

INDICE

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

INAUGURACIÓN DEL CURSO ACADÉMICO 2012-2013

Palabras de la Presidenta de la Academia	9
Exposición del libro de Actas	13
Recepción Académica del Excmo. Sr. Don Francisco Escudé	15
FESTIVIDAD DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA	
Palabras de la Presidenta de la Academia	27

BOLETÍN DE BELLAS ARTES XL

Palabras de la Presidenta	39
Señor D. José Antonio García Ruiz: "Carta a Francisco García Gómez"	41
Señor D. Juan Cordero Ruiz: "Francisco García Gómez. Profesor y artista"	43
Señor D. Francisco Arquillo: "Francisco García Gómez. Pintor y escultor"	49
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Escultor"	51
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Pintor"	53
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Escultor"	55
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Pintor"	57
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Escultor"	59
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Pintor"	61
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Escultor"	63
Señor D. Ramón Cordero: "Francisco García Gómez. Pintor"	65



SEVILLA, 2012

*Conferencia del Ilmo. Sr. D. Javier Vilar Olloqui:
"Antonio López: la realidad vedada"*

CONFERENCIA

Hay un importante cuadro de Antonio López que se llama *Carmen* y está fechado en 1959-1960. El motivo principal es una niña jugando en una terraza de la casa de un pueblo que se extiende hasta el río. Lo vamos a comentar luego más despacio, pero ahora sólo presentamos lo más elemental. La niña envuelta en un abanico de juguetes, aparece en una especial relación con el mundo exterior a través de un espacio, el de la terraza, cerrado por un murete. Detrás del murete, como en el sucesivo envolvimiento de las muñecas y otros, formados por las tapias de los huertos o los tabiques de los caminos, hasta llegar a la línea final del paisaje. Otra obra anterior, de 1953, *El niño disparando*, representa a un niño disparando a los pájaros con un tirador de juguete. Es una imagen más anecdótica, más contaminada por un relato, con la existencia de una figura tumbada en el suelo. Pero en este momento llega a nosotros el interés de que la terraza descrita es la misma que la que aparece en *El niño jugando*, como indican algunas referencias arquitectónicas que vamos a comentar, por ejemplo. Hay cambios importantes en la descripción de los huertos, que no es verosímil que se hubieran producido en los años que se separan ambas pinturas, lo que indica que hay modificaciones cronológicas del pintor en una de ellas. De hecho las hay en *Carmen* y en *El niño jugando*. Esta vez un relieve, llamado *Bedegón junto a la verja*, muestra a una niña asomada a una ventana observando diligentemente el mundo exterior, donde parecen verse los mismos frutales que se representan en *El niño jugando* y los muretes que delimitan el mismo espacio. La obra se presenta en la terraza, sino en la cocina de la planta baja, pero la

**Conferencia del Ilmo. Sr. D. Javier Viar Olloqui:
"Antonio López: la realidad vedada"**

Hay un importante cuadro de Antonio López que se llama *Carmencita jugando* y está fechado en 1959-1960. El motivo principal es una niña jugando protegida en una terraza de la casa de un pueblo que se extiende hasta el horizonte. Lo vamos a comentar luego más despacio, pero ahora sólo pretendo que recuerden lo más elemental de su imagen: una niña envuelta en un abrigo, rodeada de juguetes, aparece en una especial relación con el mundo exterior, ocupando un espacio, el de la terraza, cerrado por un murete. Detrás de este primer encierro, como en el sucesivo involucramiento de las muñecas rusas, aparecen otros, formados por las tapias de los huertos o los tabiques de las casas, hasta llegar a la línea final del paisaje. Otra obra anterior, de 1953, *Niño con tirador*, representa a un niño disparando a los pájaros con un tiragomas. Es una imagen más anecdótica, más contaminada por un relato, con la extraña presencia de una figura tumbada en el suelo. Pero en este momento tiene para nosotros el interés de que la terraza descrita es la misma que la que aparece en *Carmencita jugando*, como indican algunas referencias arquitectónicas, las chimeneas, por ejemplo. Hay cambios importantes en la descripción de las casas y las huertas, que no es verosímil que se hubieran producido en los seis años que separan ambas pinturas, lo que indica que hay modificaciones creativas por parte del pintor en una de ellas. De hecho las hay en *Carmencita jugando*. Una tercera obra, esta vez un relieve, llamada *Bodegón junto a la ventana*, de 1958, muestra a una niña asomada a una ventana observado sigilosamente el exterior, donde parecen verse los mismos frutales que se representan en *Carmencita jugando* y los muretes que delimitan el mismo espacio. La escena no se representa en la terraza, sino en la cocina de la planta baja, pero la idea

de la exposición al mundo de un niño a través de unas estructuras protectoras es la misma. Incluso se trata en los dos cuadros de la misma estructura protectora, la casa, aunque el elemento de habitación sea diferente. En el primer caso la niña juega absolutamente absorta en sus juguetes, sin preocuparse del mundo que la rodea y que la abraza con varios elementos de protección que ya he señalado: el muro de la terraza, el que delimita el huerto con frutales, las otras tapias que se ven más lejanas, y las propias casas del pueblo, hasta llegar a la también abrazadora línea del horizonte. Los juguetes, por otra parte, son en pequeña escala muebles domésticos, por lo que puede pensarse que el espacio que ocupa la niña es una metáfora de la casa, aunque se trate realmente de un espacio exterior. La idea protectora en el otro caso apenas necesita ninguna explicación: la niña observa el mundo desde detrás de la ventana, y se beneficia de un principio primordial de la protección, que es el de ver sin ser visto. *Niño con tirador* también participa de la misma idea, de modo que tanto el juego doméstico de Carmencita como el venatorio del niño quedan aislados del resto del mundo y se desarrollan en un espacio circunscrito y secreto.

Hay otro tema de Antonio López que a poco que se conozca su obra puede saberse que es recurrente, y que es el de la ventana, la contemplación de un paisaje desde una ventana que lo enmarca, sin más representación que la pared interior, el marco, y la visión exterior. Es un motivo que, de esta manera independiente, aparece en un momento más evolucionado de su obra, a finales de los años sesenta o principios de los setenta, y cobra fuerza en estos últimos. Voy a mostrar aquí tres ejemplos, pero ustedes deben de conocer varios más. Son, respectivamente, de 1972-1973, 1974-1982 y 1980, y se llaman *Ventana grande*, *Ventana por la tarde* y *Ventana de noche*. *Chamartín*. Estas fechas ya dan idea del largo interés del pintor por el tema. Acabamos de encontrarnos con el significado de la ventana. Bollnow dirá sobre ella: "Ver sin ser visto, principio fundamental de un cuidadoso aseguramiento de la vida, está encarnado en su forma más pura por la ventana". La ventana permite un cierto control del exterior sin perder nada de la cualidad protectora de la casa. Fuera está el peligro, el caos, lo desconocido, y dentro el orden, el control, la seguridad. Porque al mismo tiempo es una metáfora del cuadro, y por lo tanto un elemento que genera orden en el caos del exterior. Pero esta manera frontal, aislada, autosuficiente, podríamos decir icónica de mostrar la ventana, tan diferente de la que hemos conocido en el relieve que incorpora el bodegón y la niña, tiene un precedente en una obra de 1966, titulada precisamente *La ventana*, en la que ésta aparece ya encuadrada como las que acabamos de ver, pero que añade también la figura de una niña en la penumbra, sumida en una

inquietante protección, pero al fin y al cabo aislada del desorden exterior. Este cuadro reúne los dos temas que he presentado, y al mostrarlos juntos, aclara mucho su significado, pues hace que ahora podamos verlos como dos temas muy relacionados, aunque tratados sucesivamente. Hay un tercer tema que está presente en él, y que trataremos luego, que es el del protegido jardín doméstico, cerrado también con un muro. De todas formas, vamos a entender mejor el significado de estas imágenes en el contexto de toda la obra de Antonio López, cuando hayamos abordado otros más de sus temas recurrentes.

No sé si les he introducido demasiado abruptamente en algunas de las reflexiones fundamentales sobre el realismo de Antonio López, pero quería mostrarles ciertas evidencias que nos van a ayudar a sacar unas consecuencias iniciales sobre su trabajo, aún con haberles presentado solamente siete obras, pero eso espero que nos sirva para entender mejor el resto. Hay varias cosas que podemos sacar ya en consecuencia. En primer lugar, la elaboración de la realidad. El cuadro titulado *Niño con tirador* tiene un dibujo muy nítido y una atmósfera muy transparente, y el pueblo que se extiende al pie de la terraza, geométrico, límpido, con su orden cristalino, sus volúmenes simplificados y sus chimeneas semejantes a torres medievales, recuerdan demasiado a las ciudades representadas en la pintura quattrocentista italiana como para no suponer una influencia en este momento temprano de nuestro artista. La misma elegante postura del niño, que casi traza un paso de danza, evoca la gestualización cortesana del primer renacimiento y en todo caso la compostura de las figuras clásicas. Al tratarse de la misma terraza de *Carmencita jugando*, es evidente la manipulación del paisaje urbano, tan diferente en una y otra obras. El modelo es semejante, pero el tratamiento estético ha variado notoriamente, de modo que la realidad reflejada en el último cuadro, con su empaste denso, su modelado matérico, su lírica melancolía y su estatismo, sin acción, con el tiempo suspendido, trasmite una realidad muy distinta, propia ya de un primer estilo maduro del autor.

Por otra parte, hemos visto que hay en estas obras un interés reiterado por determinados temas, que Antonio López ha insistido una y otra vez en el motivo de la infancia protegida y en el de la ventana. No los hemos visto todavía, pero no les va a resultar difícil recordar su obsesión por otros modelos, como las calles de Tomelloso, los paisajes panorámicos o la Gran Vía de Madrid, los interiores de la casa, sobre todo los rincones de su estudio, los personajes de su entorno, y particularmente los que forman la secuencia de retratos familiares. Estos temas, aunque realizados de distinta manera, se perpetúan a lo largo de los años. Tenemos, pues, por una parte su capacidad

de manipular la realidad, la de hacérsela ver a través de convenciones estilísticas determinables, localizables en la historia del arte, y la selección reiterativa de motivos. De motivos, además, que comportan ideas complejas que están ya en la organización de la realidad que se va a reproducir, en una elección previa del motivo y de su organización. Ideas como la de la infancia protegida o del significado protector, fronterizo de la ventana, aunque sean inconscientes, aunque el artista no sea completamente responsable de la elección, y ésta sea consecuencia de un impulso secreto. Aparecerán más cosas, pero sólo con esto nos podemos dar cuenta de que la realidad de Antonio López no es esa contemplación directa e inocente de los fenómenos naturales, ni su interés expresivo se limita a vencer las posibles dificultades de reproducirlos. Su conocimiento del oficio es tan poderoso que le hace capaz de hacerlo sin dificultad. Pero, entonces, ¿cómo es su realidad? ¿Cómo construye eso que percibimos tan imperativamente en su obra como la realidad? Lo que he querido decir hasta ahora es que no se trata el suyo de un realismo de lo evidente, de lo palmario, de lo que está frente a los ojos, próximo, y se pinta tal cual, como podría pensarse. La convicción con que Antonio López es capaz de representar la realidad es tan grande, que puede cegar por su autosuficiencia, y pervertir el significado de su obra atribuyéndole exclusivamente esa energía mimética, que indudablemente tiene. Pero no es así. La realidad de Antonio López es sumamente compleja y sofisticada, y deriva de la utilización de elementos dispares, de obsesiones, de reflexiones, de elecciones, que comportan una vasta cultura plástica, una imaginativa incorporación de recursos expresivos y un virtuosismo no sólo técnico sino imagopoyético enormemente condicionantes de la realidad representada. En resumen, su realidad no es una realidad abierta e indiscriminada, y por lo tanto inane, sino acotada, vedada por una elaboración simbólica que aporta una penetrante comprensión de la existencia humana y de los espacios que el hombre habita, y que hay perentorios deseos y miedos atávicos que conducen esa construcción reiterada y creativa, y que el propio uso del realismo como clave de entrada a la creación es un elemento más del proceso simbolizador. Hay una consideración de Mircea Eliade que refleja muy bien estas ideas. Dice: "Los simbolismos arcaicos vuelven a aparecer espontáneamente incluso en las obras de autores 'realistas'", que hasta podrían no conocer su naturaleza. Y eso es lo que ocurre en la obra realista de Antonio López, que el mundo simbólico la penetra extraordinariamente y la obliga a expresar ideas que no están en esa primera instancia que supone la representación asombrosa de las apariencias.

Una vez adelantadas estas consideraciones, voy a referirme con más sistema a algunos aspectos que nos pueden aclarar la manera como el autor se enfrenta a la reproducción de la realidad, a los diversos recursos que aparecen en ese trabajo, y al posible significado de sus operaciones creadoras. En primer lugar me voy a referir a sus primeras obras, a un grupo de pinturas que a pesar de su gran valor artístico han quedado algo escondidas por las deslumbrantes panorámicas madrileñas, los retratos, los interiores misteriosos y las esculturas humanas que forman lo más divulgado de su trabajo. A través de ellas intentaré explicar la compleja determinación con que el artista creó un primer estilo, y las profundas raíces de éste en ejemplos artísticos contemporáneos y pasados. En su interés por ellos podremos ver las primeras inclinaciones de su pensamiento. Desde una obra muy temprana puede verse la educación de su mirada y puede seguirse el rastro de sus influencias. Hemos visto ya la referencia cuatrocentista en la imagen de *Niño con tirador*, pero el ambiente general de extrañeza en que ocurre esta escena, con la enigmática compostura del personaje principal y la inquietante ambigüedad del rol de la segunda figura, también nos llevan a la pintura metafísica. Indudablemente, la pintura italiana está presente de diferentes maneras en el cuadro, como lo estará en otros de la época, con un sustrato renacentista y subsiguientemente romano que acabará por hacerse manifiesto. También es evidente en esta obra el interés narrativo que aparecerá con frecuencia en el trabajo de Antonio López, sobre todo en los primeros tiempos, y que configurará algunas de las particularidades de su estilo. Otro cuadro del mismo año 1953, *Josefina leyendo*, representa a una mujer sentada, con un libro en las manos, abstraída en la lectura. La intimidad de la lectura es la única historia que se relata aquí. Pero la robustez de la figura y la simplificación volumétrica de las formas recuerda tanto a las matronas romanas como a Piero della Francesca, al novecentismo, y sobre todo, al Picasso de los años treinta, que forman un compacto bloque de concurrencias. En el mismo 1953 está fechada una obra significativa, *Desnudo y maniquí*, en la que quizá queda manifiesta como en ninguna otra la influencia que estamos comentando. Por una parte la complexión de la mujer desnuda y por otra la naturaleza de artilugio medio humano del maniquí, acercan definitivamente el cuadro a la pintura metafísica italiana. Los nombres de De Chirico, Carrá, Sironi, Casorati, Arturo Marini, Sabino y Campigli alumbran con mayor o menor intensidad el conjunto de obras que estamos tratando.

Otra pintura fechada a continuación, en 1953-1954, llamada *Mujeres mirando los aviones*, tiene tanto el carácter narrativo del cuadro del niño como la presencia ciclópea de la mujer sentada del de la lectora o de la desnuda que

sostiene el maniquí. Pero hay en él un barroquismo abigarrado y un dinamismo nuevos, como también una fragmentación cubista de las formas y un general empaque muralista, un color y una sequedad de la materia que recuerda a la pintura italiana épica interpretada por Vázquez Díaz. El ambiente de terror explícito que crea la aparición de los aviones se ve corregido por una onírica sensación de absurdo y extrañamiento que le proporciona su naturaleza metafísica. Algo semejante puede decirse de *El balcón*, de 1954, que discurre en dos planos, uno interior y otro exterior, y en el que este último, precisamente, aporta el carácter narrativo, misterioso y patético, a través del motivo de una misma presencia de aviones que sobrevuelan una casa que parece salida de un cuadro de De Chirico, de Sironi o de Carrá, prismática y de ventanas como columbarios. El primer término está ocupado por un bodegón que se distribuye por el suelo de un balcón, y que por sí mismo no tiene ningún carácter enigmático. La perturbación viene por completo del exterior, y se hace más evidente en la pasiva indiferencia del conjunto de objetos del primer plano. Pero este cuadro nos va a dar entrada a un tema que el pintor desarrollará en los años siguientes, y que de distinta forma permanece en el motivo de la ventana y en el de algunas vistas de la Gran Vía, y que de hecho está ya en el de la infancia protegida. Se trata del tema de una difícil, dramática, perturbadora relación entre el exterior y el interior, en la que, como veremos en seguida, no siempre el exterior aportará la parte perturbadora.

Antes de entrar en el grupo de bodegones que forman el primer núcleo maestro de la pintura de Antonio López, añadiré otros ejemplos al grupo más antiguo de obras que estamos viendo y que dan idea de sus más tempranas influencias. Un lienzo como *La fábrica*, de 1954, podría aparecer perfectamente en una secuencia de obras figurativas metafísicas italianas, junto a paisajes urbanos de Carrá y Sironi. Del mismo modo podemos encontrar parecidas referencias en *Los novios*, de 1955, en el que la relación entre las figuras del novio y la novia se establece como la de un feriante y su muñeco y continúa la perversa comunicación entre un personaje vivo y un muñeco articulado que acabamos de ver en *Desnudo y maniquí*. Otro tanto parece ocurrir entre las dos figuras de *Mujeres en diálogo*, de 1955-1956, tratadas tan diferenciadamente —hay que ver el absoluto clasicismo con que se manifiesta la muchacha sentada, mayor todavía que el que delata la novia— que parece imposible ningún diálogo entre ellas, a pesar de que lo enuncie el título, con lo que se crea una situación de invencible extrañeza y soledad oníricas. Aparte de todo, fijense en el bodegón que se desarrolla en el segundo término de *Los novios*, porque volveremos a él.

He mencionado a Vázquez Díaz como un influencia temprana de Antonio López, y voy a evitar detenerme, para no alargar estas palabras, en otras relaciones con artistas contemporáneos suyos a los que le une un ambiente de época, pues la influencia de la pintura italiana del "retorno al orden" en la pintura española fue muy generalizada en esos años de la postguerra, pero sí citaré los nombres de Rafael Zabaleta y de algunos artistas de la Segunda Escuela de Vallecas, como Carlos Pascual de Lara y Cirilo Martínez Novillo. La imaginería rural compartida establece también una suficiente correspondencia.

Los debates estéticos propios de la creación de una mirada original sobre el mundo, que hemos visto apuntados hasta el momento, se mostrarán ya con un especial énfasis y una claridad magistral en el ciclo de bodegones que aparecerán a continuación, donde podemos rastrear con toda sus complejidad el universo creador de Antonio López en sus primeras manifestaciones maduras, y donde empezamos a explicarnos las bases de su encarnación de la realidad, de la naturaleza de su posterior prepotencia realista. Aunque existen varios más, voy a presentarles aquí la imagen de ocho de estos bodegones, cinco que lo son *in stricto sensu* y otros tres que pueden abordarse como tales, pues presentan imágenes que participan de muchas de sus características. Por orden cronológico estas obras son: *Bodegón al amanecer*, de 1957, *Cabeza griega y vestido azul*, *En la cocina*, *La madrugadora* y *El reloj*, los cuatro de 1958, y *Mesa cerca de Tomelloso*, *Bodegón de la pistola* y *La lámpara*, de 1959. En todas estas obras, a pesar de sus diferencias, aparece como elemento temático central ese encuentro dramático entre el exterior y el interior al que ya me he referido, y que crea una situación de incertidumbre y de misterioso desamparo. En el primero de los cuadros citados, *Bodegón al amanecer*, no puede ser más evidente la contradicción de los elementos presentes que desencadena el resultado irreal. Una mesa con un bodegón de objetos domésticos, uno de los símbolos con que el pintor representa el orden de la casa, se sitúa en el centro de la calle, en el lugar más violentamente expuesto al tráfico, lo cual es una absoluta incongruencia. Una imagen de interior aparece sin ninguna protección, como si la casa a la que pertenece hubiera perdido los tabiques y el exterior la envolviera con su intemperie y sus riesgos, lo que adquiere un carácter de amenaza.

Es verdad que existen numerosos precedentes de bodegones desarrollados al aire libre, como los bodegones barrocos de caza y pesca o los que aparecen en tenderetes de mercado o en cocinas llenas de actividad y bullicio, muchos de los cuales denuncian su carácter extraño amparados en el amaneramiento consecuente a los convencionalismos de género. Pero no se

puede concebir el bodegonismo en su expresión más pura sin que el desarrollo de objetos se produzca al amparo de los tabiques de la casa, en un lugar incluso de especial intimidad, como un motivo de ascesis contemplativa, como una reflexión sobre el ser de las cosas e incluso sobre el paso del tiempo y la inevitable llegada de la muerte. Los bodegones de Antonio López, en sí mismos, señalan algo que se refiere a la vida común de la familia, al orden natural que imponen los manteles y trapos, los fruteros de cristal o de mimbre, los cacharros de cocina o las fotografías familiares, y, por lo tanto, pertenecen al reino de la intimidad y de la protección. En el segundo de los cuadros que tratamos, *Cabeza griega y vestido azul*, el bodegón se sitúa junto a una ventana, a través de la cual se ve la calle. Ésta es una de las obras en que la densidad expresiva está concentrada en el interior, pues el paisaje urbano no introduce ningún dramatismo, salvo el del contraste que establece su silencio. Sin embargo, son especialmente significativas la presencia de la cabeza griega, que remite claramente a la pintura metafísica —y por esa misma vía a Gregorio Prieto—, y el misterio más cotidiano del vestido colgado de una percha, que se convierte en una especie de extraña y erotizada cortina al tamizar la luz. Ambas presencias vuelven perturbador el despliegue de objetos femeninos que llena la mesa, y que junto al florero, el reloj y la entrada de cine parecen relatar una historia llena de romanticismo que desborda la sencillez del entorno. Algo de ese espíritu narrativo al que ya he hecho referencia se puede encontrar también en este cuadro. Curiosamente, la referencia al cine no sólo se encuentra en la construcción del relato que entrevemos, sino que la naturaleza de estas imágenes narrativas es de origen cinematográfico. En ésta y en otras obras veremos un recuerdo de la manera elíptica de insinuar acontecimientos que utiliza el mejor cine.

En la cocina, de 1958, es uno de los más interesantes bodegones del conjunto, pues respira un exquisito misterio, además de entregar algunas claves importantes para entender todo este grupo de obras. Aquí el tabique existe, es decir que el bodegón se sitúa básicamente en su entrono natural: como dice el título, una cocina. Pero es tal la presencia en su espacio de elementos sobrenaturales o mágicos, o que aparentan serlo, que de poco sirve la fundamental intimidad del reducto, ya que está espesamente poblado por un puñado de objetos e imágenes flotantes y hasta por una aparición femenina tutelar. La presencia en situación extraordinaria de los objetos y el personaje señalan aparentemente un mundo relacionado con el realismo mágico o con lo numérico, lo onírico, las apariciones milagrosas, etc. Pero si observamos más detenidamente la manera como se aparecen estos entes misteriosos en el cuadro, veremos que

en realidad proceden de una capacidad de interpenetrarse los diferentes espacios y de convivir fragmentariamente cuyo origen es cubista, pues cada objeto tiene su radicación en un espacio diferente, pero claramente arraigado en su realidad, y que sólo por la desaparición de su alrededor se integra como “aparición” en el espacio común. Cuando no pierde del todo su referencia espacial, como ocurre en el conjunto inclinado que se encuentra a la izquierda de la mesa, que parece representar un fragmento de alacena, se desvela el método. Hay aspectos que están entre la morfología y la estructura, como la inclinación diagonal de esa imagen citada, la perspectiva caballera de la mesa o la manera de interrelacionarse muchas figuras, además de la propensión geométrica de las formas, que manifiesta una presencia general de los principios plásticos del cubismo. Sobre la figura femenina como presencia tutelar en relación con el orden doméstico, tendremos ocasión de hablar en seguida.

La madrugadora, de 1958, es uno de los tres cuadros que tratamos que ya he dicho que no es estrictamente un bodegón, aunque puede ser explicado de modo muy semejante a estos bodegones con los que coincide no sólo cronológicamente. Hay partes en él, de todas maneras —las flores, la hoja con la canción, los objetos repartidos por el muro— que forman un verdadero bodegón, en el que irrumpe la figura de la muchacha, tan abstraída en sí misma, que supone una presencia casi objetal que se mimetiza con los otros cachivaches. La estrechez de la terraza contrasta con la inmensidad del paisaje urbano, lo que enfatiza su soledad. Algo semejante ocurría con la casi “ausencia” de Carmencita en su cuadro de la terraza rodeada de juguetes: una niña se sumerge en la más secreta intimidad protegida por la estructura de la terraza, donde se establece la frontera que la separa del mundo. En el caso de *La madrugadora* lo que aparece detrás de la muchacha no es un pueblo, sino una gran ciudad, Madrid en Atocha, pero el significado de ese camino protector que se emprende hasta el horizonte es el mismo, de manera que, en muchos aspectos, *La madrugadora* es un precedente de *Carmencita jugando*, que sería realizado a continuación entre 1959 y 1960. Pero, a su vez, tiene los suficientes elementos de bodegón como para poder ponerlo en conexión con los otros del período y observar que en éste la relación interior exterior, a pesar de la intensidad misteriosa de la escena, se realiza menos descarnadamente que en *Bodegón al amanecer* o en el *Bodegón de la pistola*, que les mostraré en seguida. Estirando un poco la consideración que aplicamos a *La madrugadora*, también podemos considerar un verdadero bodegón doméstico al conjunto de pequeños muebles que rodean a Carmencita en su terraza, y que ya los consideraré al principio como formando parte de una metáfora de la casa. Podemos ver, pues, la profunda

relación entre los cuadros que hemos llamado de la infancia protegida, los de ventanas y los bodegones realizados en los últimos años cincuenta. Son como ramas de un mismo árbol. Responden a un interés semejante del artista, el de señalar la frontera entre la estructura del amparo y de la intimidad y el extenso, inescrutable y amenazante mundo exterior, que vuelve a encontrar un nuevo límite protector en la frontera del horizonte.

Un cuadro más de 1958, *El reloj*, construye un mundo parecido, aunque con elementos diferentes y organizados de una manera más libre. Las imágenes que derivan del interior —una mujer, una cenefa ornamental de pared y un reloj de péndulo— han perdido su arraigo y flotan en la parte alta del cuadro, mientras que el exterior está representado por una calle envuelta en la oscuridad, cuya visión ocupa la parte inferior. La representación del reloj, además, ha sufrido un corte vertical por su mitad y una ligera traslación de una parte sobre otra que lo convierte en una imagen cubista. A pesar de que el paisaje nocturno conserve el horizonte, el conjunto del cuadro transmite la inestable sensación de describir un mundo fantasmagórico en el que personajes del pasado, convertidos en espíritus de ambiguas intenciones, aunque muy probablemente protectoras, pueblan con inefable cotidianeidad el espacio interior. Prácticamente lo mismo puede decirse de *La lámpara*, de 1959.

En *Mesa cerca de Tomelloso*, de 1959, hay una puesta en escena más evidentemente surrealista. Una guitarra, unas uvas y granadas y objetos de cristal están posados sobre una mesa al exterior. Un naipe aparece medio escondido bajo la mesa, pero parece flotar en el aire, mientras que un almirez, al extremo de la guitarra, vuela por encima de los demás objetos, como hemos visto hacerlo a platos, tazas y velas en otras de estas pinturas. Pero el paisaje, además, está descrito con una luz tan sobrecogedora y una geometrización tan ascética que convoca un universo irreal, suspendido en el tiempo. Los propios grupos de personas que se reparten por el paisaje, que parecen salidos de un actualizado repertorio de Piero della Francesca, contribuyen a proporcionar a este cuadro un misterio que me atrevería a considerar más intenso que el de los otros. El hecho de que en el bodegón de primer término haya elementos, como la guitarra y el naipe, reconocidamente cubistas, nos hace recordar a otro al que me he referido de puntillas, y es el que aparece el segundo término en el cuadro llamado *Los novios*, donde ya podemos detectar la presencia de la guitarra, el naipe, una botella de licor y otros elementos propios de la naturaleza muerta cubista, aparte de la perspectiva caballera con que está contemplado.

Una expresión más equilibrada entre el exterior y el interior que en *Bodegón al amanecer*, aunque la mesa que contiene el bodegón esté implantada

sin ambages a la intemperie, como en aquél, puede verse en *Bodegón de la pistola*, de 1959, si bien entre la lúgubre noche rural que se desarrolla al fondo y la severa e íntima tragedia que parece narrar el propio bodegón, sea este último quien llame más la atención. La pluma, la botella de anís, el escrito, la pistola y el frasco de tinta componen una inusual enumeración de objetos que nos recuerdan otra vez a la narración cinematográfica, a esos lentos primeros planos que se deslizan por un conjunto de cosas y, al descubrirlas según un orden determinado, nos desgranán de manera elíptica el descubrimiento de un penetrante relato. En el caso de este dramático cuadro, que contiene una historia mezcla de tragedia rural y novela negra, se hacen evidentes otras influencias diferentes de las pictóricas en el mundo de Antonio López.

He dicho que en estos cuadros hay muchas adherencias cubistas, aunque el clima poético les relacione más con el surrealismo o con la pintura metafísica. Por dejar claras estas correspondencias, y para terminar la referencia a este grupo de bodegones y similares, les voy a mostrar cinco obras, cinco bodegones, en primer lugar una conocidísima pintura cubista de Juan Gris, llamada *Bodegón delante de una ventana abierta, plaza Ravignan*, realizada en 1915. Hay otras obras cubistas que tratan el asunto, pero en ésta se ve perfectamente materializado el interés por experimentar con la ambigua situación plástica de la ventana, que si, por una parte, deja percibir el mundo exterior y permite la entrada de la luz, por otra interrumpe la conexión de los dos espacios y escenifica una duplicidad perceptiva que sólo intelectivamente puede resolverse. Pero el enigma, aquí, no es vivencial, sino formal y estructural. Otro cuadro muy divulgado, ya en el mundo de la pintura metafísica, es el llamado *La incertidumbre del poeta*, de Giorgio de Chirico, de 1913, en el que el pintor sitúa un conjunto de plátanos a los pies de una estatua clásica mutilada en una ciudad solitaria, lo mismo que el *Retrato premonitorio de Guillaume Apollinaire*, de 1914, está construido sobre la imagen de un busto clásico en el que se ha convertido el retratado. Sin salirnos de la pintura metafísica italiana encontramos otro conocido bodegón de Filippo de Pisis, *Naturaleza muerta marina (Bodegón marino)*, de 1926, que reparte por un paisaje abierto el conjunto de objetos que lo componen amplificando oníricamente, como una monstruosa amenaza, sus dimensiones, y no esconde en absoluto la evidencia de su anomalía. Traigo finalmente la imagen de un bodegón de Dalí, que se titula nada menos que *Teléfono en bandeja con tres sardinas fritas a finales de septiembre*, y es de 1939. Este cuadro ejemplifica también la voluntaria implantación onírica de un bodegón en un paisaje, clara hibridación de géneros pictóricos antagónicos para conseguir, desde una intención transgresora, un efecto perturbador.

Hay otro conocido tema en la pintura de Antonio López que aparece en paralelo con estos bodegones, en 1955, y es el de las parejas. Es un tema que se desarrollará a lo largo de años de diferentes maneras, y que empieza con los retratos, obtenidos de fotografías, de sus cuatro abuelos. Pero advierto ya de que este tema no aparece en solitario, sino como un aspecto de otro motivo más general, semejantemente a lo que acabamos de ver con las imágenes de infancia, las ventanas y los bodegones. Las parejas, sí, pero también los rituales familiares –noviazgos, bodas, primeras comuniones–, y las figuras protectoras del espacio doméstico, algunas de las cuales ya nos hemos encontrado, es decir los representantes de un complejo universo parental, forman parte de un tema en el que ese orden doméstico al que hemos hecho ya varias veces referencia se convierte en el orden de la historia familiar, dejando asomar por sus imágenes conocidas elaboraciones del mundo romano, precisamente en obras que están realizadas con un interés claro por las imágenes clásicas, en las que se pueden encontrar también muchos de los recursos estéticos que aparecen en estas pinturas. El arte romano está presente también en el arte renacentista y en la pintura metafísica. No se trata tampoco en este caso de pintar con inocencia a los personajes de su alrededor, como podría parecer en un primer momento, sino de llevar a los lienzos una sistemática y profunda reflexión sobre el significado de la familia y los rituales que la vertebran. De todas maneras, vamos a empezar por los retratos de parejas, a los que luego incorporaremos los demás personajes.

He dicho que estos cuadros aparecen en 1955. De ese año es el retrato, obtenido de una fotografía, de sus abuelos maternos *Sinforoso y Josefa*. El de sus abuelos paternos, *Antonio y Carmen*, es de 1956, y el de sus padres de este mismo último año. Estas tres obras forman la base de un tipo de retrato y de una mirada sobre el despliegue familiar cuyos orígenes habría que buscar en el mundo funerario romano y el significado de sus ceremonias, sus imágenes, sus retratos. Sabemos que el retrato es un arte desarrollado por los romanos más que por ninguna otra civilización precedente, sobre todo en lo que se refiere a la inmediatez del parecido y a la vitalidad de la reproducción de los rasgos, por encima de los cánones estéticos, lejos del idealismo formal del mundo egipcio y del griego. De todas maneras, el interés casi exclusivo del retrato romano por el rostro, le independiza claramente del griego, incapaz de concebirlo sin el resto del cuerpo, como dice García y Bellido. El caso es que ese desarrollo artístico del retrato no puede separarse de las ceremonias que acompañaban los entierros y el significado que, sobre todo las grandes familias, querían dar a los desfiles con las imágenes o máscaras de la parentela antepasada

que acompañaban al difunto hacia el foro para dar lugar a la *laudatio funebris*, a la alabanza fúnebre. Me van a permitir que les haga un somero relato de lo que eran estas ceremonias, para entender la naturaleza profunda del retrato y su origen, que en cierta forma perviven en las imágenes de Antonio López y en su pensamiento, formado al fin y al cabo en un entorno agrario ancestralmente romanizado y sostenido por el mayor tradicionalismo de la institución familiar, el reconocimiento de las familias y sus diversas y elaboradas manifestaciones consuetudinarias.

En el vestíbulo de las casas patricias se guardaban las llamadas *imagines*, es decir los retratos de los antepasados, y muchas veces sus cuerpos momificados. Estas efigies, que solían ser de cera, servían de objetos protectores de la familia así como identificatorios, pues recogían fielmente los rasgos de los retratados. En su libro *Memoria de los antepasados*, Javier Arce pone un *Retrato de hombre* del s. I a. de C. como ejemplo de lo que debían de ser aquellas representaciones. Aparte de todo, apreciamos en él una, podríamos llamar, intensidad de lo verdadero muy semejante a la que emana de los retratos de Antonio López. En las ceremonias fúnebres estas máscaras o retratos eran paseados junto al cadáver del difunto formando parte del cortejo, y en ocasiones las portaban actores disfrazados de los propios ancestros. Eran parte de la justificación de la continuidad familiar, encaminada sobre todo a dar testimonio de su antigüedad y su grandeza, que investía subsidiariamente a los descendientes. Dice Javier Arce que esta exhibición pública “era un modo de autoafirmación y autodefinición”. En la escultura romana llamada *El togado Barberini*, pueden ver a un patricio portando las *imagines* de su padre y su abuelo, y en un conocido cuadro de Mantegna aparece, tal y como el pintor se lo imaginó por los relatos antiguos, un supuesto desfile con los retratos de los antepasados exhibidos en el extremo de pértigas. Una vez que la procesión llegaba al foro y el cuerpo del difunto era colocado en posición casi vertical, se procedía a pronunciar la alabanza fúnebre, que corría a cargo normalmente de uno de sus hijos o un pariente próximo. En ella se hablaba de las hazañas del muerto y de sus antepasados para hacer expresa la grandeza de la familia y la continuidad de su naturaleza. Pueden entender que no toda la población romana tenía acceso a esta modalidad funeral, pero el pensamiento que la soportaba sí estaría divulgado —los propios poderosos interesados tratarían de que lo estuviera—, y, de todas maneras, sus manifestaciones escultóricas en las tumbas de mayor o menor prestancia, también en tumbas plebeyas, formadas por relieves de parejas o tríos familiares, y a veces por esculturas de cuerpo entero y bulto redondo, se levantaban a la vista de todos.

Volviendo ahora a los retratos de Antonio López, es difícil no relacionar a sus tres parejas mostradas con las representaciones de parejas romanas, como la que aparece en el fresco conservado en Nápoles, los retratos de Paquio Próculo y su esposa, o las decenas de relieves matrimoniales que protegían la tumba de sus efigiados. Porque aunque la imagen inmediata de algunos de estos retratos tenga su origen en un recurso tan moderno como la fotografía, la propia costumbre de inmortalizarse mediante ella, vestidos con gravedad dominical, e iniciar así el camino de la eternidad viene de mucho más atrás, del lugar en que se creó el sentido de la pertenencia y de la supervivencia familiares a través del culto a los difuntos, a la fama y a la imagen individual del retrato concreto, fisonómicamente preciso e imposible de intercambiar, y añadiría que digna, festivamente ataviado. Pero el tema de la pareja ha tenido continuidad en la obra de Antonio López, de manera que lo volvemos a encontrar en *Mari y Antonio*, de 1961, en que se retratan él y su mujer, y en las esculturas *Antonio y Mari*, de 1967-1968, formadas por los bustos de ambos. El hecho de retratar a sus abuelos, a sus padres y a sí mismo con su mujer indica ya que, lejos por supuesto de las intenciones aristocráticas, de los deseos de poder de las familias patricias, el sentido de la continuidad familiar aplicado a su propia biografía, el tomarse a sí mismo como ejemplo para la reflexión sobre la pertenencia a una secuencia familiar histórica, supone una exigencia de orden para él mismo, y por lo tanto es otro elemento de la compleja percepción de la naturaleza protectora del orden doméstico, y también fuente de autoafirmación y autodefinición, en palabras de Arce.

Un conocido retrato triple de Antonio López, que es una excepción dentro del conjunto familiar, *Emilio y Angelines*, de 1965-1972, no deja de pertenecer, y de manera ejemplar, al motivo que tratamos, a pesar de la intrincada historia de los protagonistas, que ha afectado al cuadro y ha determinado su aspecto final. La presencia de un hijo en él lo emparenta con las representaciones romanas de tres personajes. He comentado ya que el mundo romano nos aporta también retratos funerarios triples, como por ejemplo uno del Museo de Kilkis. Por otra parte, la desaparición parcial de la figura del hombre, inducida por la propia historia familiar posterior al primer estadio del retrato, que contenía sólo a la pareja, nos da idea del procedimiento empleado por el artista en aquellos trabajos en que aparecen bustos flotantes, que resultan no ser apariciones, como parecen en el estado definitivo de la obra, sino desapariciones, al menos parciales.

El empleo de su propia secuencia familiar por parte del pintor para desarrollar el motivo continuará, más allá de la excepción que acabamos de

ver, con sus hijos y sus nietos, a los que dedicará decenas de retratos. Con ellos los incorporará a la continuidad del hilo familiar, que se irá construyendo a lo largo del tiempo como un largo poema. Luego de sus abuelos y padres –hay un grabado estupendo, *Josefa*, de 1961, que representa a su madre sola sentada en mitad de una calle de Tomelloso, ocupándola por completo, en la posición de alguno de los bodegones tratados–, y de su tío el pintor Antonio López Torres aparecerá su hermana Josefina en varias obras, como en *La lámpara*, y su otra hermana Carmen en *Carmencita jugando*, que ya hemos visto, y en *Carmencita de comunión*, que veremos en seguida, después él mismo y su mujer María Moreno, no sólo en pareja sino también en retratos únicos, como en *Mari*, de 1961, *Dibujo de Mari para Mari y Antonio*, de 1961-1962, o el bronce *Busto de Mari*, de 1961-1962, y en otros, y después las dos hijas, Carmen y María, en *María dormida*, de 1964, *María de pie*, de 1964, *Carmencita andando*, de 1965-1968, *Cabeza de Carmencita*, de 1965-1968, *Carmencita*, de 1966, *María y Carmen*, de 1970, *María*, de 1972, y en otras obras. Pero las dos últimas generaciones siempre aparecerán como niños. Ni sus hijos ni sus nietos serán adultos en su pintura, porque a pesar de sus minuciosos rasgos identificatorios, quizá es más fuerte que su individualidad su naturaleza de eslabones posteriores de la secuencia familiar, que tiene como referencia central la pareja del propio pintor y su mujer. La larga secuencia de obras sobre los nietos, cuyas pequeñas cabezas vemos en estas fotografías, alcanza la mayor excepcionalidad en las dos representaciones de *Carmen dormida* y *Carmen despierta*, de 2008, en las que el énfasis del tamaño, indudablemente, remata de manera asombrosa, incorporando la monumentalidad, el motivo comenzado tantos años atrás en los retratos de los abuelos.

Pero las apariciones de bustos que hemos visto hasta ahora, las de *En la cocina*, *El reloj* y *La lámpara*, también participan del motivo familiar, pues son presencias protectoras de las efigies familiares, la de Josefina, hermana del pintor, en alguno de estos casos, como hemos visto, que vigilan el orden de la casa. A este respecto, hay un cuadro que explica mejor que ninguno el significado de estas revelaciones, y sirve para hacer entender la naturaleza de los otros y resumir de manera maestra el asunto. Ese cuadro es *La alacena*, de 1962-1963. En él aparece el mueble que da nombre a la obra en posición frontal, ocupando la mayor parte del espacio, y en el ángulo superior, a la izquierda del espectador, el busto de una mujer, que es el retrato de María Moreno, esposa del pintor, como una aparición en el muro. A su altura, a la derecha, vuela una palmatoria con la vela encendida. Puede decirse que el aparador es un mueble central de la casa, que resume la vida común de la

familia, pues acoge en su vientre una múltiple representación de utensilios domésticos que, aparte de su función práctica, tienen una función estética, decorativa, gracias a su posible singular carácter, y sobre todo a la ubicación, por lo general equilibradamente simétrica, que les impone la responsable del orden doméstico. El conjunto puede tenerse como la representación de una manera tradicional de vida familiar y del orden profundo de la casa. Además de por la extraordinaria descripción de los utensilios y los tejidos que llenan el mueble, *La alacena* subyuga por la distribución equilibrada de la loza, el metal, el vidrio, las hojas secas y las flores. Respira serenidad, y a pesar de situarse en un ángulo de sombras y del tratamiento denso de la materia, es una presencia buena en la que una mano femenina, materna, atenta a la buena disposición de su pequeño cosmos, ha destilado su gusto por el bordado y el encaje, la limpieza y la simetría. En este contexto, la aparición de la cabeza de la mujer es una imagen tutelar que vela por el sosiego doméstico, y esto es lo que tiene fundamentalmente de romana, pues cumple la misma función de los bustos de los parientes difuntos, ya que se impone con un orden que afecta tanto a la geometría como a la memoria. Precisamente refiriéndose al significado del armario, dice Gaston Bachelard: "En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Allí reina el orden o, más bien, el orden es un reino. El orden no es simplemente geométrico—añade—. El orden se acuerda allí de la historia de la familia". De pronto aparece expresada con toda claridad la profunda intuición del pintor al manejar sus imágenes cercanas invistiéndolas de forma y espíritu romanos.

Otra aparición de un busto flotando en el aire se puede ver en un cuadro muy dramático que parece tener la naturaleza narrativa que ya hemos detectado en otros, y que en éste llega a convertir la obra en una verdadera imagen cinematográfica. Se trata de *Figuras en una casa*, de 1967, obra en la que aparece nuevamente el busto de la esposa del pintor guardando el arranque del pasillo, acompañada de otros tres graves personajes. Habiendo visto las imágenes de pareja, sobre todo aquel cuadro en el que aparecen María Moreno y Antonio López, podemos pensar que en el espejo debería estar presente la imagen del pintor, tanto por su obligada situación frontal, como por su ausencia al lado del busto de su mujer para formar el retrato doble cuyo recuerdo nos sale al paso. Más tenebrosa y ambigua es la imagen de *El teléfono*, de 1963, que anticipa elementos del cuadro que acabamos de ver, como el rostro flotante, en este caso embozado en un trapo blanco cuidadosamente planchado, cuyos dobles participan del mayor orden doméstico, un espejo, aquí al fondo del tétrico pasillo, en el que aparece alguna figura borrosamente, el propio pasillo,

al que luego identificaremos como uno de los elementos más amenazadores de la casa, y el teléfono, que se implanta en el recodo como un alarmante mensajero.

Les decía que también en torno al tema de la familia, se situaban una serie de cuadros que representan determinados rituales relacionados con ella, como noviazgos, bodas y bautizos, que configuran un trenzado imprescindible para entender el soporte más profundo de la vida social y del desarrollo de la familia en su comunidad. El ritual del cortejo, tan intervenido por los formalismos en sociedades conservadoras y en tiempos de generalizada represión moral como lo eran en España los años cincuenta del siglo XX, aparece aquí representado en varias pinturas con todo su almacenado erotismo, pero también con la teatralidad del ceremonial. *Los novios hablando*, de 1957, y *Los novios*, de 1960, guardan toda la ritualidad pudorosa de un codificado acercamiento sexual. En cuanto a la referencia expresa a la ceremonia nupcial, otros dos cuadros nos la presentan, en un caso a través de una obra que ya hemos visto, la inquietante representación de *Los novios*, de 1955, y en otro de la misteriosa y poética imagen de *La novia*, de 1959, que muestra sonriendo, en una postura casi tan rígida como la de la mujer del cuadro anterior, un as de copas en la mano, elemento que el autor introducía como mágico. Finalmente, podemos referirnos a una extraordinaria pintura de primera comunión, *Carmencita de comunión*, de 1960, en la que volvemos a encontrar varios de los motivos estudiados. La niña aparece aquí en la calle, no ya como en *Carmencita jugando* encerrada en su intimidad, pero amparada por la luz de oro, por el espacio conocido del pueblo natal y por todos los atributos ceremoniales y sagrados que la envuelven: el vestido de organza, la cadena de oro, el misal de nácar y el rosario de plata. Su pertenencia, a través de la consumación de uno de los obligados y más significados rituales, a un orden espacial y temporal establecido por las más ancestrales costumbres la convierte, a pesar de su fragilidad infantil y de su sonrisa temerosa, en un personaje triunfal, fuerte y protegido.

Paralelamente a los temas que ya hemos encontrado, aparecerán otros en estos años que estamos viendo, como el de los grandes paisajes madrileños, uno de los más significativos en el desarrollo global de esta obra. De ellos, los dos primeros se fechan también en 1960. Algo anterior, pues ya en 1959 hay algún ejemplo, y relacionado con él, es el motivo de las calles y paseos de Tomelloso, reflejados por sí mismos, como también hay que decir de los paisajes de Madrid, aparte de su aparición en aquellos bodegones y retratos en que sirven de fondo, y que hemos tratado. Se hace presente también el tema de los jardines y de alguna terraza urbana ajardinada —espacios de transición entre la

casa y las calles del pueblo y la ciudad— que, como ya hemos visto en algún caso, pertenecen a la estructura protectora de la casa y a su orden, si bien están en el límite. Podemos hacer pertenecer a los jardines dos motivos derivados, como pueden ser los árboles y frutos y las flores. Siguiendo con el recorrido, nos encontraremos con el tema de los interiores, los dormitorios, el pasillo, los cuartos de baño, y los muebles y objetos que en ellos se encuentran, como armarios, frigoríficos, mesas y alimentos, que en algunos casos se comparten con el tema del jardín. Desde los grandes paisajes, desde los grandes horizontes, hasta la representación de los lugares de mayor intimidad, acabamos de hacer un recorrido enormemente significativo que viene a resumir un itinerario existencial común de la vida del hombre y que, a pesar de su apariencia gastada, deslucida por el hábito, es donde vive el hombre el conflicto más entrañado de su existencia y de su identidad. Vamos a seguir ahora con más detenimiento este itinerario, tratando de encontrar su significado escondido, que nos va a entregar claves importantes de las intenciones del autor.

Antes de hacerlo hay que advertir que la obra de Antonio López irá perdiendo en el transcurso de los años sesenta ingredientes, adherencias temáticas y expresivas, los componentes más evidentemente surrealistas, mágicos y narrativos, y también matéricos, para ir concentrándose en la descripción de una realidad despojada, que incorporará en sí misma toda la carga misteriosa que antes se manifestaba a través de elementos anómalos, como si la mera existencia del mundo fuera suficiente para conmover. Los temas que aparecerán entonces de manera directa o protagonista, y no sirviendo en mayor o menor medida de telón de fondo a construcciones más complicadas, serán la casa y sus rincones, los objetos domésticos habituales, el estudio, el jardín, los árboles y flores del jardín, las calles del pueblo o la ciudad y las personas que las habitan: cosas cercanas al pintor, habituales, las más próximas, las habitaciones conocidas, los lugares en los que transcurre su vida sedentaria, la gente más cercana, los árboles que a veces él mismo ha plantado, el pueblo manchego de su niñez o la enorme ciudad en la que vive desde hace más de medio siglo. Puede decirse que, comúnmente, en el mundo que representa no tiene cabida lo desconocido, o quizá, mejor dicho, lo inhabitual, lo que no le pertenece realmente, aunque existen algunas raras excepciones. Da la impresión de que un invencible pudor le mantiene dentro de un círculo muy cerrado de temas que, sin embargo, le son suficientes para desarrollar una visión totalizadora de la existencia. La geografía de sus viajes comienza en el lugar de partida más íntimo, desde el que el hombre emprende cada día su camino. Ese lugar es la cama, desde donde se traslada al resto del espacio de la alcoba y al de las demás

habitaciones de la casa. En su caso, como pintor que tiene el estudio en ella, éste también puede considerarse como centro primordial de intimidad. El pasillo es un encuentro obligado en este primer tramo del recorrido. Luego está la ventana, por la que realiza su primera apertura a la realidad exterior, aunque sin implicarse en ella, y luego las puertas, la de la terraza, la del jardín, y la de la calle, a través de la cual accede al territorio del riesgo, o sea a las calles del pueblo o de la ciudad, y, finalmente, como última frontera, se asoma a la contemplación del horizonte. En este recorrido se reúnen todas las relaciones del hombre con el espacio de su arraigo y es en el que busca el amparo de su identidad. “El hombre, dice Bollnow, despliega su espacio a partir del centro en que se encuentra, dentro del marco de un horizonte limitante y creador de unidad”.

Pero vayamos al punto de arranque de este itinerario que hemos situado en la cama. Bollnow concede a la alcoba y a la cama el carácter de reducto cero de lo que él llama el espacio vivenciado, que vendría a definirse como el espacio tal y como se manifiesta en la vida humana concreta, el espacio mismo en la medida en que el hombre vive en él y con él. El dormitorio, la cama, el sueño, aparecen en varias obras importantes de Antonio López. Quizá la más significativa de todas sea un relieve en madera policromada, del que hay también versión en escayola y en bronce, llamado *Mujer durmiendo (El sueño)*, de 1963-1964, en el que una mujer aparece dormida en una cama, mostrando un pecho. Todos los elementos de la escena están descritos con la densa plasticidad de lo muy usado, de lo envejecido, de lo mortuario, como si la plácida expresión del rostro de la durmiente encerrara en realidad una dramática pesadilla sobre la corrupción producida por el tiempo, pesadilla a la que el erotismo introducido por la semidesnudez hiciera aún más turbadora e íntimamente más desordenada y próxima a la muerte. Otra obra en que el dormitorio aparece como elemento primordial es *La aparición*, de 1963. La escena que representa incluye tres motivos del autor: la alcoba con su cama y una pareja durmiendo en ella, el túnel oscuro del pasillo y la aparición de un niño que se pasea por el aire. El pasillo y la alcoba están situados de manera simétrica en los extremos del espacio, de manera que hay una correspondencia entre los secretos que ambos espacios guardan, de forma que las tinieblas del pasillo son como un eco del sueño de la pareja. También podemos reconocer el tema del “ver sin ser visto”, aprovechando en este caso la nocturnidad y el sueño, y expuesto aquí por partida doble, pues si el niño vigila la alcoba de los adultos, es a su vez vigilado por la muchacha que surge del pasillo. Todos los miedos y los enigmas que en el mundo infantil destila el dormitorio paterno,

lugar tantas veces vedado, cargado de secretos sexuales, y el del tenebroso pasillo, lugar iniciático donde pueden producirse toda clase de apariciones, se conjugan con el voyerismo en que se ejercitan los personajes para conseguir la intensidad de este relieve. Hay otros ejemplos, como el retrato infantil de *María dormida* en su cuna, de 1964, o incluso, colateralmente, obras en que la cama es de hospital, lo que hace más claro el recordatorio de la muerte, o incluso, en este clásico solapamiento de ideas, imágenes de hombres muertos. En estas obras pone Antonio López de manifiesto el carácter complejo y misterioso de la cama, que si es en principio un lugar de descanso y protección, también es el espacio del encuentro amoroso o del fracaso carnal, el lugar que conecta con el territorio extranjero de las visiones oníricas, y el de los nacimientos, según los usos tradicionales, y el más común reducto para esperar la muerte. En cualquier caso, el espacio de las más íntimas experiencias.

He hablado ya del pasillo y su significado, y no voy a insistir mucho más. Lo hemos visto encarnando toda su naturaleza amenazante en *El teléfono*, *Figuras en una casa* y *La aparición*. Sólo añadir la ambigüedad que supone el estar concebido como un eje racionalizador del espacio, que distribuye ordenada e independientemente los diferentes huecos de la casa, para ser experimentado como un espacio inhóspito y acechante, como un túnel que nos conecta con misterios insondables. Los lugares de la casa donde se hace la vida en comunidad no han interesado al artista. Hay un cuadro corregido e inacabado, *La cena*, de 1971-1980, que representa a la esposa del pintor y a su hija Carmen a la mesa, cenando, pero poco más se puede encontrar al respecto. Quizá los bodegones de frutas y otros alimentos podrían tenerse por representaciones fragmentarias de la vida en común. Pero a la postre son los muebles, los muebles más importantes de la casa, los que se convierten en metáforas del orden doméstico y del discurso de la vida familiar. Está la nevera, representada en dos ocasiones, una en 1966, *Nevera de hielo*, y otra en 1991-1994, *Nevera nueva*, que desde luego entroniza perfectamente el tema, pero me voy a referir con más detenimiento a otros dos muebles emblemáticos de su obra, que son protagonistas de dos de sus obras maestras. Tanto en *La alacena*, de 1962-1963, como en *El aparador*, de 1965-1966, el mueble ocupa casi la totalidad del espacio pictórico, con lo que queda investido de un carácter de icono totalizador que resume la vida familiar, un modo tradicional de vida familiar. Ya hemos visto la herencia romana contenida en *La alacena*, símbolo de un orden que va más allá de la geometría y que trama un universo protector. *El aparador*, por el contrario, es una presencia fría, hermética y excluyente, que se impone frente al espectador con una prepotente naturaleza de cosa, tan

poderosamente objetal que anula la subjetividad, como aquellos ojos de Medusa que petrificaban al mirar. Si hay un cuadro sobrecogedor y terrible en la obra de Antonio López es esta obra maestra de la cosificación de la conciencia.

Ya he hecho alusión a que en el caso de un artista que tiene su estudio en la propia casa, éste, en el que pasa tantas horas de reflexiva intimidad, puede tenerse también como reducto cero del espacio vivenciado, en la terminología de Bollnow. El caso es que pocos espacios han sido tan representados obsesivamente, tan acosados podría decirse, como su estudio de la Plaza de la Infancia, entre 1966 y los primeros años setenta. Se trata de un semisótano con varias puertas que se abren a la escalera que asciende a la planta baja y a algunas habitaciones. Yo creo que se pueden incluir en el tema, entre óleos y dibujos, hasta once obras en las que se recoge tanto el espacio central como el de las distintas habitaciones colaterales, y también detalles de rincones y objetos que se encuentran en el conjunto de los espacios, como la nevera o el lavabo, que justifican su presencia en el cuadro tanto por sí mismos como en función del lugar a que pertenecen. Estas obras son: *El cuarto de baño y Nevera de hielo*, ambas de 1966, *Lavabo y espejo y Salida del estudio*, las dos de 1967, *Taza de váter y ventana*, de 1968-1971, *Interior del baño*, 1969, *Estudio con tres puertas*, de 1969-1970, *La luz eléctrica*, de 1970, *Interior del estudio*, de 1970-1971, *El cuarto de baño*, de 1971-1973, y *Cuarto de baño*, de 1971. Viéndolos todos juntos pueden percatarse del reiterado interés del artista por el espacio que le rodea, por el caleidoscopio de puertas abiertas y cerradas, brillos, luces y sombras que aparecen a su alrededor en un lugar que participa del carácter oscuro y secreto de la bodega. En realidad, es como una búsqueda de sí mismo, del lugar de su identidad, de las zonas más incógnitas de su inconsciente. Así lo podría ver la psicóloga suiza Marie-Louise von Franz, del mismo modo que interpretando el sueño de un paciente, en su artículo "El proceso de individuación", decía: "El laberinto de pasadizos extraños, cámaras y salidas sin cerrar en la bodega, recuerda la antigua representación egipcia del mundo infernal, que es un símbolo muy conocido de representación del inconsciente con sus posibilidades desconocidas (...) Se podría decir que la bodega es el cimiento de la psique del soñante". "Con frecuencia, dice también, el inconsciente se simboliza con pasillos, laberintos o encrucijadas". Y para ilustrar esta idea incorporaba la imagen de un cuadro de Giorgio de Chirico, *Viaje anhelante o Viaje angustiado*. En el cuadro de De Chirico encontramos en una sola imagen el conjunto de pasadizos y espacios intercomunicados que forman el laberinto. En las obras de Antonio López la representación es más fragmentaria, pero vistas en conjunto se consigue completar un territorio

semejante. El título de *Viaje anhelante o Viaje angustiado* conviene también al estado que nuestro artista transmite en su obsesivo viaje por el estudio-sótano, es decir, simbólicamente por las zonas más profundas de su yo en ese lugar de íntima soledad.

Hemos visitado ya los diferentes espacios de la casa y ahora se impone la relación con el desorden exterior. En la obra de Antonio López no hay puertas que se abren a la calle, sino a otras habitaciones interiores, como las que hemos visto en las imágenes de su estudio. Las ventanas sí dan al exterior, pero su significado es algo diferente, pues no permiten el acceso real al mundo de fuera. Hemos hablado ya con cierto detenimiento de ellas y de su carácter de barreras de protección, lugares de acecho —el “ver sin ser visto”— y creadoras de orden. Algunas de estas ventanas dan a un paisaje abierto, pero otras se abren todavía, dentro del mundo protector, al jardín de la casa, donde crecen frutales y flores, el conjunto quizá más lleno de poesía amable, de lirismo benevolente de toda la obra del autor, aunque, como en el resto de los temas, ocurra que en las representaciones más antiguas se deja sentir el peso del tiempo y del consecuente deterioro. El jardín doméstico, aunque supone un primer paso hacia el supuestamente caótico exterior, sobre todo hacia la desordenada diversidad de la naturaleza, está protegido por un muro y adherido a la casa, y pertenece todavía a su orden. Voy a poner sólo cuatro ejemplos de los muchos que existen para no alargarme, en los que queda bien patente la idea: *El jardín de atrás*, de 1969, y otro que ya hemos visto al principio, al hablar de las ventanas y la infancia protegida, *La ventana*, de 1966, en el que veíamos juntarse esos dos temas, y al que podemos incorporar un tercero, el que ahora tratamos, el del jardín, que aparece en él con todo su significado de espacio aún incorporado al ordenamiento amparador de la casa. Vean la densidad conceptual que pueden alcanzar cuadros como éste, aunque en primera instancia parezca que representan solamente una sencilla y reconocible escena doméstica. El tercer y cuarto ejemplos serían *Membrillero de Ciudad Florida*, de 1970, y *Almendra en flor*, de 1972-1974, en los que se delata al fondo la cercanía de la casa.

Estamos en la calle, y en esta obra estar en la calle significa, salvo contadas excepciones que no voy a señalar, estar en Tomelloso, el pueblo natal del autor, o en Madrid, la ciudad donde vive y trabaja. Ha sido el azar el que ha puesto frente a Antonio López tan dispares residencias, que representan dos realidades de habitación urbana muy distintas. Pero él ha sabido exprimir el profundo significado de ambas a través de dos ciclos artísticos muy fértiles. El ciclo de Tomelloso despliega ante nosotros un conjunto de calles del pueblo

manchego muy frecuentemente ocupadas por gentes, que a veces se relacionan entre sí y que, en cualquier caso, pertenecen de una manera fehaciente a su espacio. Ya han visto ustedes varias pinturas y algún relieve en que aparece, pero ahora voy a citar nueve obras, óleos y dibujos, en que protagoniza absolutamente el tema. Son: *Francisco Carretero y Antonio López Torres conversando*, de 1959, *Calle de Santa Rita, Tomelloso*, de 1961, *Calle de Santa María*, de 1977, *Calle de Tomelloso, Tomelloso*, *Calle Nueva*, *Calle Socuéllamos*, los tres de 1980, *Tomelloso*, de hacia 1980, *Calle del Matadero*, de 1980-1981, y *Tomelloso, una calle de las afueras I*, de 1986. Esto sin contar las obras en las que por algún lugar aparece Tomelloso, o sabemos que ocurren allí, pero que no las protagoniza.

Dice Gaston Bachelard que “los grandes soñadores profesan (...) la intimidad del mundo, pero han aprendido esa intimidad meditando la casa”. Sin embargo, la afirmación de Bollnow de que “la ciudad no es más que una casa grande” tiene sentido sobre todo en el mundo rural, en los pueblos en que se conocen todos los rincones, los hogares, los nombres, las estirpes, y la existencia discurre bajo el amparo de la proximidad. Antonio López ha declarado alguna vez que el orden y la estabilidad de Tomelloso, muy grandes según percibe, bañados por la luz, le conmueven y le sosiegan. Pero aquí, siguiendo a Bachelard cuando habla del armario, como hemos visto, habría que precisar otra vez que no se trata de un orden exclusivamente geométrico, sino también histórico, de la historia de la familia. Antonio López en Tomelloso no sólo se encuentra incardinado en un orden espacial que le pacifica, porque reconoce como suyo, sino en el orden de la identidad familiar. Muchas de sus visiones de Tomelloso están ocupadas por gente que charla en la calle, y la sensación que dan su dimensión, su tranquilidad y su luz dorada es acogedora. También es verdad que estas visiones han evolucionado hacia la desaparición de las personas. Incluso, gracias al testimonio fotográfico, podemos asistir a la desaparición de un personaje en un cuadro ya acabado, *Calle de Santa Rita, Tomelloso*, del que podemos contemplar dos versiones sucesivas, una de ellas ya inexistente. De todas maneras, Tomelloso se representa siempre a pie de calle, sin ninguna reserva de ocuparla y de ver los edificios desde el lugar del tráfico, como si verdaderamente aquí la calle formara parte también del orden doméstico y nada impidiera la continuidad entre la casa y ella.

Por el contrario, las vistas de Madrid se contemplan, salvo algunas excepciones, desde la altura, y, desde luego, siempre aparecen desiertas, sólo con inclusiones muy irreales en cuadros de los primeros años sesenta, como la aparición de dos mujeres sobre el horizonte, la de María Moreno abriendo

una puerta al vacío, la de Marilyn Monroe en una extraña postura o la de una pareja copulando en Atocha en cuatro obras tituladas respectivamente *El Campo del Moro*, de 1960, *Mari en Embajadores*, de 1962, *Marilyn en Embajadores* y *Atocha*, las dos últimas de 1964. *Emilio y Angelines*, de 1961-1965, que ya hemos visto por otra razón, nos presenta también excepcionalmente un Madrid habitado por los retratados de manera no irreal. Pero en el resto de las grandes panorámicas de la ciudad las calles aparecen prácticamente desiertas, y también en las vistas desde el interior de las calles, como *Gran Vía* de 1974-1981. Volviendo a una de las ideas que más nos ha ocupado en la primera parte de estas palabras, con respecto a *Atocha* cabría decir que no deja de ser la más intensa y estremecedora expresión del conflicto entre el interior y el exterior que hemos visto en tantos bodegones y pinturas de intención semejante, pues aunque no se trate de uno de ellos, nada puede representar más decididamente la naturaleza de la intimidad como el abrazo amoroso que aquí se describe, y que tiene lugar en medio de la calle de la manera más descarnada. El indudable despoblamiento de Madrid, su laberinto fantasmagórico, es, sin embargo, sólo un aspecto del interés de estos grandes paisajes urbanos. Hay otro que es capital en el discurso del autor y es la repetida descripción del horizonte, que se erige en verdadero protagonista del cuadro en todas las panorámicas de Madrid. La división del espacio pictórico en cielo y tierra por la línea del horizonte es la idea vertebral de todos ellos y la que causa la mayor emoción en el espectador atento. Madrid casi parece un subterfugio para pintar el horizonte. Voy a enumerar catorce títulos de estas grandes panorámicas, de ese que podríamos también llamar acoso a Madrid, porque merece la pena para darse idea del enorme poema que componen sobre la ciudad, que es uno de los grandes testimonios artísticos que se han llevado a cabo sobre ella, aunque también hay que decir que el gran Aureliano de Beruete llevó a cabo un ejercicio que lo recuerda en parte, sin la grandeza coral, eso sí, de los que ahora nos ocupan. Estos catorce cuadros son: *El Campo del Moro y Madrid*, los dos de 1960, *Afuera de Madrid*, de 1961-1962, *Madrid*, de 1962, *Madrid desde el cerro de Tío Pío*, de 1962-1963, *El norte de Madrid desde La Maliciosa*, de 1962-1964, *Madrid hacia el Observatorio*, de 1965-1970, *Madrid desde Torres Blancas*, de 1974-1982, *Vallecas*, de 1977-1980, *Madrid Sur*, de 1965-1985, *Madrid desde Capitán Haya*, de 1987-1996, *El Campo del Moro*, de 1990-1994, *Afuera de Madrid desde el cerro Almodóvar*, de 1991-1996, y *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, de 1990-2006.

Viendo esta secuencia pueden observarse una serie de cosas, por ejemplo, ese paulatino despojamiento de los elementos expresivos del que ya

he hablado, desde la intervención de apariciones más o menos fantásticas y la densidad material, a la presencia única del paisaje y la transparencia luminosa. Es curioso ver cómo se producen semejantes apariciones de personajes flotantes en el centro de la intimidad, en los alrededores de la cama, como hemos visto, y en el horizonte, en *El Campo del Moro*, el de 1960, como si el autor quisiera enfatizar sobre la semejanza de los dos lugares en relación a su intensidad vivencial. Esa fascinación por el horizonte es muy importante en el relato que estamos desarrollando, por el gran valor simbólico que tiene, y que se relaciona íntimamente con los demás elementos simbólicos que hemos encontrado, de forma que viene a cerrar el recorrido de la manera más coherente e iluminadora. Por una parte delimita el campo visual del hombre y engloba el espacio en torno al hombre para formar un mundo circundante finito. Establece el límite territorial del mundo abarcable y, por tanto, reconocible como propio. O sea, que enraíza al hombre en el espacio, y crea para él un límite absoluto. El horizonte protege y ordena el espacio, y, al retroceder, nos introduce en la lejanía. Y la lejanía, con su llamada, está absolutamente relacionada con la propia intimidad, con el misterioso camino hacia el interior. Puede decirse que “es su esencia más íntima lo que el hombre busca en la lejanía”. Esto ya lo sabían los poetas y pintores románticos, que hacían brotar su más profunda intimidad con la contemplación de los grandes panoramas, y lo saben, como fruto de una experiencia más cotidiana, los visitantes asiduos de las altas montañas. Como ven, hemos llegado al encontrar el horizonte al extremo opuesto del recorrido que habíamos iniciado en la cama, o en el estudio, para recuperar el deseo de intimidad y el último elemento ordenador. Desde el centro protector pero conturbado del laberinto hasta el anhelo de la lejanía, todo un canto de la dramática manera que tiene el hombre de habitar su espacio, de sentir angustiosamente la realidad, de vivir los riesgos de la experiencia existencial, de buscar su yo y su identidad, o de defenderse de su pérdida, se contiene en la obra de Antonio López detrás de su intenso realismo.

Voy a terminar aquí por razones de tiempo, no porque no haya más cuestiones sobre Antonio López para desarrollar. Quedan muchas y muy importantes, como por ejemplo, precisamente, la relativa al tiempo, cuya presencia en su obra es muy significativa, tanto en lo que atañe al tiempo representado como al que se refiere a la realización del cuadro, desde el recurso al envejecimiento prematuro, que afectaría a la primera de las cuestiones y que lindará muchas veces con la pintura de materia contemporáneamente desarrollada por una facción del informalismo abstracto, hasta la premiosa elaboración de las obras, verdadero *leitmotiv* de las reflexiones sobre el pintor, que hace que

las reiteraciones, los cambios, la fidelidad al espacio, a la forma, a la luz, a las estaciones, a los modelos hayan ahondado la falla entre el tiempo de la realidad y el de su proceso de representación, haciendo aflorar otro profundo conflicto. Como una derivación de este tema tendríamos que ver el problema del inacabamiento de sus cuadros, o el estado de acabamiento, sin la densidad y la plenitud habitual, y que al firmar los declara acabados, y cómo esto se inserta en su pensamiento. También podría hablarse de un tiempo histórico, pues a través de los cambios de la imagen de la realidad que jalonan esta obra, puede seguirse la historia de la sociedad en que se ha ido produciendo, desde la imagen ruralista de una España dominada por las más atávicas e inamovibles tradiciones, al fantasma del Madrid que aún salía lentamente de la guerra civil y de la pobreza, y de este conjunto de sórdidas imágenes a las más depuradas y límpidas de sus panorámicas y jardines de mediados de los sesenta, a, finalmente, las obras de los últimos años, atravesadas por un espíritu capaz de ver la luz directamente, sin la espesa corrosión del pasado y las visiones oníricas. Este viaje por el tiempo social y político de la historia española que el pintor ha vivido puede seguirse en su obra entrelazado con su peripecia personal. Otro asunto muy importante, que le remite una vez más a los autores clásicos y renacentistas, es el de sus figuras canónicas, o el de su búsqueda de un canon para la representación de sus personajes, más allá de las proporciones individuales, que incorpora un solapado pero verdadero idealismo a la construcción de lo que se aparece como genuinamente real. Sería el máximo ejemplo la creación de la figura en madera del hombre, que ha sufrido innumerables cambios de modelo para encontrar su incontingencia, o *la Mujer en la bañera*, de 1968, otra gran obra compuesta también por fragmentos, pero no son los únicos. De hecho, son muchas las figuras de Antonio López que se ven sometidas a transformaciones e hibridaciones que buscan la superación canónica de su individualidad. También relacionado con las experiencias humanistas estaría el problema de la perspectiva y de las aberraciones marginales en la representación de lo visible. De todas maneras, espero que el recorrido que hemos realizado, aunque parcial, sobre todo por las etapas iniciales del artista y su primera obra de madurez, haya servido para apoyar el argumento inicial, es decir, el de la complejidad y selectividad con que ha ido creando su realismo, compuesto con un gran número de estímulos estéticos y vitales, y soportado en una profunda conciencia de la situación del hombre frente a la existencia y una penetrante intuición de sus vivencias desde su experiencia más cotidiana.

Hemos hecho, pues, algunas reflexiones sobre la naturaleza del realismo de Antonio López, pero no puedo terminar sin hacer una mención a la llave

de entrada de su obra, que precisamente ha desencadenado todas estas consideraciones, aunque se nos quede en forma de interrogación. La pregunta es: ¿Por qué la realidad? ¿Por qué utilizar la representación del mundo visible con tan extraordinaria intensidad? La fuerza original de Antonio López dentro de la pintura española de su época no sólo se debe a su asombroso modo de pintar, sino a ser un autor figurativo y realista en un contexto de exaltación abstracta e informal. Tenía que tener verdadero genio un pintor para imponer el realismo cuando el arma arrojada de la vanguardia en aquellos años cincuenta era el expresionismo abstracto. Si esta obra hubiese aparecido en una generación de artistas figurativos, no estaría haciendo esta consideración, porque su presencia sería más común. Hay que considerar, pues, la intensidad con que Antonio López abrió el camino del realismo y lo impuso tempranamente en medio de una orientación plástica generalizadamente ajena. Pero también hay que destacar que lo hizo con un absoluto conocimiento de los recursos expresivos de los movimientos abstractos informalistas, algunos de los cuales, como hemos visto, él mismo empleó. Es decir que impuso el realismo desde una absoluta contemporaneidad, no como una anacrónica rareza.

Desde el ejercicio de la creación artística, el realismo no es la evidencia del mundo, sino un recurso simbólico más. Cuando vimos el tema de la ventana, e identificamos el orden que la ventana impone al mundo con el orden que impone la propia pintura a una realidad caótica, es decir, considerando a la ventana como una metáfora del cuadro, también podemos pensar que, *mutatis mutandi*, en la obra de Antonio López no sólo el cuadro ordena la realidad, sino que también la realidad ordena el cuadro, que la realidad es la primera premisa para interpretar la existencia, que sirve de referencia inicial de orden, unidad e identidad al caos creador, a la elección ilimitada de la creación, que evidentemente es trasunto de la situación existencial del artista. Una creencia firme en la realidad, o mejor dicho una necesidad de esa creencia, como principio de arraigo existencial, soporta básicamente una reflexión en la que el hombre se enfrenta con intensidad a sus vivencias cotidianas al recorrer los diversos espacios que le dan habitación, que componen la habitación del mundo. Es decir que la propia existencia y lo existente, y su revelación fenoménica, son la primera razón de orden, de identidad y de representación simbólica, a través de la que se inicia el trabajo de las demás construcciones mentales.

Javier Viar



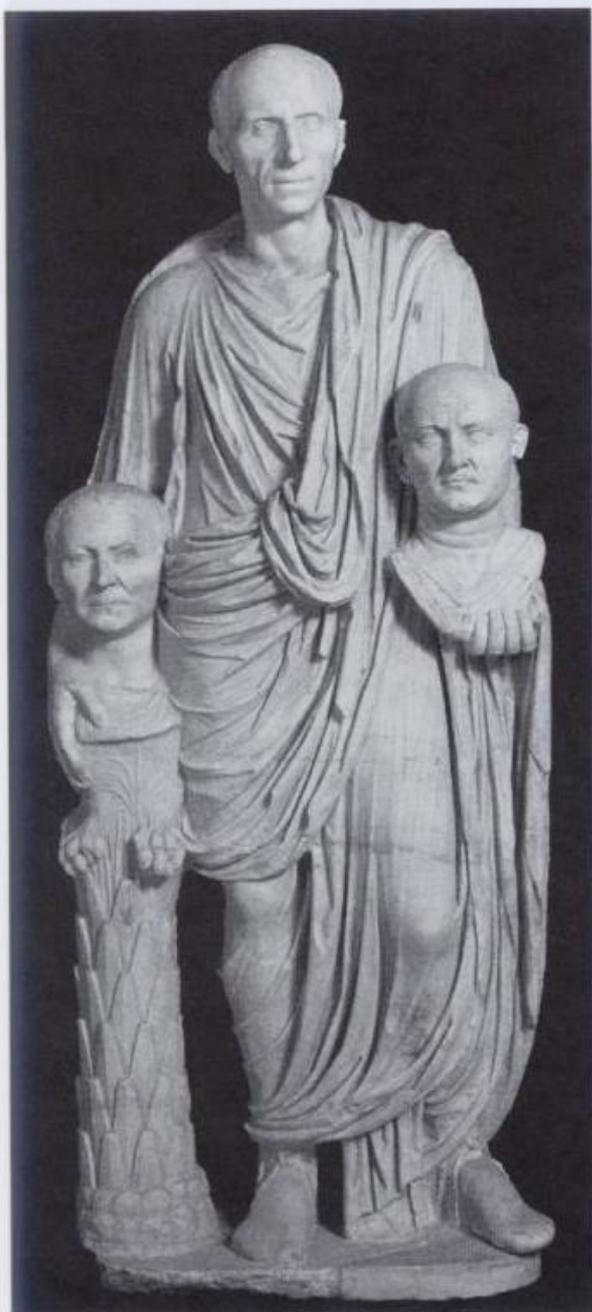
Carmencita jugando, 1959-1960. Óleo sobre lienzo, 106,5 x 149,5 cm. Colección Privada.



En la cocina, 1958. Óleo sobre lienzo, 110 x 140 cm. Colección Privada.



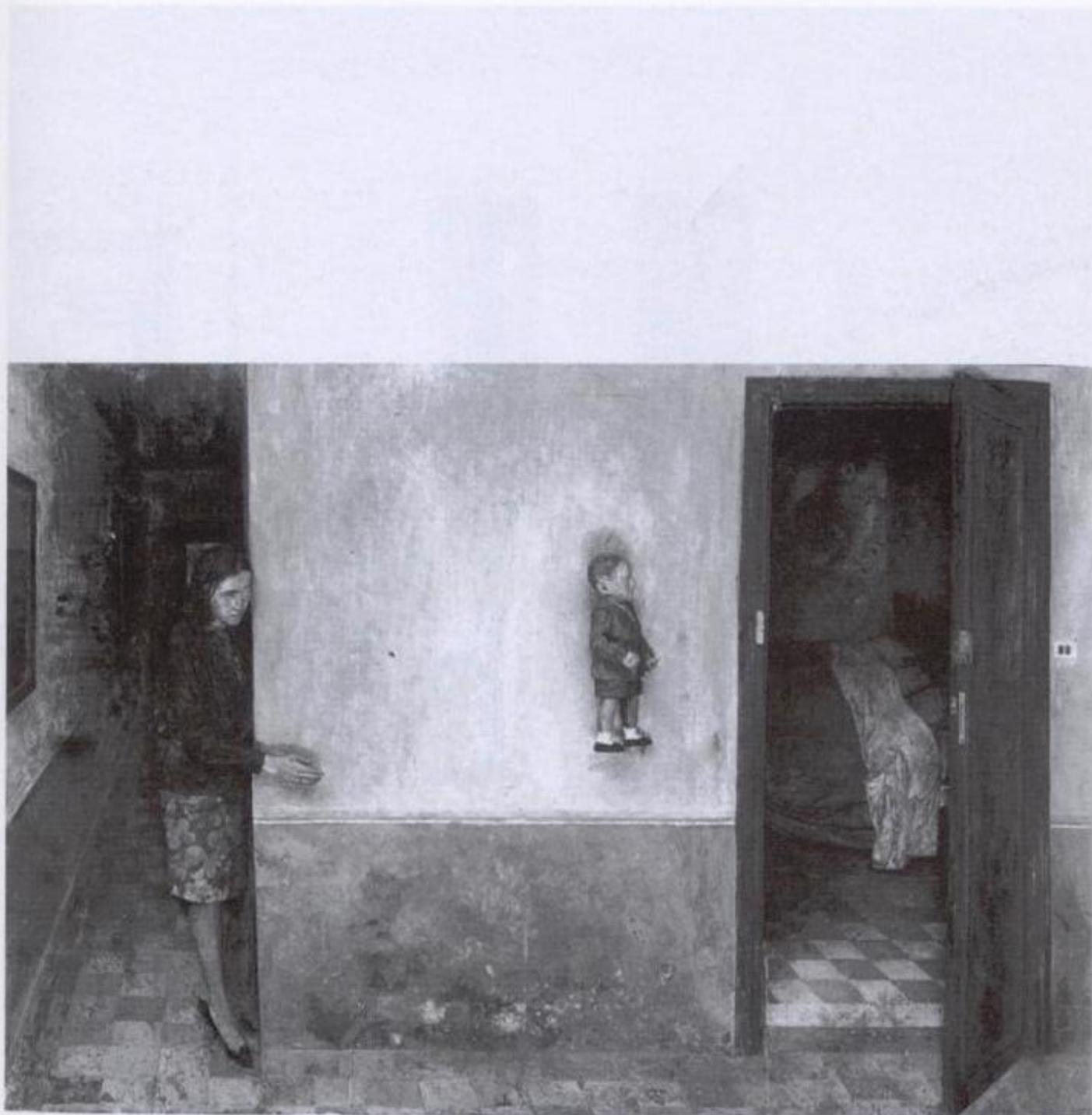
La ventana, 1966. Óleo sobre tabla, 162 x 122 cm. Colección Privada.



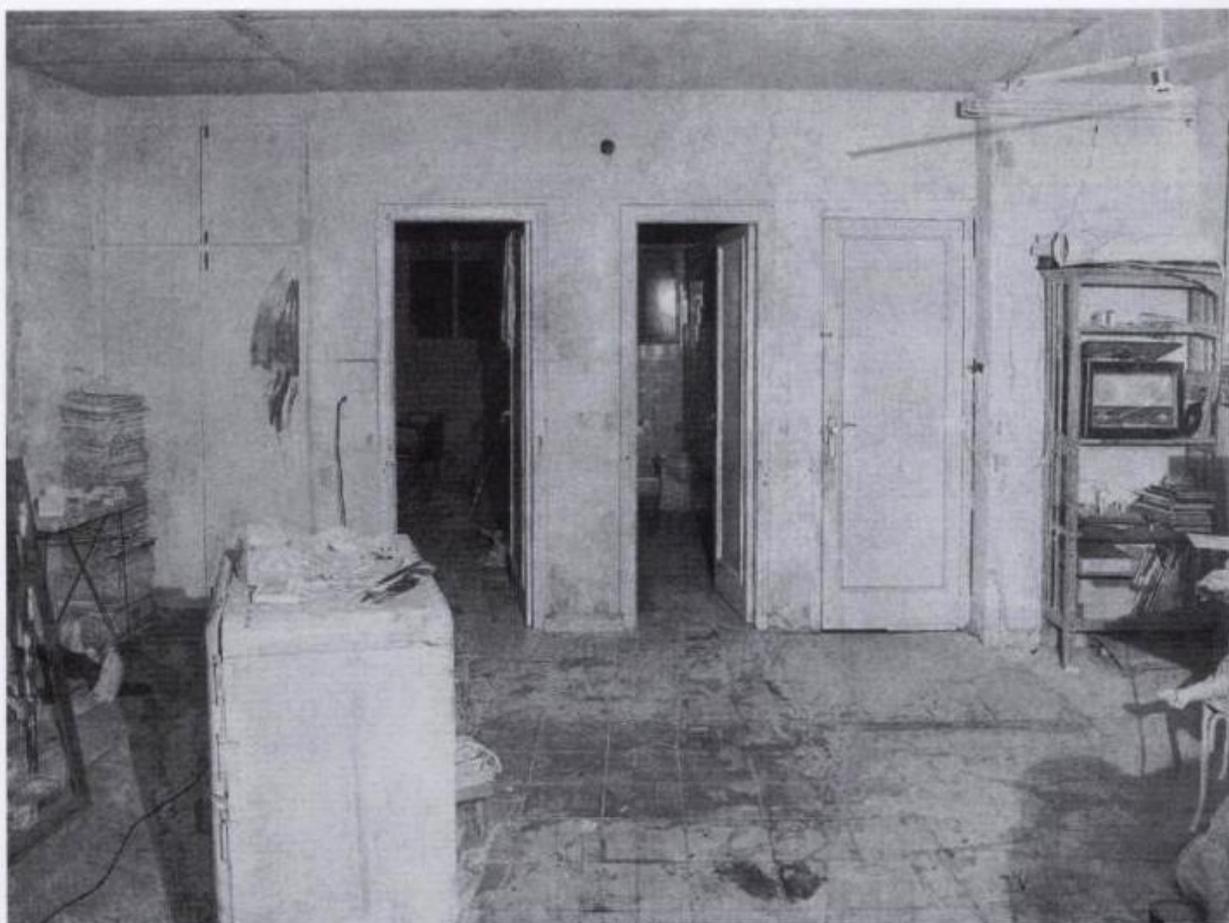
Togado Barberini, s. I a. C.. Mármol, 165 cm.
Museos Capitolinos, Roma



La alacena, 1962-1963
Óleo sobre tabla, 200 x 100 cm
Colección privada



La aparición, 1963. Madera policromada, 54,5 x 80,2 x 13,6 cm
 Museo de Arte Moderno, Nueva York. Donación de la Staempfly Gallery, 1965



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



*Madrid desde Torres Blancas, 1974 - 1982. Óleo sobre tabla, 156'8 x 244'9 cm.
Marlborough International Fine Art*