

L

A vida de Antonio López García no ha interrumpido su largo peregrinar hacia la pintura desde que era niño, cuando su tío, el pintor López Torres, le hizo fijarse en la luz y sombra de Tomelloso, allá en La Mancha. Comenzó a perfilar al carboncillo en sus primeros juegos, con una intuición natural hacia la proporción que, años más tarde, le procurarían -sin mella en su ánimo- muchos admiradores entre los alumnos y profesores de Bellas Artes. Acercarse a él desde fuera del mundo de la pintura supone pedirle que cambie el lenguaje de los pinceles por el de las palabras, para mostrarnos al filósofo que lleva dentro. Estas consideraciones surgen al tiempo

de tocar al timbre de la sencilla casa, en la que sencillamente vive uno de los pintores más interesantes de hoy y, según les gusta reseñar a algunos, el más caro del país. Una tenue luz de otoño se filtra por el ventanal iluminando suavemente la escena de la conversación, facilitando quizás el camino a sus palabras.

-¿Es fácil servir de intérprete para uno mismo, desde el plano de la pintura?

-El problema para mí es que hay que escoger las palabras para poder precisar. Y las cosas no son muy claras. No las tengo tan claras como para poderlas dibujar. Además, el pintor no maneja la palabra con tanta riqueza como un escritor, lo que importa a la hora de contestar a preguntas concretas. Aquí, en la pintura, las cosas las acabo diciendo; de una manera u otra salen. A la gente que está segura de lo que dice no le importa demasiado ese margen de error en la forma de utilizar la palabra. Pero sí a los dudosos como yo. Sobre una suerte de imprecisión tuya luego hay, a lo mejor, un desafinamiento exterior...

-A propósito de la palabra, me ha parecido ver una cierta relación literaria en tus cuadros, sobre todo en la etapa surrealista. Como si contaras una historia en varias escenas.

-Sí. Eso puede tener relación con una historia literaria, pero nunca he escrito nada. Además, cada vez me cuesta más hablar. Me resulta muy fatigoso. Cada uno debe conocer sus propias limitaciones y ésta es una de las mías. Tengo amigos, claro, lo normal. Pero no voy a tertulias. Si salgo a la calle a pintar, a mirar, a pasear.

-Pero te gusta estar con pintores y hablar de pintura; ¿te ha llamado la atención enseñar?

-Sí, sí. Yo he sido profesor en Bellas Artes durante cinco años. Acabé los estudios en el año 55, y en el 64 o sea; nueve años después, me contrataron para dar clases en la Escuela, que entonces estaba en la calle

Alcalá, y lo hice durante cinco años. Me gustaba mucho, me gusta mucho la enseñanza, esa relación con otros pintores. A mí me interesa mucho la pintura, tengo suficiente generosidad como para desear hacer algo por los demás y las dos cosas dan un poco al profesor.

-¿Has dado clases en el estudio?

-No, eso no puede ser. En el estudio tienes que estar tranquilo y solo. Si tuviera dos o tres estudiantes creo que no podría trabajar. De todas formas la enseñanza, como cualquier otra actividad, desgasta mucho si va en contra de ti mismo, pero si va a favor de un impulso tuyo interior,

ANTONIO LOPEZ PINTOR

CARMEN FERNANDEZ RUIZ



«La casa de Antonio López Torres», dibujo 1972-75.

«Llevo muy mal separarme de mis cosas. Ya sobre mi duda natural está esa incógnita y esa especie de vacío de la falta de obra.»

no te desgasta: te quita tiempo. Yo lo dejé porque la cosa se complicó, salieron unas oposiciones, llevaba ya cinco años, lo hacía con interés y estaba un poco fatigado.

—Hay alguien que te enseña desde pequeño lo que es la pintura, tu tío Antonio López Torres, profesor de Artes y Oficios en Madrid hasta hace poco y pintor todavía, a pesar de sus años. ¿Cómo hablan dos pintores de generaciones tan dispares, os entendéis?

—Hay diferencias, claro. Es un hombre de otra generación, pero con un intuición plástica, pictórica y una sensibilidad inmensa. Hay muchas cosas en común. Entre dos pintores que además tienen la intimidad de la familia, lo más importante no son las palabras: hablas de pintura de otra manera. Yo tengo una formación tradicional, más o menos como él. (Al hablar de su tío se relaja, distrae la mirada y deja de doblar-desdoblar un papel en el que concentra toda su atención cuando la pregunta le preocupa).

...Mi tío acabó de enseñar en Artes y Oficios, se jubiló a los 70 años, y cuando acabó se marchó a Tomelloso. Y allí sigue trabajando. Tiene ya 79 años y trabaja con mucha ilusión. Le van a hacer un museo dedicado a su obra en Tomelloso. En fin: toda la vida para él es ya la pintura. Tiene muchísimas pinturas y dibujos. Casi todo lo que ha hecho a lo largo de su vida. Ha llegado a acumular mucha obra y le preocupa el destino que vayan a tener.

—¿Le preocupa que vayan a manos de particulares, en lugar de al fondo público, donde cualquiera pueda verlas y disfrutarlas?

—Claro, claro. El quisiera que todo eso perdurara en el tiempo. Aparte del museo de Tomelloso, lo dejaría a entidades públicas, sitios oficiales, museos donde tuviera la sensación de que aquello iba a quedar allí y no anduviera comprándose y vendiéndose y, al final, deteriorándose, incluso desapareciendo.

—Imagino que debe ser bastante duro despegarse de ciertas obras.

—¡Pues fíjate, cuando tienes que soltar y no tienes nada! O sea, que tienes nada más la última. Mi tío tiene muchísimas cosas y, aunque tuviera



RAMÓN RODRÍGUEZ

ANTONIO LOPEZ

que vender veinte, le quedaba prácticamente todo.

-¿Le envidias por haber podido mantener su obra consigo?

-Bueno, todo ocurre por algo. El no ha necesitado vender, ha tenido pocas necesidades. Yo, claro, cuando suelto un cuadro me da angustia, pero me reporta un dinero necesario para poder seguir pintando. Además, están muy cerca todos los momentos en que no se vendía prácticamente nada, en que era un milagro... Yo todavía lo tengo presente, porque ¿cuántos años hace? Te estoy hablando del año 55, 56... Hasta el 61 ó 62 era un problema vender un cuadro. Y era necesario e imprescindible para sobrevivir. Por eso, en mí está todavía presente la maravilla de vender. Por otro lado, como esa «maravilla» se da con frecuencia y mi obra es escasa, pues siento la pesadumbre de no tener nada, de que lo que estás haciendo ya lo tienes comprometido, en fin. Lo ideal para el pintor sería que su obra estuviera cerca de él y que pudiera quedarse con algunas cosas, porque todo tampoco me gustaría. Que también es muy bonito trabajar para la gente que está fuera de ti, para los demás.

-Hay pintores que, cuando empie-

zan, sienten un cierto pudor por mostrar sus obras, más allá del miedo a la crítica. Un miedo a que el espectador se convierta en psicoanalista, ¿te ha ocurrido a ti esto cuando empezabas?

-No, no. Nunca me lo he planteado. Únicamente, he tenido pudor de que el cuadro no estuviera bien resuelto.

-Bien pintado desde el punto de vista de la crítica...

-No: desde el punto de vista de la gente en la que tú piensas cuando pintas. Yo pienso en qué opinarán determinadas personas con caras que yo conozco. Para esas pinto. O para otras que no conozco, que igualmente pueden comprender. Pero no desde el punto de vista del psicoanalista. La pintura está sumamente pasada por unos filtros misteriosos, no tienes conciencia de que vayan a ver lo que no quieres. Y, si lo vieran, tampoco pasaba nada.

-Y, ¿qué ocurre con el mundo de la escultura, te encuentras cómodo haciéndola?

-Sí, sí. Cuando la hago, me siento cómodo, la hago de vez en cuando.

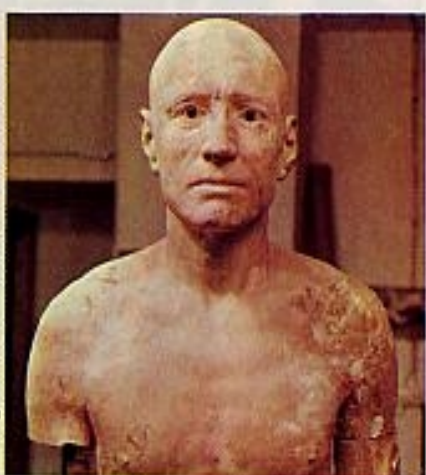
-Cualquiera que conozca un poco tu obra tiene conocimiento de que llevas trabajando mucho tiempo en una determinada, ¿en qué van tus esculturas del hombre y la mujer?



«Alacena», óleo, 1963.



«Lirios y rosa», óleo, 1977-80.



Fragmento de escultura inacabada.

-Ah, (se ríe como cogido en falta) parados de momento. Mis ideas, las cosas que me van surgiendo sobre la realidad las veo en pintura. Y, de vez en cuando, me hace ilusión hacer algo modelado, sobre todo relieves y alguna vez escultura exenta, de bulto redondo.

-¿Cómo escoges tus modelos?

-Hombre, pues ves un objeto, una cosa y piensas «me gustaría pintar esto, me gustaría hacer un relieve, una escultura». Puede referirse a unos objetos o a una persona a la que, si tienes posibilidad le dices que te pose. La cosa se empieza a complicar a partir de ahí. Hay muchas cosas que tienes que desechar, porque no puedes acceder a ellas. No puedes pedirle a

-Madrid-, óleo, 1960.



-Madrid-, óleo en ejecución.



-Conejo desollado-, óleo, 1972.



una persona interesante que ves en el Metro que te sirva de modelo. No te atreves ni a proponérselo. Luego, aunque lo hicieras, seguramente te diría que no; no tendría tiempo, así que casi siempre recurres al mundo tuyo, familiar, de objetos de tu casa. Los temas de paisaje urbano, calles, campo son distintos. Nada impide que te vayas a pintar al quinto pino, coger el coche, el Metro o lo que sea e irte a pintar allí. Es lo único que puedes hacer sin demasiados problemas. Ahora, a partir de ahí, es difícil. Luego están los modelos pagados.

-Que me imagino que son demasiado...

-Demasiado *modelos*. Lo bonito es la gente que tiene una cara, unas actitudes, unos gestos que no están estudiados, que no están gastados por su oficio.

-En cuanto a lo que están haciendo las generaciones nuevas ¿qué te parece lo que hay, en escultura, en pintura?

-El arte siempre hay que verlo en la gente de talento. Las virtudes del hombre del siglo XX, todo su afán de honestidad, de sinceridad, de ir al

fondo de las cosas, lo encuentra en pintores auténticos.

-La tradición pictórica, la cultura ¿en qué forma condiciona?

-Claro, claro, te condiciona. Por un lado te enriquece y por otro lado te va quitando pureza y autenticidad. Es algo muy confuso, yo no lo tengo claro. A lo mejor no te quitas nunca el fardo de ser europeo, de conocer el museo del Prado desde tu infancia, de toda la pintura maravillosa que has visto siempre. Eso está pesando sobre ti, está gravitando sobre tu sensibilidad. Ahora, si eso es bueno o malo, no lo sé. Lo que hace cambiar el lenguaje de la persona que se está formando, es lo que dice el profesor, lo que ves en un libro, lo que de repente siente el conocer a Picasso, a Paul Klee, eso es un golpe tre-

mendo... o que conozca a Chillida, a Bacon... Da igual. Si no vas a una academia vas a otros lugares. No puedes quedarte aislado, tienes que ir a donde se sabe de esas cosas, por que tu sed, tu propio amor por ello te lleva al Prado, a la academia, a las galerías, a coger libros y hablar y ver a otros pintores. Te encuentras con cuadros que te parecen maravillosos, fantásticos. La persona de talento va alimentando su lenguaje, su sensibilidad, dándole una forma que al final es su fuerza. Lo que justifica su obra es que diga su palabra. Eso le ha salvado. No se puede pretender que Velázquez no se parezca a nadie, pinta con el lenguaje de su época. Si hubiera nacido dos siglos antes no hubiera podido ver al Caravaggio, no hubiera podido ver a los pintores

venecianos que le influyeron muchísimo. Lo que pasa es que él transmite la visión sensible de sus ojos y de su propia sensibilidad y eso es Velázquez. El que se pierda entre las influencias, pues que se pierda. Es una lucha entre las fuerzas exteriores y la tuya propia. Se salva la media docena que tiene un gran vigor espiritual. Los griegos: hay miles de escultores y únicamente quince o veinte supieron dar una visión individual, suficiente como para ocupar un lugar. En el Renacimiento había muchos pintores: Rembrandt, Caravaggio, Velázquez... son los que han añadido algo, los que se han asomado por encima del nivel medio que es la cultura de su tiempo. Han aportado una visión plural, nunca una visión absolutamente individual. Y ¿qué se puede hacer para evitar las influencias? Ahí está el talento del pintor, para ir adentrándose en toda esa maraña de cosas, alimentándose exclusivamente con lo que está en armonía con su propia sensibilidad. Pero las influencias de la cultura no son ni buenas ni malas: son inevitables.

-Será entonces una tortura el pasar la mayor parte de la vida intentando encontrarse a sí mismo...

-Bueno, pues, también. Nunca lo sabes exactamente; todo para mí es duda y confusión en este momento. Antes no. El siglo XX está lleno de dudas. ¿Cómo va a ser uno distinto? si vive con los demás y como los demás. Lo único es que pinta.

-Al europeo se le nota especialmente el fardo de tradiciones...

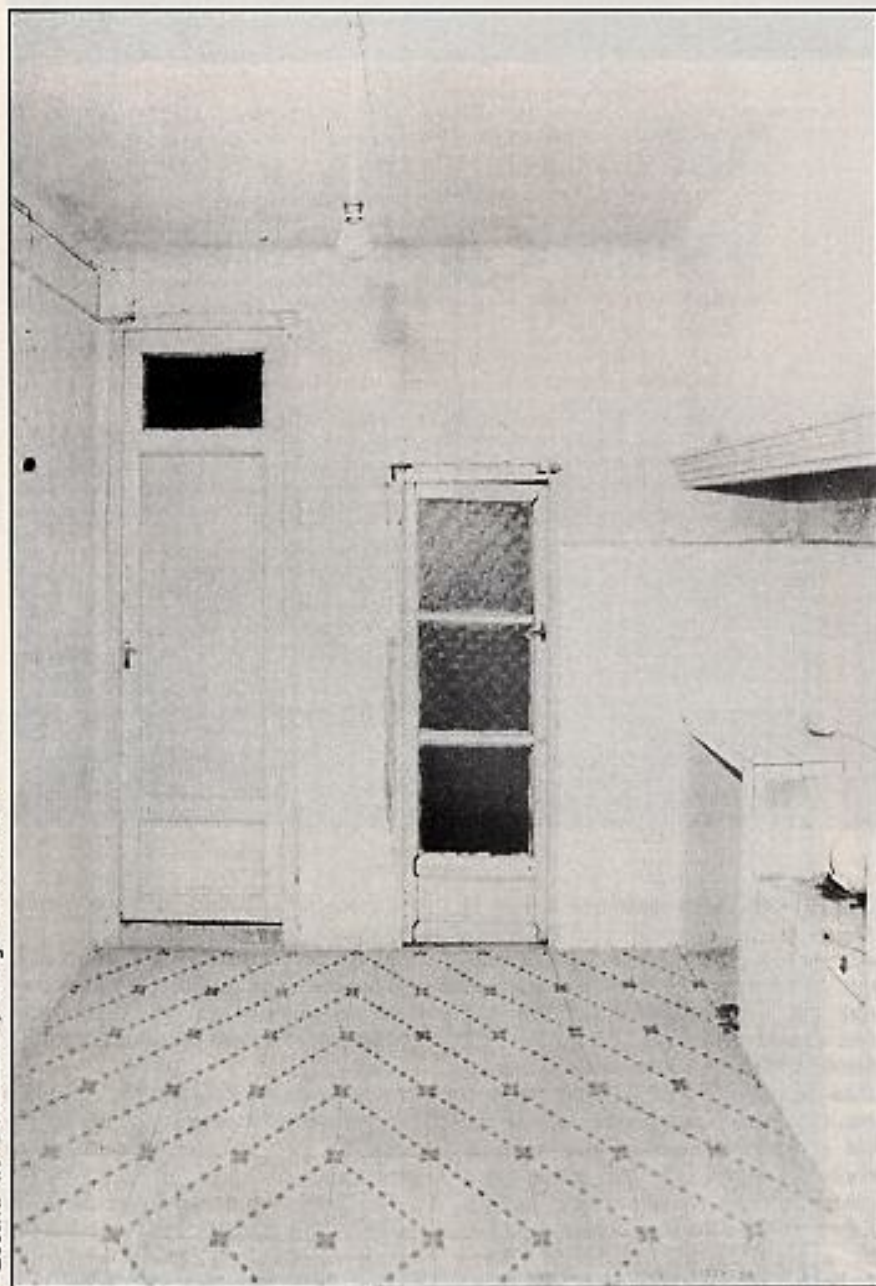
-Somos viejos y se nos nota. El que sabe, sabe mucho. Un hombre como Machado lo tiene que dar una raza de muchos siglos, como Baroja... Son personas aparentemente sin vitalidad, están como gastados, si tú les comparas con Hemingway, esa avalancha de energía, ese ser tan batallador...

-¿Te sirvió venir a Madrid, a pesar de todo?

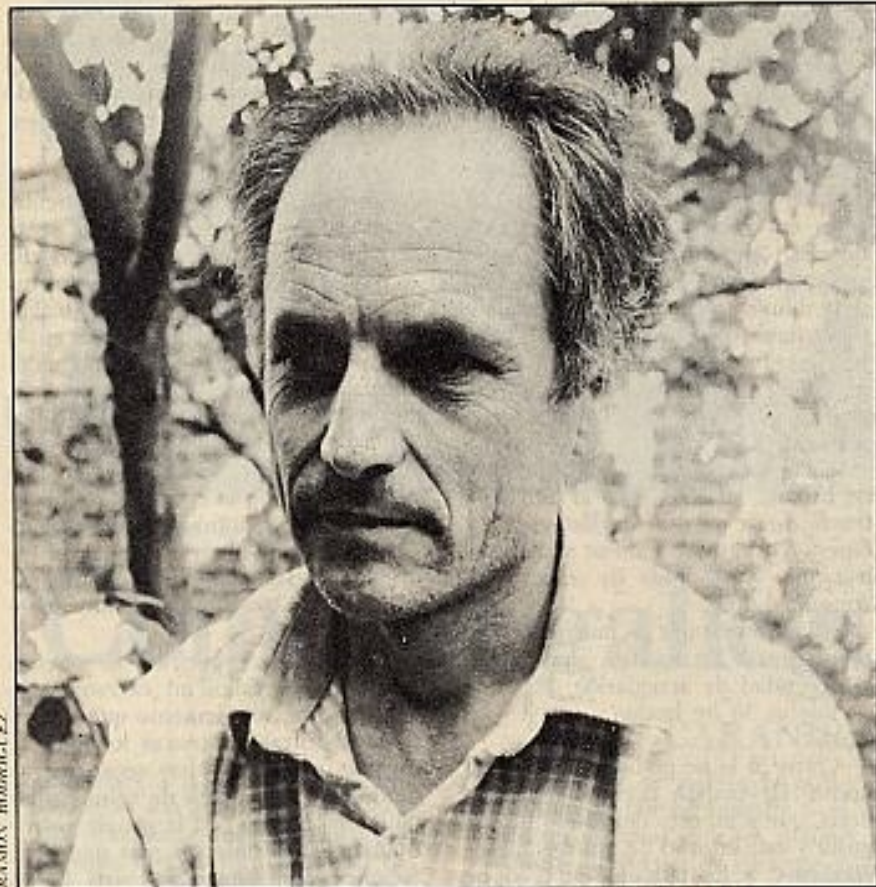
-Para mí fue fundamental. En el año 49, con trece años, fue fundamental salir de Tomelloso y ver otras cosas.

-¿Había alguna relación entre los pintores jóvenes y los consagrados, se podían visitar los talleres, hablar con ellos de pintura?

-No, no, no. Yo no recuerdo que se me ocurriera durante bastantes años. Ni pensaba en ello. Recuerdo que el primer pintor ya consagrado al que hablé y que abordé por que le conocía de mi provincia era Villaseñor. Un día en la Escuela de Bellas Artes le seguí hasta la Puerta del Sol, le abordé, me presentó, le dije que era el sobrino de López Torres y que



«Cocina de Tomelloso», dibujo 1975-1980.



RAMÓN RODRÍGUEZ

quería ver su estudio. Fue el primer estudio que vi. Yo llevaba ya en Madrid cuatro años. Y todo partiendo de que era de mi provincia y que conocía a mi tío. Si no, a lo mejor tampoco me hubiera atrevido. Y le seguía por las calles ¡qué se yo! media hora, pensando qué podía hacer para hablarle. Y ahora, sin embargo, los estudiantes, cualquier pintor joven te llama por teléfono; lo aceptas como algo natural, lógico. Entonces no: las distancias, si eso es una distancia, eran muy claras.

-Te hubiera sido útil como estudiante, supongo.

-Bueno, pero teníamos los libros. Si no sacabas de un sitio, sacabas de otro. No hace falta que te pongan las cosas tan cómodas para que vayas aprendiendo.

-Cuando reencuentras un cuadro, que habías dejado de ver durante mucho tiempo ¿te reconoces en él?

-Nunca está fuera de mí. Lo veo, a veces me decepciona, a veces me gusta. Después de muchos años se te presenta con un matiz nuevo. Dices «hombre, creí que era más luminoso, más oscuro, no tan duro...». Siempre hay algo que te sorprende, que no esperabas. Pero, en general, nunca he visto algo mío que no me lo pareciera. Siempre me noto allí, sí. Para bien o para mal. A veces lo que has pue-

to en esa obra es la parte negativa, la parte viciada, pero que es tuya.

-¿Cambia la obra al verla en museos, en vez de en casas que se viven?

-Yo es que me he visto pocas veces en museos. De todas formas creo que los museos valen para el espectador, no para el pintor allí representado.

-¿Hay temas duros para llevarlos al lienzo?

-Algunos los pintas de una manera más inevitable que otros. Algunos sólo parten de tu capricho «voy a poner esto y lo otro». Sale una cosa mejor o peor compuesta, pero fría e innecesaria: lo has construido sólo con tu oficio de pintor, no con tu propia sustancia de ser humano. Siempre hay temas, cuadros, que arrancan de algo más íntimo.

-Imagino lo penoso de trabajar de encargo.

-No es cómodo. El pintor del siglo XX como intenta repetidamente penetrar, ahondar en su propia individualidad selecciona y aparta muchas cosas, adentrándose en esa zona oscura de incógnitas de su interior. Si de golpe irrumpe algo desde fuera, a menos que coincida plenamente con su aventura no lo podrá hacer. Un ejemplo: Klee no hubiera podido aceptar el encargo del retrato de una señora en traje de noche. En cambio,

«Hace unos años tenía más claro lo que era terminar un cuadro, pero ahora no sé en qué reside mi propia pintura y mi propio lenguaje. Por eso el final se me aleja.»

Goya. sí. O sea, que el hombre de hoy es difícil que lo acepte a menos que se lo hagan, pensando especialmente en él. Es una pena ¿verdad? porque te da la medida de tu limitación. Quisieras poder aceptarlo por qué querría decir que puedes pintar muchas más cosas de las que realmente eres capaz. Pero si eres honesto, no puedes.

En este punto interrumpe el hilo de la conversación el timbre de la puerta: el fotógrafo viene a hacer su trabajo. Mientras entra y saluda es inevitable mirar las paredes que nos rodean, sobrias y vividas, desde las que nos observan algunas fotografías de cuadros ausentes. Su producción es muy escasa y en cuanto termina un cuadro ha de venderlo, con lo que no puede contar con la ayuda del trabajo terminado para solucionar los problemas que se repiten en el tiempo.

-Llevo muy mal separarme de mis cosas. Ya sobre mi duda natural, está esa incógnita y esa especie de vacío de la falta de obra. Eso me ha creado muchísimos problemas.

-¿Para vender o para trabajar?

-No, para trabajar. Por qué tienes las cosas confusas, necesitas apoyarte un poco en tu valor anterior, en lo que has hecho inmediatamente antes. Entonces si por sistema cuando lo acabas se marcha, te encuentras un poco con el vacío. Esto lo he padecido. Para mí ha sido grave, sobre todo no conservar cosas que me gustaran.

Así lo que ocurre es que va quedando lo flojo, lo que no has acabado por dificultades con ello. Y echas en falta cuadros que te gustara tener para verlos, para disfrutarlos y que me dieran más seguridad en mí mismo.

-Claro, mi tío pinta un cuadro y está a lo mejor mucho tiempo comparándolo con otros cielos que ha pintado antes. No por nada, sino por propio gusto. Pero si no tienes más cielo que el que estás pintando ahora, no tienes referencias anteriores, más que las que se han quedado en la cabeza o las fotografías que también

te pueden engañar, deformadas por el tiempo...

-¿Tienes muchas cosas en el taller ahora?

-¡Qué va! Casi nada. Estoy acabando unas cosas; pero claro, los cuadros los tengo en los sitios en los que pinto: una panorámica de Madrid, una calle. Pero como son grandes, las tengo que dejar allí.

-¿Mezclas el trabajo en una obra con el de otra?

-Pues, depende. Si hago ese sillón, puedo seguir con él todo el año y toda la vida. Pero si trabajo al aire libre, la luz del sol cambia, cambian los árboles, todo. Hay pintores que pueden pintar de la realidad transformándola tanto que podrían seguir a cualquier hora y cualquier día. No les importa, no les ha preocupado recoger con precisión el aspecto exterior del tema. Depende de tu propósito. Ahora, objetos inertes o las escenas iluminadas con una luz interior puedes reconstruirlas siempre. Si pintas fuera, ahora son las diez y media, pues a las dos ya lo tienes que dejar: las sombras están en otro lugar, la luz en otro sitio. Hombre, los impresionistas de esto sabían mucho, como mi tío. Yo eso lo he vivido desde niño y tiene que ser así. Mi tío estaba pintando las viñas en otoño, pero venían las lluvias, se nublaba y ya no podía seguir: ese verde de la viña estaba totalmente dorado. O un rastrojo se había anegado y ese color pajizo del rastrojo ya era gris, y o transformaba el cuadro o lo dejaba.

-¿Cómo sabes tú que un cuadro está terminado?

-Esa es otra de las dudas, ¿ves? Por eso decía que yo tengo muchísimas. Una de las dudas grandes, graves, es que yo no sé cuándo una cosa mía está terminada. Como no sé en qué reside mi propia pintura, mi propio lenguaje en la pintura, lo tengo todo confuso, pues no sé en qué momento está dicho ya lo que tengo que decir. Eso me crea muchísimos problemas. Empiezo un cuadro, lo tengo pintado, lo vengo para acá, para allá.

-Pollo y queso-, dibujo 1981.

-No tienes problemas de entrega, son comprensivos contigo ¿no?

-Sí tengo, sí, ¿cómo no voy a tenerlos? Bueno la gente que contacta conmigo sabe mi circunstancia, pero no deja de ser un problema. Lo que pasa es que hace años tenía más claro lo que era acabar. Ibas hacia ahí, hacia esa solución y notaba cuando llegaba. Ahora, cuando esa forma, ese sistema de interpretar de repente se te diluye en las dudas, se te aleja el final, hasta que un día dices: «Ya me he hartado, ya no puede ser», lo firmas y lo entregas (termina entre risas) ahora, no puedo decir que lo haya acabado.

Desde hace veinte años no expone en España, su obra llega al público a través de la galería Marlborough de Nueva York, que se atiene a la forma tranquila y profunda de trabajar de Antonio López.

-Cuando después de mucho tiempo reencuentras un cuadro, ¿has tenido la necesidad de arreglarlo?

-Bueno, lo he hecho.

-¿Sí?

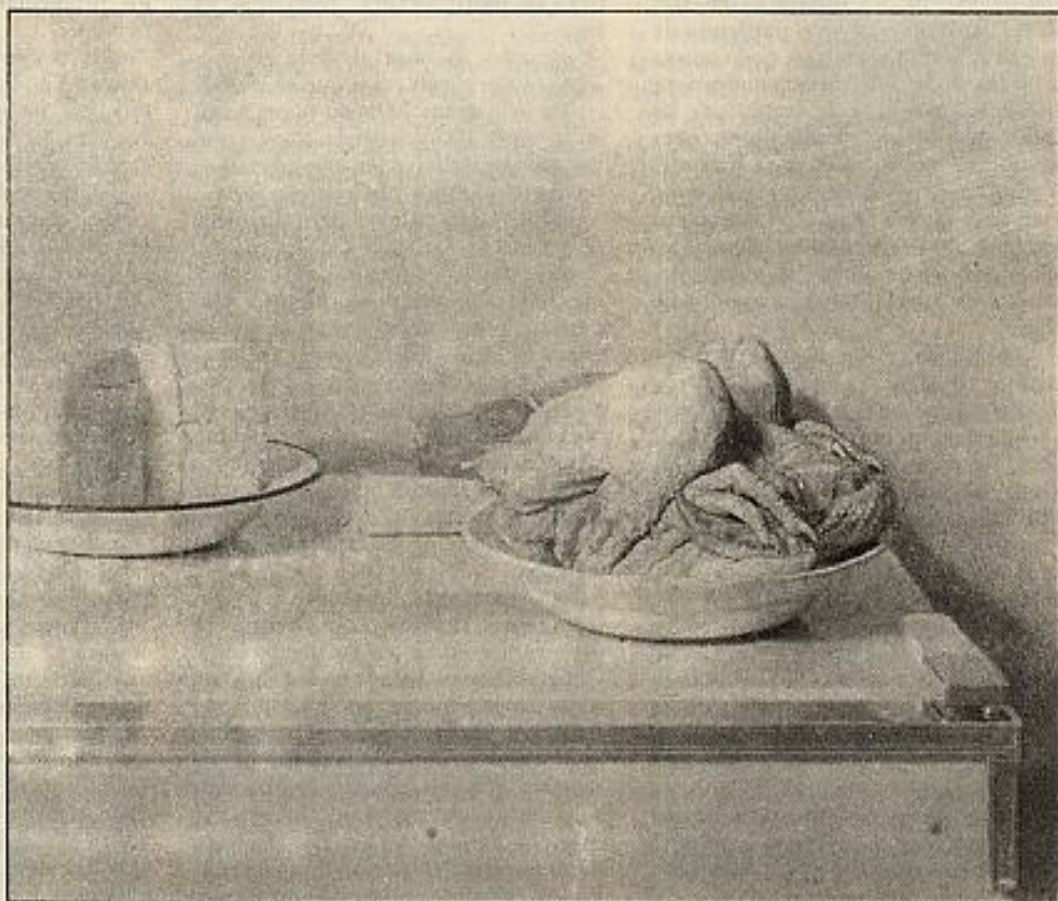
-Claro. Si lo he podido hacer, lo he hecho. He pedido permiso «oye, me dejas, que a mí esto del fondo no me gusta y este adorno de ahí me parece excesivo», y he pintado en él si he podido. Lo que pasa es que a veces

no le gusta a la gente, piensa que vas a estropearlo, que estás obsesionado con unas ideas que pertenecen a este momento y aquello se ha alejado tanto de ti, que te lo cargarás. La gente siempre teme eso.

-¿Y tú no le temes?

-Bueno, sí. El pintor honestamente, nunca debe hacerlo. La obra se te aleja; habías dejado reflejado en ella lo que tú eras en aquel momento: tus partes buenas y tus partes malas. Claro, el sentido crítico actúa en el tiempo. Lo que pasa es que generalmente va tan unido lo bueno y lo malo, tan hecho una pieza que es difícil quitar una cosa, sin mermar la otra. Un ejemplo: si Velázquez viera los borrachos ya en la época de las hilanderas y dijera «hombre, esto está muy duro, cuántos negros metía yo» y tratara de suavizar el claroscuro quizás quitara también algo muy esencial.

Un defecto específico lo puedes eliminar -un fallo, un exceso en la composición, un elemento que distorsiona y distrae- entonces lo quitas y no pasa nada. Pero hay veces que va unido a algo también de valor, como tantas veces pasa con la propia individualidad. Los defectos más que limitaciones son impurezas, algo hecho con pureza no tiene defectos, sino



límites. Una casa de pueblo, sencilla, humilde, tiene limitaciones, no defectos. Los defectos son trampas conscientes o inconscientes que tú has usado, para saltar por encima de tus propias posibilidades ese querer engañar a los demás. Los impresionistas son pintores sin defectos. Ya sabemos que no son Velázquez, Goya o Fidias, pero son pintores puros. Sin embargo, hay pintores grandes que tienen muchos defectos porque son impuros. Eso es lo que molesta en la propia pintura cuando la vuelves a ver. Al cabo de varios años -dos, diez, quince- lo encuentras y dices: «Mira qué cara hice aquí, qué gesto puse a esta figura, qué afectación», defectos. Un dibujo de un niño nunca tiene defectos, está hecho con autenticidad. Nunca molesta ver los límites; ahora, los resabios son insoportables, pasa igual con la gente.

-Sobre tu pesimismo, el pesimismo de tus cuadros, se ha escrito mucho. Pero encuentro en toda tu obra un gran amor a la vida.

-Mi obra refleja mi amor por la vida. Lo que pasa es que el hombre, la mujer pueden estar cercados por contradicciones o por problemas y llegar a odiar la vida. Al escorpión le rodeas de fuego y se suicida. Si tiene amor a la vida, lo que pasa es que las dificultades en ese momento le resultan tan insoportables que prefiere no vivir.

-¿El éxito puede llegar también a ser insoponible, desgasta?

-El éxito excesivo, como el de Picasso, no es bueno. Me parece malo; como en el caso de VanGogh la comprensión excesiva, absoluta, que le lleva a la desesperación y le aniquila. La lucha por sobrevivir se lleva toda la energía. El éxito excesivo te saca, te desarraiga de la realidad. El escritor, el pintor debe vivir de una forma suficientemente anónima, como para poder seguir captando cosas de la vida. Me parece malo el éxito a partir de un determinado nivel para cualquier ser humano. Que tampoco le hagan demasiado caso, ni escriban de él (cuando un poco antes mencioné lo que se había escrito sobre Antonio López, se rió, quizás, quitándole valor). Que no le den demasiada importancia, nadie se lo merece. Creo que el éxito excesivo corrompe a cualquier ser humano...

De cualquier manera, volviendo al principio de la conversación, cuando un pintor tiene algo que decir, no lo dice en palabras, sino que lo dice en sus cuadros. Lo malo es que la obra de Antonio López está lejos de nosotros, tanto como largos son los casi veinte años que no expone en España y que sólo en pocos sitios puedan admirarse sus obras. ■ C.F.R.

-Cuarto de baño», dibujo 1972-73.

