sobre el estudio de las proporciones, la anatomía y la morfología humana. La primera vez que pinta figuras de cuerpo entero y de pie, es en el retrato de *La familia de Juan Carlos I*, a partir de este momento le motiva el tema. En la actualidad, está representando al óleo y en papel, el desnudo de figuras humanas de cuerpo entero, que presentan naturalidad, en cuya composición sitúa ejercicios de brazos suscitándonos que son estudios analíticos de la figura humana; el soporte del

papel, característico del dibujo, le permite trabajar el óleo con más rapidez que con el lienzo. Entre otras cuestiones, consideramos que Antonio López al trabajar con la técnica del óleo (propia de la pintura) sobre el papel (característico del dibujo), concibe la misma importancia a la pintura que al dibujo.

En los espacios íntimos es donde el artista retrata el interior de su ser, su intimidad y psicología, sobre todo, en el conjunto de dibujos de su estudio que son de una gran expresividad. En el tema del jardín establece un diálogo con la naturaleza, con una mirada contemplativa. En sus paisajes, Tomelloso es principalmente el lugar que dibuja. Los espacios interiores y exteriores están representados con diferentes perspectivas con rigor geométrico. Emplea la perspectiva intuitiva en sus primeras obras (*Jarra y pan*, 1949, *Mi tía Concha*, 1954), después utiliza la perspectiva cónica, de plano vertical, como en *Centro de Restauración*, 1969-1970, y de plano inclinado, como en *La vitrina*, 1970. También emplea la perspectiva curvilínea.

En algunas composiciones de sus dibujos hemos demostrado que las líneas imaginarias horizontales y verticales que dividen al cuadro según la sección áurea, pasan por elementos que son centros de interés.

En sus dibujos existe una relación con el tiempo. En los espacios íntimos, vemos crecer a sus hijas y a sus nietos; la acción del paso del tiempo en las paredes de su estudio, en los objetos de otra época y en las señales de actividad en su estudio vacío, en las habitaciones con la suciedad, las grietas...En estos lugares, Antonio López deja implícita la presencia humana, plasmando su huella que evidencia su presencia en el espacio que habita y con ella su historia.

En los dibujos de alimentos, también está presente la huella humana con el transcurso del tiempo. En el tema del jardín se evidencia el tiempo en el ciclo de las plantas, árboles ligados a las estaciones del año. En sus vistas urbanas se aprecia el paso del tiempo en los edificios en construcción, y en el conjunto de calles de Tomelloso se siente la lentitud de las horas, en donde los vestigios humanos están presentes.

El dibujo es un medio para representar una realidad metamórfica, cambiante. Las principales cuestiones de los espacios interiores, silenciosos y misteriosos, en los dibujos son: la luz, la evocación de las vidas humanas a través de las huellas o señales, y el transcurso del tiempo.

7. Comprender el significado de la realidad

La realidad, el mundo que le rodea, es el punto de partida de su trabajo. Su proceso creativo comienza por motivos (cotidianos,...) que le interesan y emocionan de su entorno, porque necesita tener un contacto directo y constante con ellos, como consecuencia en sus temas elige los más próximos. Su compromiso con la realidad es transmitir plásticamente lo que sabe y siente del motivo, respetando lo que hay,

independientemente de su belleza, porque para él: el arte como misión es transmitir emoción. Capta y plasma la esencia del motivo, con el objetivo de transmitir expresividad y veracidad, cuya finalidad es dejar testimonio de lo temporal, a través de su propio lenguaje en el que utiliza connotaciones existenciales.

Su pintura del natural, al aire libre, depende de las condiciones fenomenológicas, pinta durante unas pocas horas determinadas de unos días, de una estación concreta, cuando las condiciones de luz son las idóneas. La captación y el tratamiento de la luz en su trabajo son esenciales; podríamos decir que es la luz la que embellece el espacio y a su vez la que le condiciona su trabajo. En sus dibujos, el proceso de creación es más rápido, entre otros aspectos porque el lenguaje es más limitado y por los materiales empleados.

Las regresiones en sus obras eran debidas a su desconfianza en la realidad. En el año 74, al pintar la *Gran Vía*, esta desconfianza la había superado. Con la última serie de la Gran Vía, nos anuncia un cambio pictórico, la luz y el color son más vivos e introduce la perspectiva curvilínea en lugar de la rectilínea de la primera Gran Vía, y el punto de vista es alto. Con esta fase desde la primera Gran Vía a esta serie, nos recuerda a la concepción que tiene del proceso natural de un pintor, que ha de empezar de una manera sombría, en el caso de Velázquez severa, y ha de acabar alegre, captando la luz y exaltando el color.

La realidad, como indica Antonio Bonet, “no es más que un punto de partida, una forma de expresar la pasión por lo visual de la existencia”. Va más allá de los propios criterios estéticos. Antonio López se considera un mediador. La realidad de su obra es trascendente, nos transmite la esencia de la realidad. Se plantea el significado de la realidad en el arte. Su realismo es un recurso simbólico, que afecta a su temática en la que refleja los lugares del ser humano. Nos hace meditar sobre la trascendencia de nuestra realidad cotidiana y sobre nuestra existencia. Por consiguiente, en su obra la ilusión perceptiva y la representación del mundo visual se unen con cuestiones del pensamiento, expresión y vivencias para ocuparse de reflexiones del tiempo, espacio y existencia.

8. Analizar el tiempo en la obra

Consideramos que su obra es testimonio del paso del tiempo, y el tiempo es el condicionante de su trabajo. Los cambios de interpretar sus motivos no son voluntarios, sino derivados del paso del tiempo, es el tiempo presente el que le mueve a transformar y revisar la obra que realiza, de ahí que tenga obras de larga duración, como la panorámica *Madrid desde la torre de bomberos*, 1990-2006, en la que ha tardado en pintarla dieciséis años.

En el tiempo establecemos una clasificación: el tiempo representado, el de la representación y el tiempo histórico.

En el objetivo “estudiar la temática en los dibujos” hemos comentado la relación de éstos con el tiempo. Existe una relación entre el tiempo representado y el tiempo objetivo o real, puesto que el tiempo representado depende del tiempo real, pues Antonio López es un artista del natural, fiel a su trabajo y a la realidad. En las pinturas y dibujos al aire libre depende de la luz y de sus variaciones, y en algunas vistas urbanas de Madrid anota en el cuadro el día, mes y hora, reflejando la importancia del tiempo en la captación de la luz, dando testimonio de ello. En los dibujos el proceso es más rápido que en pintura, porque es un lenguaje más limitado, y en el caso de los árboles refleja el contorno de las formas, a veces integra un suave sombreado. El dibujo, por el soporte del papel, prácticamente no le permite rectificar. En los dibujos del jardín y de composiciones frutales o de las calles de Tomelloso, Antonio López no suele tardar más de un año en la realización. No obstante, en los dibujos del estudio, de gran formato y realizados con luz artificial, es cuando ha invertido más tiempo, por su exhaustivo detallismo y perfeccionismo de reflejar fielmente la realidad.

La familia de Juan Carlos I es una obra cumbre en su trayectoria artística, el tiempo es relevante, con un proceso creativo abordado durante veinte años, en la que existe un tiempo representado, un tiempo de la representación y un tiempo histórico. Utiliza un método de trabajo muy manual, cuya preparación y construcción de herramientas las hace el artista, que unido a sus reflexiones en su trabajo, determinan la lentitud en su proceso. Hace estudios de los personajes y emplea el método de la cuadrícula en la representación de la figura entera para transferirla al lienzo. Una de sus preocupaciones constantes ha sido la incorporación del efecto de la luz exterior. Los arrepentimientos, anotaciones, e inscripciones en las que refleja la hora exacta de incidencia de la luz, están presentes en esta obra, en la que medita constantemente sobre el paso del tiempo.

Su sentido de la veracidad, de ser fiel a la realidad, le ha llevado a situaciones complejas que influyen en la lentitud de su trabajo. En sus obras se encuentran anotaciones, señales, marcas, la hora de la luz, arrepentimientos,...fruto de su proceso de creación.

Las huellas de su proceso creativo están presentes en su obra como señas de identidad, que reflejan cómo los artistas han aprendido unos de otros a lo largo de la historia, y donde su magisterio lo hace un artista excepcional, unido a un método de trabajo y filosofía peculiares.

El tiempo es significativo en la manera de concluir su obra, que siempre está abierta, cambiante, con el tiempo en presente que contiene todo su pasado, y en la que el artista corresponde con su fidelidad.

9. Investigar sobre la existencia de una posible escuela o grupo de “realismo madrileño”

En este capítulo aportamos que Antonio López a pesar de trabajar durante la mayor parte de su carrera prácticamente solo, y desarrollar una obra independiente en un panorama artístico en el que dominaba la abstracción, se relaciona con un grupo de amigos, cuya amistad procede de la Escuela de Bellas Artes, de Madrid, y aunque hay autores que piensan que Antonio López, junto con los hermanos Julio y Francisco López Hernández, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla formaron una “escuela realista madrileña” o un “grupo de realismo madrileño” con unas normas o reglas estipuladas, nosotros opinamos que no formaron un grupo de estas características, pero sí un grupo de compañeros, de amigos, de la misma generación, que se conocieron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, en los años cincuenta, que compartían los mismos gustos e inquietudes artísticas y culturales; cuyo trabajo artístico parte de la realidad, con una diferente mirada.

El trabajo de esta tesis a nivel práctico, nos servirá inminentemente para aplicarlo en nuestra profesión de docente, pues Antonio López es un artista que abarca los tres medios de expresión, dibujo, pintura y escultura, cuyos contenidos se aplican en la materia de Educación Plástica, Visual y Audiovisual de la ESO, y también en Bachillerato. En especial el tema de los dibujos, con sus modalidades, planos, temática y análisis de obras es de un interés significativo para los alumnos/as. La entrevista a Antonio López ha supuesto una comunicación muy fructífera y enriquecedora artística y culturalmente.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración de cubierta: *Membrillero* (detalle), 1976. Lápiz sobre papel, 74 x 73 cm.

1. La familia López García con Antonio y sus hermanos Josefa y Diógenes. Fotografía.
2. Antonio López en la inauguración de su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid, 1957.
3. *Josefina leyendo*, 1953. Óleo/lienzo 138 x 97cm. Colección del artista.
4. *Mujer sentada*, 1954. Óleo/lienzo. 114 x 90 cm. Colección particular.
5. *Mujeres en diálogo*, 1955-1956. Óleo/lienzo. 102,5 x 130,5 cm. Museo de Jaén.
6. *Bodegón del patio*, 1954. Óleo/lienzo. 104 x 86,5 cm. Col. Julius Fleischmann, Cincinnati, Ohio, USA.
7. *Niña muerta*, 1957. Óleo/lienzo. 90 x 105 cm. Colección particular
8. *Atocha*, 1964. Óleo/tabla. 94 x 104,1 cm. Boston, Museum of Fine Arts, Melvin Blake and Frank Purnell Collection.
9. *La Lámpara*, 1959. Óleo/tabla 100 x 130 cm. Colección particular.
10. *El reloj*, 1958. Óleo/tabla. 97 x 70 cm. Colección particular
11. *Mari en Embajadores*, 1962. Óleo/tabla 80 x 75 cm. Colección particular.
12. *Figuras en una casa*, 1967. Óleo/tabla. 85 x 124 cm. Fundación Juan March, Madrid.
13. *El manzano*, 1962-63. Óleo/lienzo. 89 x 116 cm. Col. particular.
14. *Calle de Santa Rita*, 1961. Óleo/tabla. 62 x 88,5 cm. Colección particular.
15. *Nevera de hielo*, 1966. Óleo/tabla. 117 x 142 cm. Colección particular.
16. *Sinforoso y Josefa*, 1955. Óleo/lienzo. 62x88 cm. Colección particular.
17. *Antonio y Carmen*, 1956. Óleo/lienzo. 60,5 x 83,5 cm. Colección particular.
18. *Mis padres*, 1956. Óleo/lienzo pegado a tabla. 87,3 x 103,9 cm. Paris, Centre Georges Pompidou.
19. *Mujeres mirando los aviones*, 1953-1954. Óleo/lienzo. 146 x 113 cm. Colección particular.
20. *Los novios*, 1955. Óleo/lienzo. 120 x 104 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
21. *Los novios*, 1960. Óleo/tabla. 36,5 x 47 cm. Colección particular, Madrid.
22. *Mari*, 1961. Óleo sobre tabla. 45 x 37 cm. Colección particular.
23. *Mari y Antonio*, 1961. (Intervenido en 2011). Óleo/tabla. 62,5 x 88 cm. Colección del artista.
24. *Francisco Carretero y Antonio López Torres conversando*, 1959. Óleo sobre tabla, 70 x 96 cm. Colección particular.
25. *Carmencita de comunión*, 1960. Óleo/tabla. 100 x 81 cm. Colección Mr & Mrs. Charles B. Wakeman.
26. *Carmencita jugando*, 1959-60. Óleo/lienzo. 106,5 x 149,5 cm. Colección particular.
27. *Emilio y Angelines*, 1961-1965. Óleo/tabla. 107,5 x 98,5 cm. Colección particular.

28. *La alacena*, 1962-1963. Óleo/tabla. 200 x 100 cm. Colección particular.
29. *El aparador*, 1965-1966. Óleo sobre tabla. 241 x 127 cm. Colección particular.
30. *A Nevera nueva*, 1991- 1994. Óleo/lienzo. 240 x 190 cm. Colección Florentino Pérez. B *Apunte para la pintura "Nevera"*, 1966. Lápiz sobre papel, 21, 5 x 31,5 cm. (p. 90, en *Antonio López dibujos*).
31. *Lavabo y espejo*, 1967. Óleo/tabla. 98 x 83, 5 cm. Boston, Museum of Fine Arts, Melvin Blake and Frank Purnell Collection.
32. *Ropa en remojo*, 1968. Óleo sobre tabla, 80,5 x 74 cm. Colección particular.
33. *La cena*, 1971-1980. Óleo/tabla. 89 x 101 cm. Colección Carmen López.
34. *Mujer en la bañera*, 1968. Óleo/tabla. 107 x 166 cm. Colección Masataka Tomita.
35. *Estudio con tres puertas*, 1969- 1970. Lápiz sobre papel. 98 x 113 cm. Fundació Sorigué.
36. *Figuras en una casa*, 1967. Óleo/tabla. 85 x 124 cm. Fundación Juan March, Madrid.
37. *Las meninas*, 1656. Óleo/lienzo. 310 x 276 cm. Madrid. Museo del Prado, 1174
38. *Terraza de Lucio*, 1962-1990. Óleo/tabla. 172 x 207 cm. Colección particular.
39. *Ventana por la tarde*, 1974-1982. Óleo/tabla. 141 x 124 cm. Colección ACS, Madrid.
40. *Conejo desollado*, 1972. Óleo/tabla. 53 x 60,5 cm. Colección particular.
41. *La parra*, 1955. Óleo/lienzo. 48,6 x 48,5 cm. Colección del artista.
42. *Membrillero*, 1961. Óleo/tabla. 49,5 x 50 cm. Colección particular.
43. *El jardín de atrás*, 1969. Óleo/tabla. 86, 5 x 100 cm. Colección Muromachi Fine Art Co., Ltd.
44. *Membrillero de Poniente 3*, 1988. Lápiz/papel. 73 x 87 cm. Colección Azcona.
45. *Nochebuena*, 1955. Óleo/papel/lienzo. 86 x 70 cm. Colección particular, Madrid.
46. *Madrid desde Martínez Campos*, 1960. Óleo sobre tabla, 122 x 244 cm. (En *Antonio López pintura y escultura*, TF Editores, p.161).
47. *El Campo del Moro*, 1960. Óleo sobre tabla, 122 x 244 cm. Colección privada.
48. *Madrid desde Capitán Haya*, 1987-1996. Óleo/lienzo/tabla. 184 x 245 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
49. *Madrid desde Torres Blancas*, 1974-1982. Óleo/tabla. 156, 8 x 244, 9 cm. Marlborough International Fine Art.
50. *El Campo del Moro*, 1990- 1994. Óleo/lienzo/tabla. 190 x 245 cm. Colección Jaume Roures.
51. *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006. Óleo/lienzo. 250 x 406 cm. Caja Madrid.
52. *Gran Vía, Clavel*, 1977-1990. Óleo sobre lienzo adherido a tabla, 119,5 x 124 cm. Colección privada.
53. *Gran Vía*, 1974- 1981. Óleo/tabla. 93,5 x 90,5 cm. Colección particular.
54. *Gran Vía, 1 de agosto, 7:30 horas*, 2009-2011. Óleo/lienzo. 130 x 130 cm. Colección del artista.

55. Antonio López pintando en la Gran Vía, 1978.
56. Antonio López y María Moreno en una de las terrazas de la Gran Vía desde donde han pintado varias obras, 1989.
57. *Antonio y Mari*, 1967-1968. Madera policromada. Hombre 55 x 47 x 28 cm. Mujer 51 x 45 x 28 cm. Darmstadt, Städtische Kunstsammlung, préstamo permanente en el Hessisches Landesmuseum Darmstadt.
58. *María de pie*, 1964. Madera policromada. 75 x 27,5 x 30 cm. Col. Mr. & Mrs. Philip Clark.
59. *Mujer durmiendo (El sueño)*, 1963-1964. Madera policromada. 121 x 205 x 12 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
60. *Hombre y mujer*, 1968-1994. Madera policromada. Hombre 195 x 59 x 46 cm. Mujer 169 x 42 x 38 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
61. *La mujer de Coslada*, 2010. Bronce fundido. Escultura monumental instalada en la Av. de la Constitución, en Coslada (Madrid). Ayuntamiento de Coslada.
62. Fotografía: Antonio López trabajando el prototipo de la escultura *El día*, 2008, en poliuretano de alta densidad, 300 x 300 x 300 cm. Acompañado de su esposa, María Moreno.
63. *Carmen dormida*, 2008. Ed. 2/3. Bronce. 243 x 200 x 228 cm. Galería Marlborough.
64. Antonio López observando un bodegón de su tío, Antonio López Torres. Museo de Antonio López Torres, Tomelloso (Ciudad Real).
65. Antonio López Torres. *Niños en la era*, 1945. Óleo-tabla, 66 x 77 cm. Museo Antonio López Torres (Tomelloso).
66. Izquierda, detalle *Hombre y mujer*, 1968-1994 (fig. 65). Derecha, detalle *Hombre*, 2003 (fig. 126).
67. Marcas en los pies del artista en un fotograma del film *El sol del membrillo*.
68. Detalle del cartel del film *El sol del membrillo*.
69. *Árbol de membrillo*, 1990. Lápiz sobre papel, 104 x 120 cm. (p. 167, en *Antonio López dibujos*).
70. Fotograma del film *El sol del membrillo*. Materiales e instrumentos de medida.
71. *Apunte para "María dormida"*, 1963. Lápiz sobre papel 21,4 x 15,3 cm. Col. artista.
72. *María dormida*, 1964. Madera policromada, 76 x 45 x 24,5 cm. Col. particular.
73. *Apunte de Carmencita*, 1966. Lápiz sobre papel, 21,4 x 11 cm. Col. artista.
74. *Carmencita*, 1966. Óleo/tabla. 42 x 57 cm. Col. particular.
75. *Apunte para "María en el autobús"*, 1968. Lápiz y bolígrafo sobre papel. 21,5 x 31 cm. Col. artista.
76. *Apunte para "María en el autobús"*, 1968. Lápiz y bolígrafo sobre papel. 23 x 32,4 cm. Col. artista.
77. *Apunte para El teléfono*, 1963. Lápiz sobre papel, 23,3 x 21 cm. Col. artista.

78. *El teléfono*, 1963. Óleo sobre lienzo, 96 x 115 cm. Óleo/lienzo, 96 x 115 cm. Col. Telefónica de España, S. A.
79. Estudio para *La lámpara*, 1959. Lápiz/papel. 17 x 12 cm. Col. particular.
80. Dos apuntes para "*Mujer en la bañera*", 1967, 1967.
Lápiz sobre papel 21,5 x 31 cm y 21,5 x 23,5 cm. Col. artista.
81. *Dibujo para relieve "Mujer quemada"*, h. 1964. Lápiz sobre papel, 31,5 x 21,5 cm (p. 89, en *Antonio López dibujos*).
82. Relieve *Mujer quemada* (p. 88, en *Antonio López dibujos*).
83. *Apunte para la pintura "Mujer en la bañera"*, h. 1967. Lápiz sobre papel, 21,5 x 28 cm. (p. 94, en *Antonio López dibujos*).
84. *Croquis con medidas 2*, 1986-92. Lápiz sobre papel, 190 x 91,5 cm. Col. artista.
85. *Andrés, dibujo con medidas para escultura*, 1998. Lápiz sobre papel, 31,5 x 21,5 cm. (En *Dibujos*, p. 185).
86. Dibujo estatua, *Victoria de Samotracia*, 1951. Carboncillo sobre papel, 138,7x 96 cm. Col. artista.
87. *Los novios hablando*, 1957. Lápiz/papel, 70 x 100 cm. Col. particular.
88. *Hombre operado*, 1969. Lápiz/papel, 42,5 x 51 cm. Col. particular, Madrid.
89. Edward Munch. *La niña enferma*, 1885-1886. Óleo sobre lienzo, 119,5 x 118,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.
90. Francis Bacon. *Perro*, 1952. Óleo sobre lienzo, 199 x 138 cm. MOMA, Nueva York.
91. Hopper. *Soledad nº 6*. 81, 3 x 127 cm, 1944. Óleos Winsor&Newton y Block x. Blanco de plomo Winsor&Newton. Aceite de linaza. Lienzo pesado de lino Block x. Colección privada.
92. Hopper. *Soledad nº 6*. 1944. Dibujo a tinta. 32'' x 50''. Libro de contabilidad del artista nº1, 1913-1963. Whitney Museum of American Art, Nueva York.
93. Hopper. Boceto para *Sol matutino* (Sol de la mañana), 1952. Carboncillo y lápiz sobre papel, 30,5 x 48,1 cm. Nueva York, Collection of Whitney Museum of American Art, Josephine N. Hopper Bequest 70.291.
94. Hopper. *Sol matutino*, 1952. Óleo sobre lienzo, 71,4 x 101,9 cm. Ohio, Columbus Museum of Art, adquisición del museo, fondo Howald.
95. Hopper. *Morning sun*, 28 x 40. Dibujo a tinta. Libro de contabilidad del artista nº1, 1913-1963. Whitney Museum of American Art, Nueva York.
96. *Taza de váter y ventana*, 1968-1971. Óleo sobre papel/tabla, 143 x 93,5 cm. Colección Masaveu, Madrid.
97. *El váter*, 1966. Óleo sobre tabla, 228 x 119 cm. (p. 127, en *Antonio López pintura y escultura*).
98. *Cuarto de baño*, 1970-1973. Lápiz/papel encolado a tabla, 244 x 122 cm. Col. particular, Madrid.
99. Detalle *Estudio con tres puertas*, 1969-1970 (fig. 35).
100. *Interior del váter*, 1969. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 49 x 34 cm. Col. Mr & Mrs. Frank H. Porter, Chagrin Falls, Ohio, USA.

101. Giorgio De Chirico. *Soledad (Melancolía)*, 1912. Óleo sobre lienzo, 79 x 63,5 cm. Londres, Eric and Salome Estorick Foundation.
102. Giorgio de Chirico. *Melancolía de un hermoso día*, 1913. Óleo sobre lienzo, 69,5 x 86,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.
103. Paul Delvaux. *Serenidad*, 1970. Óleo sobre masonita. 122 x 152 cm. Musea Brugge, Groeningemuseum, Brujas, inv.: 0000.GRO1652.I
104. Edward Hopper. *Casa junto a la vía del tren*, 1925. Óleo sobre lienzo, 61 x 73,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donado anónimamente, 1930; inv.: 3.1930.
105. Hopper. *Sombras nocturnas*, 1921. Aguafuerte, 17,6 x 20,8 cm. Nueva York, Collection Whitney Museum of American Art, Josephine N. Hopper Bequest 70.1048.
106. Antonio López. *Manos de Pablo*, 1971. Lápiz/papel, 25 x 37 cm. Col. Francisco López Hernández.
107. Leonardo da Vinci. *Estudio con manos entrelazadas (las manos de San Juan)*, c.1495. Lápiz negro, 117 x 152 mm. Castillo de Windsor, Biblioteca Real.
108. *Mi tía Concha*, 1954. Lápiz y tinta sobre papel, 32,5 x 22,5 cm (p. 63, en *Antonio López dibujos*).
109. Genaro Lahuerta. *Retrato masculino sentado*, 1946. Sanguina a pluma sobre papel, 31,5 x 24,7 cm. (p. 100, en *Dibujos españoles del siglo XX*).
110. Joan Rebull. *Mujer sentada*, ca.1930. Tinta sobre papel, 20 x 15 cm (p. 58, en *Dibujos españoles del siglo XX*).
111. *Cuatro mujeres*, 1957. Carboncillo sobre papel encolado a tabla, 100 x 200 cm. Col. particular.
112. Leocares. *La Deméter de Cnido*. S. IV a. C. Cincelada en mármol blanco. British Museum (Londres).
113. Leonardo da Vinci. *Estudio de ropa de una figura sentada, en perfil de tres cuartos hacia la izquierda*, c. 1475/1476(?). Pincel y temple gris con realces blancos, sobre lienzo imprimado en gris, 220 x 139 mm. París, Museo del Louvre.
114. Leonardo da Vinci. Detalle. *Cartón de Burlington House (Santa Ana con san Juan Bautista y la Virgen con el Niño Jesús)*, detalle, 1499-1500 o c 1508 (?). Lápiz de carbón, en parte con realces blancos, sobre papel matizado en color pardusco, transferido a lienzo, 141,5 x 106,5 cm. Londres, National Gallery, inv. 6337.
115. *Cuatro Mujeres*, 1957, detalle. Col. particular.
116. *Mujer en la playa*, 1959. Carboncillo y lápiz sobre papel encolado a tabla, 105 x 182 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Valdepeñas, Ciudad Real.
117. Rectángulo áureo.
118. Salvador Dalí. *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, 1944. Técnica: óleo sobre tabla, 51 x 41. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

119. Dorothea Tanning. *Desnuda dormida*, 1954. Técnica: Óleo sobre lienzo, 60 x 49,7 cm. Colección del Museum of Contemporary Art, Chicago, Estados Unidos, donación anónima.
120. *Dibujos de Antonio López Torres*, 1959. Lápiz sobre papel, 26 x 39 cm. Col artista.
121. *Dibujo de Mari* para la pintura "*Mari y Antonio*" (inacabada), 1961. Lápiz sobre papel, 27,4 x 23 cm. (p. 71, en *Antonio López dibujos*).
122. *Busto de Mari*, 1961-1962. Bronce, edición de 9, 36,5 x 38 x 22, 5 cm. Colección del artista.
123. *Dibujos de manos para la pintura "Francisco Carretero"*, 1961. Lápiz sobre papel, 23 x 33,5 cm. (p. 72, en *Antonio López dibujos*).
124. *Dibujo de chaqueta* para la pintura "*Francisco Carretero*", 1961. Lápiz sobre papel, 20 x 17,5 cm. (p. 75, en *Antonio López dibujos*).
125. *Francisco Carretero, Tomelloso*, 1961-1987. Óleo sobre tabla, 93 x 78,8 cm. Nagasaki Prefectural Art Museum.
126. *Dibujo de figuras* para la pintura "*Pablo y Paz*", 1962. Lápiz sobre papel, 22,3 x 31,5 cm. (p. 81, en *Antonio López dibujos*).
127. *Pablo y Paz*, 1964. Óleo sobre tablex, 61,5x76 cm. (p.112, en *Antonio López. Pintura y escultura*).
128. *Dibujo de manos* para la pintura "*Pablo y Paz*", 1963. Lápiz sobre papel, 22,3 x 31,5 cm (p.80, en *Antonio López dibujos*).
129. *Manos de Mari enguantadas* para la pintura "*Marilyn en Embajadores*", 1964. Col. particular.
130. Dibujo para la pintura "*Espaldas*", 1964. Lápiz sobre papel, 38 x 55,5 cm (p. 85, en *Antonio López dibujos*).
131. *Espaldas*, 1964-1965. Óleo sobre tabla, 110x170 cm (díptico). Museum of Fine Arts, Boston.
132. Miguel Ángel. *Cautivo llamado el esclavo que se despierta*, h. 1530. Mármol, alt. 267 cm. Iglesia de San Pietro in Vincoli de Roma.
133. *Dibujo para la pintura "Atocha"*, 1964. Lápiz sobre papel, 23,5 x 32 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
134. Leonardo da Vinci. *El acto sexual en sentido vertical*, c 1490. Pluma y aguada sepia, 27,6 x 20,4 cm. Castillo Windsor, Biblioteca Real (RL 19097 v).
135. *Adrián y Miriam*, 2014. Lápiz, óleo y collage papel vegetal. Sobre papel, 234,3 x 200 cm. Galería Marlborough.
136. Detalle. *Adrián y Miriam*, 2014.
137. Picasso. *El abrazo, perfiles, mano*, 1902. Tinta china sobre papel, 55 x 38 cm. Colección: Marina Picasso. Galérie Jan Krugier, Ginebra.
138. *Mari en la clínica*, 1970. Lápiz sobre papel, 46 x 63 cm (p. 107, en *Antonio López dibujos*).
139. *Mari en la clínica*, 1971. Lápiz sobre papel, 46 x 62 cm (p. 124/125, en *Antonio López dibujos*).

140. *Mari en la clínica comiendo*, 1971. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 62 x 74,5 cm (p. 122, en *Antonio López dibujos*).
141. *Brazo de Mari en la clínica*, 1971. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 35 x 43 cm (p. 123, en *Antonio López dibujos*).
142. *Antonio López González muerto*, 1971. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 52 x 74 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.
143. *La cicatriz*, 1972. Lápiz sobre papel, 25 x 36,5 cm (p. 139, en *Antonio López dibujos*).
144. *María*, 1972. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 70 x 53,3 cm. Col artista.
145. Francisco López Hernández. *María López*, 1972. Grafito sobre papel, 100 x 72 cm. Colección particular, Madrid.
146. *Carmen*, 1972. Lápiz sobre papel, 75 x 54 cm. Col. artista.
147. *Cabeza de hombre muerto*, 1977. Lápiz sobre cartulina, 51 x 51 cm. Col. particular.
148. *Dibujo para escultura de hombre. José María*, 1981. Lápiz sobre papel, 204 x 102 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
149. *Manuel. Dibujo con medidas para una escultura*, 1985. Lápiz sobre papel, 185 x 92 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
150. *Hombre*, 2003. Bronce, 197 x 60 x 38 cm. Edición de 4 (p. 179, en *Antonio López. Pintura y escultura*).
151. *Espalda y otros perfiles de José. Dibujos con medidas para una escultura*, 1990. Lápiz sobre papel, 122,5 x 91,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
152. Durero. *Láminas de las proporciones del cuerpo humano*. Tratado sobre la simetría y las proporciones del cuerpo humano. (P. 125 ArtBOOK).
153. *A Croquis con medidas 1*, 1986-92. Lápiz sobre papel, 184 x 140 cm. Col. artista. B Detalle.
154. *Hombre y mujer*, 1968-94 (visión posterior). Madera policromada. Hombre 195 x 59 x 46 cm. Mujer 169 x 42 x 38 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
155. *Estudio del Rey* para el cuadro "*La Familia de Juan Carlos I*", h. 1995. Lápiz sobre papel vegetal y papel, 51 x 49,5 cm (p. 173, en *Antonio López dibujos*).
156. *Dibujo de la Reina* para el cuadro "*La Familia de Juan Carlos I*", h. 1995. Lápiz sobre papel, 65 x 50 cm. (p. 175, en *Antonio López dibujos*).
157. *Dibujo con cuadrícula de la Reina Doña Sofía* para el cuadro "*La Familia de Juan Carlos I*", h. 1995. Lápiz y bolígrafo sobre papel, 186 x 59,5 cm. (p. 177, en *Antonio López dibujos*).
158. *Andrés dibujo con medidas para escultura*, 1998. Lápiz sobre papel, 27,7 x 31,5 cm (p. 180, en *Antonio López dibujos*).

159. *Carmen, dibujo con medidas para escultura*, 2007. Lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm (p. 186, en *Antonio López dibujos*).
160. *Aurora, dibujo con medidas para escultura*, 2007. Lápiz sobre papel, 29,7 x 21 cm (p. 187, en *Antonio López dibujos*).
161. *Composición con cabezas*, 1996-2011. Escayola, cera, barro, bronce, piedra, oro y plata. Medidas variables. Colección del artista.
162. *Dibujo de perfil de Víctor*, h. 2000. Lápiz sobre papel, 100,5 x 71 cm (p. 191, en *Antonio López dibujos*).
163. *Dibujo para escultura de hombre andando*, 2007. Lápiz rojo, grafito y *collage* sobre papel, 185 x 110,5 cm (p. 197, en *Antonio López dibujos*).
164. *Perfil y frente para escultura de hombre tumbado. Francisco*, 2009. Lápiz y rotulador azul sobre papel, 140,5 x 228 cm. Con papel vegetal superpuesto. Detalle. (p. 193, en *Antonio López dibujos*).
165. *Hombre tumbado*, 2011. Bronce, ed. de 4, 25,5 x 184,5 x 81,5 cm. Col. Fundación Sorigué, Lérica.
166. *Diferentes movimientos para escultura de hombre andando. Fernando*, 2009. Lápiz azul y rojo, grafito, papel vegetal y *collage* sobre papel, 219 x 110,5 cm (p. 196, en *Antonio López dibujos*).
167. *Modelado de la maqueta para la realización de la medalla para el Centenario del Cine Español*, 1992. Plastilina, 27 cm de diámetro.
168. *Perfil y frente para escultura de hombre andando. Fernando*, 2009. Lápiz naranja y grafito sobre papel, 41 x 33,5 cm (p. 199, en *Antonio López dibujos*).
169. Leonardo da Vinci. *Estudio de proporciones del rostro y del ojo*, h. 1489, punta metálica, pluma y tinta sobre papel blanco, 14 x 27,7 cm. Turín: Biblioteca Reale.
170. *Dibujos con medidas de mujer para la escultura "La Mujer de Coslada"*, y detalle 2009. Lápiz y bolígrafo sobre papel, 143 x 97 cm (conjunto), y detalle (p. 200/201, en *Antonio López dibujos*).
171. *La Mujer de Coslada*, 2010. Poliuretano de alta densidad, 5,5 m de altura. Colección del artista.
172. *China y Japón, Yunnan y Tamio*, 2014. Lápiz, óleo y *collage* de papel vegetal sobre papel, 235 x 141 cm. Catálogo de la exposición Marlborough en Barcelona Gallery Weekend, del 1 al 4 de octubre 2015.
173. *Jarra y pan*, 1949. Lápiz sobre papel, 39,1 x 26,3 cm. Col. artista.
174. *La vitrina*, 1970. Lápiz sobre papel, 50 x 42,5 cm. Col. particular.
175. *Dibujo para la pintura "Mujer en la bañera"*, 1968. Lápiz sobre papel, 37 x 41 cm (p. 95, en *Antonio López dibujos*).
176. *Dibujo para "Mujer en la bañera"*, 1967. Lápiz sobre papel, 21,5 x 31 cm (p. 96, en *Antonio López dibujos*).
177. *Dibujo para "Mujer en la bañera"*, 1968. Lápiz sobre papel, 21,5 x 31 cm (p. 97, en *Antonio López dibujos*).
178. *Mujer en la bañera*, 1971. Lápiz sobre papel, 52 x 70 cm. Col. particular.

179. Andrea Mantegna. *Cristo muerto*, h. 1480. Témpera sobre tela, 68 x 81 cm. Pinacoteca de Brera, Milán (Italia).
180. *Manos de Mari para la pintura "La cena"*, 1971. Lápiz sobre papel, 36 x 44,5 cm. Col. Col. particular.
181. *Apunte para la pintura "La cena"*, 1973. Bolígrafo rojo sobre papel, 21,4 x 15,6 cm. Col. artista.
182. *Apunte para la pintura "La cena"*, con dibujos infantiles, h. 1973. Bolígrafo azul sobre papel, 31,5 x 21,5 cm (p. 117, en *Antonio López dibujos*).
183. *Apunte para la pintura "La cena"*, 1974. Lápiz sobre papel, 24,5 x 34,4 cm. Col. artista.
184. *Montaje de varios dibujos para la pintura "La cena"*, 1971-1980. Lápiz, óleo, collage, papel vegetal sobre cartón pluma, 89 x 101 cm. Col. artista.
185. *Salida del estudio*, 1967. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 40 x 50 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
186. *La luz eléctrica*, 1970. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 122 x 116 cm. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo.
187. Detalle de *Estudio con tres puertas*, 1969-1970. Lápiz sobre papel encolado a tabla.
188. *Cuarto de baño*, 1970-1973. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 244 x 122 cm. Fundación Sorigué, Llerida.
189. *Cuarto de baño*, 1971. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 75,5 x 65,5 cm. Obra inacabada. Col. artista.
190. *Habitación en Tomelloso*, 1971-1972. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 81 x 69 cm. Col. particular.
191. *Casa de Antonio López Torres*, 1972-1975. Lápiz sobre papel, 82 x 68 cm. Fundación Sorigué, Llerida.
192. Antonio López dibujando a su tío, Antonio López Torres, en su casa de Tomelloso, 1973. Foto de Moses.
193. *Cocina de Tomelloso*, 1975-1980. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 74 x 61 cm (p. 157, en *Antonio López dibujos*).
194. *Restos de comida*, 1971. Lápiz sobre papel, 42 x 54 cm. The Baltimore Museum of Art, Maryland.
195. *Medio conejo*, 1972. Lápiz sobre papel, 25 x 36 cm. Col. Byron López Salazar.
196. *Almendro en flor*, 1970. Lápiz/papel, 47,5 x 38,5 cm. Col. particular.
197. *Lirios*, 1965. Lápiz/papel, 32 x 21 cm. Col. particular.
198. *Apunte para "El manzano"*, 1962. Lápiz sobre papel, 15 x 25 cm. Col. artista.
199. *Apunte para "Celinda"*, 1967. Lápiz sobre papel, 21,3 x 23,5 cm. Col. artista.
200. Leonardo da Vinci. *Estudio de un lirio*, h. 1470. Pluma y tinta sobre lápiz negro con realces blancos, 31,4 x 17,7 cm. Castillo de Windsor: Royal Library.
201. *Membrillero de Ciudad Florida*, 1970. Lápiz sobre papel, 68 x 83 cm. Col. particular.
202. *Membrillero*, 1976. Lápiz sobre papel, 74 x 73 cm. Col. Cristóbal Toral.

203. *Montaje de varios apuntes para "Membrillero"*, 1976. Lápiz sobre papel vegetal, 74 x 73 cm (p. 148, en *Antonio López dibujos*).
204. *Membrillero*, 1989. Lápiz sobre papel, 41 x 51 cm (p. 165, en *Antonio López dibujos*).
205. *Ciruelo*, 1989. Lápiz sobre cartulina, 73 x 87 cm (p. 166, en *Antonio López dibujos*).
206. *Dibujando un ciruelo en el jardín de su casa*, 1989. Fotografía.
207. *Árbol de membrillo*, 1990. Lápiz sobre papel, 104 x 120 cm (p. 167, en *Antonio López dibujos*).
208. *Membrillo en flor*, 1966. Lápiz/papel, 50 x 42,5 cm. Col. Arango.
209. *Membrillero*, 1992. Óleo sobre lienzo, 105 x 119,5 cm. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.
210. *Membrillos, granadas y cabeza de conejo*, 1988. Lápiz sobre cartulina, 73 x 87 cm (p.169, en *Antonio López dibujos*).
211. *Membrillos y calabazas*, 1994. Lápiz sobre cartulina, 75 x 90 cm (p.170, en *Antonio López dibujos*).
212. *Calabazas*, 1994-1995. Lápiz sobre cartulina, 72,7 x 90,8 cm. Fundación ICO, Madrid.
213. Gustave Caillebotte. *Calle de París, tiempo de lluvia (Plaza de Europa, en tiempo lluvioso)*, 1977. Medidas, 212 x 276 cm. Art Institute of Chicago.
214. *Apunte de Madrid para "Emilio y Angelines"*, 1964. Col. artista.
215. *Centro de Restauración*, 1969-1970. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 84,7 x 100,5 cm. Colección Navarro-Valero, Madrid.
216. Fotografía de la *Sede del Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Madrid.
217. *Calle de Santa María*, 1977. Lápiz sobre papel, 51 x 74 cm. Col. Marsha Riklis Hirschfeld.
218. *Calle de Socuéllamos*, 1980. Lápiz sobre cartulina, 51 x 71 cm (p. 155, en *Antonio López dibujos*).
219. *Calle del Matadero*, 1980-1981. Lápiz sobre papel, 55 x 65,5 cm (p. 159, en *Antonio López dibujos*).
220. *Tomelloso*, h. 1990. Lápiz sobre cartulina, 43 x 47 cm (p. 164, en *Antonio López dibujos*).
221. *El balcón*, 1954. Óleo sobre lienzo. 83 x 62 cm. Colección particular.
222. *Cabeza griega y vestido azul*, 1958 (intervenido en 2011) Óleo sobre táblex. 74,2 x 97,5 cm. Colección particular.
223. *Bodegón de la pistola*, 1959. Óleo sobre tabla, 69 x 99 cm. Colección particular.
224. Roberto Giménez Morell. *Restitución perspectiva de la obra anterior*.
225. Roberto Giménez Morell. *Reconstrucción perspectiva de la misma obra mediante un único plano del cuadro*.
226. *Piso de Fernando Higuera*, h. 1981. Lápiz sobre cartulina, 82 x 73,5 cm. (p. 156, en *Antonio López dibujos*).
227. *La aparición*, 1964-1965. Madera policromada, 54,5 x 80 x 13,5 cm.
228. *Niño con tirador*, 1953. Óleo sobre lienzo. 94,5 x 130 cm. Colección Carmen López.

229. *La madrugadora*, 1958. Óleo sobre lienzo/tabla. 96 x 138 cm. Colección particular.
230. *Mieres*, 1963. Óleo/tabla. 49 x 70 cm. Colección particular, Madrid.
231. *El mar*, 1961-1970. Óleo/lienzo/tabla. 73 x 100 cm. Colección particular.
232. *Gran Vía, 1 de agosto, 13:45 horas, 2010-2011* Óleo sobre lienzo, 130 x 120 cm. Colección del artista.
233. *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006. Óleo sobre lienzo, 250 x 406 cm. Caja Madrid.
234. *Madrid hacia el Observatorio*, 1965-1970. Óleo sobre tabla, 122 x 244 cm. Colección particular.
235. *El norte de Madrid desde La Maliciosa*, 1962-1964. Óleo sobre tabla, 130 x 200 cm. JP Morgan Chase Art Collection, Nueva York.
236. *Gran Vía, 1 de agosto, 10:15 horas*, 2008-2011. Óleo sobre lienzo. 130 x 119,5 cm. Colección del artista.
237. *Gran Vía, 1 de agosto, 13:00 horas*, 2010-2011. Óleo sobre lienzo, 130 x 120 cm. Colección del artista.
238. Detalle. *Gran Vía, 1 de agosto, 10:15 horas*, 2008-2011. Colección del artista.
239. *Gran Vía, 1 de agosto, 16:00 horas*, 2008-2011. Óleo sobre lienzo. 130 x 120 cm. Colección del artista.
240. *Gran Vía, 1 de agosto, 19:15 horas*, 1990-2011. Óleo sobre lienzo, 130 x 129,2 cm. Colección del artista.
241. *Gran Vía, 1 de agosto, 21:00 horas*, 2009-2011. Óleo sobre lienzo, 130 x 124 cm. Colección del artista.
242. *Afuera de Madrid desde el cerro Almodóvar*, 1991-1996. Óleo sobre lienzo. 180 x 180. Colección privada.
243. *Perro muerto*, muerto, 1963. Óleo sobre tabla, 73 x 100 cm. Colección privada.
244. *Dibujo para la pintura "Perro muerto"*, 1963. Lápiz sobre papel, 23 x 32 cm. (p. 79, en *Antonio López dibujos*).
245. *La familia de Juan Carlos I*. Óleo sobre lienzo, 300 x 339,5 cm. Patrimonio Nacional, inv 10220043. Palacio Real de Madrid. Colección Real: Juan Carlos I.
246. Detalle de anotaciones sobre la cabeza del rey, (perteneciente a la fig. 245).
247. Detalle de la inscripción: 13'48/ Luz sobre el cuadro, (perteneciente a la fig. 245).
248. Detalle de corrección en la figura de don Felipe, (perteneciente a la fig. 245).
249. Velázquez. *Un caballero español*, h. 1635-1645. Óleo/tela, 76 x 64,8 cm. Aspley House (Londres).
250. *La familia de Juan Carlos I*, estado del cuadro en marzo de 2006
251. Francisco Goya y Lucientes. *La familia de Carlos IV*, 1800. Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm. Catálogo P00726, Museo del Prado, Madrid.
252. Salvador Dalí. *El Príncipe de Ensueño*, 1979. Técnica mixta sobre lienzo, 251 x 188 cm. Bien privado de S. M. el Rey Don Juan Carlos, inv. 28101095. Palacio Real de Madrid. Colección Real: Juan Carlos I.
253. *La aparición del hermanito*, 1959. Bronce, 57 x 79,5 x 8 cm. Edición 3/9. Col. Lerner&Lerner, Madrid.

254. *Mujer lavándose*, 1960-1961. Madera policromada, 54,5 x 49 cm. Colección privada.
255. Francisco López. *Ventana de noche*, 1972. Grafito sobre papel, 102 x 73 cm. Colección Banco de España, Madrid.
256. Francisco López. *La niña de la Constitución*, 1990-1991. Bronce 100 x 66 x 40 cm. Colección particular.
257. Antonio López. *María 9 años*, 1972. Escayola. 133,5 x 42 x 34 cm. Colección del artista.
258. Antonio López. *Ventana de noche. Chamartín*, 1980. Óleo sobre tabla. 139 x 117 cm. Colección privada.
259. Julio López. *Esperanza caminando*, 1977-1978. Mármol aglomerado. 168 x 65 x 50 cm. Colección del artista.
260. Julio López. *Marcela en los tres espejos*, 1998. Carbón y sanguina sobre papel, 151 x 118 cm. Colección del artista, Madrid.
261. Julio López. *Marcela poniéndose un pendiente*, 2002. Arcilla, 93 x 55 x 39 cm. Colección del artista.
262. Julio López. *Parte de su familia*, 1972. Bronce (P. A.), 56 x 46 x 32 cm. Colección del artista, Madrid.
263. Francisco López Hernández. *Calle da Salvá. Valencia*, 1978. Bronce (P.A.), 74x104 cm. Col. particular, Madrid.
264. Amalia Avia. *Ministerio de Fomento*, 1988. Óleo sobre lienzo. 89 x 145 cm. Colección particular.
265. Amalia Avia. *La calle de San Mateo*, 1974. Óleo sobre tabla, 115 x 200 cm.
266. Isabel Quintanilla. *Mar*, 1980. Óleo sobre tabla. 80 x 100 cm. Colección particular
267. Isabel Quintanilla. *La noche*, 1995. Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 130 x 110 cm. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
268. Isabel Quintanilla. *Nocturno*, 1992. Óleo sobre lienzo. 120 x 100 cm. Colección particular.
269. Isabel Quintanilla. *La ventana*, 1986. Óleo sobre tabla, 60 x 70 cm. Colección particular, Madrid.
270. Isabel Quintanilla. *Autorretrato*, 1962. Grafito sobre papel, 53 x 38 cm. Colección de la artista, Madrid.
271. Antonio López. Detalle de *Cuatro mujeres*, 1957. Carboncillo sobre papel. Colección particular.
272. María Moreno. *La cocina de Tomelloso*, 1972. Óleo sobre tablex. 84 x 63 cm. Colección particular.
273. María Moreno. *La puerta de atrás*, 1972. Óleo sobre lienzo, 109 x 75 cm. Colección particular, Madrid.
274. Antonio López. Detalle de *Salida del estudio*, 1967. Lápiz sobre papel encolado a tabla. The Museum of Modern Art, Nueva York.
275. María Moreno. *Calle de Levante*, 1979. Óleo sobre lienzo 61,8 x 75 cm. Colección particular.
276. María Moreno. *Entrada de casa*, 1980. Óleo sobre lienzo 90 x 75 cm. Colección particular.
277. María Moreno. *Estación de Chamartín en primavera*, 1983. Óleo sobre lienzo, 73,5 x 63,5 cm. Colección Marqués de Torre Soto, Madrid.
278. Antonio López. *Mari en el jardín de atrás*, 1977. Óleo sobre tabla 89,5 x 95 cm. Colección del artista.

279. María Moreno. *Florero I*, 1993. Óleo sobre lienzo, 38 x 32 cm. Colección J. A. Bernal, Madrid.
280. Antonio López. *Rosas de Ávila II*, 2008. Óleo sobre lienzo, 53 x 50 cm. Colección del artista.
281. María Moreno. *Bodegón de la sandía*, 1990. Óleo sobre lienzo, 107 x 114 cm. Colección particular, París.
282. Fotografía: Pintando con María Moreno en el Cerro del Tío Pío, Vallecas, 1978 (p. 263 *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza).
283. Antonio López. *Madrid desde el Cerro del Tío Pío, Vallecas, 1962-1963*. Óleo sobre tabla, 101,5 x 129,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
284. Antonio López y María Moreno. Foto: Manuel Martos, (p. 23 en *Antonio López. Proceso de un trabajo*).
285. Detalle. *Membrillo en flor*, 1966. Lápiz/papel, 50 x 42,5 cm. Col. Arango.
286. *Madrid Sur*, 1965-1985. Óleo sobre tabla, 153 x 244 cm. Col. Masaveu.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición antológica. Museo de Albacete. Albacete, 1985.
- AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición antológica: pintura, escultura, dibujo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993. Paloma Esteban Leal, Antonio Bonet Correa.
- AA.VV. *Antonio López*. Catálogo exposición. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2011. Guillermo Solana, Javier Viar.
- AA.VV. *Antonio López García. Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid, Lerner y Lerner Editores, 1990
- AA.VV. *Antonio López. Pinturas y esculturas*. TF Editores. Madrid, 2011.
- AA.VV. *Antonio López. Proceso de un trabajo*. Catálogo exposición. Fundación de Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS). Madrid, 1994.
- AA.VV. *Creación y figura: figuración en el siglo XX*. Fundación Bancaja Valencia: Fundación Bancaja D. L. 1999.
- AA.VV. *Cultura visual contemporánea. IX Coloquios*. Fundación Mainel. Valencia 2005.
- AA.VV. *Cubismo*. Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona, 1996.
- AA.VV. *Dibujos españoles del siglo XX*. Colecciones Fundación Cultural MAPFRE Vida. Madrid, 2004.
- AA.VV. *Diez tendencias, diez pintores*. Catálogo IVAM. Vila-Real, 2001.
- AA.VV. *Edward Hopper. Pinturas y dibujos de los cuadernos personales*. Ed. La Fábrica. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.
- AA.VV. *El autorretrato en España de Picasso a nuestros días*. Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, 1994.
- AA.VV. *El realismo. El Impresionismo*. Historia del Arte. Ed. Salvat, Barcelona, 2006.
- AA.VV. *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*. Ed. Electa, Madrid, 2000.
- AA. VV. *El tiempo en la pintura*. Mondadori España. Madrid, 1987.
- AA.VV. *Estética del cine*. Ed. Paidós, Barcelona, 1983.
- AA.VV. *Huellas griegas en la Contestania Ibérica*. Catálogo MARQ. Alicante, 2009.

AA.VV. *La belleza del cuerpo. Arte y pensamiento en Grecia Antigua*. Catálogo MARQ. Alicante, 2009.

AA. VV. *La perspectiva curvilínea. Del espacio visual a la imagen construida*. Ed. Paidós, Barcelona, 1985.

AA.VV. *La pintura en el Museo de Orsay*. Catálogo. Ediciones Scala, París, 1991.

AA.VV. *Leonardo Da Vinci*. Ed. Tikal, Madrid.

AA. VV. *Lucio Muñoz*. Catálogo. Editan: Fundación Focus-Abengoa, Fundación Central Hispano y Museo San Telmo, 1999.

AA.VV. *Luz de la mirada*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2002.

AA.VV. *Otra realidad*. Catálogo exposición. Centro de exposiciones y congresos. Zaragoza, 1992.

AA.VV. *Paul Delvaux: Paseo por el amor y la muerte*. Catálogo Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2015.

AA. VV. *Picasso Dibujos 1899-1917*. Catálogo IVAM Centro Julio González, 1989.

AA. VV. *Pompeya*. Ed. Electa napoli, Italia, 2002.

AA.VV. *Realidade, Realismo*. Catálogo. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela, 1997.

AA. VV. *Retórica de la pintura*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

AA.VV. *The Metropolitan Museum of Art*. Guía. Nueva York, 1994.

AA.VV. *Velázquez*. Catálogo de la exposición en el Museo del Prado, Madrid, 1990.

AA.VV. *Vermeer y el interior holandés*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2003.

ADRIANI, GÖTZ. *Paul Cézanne Dibujos*. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

ArtBOOK. *Durero*. Ed. Electa bolsillo, Milán, 1997.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Ed. Labor, Barcelona, 1966.

BONET MINGUET, Enrique. *Perspectiva cónica*. Propiedad del autor. QUILES, Artes Gráficas, Valencia, 1985.

BRENSON, Michael, CALVO SERRALLER, Francisco y SULLIVAN, Edward. *Antonio López García, Dibujos, pinturas y esculturas*. Lerner & Lerner Editores, Madrid, 1990.

BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.

CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Ed. Taurus, Madrid 2006

CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte visto por los artistas*. Ed. Taurus, Madrid 1987.

CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Alianza, Madrid, 1993.

CORREDOR MATHEOS, José. *Arte figurativo español 1930-1980: en la colección grupo Banco Hispano Americano*. Banco Hispano Americano, S. L.: Banco Hispano Americano, 1988

DEMPSEY, Amy. *Guía enciclopédica del arte moderno. Estilos, Escuelas y Movimientos*. Ed. Blume, 2002

FACUNDO MOSSI, Alberto. *El Dibujo. Enseñanza-Aprendizaje*. Ed. UPV., Valencia, 2013.

FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Antonio López*. Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona, 2004.

FERNÁNDEZ BRASO, Miguel. *La realidad en Antonio López García*. Ed. Rayuela, Madrid, 1978.

FERRER MUÑOZ, José Luis. *La perspectiva en las artes y en las técnicas*. Ed. Servicios de Publicaciones UPV., Valencia, 1981.

FONTAN JUBERO, Pedro. *Los existencialismos: claves para su comprensión*. Ed. Cincel. Madrid, 1985.

FRANCASTEL, Galienne y Pierre. *El retrato*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1978.

FUSI, Juan Pablo/ CALVO SERRALLER, Francisco. *El espejo del tiempo*. Ed. Taurus, Madrid, 2009.

GIMÉNEZ MORELL, Roberto V. *Espacio. Visión y representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*. Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica (nº 453). Valencia, 1998. *Dibujo técnico. Bloque III. Análisis de formas*. UPV., Valencia, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. *Historia del Arte*. Ed. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1982.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.). *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*. Ed. Cátedra, S.A., Madrid, 1999.

JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Ed. Taschen, 2009.
- LOISELEUX, Jacques. *La luz en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 2008.
- LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García. El pintor retratado*. Ediciones Soubriet. Tomelloso (Ciudad Real), 1998.
- LÓPEZ GARCÍA, Antonio y CALVO SERRALLER, Francisco. *Antonio López dibujos*. Ed. TF. Madrid, 2010.
- LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Ed. Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2007.
- LORD, James. *Retrato de Giacometti*. Ed. La balsa de la Medusa, Madrid, 2002.
- MADDOX, CONROY. *Salvador Dalí*. 1990 de la edición española: Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia del arte*. Ed. Gredos, S. A., Madrid, 1986.
- MOREAUX, Arnould. *Anatomía Artística del hombre*. Ed. Norma, S. A., Madrid, 1981.
- ÓNEGA, Fernando. *Juan Carlos I el hombre que pudo reinar*. Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015.
- PANOFSKY, ERWIN. *Vida y arte de Alberto Durero*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1982. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores, Barcelona, 2010. *El significado en las artes visuales*. Ed. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1998.
- PINI, Margherita. *Los maestros del dibujo*. Ed. SCALA Logos, Florencia, 2010.
- PLASENCIA CLIMENT, Carlos, MARTÍNEZ LANCE, Manuel. *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Ed. UPV., Valencia, 2007.
- PIGNATTI, Terisio. *El dibujo de Altamira a Picasso*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones dl Serval, Barcelona, 1996.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición 2001. Tomo I. Editorial Espasa Calpe, S. A. Madrid.
- RENNER, Rolf G. *Hopper*. Ed. TASCHEN, Madrid, 2007
- RICHTER, Gisela M. A. *El arte griego*. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1984.
- SABORIT, José. *Guía para ver y analizar. El sol del membrillo*. NAU Llibres, Valencia, 1992.

- SCHNEIDER, Norbert. *EL arte del retrato*. Ed. Taschen, Madrid, 1992.
- SERRANO LEÓN, David. *De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad Sevilla, 2011.
- SOTELO GARCÍA, Francisco. *Realidad y existencia en la obra de Antonio López García*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes, UPV, 2000.
- TARTUFERI, Angelo. *Miguel Angel. Pintor, escultor y arquitecto*. A.T.S/F.P.e. Italia, Roma, 1993.
- TRIADÓ, Joan-Ramon y TRIADÓ SUBIRANA, Xavier. *El paisaje de Giotto a Antonio López*. Ed. Arte Carroggio, Barcelona, 2007.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- VICENT, Manuel. *Desfiles de ciervos*. Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015.
- VIDAL ALAMAR, M^a Dolores, GIMÉNEZ MORELL, Roberto V. *Perspectiva artística*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2011.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1985.
- ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Ed. Cátedra, Madrid, 2014. *Los sueños y el tiempo*. Ed. Siruela, Madrid, 1988.
- ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci 1452-1519. Obra pictórica completa y obra gráfica*. Ed. Taschen. Madrid, 2007.

Revistas y periódicos

- ABC de Sevilla*, 28543 (24 de diciembre de 1993).
- ALVAREZ, Constantino. *El pintor Antonio López García premio "Príncipe de Asturias"*. La Verdad, Albacete, 1 junio 1985.
- ALVAREZ, Faustino F. *Antonio López un pintor universal*. La Voz de Asturias, Oviedo, 18 febrero 1990.
- Ars magazine*. Revista de arte y coleccionismo. Julio-Septiembre, 2011.

BONET, Juan Manuel. *El pintor y su entorno. Antonio López*. Blanco y Negro, Madrid, Madrid, 10 de noviembre 1991.

Descubrir el ARTE. Nº149.

Entrevista a Antonio López: *El sol del membrillo de Víctor Erice*, CGAC, julio-diciembre 2001.

Entrevista de Soledad Alameda con Antonio López. *El País*, 14 de febrero de 1993.

Entrevista de Juan Carlos Rodríguez con Antonio López. *Fuera de Serie*, 31 de octubre de 2015.

FERNÁNDEZ BRASO, M. *Un artista singular Antonio López García*. ABC, 17 de marzo de 1973.

GARCÍA PAVÓN, F. *Un prodigioso pintor manchego de catorce años, Antoñito López García*". Diario Lanza. Ciudad Real. 31 Agosto 1950.

HERNÁNDEZ, Sonia. *Perfil Antonio López. "La sexualidad debe estar en la pintura"*. Cultura/s La Vanguardia. Sábado, 26 septiembre 2015.

La Tribuna de Albacete. Miércoles 18 de diciembre de 2013. (Lección de arte).

LÓPEZ GARCÍA, Antonio. *Una luz limpia y transparente*, ABC, Madrid, 29 de noviembre de 2001.

LÓPEZ GARCÍA, Antonio. *Mi tío Antonio López Torres y algunas consideraciones sobre la tarea de pintar, discurso de recepción del Premio Velázquez*, *El País*, 27 de junio de 2006.

Páginas web

<http://www.abc.es/20101015/local-madrid/antonio-lopez-30/11/2014>.

<http://www.almeria360.com/28052013-antonio-lopez-3/12/2014>.

<http://www.barcelonagalleryweekend.com> 2/10/2015

<http://www.Coslada.es/semsys/ciudadanos/Antonio-López> 3/12/2014.

[http://www.Coslada.es/semsys/ciudadanos/Antonio-López Vídeo antonio-lopez-2.mp3](http://www.Coslada.es/semsys/ciudadanos/Antonio-López_Video_antonio-lopez-2.mp3) 3/12/2014.

<http://www.dailymotion.com/video/xejyqa-antonio-lopez> 5/07/2015.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=395264>. 5/07/2015

<http://www.educacionartistica.es/aportaciones/1> Antonio López García 10/08/2015

<http://www.elmundo.es/cultura/2014/12/03> 15/06/2015.

http://elpais.com/diario/2011/06/17/cultura/1308261601_850215.html 30/09/2014

<http://www.galeriamarlborough.com/artistas-ficha.php?antonio-lopez-garcia>
4/10/2015

<http://www.laverdad.es/videos/noticias/albacete/727517419001> 5/07/2015.

<http://www.march.es/videos/?p3/?p3=1&p5=antonio%20lopez> (7/04/2015).

<http://www.museodelprado.es> 13/06/2015.

<http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/antoniolopez.19/07/2011>.

<http://www.museothyssen.org/Thyssen/exposiciones> 19/10/14.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura> 5/07/2015.

<http://www.rtv.es/noticias/pintor-antonio-lopez> 20/06/15.

<http://www.rtve.es/rtve/20150909/cronicas-comienza> 10/09/2015

<http://www.rtve.es/television/20150608/luz-antonio> 11/09/2015

http://www.tvtomelloso.es/tv7video.php?url_dt_id=27&url_ct_id=4. 17/05/2011.

Entrevista a Antonio López por L. Moraleda y C. Montañana. Realizado por dui Q. 2009.

Películas, videos

ERICE, Víctor. *El sol del membrillo*. 1992.

Video: *Artistas españoles*. Producciones de arte Tino Calabuig.

CLOUZOT, Henry-Georges. *Le mystère Picasso*. 1956.

Entrevista

Entrevista a Antonio López. Entrevistado por Purificación García Pérez. Anexo. La entrevista ha sido realizada por teléfono, desde Valencia a Madrid, durante los días: 24/11/2015 a las 17:18 horas, 2/12/2015 a las 17:42 horas y 29/12/2015 a las 17:29 horas. Transcripción.

RESUMEN DE LA TESIS

RESUMEN DE LA TESIS

RESUMEN

La tesis versa sobre una aproximación a la biografía y obra de Antonio López, en la que se indaga su acercamiento y confianza en la realidad. Se profundiza en el estudio de los dibujos fundamentales, desde 1949 hasta 2014, y en el significado de la realidad y del tiempo para Antonio López. Por último, se estudia la posibilidad de una escuela o grupo de “realismo madrileño”.

En los dibujos se investiga: con quién y cómo descubre el dibujo del natural; el significado del dibujo para Antonio López, en el que se estudia qué es lo que cambia la esencia en el dibujo, pintura y escultura; su proceso de creación; las modalidades que presentan los dibujos (boceto, apunte del natural, bosquejo, croquis y dibujo definitivo) y la temática. En sus temas se encuentran connotaciones de tipo existencial y se indaga en una temática espacio-temporal de naturaleza secuencial. Se establecen seis ámbitos temáticos: la figura humana, interiores domésticos, espacios íntimos, alimentos, el jardín y composiciones frutales, y el paisaje. La figura humana la representa sola, emparejada, vestida o desnuda; sentada con una visión hasta la rodilla, de pie, tumbada; en plano de detalle, primer plano, medio, entero, de conjunto o general, y en diferentes periodos y etapas del ciclo vital. Principalmente, toma como modelos a su familia, aunque hay otros ajenos a ella e, incluso, inventados. En los espacios íntimos es donde el artista retrata el interior de su ser, su intimidad, constituyendo los dibujos de su estudio obras de una extraordinaria intensidad expresiva. En el tema del jardín establece un diálogo con la naturaleza. En sus paisajes están presentes el lugar donde nace, Tomelloso, y el lugar donde vive, Madrid.

Se analiza la importancia de la realidad en su obra. Se hace una síntesis de la evolución de su realismo, siendo éste un recurso simbólico.

En el análisis del tiempo se establece una clasificación: el tiempo representado, el tiempo de la representación y el tiempo histórico. El tiempo es fundamental en su obra, está presente y habita en ella. Su obra es testimonio del transcurso del tiempo, y éste es el que mueve y condiciona su trabajo. Se analiza el tiempo en la obra *La familia de Juan Carlos I*, por ser una obra cumbre en su trayectoria artística y en la que el tiempo es relevante. Las huellas de su proceso creativo están presentes en su obra como señas de identidad, que reflejan cómo los artistas han aprendido unos de otros a lo largo de la historia, y donde su magisterio lo hace un artista excepcional, aunado a un método de trabajo y filosofía peculiares. El tiempo es significativo en la manera de concluir su obra, que siempre está abierta, cambiante, con el tiempo en presente, que contiene todo su pasado, y en la que el artista corresponde con su fidelidad.

En el último capítulo, se estudia la posible existencia de una escuela o grupo de “realismo madrileño”, formado por artistas entre los que se ubicaría Antonio López. Se corrobora que Antonio López, junto con los hermanos Julio y Francisco López Hernández, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, no formaron una escuela, ni tampoco un grupo de “realismo madrileño” con unas normas o reglas estipuladas, pero sí un grupo de compañeros, de amigos, que se conocieron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, en los años cincuenta, y cuyo trabajo artístico parte de la realidad, con una mirada diferente. María Moreno, pintora célebre y esposa de Antonio López, es considerada por el artista su “luz”.

RESUM

La tesi versa sobre una aproximació a la biografia i obra d'Antonio López, en què s'indaga el seu acostament i confiança en la realitat. S'aprofundeix en l'estudi dels dibuixos fonamentals, des de 1949 fins a 2014, i en el significat de la realitat i del temps per a Antonio López. Finalment, s'estudia la possibilitat d'una escola o grup de “realisme madrileny”.

En els dibuixos s'investiga: amb qui i com descobreix el dibuix del natural; el significat del dibuix per a Antonio López, en el qual s'estudia què és el que canvia l'essència en el dibuix, pintura i escultura; el seu procés de creació; les modalitats que presenten els dibuixos (esbós, apunt del natural, esbós, croquis i dibuix definitiu) i la temàtica. En els seus temes es troben connotacions de tipus existencial i s'indaga en una temàtica espai-temporal, de naturalesa seqüencial. S'estableixen sis àmbits temàtics: la figura humana, interiors domèstics, espais íntims, aliments, el jardí i composicions fruiters, i el paisatge. La figura humana la representació sola, aparellada, vestida o nua; asseguda amb una visió fins al genoll, de peu, tombada; en pla de detall, primer pla, mitjà, sencer, de conjunt o general, i en diferents períodes i etapes del cicle vital. Principalment, pren com a models a la seva família, i hi ha altres aliens a ella i, fins i tot, inventats. En els espais íntims és on l'artista retrata l'interior del seu ésser, la seva intimitat, constituint els dibuixos del seu estudi obres d'una extraordinària intensitat expressiva. En el tema del jardí estableix un diàleg amb la natura. En els seus paisatges estan presents el lloc on neix, Tomelloso, i el lloc on viu, Madrid.

S'analitza la importància de la realitat en la seva obra. Es fa una síntesi de l'evolució del seu realisme, sent aquest un recurs simbòlic.

En l'anàlisi del temps s'estableix una classificació: el temps representat, el temps de la representació i el temps històric. El temps és fonamental en la seva obra, és present i habita. La seva obra és testimoni del transcurs del temps, i aquest és el que mou i condiona la seva feina. S'analitza el temps en l'obra La família de Joan Carles I, per ser una obra mestra en la seva trajectòria artística i en la qual el temps és rellevant. Les empremtes del seu procés creatiu són presents en la seva obra com a senyals d'identitat, que reflecteixen com els artistes han après els uns dels altres al llarg de la història. El seu magisteri ho fa un artista excepcional, conjuminat a un mètode de treball i filosofia peculiars. El temps és significatiu en la manera de concloure la seva obra, que sempre està oberta, canviant, amb el temps en present, que conté tot el seu passat, i en la qual l'artista correspon amb la seva fidelitat.

En l'últim capítol, s'estudia la possible existència d'una escola o grup de “realisme madrileny”, format per artistes entre els que se situaria Antonio López. Es corrobora que Antonio López, juntament amb els germans Julio i Francisco López Hernández, Amalia Avia, María Moreno i Isabel Quintanilla, no van formar una escola, ni tampoc

un grup de "realisme madrileny" amb unes normes o regles estipulades, però sí un grup de companys , d'amics, que es van conèixer a l'Escola de Belles Arts de San Fernando, de Madrid, als anys cinquanta, i el treball artístic part de la realitat, amb una mirada diferent. Maria Moreno, pintora cèlebre i esposa d'Antonio López, és considerada per l'artista la seva "llum".

SUMMARY

The thesis is an initial approach to the biography and work of Antonio López. It deals with an approximation and trust on reality. It focuses on the study of his fundamental drawings, since 1949 until 2014 and also on the meaning of reality and time for Antonio López. Finally, it studies the possibility of existence of a school or group of “realism in Madrid”.

In the drawings it is revealed to whom and how he discovers the natural drawing; the meaning of the drawing for Antonio López in which what changes the essence of the drawing, painting and sculpture is studied as well as his creative process, the modalities in his drawings (draft, notes of painting from life, rough sketches, design examples and final design) and the themes. In his themes we can find an existential connotation and a temporal and spatial dimension that is investigated as a sequence of nature. They established six thematic scopes: the human figure, domestic interiors, intimate places, food, garden and fruit compositions and landscapes. The human figure is represented on its own, in couples, dressed or naked, sitting with a view to the knee, standing, lying, a close up portrait, medium or whole detail, in general and in different periods or stages of human life. He mainly painted the members of his family as well as others and even invented them. In the interior spaces he represents the inner moments of himself, his intimacy. Consequently, the works of art in his studio represent works of art of extraordinary and expressive intensity. In the garden theme a dialogue with nature is established. In all the landscapes, Tomelloso, his home town, appears and the place where he lives, Madrid.

We analyse the importance of reality in his work. A synthesis of the evolution of his realism is made as a symbolic resource.

When analysing time, the classification is as follows: the time represented, the time of the representation, the historic time. The time is essential in his work, it is present and it dwells in his work. His work is a testimony of the passage of time and that is what moves and conditions his work. Analysing time in his work *La familia de Juan Carlos I*, time is of great relevance as it is the masterpiece of his career. The traces of his creative process are present in his work as his own identity, reflection of how the artists have learnt from each other throughout history. His mastery skills make him an exceptional artist with a peculiar philosophy and method. Time is very significant in the way his work concludes. It is always open, ever changing with present time containing the past and so the artist corresponds with his loyalty.

In the last chapter, we study the possible existence of a school or group of “realism in Madrid”, formed by artists such as Antonio López is located. It is confirmed that Antonio López, along with Julio and Francisco López Hernandez brothers, Amalia Avia Maria Isabel Moreno and Quintanilla, did not form a school, nor a group of Madrid

realism rules or stipulated rules, but a group of peers, friends, who met at the School of Fine Arts of San Fernando, Madrid, in the fifties, and whose artistic work part of reality, with a different look. Maria Moreno, a famous painter and wife of Antonio Lopez is considered by the artist his “light”.

ANEXO

ENTREVISTA A ANTONIO LÓPEZ

1. Con el devenir de los años, ¿qué le ha aportado su tío como persona y como artista?

Mucho, mucho, es como ser sobrino de Ingres. Para mí ha sido muy importante, porque convenció a mi padre para que fuera pintor, que eso claro, tuvo muchísima importancia en mi vida, y luego porque ha sido un ejemplo de gran pintor.

2. ¿Qué recuerdo guarda de su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando?

Bueno, pues para mí fue muy importante porque yo al venir de Tomelloso, allí no había museos, no había nada. La Escuela de Bellas Artes unida a todo lo que es Madrid, a todo lo que te da Madrid de la cantidad de personas del mundo de la cultura, pues para mí fue esencial.

3. ¿Qué papel desempeña el dibujo en su obra?

El dibujo en la obra de todos los pintores significa mucho, porque aunque no dibujes tienes que dibujar cuando pintas. A mí me gusta mucho dibujar.

4. En su proceso de trabajo, ¿qué instrumentos utiliza para medir del natural?

Utilizo reglas, compases, utilizo todas las cosas que más o menos se han usado siempre.

5. ¿Y la escuadra también la utiliza? Porque en una fotografía está dibujando un círculo y mide con una escuadra de madera.

Sí. Los pintores cada uno tenemos nuestra técnica. La técnica mía es muy tradicional porque pinto con óleo sobre lienzo, sobre tabla, no hay apenas ninguna innovación en ese sentido.

6. ¿Qué técnica utiliza en los dibujos de su estudio?

Grafito y están realizados en papel muy satinado.

7. ¿De qué tipo es el papel que utiliza en los dibujos definitivos y apuntes? ¿Qué papel utiliza en el *Estudio para "La lámpara"*, 1959? ¿Es un apunte del natural?

Uso varios papeles, a veces uso cuartillas para dibujar, pero para los dibujos muy acabados uso un papel muy bueno alemán, que se llama Staedtler.

El *Estudio para "La lámpara"* es un papel de una libreta de contabilidad, pero son cosas muy accidentales. Es un apunte del natural para la pintura. Lo hice en Tomelloso.

8. ¿La cicatriz (1972) es un dibujo del natural y lo realizó para algún cuadro?

Sí, es un dibujo del natural. No hice ningún cuadro.

9. ¿Utiliza la perspectiva curvilínea?

Sí, si la uso. Todo lo más reglamentado que puedo.

10. ¿En algunos dibujos aplica la sección áurea?

No, no la he aplicado.

11. En los estudios de la figura humana para esculturas, ¿tiene algún canon establecido?

No. Voy midiendo a las personas para hacer las esculturas, las realizo a tamaño natural. Voy midiendo los altos, los anchos, todo lo que me puede valer para hacer la escultura.

12. En el *Croquis con medidas I, 1986-92*, hay una serie de medidas, y también entre la vista anterior y posterior de la figura humana se encuentra un esquema de figuras con medidas: Luis, Miguel,... ¿Qué significado tienen?

El significado que tienen es que he cogido a una persona que se llama Luis, a otra que se llama Miguel,... las he medido para hacer una escultura. He cogido de esas personas las medidas que me han interesado para hacer una escultura, las he dejado apuntadas, dibujadas en el papel. Aproveché el papel para tener las referencias de varias personas, con sus medidas.

Son estudios para la figura del hombre de la escultura *Hombre y mujer*.

13. En la escultura *Hombre y mujer, 1968-1994*, para conseguir una mayor expresividad, veracidad y naturalidad en el hombre estudia muchos modelos. El óleo *Mujer en la bañera, 1968* ¿La figura está formada por trozos de diferentes modelos? ¿A qué es debido?

En este caso solamente está formado por dos mujeres. Las piernas están tomadas de una mujer y el tórax, la cabeza y los brazos de otra.

Es debido a la mecánica de la pintura, habría que explicar mucho las cosas. Dentro del estudio se trabaja de muchas maneras y a veces esas cosas se hacen. Es para conseguir algo que tú necesitas tener.

14. En el dibujo *Manos de Mari enguantadas para la pintura "Marilyn en Embajadores", 1964*, Mari, su esposa, es la modelo para las manos de Marilyn. ¿Qué representa Marilyn en su obra?

(Mari, con unos guantes que tenía, se los puse y la dibujé).

Me parecía muy interesante. Marilyn es una persona, una mujer que ha seducido mucho a los pintores. Se han hecho muchos trabajos sobre Marilyn Monroe o sobre Elizabeth Taylor, sobre todo en América.

No hay un motivo especial, sencillamente que a mí me gustó mucho hacerla.

15. Capta la esencia en los motivos de la realidad ¿La ve reflejada mejor en el dibujo o en la pintura?

Esas cosas no se pueden medir. Cuando hago un dibujo, pues me parece que es el dibujo lo que va a reflejar mejor lo que yo quiero transmitir, y cuando recurro a la pintura es porque pienso que la pintura lo va a reflejar mejor. Pero son cosas que el instinto o el sentido común te vale para elegir qué procedimiento vas a usar para tratar el trabajo, si va a ser el dibujo, una escultura o una pintura. Yo uso los tres medios.

16. Giacometti pensaba que la realidad le dominaba ¿Se ha sentido usted alguna vez dominado por su concepto de la realidad en su creación?

Yo pienso que tampoco hay que tomar lo que dicen los pintores al pie de la letra. Yo no lo creo.

17. ¿El concepto de realidad en su obra, considera que ha evolucionado con el tiempo?

Sí. Los artistas evolucionan, para bien o para mal.

18. ¿Dibuja y pinta “lo que hay” o “lo que se ve”?

El pintor siempre selecciona lo que le parece esencial y renuncia a lo que no le parece esencial. No veo la diferencia.

19. ¿A qué es debida la lentitud en su proceso de trabajo?

Va en relación con el lenguaje de pintura que has elegido, tardes más o tardes menos.

20. ¿Cuál es el valor que le impulsa a retomar una obra que lleva muchos años trabajándola y no cansarse de ella?

Pues es, como si dices a una persona: ¿Qué te lleva a vivir siempre con esa persona? Si te gusta esa persona, te lleva el amor a esa persona.

Cuando yo reanudo las cosas, es porque siento deseo de seguir con ese trabajo, si no, no lo reanudo. Siempre es el interés que te produce el trabajo.

21. Según ha comentado: “El cuadro nunca se termina. Siempre queda abierto”.

Bueno, es una forma de decir que eso no es un viaje, que es como ir de aquí a Valencia, que llega el tren a Valencia, y te bajas y ya está. Eso no es un camino que tenga un final nítido y claro; tú lo puedes prolongar, a veces piensas que está acabado, a veces lo reanudas; luego lo dejas, luego lo coges. Hay una etapa de incertidumbre; no sabes muy bien el límite de lo que es lo acabado, no lo sabes bien.

22. Velázquez representa el mundo que le rodea a través de la pintura ¿Cuándo surge su admiración por este artista?

Bueno, Velázquez representa el mundo a su alrededor; Goya, también; Vermeer, también. En general, el arte es lo que hace, representar el mundo. Admiro mucho a algunos pintores y uno de los pintores que admiro mucho es a Velázquez. No es fácil entender a Velázquez. Pero, vamos, ya a los treinta años o a los cuarenta, yo tardé en entender a Velázquez, en entender un poco bien. Me resultaba difícil.

- ¿Siente admiración por algún otro pintor o pintora?

Claro, claro que admiro a mucha gente. Hay muchos siglos de trabajo, ha habido mucha gente de mucho talento y esa gente es admirable.

- ¿Y por algunas pintoras?

Pues hay más pintores que pintoras

- ¿Vi un programa...?

Bueno, bueno, ya, sí, sí. Pero vamos, bueno, cómo no voy a admirar a mi mujer, a Mari, la admiro mucho.

23. ¿En qué proyecto está trabajando actualmente?

Estoy trabajando en unas calles de Madrid, en unos paisajes de los alrededores de Madrid, en figuras, en esculturas. Yo siempre llevo varias cosas. Siempre mis temas son muy parecidos, son personas, son interiores de viviendas, hago flores con frecuencia,...es un poco el mundo que hay alrededor de mí.

24. ¿Está pintando la ciudad de Bilbao?

Estoy pintando la ciudad de Bilbao y Sevilla.

25. Pinta Tomelloso, el lugar donde nace, y Madrid el lugar donde vive. Son excepciones Mieres y Nueva York. Actualmente, está pintando Bilbao y Sevilla. ¿Cuál es el motivo de pintar estas dos ciudades?

Porque me gustan, no hay otro motivo. No son encargos. Me gusta Bilbao, podía haber elegido Barcelona, pero he elegido Bilbao. Quise hacer algo al norte y al sur de España, y entonces he elegido estos dos sitios.

- **¿El punto de vista está alto o a pie de calle?**

Está alto. Son desde torres, desde edificios altos.

- **¿A qué hora del día las está pintando?**

La de Sevilla la hago por la tarde, en verano. Y en Bilbao todavía no tengo decidida la hora. Como es un tiempo tan variable, pues no sé si va a ser exactamente en verano, en primavera o en invierno, porque lo hago dentro de una torre, no lo hago desde el exterior; lo puedo hacer con viento, con malos días, puedo trabajar. Lo hago desde el lugar más alto de Bilbao.

26. ¿En escultura, *El hombre de Albacete* cómo lo lleva?

Pues mira, está parado, está comenzado, alzado y está parado. Lo tengo que reanudar.

27. ¿A veces, hace “dibujos al óleo”?

Es una pintura como si fuera un dibujo, con blanco y con negro, y sin colores, como si fuera una grisalla, y me gusta hacer eso.

28. ¿Y para usted tiene la misma importancia el óleo que el dibujo?

Pues para mí tiene la misma importancia; para mí y para la gente que estamos en todo esto. Depende del mérito del que lo haga.



285



286