

QUADERNS. Después de haber empezado a trabajar con tu tío, en la Mancha, viniste a Madrid, en el año 49, para ingresar en la Escuela de Bellas Artes. Una vez terminada la carrera volviste a Tomelloso...

ANTONIO LÓPEZ. Volví a Tomelloso porque allí estaba la casa de mis padres, volvía en las vacaciones de verano, de Semana Santa. Tomelloso era mi casa, pero noté enseguida que tenía que vivir en Madrid. Aquello me gustaba mucho. Durante muchos años me sugestionó el mundo del pueblo, pero a pesar de todo, yo notaba que tenía que estar en Madrid, que aquí estaban las cosas que más me importaban, la gente que más me interesaba, con la que me podía entender. Porque con mi tío no me entendía, ni con el resto de la familia aunque te quieren y los quieras.

¿Necesitabas de la pintura, de los museos?

Sí, sí, en aquella época mucho, claro. Iba al Prado casi cada día. Parece una cosa exagerada, pero era así. Ibamos al Prado para ver a Velázquez, a Goya, a El Greco... La pintura antigua es algo muy curioso, porque te gusta mucho verla, vas siempre con la ilusión de que vas a aprender mucho, de que te va a aclarar las dudas profundas que tienes, y luego te encuentras con que no te aclara tantas cosas. Y cuando entiendes la pintura de Velázquez y de Goya, es cuando menos te sirve porque ya tienes unos compromisos con tu propia vida que te impiden utilizar casi nada de su lenguaje. A nosotros nos sugestionaba tanto la pintura del Prado, la pintura española, como el arte italiano y griego. Lo que nos dio la clave para ir metiéndonos un poco en la realidad, fue la escultura italiana moderna —Martini y Marini—, todo el Quattrocento, la escultura griega... De la pintura española ni hablábamos. Recuerdo que comentábamos con Paco el cuadro de las Hilanderas que a mí me gustaba mucho. El decía que esa luz que viene cruzando diagonalmente el cuadro desde el fondo le resultaba como una cosa anecdótica, algo excesivamente brillante y espectacular... Hasta que llegamos a entender a Velázquez pasaron muchos años, y cuando por fin le entendimos, ya no le pudimos utilizar.

De la pintura del Renacimiento, ¿Qué te interesaba, qué tomabas?

En aquel momento, en la época de juventud, se toma siempre la forma, el fondo no lo puedes tomar. Tomas esa pureza de forma hierática de Piero de la Francesca, o de Mantegna, que nos encantaba. A mí me sugestionaba muchísimo esa pintura... a todo eso, sin conocerla nada más que de fotografía. La pintura romana, por ejemplo, la pintura pompeyana me parecía maravillosa, me influyeron mucho todas esas cosas, también Klee, Picasso, fue un lío tremendo.

Esta necesidad de formarse a través del conocimiento de los clásicos, de los modernos... ¿la sientes todavía ahora, o ya te has despegado?

No, no me he despegado. Me noto muy inquieto porque han sido muchos años trabajando con la sensación de estar en un lugar que no te permitía expresar lo actual. Toda la obra de los sesenta la trabajamos con una crítica ambiental muy fuerte ¿qué era lo que estábamos haciendo? ¡por ahí no se iba a ningún sitio! Me queda todavía el temor de estar trabajando en una dirección que no expresa el mundo moderno, el mundo contemporáneo.

Siendo la composición del cuadro algo tan importante ¿Puedes, a priori, imaginarte el cuadro ya terminado cuando empiezas a trabajar en él?

Ahí me equivoco mucho. Cada pintor tiene su tamaño: hay gente que agranda mucho las cosas y gente que las trabaja muy en pequeño. Mari, por ejemplo, mete muchos elementos en el cuadro, tan pequeños a veces, que apenas necesita trabajarlos, y se dedica siempre a las cosas grandes. Sin embargo, mi tío cuando pinta un paisaje, allí, en La Mancha, casi siempre trabaja sobre la lejanía, agrandándola muchísimo. El tamaño con que tú quieras representar las cosas es esencial, luego, cuando el cuadro avanza, muchas veces notas que, por ejemplo, te sobra cuadro por la izquierda o que te falta por abajo. Yo me paso la vida empalmándolos o agrandándolos hacia arriba porque me falta cielo. Inicialmente pienso que sé la composición del cuadro, pero luego rectifico mucho.

¿Te preocupa la relación entre los objetos, la distancia a que se encuentran...?

Claro que sí. Tienes simpatía por unos objetos... Es lo de siempre. Donde no eliges normalmente es en una calle. Vas moviéndote por las calles de Madrid, yendo a tus cosas y de repente hay un fragmento de la ciudad a una luz determinada que te sugestiona muchísimo y dices: «aquí me pongo y lo pinto». Entonces, a pesar de que hay un letrero que no te gusta, a pesar de que la fachada la han pintado o la han tapado y que te gusta menos, a pesar de todo, respetas la totalidad y la aceptas con todos los inconvenientes.

¿La respetas siempre? ¿No introduces cambios?

No, no. En la Gran Vía pusieron unos maceteros horrorosos; pues había que pintar maceteros... Es que ya es una obligación que tienes, y no puedes actuar de otra manera. Ahora, en un bodegón normal no es así...

Y en un interior, es como en la calle en lo esencial. Sucede que de repente hay una silla que no la pones. Todo lo que es movedizo, todo lo que no son paredes, lo que está quieto se va seleccionando, ordenando en el cuadro, según muchas variables.

En esos cuadros que empiezas e interrumpes para dedicarte a otras cosas, el volver a reemprenderlos ¿puede llegar a cambiar su estructuración, simplemente porque haya pasado el tiempo, porque ves las cosas de diferente forma o porque lo que has hecho mientras tanto te ha sugerido algo nuevo?

No, en general no. Lo que ocurre es que tarde tanto en empezar las cosas a partir del momento en que me emocionaron, que estoy muy seguro que quiero hacer eso. Lo que sí puede pasar es que al estar sobre un tema durante días, de repente te guste más cuatro horas después que en el momento en que lo estás pintando. Te gustan más todas las luces que la que estás pintando. A veces, incluso empiezas otro cuadro con otra luz, del mismo sitio. Pero, vamos, es una sugerencia. La luz que inicialmente te impresionó es la que hay que pintar. Te fatigas a veces por estar trabajando sobre lo mismo durante mucho tiempo, y te atrae muchísimo el cambio de luz sólo porque es una novedad.

¿Cuál es el momento que disfrutas más, el principio, la elaboración o cuando consigues terminar?

El final es el peor de todos para mí, porque ahí está todo el fracaso, toda la impotencia para haber alcanzado tu sueño.

¿Crees que no consigues alcanzarlo?

No, no, yo no lo consigo, desde luego. Pero quizás sea una sensación, que luego, con el tiempo, se desvanece. Cuando estás trabajando en el cuadro, copiando el tema, mentalmente te dices: «Esto no está bien hecho» y vas corrigiendo y corrigiendo, y vas trabajando, y finalmente entregas el cuadro más o menos acabado. Y te dices: «No me ha salido, no he conseguido lo que quería», porque únicamente lo estás juzgando desde un reflejo de la realidad, desde una copia de la realidad. Pero pasados los años ves algo que no habías pretendido, algo que ya no es la realidad, que es tan sólo tu propio sentimiento puesto ahí y puede resultar que tal vez acabe gustándote. Cuando has olvidado que la luz no conseguía el fulgor que tenía en la realidad, que el resultado es torpe, las mil cosas que te hacen sentir torpe, cuando ya no notas que es como un mal espejo, un espejo chapucero de la vida, de la realidad; entonces ya no te lo planteas como un buen o mal reflejo de la realidad, sino que simplemente ves un cuadro que puede tener algo emocionante, lo juzgas como una cosa independiente de la realidad. Como debe ser. Pero cuando estás trabajando en él, no lo puedes plantear así. Yo no me lo puedo plantear así, no tengo capacidad para hacerlo.

¿En algún momento te propones voluntariamente un tema o un problema?, por ejemplo estudiar la estructura de un objeto concreto.

No, nunca. Siempre empiezo a pintar una cosa porque de repente algo veo en ella que me parece maravilloso. Lo de

la estructura viene ya en el proceso del cuadro. Al empezar a trabajar sobre este tazón, por ejemplo, sabes que ha de estar muy bien dibujado y te esfuerzas en ello. Tienes que obtener esta realidad que te ha emocionado. Piensas que cuanto más te aproximes a ella, con toda la perfección, con toda la plenitud, más vas a conseguir este sentimiento que te ha movido a trabajar sobre el tema... Pero empezar un cuadro con la mera intención de trabajar sobre la forma, no lo he hecho nunca, jamás. Bueno, en la Escuela, porque eran ejercicios que te los planteaban así y tú los resolvías. Yo creo que la defensa de todos nosotros está justamente en ese enamoramiento del tema. De lo contrario no tendrías energía para trabajar y luchar...

Cuando eliges el color, ¿lo tomas de la realidad o haces adaptaciones?

No, no, en eso sí que hay un respeto absoluto, total. Lo que pasa es que con la luz ocurre como con los tamaños. Por ejemplo, en la Gran Vía, ¿de qué tamaño son las cosas? ¿pintas más cantidad de la Gran Vía y más chica, o acercas todas las cosas? o ¿haces el cuadro más grande o más chico? Es un laberinto terrorífico y no sé nunca qué hacer... no tengo un canon concreto. Y con la luz sucede lo mismo, puedes hacerlo muy luminoso o menos luminoso puedes ponerle unas sombras... Y es que el natural es un poco lo que tú quieras ver, como tú lo sientas. En mi tío todo es luz, en cambio otros pintores trabajan más con los oscuros que con las zonas luminosas, depende de la sensibilidad de cada uno.

En tus primeros cuadros había una mayor carga simbólica, los personajes eran más alegóricos... ¿Has ido abandonando esta manera de pintar? Quizá... no lo sé.

Por ejemplo, aquel paisaje de Madrid con dos personas haciendo el amor en primer término...

En ese caso es que el cuadro tenía mucha necesidad de ser cuadro desde el principio, tenía unas reglas puramente plásticas. Pero normalmente te preguntas: «Bueno, ¿qué pinto?».

Podría pintar una figura de mujer... y empezaba a pintar una figura de mujer... o ¿cómo la pongo?... pues la pondré sentada y va a mirar hacia aquí. El fondo... ¿qué fondo podría poner? Quizá un paisaje de Tomelloso... después veía que no, y le cambiaba el paisaje y la situaba en una habitación, es decir, iba moviéndose en un terreno puramente plástico, puramente..., es difícil de expresar..., de unos sueños... pero además muy empujado o movido por influencias, por ecos del arte italiano, del arte de yo qué sé qué cosas. Cuando partes de algo que te sugestiona en la realidad, toda la simbología subyace ahí. Pero no la puedes buscar. A lo mejor está en la manera de representar la calle. Pienso que tiene que estar, porque lo que pudiera haber de auténtico en esta simbología, eso es algo que le pertenece al individuo, que no va a desaparecer, pero que no está a la vista. Estará en la manera de dibujar las cosas, en la manera de presentarlas, de componerlas, de ordenarlas. No sé en qué podrá consistir, pero tiene que estar presente, a no ser que fuera un capricho, un juego puramente estético promovido por unas influencias.

En los primeros cuadros, mandaba mucho el cuadro mismo, es decir, el cuadro tenía unas necesidades muy evidentes.

Como en un cuadro de Klee o de Tapies... ¿cuándo se acaba un cuadro de Tapies? Pues cuando el cuadro está. No lo sé. Pero cuando quiere ser espejo... ahí se produce una lucha desmedida, impresionante, a partir de algo prodigioso e inalcanzable que es la realidad.

¿Esta estética de lo pobre, que aparece en temas como la nevera abierta y que es tan sugerente, la plasmabas porque te impresionaba en ese objeto o es que había algo más que te hacía estos temas más apetecibles?

Siempre hay algo más. Las cosas están ahí y las ves. Pero en el momento en que tu vista se queda fija en eso, es que

Desde la Maliciosa  
Óleo, 140x200 cm., 1962



hay algo más. La diversidad de elementos sobre los que trabajar es tan inmensa que es precisamente ese algo más lo que te hace ir limitando tu elección. Esa es la nevera que había en Palos de Moguer, en la casa de mis suegros, pero había otros muchos objetos que no tenían nada que ver con aquello y no los elegí. Había una simpatía quizá muy profunda, muy verdadera, pero había también una cierta pobretería estética que se extendía por el arte de toda esa época. Yo la veo en Tapies también.

Lo vivido, lo muy humano tenía un prestigio que podía jugarte una mala pasada. Puedes elegir como mundo el mundo de la miseria, el mundo más ínfimo y, sin embargo, no estar enfermo de ese aspecto. No tiene nada que ver que quisiera trabajar sobre el mundo de los pobres de las chabolas, de las mujeres o de los hombres que viven con dificultad con que haya esa especie de placer, de regusto en mostrar ciertas cosas. Creo que eso no es bueno. Lo que hay en juego es una estética, que te parezca mal esa situación, que te parezca bien, que la asumas, que no la asumas... asumirla la tienes que asumir... ¡qué remedio tienes! Ahí está, a tus espaldas, y no hay nada que hacer. Esta diferencia la noto en mí porque hay momentos en que reflejando esos mismos temas no tienen esa especie de cosa tendenciosa, y lo prefiero así.

Son cosas que las he pensado muchas veces. Porque como poseo mis cuadros de una manera muy esporádica, a veces pasan unos días en casa y luego los entrego, no vivo con ellos y, de repente, son una sorpresa para mí, los veo con mucha distancia y entonces me digo: «Hombre, aquí hay una cierta exageración», pero no una exageración hacia lo expresivo, lo lícito, lo necesario, sino tendenciosidad y no necesariamente para criticarlo. Es como si estuviera diciendo: «Mirad que interesante es esta cosa tan pobre»... y eso siempre me parece mal.

Pareces insistir en pintar siempre ambientes un tanto decrepitos ¿es lo que ves, lo que te rodea?

Es quizás porque dentro de las cosas que me rodean me atrae eso. No lo sé, porque me rodean otras cosas también. Tampoco es algo que haya buscado de una forma premeditada. Esto ahora me molesta mucho. Este mundo decrepito y un poco antiguo coincide con este sentimiento de no trabajar sobre los elementos de verdad que conforman nuestra época. Pero bueno, ahora me encuentro con que sí, con que efectivamente hay mucho desconchado y mucha vejez en los temas.

También una especie de tristeza y melancolía frente a esa especie de alegría tan de nuestro tiempo que es medio verdad medio mentira, pero que aparece como luminosa. La época que vivimos es una época muy dinámica, con mucha prisa y muy loca, éste es un punto esencial.

Te explicas perfectamente, y estoy de acuerdo. Me gusta mucho la Gran Vía, y toda esa zona de Madrid, porque la he vivido mucho, y muchas veces estás trabajando sobre temas en los que en este momento no trabajarías pero que los tienes comenzados hace años y debes acabarlos. El mundo de la arquitectura moderna me gusta mucho, y si yo ahora no tuviera que acabar cosas de hace años, que tengo que acabar para la exposición, me pondría a trabajar sobre él. Quiero recuperar eso.

No es que me considere en la obligación de hacerlo, es que deseo hacerlo. Estar, por ejemplo, en la zona de la Castellana, en toda esa zona de Azca, e interesarme no ya en el rascacielos sino en el edificio moderno, aunque sea menos espectacular, menos neoyorquino. Me gusta mucho más que el edificio de los años veinte o los años diez. En las vistas de Madrid toda esta arquitectura está también, lo que pasa es que está metida entre toda la otra arquitectura creando una ciudad que no es independiente y mostrada como un lugar moderno, sino que es Madrid y Madrid no es moderno, no es de ahora, es una ciudad antigua, de siglos. Pero sí, yo quiero recuperar ese aspecto más actual.

Háblanos de esa intemporalidad que es una característica de las esculturas del hombre y de la mujer. Especialmente del hombre, tal vez porque al no llevar vestido y cabello no define una época. Pero además hay una sobriedad en esa escultura que impone mucho. Podría ser, el hombre, desde tu punto de vista, no un hombre.

La intemporalidad, si es de verdad, si es auténtica, es un milagro maravilloso. Intemporal es una cosa de Vermeer. Intemporales son siempre las cosas muy buenas. No hay una fórmula para la intemporalidad, si la hubiera todos estaríamos haciendo cosas intemporales. Puede ser un espejismo, luego a lo mejor pasan cincuenta años y lo que te parecía tan intemporal ves que era cosa de un momento. Eso es constante, esos esquemas de ciertas culturas de los años veinte, por ejemplo, que se planteaban el hombre y la mujer de una manera terrible, excesiva y que se quedó en casi nada. Pienso que la intemporalidad es el chispazo prodigioso que surge a veces de hacer maravillosamente lo temporal: Vermeer, Velázquez...

A ti te produce esa sensación pero a mí que tengo quizás, más capacidad para ver los fallos que las virtudes, cosa que me quita mucho fuelle, noto en muchos cuadros míos una excesiva temporalidad, un excesivo anecdotismo, y eso proviene de que hay algún elemento estético impuro, que te está jugando una mala pasada, que te está traicionando...

¿Los efectos de ausencia de perspectiva, de profundidad, de tus primeros cuadros te siguen interesando?

Quería lo contrario, lo que pasa es que la representación de estos retratos está tomada de fotografías... Son mis abuelos... Al copiar, no de una forma, sino de un plano, estás copiando una cosa que no tiene volumen a pesar de que tiene el claroscuro muy nítido. El volumen en la pintura siempre me importó mucho. Cuando pintaba pensaba sobre todo en forma, más que en color y más que en pintura: «Esta boca tiene que modelarse, este cuello tiene que asentarse sobre los hombros y el hombro tiene que irse hacia atrás...» Estaba todo el tiempo modelando, con claroscuro, pero modelando. Al ir trabajando con la realidad de una manera más directa, todo ese deseo de volumen se transforma hacia un espacio aéreo y no hacia un volumen concreto.

Esa realidad de la que hablas y que temes no plasmar adecuadamente es una realidad muy propia y como tal no es real tampoco...

Eso siempre pasa, pero de todas maneras lo que deseamos todos, los figurativos, los abstractos, es plasmar un eco del exterior, del mundo en que vives. Da igual que sea Miró, que sea Tapiés, que sea Francisco López.

Pienso que soy del siglo veinte, vivo en el siglo veinte, sufro en el siglo veinte y gozo en el siglo veinte. Tiene que estar el siglo veinte en mi pintura. Por ahí, por esa deducción me tranquilizo, pero a la hora de concretarme noto que tengo unas simpatías por un mundo más antiguo y por un lenguaje que no sé si me permite...

Esto me preocupa muchísimo. Hay veces que me deja casi sin poder trabajar, porque por otro lado tampoco puedo cambiar. Pienso si no será una cosa neurótica mía, o si tendrá una parte de razón. Noto que esa locura del siglo veinte, sobre todo el siglo veinte vivido aquí, en las grandes ciudades, no la expresamos. Nuestras cosas tienen un silencio, un tono que no es del mundo que nos rodea y me pregunto si eso es bueno o es malo. Estamos rodeando algo y en esos rodeos, de rechazo, lo reflejamos... pero sin nosotros pretenderlo. Sí que me gustaría que eso apareciera, me gustaría perder honestidad de climas, no ser tan buen chico, tan silencioso, no ser tan... así, ser más como es la gente ahora y poder reflejar un personaje más de ahora.

Se tiene la sensación al ver tu obra de que el tiempo se ha detenido, como si tu universo, el universo de tus imágenes y composiciones, los temas e incluso la forma de expresarlos, pertenezcan a un mundo detenido en un cierto momento, no puesto al día.

Pues eso precisamente no me gusta.