

# Los zapatos del franciscano

VICENTE MOLINA FOIX

ESCRITOR

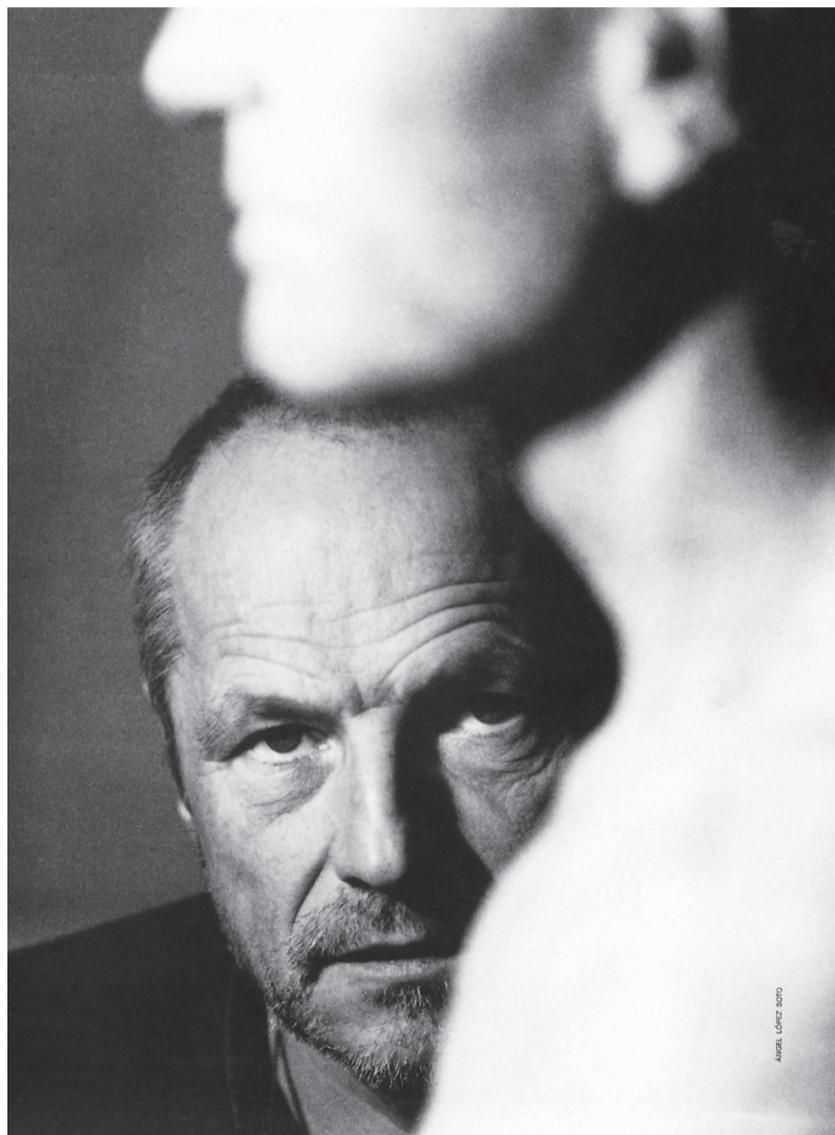
**H**ace unos años, en un curso de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo dedicado al arte español contemporáneo, intervino, en un diálogo con el director del curso, Francisco Calvo Serrallier, Antonio López. Abierto el turno de intervención del público al final de la charla (en la que el gran pintor manchego hizo gala, no sin encanto, de su conocida sencillez franciscana), recuerdo muy bien la primera pregunta que se le hizo, más bien una reflexión en voz alta. Un muchacho sentado en la primera fila del aula (y que con el tiempo se ha convertido en un valioso artista plástico) se extrañaba —y no parecía haber «demasiada» malicia en sus palabras— de que hombre tan recatado y espartano estuviera calzado con unos llamativos zapatos de color amarillo. La risa la inició el propio López, sin poder evitar que aquellos de entre los oyentes que podíamos hacerlo, levantásemos un poco el cuerpo para ver sus pies bajo la mesa situada en el estrado. Muy amarillos, en efecto, hiperrealísticamente amarillos, diría yo.

La simplicidad de este austero famoso aparece en toda su crudeza en las apenas ochenta páginas de *En torno a mi trabajo como pintor*, aunque en este caso no puede culpársele a él enteramente de lo que en muchos momentos adquiere la categoría de simpleza; «no» se trata de un libro suyo, ni siquiera de una obra en la que el pintor se exprese articuladamente ante un entrevistador. Invitado como profesor titular de la Cátedra Jorge Guillén, y hablando de un modo evidentemente informal, sin notas y sin programa, en la llamada Aula Triste de la Universidad de Valladolid (ambos organismos coeditan el libro junto con un par de pagadores institucionales), Antonio López peroró, mostró cuadros propios y dio pistas sobre su técnica, y el carácter divagatorio, elemental, inconcluso, queda expuesto de modo patente y a veces chocante en las páginas de la publicación, quizá levemente corregidas por él mismo. El lector no encontrará en la obra ni ensayo ni memoria, ni siquiera recuento ordenado de una labor pictórica, al modo, por ejemplo, en que lo hicieron, con o sin ayuda externa, Cézanne, Picasso, Matisse, Francis Bacon o incluso (por la vía de la *Memoria* de fray Francisco de

los Santos) Diego Velázquez, citando artistas mencionados en el fragmentario discurso «lopeciano». Con puntos suspensivos que delatan la imperfecta transcripción (o el final de una cinta), con expresiones algo toscas y siempre dichas a la «patalallana», la retahíla no carece, sin embargo, de interés. Haciendo honor a uno de los tópicos más socorridos del comentarismo artístico, podría decirse que hasta resulta enormemente «reveladora».

seguir pintando, porque es lo que me gusta». Bien dicho, Antonio, y que venga la Documenta de Kassel y lo vea.

Antonio López habla con llaneza pero también, no podemos olvidarlo, con la seguridad que da el que cualquier obra suya sea devorada gustosa y caramente por el mercado del arte, aunque esto último él lo reconozca, más que en ganancias, en términos nupciales: «Yo debo estar en una galería, como el que debe estar casado [...]. Yo solo me



Antonio López. Ángel López Soto

¿Sobran pintores en este mundo? La pregunta que un periodista vallisoletano le hizo antes de iniciar sus lecciones pudo sonar provocativa, mucho más que la del alumno de la UIMP, a artista tan maniáticamente contumaz y en un mundo actual en el que el pintor-pintor es una especie desprotegida de los museos más a la moda, las bienales, las ferias y los sumos pontífices. «Sobramos pintores», responde López, ya ante su audiencia de la Cátedra Jorge Guillén, pero «mientras no venga Dios, yo voy a

resulto horroroso [...]. Alguien tiene que defender mis cuadros». Sin embargo, el artista de Tomelloso sabe que su pintura no es universalmente apreciada, y que él carece de la consideración de «epoch-making» entre los gerifaltes del gusto contemporáneo. Al contar con detalle el episodio del frustrado proyecto de la escultura monumental de un hombre desnudo andando que, con destino a la madrileña Avenida (el conferenciante, en su humildad, lo llama sólo Paseo) de la Ilustración, le encargó el ingeniero

**Antonio López**

**EN TORNO A MI TRABAJO  
COMO PINTOR**

Fundación Jorge Guillén,  
Valladolid  
84 pp. 20 €

ilustrado José Antonio Fernández Ordóñez, López no tiene reparo en resaltar la protesta suscitada cuando unos dibujos suyos preparatorios de esa escultura fueron publicados en la prensa. «Hubo unos escritos de gente, en *El País* concretamente, absolutamente espantados, diciendo que eso había que detenerlo, que eso era horroroso, y a lo mejor tenían razón». Estoico además de franciscano, Antonio López saca deducciones casi penitenciales, hablando «de la gente que no solamente no te admira, sino que a ella le resulta un peligro».

Lástima que, por la naturaleza deslavazada de sus intervenciones en la cátedra, el también magnífico escultor no elabore más el tema de la presencia de la obra grandiosa, generalmente esculpida, en los espacios públicos, una presencia que a veces embellece las ciudades, los aeropuertos o los parques, y otras muchas da ganas al sufrido viandante de ir al juzgado de guardia. El artista tiene, por supuesto, el derecho a hacer lo que le venga en gana, como el poeta o el compositor, pero no tanto, admite López, el de colocarle al viandante inocente, «en sus mismas narices, una obra que le puede espantar». Aun así, el artista anuncia que ese malogrado *Hombre Andando* acabará haciéndose, quizá no tan grande como en el proyecto original, y se despacha a gusto, en otro pasaje de su charla, explicando las efigies en bronce de los Reyes de España que realizó, por encargo del ayuntamiento de la misma Valladolid, éstas sí colocadas, aunque no en la calle, sino en el claustro de San Benito. Volvemos a la modestia de las órdenes menores cuando, en lugar de teorizar, López describe a sus oyentes lo que le preocupaba en ese trabajo estatuario: «Saber qué medidas tienen las orejas del Rey, qué medidas tienen los ojos de la Reina, qué medidas tiene la pierna de la Reina, qué medidas tiene el zapato del Rey». Junto a su colega y compañero de estudios, el escultor Julio López, con quien hizo las dos estatuas de Don Juan Carlos y Doña Sofía, «yo medía y Julio apuntaba», dice el pintor, y «fue una cosa preciosa, porque yo creo

que, salvo con algún miembro de la propia familia, nunca te sitúas tan cerca de una persona como cuando le tienes que medir».

La corta y la larga distancia. La obra de Antonio López es cercana pero rara, pegada a la tierra pero nunca árida, y viene bien en un libro tan campechano recordarnos que el surrealismo de lo más real estuvo en la base de la formación del artista (Dalí fue un influjo), lo que tal vez explique el destello inespereado del zapato amarillo en el hábito monacal. Nadie como él ha pintado el misterio de los pasillos de la clase media, el quicio de las ventanas que dan a deslunados con la ropa tendida, la pequeña ilusión del tul de las primeras colmulgantes o, por decirlo en sus términos, el escondido *glamour* de los cuartos de baño desportillados. Pero, ¿ha madurado y crecido en términos pictóricos este hombre de setenta y dos años? En las páginas finales de *En torno a mi trabajo como pintor* cuenta que Millares se metía a menudo con él, desde una posición de vanguardista matérico que mira con desdén al impenitente realista. Hasta que un día el pintor canario lo reconsideró y, según cuenta López, «dijo que yo era como Miguel Hernández: que sí, que sí, que muy bien. Es decir, me dio permiso». ¿Ironía, orgullo retrospectivo? No pensemos mal de tan buena persona.

La comparación de Millares entre el poeta de Orihuela y el pintor de Tomelloso tiene su aquel. Lo malo es que Hernández murió con poco más de treinta años, y, por lo que sabemos de sus últimas voluntades y sueños, su obra estaba abriéndose en otras direcciones, incluso la del cine. López sigue ahí, en el permiso que le otorgó Millares, y no estoy muy seguro, como admirador suyo, de que su proceso creativo haya ido a mejor y se haya hecho más denso y más hondo. Es decir, no estoy seguro de que de su obra pudiera decirse lo que él, con una graciosa sentenciosidad de vate sabio, dice en la segunda parte de este libro sobre el autor de *Las meninas*: «El comienzo de Velázquez no es sombrío, pero sí severo, muy seco, muy formal, como un chico serio, como un notario que desea que no se le pase ningún dato que pueda tener algún interés. Y acaba en una especie de gloria —el cuadro de *Las hilanderas*, los últimos retratos—, en un proceso de captación de la luz, de exaltación del color. Pero sigue siendo el mismo hombre. ¿Qué le pudo pasar para empezar de esa manera y terminar en esa zona tan elevada, tan excelsa?». □

# Detalles de pintura

**E**n *La vista de Delft* del pintor holandés Johannes Vermeer hay un recuadro de pintura amarilla que representa un tejado de una de las casas de la ciudad. Este «pequeño lienzo de pared amarilla» se ha convertido en uno de los «trozos de pintura» más literarios de la historia. En *En busca del tiempo perdido*, Proust sitúa la muerte del escritor Bergotte en el momento en que éste se halla ante esta obra. Maravillado por esa pared, «que era como una preciosa obra de arte china», Bergotte sufre intensamente la amargura de sus carencias: «así debería haber escrito yo».

También el poeta Rainer Maria Rilke se deja seducir por un trozo de pintura, en este caso aún más pequeño. Al contemplar la *Virgen de Luca* de Van Eyck, el poeta queda cautivado por un mínimo detalle: «Y de repente deseé, deseé, oh, deseé ser no una de las dos pequeñas manzanas del cuadro, no una de esas manzanas pintadas en el alféizar [...] No, deseé ser la sombra dulce y minúscula, la sombra insignificante de una de esas manzanas [...] ese fue el deseo en el que todo mi ser se contuvo».

Bergotte deja de ver la panorámica de Delft para quedarse con ese pequeño recuadro amarillo; Rilke pierde de vista a la Virgen con el niño, su trono y su manto, incluso las manzanas, para quedarse con esas escasas pinceladas oscuras. El cuadro se disloca cuando no se guarda una cierta distancia para su contemplación, cuando uno se acerca tanto que prácticamente huele la pintura. Daniel Arasse nos invita a esta forma de mirar, de tocar con la mirada, en esta *Historia cercana de la pintura*.

La sombra, el tejado amarillo, la mosca pintada en el marco interior del cuadro que uno quiere espantar, el pliegue que de repente adquiere formas humanas insinuantes, o el gato que es sorprendido por el arcángel Gabriel, son algunos de los numerosos detalles que Arasse analiza en este libro. Aunque publicado por primera vez en Francia en 1992, su éxito fue tan grande que aún hoy sigue encontrándose en edición de bolsillo y Flammarion acaba de publicarlo en una nueva edición de lujo que, por fin, hace justicia al texto. Gracias a esta obra, Daniel Arasse se convirtió en un autor a la vez respetado por los especialistas y reconocido por

CHARO CREGO

ENSAYISTA Y CRÍTICA DE ARTE

Daniel Arasse

EL DETALLE.  
PARA UNA HISTORIA CERCANA  
DE LA PINTURATrad. de Paloma Ovejero  
Abada, Madrid  
424 pp. 30 €

La encajera de bolillos, hacia 1669-1670. Johannes Vermeer

el gran público. Aunque tarde, con esta excelente traducción se brinda ahora al público español la oportunidad de conocerlo de primera mano.

Arasse, que había empezado sus estudios con el famoso italianista André Chastel, terminó doctorándose de la mano del filósofo y semiótico Louis Marin sobre la memoria y la retórica. Además de traducir a famosos historiadores, como Panofsky, Montias o Yates, enseñó durante años en la Sorbona, fue director del Instituto francés de Florencia y, por último, director de estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Hasta su muerte en 2003, Arasse se convirtió en un animador excepcional del arte en Francia. Entre otras, organizó la famosa exposición sobre Botticelli que se celebró en París en 2003 y fue el protagonista de una serie de emisiones radiofónicas sobre historia del arte que alcanzaron una gran popularidad<sup>1</sup>.

Una parte importante de sus escritos está dedicada al Renacimiento italiano, con

estudios sobre Leonardo da Vinci, los primitivos italianos o la Anunciación en la pintura italiana. Su italianofilia, o italianomanía, como él mismo la catalogaba, no le impidió, sin embargo, asomarse a otros campos. En 1987 escribió un estudio sobre *La guillotina y la figuración del terror*, traducido al castellano<sup>2</sup> y a otras lenguas. En 1993 publicó el libro *La ambición de Vermeer*<sup>3</sup> y en 2001 un estudio esencial sobre el artista alemán de nuestros días Anselm Kiefer<sup>4</sup>, en el que indagaba sobre la memoria y su representación. Tras su muerte, se han publicado algunos textos inéditos, entre ellos una recopilación de artículos dedicados a artistas contemporáneos, como Cindy Sherman, Andrés Serrano o James Coleman, bajo el título *Anachroniques*<sup>5</sup>.

En el marco de esta compacta obra, *El detalle* representa una inflexión en su carrera. Por una parte, en él Arasse no se limita al Renacimiento italiano, sino que extiende el período histórico de su estudio desde el final de la Edad Media hasta el último cuarto del siglo XIX. Por otra, es el primer texto en