

METODOLOGÍA PICTÓRICA EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ GARCÍA

PICTORICAL METHODOLOGY IN ANTONIO LÓPEZ GARCÍA'S WORK

POR DAVID SERRANO LEÓN
Universidad de Murcia, España

Desde sus inicios hasta su consolidación personal pictórica en la segunda mitad de la década de los sesenta, el pintor Antonio López (1936) experimenta un cambio del procedimiento de medición, pues se plantea que para atrapar la realidad necesita unos instrumentos perspectivos que le ayuden a ser más preciso. La escuadra de madera creada por él y el compás se convertirán en las herramientas cotidianas en su proceder como pintor. Además de las citadas, hay que destacar otros recursos como las plomadas fijas que hacen de eje vertical o los hilos horizontales que le sirven de línea de horizonte. Y es que la obra de Antonio muestra sin pudor los arrepentimientos y rectificaciones que experimenta dejando al descubierto los entresijos del proceso pictórico.

Palabras clave: Realismo, pintura, dibujo, perspectiva y geometría.

From the begin to his personal and pictorial consolidation in the second half of the sixties, the painter Antonio López (1936) undergoes a change of his measuring procedure because he considers that some perspective instruments are needed to keep the reality in a precise way. The wooden square, created by himself, and the compass will become his daily tools in his pictorial procedure.

In this sense, it is necessary to highlight other resources such as the fixed plumb lines, that work as a vertical axis or the horizontal thread that is used as a horizon line.

That is to say, Antonio López's work openly shows the attempts and corrections he is experimenting with, thus exposing the nuances of the pictorial process.

Keywords: Realism, painting, drawing, perspective, geometry.

Este estudio tiene por objeto analizar la evolución del procedimiento de medición espacial que experimenta el pintor Antonio López García (Tomelloso, 1936) desde sus inicios (en los que hacía un dibujo a ojo) hasta su consolidación personal pictórica en la década de los sesenta, cuando desarrollará una metodología diferente. Veremos la concepción que tiene sobre el acto pictórico: la obra en continuo cambio. Este concepto hace referencia no solamente a nivel compositivo (añadir o eliminar elementos formales, cromáticos o tonales) sino al hecho de ampliar la superficie del cuadro (y es este uno de los aspectos más novedosos) en etapas muy avanzadas. En otras ocasiones, por cuestiones bien distintas, seccionará el soporte con el fin de trabajarlo en todo momento

desde el mismo punto de vista. Para aprehender la realidad necesita unos instrumentos que le permitan medir de un modo más preciso. La escuadra de madera creada por él, el compás, las plumas y otros instrumentos de medida, se convertirán en los recursos habituales en su proceder como pintor. Por último, comprobaremos si estas herramientas condicionan la metodología de trabajo y los posteriores resultados obtenidos.

INSTRUMENTOS Y MATERIALES PERSPECTIVOS

Una de las primeras secuencias de la película *El sol del membrillo* de Víctor Erice es un bodegón que muestra los materiales que va a usar el pintor en la ejecución de la obra: unas escuadras de madera, un compás, unos cordeles, una plomada, un bote de témpera y unos clavos (Fig. 1). Para buscar los orígenes de su utilización hay que remontarse a la segunda mitad de la década de los sesenta, cuando Antonio siente la necesidad de recurrir a unos instrumentos que le permitan atrapar con más exactitud los límites de los objetos. Hasta entonces, nuestro pintor ha estado trabajando de un modo menos preciso, como aprendió en la Escuela de Bellas Artes donde se realizaba un dibujo aproximativo, a golpe de vista. Él mismo nos lo comentaba:

Mi tío despreciaba todo eso –se refiere a metodologías rigurosas–, decía que, había que educar la mirada y, yo durante muchos años pensaba también lo mismo. Decía que no había que valerse de esas triquiñuelas. Durante mucho tiempo trabajábamos así, un poco a ojo. En mi caso, cada vez necesitaba una mayor precisión, una obsesión, pues quería abreviar ese trámite. La fotografía no te lo abrevia porque te deforma. Entonces, lo mejor era medir. [] Todo lo que es esa parte técnica, en aquel momento, se cuidaba bastante. La tenías en la medida que la necesitabas, tú necesitabas más, pues ibas afinando más. Es como los instrumentos de medida del hombre. Según el hombre ha tenido una mayor necesidad de precisión, ha ido inventando instrumentos de mayor precisión. Por ejemplo, una lupa, unos primitivos no sabrían ni qué hacer con ella. Ahora, esas cosas no son bienes comunes, sino que, es algo que te vale, especialmente, para ti. ¡Cada animal tiene su estrategia!¹

A finales de los sesenta, Antonio comienza a representar un espacio geométrico (el estudio, el baño y otras habitaciones) y fue allí donde tuvo la necesidad de inventar un instrumento que le ayudara a transcribirlo. Años antes había trabajado sobre fotografías (hecho, por otro lado y de manera genérica, muy generalizado en el realismo) con lo cual el problema del dibujo estaba resuelto. Todo ocurrió cuando siente que su camino está junto a los objetos reales, es decir, conviviendo con ellos. Recordemos de nuevo el film de Erice: “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”.²

1 LÓPEZ, A. Entrevista I. Torreveja, 07/06/2006.

2 ERICE, V. *El sol del membrillo*. [Video] (Disc.I) Madrid: Rosebud Films, 2004. 2 discos compactos.

Una de las pocas herramientas contemporáneas utilizadas para medir la realidad, aparte de fotografías y proyectores, es cualquier objeto puntiagudo (una aguja de tejer, la punta de un pincel o un lapicero) cuyo sistema de medición³ sustituye a la retícula de la tradicional “ventana”. Pero Antonio, que encuentra insuficiente tal recurso, decide diseñar con materiales tradicionales (similar, como veremos, a los antiguos medidores de longitudes y ángulos) una escuadra de madera (Fig. 2) “a la española”⁴. Nos sorprende que opte por unos recursos tan alejados de los medios tecnológicos que hoy día podemos acceder. Apreciamos claramente que buscaba un procedimiento manual afín al proceso de trabajo desarrollado: “*Yo creo mucho en eso que te hace trabajar de una determinada manera*”.⁵ Rechazaba el dibujo inmediato que le podía haber facilitado otras máquinas. No obstante, sabemos que nuestro artista se basó en el sistema académico que antes había usado: el “lapicero” como medidor.⁶ De igual forma, ambos se basan en la “triangulación visual”, es decir, las medidas angulares que subtiende el ojo se transforman en medidas lineales. Pero su instrumento es mucho más sofisticado ya que le permitirá medir cualquier objeto sea cual sea su proximidad.⁷ En cuanto a las piezas que componen su herramienta, consta de dos listones de madera de diferentes longitudes que forman entre sí un ángulo recto. Uno servirá como “distancia principal” (la cual puede variar dependiendo de lo que se disponga a representar) y el otro, el “brazo” más corto, será utilizado como módulo referencial del espacio real.

Entre los instrumentos perspectivos utilizados desde el Renacimiento destaca por su parecido con el de Antonio el llamado “radio astronómico” de Gemma Frisius (Fig. 3), cuyo origen se remonta al “baculo de Euclides” (con forma de cruz e ilustrado por Leonardo) y al “baculo de Jacob” de Levin Ben Gerson. La mayoría de los aparatos manuales de perspectiva proceden de los instrumentos de medición terrestre y astronómica. Todos ellos, salvo el de Antonio, no tienen un punto de apoyo en la práctica. Únicamente las manos sujetan el instrumento cuyo extremo anterior es utilizado como “mirilla”. El radio, por tanto, no requería ningún objeto adicional para medir, pues tenía incorporados los centímetros a modo de regla. En el caso de López, es necesario un punto de apoyo –la mejilla– puesto que combina dos elementos: la escuadra y el

3 Este método consiste en extender el brazo hacia el espacio que se pretende medir, con ayuda de un lapicero asido por la mano. Habitualmente, se elige un módulo marcado por el pulgar que, suele coincidir con la longitud de algún elemento. Hoy día, se sigue aconsejando tal metodología en los manuales de dibujo –denominándolo “versión moderna de la rejilla de Durero”– y en las asignaturas que copian estatuas de escayola. En este caso, se acostumbra a utilizar como módulo el tamaño de las cabezas de las reproducciones.

4 Pues es una improvisación “casera”, originada por las necesidades que tenía en aquel momento. LÓPEZ, A. Conversación telefónica, 11-03-2010.

5 LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007. p. 80.

6 Pero el inconveniente de este procedimiento radica en la extensión inconstante del brazo. Pues unas veces está más abierto y otras más cerrado. Y como es de suponer, afecta a la medición.

7 Inconveniente propio del método del lapicero, ya que la longitud del brazo estirado impedirá la medición de los objetos extremadamente cercanos.

compás. Con una mano sostiene la escuadra, cuyo extremo descansa debajo del ojo, y con la otra regula la abertura del compás sobre el “brazo” perpendicular.

Según el propio pintor, “*lo mejor de este instrumento es su regularidad, porque, siempre tiene un radio constante. De modo que, el grado de ‘fiabilidad’⁸ es bastante alto*”.⁹

Junto a la escuadra y el compás, Antonio necesita otros elementos imprescindibles en su metodología como los cordeles y las plumadas. Estos fueron comunes en las máquinas de perspectiva, pues se usaban ya en los cuadrantes que medían los ángulos en astronomía, en las máquinas de reproducción de esculturas (como el “Finitorium” de Alberti) y también en el bastidor de Abraham Bosse, que servía para dibujar del natural y cuya estructura era similar a la de Durero. Pero es Leonardo quién los aconseja como práctica manual y habitual del pintor: “*Para pintar del natural un desnudo u otra cosa has de sostener en la mano un hilo con un plomo, pues así podrás ver las posiciones relativas de los cuerpos*”.¹⁰

Este andamiaje de cordeles es el punto de partida de cualquier obra de Antonio y viene a representar al eje vertical principal de la mirada. En primer lugar, coloca un hilo horizontal del que penderá otro con una plumada. Para la línea de horizonte pinta habitualmente sobre la superficie (o pared) de fondo de la escena que representa un “cordón” de pintura¹¹ (Fig. 4). En otras ocasiones, cuando no puede disponer de este armazón físico (como sucede en los paisajes) aprovecha cualquier arista de los edificios, ya sea vertical u horizontal. De cualquier modo, siempre se las ingenia para sujetar la horizontal. Por ejemplo, cuando pinta la Gran Vía –la serie que actualmente realiza– coloca desde una ventana el hilo nivelado sobre el marco o cuando pinta Madrid desde la torre de bomberos, lo sujeta sobre las antenas.

Con la combinación de estos elementos, escuadra e hilos, Antonio comienza a medir. Para crear una cuadrícula similar a la de Alberti, Leonardo o Durero, necesita otros materiales que evidencien dicha retícula y para conseguirlo recurre a la ténpera. Si los artistas del Renacimiento situaban la trama entre el punto de vista y el objeto, en Antonio no siempre ocurre así. Él creará pictóricamente esa estructura sobre los propios elementos. Nuevamente, este hecho se puede visualizar en la película de Erice. Al final del trabajo, el árbol estaba completamente inundado de indicaciones. Un ejemplo de medición aún más radical es el de los dibujos de las calabazas que más adelante estudiaremos. En esta ocasión, al disponer las hortalizas sobre una enorme superficie fija,

8 Por el contrario, nuestras pruebas prácticas nos desvelan un margen considerable de error –simplemente, con los leves movimientos de cabeza–. Suponemos que, por este motivo repite las operaciones una y otra vez, para asegurarse de la medida “exacta”.

9 LÓPEZ, A. Conversación telefónica.

10 LEONARDO DA VINCI. *The Notebooks of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, en dos volúmenes, New York: Dover, 1970, vol. I, p. 260.

11 Esta metodología es la utilizada para representar el membrillero en la película de Erice. Y también, en los dibujos de calabazas de los años, 1994-95.

le permite introducir recursos como bastones verticales con sus mediciones mediante los cuales se sujetan hilos horizontales a diferentes alturas, contornos de las sombras arrojadas de las calabazas, líneas rectas divididas en pequeños segmentos sobre la mesa, planos verticales que recortan las siluetas y ayudan a clarificar la maraña de hojas y ramas, etc. Esta última estrategia es similar a la que elabora en *El sol del membrillo*. Recordemos el momento en que Enrique Gran levanta cuidadosamente con un listón las hojas del árbol que impiden ver las posteriores. En ambos casos se pone de manifiesto la intención del artista de comprender lo que hay oculto o confuso ante sus ojos.

Este tipo de intervención o manipulación sobre los objetos es un hecho que algunos artistas y teóricos ilustran, como por ejemplo Bernard Lamy en su *Traité de perspective*¹² de 1701 (Fig. 5). De forma bien distinta lo aconseja Salvador Dalí mediante las “líneas geodésicas” (Fig. 6), con el fin de entender los volúmenes de la figura humana.

*Una vez que el modelo está echado en la postura que deseas, empezará prudentemente a dejar los cordones sobre el cuerpo del modelo en los sitios donde deseas tener una clara indicación de las formas. La curva que adopten esos cordones y adopten naturalmente, serán las líneas geodésicas de la superficie que deseas poner en claro.*¹³

Objetivamente su utilización se aleja de nuestros intereses perspectivos puesto que no crea una trama regular sobre el cuerpo. Pero dicha metodología (el uso de hilos) podría ser viable para nuestros fines ya que todo dato gráfico sobre los objetos, sea cual sea su dirección, nos servirá como referente para representar las formas.

Aparte de los utensilios habituales que hemos visto, Antonio utiliza otros que no son estrictamente para medir pero que están muy relacionados. Aquellos se usan para transcribir y geometrizar el espacio real. Sin embargo, los que vamos a comentar, son recursos que ayudan a representarlo en el soporte: chinchetas, clavos y alfileres.

*Hay huellas en muchos cuadros de clavos, de chinchetas que me habían servido para poner un hilo, un bramante, para trazar unos puntos de fuga en el horizonte. Algunos los cubría. Bueno, hay una batalla ahí muy larga. [] Y todavía ahora estoy haciendo una vista de Madrid y no pongo una chincheta, porque no quiero hacer un agujero. Entonces lo hacía porque era más bruto. Ahora pongo un alfilerito muy fino en el sitio que es el punto de partida de donde arrancan todas las líneas de fuga. Es que todo esto es necesario, porque si no, ¿cómo narices te empiezas a ordenar todo ese mundo infinito de direcciones que son los puntos de fuga de tantos espacios arquitectónicos?*¹⁴

Otro tipo de clavos le sirven para definir su posición ante el modelo. Como veremos, tiene tal “obsesión” por la exactitud de la forma que le obliga a ocupar siempre la misma ubicación. Y, ¿de qué modo? Pues, tal y como pudimos ver en el membrillero,

12 LAMY, B. *Traité de perspective*. 1701. [En línea] Digitalizado por Google. [Consulta: 13-10-2009] <http://www.books.google.es>

13 DALÍ, S. *50 secretos mágicos para pintar*, Barcelona: Luis de Caralt, 1951, p. 115.

14 LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007, p. 44.

fijando los clavos en la situación de sus pies. Paralelamente a la invención de estos instrumentos, surge la necesidad de una nueva metodología mucho más estricta que la usada hasta entonces. Al comienzo de este estudio incluíamos una cita que confirmaba esa necesidad que tenía el artista en la década de los sesenta de una mayor precisión de las formas reales pues no se conformaba con un dibujo aproximado. En este sentido, estudiaremos a continuación los cambios metodológicos que tuvieron lugar durante aquellos años. En cuanto a los motivos que incitaron tal modificación podemos afirmar que son de carácter “impreciso” pues son más bien actitudes movidas por necesidades de diferente naturaleza, en especial y principalmente, por un respeto ético hacia las formas reales. De cualquier modo, según López: *“Hay un margen para la oscuridad en la creación, no puedes estar consciente absolutamente de todo, eso es imposible. La creación se hace en una semiadivinación de las cosas, en donde entran elementos conscientes, inconscientes, cerebrales, intuitivos, entra todo”*.¹⁵ Asimismo, comprobaremos si una vez definido y asimilado el sistema de medición, Antonio lo varía en función del motivo que pretende representar.

METODOLOGÍA: LA MEDICIÓN

La metodología que nos proponemos analizar en este subapartado está referida a la medición y transcripción de las formas reales. Estudiaremos en él qué sistemas y recursos utiliza Antonio dependiendo de si son espacios interiores o exteriores. También analizaremos cuál es el proceso de trabajo que lleva a cabo en el transcurso de una obra.

Una vez que el artista tiene claro qué elemento representar y desde qué lugar, y además ha elegido el procedimiento técnico, comienza a medir. Pero antes, veamos brevemente qué preocupaciones le suelen surgir en la gestación de una obra:

*La selección de lo que quieres pintar surge al hilo de tu vida en la ciudad –en el caso de los paisajes– y casi sin buscarlo. Al cabo del tiempo parece que hay unas constantes, una simpatía o un rechazo por unas determinadas luces, por un determinado carácter de la arquitectura, por unas relaciones de espacios, de distancias, que pueden ser decisivos, pero a pesar de todo siempre surge lo inesperado. La calle que te parece interesante con la luz de la mañana, te resulta sosa y sin interés por la tarde. El lugar más vulgar y destartado, por la luz de aquel momento o por otro motivo, puede parecerte precioso. Todo puede pasar.*¹⁶

Con frecuencia, el comienzo de una obra no es de inmediato, pues a veces, tras tener claro qué pintar, tiene que esperar algún tiempo, porque, en ese momento, está ocupado en otros trabajos:

¹⁵ LÓPEZ, A. Entrevista I.

¹⁶ BRENSON, M.; CALVO SERRALLER, F., y SULLIVAN, E.J.: *Antonio López García*, Madrid: Lerner y Lerner, 1990, p. 324.

Muchas cosas que quiero hacer absolutamente tienen que esperar años. A veces las empiezo por darme ese placer; desahogarme un poco, y tienen que esperar empezadas. Hay una ventaja, eso lo decía García Márquez, que él ponía a prueba muchos argumentos, era la prueba del tiempo. Lo que aguanta la prueba del tiempo lo debes hacer. Esa historia que al cabo de los diez años sigue reclamando ser escrita, ser exteriorizada, eso, son palabras mayores. Y otras cosas, a los tres meses se te han olvidado. Quizás, la pena es que en la espera hay cosas que sufren, [] Son esos buenos propósitos que se quedan sin realización. Yo pienso que cada uno de nosotros tiene una lista enorme de cosas sin hacer. Creo que se ha hecho nada más que una parte de todo lo que se ha soñado.¹⁷

Según Antonio, “en una pintura, lo primero que hay que decidir es su tamaño, el tamaño del cuadro, que surge en principio por el propio tema”.¹⁸ Como veremos, el formato inicial de un cuadro suele sufrir modificaciones de tamaño debido a la escala elegida, por la necesidad de querer abarcar un mayor campo visual o por centralizar el punto principal en el nuevo formato. Asimismo, una de las preocupaciones más constantes en su producción es la escala. Así lo confirma:

A mí me cuesta mucho trabajo encontrar el tamaño. Salvo cuando el primer término es el real. En ese caso, todo va sobre la marcha. Pero, cuando son cosas que ya están todas a distancia, decidir a qué tamaño tengo que representar el paisaje, me cuesta verlo enormemente. En muchas ocasiones lo cambio hasta dos o tres veces. Una vez que tengo claro el formato definitivo del cuadro me planteo ¿qué cantidad de ciudad y a qué escala la debo representar? Sé que no puedo pintar en pequeño, no puedo pintar de una manera miniaturista, no soy nada daliniano. Tiene que ser un equilibrio entre, hasta dónde puedo meter el pincel y la cantidad de elementos que tienen que estar en el cuadro. Primero empiezas con las formas grandes, que todas caben muy bien, y luego ya, cuando empiezas a poner las ventanas en las formas grandes, pues dices, yo aquí no puedo meter las ventanas. No las sé pintar. Tengo que utilizar unos pinceles demasiado pequeños. Entonces, sé que debo ampliar el tamaño y, así, hasta que encuentro ese equilibrio.¹⁹

Una vez elegido el motivo que se propone representar, localiza la situación del punto de vista (de los ejes) primero en la realidad y después en el cuadro. Según Antonio:

Son dos direcciones de medidas: la horizontal y la vertical. Siempre comienzo por la horizontal. Yo creo, que si hay algo primero, es la horizontal. Todo el recorrido de la ciudad en el horizonte. Eso es lo que para mí es el paisaje. Luego ya, lo otro –la vertical–, si eso me gusta y lo doy por bueno, pues, hasta donde entre.²⁰

No sólo predomina la horizontalidad, sino también, como tendremos ocasión de comprobar, la centralidad.

17 LÓPEZ, A. Entrevista I.

18 BRENSON, M.; CALVO SERRALLER, F., y SULLIVAN, E.J.: Loc. Cit.

19 LÓPEZ, A. Entrevista II, Madrid, 17-5-2010.

20 *Ibid.*

*En los primeros trabajos del estudio, primeros paisajes, no lo he llevado con mucha rigurosidad—se refiere a centralizar el motivo—. Ahí me movía en un concepto más estético. Ahora, pase lo que pase, la mitad del cuadro coincide con la línea de horizonte. Si queda la mitad del cuadro vacío, que quede. No me importa nada.*²¹

En los paisajes casi siempre prevalece el formato horizontal, sin embargo en las habitaciones intuimos que es al revés. Recordemos obras como *Cuarto de baño*, *Habitación de Tomelloso*, o *Interior del wáter*, todas ellas con un claro predominio de la verticalidad.

También es importante para él la situación del eje vertical, sobre todo en los interiores, ya que en ellos predomina la simetría entre los lados derecho e izquierdo. En los paisajes no siempre puede hacer coincidir dicho eje con la mitad del soporte, pues como ya hemos dicho, prevalece la horizontalidad. Cuando esto ocurre es probable que aumente la superficie del cuadro para centralizarlo. Como por ejemplo en *La terraza de Lucio*. Asimismo, tenía la intención de centralizar en sentido horizontal *Capitán Haya* (Fig. 15) pero, por cuestiones ajenas, no fue posible, a pesar de tener, incluso, la tabla anexa preparada y esbozada.

Estas tablas anexas son más que evidentes para el espectador pues Antonio no siempre puede ocultar las uniones, algunas veces por motivos de espacio en el lugar donde trabaja le es imposible unificar las piezas. Como por ejemplo en *La terraza de Lucio* une los paneles con bisagras para poder articularlos o en *Madrid desde Vallecas*, también por cuestiones de espacio, se ve obligado a pintarlos por separado. En otras ocasiones tiene la posibilidad de encolarlos porque el espacio se lo permite. Es el caso de *Madrid sur*, *Madrid desde Torres Blancas*, *Afuera de Madrid desde el cerro Almodóvar* o *La cena*. Aunque la intención del artista es que no se noten las uniones pero a veces es inevitable.

En otros cuadros también hay cortes que indican ensamblajes de piezas, pero la finalidad es bien distinta. Recordemos que *El cuarto de baño* (1970-1973) fue concebido en un solo tablero, pero al trabajar las partes superiores e inferiores del dibujo, Antonio cambiaba constantemente el punto de vista pues el techo le impedía elevarlo en el caballete. Entonces tuvo que seccionarlo por la mitad y así poder permanecer en la misma altura visual.

En cuanto al instrumento de medición, siempre utiliza uno nuevo para cada cuadro, con una longitud diferente en función del espacio que quiere representar. Si es para un objeto cercano, recurre a una longitud menor que si es para un paisaje. En este, al ser tan pequeños los tamaños percibidos, deben ser contrarrestados con una escuadra más larga y de este modo las medidas tomadas aumentan. Por otro lado, el brazo más corto de la escuadra sirve de apoyo al compás (Fig. 7) y así cada medida es llevada al cuadro. Pero es aquí donde encontramos dos formas de transferir los datos: una para los objetos próximos y otra para los lejanos.

21 Ibid.

Para los elementos cercanos, Antonio parte de la medida del primer término y la traslada al soporte sin ninguna variación. Por ejemplo, si se trata de un árbol, mide con el compás el tamaño de la hoja más próxima a él, y a partir de ahí, todo lo demás. Esto es posible cuando hay una excesiva cercanía entre el artista y el motivo, pues intuimos que es una conducta bastante habitual. Desde la misma situación mide los demás elementos alejados y así es llevada al cuadro cada medida. Por tanto, todo dependerá del tamaño del primer término. Veamos en el dibujo *Las calabazas* qué metodología aplica. (Fig. 8) Gracias al estudio fotográfico que Juan José Gómez Molina le dedica a la ejecución de esta obra, podemos deducir muchos datos y entrever cuál ha sido el proceso de trabajo. Estas fotografías están tomadas desde ángulos diferentes al del artista, con lo cual podemos identificar cada elemento de las instantáneas en el dibujo y comprender las ubicaciones y direcciones de las calabazas.

Para iniciar el dibujo no tuve vacilaciones como en otros anteriores para saber dónde situarme; tenía claro que el horizonte tenía que quedar en el centro –suponemos que se refiere al eje vertical que coincide con la mitad del soporte²²–. Toda esa complejidad espacial era un caos, yo había elegido el papel y determinado el encuadre. Me situé frontalmente, y después de establecer los ejes sobre el modelo me puse a trabajar.²³

Como acabamos de ver, primero sitúa en la realidad el eje vertical –en rojo (Fig. 9)– y el horizontal (Fig. 10), cuya intersección la podemos ver en la ventana del fondo. A continuación traza los mismos ejes sobre el papel, pero aquí no puede hacer coincidir los dos en el centro geométrico del soporte. Hemos dibujado en la obra dos círculos –en rojo y negro– que indican el punto principal y el centro geométrico. Por otro lado, el elemento más cercano a Antonio es la calabaza enorme del primer término. Suponemos, entonces, que parte de ahí, pues mide aproximadamente 38cm en el papel. De este modo controla cuánto espacio puede incluir en el papel y a qué escala.

Puesto que todo sucede por debajo de la línea de horizonte, creemos que comienza a medir desde esta, trazando horizontales. La primera la hace coincidir con la mitad del soporte. Todas las demás no guardan ningún tipo de equidistancia pero suponemos que la tercera y cuarta las localiza en lugares estratégicos donde interceptan a varias calabazas a la vez, ordenando así los elementos en sentido horizontal. A su vez, creará pequeñas horizontales que relacionan pequeños núcleos de calabazas. Veamos ahora en unas instantáneas cómo describe con ténpera todas estas rectas (ils.9 y 10).

Entre el punto principal y la primera horizontal crea una pequeña recta (Fig. 8) que pasa por las dos calabazas del fondo que hemos contorneado en rojo (Fig. 10). La situación exacta está determinada por todas las cruces rojas. Antes de continuar, y para

22 El único elemento frontal a él es la pared del fondo, por tanto allí sitúa la línea de horizonte, y no sobre los protagonistas. De este modo el punto principal no puede coincidir con la mitad superior e inferior del dibujo.

23 GÓMEZ MOLINA, J.J. “La estrategia del fracaso”. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Capítulo XIV. Madrid: Cátedra, 2006, p. 531.

no crear confusión, vamos a ilustrar y enumerar las calabazas principales, pues en la mesa no están todas las que aparecen en el dibujo (Fig. 11).

Hasta ahora solo hemos hablado de las dos últimas calabazas, es decir, la octava y novena. Ahora sí, detengámonos en la primera horizontal que va de lado a lado del dibujo. Observamos que intercepta en la décima, cuarta, quinta y decimoprimeras. Si observamos la Fig. 10 podemos ver, contorneada en azul sobre la mesa, la sombra arrojada de la cuarta calabaza. Suponemos que su ausencia se debe a que estaría en proceso de descomposición y Antonio la habría quitado para sustituirla por una de escayola. Lo sabemos por las siguientes declaraciones:

Las calabazas las iba sustituyendo por sus moldes, al final todo era escayola pura. Todo se iba pudriendo, en algunos introduje su putrefacción pero me interesaba que todo conservase su estado inicial. Cuando veía que olía o se modificaba su apariencia, me asomaba a través de los agujeros que había practicado en el tablero y los cambiaba. El tablero tenía 5x4 metros, tenía acceso a las zonas centrales para cogerlas y sacar vaciados o dibujar las sombras, para saber exactamente cuál era su sitio. El límite estaba cuando ese elemento orgánico dejaba de serlo. Entonces ya no sentía lo mismo, era algo inanimado y tenía que dejarlo.²⁴

Para esta primera horizontal también hemos contorneado (Fig. 10) en amarillo las calabazas décima y undécima. En su interior encontramos también las marcas que desde el punto de vista de Antonio deberían visualizarse como una línea recta. Asimismo, la segunda horizontal sabemos que pasa por las tres calabazas más próximas al espectador. En la Fig. 9 podemos ver –en amarillo– las tres diagonales superiores consecutivas que representan a esta recta, la cual continúa sobre la mesa en el lado izquierdo (ils.12 y 13). De igual forma sucede con las diagonales inferiores que definen a la cuarta y última horizontal. Aunque tiene una apariencia rectilínea sobre la mesa en cambio en el dibujo es curvilínea. Lógicamente, es el resultado de una medición rigurosa, pues hay menos distancia desde el horizonte hasta esta recta en los extremos del cuadro que en el centro²⁵.

Nuestro artista aplica el mismo método para las verticales paralelas al eje principal. Dibuja sobre la mesa rectas oblicuas que se corresponden en el soporte con las perpendiculares a la línea de horizonte. Este es uno de los aspectos más interesantes, pues construye rectas divergentes al eje principal de manera que, superpuestas con la plomada, representan unas perfectas verticales. En las ils.8 y 9 podemos ver en azul un ejemplo de dichas rectas. Notamos cómo se aleja (la recta azul) en la realidad del

24 GÓMEZ MOLINA, J.J. Op. Cit, p. 530.

25 Esta alteración de las formas curvilíneas fue estudiada por Leonardo da Vinci en el famoso ejemplo de la pared vista de frente. Las aristas superior e inferior tienen la misma separación en todo su recorrido pues la pared tiene físicamente la misma altura pero esto no ocurre a nivel perceptivo. Por ejemplo, si medimos desde el mismo punto de vista la altura del muro utilizando el instrumento de Antonio comprobamos que reduce en altura conforme se aleja lateralmente. Como resultado se obtiene un espacio curvilíneo.

eje principal (en rojo), en cambio en el dibujo se transforman en paralelas. Entre las rectas azul y principal crea una intermedia paralela sobre el dibujo. Para esta vertical se ayuda de un bastón de madera sustentado por la tercera calabaza (Fig. 10). A su vez le sirve para trazar numerosas horizontales ya que lo divide en módulos constantes. Este bastón es viable gracias a su proximidad respecto al eje principal porque, de lo contrario, se representaría con convergencia vertical. Como podemos advertir, las direcciones de los elementos en la realidad (todas las rectas que crea Antonio sobre el modelo) sufren un cambio de orientación al llevarlos al plano del cuadro. Por tanto, si pretende dibujar en el papel cualquier recta habrá de considerar tales transformaciones.

Por último, y antes de pasar a los espacios exteriores, recordemos una vez más la película de Erice. Podemos ver cómo Antonio iba creando físicamente sobre el árbol un entramado de horizontales, las cuales le permitían constatar cómo iban descolgándose las ramas y los frutos (Fig. 14). En cada movimiento introducía una nueva horizontal que indicaba el leve desplazamiento de los membrillos. Pero no sólo marcaba estas líneas sino que también anotaba los puntos generales de las hojas: cinco puntos blancos que resumían algunos contornos. Este proceso es similar al que utiliza en las calabazas, en las que cada grieta está llena de pequeñas cruces que le sirven de guía.

A continuación veremos si en los paisajes aplica los mismos principios pues, como vimos en una declaración anterior, en estos no hay un referente real. En consecuencia, el tamaño estará supeditado a los intereses personales del artista. Primero toma las medidas de la lejanía y las multiplica por una, dos, tres o cuatro veces, según el espacio que quiera representar. Por ejemplo, en el paisaje *Madrid desde Vallecas* era esa medida multiplicada por cuatro.

Veamos ahora en la obra *Capitán Haya* (Fig. 15) en qué dirección y de qué forma mide el espacio. Una vez situados ambos ejes comienza la medición en sentido horizontal y desde el punto de vista. Con la escuadra en mano, va describiendo un arco de círculo horizontal y allí toma las medidas, y hace lo mismo en sentido vertical.

En la panorámica de Madrid aprovecha las verticales de los edificios, prolongándolas para asegurarse donde debe situar las construcciones inferiores. Son todas líneas paralelas al eje vertical (en azul). En ellas mide la distancia que hay desde la línea de horizonte hasta cualquier arista horizontal, ya sea una ventana, una cornisa o el borde de una azotea. De este modo crea una retícula de verticales y horizontales que le ayudan a ubicar los elementos del paisaje. Pero, ¿sufren tales rectas las deformaciones propias del sistema curvilíneo o sólo algunas?, como ocurría en las calabazas. Recordemos cómo en los vegetales ninguna vertical tuvo alteración curvilínea y sí la horizontal más alejada del punto principal.

El inconveniente en estos paisajes reside en que no puede marcar físicamente a los edificios, con lo cual la orientación de las aristas y sus dimensiones son más difíciles de controlar. Si únicamente pretendiera crear una composición de verticales y horizontales —como una perspectiva lineal central— con las rectas de los edificios se bastaría. Sin embargo, para un espacio esférico —como es el caso— necesita una información adicional, porque si en una perspectiva lineal cualquier vertical (ya sea de la plomada o

de cualquier edificio) coincide con la del dibujo, en una curvilínea todo se transforma. Ya ninguna vertical se respeta como tal. Entonces, el hecho de utilizar verticales sobre el cuadro –como lo hace Antonio– podría alterar el grado de objetividad y precisión de las formas. Suponemos que tal metodología le sirve de guía referencial para comprobar la curvatura. Pero, ¿por qué utiliza en este paisaje tantas verticales si estas se transforman en leves arcos?

Recordemos el dibujo *Cuarto de baño* de 1971 (Fig. 16). En la realidad sabemos que todos los azulejos están dispuestos en vertical y horizontal, por el contrario, en el dibujo, no hay apenas rectas, salvo las que representan el punto principal y las fugantes ortogonales. Por tanto, en el paisaje creemos que se debe a la dificultad de controlar tanta información y tan dilatada en el espacio y también a que los trazos verticales –en general– son bastante cortos. Por tanto, la variación desde el horizonte hasta el extremo de dichas verticales sería mínima.

Además de los recursos tradicionales que usa, Antonio busca otros que le permitan construir geométrica y físicamente el espacio pictórico. Entre ellos destacamos el procedimiento con el que trazó las fugantes verticales del edificio central de *Capitán Haya*:

Medí los puntos principales del edificio, las tres o cuatro fugas básicas, o sea, toda la pérdida de tamaño, y después, cogí el cuadro y lo puse sobre el suelo, me fui, como era una terraza muy grande, con una cuerda y la situé en el punto adecuado y fui, con esas distancias principales, creando todas la líneas de fuga.²⁶

Como ya apuntábamos, nuestro artista no podía marcar gráficamente en los paisajes las señales referenciales tan habituales en los interiores. A pesar de todo, la metodología usada en estos espacios es parecida a la anterior, pero con la ventaja de poder visualizar en todo momento las líneas trazadas al intervenir en la realidad. Sin embargo, en los paisajes tales rectas sólo las veía cuando hacía coincidir la plomada con las aristas de los edificios.

A modo de resumen, podemos afirmar que el cambio de metodología de un sistema tradicional al desarrollado posteriormente de manera intuitiva, constituye un nuevo modo de mirar la realidad. Todas las estrategias y herramientas que va incorporando sobre la marcha están motivadas por necesidades que marcan los objetos y realidades que representa. Todo ello unido, por supuesto, a un creciente rigor en la precisión de las formas físicas.

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

26 LÓPEZ, A. Entrevista II.



Figura 1. V. Erice. Los materiales que suele usar Antonio para medir.



Figura 2. Escuadras de madera.

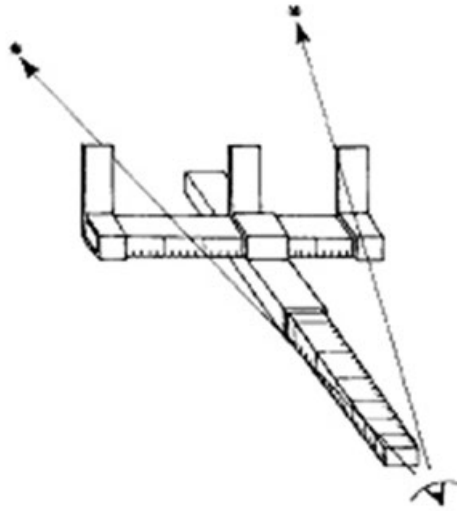


Figura 3. “Radio astronómico”, de Gemma Frisius.



Figura 4. V. Erice. Cordón de pintura como horizonte.
Para ello, el artista se acerca hasta el muro y coloca el extremo del pincel a la altura de sus ojos y señala con témpera donde se localiza.

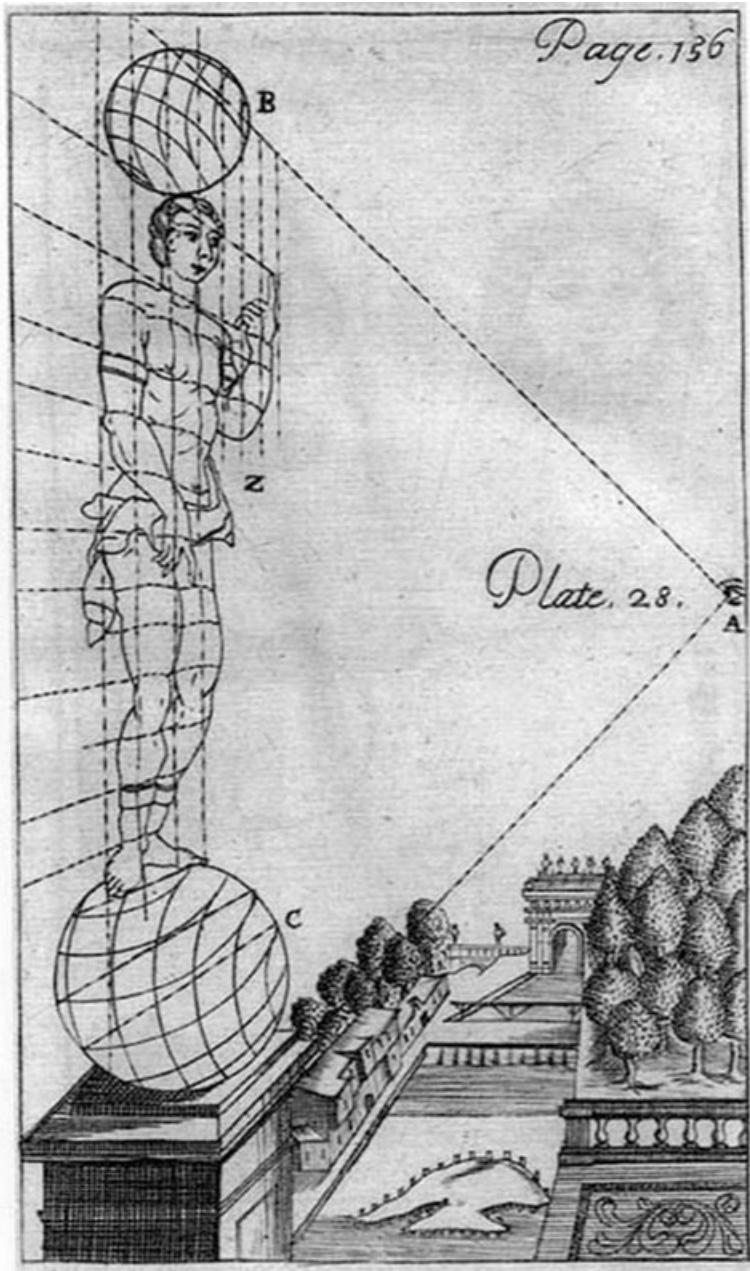


Figura 5. B. Lamy. Superposición de una cuadrícula sobre una figura, 1701.

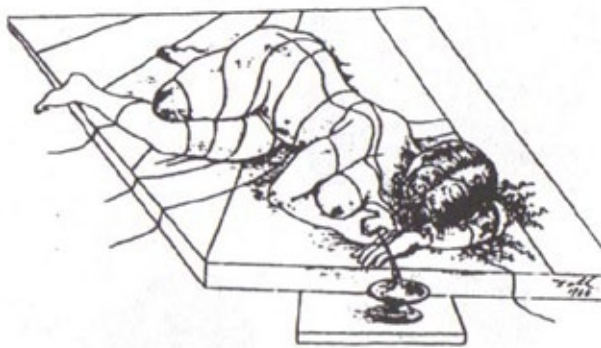


Figura 6. S. Dalí. “Líneas geodésicas”, 1949.



Figura 7. V. Erice. Medición con escuadra y compás.

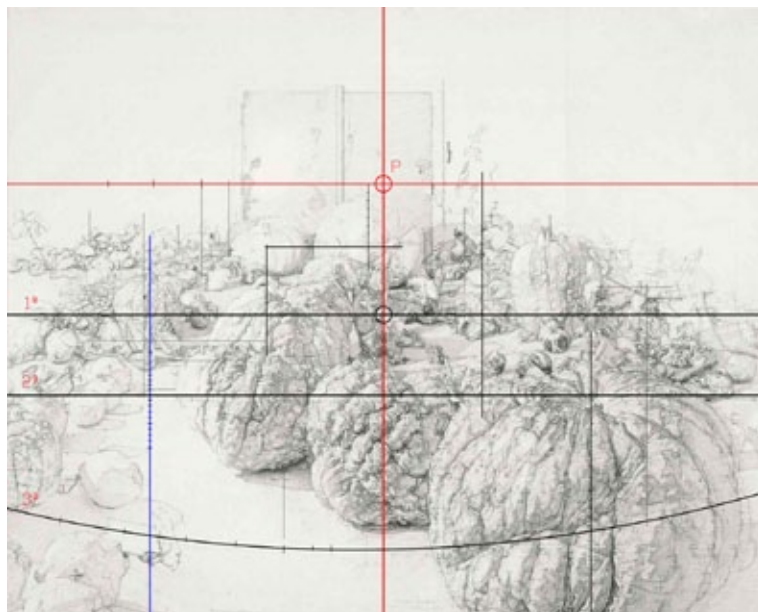


Figura 8. *Calabazas*, 1994-1995. Hemos trazado sobre el dibujo, las líneas que el artista hace para medir la realidad.

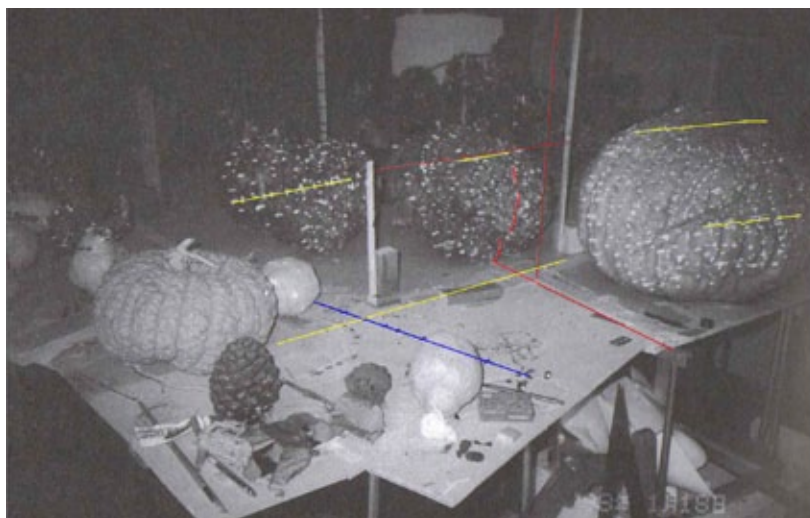


Figura 9. J.J. Gómez Molina. Fotografía I. Rectas horizontales consecutivas sobre la mesa y las calabazas.



Figura 10. J.J. Gómez Molina. Fotografía II.

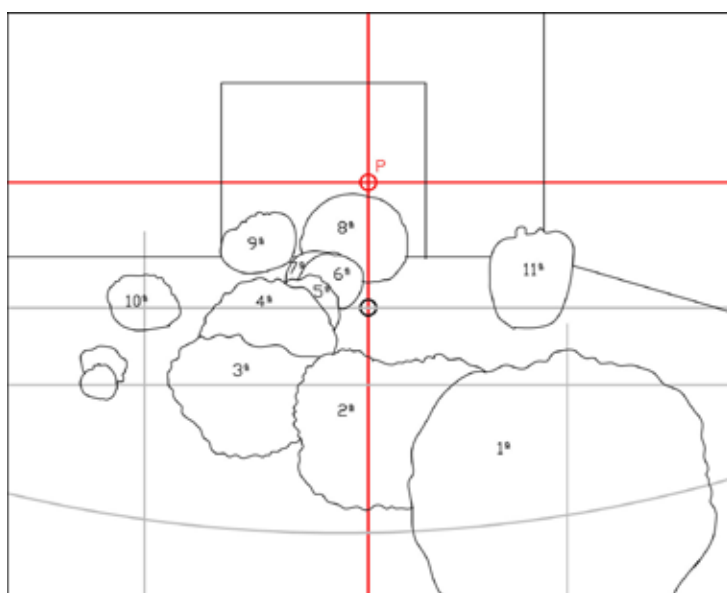


Figura 11. Enumeración de las calabazas: solo están ordenadas en profundidad de la primera a la novena, pues no sabemos con total seguridad en que puesto estarían las dos laterales.

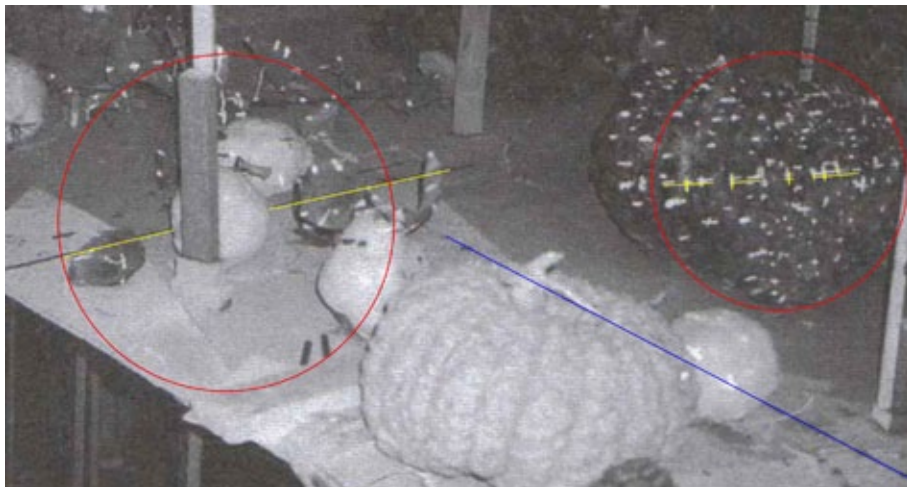


Figura 12. J.J. Gómez Molina. Fotografía III. Continuación de la segunda recta. Comprendida entre la tercera calabaza y los dos membrillos de la izquierda.

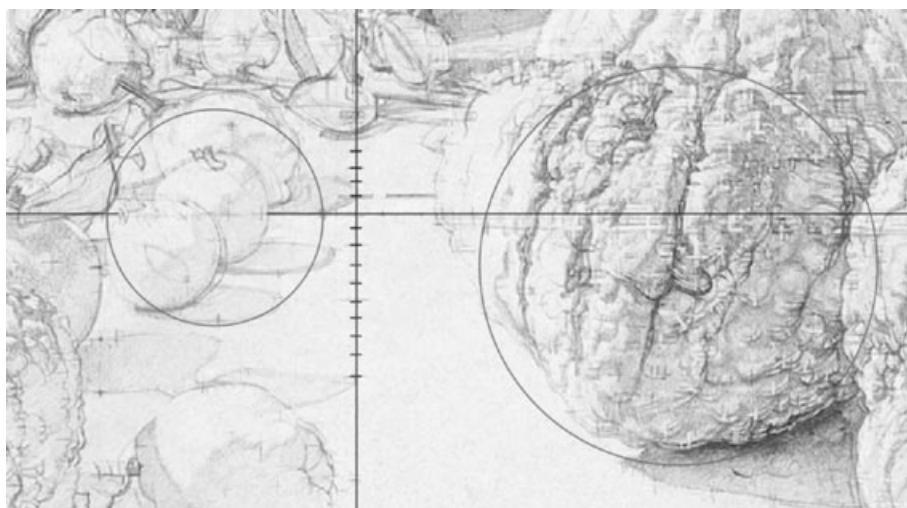


Figura 13. Correspondencia de la segunda recta en el dibujo. (Fragmento).



Figura 14. V. Erice. Medidas horizontales que indican los colgamientos de los frutos.



Figura 15. *Capitán Haya*. 1987-1994.

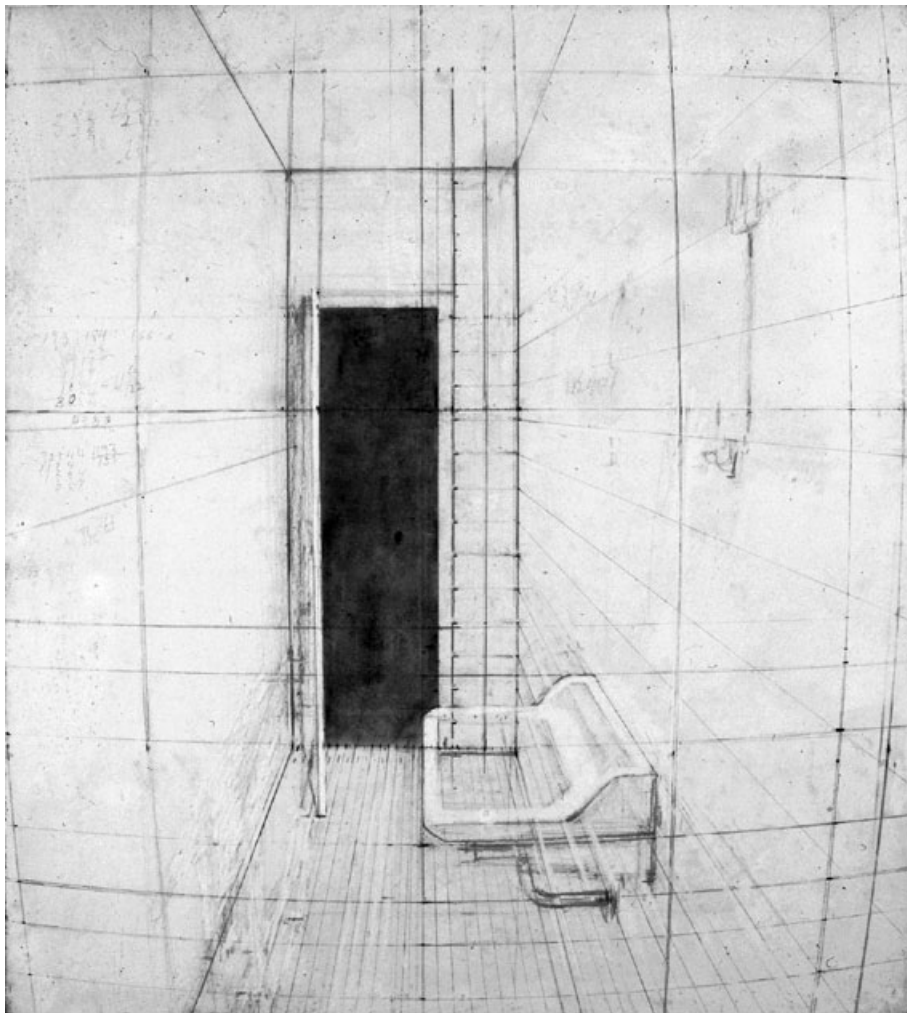


Figura 16. *Cuarto de baño*. 1971.