An impressionistic painting of a cityscape, likely Seville, Spain. The central focus is a tall, dark church spire with a cross on top, rising above the surrounding buildings. The sky is a mix of light and dark tones, suggesting a hazy or overcast day. The foreground shows a mix of colors, including green, brown, and grey, representing the ground and lower buildings. The overall style is expressive and textured, with visible brushstrokes and a rich palette of colors.

José Joaquín Parra Bañón

ANTONIO LÓPEZ
arquitecturas en proceso

coas

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

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]

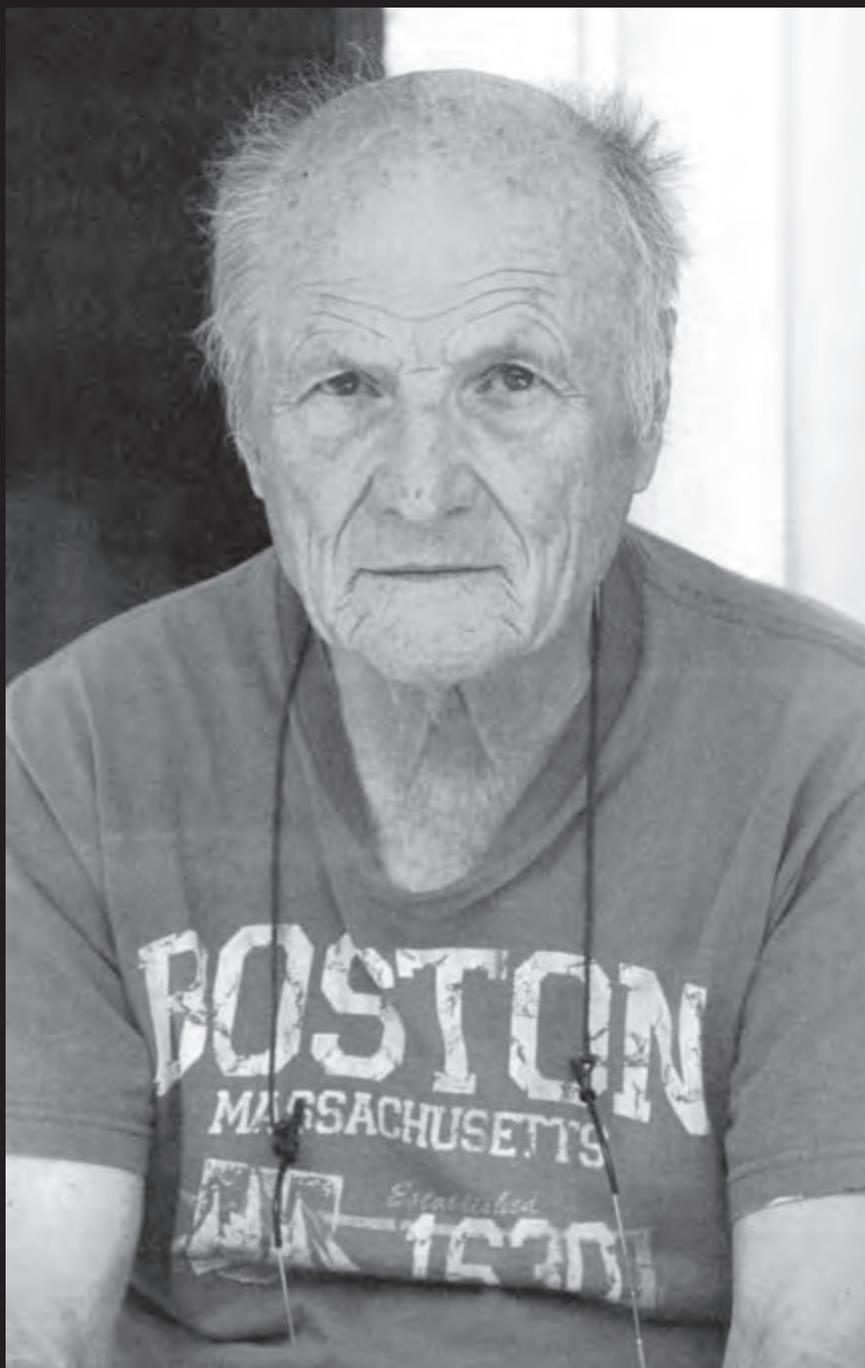
epílogo curatorial

«El tiempo pinta»
Daniel Bilbao Peña
[80-81]

Antonio López en Boston

Persistencia de la arquitectura

José Joaquín Parra Bañón



Lavabo y espejo

El Museo de Bellas Artes de Boston, en la ribera derecha del río Charles, al otro lado de Cambridge y del MIT, desde donde no es posible ver ni la *Residencia Baker House* de Alvar Aalto ni la *Capilla Kresge* de Eero Saarinen aunque están al otro lado del puente, es el depositario del óleo sobre madera titulado *Lavabo y espejo*, pintado por Antonio López García en 1967. Quizá podría decirse que es el autor de esa tabla dibujada, del mismo modo equívoco que es razonable preguntarse si la *Santa Bárbara* pintada por Jan van Eyck en 1437 es o no un dibujo, pues no es inmediatamente distinguible si fue el lápiz, la pluma o el pincel, o acaso el punzón, la herramienta que trazó las líneas definitivas. Si es una pequeña pintura inacabada, un boceto preparatorio o bien un dibujo a color concluso cuya intención y finalidad desconocemos. En la *Santa Bárbara* flamenca hay arquitectura: hay una misteriosa torre en construcción que conmemora a Babel, hay ciudad y hay paisaje. Contiene sucesos, relata una historia. Hay medioambiente, cielo, nubes, pájaros, campo, árboles y horizonte. Hay un vestido que se extiende volcánico y hay acción. En *Lavabo y espejo* también hay arquitectura, espacio y tiempo. Es el aseo del estudio del pintor, es la habitación alicatada de la casa del artista: la caja albina de los reflejos. Un vientre cristalino que se angula al mirarlo.

Fue I. M. Pei quien proyectó en 1977 la ampliación por el oeste del MFAB, inaugurada en 1981, para darle cabida a una colección en continuo crecimiento. La ficha del catálogo bostoniano correspondiente a la tabla antoniolopeña añade que este pintor español nació en 1936 y que las dimensiones de la pintura son $38\frac{1}{2} \times 33$ pulgadas ($44\frac{1}{4} \times 39 \times 2\frac{1}{4}$ enmarcada). La obra, informa el museo, está adscrita a la Colección Melvin Blake y Frank Purnell, quienes la donaron



Antonio López. *Lavabo y espejo*, 1967. Óleo sobre madera, 98,0 x 83,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.41



Jan van Eyck (h. 1390-1441). *Santa Bárbara*, 1437
Punta metálica, dibujo a pincel y óleo sobre madera, 31 x 18 cm.
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes. Inv: SL.6.2016.1.1

en 2003, y está inventariada con el número 2003.41. Lamentablemente no está «a la vista»: en la actualidad, en el otoño de 2023, cuando este texto se teje con tres hilos, no se exhibe. No es posible, en consecuencia, apreciar en directo el óxido de las cuchillas de afeitarse ni la textura de la cinta adhesiva en la que se quiebra la perspectiva. Si el lavabo esmaltado fuera la bárbara virgen y mártir flamenca que, acogiéndose al libro y a la palma, se desparrama en el suelo, entonces la torre en la que va a ser encerrada (y, debido a ello, ascendida al patronazgo de la arquitectura) sería el espejo manchego, con su repisa repleta de peones y de utensilios y con su reflejo de lo que no puede verse porque está más allá.

La pasión de Antonio López por los aseos y por los cuartos de baño domésticos es ya legendaria. Lo fascinan (lo paralizan, si acaso tuvieran, con su mirada) los azulejos impolutos, y los aparatos sanitarios con su blancura quirúrgica y sus destellos facetados, los grifos metálicos y los espejos de azogue, el despiece geométrico de los paramentos y de las solerías (cuadrados, hexágonos, teselas), las texturas de la realidad iluminada artificialmente, percibida bajo una luz eléctrica que no cambia, que posibilita dibujar las cosas eludiendo el movimiento perpetuo de las sombras. También el envejecimiento de los materiales, el deterioro y las huellas del uso, las manchas y la ruina progresiva de los ambientes. La estrechez de las habitaciones, la angustia de los pasillos con estenosis, la precariedad espacial de los cuartos higiénicos no lo incomodan, y siempre consigue incrustar dentro el caballete. Dice al respecto:

Yo descubrí la belleza de la luz, de los reflejos de las paredes de azulejos de un cuarto de baño absolutamente limpio. Me parecía una especie de templo... Lo que pasa es que yo lo ensuciaba enseguida [...] Ese espacio, a pesar de que ahí se hagan cosas tan fuera de lo glamuroso, me parecía,



Antonio López. *Interior del baño*, 1969
Lápiz sobre papel adherido a tabla, 49 x 34 cm

visualmente, de una atracción suma [...] Me parecía de una gran belleza y lo pintaba sintiendo: sintiendo esa gran belleza» (López 2007, 20).

De qué habla, en consecuencia, la arquitectura del cuarto de baño releída e interpretada en la obra de Antonio López: del descubrimiento de la belleza agazapada en las cosas ordinarias; de la revelación de esa belleza difícil que a otros le pasa desapercibida; de la belleza como sentimiento (no como sensación) y del arte como acercamiento a la expresión de ese sentimiento.

Los derechos de autor, informa la web estadounidense, son gestionados en USA por Artists Rights Society (ARS), Nueva York, y por VEGAP, Madrid. Y añade: «Las imágenes en tamaño miniatura de obras de arte protegidas por derechos de autor se muestran bajo uso legítimo, de acuerdo con las pautas recomendadas por el Código de mejores prácticas en uso legítimo para las artes visuales, publicado por la College Art Association en febrero de 2015». Lo grisáceo que predomina en la reproducción en miniatura de la institución propietaria, o el nácar y el perla en la de la *www* oficial de Antonio López, se transforma en algunas reproducciones impresas en una gama de tenues ocre amarillentos, en una paleta de voluntariosas aproximaciones.

Cabezas nietas de bulto redondo

Además de esta, el museo trasatlántico dispone de otras once obras. Tres de ellas son cabezas. Cabezas infantiles fundidas en bronce apoyadas en posición vertical, frontales, y no volcadas, eludiendo mostrar las entrañas de la cisura del cuello, como hacen las recostadas en el hueco de una bandeja, así la del *San Juan Bautista* decapitado de la



Antonio López. *El váter*, 1966
Óleo sobre madera, 228 x 119 cm







Antonio López. *Carmen dormida*, 2008
Bronce, 238 × 199 × 227 cm. Colección Marlborough

Catedral de Granada o, sin recipiente que la contenga mientras la transporta Herodías o Salomé, como sucede con la tallada por Gaspar Núñez Delgado en 1591 del Museo de Bellas Artes de Sevilla; o la de Juan de Mesa, custodiada en una vitrina transparente en la Catedral de Sevilla, en la que son visibles el vacío cilíndrico de la tráquea, la médula, una vértebra, los vasos sanguíneos, la sección de los músculos, etc.

Una de las cabezas, pequeña como una maqueta o jibarizada para servir de ensayo (15 × 14 × 16 cm) es la *Cabeza de Carmen* (o *Carmen Durmiendo*), 1999-2000 (Inv: 2008.656), donada a la institución por el artista. Las otras dos carmencitas son colosales (243 × 200 × 228 cm): fundidas en 2008, se exhiben a la intemperie en los jardines del museo. Una lleva por título *Día* (la que tiene los ojos abiertos. Inv: 2008.166.1) y otra *Noche* (la que cierra los párpados. Inv: 2008.166.2). En otros catálogos estas dos piezas se denominan *Carmen despierta* y *Carmen dormida*, y se conocen como *El día* y *La noche* a las dos que gravitan desde 2008 la estación de trenes de la madrileña Puerta de Atocha (Calvo Serraller 2011, 277). El día y la noche adquieren con Antonio López volumen, masa, cara de niña, una consistencia redonda que remite nominalmente a la tumba de Julio de Medicis en la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia, donde Miguel Ángel Buonarroti talló en mármol una versión desnuda de esta idea bifronte. El *Día* y la *Noche*, la esfera planetaria de la casa lunar y la del período solar, están posadas directamente sobre el césped en los exteriores del museo, próximas a los viandantes, como gigantescas frutas caídas del árbol o dejadas caer por Hipómenes en su carrera contra Atalanta, alterando con su inmensidad opaca el espacio al que someten. No fueron concebidas para ese recinto sin cotas: se trasplantaron y se injertaron allí. Y allí condicionan el lugar de forma similar a como lo hace el *David* de



Antonio López. *Figura de mujer. Fátima*, 2012-15
Madera de nogal policromada, 67 × 53 × 25 cm

Miguel Ángel presidiendo la Piazza della Signoria en Florencia, o el *Bartolomeo Colleoni* de Andrea del Verrocchio gobernando el veneciano Campo santi Giovanni e san Paolo, aunque con la gran diferencia de que las cabezas antoniolopeñas renuncian a los pedestales, se conservan humanas y accesibles, pacíficas a ras del suelo en el que se enraízan, sin incentivar la violencia. O quizá no tienen nada que ver con las esculturas enfáticas que colonizan los espacios públicos, o que determinan las plazas históricas, pues estas cabezas sin torso son anónimas, dejaron de ser nietas al amputarlas, y, humildes a pesar de sus dimensiones, ejercen su libre albedrío. Sin peana que las enaltezca, allí, en Atocha o en el valle del Almanzora, no lejos de Tíjola, son arquitectura: arquitectura inhabitable, como la de los monumentos sin puerta, aunque arquitectura determinante, al igual que los obeliscos y que las fuentes de G. L. Bernini.

Las cabezas en formación de Antonio López, las mentes pensantes y sintientes, surgen del suelo como edificios que carecen de podio, de estilóbato, de zócalo, de *pilotis* que los alejen del terreno, de piernas y de pies que los desentierren. Brotan como las pirámides, los castillos medievales, Mojácar fotografiada por José Ortiz Echagüe desde su avión y algunos de los edificios registrados por Bernard Rudofsky en su *Arquitectura sin arquitectos*. Se trata de las arquitecturas descalzas. No se asientan en él, no están cimentadas en él: germinan del humus o del plano, como demuestra la *Figura de mujer. Fátima* (y la *Mujer de Coslada*, de 550 cm) que, hundidas las manos en la madera de la que procede, levanta la mirada a lo alto en busca de otros asuntos, como ya lo hizo en sus orígenes *María de pie* (1964), su tercera escultura de bulto redondo, de la que el artista informa: «Conseguí expresar algo con esa niña [...] Los ojos, en su momento, estaban muy marcados. O sea, que la niña miraba a



Antonio López. *El perchero*, 1963-64
Madera policromada y poliéster, 147 x 126 x 28 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.56

la persona que tenía delante. La miraba desde debajo de una manera muy fuerte» (López 2007, 73). Tanto María como Fátima están modeladas, talladas a “tamaño real”: las razones que conducen a Antonio López a agigantar sus esculturas, a fundirlas a gran escala, a transformarlas en edificios universales, están pendientes de estudiar.

Aparición en bajo relieve

Hay una cuarta y una quinta y sexta escultura en Boston, aunque no son de bulto redondo sino bajos relieves: estados de comunión y de compenetración entre el grabado y la arquitectura, o entre la pintura y la escultura, en los que una se inclina hacia la otra, en los que aquella adquiere un cuerpo propio y se despega del plano, y en los que esta se sujeta a la superficie de la que brota. Se trata de una edición en bronce de *La aparición del hermanito*, ideada en 1959 y reproducida en 1988; de *La despensa* (o, según otros catálogos, *La fresquera*), de 1962, labrada en madera y luego policromada, y de *El perchero*, o *La percha*, tallada en madera y poliéster y policromada entre 1963 y 1964. En *La aparición del hermanito*, cuya orografía está a medio camino entre los relieves labrados en mármol por los asirios o por los griegos más antiguos, cuyas obras sin trampa tanto admira el artista, o los broncees fundidos en cuarterones, como los de las puertas del Baptisterio de Florencia (donde Ghiberti incluyó a un anciano Noé vencido bajo un emparrado), y la pintura masiva que es posible modelar del mismo modo que trabaja su barro el alfarero, hay una parra trepadora prendida a una pérgola: un parral enredado en una estructura de alambres que hay atirantada delante de una casa, extendiendo sombras y frescos de la forma que era habitual a la entrada de



Antonio López García. *La aparición*, 1963
Madera y óleo, 54,5 x 80,2 x 13,6 cm. MoMA, Nueva York. Inv. 290.1965

los cortijos y en los patios de las casas rurales para construir, de esa eficaz manera, un zaguán exterior, para acondicionar y perfumar nutritivamente el umbral. Bajo estos alambres sin pámpanos ni sarmientos levita ingrávido el niño muerto que se le aparece en el insomnio diáfano de Tomelloso a su madre, que se arrodilla junto a la regadera, y une sus manos e implora. El niño aerostático le recuerda al devoto a san José de Cupertino cuando, sin aviso, se tornaba ingrávido y, ya libre del peso que lo lastraba, se elevaba sin freno (había que sujetarlo atándolo con una cuerda), y también a Remedios “la bella” cuando años después ascendió a los cielos enredada un revuelo de sábanas en *Cien años de soledad*.

La visión mística del hijo resucitado sucede bajo los aleros de tejas, en el ámbito cerrado del patio, cuando la puerta de la casa está abierta, dejando una vía de escape, un punto de fuga. Es casi una *Anunciación*: el niño es el ángel sin alas. En *El perchero* hay otra puerta entreabierta. No de par en par, sino entornada, expresándose con el lenguaje misterioso de las carpinterías elocuentes. En ocasiones, las puertas que no cierra Antonio López, al igual que la que abrió Velázquez en *Las meninas*, conectan el espacio real con el irreal, o bien al contrario. Aquí la arquitectura no es el recinto al descubierto cerrado por muros y tapias sino la frontera del cuarto doméstico. Es el soporte de la percha de la que cuelga la indumentaria, las ropas y los trapos deshabitados, y es el interruptor, la manilla y la puerta entreabierta y la ausencia. La arquitectura es el límite en el que la discontinuidad, la rendija, la grieta, el agujero alargado, añade inquietudes. En el MoMA de Nueva York hay una versión en madera policromada de *La aparición* de 1965 (de la sublime *Mujer durmiendo* que muestra su pecho también hay una versión en bronce –MAC, Caracas- y en madera –MNCARS, Madrid-) en la que la puerta es la protagonista, o el vórtice,



Antonio López trabajando en el relieve de *La aparición del hermanito*, hacia 1986



Antonio López. *La aparición del hermanito*, 1959 (edición de 1988)
Bronce, 57,2 x 79,5 x 4,4 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 1998.11

del relieve. La apertura al dormitorio conyugal, la ruptura liminar que pone en contacto el sueño con la pesadilla, el pasillo con la estancia, la levedad infantil con la gravedad de los durmientes, es un hiato. Es la solería en damero, la geometría solar en la que se cimientan las anunciaciones marianas de interior, la que sirve de nexo, la que construye el plano de asiento del escenario.

Ventanas, parras, uvas

Además de la arquitectura de la puerta está la esencial de la ventana, y sus relaciones directas con el cuadro, con la realidad objetiva contenida entre los límites rectangulares de la superficie pictórica. No acostumbran a estar enmarcados los óleos del pintor: no necesitan enfatizar la línea en la que concluyen. En Boston no hay aún ventanas representadas así, poniéndole límites a las panorámicas, seccionando horizontes, fragmentando perspectivas. Las ventanas por las que Antonio López mira, las que incluye en su repertorio no para informar de la procedencia de la luz sino de las condiciones de la mirada y de lo que sucede más allá, son objeto de obras autónomas, independientes. La cartesiana *Ventana por la tarde* iniciada en 1974 y concluida ocho años después, y la inconclusa y polar *Ventana de noche*, en proceso desde 2013, son dos muestras de la querencia del pintor por las discontinuidades (bocas, válvulas, orificios, desgarros) de los límites de la arquitectura.

Además de la arquitectura de los huecos y de las carpinterías que los matizan, es importante, por otras razones, la arquitectura de la parrá en la obra del artista: la presencia del árbol frutal en la aparición aeronáutica en el exterior de la casa manchega es sintomática de su tendencia a acopañar



Antonio López. *Ventana por la tarde*, 1974-82
Óleo sobre tabla, 141 x 124 cm



Antonio López. *Ventana grande*, 1972-73
Óleo sobre tabla, 241 x 187 cm



Antonio López. *Ventana de noche. Poniente*, 2013 (en proceso)
Óleo sobre tabla, 241 x 220 cm

Ventana de noche. Poniente en el estudio de Antonio López



Antonio López trabajando en *Ventana de noche. Poniente*, febrero de 2014
Foto: María López

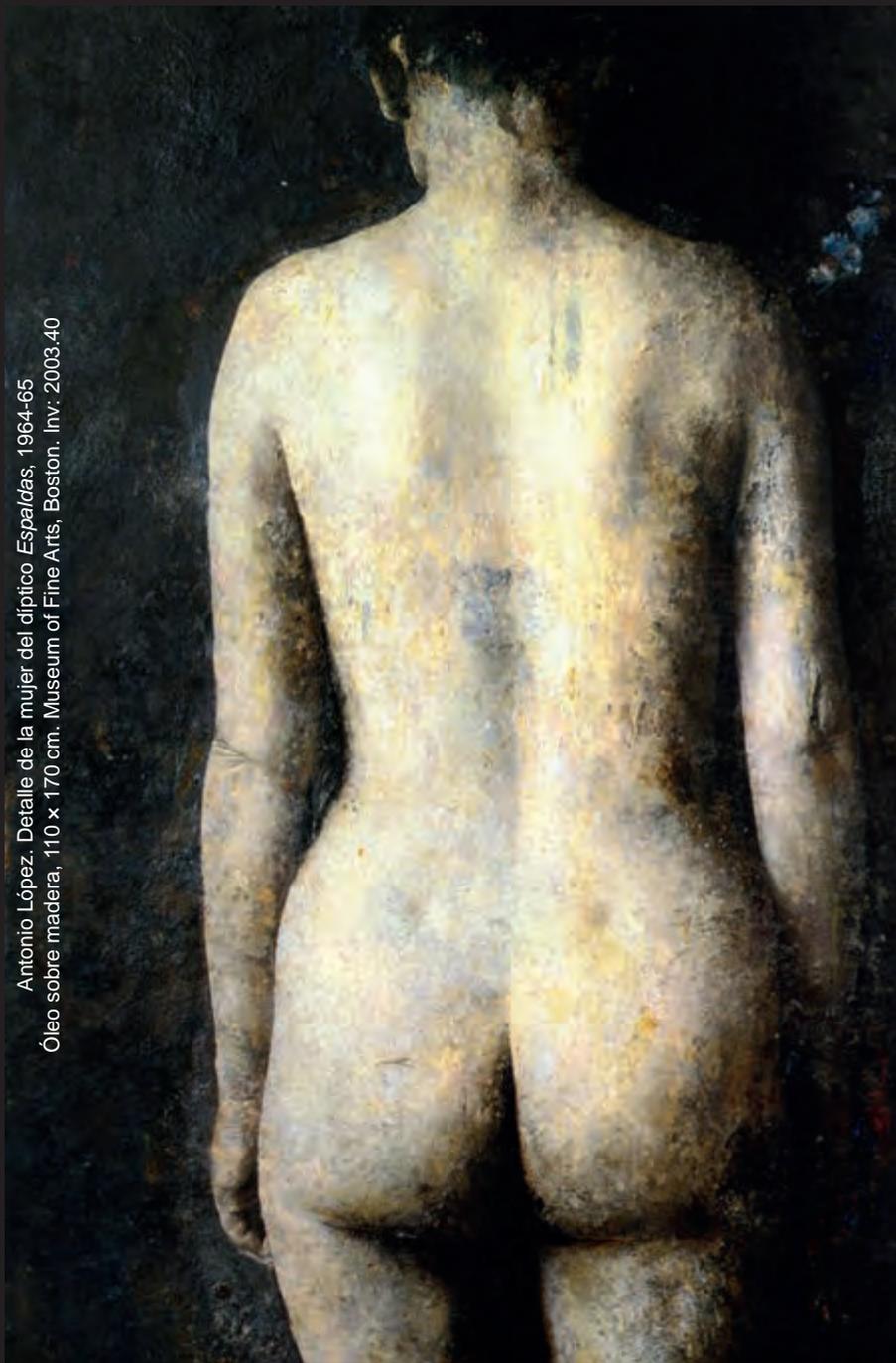


Antonio López. *Uvas doradas 1*, 2017
Óleo sobre lienzo, 51 x 54 cm

a las plantas en su devenir. Fue esa la primera parra que le llamó la atención (*La parra* inaugural de su repertorio está fechada en 1955), con sus uvas y sus pámpanos y sus incipientes espirales de sarmientos rizados. Esa es la parra que lo hizo atender a los árboles y a los lugares de la arquitectura que la arquitectura disciplinar desatiende o desprecia, y en los que el artista se fija y escruta, observándolos, analizándolos, transformándolos en un tema recurrente. La parra humanizada en los arriates, transformada en cobertizo, arquitecturizada como sombra y como despensa, y no las vides alineadas en el campo como explotaciones agrícolas.

No es extraño que la primera obra que aparece en el apartado “obra actual” de su página web oficial sean unas uvas en proceso de construcción: no un racimo que cuelga sino unas ganchas acostadas en una bandeja. Y que las tres siguientes contengan uvas fotografiadas en el suelo, uvas fotografiadas en el atril, uvas negras retratadas a partir de una cruz, uvas fuera de las alacenas de Sánchez Cotán. Es la parra sintetizada en su fruto, en los racimos de esferas maduras que pinta con sumo detalle, definiendo el sabor de su jugo, como las que pintaron Zeuxis y, entre los representados en el Museo del Prado que atendieron a la uva nutritiva como motivo único, Miguel de Pret (*Dos racimos de uva con una mosca*, 1630-44), Juan Fernández el Labrador (*Cuatro racimos de uvas colgando*, h. 1636) o Luis Egidio Martínez (*Bodegón con bandeja de uvas*, 1771), aunque el viticultor manchego las ve con otra luz, sin la negrura de sus predecesores, con la alegría del éxtasis, con pámpanos más vivos. La humilde precariedad de las uvas deseadas por los insectos y por los pájaros y la ascética hermosura de los inodoros, de los lavamanos y las duchas, van de la mano. Dichosa la ventana del cuarto de baño que abre hacia el verdor de una parra silvestre que trasforma en una umbría vividera un patio cualquiera.

Antonio López. Detalle de la mujer del díptico *Espaldas*, 1964-65
Óleo sobre madera, 110 x 170 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.40



Dos dibujos

En el inventario general del museo de Boston hay, además, dos dibujos relacionados con dos óleos de su propia colección. Se trata del *Estudio para espaldas (hombre y mujer)* de 1963 (Inv: 2003.13) y del *Estudio para Atocha* de 1964 (Inv: 2003.14). El primero dibujado con carboncillo, tiza y grafito sobre papel beige (267 × 191 mm) y el segundo con lápiz de grafito sobre papel (229 × 330 mm). En esos dibujos no hay arquitectura. O esta no es perceptible. No es necesaria, o no es posible ponerla en evidencia. Pero está en ellos presente: basta con imaginar un paramento detrás del hombre que muestra su espalda sobre el que se proyecta su sombra, y un suelo que acoge a la pareja que se encarna tumbada encima de él. Están el suelo y la pared, el diedro en el que se fundamenta la arquitectura. Decíamos que sus esculturas humanas, sus cabezas y sus bustos germinan del suelo, y que en sus dibujos la arquitectura se disimula: hay un dibujo de Mantegna en el que se entrelazan ambos asuntos. En su *Hombre yacente sobre una losa de piedra* está representada, en el prisma de piedra que es lecho y casa, sepulcro y ámbito vividero, la arquitectura esencial; es de ella, de ese suelo cualificado, desde donde se levanta el cuerpo, en la que se impulsa el hombre para despegarse del suelo. En ninguno de los dos dibujos hay rostros, gestos faciales, semblantes. Los cuerpos de espaldas que se alejan (no los que le dan la espalda al espectador sino los que quieren narrar su reverso) adquieren un nuevo significado en la obra de Antonio López.

Y tres óleos sobre madera

Los dos lienzos relacionados con los dibujos del MFAB son *Espaldas (Hombre y Mujer)*, y *Atocha*, ambos pintados



< Antonio López. *Hombre y mujer*, 1968-1994

Talla en madera de abedul y cristal, modelado, ensamblaje, encolado y policromía, fig. masculina: 195 x 59 x 46 cm; fig. femenina: 169 x 42 x 38 cm. MNCARS, Madrid. Inv: DE01469



Alberto Durero. *Adán*, 1507 (óleo sobre tabla, 209 x 81 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: P002177). El Greco (atribuido). *Epimeteo*, 1600-10 (madera policromada, 44,0 x 17,1 x 9,0 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: E000483) y *Pandora*, 1600-10 (madera policromada, 43,0 x 12,7 x 8,0 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv: E000937)



Antonio López. *Niña muerta*, 1957
Óleo sobre lienzo, 90 x 105 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.43

en 1964. Ninguno de los dos está expuesto en las salas de Massachusetts. Ninguna de las dieciséis obras que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía registra en su inventario de Antonio López están ahora expuestas. El hombre y la mujer son, podría decirse, Adán y Eva saliendo cogidos de la mano del Paraíso, dejando atrás la arquitectura divina, la clausura genésica en la que todas las necesidades biológicas estaban cubiertas, para inmiscuirse en una realidad en la que tendrán que inventarse las formas que la pueblen, incluidas aquellas que después serán consideradas arquitectura, desde la hoja de higuera o el brote de parra que arrancarán del árbol, para protegerse la cabeza con ella de la insolación o de la lluvia, hasta la ciudad mítica a la que los veterotestamentarios llamarán Enoc. Son, quizá, un fragmento de *Adán y Eva* pintados en 1507 por Alberto Durero si se mirara por el envés de sus tablas en el Museo del Prado, o *Prometeo y Hesíone* adentrándose en la noche sin la antorcha, o su hermano irreflexivo *Epimeteo* con *Pandora* de acuerdo con la versión que este museo le atribuye a El Greco. Este espectador recuerda aquellos óleos y estas tallas siempre que ve las parejas esculpidas por Antonio López, las figuras soberanas, alineadas, conyugales, equivalentes, de un hombre y de una mujer universales, vistas de frente, de costado o de nalgas. El hombre es el propio artista: «Creo que yo mismo», responde cuando le preguntan que quién era el modelo (Anaut 2022, 160), aunque el rostro procede del vaciado que le hizo a un jardinero cuando estaba pintando Madrid desde las Torres Blancas de Sáenz de Oiza. Y añade: «La representación del hombre y la mujer me parecía un asunto muy interesante. Es un tema que aparece muy pronto, ya en 1955 hago un hombre y una mujer». Hasta entonces, los había pintado vestidos. Finalmente, asegura: «me han salido unas figuras que no son en absoluto individualizadas. Son lo contrario de



Antonio López. *Retrato de Emilio y Angelines*, 1961-75
Óleo sobre tabla y lápiz sobre papel, 107,8 x 98,6 cm

unos desnudos individualizados, son unas figuras que abarcan, creo yo, otro espacio» (Anaut 2022, 162). Las figuras abarcan el espacio: de sus figuras sin arquitectura emana el espacio. Sus arquitecturas deshabitadas se equilibran con sus figuras sin arquitectura. La arquitectura es tanto lo que queda atrás (la memoria de la residencia infantil) como lo que espera delante (el proyecto, la propuesta de transformación de la realidad, el deseo de satisfacer otras necesidades), y todo lo que hay a los lados acompañando, protegiendo, cohibiendo, custodiando, o por arriba y por abajo, cobijando, amparando, sosteniendo, cubriendo.

En el *Retrato de Emilio y Angelines*, comenzado en 1961 y detenido en 1975, hay arquitectura. Además de los exteriores del barrio de Azca (la pintura comenzó siendo un interior), la figura masculina, borrada por deseo expreso de la femenina cuando la pareja se divorció, tiene algo que ver con la arquitectura. Es el retrato del arquitecto recién casado, de un amigo de Fernando Higuera que le encargó a Antonio López que los pintara: «le quité el cuerpo pero le mantuve la cabeza. También dejé espacio para pintar a la niña que habían tenido antes de la separación» (Anaut 2022, 156). Las ocho chinchetas que afianzan el dibujo de la niña, la mancha que borra como un material de construcción añadido, lo definitivamente incompleto, el tiempo detenido, la ciudad reclusa, hacinada entre el cielo y la inmensidad del suelo, las figuras, aquellas anónimas y estas concretas «que abarcan, creo yo, otro espacio».

El hombre y la mujer viven en el espacio prismático definido por su basamento cuadrado mientras la pátina que les sirve de piel evoluciona con lentitud geológica. La *Niña muerta* e insepulta no vive en la caja que la contiene: yace dentro de su féretro, entre el bodegón del primer plano (un jarrón con flores, un candelabro con una vela encendida, un



Antonio López. *Atocha*, 1964
Óleo sobre madera, 95 x 105 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Inv: 2003.42

periódico arrugado, procedentes de las cosas que Johannes Vermeer van Delft ponía por delante de sus protagonistas) y la tapia de la Sociedad Anónima, en el suelo periférico que bordea la ciudad ampliada con bloques racionalistas que entristecen la escena: la vaciedad de las calles, lo fosco del día, lo inconcebible del ataúd abierto olvidado en el pavimento, velado en medio de la calle paralela. El surrealismo del acontecimiento fúnebre, de la inmovilidad cadavérica de la niña o de la actividad frenética de la pareja amorosa en *Atocha*, conversa con la frialdad estática de la ciudad, interroga al suburbio industrial, preguntándole al silencio de la arquitectura. El *Perro muerto* de 1963, los *Restos de comida* (1971, lápiz sobre papel) y el *Conejo desollado* (1972, óleo sobre tabla) algo tienen que ver con esta niña: con el interés del artista por expresar la muerte. No la agonía (de la que se ocupa la ciudad suicida encaminándose a la destrucción) sino la muerte orgánica y la inorgánica que en arquitectura se denomina ruina.

Ciudades capitales

Atocha es un óleo sobre tabla en el que la arquitectura es protagonista: no la protagonista absoluta, como en la *Torre de Babel* de Brueghel el Viejo (1563), o única, al igual que sucede en la *Gran Vía* que pintó entre 1974 y 1981 en una tabla de dimensiones similares (casi un metro cuadrado), sino el escenario en el que una pareja copula amándose sobre el suelo. La ciudad se ahonda en una calle, los edificios se desvanecen detrás de los postes tensionados (los del tendido eléctrico que ya erizan, aunque perdida la verticalidad, como las lanzas a la *Rendición de Breda*, a Tomelloso en *Carmencita de Comunión*, 1960, y a la *Calle de santa Rita*,



Antonio López. *Gran Vía*, 1974-81
Óleo sobre tabla, 90,6 x 93,5 cm

1961). Las fachadas ocupan algo más de un tercio de la altura, y los restantes, a partes iguales, se reparten entre un cielo rosáceo y el gris del asfalto. La arquitectura es el fondo de las figuras solitarias, como el jardín de Edén en algunas versiones del Paraíso en las que yacen castos los progenitores genésicos. O bien las figuras son la excusa para poner en evidencia la soledad, la hostilidad, la quietud del amanecer y del ocaso, el desamparo de lo urbano.

Respecto al dibujo de 1954 titulado *Cuatro mujeres* relató el artista que una vez terminadas las figuras, compuestas las cuatro novias sedentes, les puso una ciudad al fondo y concluyó la obra (López 2007, 63). Esta no es una ciudad añadida al final del proceso sino un precedente, un prólogo: es el tema inicial. La incorporación de los amantes sucedió años después (hacia 1972) para mitigar la sensación de vacío. Dice el autor a propósito de *Atocha*:

Yo desconfiaba de la realidad. Hasta que llegué a confiar en la realidad pasó muchísimo tiempo [...] 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 ventanas, puse a una pareja haciendo el amor [...] esta ciudad sin perro, con una pareja haciendo el amor, fue una de las obras que mandé a la primera exposición que hice en Nueva York en la galería Staempfli. Y justamente fue allí, en la casta Norteamérica, donde retuvieron el cuadro como material pornográfico. Entonces le tocó al galerista ir allí a rescatarlo... pero no lo mostró en la exposición. Lo tuvo en la zona privada de la galería. (López 2007, 35)

Atocha aún sigue oculta en los almacenes del museo, como si sus gestores temieran el escándalo. Este informa de la relevancia biográfica de la estación de trenes de Atocha en la memoria madrileña del artista, de la nostalgia evocada



Antonio López pintando la Gran Vía en la Gran Vía de Madrid, 1978

en él por ese «espacio de transición, con su atmósfera fría y casi impresionista», y propone que esa escena «oscila entre el recuerdo y el sueño surrealista, mientras un hombre y una mujer copulan en el frío suelo, perturbando las tranquilas calles de Atocha temprano en la mañana».

En *Lavabo y espejo*, en *La fresquera* y en *El perchero*, hay una habitación: se muestra el fragmento de una dependencia doméstica. Hay un recinto amueblado en el que lo relevante no es contenedor sino el contenido, el lavabo con sus enseres y la mesa con su menaje y su ajuar, los platos, los cubiertos, los alimentos, o la percha atornillada a la pared de la que cuelgan las telas a la espera de que un incierto usuario se vista con ellas al salir de la casa. Es la arquitectura mobiliaria la que predomina. Refiriéndose a *La alacena* (1962-63. Óleo sobre tabla) y a un armario persuasivo, confiesa:

Yo me quedaba absolutamente hechizado de ver esa forma real allí. Esa forma tan enigmática que para mí era aquella forma, que está en la vida cotidiana de todos los hombres [...] visto con una determinada luz, de una determinada manera, es algo tan sumamente extraño, tan sumamente raro, que no hay nada que puedas añadir que lo haga más misterioso. (López 2007, 37)

Esto que sugiere, que asegura respecto a un armario ordinario o a una alacena heredada en la que se apoya un busto de María Moreno, podría aplicarse a la arquitectura, al piso desde el que asoma su esposa en la calle Embajadores desde 1962, donde un vaso con flores y una vela de cera turban la escala del espacio urbano, y a *Madrid* (1960), a su primer paisaje de la capital, construido estival y vespertinamente desde una terraza a la que le daba acceso la novia de Fernando Higuera, María Elena de Cárdenas, y que estuvo

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



Antonio López pintando en su estudio *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas*
Foto: María López

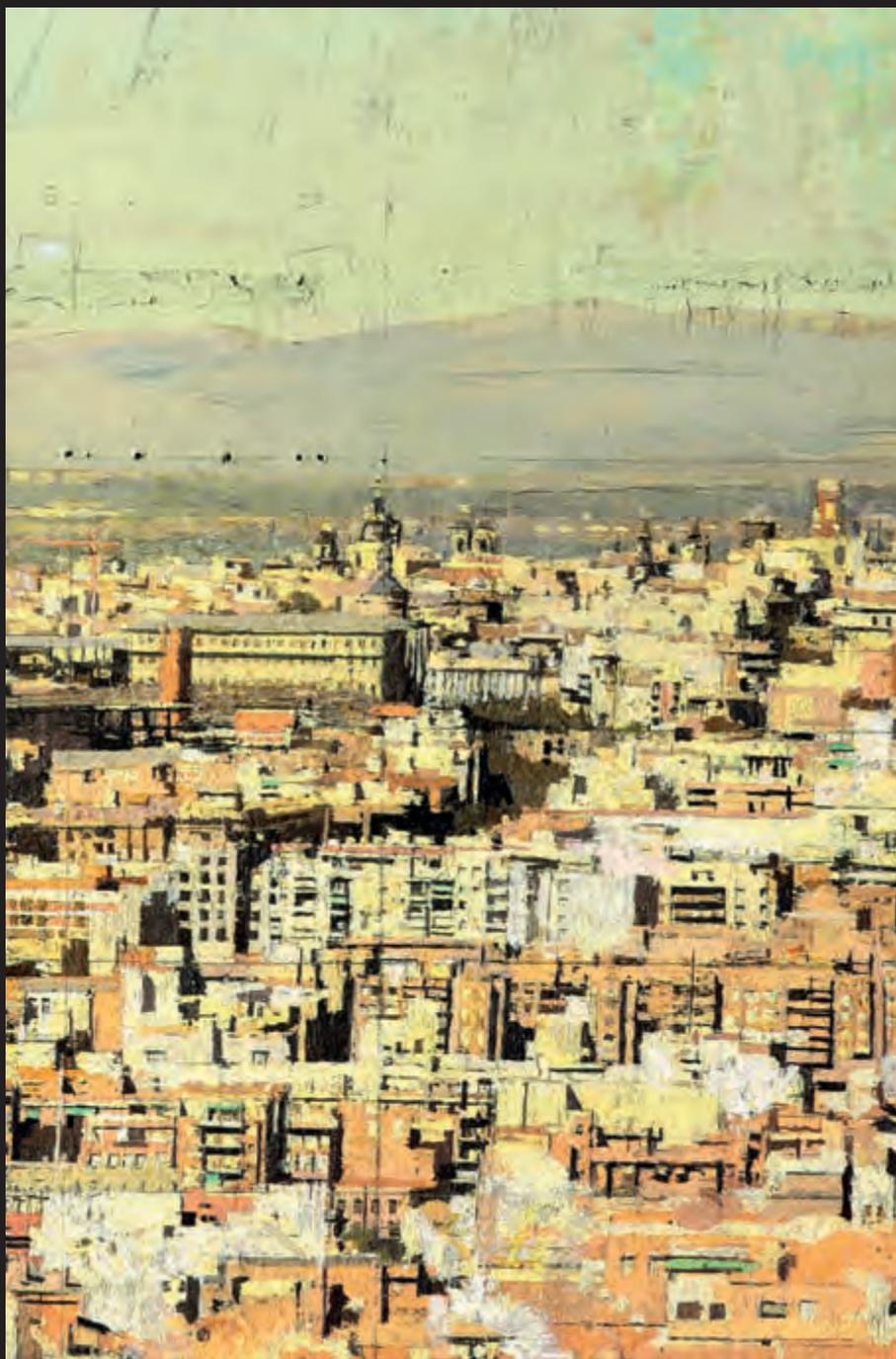
a punto de contener un perro desmaterializado en el horizonte, cuya línea está situada a dos tercios de altura.

La arquitectura indudable, precisa, objetiva, proyectada, más hostil que amable, que hace acto de presencia en la *Niña muerta* y en *Atocha* es diferente de la vernácula, anónima y rural que ya había sido prefigurada, desde otros puntos de vista y con otras intenciones, en sus visiones de Tomelloso: como escenarios o como tapices de fondo en *La novia*, 1957; como panoramas a través de una ventana en *Cabeza griega y vestido azul*, 1958, o como expectativas desde una terraza, como en *Niño con tirador*, 1953 (la de la casa de sus padres en Tomelloso), y en *Carmencita jugando*, 1959. Los sucesos de *Niña muerta* y en *Atocha*, uno funeral y otro conyugal, que acontecen en la arquitectura (en los bordes de la arquitectura, en la periferia de la ciudad, en el margen de la civilización) se irán extinguendo de las recreaciones y de las creaciones urbanas de Antonio López, en las que a partir de la década de 1960 predominará lo mineral, cartografías tan deshabitadas como sus cuartos de baño, próximas al espíritu cartujo, ascéticas como los monjes de Zurbarán. No hay nadie viviendo en los óleos *Madrid hacia el observatorio* (1965-70), en *Madrid desde Capitán Haya* (1987-96); en *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* (1990-2006), ni en *Madrid Sur* (2015) ni en las cuatro tablas de la *Terraza de Lucio* (1962-90). No habrá nadie paseando por la vaciedad telúrica de Sevilla constatada desde el observatorio de la Torre de la Navegación.

En la grandiosa (más de diez metros cuadrados) versión dada por terminada tras dieciséis años de trabajo discontinuo de *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* un pasamanos se curva en primer plano: un tubo rojo cose el ala derecha a la tabla central. Un cilindro que el ojo curva cuando lo percibe a esa distancia y que el artista pinta

Antonio López. *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas, 1990-2006*. Óleo sobre lienzo, 250,5 x 406,0 cm. Colección Caja de Madrid





tal y como lo ve, atendiendo a las leyes del dibujo del natural. De la versión inacabada que se muestra en el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla en el otoño de 2023, de 140 × 170 centímetros y no de los 250 × 406 que tendrá al final, el hilo bermejo, la línea de sangre, no forma parte. La línea del horizonte está situada algo por encima de la mitad. Esta versión, este intento está documentado en la página 194 de *Antonio López. Pintura y escultura*, el volumen prologado por Miguel Delibes (a quien le midió la cabeza con el propósito de hacerle un retrato) e introducido por Francisco Calvo Serraller en 2011. En la página siguiente aquel *Madrid desde Vallecas* (1ª escala, estado hacia 1991) da paso a *Madrid desde la Torre de bomberos de Vallecas* (estado hacia 2004), en el que un otero ocupa el lugar de la terraza y su pretil. En las dos contiguas, a doble página, en las 196-197, se reproduce el estado final, de 2006, donde se informa de que mide 250,5 x 406,0 cm y que forma parte de la colección Caja de Madrid. En las páginas siguientes, a sangre, a todo lo ancho y lo alto, se incluye un «detalle a tamaño real». En él es posible apreciar lo inapreciable. Lo que el ojo analítico solo puede detectar en presencia de la realidad: la infinitud de ventanas, los miles de balcones aterrazados, el verde de los toldos que dan sombra a diez kilómetros de distancia, los edificios que cristalizan bajo la luz implacable de los días, las directrices a lápiz, el trazo del pincel, los orificios dejados por las chinchetas que sujetaron los hilos, la textura terrestre de la pintura, el deterioro, el paso del tiempo, las huellas dactilares, la partitura de la ciudad, la belleza, la indudable existencia del artista que, ejerciendo de arquitecto renacentista, le arranca las adherencias de 2012 a *Sevilla II* para exponerla en Sevilla once años después.

< Antonio López. Detalle de *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, 1990-2006