

An impressionistic painting of a cityscape, likely a coastal town. The scene is dominated by a tall, slender church tower with a cross on top, positioned slightly left of center. The buildings are rendered with thick, visible brushstrokes in a palette of earthy tones: ochre, terracotta, and muted blues. The sky is a pale, textured grey, suggesting an overcast day. The overall style is expressive and captures the atmosphere of the scene rather than precise architectural details.

José Joaquín Parra Bañón

ANTONIO LÓPEZ
arquitecturas en proceso

coas

presentación

«Antonio López García expone en el COAS»

Nuria Canivell Achabal

[5-7]

Antonio López: *Sevilla II*

[8-9]

Antonio López: *Sevilla I*

[10-11]

Antonio López: *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*

[12-13]

El hombre que trasladaba las ciudades

[14-15]

«Antonio López en obras. Tres proyectos»

José Joaquín Parra Bañón

[16-23]

Once fragmentos de *Sevilla II* en julio de 2023

[24-35]

Decir ciudad

(silva de citas antoniolopeñas)

[36-41]

«Antonio López en Boston. Persistencia de la arquitectura»

José Joaquín Parra Bañón

[42-69]

bibliografía y fuentes

[70-71]

inventario y créditos de las imágenes

[72-76]

post scriptum

«El arquitecto que tensa horizontes»

José Joaquín Parra Bañón

[78-79]

epílogo curatorial

«El tiempo pinta»

Daniel Bilbao Peña

[80-81]

Antonio López en obras
Tres proyectos

José Joaquín Parra Bañón



Antonio López en pantalón corto pintando las cubiertas de Madrid desde la terraza del edificio Torres Blancas, verano de 1979



Antonio López pintando Madrid desde las Torres Blancas

En *Antonio López. Arquitecturas en proceso* se exponen por primera vez juntos, hermanados en Sevilla, tres lienzos del pintor que se preguntan por la ciudad desde lo alto. Se sacan a la luz, se desvelan en otoño, se ponen en pública evidencia tres obras inacabadas que aguardan su destino pacientemente almacenadas en el estudio madrileño de su analítico creador. Esperan, al igual que muchas otras, bien la continuidad de la faena iniciada hace más de una década o bien la asunción de su definitiva incompletitud. El autor, refiriéndose a sus trabajos de campo en la Puerta del Sol, habla de abandono, de arrumbamiento: «Eso ahí se quedó arrumbado y ahí sigue en el estudio [...] Quizás algún día muestre todo ese trabajo [...] Me desanimé y ahí sigue ese cuadro también abandonado» (Anaut, 186).^{*} Habla de aplazamiento, de postergación, de letargo, pero no de olvido:

Ahí están todas las calles, todas las casas, todos los balcones, está completa desde ese punto de vista. Al final, dejé de pintar después de unos cuantos días, el cuadro quedó armado con todas las proporciones de los diferentes lugares, de modo que cupiera todo, que no hubiera ningún hueco ni faltara nada. Así me encontré el cuadro cuando lo he reanudado once años después.

De modo que todo quepa en el lienzo, que no falte nada, que no queden huecos. Dos de las pinturas arquitectónicamente expuestas se ocupan de Sevilla y una, de una fracción de Madrid. Hay otras hace años empezadas que atienden a otros lugares, a la ciudad de Bilbao desde otra torre acristalada, o al Cabo de Gata desde el que los Campos de Níjar se precipitan al mar. Solo el autor conoce el provenir de estas versiones de la realidad que, como siempre, comenzó a

^{*} Las citas textuales son referenciadas entre paréntesis de acuerdo con la bibliografía y las fuentes indicadas en la página 71.



Antonio López. *Madrid desde las Torres Blancas*, 1974-82
(Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1964-69)

Óleo sobre tabla, 156,8 × 244,9 cm. Colección Malborough International Fine Art

construir de lo general a lo particular, de la mancha derramada hacia la contención capilar de la línea, del fondo hacia la superficie cutánea de la tela. Tres interpretaciones, tres pacientes panorámicas detenidas en la sala de espera.

Son tres pinturas, en cualquier caso, en proceso. Tres esbozos acerca de la arquitectura en perspectiva. Es decir, acerca de la ciudad, el paisaje, el horizonte, los medioambientes, las atmósferas, las formas, el juego diurno de los volúmenes, la luz, la incertidumbre de la ausencia y los et-éteras. Son tres proyectos en redacción: tres propuestas *De Architectura* (Marco Vitrubio Polión) y *De Pictura* (Leon Battista Alberti). Hay, son bien conocidas por sus estampas, otras vistas históricas de Sevilla, más o menos fidedignas, más o menos cartográficas o panópticas, trazadas desde otros lugares y otras altitudes, en otras direcciones (predominan las que desde el oeste otean el este con las estribaciones del Ajarafe, Triana, el Guadalquivir y El Arenal en primer término) y con otros propósitos, tanto desde los cerros colindantes (Santa Brígida) como desde el campanario de la Giralda, pero ninguna, que se sepa, desde tan alto y desde el norte hacia el sur, con el caballete afianzado en el mirador de la Torre de la Navegación, con la tela sometida a las inclemencias de las terrazas y de los altozanos, un año tras otro, hasta que las pinturas comienzan a cuartearse y la materia a rebelarse y a despegarse. Ninguna perspectiva con esa sombra curvándose para cruzar la cintura del río atascado.

Es imposible en el improvisado borrador o en la promesa de un catálogo de las características de este, ideado no para el papel impreso sino para la pantalla luminosa, reproducir los matices del cielo, la densidad, el nervio, la cosa física, la esencia sustancial de los detalles, pues ni siquiera es posible ser fieles a los colores originales, aproximarse a aquellos de los que el pintor decía, refiriéndose a otros casos, que de su



Detalle de Antonio López pintando en el Cerro del Viso, 2017
Foto: Alberto Martín Delgado

masa ya había pasado a formar parte la contaminación del aire y el polen de las estaciones. La obra de Antonio López, un lienzo de 195 centímetros de alto y de 280 de ancho, como es *Sevilla II*, de casi seis metros cuadrados, exige seis metros libres por delante: que el espectador pueda alejarse de él esa distancia para desde tal potencial lejanía, ir acercándose hasta encontrar los poros de la piel craquelada, la marca de la cota, el hilo horizontal, el orificio del clavo, la veleta de la torre alrededor de la que gira el orbe. Afirmó en 2018:

Para mí, la vista de Sevilla tiene que incluir todos los elementos que atraen la mirada de un viajero que está de paso. El eje es el río Guadalquivir, pero también incluye el sol, la Giralda, la Torre del Oro y esos espacios singulares de la ciudad. Me gusta pintar en verano porque Sevilla en esa estación es España, pero también es un poco África.

Algunos de los temas que, a propósito de estos lienzos, podrían abordarse durante una pausada conversación con el creador que orbitara en torno a su indisimulada que-rencia por la arquitectura podrían ser, planteados sin orden ni concierto, mecidos por la cadencia vespertina: La altura conveniente a la que situar la línea del horizonte, si a mitad de cuadro, como sucede en estos casos, a un tercio o a la misteriosa distancia de la base que en cada caso exigiera la composición. La elección de la terraza como palco, como atalaya y lugar desde el que captar lo que hay desde el pretil hasta los confines desdibujados por la bruma. De la transformación de la gran ciudad en un componente del paisaje, en una singularidad del horizonte, en una excrecencia de la tierra. De la necesidad de situar el caballete al aire libre, aunque haya que tensarlo con cuerdas, que atarlo al guardabarros de un Renault 12 o a una familia de estacas. Del uso de la fotografía, no como propone Annie Ernaux sino como



Antonio López. *Casa de Antonio López Torres*, 1972-75-80
Lápiz sobre papel, 82 × 68 cm. Colección Fundación Sorigué

auxilio puntual, como recordatorio, por su capacidad de fijar las sombras. De su proximidad a Jonás, quien se sentó bíblicamente en la cima de un monte a contemplar la decadencia de Nínive. De por qué en 2022 «El arte público ha perdido sentido»; o por qué «Cada artista es un fragmento, una persona que está haciendo algo muy privado para que lo vea otra persona en su casa o en un museo»; y por qué «Ya no hay nada equivalente al *David* de Miguel Ángel en la puerta de la Signoria, una cosa para todos, algo que está por encima de todo» (Anaut, 186).

También sería pertinente hablar de la indeterminación y de la ruina, de la incertidumbre y del deterioro, así como de la vejez y la melancolía: por ejemplo, de la importancia de las fisuras y de la grieta abierta en el techo del dibujo en el que camina su tío por la casa de sus abuelos en Tomelloso (*Casa de Antonio López Torres*, 1972-75-80). Y de la muerte, de la destrucción de las cosas y de los cadáveres de los animales, de la pátina y de la suciedad y de los restos de comida en los platos y en los manteles. Conversar acerca de lo deshabitado, de lo despojado, de lo despersonalizado que turba a los espectadores urgentes en sus panorámicas solares, del vacío de sus ciudades extendidas, de la arcilla de los edificios, de sus ventanas huera, a la espera de que alguien se asome por ellas. Reflexionar sobre la mística, los eremitas, el deseo castellano de no sufrir compañía. De la llamativa ausencia de acción: de la inexistencia de movimientos impulsivos, de la supresión de las actividades humanas ejercidas por hábito, de la extirpación de la figura de los actores y de las actrices en sus escenarios de miniaturista. Y conocer sus consideraciones acerca del grabador Ambrosius Brambilla y las ciudades delineadas por Joris Hoefnagel, del contenido de *Civitatis Orbis Terrarum* (1598), de las apariencias paisajísticas de Camille Corot, de las vistas de Delft de Joannes Vermeer o de la *Vue du Pa-*



Antonio López. *Centro de Restauración*, 1969-70
(Fernando Higuera y Antonio Miró. Antigua *Centro de restauraciones* y actual
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, 1965-85)
Papel encolado a tabla, 87,4 × 105,5 cm

ris hauteurs du Trocadéro (1871-73) de Berthe Morisot. De su confesa imposibilidad de renunciar a la medida, al compás y a la regla, a la mano que confabulada con el ojo calcula dimensiones con la misma precisión que el escalímetro y el metafórico pie de rey.

Y de los vínculos, de las productivas relaciones que mantuvo con Fernando Higuera y del influjo que acaso este arquitecto ejerció inclinándolo hacia la arquitectura: él lo deleitó tocando soberbiamente la guitarra y le facilitó el acceso a la cubierta del edificio en el que residía su suegro para que pintara Madrid a vista de pájaro, y le construyó una *Corona de Espinas* para que pudiera trazarla germinando garduña de la tierra, y le proyectó un ático para que sirviera de estudio a María Moreno. «Desde esa altura el jardín, los árboles, los arriates, las pérgolas, los lagos que se achataban al sol, aparecían como miniaturas, a una distancia vertiginosa que solo el grito de un cuerpo en caída, trastornado de angustia, llenaría. Las aspas del molino giraban a la altura de los ojos» escribe António Lobo Antunes, traducido por Mario Merlino, en su *Tratado de las pasiones del alma*. ¿Qué gira, si es que algo se mueve rotativamente, a la altura de los ojos de este Antonio López García que retrata ciudades terrosas y urbanizaciones de calabazas italianas, cuartos de baño como si se tratara de catedrales blanqueadas y patios en los que proliferan las parras y los membrilleros feraces?

El *Martirio de santa Úrsula* es tal vez la última, o una de las últimas e inacabadas obras de Caravaggio: de las interrumpidas por la muerte, no por el deseo. No una de las abandonadas, sino de aquellas que la vida efímera no le permitió concluir. La *Virgen con el Niño* de los Uffizi, más conocida como la *Madona del cuello largo*, es una de las que a Parmigianino el tiempo no le concedió terminar: de san



Antonio López con Fernando Higuera en el Centro de Restauración hacia 1970

Francisco, solo le permitió pintar un pie. El fuste de la columna descontextualizada que emerge detrás de ella, más que a la arquitectura incompleta o arruinada, hace referencia a la fortaleza simbólica y a la pureza que alaba el himno virginal que afirmaba: «*Collum tuum ut columna*» («Tu cuello es como una columna»). Esa columna, ahora desvaída, desflecada, erecta, de algún modo está presente a la derecha de *Sevilla I*, y proyecta su sombra filiforme en *Sevilla II*. Algunos expertos, apoyándose en Vasari, opinan que las Marías de Nazaret del pintor de Parma podrían ser, en realidad, Venus disimuladas. La verdad, la honestidad, primero la verdad, es lo que busca Antonio López en la obra de los ajenos, lo que encuentra en los relieves babilónicos y en Velázquez. Velázquez, asegura, «no te miente. A Velázquez yo lo veo como una persona de la que te puedes fiar. Es lo que hay que pedir siempre al artista» (Peña, 153). El Diego Velázquez de su etapa sevillana («la primera parte de Velázquez, la sevillana, te explica mucho de su obra. Su lenguaje de la pintura cambia mucho, pero el hombre sigue siendo el mismo, ese hombre tan interesado por el mundo»), el enemigo de la retórica («Cuando vas conociendo más el mundo y la pintura, llegas a Velázquez. En la pintura de Velázquez, si no entiendes la vida [...] no ves el secreto de esas sombras ni cómo dibujaba o expresaba lo alejado que estaba de toda retórica»), más el que pinta un *Cristo crucificado* (h. 1632. Museo del Prado, Madrid) que el que imagina una *Inmaculada concepción* (h. 1617, Hospital de los Venerables, Sevilla; h. 1618, National Gallery, Londres), antes él y Zurbarán que Murillo, mejor Francis Bacon que Lucian Freud.

Especula el comentarista con la hipótesis de que López podría suplir el desinterés plástico de Velázquez por la ciudad de Sevilla, y afirma que su propuesta de conocimiento y de comunicación de la arquitectura ha de ser atendida por



las escuelas universitarias, las facultades, las academias y los colegios profesionales con competencias en esta antigra-fica materia (acordes con Francisco de Holanda en sus *Diá-logos de Roma*).


Quizá, en ese imaginario diálogo de un 3 de octubre de 2023, cuando «todos los trozos han ido situándose y hay algo en esa sensación que me resulta familiar y me gusta» (Anaut, 189), le apetezca al discreto «arquitector» explicar por qué cuando visitó por primera vez la Acrópolis ateniense, cuando se aproximó al Partenón, no se sintió conmovido, a diferencia de lo que le aconteció en Pisa ante los frescos de Orcagna o al descubrir a Masaccio, tal vez como le sucedió en Arezzo con Piero della Francesca. No es que entonces lo dejara indiferente (volvió con Mari en la Navidad de 1990), pero no lo emocionó, o no en la medida que a Lord Byron y a Le Corbusier. La conversación, el diálogo podría concluir intentando conocer qué arquitectura es la que lo conduce a interesarse por el espacio y el tiempo, la que lo hace sentir los lugares, además de aquella en la que discurrió su infancia: «la casa en la que cuando yo era niño estaban todos mis primos, mis abuelos, mis tíos, mis padres, las mulas, las gallinas... Es la casa de mi vida y después la de Embajadores [...] la primera casa se ha quedado dentro de mí» (Anaut, 168). Fue Franz Kafka quien afirmó que todo hombre, que toda persona, lleva dentro una habitación, y que si se atiende a su interior mientras el cuerpo camina, se escucha el sonido que hacen en su seno los muebles, los ajuares y los equipajes y los enseres mal afianzados.

Esta segunda edición no venal del ensayo acerca de la obra plástica de Antonio López García titulado **Antonio López. Arquitecturas en proceso** (revisado, incluyendo dos capítulos postremos) se edita digitalmente el 13.10.2023 para su visualización en pantalla electrónica a iniciativa del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla como promotor cultural y editor, y con motivo de la exposición en su sede, desde el 3.10.2023 hasta el 17.11.2023, de tres óleos sobre lienzo del artista, comisariada por **Daniel Bilbao Peña**, coordinada por **Juan Manuel García Nieto** como vocal de Actividades y por **Nuria Canivell Achabal**, decana del COAS

El editor ha procurado localizar y mencionar a todos los depositarios de derechos de aquellos textos e imágenes que no son de dominio público. En caso de producirse alguna incidencia, se solicita que sea comunicada para subsanarla en la siguiente edición. Cualquier forma de reproducción, impresión, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización expresa de sus autores o titulares. Obra inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual y adscrita al Centro Español de Derechos Reprográficos CEDRO

Editor © Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, 2023

Autor © José Joaquín Parra Bañón

Diseño y composición ©  NiMú

[edición II]

© Antonio López

© Estudio Antonio López

© VEGAP, 2023

Textos © sus autores

Imágenes © sus autores

Fotografías © sus autores

ISBN: 978-84-09-54598-8

Depósito Legal: SE 1755-2023

coas

Collegio Oficial
de Arquitectos
de Sevilla

José Joaquín Parra Bañón

