

EL PAISAJE DE MADRID EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ GARCÍA

Cayetano Espejo Marín
*Universidad de Murcia**

María de los Ángeles López de los Mozos González
I.E.S. Infante Don Juan Manuel. Murcia

RESUMEN

Desde el año 1960 Antonio López García es el pintor que mejor ha reflejado la imagen de la ciudad de Madrid y su periferia. Sus obras son de una belleza artística incomparable y sirven como documento histórico de la transformación de la ciudad.

Palabras clave: Antonio López García, Madrid, paisaje, pintura.

The landscape of Madrid in the work of Antonio López García

ABSTRACT

Antonio López García is undoubtedly the artist who has reflected the most memorable images of Madrid's cityscape, both the centre and the outskirts of the city. In addition to the widely acclaimed aesthetic appeal of his pictorial work, we believe that it is a useful historical document showing the transformation of the city over the last four decades.

Keywords: Antonio López García, Madrid, cityscape, pictorial work

“He pintado dos ciudades: Tomelloso y Madrid. Ése es el mundo sobre el que he trabajado: los personajes, las calles, las casas. Lo que he pintado ha ido al hilo de mi vida”.

Testimonio de Antonio López. En *La luz de la mirada*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2002, pp. 52-57

INTRODUCCIÓN

Como producto intelectual, el paisaje es algo que se elabora a partir de “lo que se ve” al contemplar un territorio, un país, palabra de la que deriva *país-aje*, que en un principio, significaba “lo que se ve en un país”. El paisaje es una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que la unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan. Si ha resultado lento y difícil el proceso de generar el concepto paisaje en la cultura occidental, mucho más complejo ha sido madurar la idea de paisaje en la contemplación del medio urbano, es decir, enfrentarse el espec-

Fecha de recepción: 16 de enero de 2012

Fecha de aceptación: 9 de julio de 2012

* Departamento de Geografía. Universidad de Murcia. Campus de La Merced. 30001 Murcia (España). E-mail: cespejo@um.es

tador con su mirada a esos escenarios artificiales surgidos de intereses políticos o económicos, cuando no de la mera voracidad especulativa sobre el valor del suelo o la edificación, lo que, en muchos casos, amputa a esos lugares, por su sordidez y monótona cotidianidad, la posibilidad de proyectar sobre ellos los estados de ánimo de un espectador que intenta contemplar la escena con desinteresada mirada estética (Maderuelo, 2010).

Con este artículo se pretende una aproximación a la contribución de los paisajes de Antonio López sobre Madrid al conocimiento geográfico de la capital. Su redacción ha sido posible gracias a las aportaciones de diversos investigadores sobre la obra del artista, y sobre todo por la opinión que el autor tiene sobre sus obras.

2. REALISMO Y PAISAJES URBANOS DE MADRID EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ

Los artistas, como hijos y testigos de su tiempo, cada uno del suyo, no han querido quedarse ajenos a la realidad urbana y cambiante de Madrid que un día fue su presente. Como notarios han levantado acta de ese Madrid que fue bello porque fue suyo. Ellos han plasmado, desde la gran avenida al sórdido rincón, su Madrid, del que amaron lo que de amable encontraron en él. Su obra, su Madrid, fue su legado y hoy es nuestro patrimonio. Madrid ha sido visto por los artistas de múltiples formas, aunque han predominado las corrientes figurativas y del realismo respecto a otros movimientos, así como la destacada presencia de artistas pertenecientes a la primera generación de realistas surgida a principios de los años sesenta, la de los López (Antonio López, Francisco López y Julio López), y de la segunda y tercera generación de esta corriente, con figuras como Cuasante, Fernando Rodrigo, Clara Gangutia, Jesús Ibáñez, Guillermo Muñoz Vera, José Manuel Ballester, Luis Mayo, etc. (Cámara, 1999).

El realismo español de la década de la generación de los sesenta comandada por Antonio López se interesó muy especialmente en el paisaje urbano. Antonio López pinta los paisajes con una concepción realista adornada con elementos surrealistas o mágicos. Junto a él también María Moreno, Isabel Quintanilla, Amalia Avia se preocuparon por el paisaje desde una posición intimista. A todos ellos se les conoce como “realistas madrileños”, aunque no firmaron ningún manifiesto ni admitieron un código artístico que les vinculara como grupo (Fernández, 1998).

En la década de los sesenta del siglo pasado un grupo de artistas españoles de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid participaron decisivamente en la renovación del panorama de la plástica española. Anteponían el testimonio de la vivencia personal a la mera captación de la realidad buscando lo cercano y lo familiar. Se les llamó “nuevos realistas”, a pesar de que sus obras en algunos casos iban más allá del realismo, evolucionando hacia formas y tendencias de la figuración. La temática, generalmente, estaba relacionada con escenas de la vida cotidiana con interiores casi vacíos y paisajes urbanos. Se preocupaban de manera especial por la luz y las sombras, imprimiendo a sus obras una atmósfera cálida. Este grupo diverso, pero con inquietudes similares estuvo liderado por la figura de Antonio López, considerado por el crítico de arte Robert Hughes como “el pintor realista vivo más importante” (Oropesa, 2005).

Con notable diferencia sobre todos los demás, España tiene en Antonio López García a uno de los grandes pintores de todos los tiempos, quizá el único o de los únicos, que pasarán a la historia como representantes de una manera de hacer, de mirar y de testimoniar lo visto, que desde la época de Coubert, llamamos realismo (Chavarri, 1979).

Antonio López ha pintado una visión cálida e intemporal de la ciudad, una visión que trasciende la realidad y le encuentra nuevas dimensiones: hondura, intensidad, sentimientos,

espiritualidad y acaso una vaga sensación de espejismo. Crea un clima absoluto de recogimiento, casi como un místico. Eso es algo que le distingue de los demás artistas figurativos españoles: asume la tradición descarnada del arte español, pero carece de prisa, anhela la máxima depuración, el rigor y la poesía, la belleza íntima, quizá porque piensa que una obra no se acaba nunca, “sino que se llega al límite de sus posibilidades”. Antonio López es un pintor que experimenta el placer de pintar con una paciencia absoluta. Dijo en una ocasión: “Es necesario y bueno trabajar en la penumbra” (Castro, 2008).

Calvo Serraller considera que el arte de Antonio López ha sido siempre muy autobiográfico, al hilo de lo que ha sido su propia existencia, la de un joven de un medio rural trasladado a Madrid, siguiendo con ello el curso de tantos miles de compatriotas de esos años de creciente emigración, lo que hace que sus imágenes tengan una importante carga testimonial. En este sentido se comprende que haya cultivado principalmente géneros tradicionales como el bodegón, el retrato, los interiores domésticos y el paisaje, éste último no pocas veces, a través de panorámicas urbanas, sobre todo de diversas vistas de Madrid y sus arrabales (Calvo, 2006).

Si Tomelloso, su localidad natal, es el escenario en el que Antonio López sitúa la acción de sus cuadros iniciales, Madrid comparte esa condición desde que, en 1960, realiza sus primeras panorámicas, en las que la ciudad se extiende sin límites aparentes: *El Campo de Moro y Madrid* (ambos de 1960), un paisaje natural y otro urbano (Fernández-Cid, 2006).

Bonet Correa describe el Madrid del año 1949, al que llegó Antonio López, como “una ciudad de acentuados claroscuros y contrastes. Urbanamente era una población grande, con barrios extremos en los que las calles acababan sin transición en el campo, y que por la noche, al igual que los suburbios solitarios y aislados, dormían oscuras en el silencio. Por contraposición, en el centro la calle de Alcalá o la Gran Vía resultaban deslumbrantes y de ensordecedor tráfico de gentes que llenaban las aceras, iban y venían a pie del trabajo... La ciudad, con muy pocos automóviles y todavía bajo las restricciones y el estraperlo, no era más que un escenario en el que bajo el parpadeante resplandor de los anuncios luminosos se estaba operando ya un cambio de fondo, una especie de arreglo de fachada, solamente una sustitución de bambalinas que de sórdidas pasaban a ser engañosamente más lúcidas” (Bonet, 1973).

Antonio López empieza a pintar este tipo de paisajes urbanos a principios de los años sesenta. Son trabajos de gran formato, muchos de los cuales han tenido un largo periodo de realización. En algunas de estas vistas elige una hora y una luz concreta del día para representar la ciudad. Al pintar del natural es primordial que en cada nueva sesión se repitan las mismas condiciones de luz que en las anteriores. La obra y la realidad que refleja son las que imponen su ritmo. Y el artista se une a él, lo sigue en su desarrollo: éste es su arte (Miranda, 2006).

La obra sobre Madrid de Antonio López tiene una componente geográfica de primer orden, y no sólo por el paisaje de la ciudad que representa. Seis hechos se dan en la elaboración de sus cuadros, y quedan claramente definidos por el artista cuando se refiere al titulado *Madrid desde Torres Blancas 1976-1972* (López, 2007). En primer lugar la radiación solar, “Está hecho en el atardecer. No me atrevía todavía a hacer el sol. Me resultaba difícil, porque dividía excesivamente las cosas. Creaba una luz general penumbrosa y trabajé las primeras cosas de Madrid con esa luz”. En segundo lugar está la temporalidad: “Empecé a necesitar un rigor que me obligó a emplear en él varios veranos. Es una cosa impresionante la diferencia de tiempo que exige la expresión exacta de las cosas. Es algo que no me lo podía imaginar ¡No me lo podía imaginar!”. En tercer lugar la escala: “Pues, cuando las cosas tienen que ser exactamente su tamaño, no pueden ser ni un poquito mayores, ni un poquito más chicas”. En cuarto lugar la perspectiva, “Ni pueden estar un poco más acá, ni un poco más allá”. En quinto lugar la búsqueda del lugar

apropiado para una obra que se pinta al natural, la localización, “Lo pinté desde Torresblancas”. Por último, la pasión por hacer bien el trabajo, sin prisa. “En una pintura de esa complejidad es algo absolutamente extraordinario la cantidad de tiempo añadido que te lleva. Pero, bueno, así tiene que ser” (López, 2007).

Antonio López considera que “Cuando alguien se admira de cómo haces las cosas, de la paciencia que tienes, del empeño por pintar del natural, pienso que es que eso tiene que ser así. Es tan viejo como la representación artística. Tiene que haber un modelo a tu servicio. Salvo que tengas un modelo en la cabeza, como lo tenía El Greco o como lo tiene ahora Fernando Botero. Y hasta en esos casos, necesitarán del natural en algunas ocasiones” (López, 2002).

La ciudad, que siempre será Madrid, hizo su aparición en la obra de Antonio López con un modesto papel de figurante, como fondo para pequeños dramas alusivos como *Nochebuena* (1955) o *Niña muerta* (1957), la enigmática *Mari en Embajadores* (1962) y *Atocha* (1964). La ciudad es la protagonista de las vistas panorámicas de Madrid, que surgieron en su obra hacia 1960. Además, el valor de estas pinturas consiste sobre todo en su función como documento histórico de la transformación de una ciudad. (Solana, 2011).

Fernández-Cid considera que Madrid es en la obra de Antonio López escenario, reflexión pública, y aventura plástica. Han bastado una decena de cuadros para que, en la memoria colectiva se piense en Antonio López como el pintor que mejor representa el perfil, la evolución, los rincones de Madrid. Para este autor el tiempo define unos perfiles a los que el artista recurre: visiones panorámicas en cuadros de gran formato, pintados desde un emplazamiento alto, lo que le permite representar la ciudad como un magma de casas que se extienden sin fin; vistas desde las afueras, con predominio de un paisaje natural, sobre el que la ciudad avanza o permanece al fondo; imágenes de una calle, con una preocupación creciente por representar la atmósfera urbana (Fernández-Cid, 2006).

Para Antonio López: “Lo decisivo es la primera vez que eliges un fragmento de la ciudad como tema: eres consciente del reto, y de la gran distancia desde la cual puedes mirar ampliamente el campo de visión. Siempre recordaré la impresión que me produjo ver Madrid desde una terraza en la esquina entre las calles Francisco Silvela y Avenida de América: la ciudad parecía una acumulación de seres humanos, era densidad. Como tema, la primera vez que lo acometes es sorprendente, pero después trabajas más confiado y tranquilo, porque conoces la manera de resolver las situaciones” (Fernández-Cid, 2006).

Cuando le preguntan a Antonio López cuál es el atractivo estético de Madrid, responde: “Quizá el quid de su interés está en ese carácter un poco neutro y nada espectacular. Madrid es antibella, antiartística, anti. Ahí reside para mí la parte entrañable, como cálida de Madrid”. “De Madrid me gusta, de lejos, el perfil de ciudad sin nada característico. Es la ciudad en general” (Solana, 2011). “Madrid, una ciudad como Madrid, es horrorosamente fea, Valladolid puede ser también horrorosamente fea, pero si se pinta como es debido, el cuadro puede ser una obra de arte con muchísimo sentido” (López, 2007).

Guillermo Solana afirma que las vistas de Madrid son obras de larga y compleja elaboración. La pintura al aire libre depende absolutamente de la luz natural, que varía constantemente, y a la que hay que sorprender en el momento preciso. Para captar una cierta luz, el pintor tiene que trabajar a cierta hora, durante cierto tiempo cada día y durante unas semanas al año, porque la luz cambia y con ella cambia el paisaje. En este empeño, la discontinuidad del trabajo no es un accidente sino un hecho habitual. Cada vista de Madrid ha crecido a través de muchas interpretaciones: dejar el trabajo y retomarlo es, como dice Antonio “Una gimnasia de años muy unida al carácter de mi pintura. Aunque hayan pasado meses desde la última sesión, puedo

reanudar el trabajo sin ninguna dificultad”. Por otra parte, los cambios de la pintura son como la resonancia de los cambios reales acontecidos en la ciudad. Señala Antonio López que “El cuadro va surgiendo y modificándose paralelamente a la ciudad”. Por ello cuando se mira sucesivamente sus panorámicas de Madrid, se puede ver plasmada en ellas una especie de biografía del espacio urbano, comparable, por ejemplo, a la serie de autorretratos de Rembrandt (Solana, 2011).

Según Calvo Serraller, cualquier paisaje de entre los que se clasifican como realistas o naturalistas, desde el siglo XVII en adelante, apuesta toda su identidad en la captación obsesiva de la luz natural, lo que constituye, sin duda, una de las mayores hazañas pictóricas. La luz natural es algo tan inestable, tan cambiante, que es casi imposible fijar su acción sin acudir a alguna clase de trampa. Antonio López emplea sus marcas tanto para encuadrar la luz como para fijar sus brillos, pero, como todo pintor del natural, es un obligado esclavo de las luces, a las que trata de retener con señales, que son en parte puntos de orientación estabilizadores de lo fugaz, pero también una especie de sortilegios. Por lo demás, es cierto que las marcas blancas de Antonio López sobre el motivo al que se enfrenta están dadas con pincel, pero tienen la intención radiográfica del dibujo (Calvo, 2010).

Para Antonio López: “El punto de partida de un cuadro es siempre una imagen que te ha calado, que es muy atractiva para ti. Ahí está todo. No puedo señalar a qué le doy más importancia; si a la forma, al color, la composición o el significado. Lo que sí tengo que reconocer es que cuando un cuadro se me va, cuando tiene dificultades, hecho muchas veces mano de la forma. Más que del color. Pero va todo unido, es todo un bloque. Todo está en relación con la definición expresiva de lo que te ha gustado, y ahí entra el tamaño, la luz, ... todo está en función de eso” (López, 2002).

2. LAS OBRAS DE ARTE

El Campo del Moro (1960)

En 1961 Antonio López expone en la Galería Biosca de Madrid. En la exposición figuraban obras fechadas entre 1957 y 1961. Fue cuando aparecieron los paisajes de *Las Afueras* o del *Campo del Moro*, con figuras femeninas que caminaban encima del horizonte en el cielo (Bonet, 1973).

El Campo del Moro es la primera vista panorámica de Madrid, y como en otras de esa época introduce una aparición surrealista para justificar el cuadro. Las dos mujeres que pasean por el cielo son un bonito pretexto chagalliano (Solana, 2011). Pintado desde la parte alta de la Plaza de la Armería, no se atreve a presentar el paisaje desnudo y añade dos figuras que andan y conversan, flotando en la zona superior, para darle un tono simbólico, misterioso (Fernández-Cid, 2006). Las figuras suspendidas en el cielo parecen dirigirse a algún lugar y contarnos una historia. Lo que llama más la atención de esta pintura es la naturalidad con la que los personajes pasean por el cielo. Además son realmente retratos de personas vivas, cercanas y queridas por el maestro (Miranda, 2006)

Antonio López justifica este hecho: “Yo mismo, a veces he necesitado recurrir a elementos, digamos, no objetivos. Cada vez menos, porque una vez que has tomado la decisión de respetar las cosas, pase lo que pase y sacrifiques lo que sacrifiques, hay que respetarlas. Pero siempre me queda la nostalgia de lo que queda fuera de la representación. Aunque a lo mejor no se queda fuera. Yo quiero pensar que no, confío en que todo entre ahí, entre esos otros elementos visibles y cotidianos” (López, 2002).

Vista de Madrid (1960)

Vista de Madrid es una vista madrileña del edificio del Museo Arqueológico, embocada desde una terraza elevada de la calle Serrano, de minuciosa transcripción, en la que intervienen así mismo unas luces de coordenadas espacio-temporales muy precisas, como es característico en él, cuya proverbial tardanza en terminar un cuadro muchas veces está afectada por este rigor de captación puntual indeclinable. Esta vista es además una de las primeras que hizo el artista de manera despojada, pues inició este tipo de panorámica hacia principios de 1960 y, con lógicas variaciones, continúa con ello hasta la actualidad (Calvo, 2006).

Madrid desde Martínez Campos (1960)

Antonio López “Quería hacer de Madrid el protagonista de la pintura, sin aderezarlo, sin añadir ni quitar nada, tal cual yo lo veía en el atardecer desde una torre en la que ahora hay una especie de letrero de Iberia, allí en el encuentro de María de Molina con Francisco Silvela. Y éste es el cuadro ante el que alguien, un amigo me dijo: “Pero hombre, Antonio, este trabajo que te estás tomando de hacer todas esas casitas... ¿Por qué no haces otra cosa?”. Y lo le dije: “Voy a hacer un perro en el horizonte”. De repente pensé: “Bueno, pues yo pongo un perro en el horizonte y todo se transforma, ya no es una copia de la realidad, ya hay una...”. Para mí era como una coartada, y una forma de defenderme un poco, de situar la realidad en la zona del surrealismo” (López, 2007).

“Entonces, una vez que lo terminé, con todos esos humos que hay y todo lo demás, de repente me atreví a dejarlo sin perro y sin nada. O sea que es, quizá, el primer paisaje que hago, copiando de la realidad sin retocar nada, sin aderezar nada, ni maquillar nada” (López, 2007).

“Es curioso como surgen los temas. Fue el primero, y yo no me podía nunca imaginar que iba a hacer tantos sobre Madrid. Y no he hecho más porque no me ha dado tiempo. Empezó como un fondo de algunos bodegones. ¡La ciudad de Madrid! Rápidamente, en dos años, se definió como protagonista el tema de la ciudad, y hasta ahora. Ahora lo pintaría de una manera más detallada” (López, 2007).

Terraza de Lucio (1962-1990)

Según Fernández-Cid, Antonio López quiere reunir a un grupo de pintores amigos de su generación: Lucio Muñoz y Amalia Avia (en cuya terraza del madrileño barrio de Arguelles se sitúa la escena) y Eusebio Sempere. La estación elegida es la primavera y trabaja durante dos seguidas. El proyecto se detiene, pasan los años y aunque Lucio y Amalia ya no viven allí, Antonio López visita de nuevo la terraza y vuelve a sentirse impresionado. El motivo ya no es la reunión entre amigos, sino el tiempo transcurrido. No tiene sentido realizar un cuadro habitado, porque el detonante es otro. Necesita ampliar la tabla que le sirve de soporte, para dar protagonismo al muro de cemento que cierra la terraza, y completar las arquitecturas que ahora toman el protagonismo antes reservado a los retratos. Fiel al proceso y a la historia del cuadro no oculta el cambio de escala e integra la tabla primitiva en la nueva, sin ocultar el gesto (Fernández-Cid, 2006).

Para Guillermo Solana, esta obra es una de las pinturas más reveladoras de la poética del artista. Lo primero que se aprende de ella, con mirar el cuadro, es que habla de la casa y el mundo, y de cómo nuestra mirada al mundo está siempre situada en cierto lugar. La azotea es a su vez

espacio de vida y un observatorio. Esta obra inaugura un recurso muy importante en la obra de Antonio López en las dos últimas décadas: la incorporación del mirador a la representación. Un recurso que ha introducido en su más reciente panorama urbano, como es el caso de *Madrid desde Vallecas* y las nuevas visiones de la Gran Vía. Con la revelación de su propio emplazamiento el pintor permite y casi obliga a los espectadores a proyectarnos allí también, proporcionándonos un incomparable efecto de realidad (Solana, 2011).

Terraza de Lucio, además de una extraordinaria visión del espacio, es también un testimonio único de la experiencia del tiempo a través de la pintura. Es un rompecabezas de cinco trozos de madera, agregados sucesivamente a lo largo del proceso de creación de la obra (Solana, 2011).

El norte de Madrid desde La Maliciosa (1962-1964)

Antonio López ha referido su entusiasmo un súbito día de verano de 1962 al contemplar, desde lo alto de La Maliciosa, la llanura hasta Madrid, una inmensa extensión de tierra dorada bajo el sol del verano, y cómo se subió allí arriba un tablero de dos metros de ancho y se puso a pintar. *El norte de Madrid desde La Maliciosa* es una vista topográfica del campo castellano donde se yuxtaponen puntos de vista diversos para representar la cercanía y la lejanía. Fue como un prelude a la ciudad (Solana, 2011). Esta obra es uno de los pocos paisajes no urbanos del pintor. Por la gama de color parece un paisaje de Caneja (Pérez, 2011).

Esta obra pertenece al grupo de las que Fernández-Cid califica como vistas desde las afueras. Para este autor, la elección de una perspectiva alta abre el campo visual, y la pintura se convierte en un reto por la fidelidad con la que se representa cada rincón. El cuadro adquiere de este modo una importancia adicional como documento histórico, mostrando los alrededores de Madrid antes de un desarrollo urbanístico que modificó este preciso recuento de campos y parcelas. En paralelo, resulta sorprendente la manera de alejar la imagen valiéndose de recursos plásticos, en especial un singular dominio de la materia. El paisaje es natural, y el interés radica en captar las calidades y los matices de las tierras, salpicadas de pequeños pueblos que se integran en el conjunto. (Fernández-Cid, 2006).

Atocha (1964)

Atocha no tiene la amplitud espacial de obras realizadas con anterioridad, como *El Campo de Moro* o *Madrid*, pero sirve de perfecto nexo entre *Calle de Santa Rita (1961)* y *Gran Vía (1974-1981)* por señalar dos de los cuadros más significativos referidos a Tomelloso y Madrid. Cuando evoca su llegada a Madrid, el pintor afirma: “Entré en Madrid por la estación de Atocha. Quizá por ello, siento en aquella zona un enlace con la Mancha, algo que todavía me lleva a trabajar en ese espacio urbano tan denso. Porque Madrid es una ciudad muy desairada, no es monumental y es bastante moderna, Sin embargo, es como un ser humano que no tiene belleza; cuando lo amas te interesa. Y tiene una luz especial: por eso surge el reto de hacer una obra partiendo de elementos tan poco espectaculares” (Fernández-Cid, 2006).

Sobre esta obra, Antonio López afirma: “A mí me ha interesado mucho siempre la pintura que en su representación ha ido más allá de lo objetivo. A veces he necesitado recurrir a elementos, digamos, no objetivos. Cada vez menos, porque una vez que has tomado la decisión de respetar las cosas, pase lo que pase y sacrifiques lo que sacrifiques, hay que respetarlos. Pero siempre me queda la nostalgia de lo que se queda fuera de la representación. Me costó prescindir de la imagen

mágica o surrealista. Hice dos calles de Madrid. Una era la Glorieta de Atocha y, al ir pintándola, yo me daba cuenta de que faltaba algo. No me bastaba con la imagen de lo que estaba viendo allí por la mañana. Y por eso puse a ese hombre y a esa mujer abrazados” (López, 2002).

También indica Antonio López que “Cuando trabajaba en *Atocha*, pintando allí del natural, creía necesitar un elemento que completara el sentimiento que yo tenía de aquel espacio urbano donde pasaban tantas cosas, donde la gente vivía, comía, dormía. Si pintara ahora ese mismo lugar no utilizaría ningún recurso fuera de la profundización en la transcripción de esas paredes, de ese asfalto, de ese cielo. Confiaría en que si profundizase la suficiente en eso, contendría todo lo demás”. Guillermo Solano considera que en *Atocha*, lo oculto y lo visible, lo privado y lo público, el dormitorio y la calle intercambian sus papeles. La ciudad no es todavía un escenario, sino un decorado; las casas del fondo se retiran detrás de una barrera y quedan separadas del misterio en primer término (Solana, 2011).

Madrid Sur (1965-1985)

En esta pintura existe una gradación extremadamente precisa de la luz, que es la que crea las sensaciones de espacio y distancia. Madrid no es sólo una sucesión de edificios que crece y ocupa el espacio; es también atmósfera, en la que se mezclan la luz natural y los humos, creando una densidad que se pueden pintar porque tiene una innegable presencia física. La alta perspectiva elegida aleja la línea del horizonte, ocupando el paisaje la franja inferior del cuadro, bajo el dominio de la luz, de un cielo representado con muchos matices. El detalle con que están pintados los edificios del primer plano deja paso a una luz teñida que sugiere distancia, hasta llegar a un punto en el que las referencias se diluyen (Fernández-Cid, 2006).

El caso de *Madrid Sur* responde al interés de Antonio López por la ciudad en general. Aunque sea más árido y más feo, este Madrid es el preferido del artista, porque es el que siempre ha atravesado para ir a Tomelloso. En esta obra ningún edificio destaca sobre los otros, nada se recorta contra el cielo; sólo planos y planos de los mismo colores, donde lo construido y lo natural se funden en la luz y la atmósfera, en el intenso sol y la densa calima. Es un paisaje sin cualidades, “ese mar de casas que se pierde en el horizonte y su estructura”. Siempre cambiante y siempre igual (Solana, 2011).

Gran Vía (1974-1981)

Sobre el origen de esta obra, Antonio López dice que: “Lo de la Gran Vía empezó en el año 74. La naturaleza, el mundo del universo que había allí tenía tanta potencia, tanto contenido, era tan sumamente poderoso, que en ningún momento tuve el presentimiento de que corría ningún riesgo. Lo único que pasa, es que tuvo que pasar todo este tiempo, desde el año 60, para que yo viera la materia de las cosas: cómo esas paredes se fugaban en la distancia, cómo morían, como se remataban, como aparecía toda la cantidad de huellas de asfalto que se presentían... Allí sentías todo el peso de la vida y lo percibías a través de las formas reales. Entonces, desde ese momento en que sentí aquello, yo ya sentí que había encontrado mi espacio” (López, 2007).

De las pinturas que Antonio López realiza de Madrid, la que representa el arranque de la Gran Vía, desde su cruce con la calle de Alcalá, es sin duda una de las más conocidas y peculiares (Fernández-Cid, 2006). No tiene grandes dimensiones ni la vista es una amplia panorámica. Su formato casi cuadrado, fácil de dominar por el ojo, se ajusta al tratamiento pictórico elegido: una pintura preocupada por representar los efectos de la luz y la pérdida

de detalle en la distancia. Una pintura capaz de mezclar lo minucioso con lo atmosférico. El pintor se sitúa en la calle y pinta lo que ve el paseante. Se trata, por tanto, de una visión humana, lo que justifica su escala. El paso siguiente determina el ritmo de ejecución de la obra: para reflejar mejor la presencia de la ciudad, de la arquitectura, elige la primera luz de la mañana, Pintar al amanecer, en una calle del centro de Madrid, con la convicción de ser fiel a lo que se ve, implica unas dificultades adicionales y la necesidad de ser metódico. El pintor acude de madrugada, y sólo si la luz es la elegida, dispone el caballete en el mismo lugar que el día anterior: la isleta que separa las calles. En el mejor de los casos, puede pintar del natural durante 20 minutos, el tiempo en el que permanece estable la luz. No siempre puede intentarlo: “Había días, incluso semanas, que llegaba, notaba que algo no me gustaba y me volvía tan feliz”. El tráfico o los paseantes permanecen tan poco tiempo en el campo visual que no se incorporan al cuadro. El tiempo de ejecución, sin embargo, se alarga: el cuadro es la suma de muchos períodos de 20 minutos (Fernández-Cid, 2006).

A diferencia de las vistas panorámicas, este cuadro está pintado desde el nivel del suelo, y en vez de una imagen general, sin cualidades, aquí se trata de un lugar único, un escenario con la máxima personalidad. Si las vistas de Madrid son paisajes, *Gran Vía* en un retrato (Solana, 2011).

Sobre el edificio Grassy, un reloj digital marca las 6:30, la hora del amanecer durante ese verano prolongado durante siete años, la hora a que el artista acude a su cita de (casi) todos los días a pintar durante unos veinte minutos, nada más. Esa hora determinada preside un gran espacio vacío, insólitamente vacío, como si el aire de Madrid se hubiera vuelto tóxico y todos sus habitantes se hubieran refugiado en sus casas. La gran extensión de suelo en primer término recuerda un poco al proscenio de *Atocha*. Antonio López alega que el hecho de que en sus ciudades no haya personas no es algo deliberado, sino el resultado involuntario de su método de trabajo, donde la figura humana no está excluida de la pintura, sino sólo diferida. El artista se concentra primero en resolver la representación de lo inmóvil y va aplazando (indefinidamente) el trabajo sobre aquello que se mueve (figuras humanas, automóviles, nubes), aunque algunos fenómenos móviles, como las nubes o la hora del reloj, también son representados en el cuadro (Solana, 2011).

Pintado del natural, como hace siempre, revela otra constante del artista, su poética de observador: esta avenida desolada, y sin nadie está impregnada de soledad, de angustia, de melancolía, como casi toda la producción de Antonio López, que insiste una y otra vez en que “el milagro de la pintura nace de la libertad” (Castro, 2008).

Gran Vía es la obra Antonio López sobre la que más ha narrado su proceso de realización:

“Este cuadro lo pinté en la época de Torres Blancas. Y para mí fue muy interesante. Fui a pintarlo un amanecer. Yo dudaba si ponerme en el lugar que finalmente elegí, porque ponerme en la calle, en ese sitio, era durísimo, me daba miedo, me avergonzaba mucho. Fui una vez con Enrique Gran, una mañana y me dijo: Píntalo, es real como la enfermedad”. Eran muy de él esas frases, y me dijo que lo debía pintar, que le parecía impresionante. Lo vimos al amanecer de un domingo” (López, 2007).

“Estaba así exactamente. Esa primera imagen quedó tan grabada que, a pesar de tantas veces que fui, de tantos soles, de tantas sesiones, sigue, sigue siendo así; está por encima de todos esos recuerdos. El primer recuerdo fue tan fuerte que pudo con todo y pude llegar a mantenerlo hasta el final. Esa luz, ¡esa!, aunque quizá aquí no se ve, era de un tono agrisado, de ceniza, algo, por otro lado, muy luminoso, bañaba la parte alta de los edificios. Los edificios se sumergían en la luz” (López, 2007).

“Era un cuadro pequeño, un cuadro que no llega al metro, porque claro, cuando pintas de fotografías puedes elegir el tamaño, pero cuando estás en un lugar como ese, si vas con un cuadro grande, no te puedes colocar. La luz duraba muy poco, al amanecer y al atardecer. Trabajé varios veranos. Por la mañana en éste, por la tarde en el otro. Estaba muy sonado durante el día porque era agotador madrugar tanto. A las seis y media en el reloj ya estaba trabajando. Y tenía que llegar antes, para que a esa hora me cogiera pintando. Entonces, esperaba a que se hiciera la hora dibujando. Primero preparaba la paleta y, cuando llegaba ese momento, rápidamente me ponía a pintar. Iba corrigiendo cosas del día anterior, incorporando tonos que me parecían reveladores, interesante y, luego, cuando el sol se colaba por allí y llenaba toda la calle, me quedaba, a lo mejor un par de horas dibujando” (López, 2007).

“Este es un cuadro que está muy dibujado, pero que muy dibujado. Todas las líneas de fuga están muy construidas. Y bueno, al día siguiente volvía a enlazar. La pintura está resuelta sumando, poniendo juntos muchos pequeños momentos. Y estos podían durar, quizás, veinte minutos o media hora escasa. Es decir, lo que era el momento en que la luz era exactamente la que tenía que ser, la que me daba lo que el cuadro tenía que expresar, que era la luz de amanecer. Esa luz fría, fría, aun siendo verano, generaba una sensación de frialdad que era la que creaba todo aquello” (López, 2007).

“Llegaba a veces con las luces encendidas. Tenía el cuadro y el caballete en el Banco de Vizcaya que estaba aquí a la derecha, al lado, y lo sacaba, e iba siempre absolutamente atemorizado. Sí era tan violento el hecho de lo que tenía que hacer... Desde que salía de casa y cogía el metro yo me decía “No puedo”. Y bueno, pues sí podía. Llegaba, cogía el cuadro, cogía el caballete, abría la caja, me ponía la paleta, miraba aquello y era instantáneo: una flechazo tan grande el que sentía al mirar esa escena que recuperaba un espacio lo suficientemente confortable como para ponerme a trabajar” (López, 2007).

“En medio de todo, me pone muy contento el haber vivido estas situaciones, a pesar de la incomodidad. A veces tenía que limpiar la paleta cuando había colores que usaba poco, a las tres o cuatro sesiones, tenía pequeñas motas de contaminación. Entonces yo ya me di cuenta de lo que es la contaminación. El cuadro lo tenía que llevar a casa cada ciertos días para lavarlo, porque es que la contaminación, si se estudiara, estaría incorporada a la pintura. En cada pincelada se iba acumulando la contaminación. Y, a veces, en los tonos claros, los iba poniendo sucios y eso me creaba verdaderos problemas. Se iba tiñendo la pintura y era muy incómodo. O sea, toda la contaminación que había ahí, que sigue habiendo, es verdaderamente impresionante” (López, 2007).

Por último, tiene gran interés la descripción del proceso de ejecución de la obra que realiza su amigo Enrique Gran: “Esta mañana pinta una calle madrileña. Calle con asombroso poderío y mansedumbre, quieta, vacía; la pinta al amanecer, en el silencio que antecede al despertar del hombre. Antonio en el centro, suelo de denso asfalto, con la mirada siguiendo las fachadas y los muros, hasta la línea del horizonte donde todo confluye. Antonio está quieto; la comprensión llega en silencio. La calle emerge humanoide, real como una enfermedad, melancólica mole, con nostalgia de nave a las estrellas. Pinta la luz, la densidad de los muros, de las puertas y ventanas, el peso del aire, que es un cuerpo. Pinta el aire en sus recipientes, en la gran habitación sin límites en el cielo. Pinta las fachadas con su carga de elocuencia, soldadas con el suelo, que es la tierra. Antonio últimamente penetra más y más en lo real, inquietante enigma” (Gran, 1977).

Madrid desde Torres Blancas (1974-1982)

Para Antonio López, “Este cuadro está hecho con la misma intención que el cuadro *Madrid desde Martínez Campos*, sintiendo más o menos lo mismo ante la ciudad. Es más luminoso. También está hecho al atardecer. No me atrevía todavía a hacer el sol. Me resultaba difícil porque dividía excesivamente las cosas. Creaba una luz general penumbrosa y trabajé las primeras cosas de Madrid con esa luz. Y bueno, pues empecé a necesitar un rigor que me obligó a emplear en él varios veranos. Es una cosa impresionante la diferencia de tiempo que exige la expresión exacta de las cosas. Es algo que no me lo podía imaginar. Entonces, pues, cuando las cosas tienen que tener exactamente su tamaño, no pueden ser ni un poquito mayores, ni un poquito más chicas, no pueden estar un poco más acá, ni un poco más allá. En una pintura de esa complejidad es algo absolutamente extraordinario la cantidad de tiempo añadido que te lleva. Pero, bueno, así tiene que ser. Lo pinté desde Torres Blancas” (López, 2007).

“Tiene dos metros y medio de anchura, y la mitad de altura. En este momento empecé a necesitar un formato distinto. Notaba que un ojo sólo es un círculo. Los dos ojos son un ovoide, pero nunca es el ovoide el doble de ancho que de alto. La altura en más que la mitad. Entonces, según fui pintando, fui añadiendo por abajo un pedazo y por arriba otro pedazo. Y ya situé el formato más o menos ahí. Los paisajes de Madrid ya no volvieron a ser el doble de anchos que de altos. La anchura es la misma, porque no concibo un paisaje más ancho de dos metros y medio. Por algún motivo no puedo. Sin embargo, la altura ha crecido. Y en algún momento, en éste creo, empecé a situar el horizonte a la mitad. O sea, empecé a crear un orden. Un orden, una forma de mirar que fuera absolutamente de frente. Ni así, ni así. Entonces fue cuando necesité, pasara lo que pasara, poner la mitad de vacío y la mitad de lleno. Es decir, el cielo, yo noto que lo desatiendo. Se lo digo a mi mujer, a Mari, que hace unos cielos maravillosos y me dice: “Pero, ¿por qué no pintas el cielo?”. Y es que, cuando llego y me pongo a pintar las casas...” (López, 2007).

Según Guillermo Solana, en esta pintura lo primero que encuentra la mirada, a nuestros pies, es ese edificio singularizado por el anuncio de Cepsa y el reloj digital que señala las 21:40, la hora del anochecer de un día de verano. Desde ahí la mirada desciende por la Avenida de América hasta la otra referencia en el horizonte, el edificio de Iberia, desde donde Antonio pintó su primera vista de Madrid en 1960, como si este cuadro quisiera incluir el cuadro anterior (Solana, 2011).

Guillermo Solana expone su sentimiento sobre esta obra: “Cuando la contemplo y leo la referencia a los años, de 1974 a 1982, que llevó su creación, pienso que yo mismo estoy dentro de ese cuadro, como muchas otra personas a las que conozco; aunque no seamos visibles, andamos por ahí dentro, en alguna parte. Pienso en los que estuvieron allí y han desaparecido. Y no puedo dejar de sentir estas vistas de Madrid como una especie de elegía por todos nosotros” (Solana, 2011).

Gran Vía, Clavel (1977-1990)

Para Fernández-Cid, Partiendo del hecho objetivo de que inicia primero *Gran Vía* podemos pensar que con *Gran Vía, Clavel* pretende reflejar aspectos que quedan fuera de la anterior composición. Lo significativo es que la segunda versión es de formato ligeramente mayor y, sin embargo, se ocupa de un campo visual más reducido. Como la elección del soporte nunca es casual para Antonio López, puede deberse a su interés por mostrar otro tratamiento de la luz,

un recorrido en fuga, no una imagen estable, cerrada, precisa. El título de la obra da una pista adicional, al desplazar el protagonismo de la calle hacia los claveles que ocupan las macetas que delimitan las aceras. Una línea de macetas llevada al centro del cuadro, con una disposición curva que refuerza el ritmo visual del motivo. El pintor se desplaza hasta encontrar una perspectiva distinta a la de *Gran Vía*: más dinámica y contrastada, con el sol veraniego incidiendo sobre una acera, lo que le permite estudiar el tratamiento de la luz y su efecto según la altura y disposición de los edificios. Al juego de curvas se le añade la distorsión de las fachadas más cercanas al pintor, un detalle evitado en el cuadro anterior mediante el sencillo recurso de alejarse de los edificios para unificar el tratamiento de sus fachadas (Fernández-Cid, 2006).

Vallecas desde el Cerro del Tío Pío (1980)

Esta obra ofrece una representación muy próxima del espacio urbano de Vallecas y de su situación geográfica. El carácter inacabado de los edificios y la ausencia de delimitación cromática de las zonas del fondo y del espacio que les precede, contrastan fuertemente. En una magnífica representación del incesante avance de la ciudad tentacular (Saluzzo, 2003).

Madrid desde Capitán Haya (1987-1994)

Si en *Madrid desde Torres Blancas* el protagonismo pertenece a la ciudad, en *Madrid desde Capitán Haya* el argumento es la luz del sol sobre la ciudad, una luz que endurece contornos, desdibuja perfiles, crea sombras: señala Antonio López “El sol es el gran protagonista, con esa luz planetaria que tienen pintores como Hooper. Hace a la ciudad más solitaria, le da un carácter sideral. El descubrimiento es determinante... Lo curioso es que empecé representando la ciudad sin sol, me daba miedo iluminarla con su luz, porque añadía una crudeza que me asustaba. Desde *Madrid Sur*, la ciudad aparece bajo esa luz. La luz del amanecer me resulta romántica, frente a ésta, que añade ese punto de modernidad con el que la retrataron los pintores metafísicos y surrealistas, la mejor pintura figurativa, aunque venga de movimientos no figurativos” (Fernández-Cid, 2006).

El cambio implica nuevas soluciones técnicas. La primera: cuando pintaba al amanecer, buscando su luz uniforme, sólo disponía de breves sesiones de media hora al día, antes de que la luz cambiase. Al dar entrada a la iluminación directa, puede pintar al medio día, con lo que se amplía considerablemente el tiempo durante el cual las condiciones de luz apenas varían (entre 3 y 4 horas). En contra, con la nueva situación se multiplican las formas, con la aparición de sombras y matices. El pintor puede prolongar su tiempo diario de trabajo al natural, pero lo que quiere registrar ha adquirido nuevas calidades. Lo señala el artista: “Este tipo de pinturas tienes que plantearlas con mucho rigor: por sus medidas, son difíciles de dominar si no se trabaja con cierto método; y requiere mucha constancia, porque cortas el trabajo para esperar a que vuelva la estación en la que lo iniciaste. Por si fuera poco, cuando lo llevas al estudio, para terminar de ajustar los detalles, siempre han surgido otras cosas que lo aplazan” (Fernández-Cid, 2006).

Madrid desde Capitán Haya, como sucede con *Madrid desde Torres Blancas* ofrece rasgos reconocibles en el paisaje, desde el Meliá Castilla hasta la Torre Picasso, al fondo (Solana, 2011).

El Campo del Moro (1990-1994)

Este cuadro está pintado desde la ventana central de la zona de servicio del Palacio Real, lo que permite a Antonio López establecer una composición simétrica, en la que sirve de eje el parterre central de los jardines: “Estaba seguro de que la vista me iba a hechizar, con el bosque que empieza a tus pies y termina a lo lejos, enlazando el Campo del Moro con la Casa de Campo. Todo ese escalonamiento, ese movimiento, ese deslizarse hacia el Manzanares, y esa simetría que le da algo mágico, irreal. Por eso elegí el balcón que me daba la más absoluta simetría, dejando incluso las dos zonas urbanas con la misma anchura, como si una se repitiese en un espejo” (Fernández-Cid, 2006).

La definición es significativa: se siente impresionado por la vista real, que inmediatamente cree posible representar desde la pintura; repara en un elemento aparentemente extraño, en el que siente la presencia de un atractivo misterio; y las primeras indicaciones técnicas son de medida (la anchura de las zonas urbanas), porque en su mirada está la imagen convertida en cuadro (Fernández-Cid, 2006).

El *Campo del Moro* es el paisaje en plenitud. Pintado al medio día, se quedó sin terminar, un detalle que ya no preocupa al pintor, más preocupado por mirar hacia adelante: “Quizá pinte otro cuadro desde el mismo lugar. Me parecía milagroso bajar en el metro de Ópera, con toda la dureza de la ciudad, y asomarte a ese balcón, a ese mundo vegetal: era tan asombroso, tan sorprendente... Lo maravilloso de lo maravilloso. Añoro aquellos momentos. Tal vez vuelva a pedir permiso para pintar un nuevo cuadro con la misma estructura, para ver qué ha ocurrido” (Fernández-Cid, 2006).

Afuera de Madrid desde cerro Almodóvar (1991-1994)

Antonio López se refiere a esta obra: “Quería pintar como termina la ciudad de Madrid en el paisaje castellano, bajo la luz del sol, de una manera abrupta. Las primeras o las últimas casas, da igual: como empiezan y como se van espesando. O como se ve la última casa y, a partir de ahí, la tierra quemada por el sol, el verano. No podía estar ante algo que exprese tanto lo que es la tierra, el mundo del hombre, y enlace con el mundo planetario. Lo percibía muy directamente, muy físico, por eso sentí una atracción inmediata y decidí pintarlo, a pesar del esfuerzo que suponía”. Según Fernández-Cid, cuando Antonio López quiere pintar un paisaje, busca el lugar desde el que consigue la imagen deseada, lo que no siempre conlleva unas condiciones idóneas para trabajar. Una vez que decide la estación y la luz, sabe que tiene que someterse al ritmo que le imponen, con lo que la realización del cuadro puede retrasarse. Tampoco facilita el trabajo el respeto que siente hacia la escala, acercando la del soporte a la del motivo, o, en el caso de los paisajes, buscando una que permita ampliar campos visuales (Fernández-Cid, 2006).

En *Cerro Almodóvar* se añade otra dificultad: debe trasladar el cuadro a diario, por no tener donde dejarlo en los “brazos finales de Madrid”. Lo asume de manera natural: “Si algo me gusta, me lanzo a hacerlo. Sé que llevo al límite situaciones de trabajo pero ¿cómo no voy a intentar pintar estas imágenes?” (Fernández-Cid, 2006).

Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas (1997-2006)

Para Guillermo Solana, es la más ambiciosa y más fascinante panorámica de la ciudad que el artista haya pintado jamás. La creación de esta obra exigió para empezar un laborioso proceso

de ajustar la escala de representación de la escena, con el fin de que la fabulosa amplitud de la visión cupiera en el soporte. Consta de varias piezas de madera añadidas sucesivamente para expandirla. Esa ampliación permite desplegar el *layout* topográfico de la ciudad con una ambición sin precedentes, pero también hace más difícil la unificación de la luz sobre el conjunto de la pintura (Solana, 2011).

Después de haber trabajado durante años en la plasmación objetiva de ese paisaje, Antonio descubrió que allí faltaba algo: faltaba la expresión de sus emociones ante el paisaje. La visión del sol sobre una inmensa extensión de terreno, de la obra del hombre que había tupido tantos kilómetros de tierra, le producía una sensación de irrealidad, una sensación inquietante. Para expresarlo, se puso a añadir énfasis a la pintura, a hacer dura la lejanía y fue remodelando todo. Esta obra representa la culminación de un proceso evolutivo, pues a través de las sucesivas vistas de Madrid, la visión de Antonio López había ido haciéndose cada vez menos atmosférica y más desnuda (Solana, 2011).

También considera Guillermo Solana que el rasgo más obvio y más original de *Madrid desde Vallecas* es la inclusión en la imagen del puesto de observación. El mirador es un primer término gigantesco, una proa que penetra en el espacio; su desproporción abismal con las cosas lejanas exalta por contraste lo profundo y lo vasto del paisaje. Pero sobre todo, con este mirador el pintor nos revela su posición y así nos permite proyectarnos en el interior de la escena. En la tradición del vedutismo (género pictórico muy típico del *Settecento* (siglo XVIII) italiano, desarrollado sobre todo en la ciudad de Venecia) hay ciertos precedentes que se aproximan lejanamente a esto. Pero ninguno de esos precedentes provoca un vértigo comparable al del cuadro de Antonio López (Solana, 2011).

Para Antonio López: “Gracias al gran formato, ves el desarrollo de la ciudad como un mapa, pero te dificulta la tarea de reproducir la luz de forma unitaria. Es muy complicado, porque las medidas, el tamaño, los puedes controlar, pero la luz y los elementos cambiantes es difícil. La pintura queda más dura e irreal, más onírica y soñada, pero es bueno trabajar a veces traspasando el límite de tu costumbre” (Fernández-Cid, 2006).

Sobre esta obra César Pérez afirma que “Refleja el pelaje de la inmensa ciudad, con su fondo de la sierra, pero bajo un sol de justicia. Se adivina la cúpula de San Francisco El Grande, como en la Pradera de Goya, pero nada tiene que ver” (Pérez, 2011).

3. CONCLUSIÓN

Para Antonio López, “Ser realista es una lucha dura, como lo es cualquier tipo de pintura, la verdad. Tiene apoyos importantes en el público, pero tiene muchos enemigos dentro del propio mundo del arte. Ese público tiene dinero, a lo mejor, pero no tiene voz, no tiene medios de expresión. La voz la tienen los críticos, los museos. Y hay una especie de fundamentalismo antirrealista. El realismo se ha considerado siempre demasiado fácil, y es porque la gente no lo entiende bien. Prefieren otra cosa, porque les encanta soñar y en el sueño se sienten más confortables” (López, 2002).

Pero sabe bien Antonio López que cada vez somos más a los que nos hace soñar y disfrutar con su obra, desde hace décadas a la actualidad. Ello se debe sin duda, a que como afirma su hija María: “Del momento actual me asombra su capacidad de inventar, pero también le sigue caracterizando su otra manera de trabajar en lo que el tiempo va avanzando y la obra parece parada. Creo que su obra tiene una gran capacidad de involucrar al espectador y hacerlo sentir partícipe de sus emociones. Hay en él una intención inconsciente de facilitar claves para los

resortes emocionales que toda persona posee puedan aflorar y producir el placer de entender y querer las cosas” (López Moreno, 2011).

Sigue viva la idea expresada por Antonio Bonet hace cuatro décadas, cuando consideraba que Antonio López “nos sigue transmitiendo ese profundo estremecimiento con lo fatal del destino humano. Es el encuentro con algo fascinante y patéticamente hermoso, con ese “algo más” que pone en marcha un estado de ánimo en el que ya no intervienen las actividades pensantes. En los místicos esa posición consistía en una ascesis a ese sentimiento de identificación que a través de las cosas nos hace percibir nuestro yo para acabar confundiendo con lo que le rodea. En definitiva, es ese llegar a tocar lo inefable, el percibir lo “numinoso” (Bonet, 1973).

En definitiva, parece como si cada uno de los cuadros de Antonio López constituyera una convocatoria de sueños, de ilusiones, y de esperanzas; alguien en alguna parte pronuncia la mágica frase: “Pasen y vean”. Y por extraños derroteros llegamos a encontrarnos frente a algo cotidianamente insólito, inquietantemente plácido, alucinantemente real (Chavarri, 1979).

Antonio Zárate considera que la pintura, sin otras mediaciones que nuestros filtros culturales, nos ofrece una sinopsis de la organización del espacio y nos introduce en una relación interactiva con el mundo que mueve a la imaginación del geógrafo. La pintura del paisaje interesa al geógrafo no como obra de arte en sí misma sino por lo que cuenta de la realidad, como lenguaje que capta las cosas desde la distancia y que sirve de referencia para describir el espacio real. A la vez lo enriquece perceptualmente a través de la repetición de sus representaciones por los artistas y de la creación de estereotipos mentales por ellos mismos. Sin embargo, la utilización del cuadro como instrumento de análisis geográfico ha de hacerse teniendo en cuenta el carácter limitado de su información y la naturaleza múltiple de su lenguaje (Zárate, 1992).

Si para la Geografía, la pintura realista es una fuente de trabajo; para el autor de este artículo el descubrimiento de la obra de Antonio López supuso el despertar de una pasión por el arte contemporáneo; para la autora, Madrid en la obra de Antonio López supone un permanente y emocionado recuerdo de su ciudad natal, de sus espacios vividos.

4. BIBLIOGRAFÍA

- BONET CORREA, A. (1973): “Antonio López García”, *Goya. Revista de Arte*, nº 116, pp. 92-103.
- CALVO SERRALLER, F. (2006): “Antonio López. Vista de Madrid”, en *Arte español del siglo XX en la colección BBVA*, Madrid, BBVA, pp. 8-9
- CALVO SERRALLER, F. (2010): “Los dibujos de Antonio López”, en *Antonio López dibujos*, Madrid, Tf. Editores, pp. 19-56
- CÁMARA, J. (1999): “Mirar Madrid”, en *Mirar Madrid*. Madrid, Casa de Vacas-Ayuntamiento de Madrid, pp. 9-13.
- CASTRO, A. (2008): “Antonio López”, en PAPARONI, D. (Comisario) *España. Arte Español 1957-2007*, Madrid, Instituto Cervantes, pp. 126-127.
- CHAVARRI, R. (1979): “El gran teatro del hombre. Notas sobre la pintura de Antonio López García”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 350, pp. 331-348.
- FERNÁNDEZ, A. (1998): “Un paseo por el paisaje de un siglo”, en *Paisajes de un siglo*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 9-11.
- FERNÁNDEZ-CID, M. (2006): “Las obras maestras”, en *Antonio López*, Madrid, Biblioteca El Mundo, pp. 40-143.

- GRAN, E. (1977): “Opinión”, en *Antonio López García*, Madrid, Cuadernos Guadalimar, nº 2, pp. 63-64.
- LÓPEZ, A. (2002): “Testimonio”, en *La luz de la mirada*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, pp. 52-57.
- LÓPEZ, A. (2007): *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ MORENO, M. (2011): “Sobre mi padre, Antonio López”, en *Antonio López*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 21-31.
- MADERUELO, J. (2010): “El paisaje urbano”, *Estudios Geográficos*, nº 269, pp. 575-600.
- MIRANDA, S. (2006): “La vida y el arte”, en *Antonio López*, Madrid, Biblioteca El Mundo, pp.17-37.
- OROPESA, M. (2005): “Visiones de la realidad”, en *Visiones de la realidad. Primera Generación*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo, p. 9.
- PÉREZ GRACIA, C. (2011): “Antonio López o el Canaletto de la Gran Vía”, *Cuenta y Razón. Segunda etapa*, nº 22, pp. 57-60.
- SALUZZO, C. (2003): “Vallecas, d’ Antonio López García et Barrio de Vallecas d’ Isabel Quintanilla ou la doublé interprétation picturale de la périphérie madrilène”, *Cahiers d’Études Romanes*, nº 8, pp. 51-64.
- SOLANA, G. (2011): “El viaje sin fin de Antonio López García”, en *Antonio López*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 35-58.
- ZÁRATE MARTÍN, A. (1992): “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VI Geografía*, tomo V, pp. 41-66.