

COMPOSICIÓN: PERSPECTIVA Y VISIÓN.

A lo largo de este estudio analizaremos algunas obras del pintor Antonio López (Tomelloso, 1936) con un enfoque claramente compositivo, haciendo hincapié en los formatos y las estructuras internas, que coadyuva a hacer más legible el acto perceptivo visual del observador. En el caso del artista que nos ocupa, indaga en todas estas cuestiones para representar la realidad tal como la ve el ojo. Por ejemplo, ¿qué formatos están más en armonía con la visión?, ¿qué composiciones formales intensifican a los elementos representados? Para clarificar estos aspectos, buscaremos qué constantes se repiten en su obra y si hay algún tipo de evolución.

Comprobaremos la importancia que tiene para Antonio los centros de la obra, ya sean geométricos, visuales o compositivos. Desde la década de los sesenta él recurre continuamente a la centralidad, es decir, hace coincidir el punto principal con el eje vertical aunque no con el horizontal. Por tanto, su centro visual no está situado en el centro del soporte. A medida que pasan los años, tales centros llegan a ocupar la misma ubicación, pero no siempre es posible. Esta característica es un recurso bastante contemporáneo, así lo afirmaba el artista:

“A mí me impresiona en muchas obras de Gordillo, de Rothko, cómo el centrar las cosas sacraliza, solemniza lo que hacen. En mi caso, cuando veo toda mi trayectoria siempre he tendido a eso. Hasta Bacon centra las cosas. La figura la pone centrada y la refuerza además, con un rectángulo. Enfatiza mucho, como un icono. A pesar de la destrucción que hace, aquello tiene gravedad y solemnidad. También la tiene Giacometti, la figura la centra como si fuese la Virgen María. Yo creo que en Bacon y en Giacometti, se da por esa cultura que tenían, y a Giacometti con lo que le gustaban los egipcios y el arte antiguo, que ahí está eso de una forma clarísima. Es un altar, como Zurbarán en los bodegones, siguen con el mismo esquema, es un respeto por las formas, que está por encima de todo. Inspira más respeto, es algo que amas más, son ya, cosas más éticas. Es una cosa instintiva, como se hizo siempre. ¿Por qué se hizo? ¿Por qué en una casa, en la fachada, la puerta está en el centro? El hombre necesita ordenar, la vida es terriblemente caótica y angustiosa, y necesitas ordenar. En Bacon, que además expresa el horror, si no sería imposible, no lo podrías digerir”.¹

En *El poder del centro*, Rudolf Arnheim distingue dos tipos de sistemas compositivos interactivos que se complementan entre sí: sistemas céntrico y excéntrico. El que nos interesa –el céntrico– crea un núcleo de un gran potencial energético. El soporte pictórico tiene siempre implícito y predeterminado dicho núcleo en el centro geométrico. A veces este queda en un segundo plano debido a que los artistas buscan uno o varios nuevos, que evidentemente están organizados a partir del primero. En el caso de Antonio, ambos centros los hace coincidir en el mismo lugar, puesto que sus composiciones son en su mayoría céntricas. Además de concordar el centro geométrico con el protagonista de la obra, nuestro artista suma otro nuevo centro: el de visión. Así, todas las líneas de fugas (o como las llama Arnheim vectores) crean un superior centro energético. La perspectiva, como sabemos, crea un centro².

Ciertas formas de soportes aluden también al centro, sobre todo los formatos circulares³. Como ya vimos, a Antonio no le interesan estos límites del cuadro sino más bien crear

¹ LÓPEZ, A. Entrevista I. Madrid, 17-05-2010.

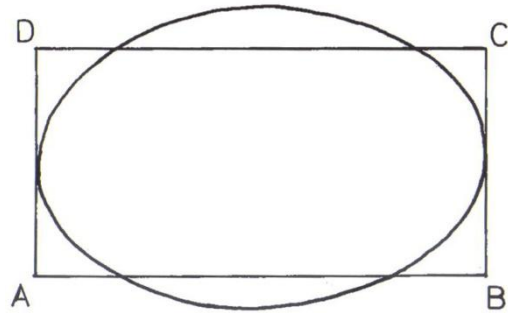
² Véase: ARNHEIM, A. *El poder del centro*. Madrid: Akal, 2001. pp.78-81.

³ Véase: Op.Cit. pp.83-120.

en su interior dichas formas a través del tratamiento técnico. En función del formato elegido circunscribe un círculo o un óvalo, dependiendo de si es cuadrado o rectangular. Podemos observar en numerosas obras, sobre todo en paisajes, cómo los vértices quedan desdibujados (il.I.1), de tal forma que condensa mayor información nítida en las zonas centrales que en la periferia. Esta teoría fue expuesta e ilustrada gráficamente por H.Repton⁴ (il.I.2) y John Ruskin. Este último desarrolla toda una teoría sobre las necesidades visuales y metodológicas de los artistas a la hora de imitar los principios ópticos en sus pinturas⁵. Asimismo, valora positivamente los primeros términos borrosos de los paisajes de Turner y los segundos más enfocados.



I.1. *Madrid desde Torres Blancas*, 1976-1982.



I.2. H.Repton. Estructura elíptica del campo visual.



I.3. *Taza de wáter*, 1968-1971.



I.4. *Afuera de Madrid desde el Cerro Almodóvar*, 1990-1996.

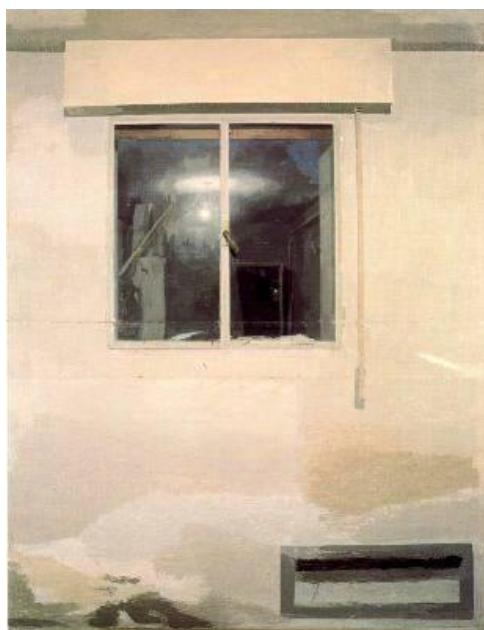
Volviendo a la obra de López, también aplica estas características formales en los interiores de la serie del estudio, las estancias de Tomelloso, *Taza de wáter* (il.I.3) y muchas más. En otros casos, como por ejemplo *Afuera de Madrid desde el Cerro Almodóvar* (il.I.4), coloca sobre el soporte una cartulina con un círculo recortado para

⁴ REPTON, H. *The landscape gardening and landscape architecture*. London: J. Cludius Loudon. 1840. pp.32-38. [en línea] Digitalizado por Google. [Consulta: 04-05-2010] <http://www.books.google.es/>

⁵ RUSKIN, J. *Los pintores modernos*. Valencia: Prometeo. 1950.

elaborar la pintura en cuyo interior sitúa a la ciudad. Fuera de tal círculo, todo está desenfocado y con una tonalidad diferente.

Antonio asocia las formas circular y ovalada con cuestiones visuales porque según él: “*el ojo es un círculo, y los dos ojos un ovoide*”.⁶ Entonces, en función del campo visual que pretende abarcar y del formato elegido, representa o la visión monocular o la binocular. En general, la primera es usada para los espacios interiores y la segunda para los exteriores, aunque con algunas excepciones. Cuando representa habitaciones predomina la verticalidad en la mayoría de los casos (como en las obras del cuarto de baño visto desde fuera), pero aún así siguen siendo monoculares. Por el contrario, como acabamos de apuntar, la visión binocular es usada para los paisajes, sobre todo si son panorámicas a gran distancia. De todos modos es un falso efecto ya que el espacio medido y representado siempre es monocular. Otra cosa es el ángulo abarcado, que se puede aproximar a la binocular.



I.5. *Ventana grande*, 1972-1973.

Ya vimos en el capítulo de los condicionantes espaciales qué dimensiones usaba el artista como soporte pictórico, en relación con los ángulos y las distancias. Aquí, nos proponemos descubrir si hay algún tipo de evolución o constantes en los formatos. Hemos agrupado sus obras en función de los formatos y los temas para contrastarlas posteriormente con las fechas de ejecución. Así, vemos que en los primeros espacios interiores a partir del año 1965 tienen presencia unas proporciones excesivamente rectangulares (la altura es el doble del ancho). Son obras como *El aparador* (il.4.25), *El wáter* (il.4.1) y *El cuarto de baño* (4.80). En 1972 comienza *Ventana grande* (il.I.5), con unas proporciones ya mucho menos estilizadas. Todas las demás obras de semejante temática se aproximan a un formato cuadrado. Por tanto en estos espacios y años conviven diversas dimensiones. De 1991 es *Nevera nueva*

(il.4.18), que nos recuerda al mismo planteamiento espacial que *El aparador*. Pero ya, el formato de la tabla es más parecido a *Ventana grande*, por lo que intuimos que el artista tiende gradualmente a formatos cada vez más cuadrados, sobre todo cuando representa amplios espacios interiores a escala real.

Veamos qué sucede con los espacios exteriores. Esta vez los agruparemos en dos bloques: a pie de calle y a gran distancia, es decir, desde cerca y desde lejos. En el primero, encontramos en la década de los sesenta obras como *Calle de Santa Rita* (il.4.26) o *El norte de Madrid desde “La Maliciosa”* (il.4.38), con un formato bastante apaisado. En la siguiente década, aunque se siguen repitiendo los anteriores, incorpora los cuadrados, como por ejemplo en *Gran Vía* (il.4.30), *Gran Vía, Clavel* (il.4.104) y *Calle Nueva* (il.4.107). Sus dimensiones no son cuadrados exactos pero la diferencia es insignificante. Aquí de nuevo notamos que a medida que pasan los años se van

⁶ LÓPEZ, A. Entrevista I.

modificando los formatos iniciales. Suponemos que se debe a que en estos espacios no hay un claro predominio de la horizontal o de la vertical. Por el contrario, sí que lo hay en las panorámicas. Alrededor de 1960-1970, utiliza para las lejanías las mismas dimensiones que usaba en los espacios interiores verticales (122x244cm). Son obras como *Madrid* (il.4.33), *Madrid hacia el Observatorio* (il.4.41) y *Madrid sur* (il.4.109). En las dos primeras predomina la horizontalidad, pues apenas tiene importancia la franja de cielo. La última, a pesar de iniciarse con el mismo formato, acaba siendo más cuadrada. A medida que avanzaba el cuadro el artista necesitaba aumentar el espacio por la parte superior e inferior.

Al hilo de lo dicho anteriormente, recordamos una conversación que Antonio mantuvo con unos alumnos en un curso de pintura que impartía⁷. Uno de ellos le mostraba unas obras muy alargadas y él le comentaba que el formato no era afín al espacio que cubre el ojo humano. Decía que un “tuerto”, tendría que alejarse muchísimo para visualizarla. Finalmente, hablaba de unas dimensiones más acordes con los ángulos que abarca el ojo. ¿Podría estar refiriéndose al rectángulo áureo?

Volviendo a las panorámicas, en *Madrid desde Torres Blancas* sucede lo mismo: comienza siendo muy estrecho y conforme lo trabaja, siente que debe aumentarlo. De esta forma el cuadro sufre transformaciones compositivas, pues la línea de horizonte se va desplazando hacia abajo y el cielo va ganando en protagonismo. Sobre este paisaje comentaba Antonio:

*Tiene dos metros y medio de anchura, y la mitad de altura. En este momento -1976-82- empecé a necesitar un formato distinto. [...] Entonces, según fui pintando, fui añadiendo por abajo un pedazo y por arriba otro pedazo. Y ya situé el formato más o menos ahí. Los paisajes de Madrid ya no volvieron a ser el doble de anchos que de altos. La anchura es la misma, porque no concibo un paisaje más ancho de dos metros y medio. Por algún motivo no puedo. Sin embargo, la altura ha crecido. Y en algún momento, en este creo, empecé a situar el horizonte en la mitad. O sea, empecé a crear un orden.*⁸

Hemos trazado en gris sobre este formato un rectángulo áureo (il.4.122) y la diferencia es mínima, ya que prácticamente coinciden. En la *Terraza de Lucio* (il.4.112) no solo añade por arriba y por abajo, sino lateralmente también. Todo con el fin de centralizar las fugas de la composición originaria. En el comienzo de la obra, el formato era muy apaisado y apenas incluía cielo. Sabemos que el paisaje tenía en las primeras sesiones a otros protagonistas (un grupo de amigos en la terraza) que al eliminarlos, la obra se transformó completamente y fue adquiriendo cada vez más importancia la calle del fondo.

Ya a partir de la década de los ochenta, a pesar de seguir teniendo ampliaciones de soporte, el formato inicial no es tan estrecho. Notamos que Antonio ha profundizado en estas cuestiones y cada vez tiene más claro qué tamaño usar. En obras como *Capitán Haya* (il.4.115) y *Campo del Moro* (il.4.119) utiliza un formato mucho más cuadrado que el rectángulo áureo. Creemos que el artista se aleja de este formato ideal buscando uno intermedio entre este y el cuadrado. Haciendo divisiones sobre los lados del cuadro podemos extraer una proporción: si el lado menor lo dividimos en tres partes iguales, el

⁷ Concretamente, en el curso: “Teoría y práctica de la creación artística. Talleres y entornos II”. Universidad Internacional del Mar. Los Alcázares, Murcia. (11-15)-09-2006.

⁸ LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007. pp.65-66.

lado mayor suma cuatro. Por tanto, la proporción “sesquitercia” o de tres cuartos⁹. Lo mismo le sucede al paisaje desde el Palacio Real.

Curiosamente, en ambas obras respeta las dimensiones originales pero en la primera, inició un panel anexo para centrar al punto principal. Tal vez, si lo hubiera hecho se habría aproximado al rectángulo áureo. Por otro lado, en *Afuera de Madrid desde el Cerro Almodóvar* (il.4.127), decide utilizar un cuadrado como soporte final pues el primero era más rectangular (trazado en azul). En este caso, amplía por arriba y por abajo, modificando completamente la estructura compositiva del cuadro.

Por último, en *Madrid desde Vallecas* (il.4.129) vuelve a repetirse el mismo proceso. La obra comienza con unas dimensiones de 145x175cm y finaliza con 250x406cm. Esto quiere decir que en un primer momento tenía un formato de similares proporciones a *Capitán Haya* y acaba siendo un perfecto rectángulo áureo.

En resumen, podemos afirmar que Antonio ha ido a lo largo de su trayectoria modificando el formato de los cuadros, buscando aquel que estuviera más en armonía con la visión. Tanto en los espacios interiores como exteriores experimenta dicho cambio aunque es mucho más notable en los paisajes donde hemos constatado que tienen lugar las ampliaciones del soporte.

⁹ Para más información sobre las diferentes proporciones de los cuadros, véase; BOULEAU, C. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid, 1996. pp.81-113.