

Origen iconográfico y proceso de creación de la *Niña muerta* (1957) de Antonio López. La relación de la fotografía y la pintura bajo el signo del apropiacionismo¹

José F. Vázquez-Casillas²

Recibido: 17 de marzo de 2020 / Aceptado: 30 de julio de 2020

Resumen. Este artículo propone una descodificación del cuadro *Niña muerta* (1957) de Antonio López. Una pintura clave de los años cincuenta que debe ser abordada desde varias perspectivas de interpretación para comprenderse en su totalidad. Con tal propósito este estudio plantea en su desarrollo el análisis tanto de su origen iconográfico como de su construcción morfológica, para así aclarar las diferentes tácticas que el artista asume en su estructuración ideológico narrativa. En este sentido, presentamos un texto en el que se evidencia, por un lado, el uso de la fotografía por parte del artista como fuente de inspiración para la creación de esta pieza, tratándose en profundidad el proceso apropiacionista que efectúa López para concebirla –bajo el parámetro de fusión de lo fotográfico con lo pictórico como estrategia representativa–. Mientras, por otro, se pone de manifiesto la clara convivencia idealizada de la realidad e irrealidad en la misma, manifestándose en consecuencia como una pintura esencial en la composición de su época surrealista.

Palabras clave: Apropiacionismo; fotografía; pintura; retrato *post mortem*; surrealismo.

[en] Iconographic origin and creation process of the *Dead Girl* (1957) by Antonio López. The relationship of photography and painting under the sign of appropriationism

Abstract. This article proposes a decoding of the painting *Dead girl* (1957) by Antonio López. A key painting from the fifties that must be approached from various perspectives of interpretation to be fully understood. To this end, this study proposes in its development the analysis of both its iconographic origin and its morphological construction, in order to clarify the different tactics that the artist assumes in his narrative ideological structuring. In this sense, we present a text that evidences, on the one hand, the use of photography by the artist as a source of inspiration for the creation of this piece, treating in depth the appropriation process that López carries out to conceive it –under the parameter of fusion of the photographic with the pictorial as a representative strategy–. Meanwhile, on the other, the clear idealized coexistence of reality and unreality in it is revealed, consequently manifesting itself as an essential painting in the composition of its surrealist period.

Keywords: Appropriationism; photography; painting; *post mortem* portrait; surrealism.

¹ Este artículo forma parte de las investigaciones desarrolladas dentro del Proyecto CENTRO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS VISUALES (19905/GERM/15) concedido por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

² Universidad de Murcia (España)
E-mail: casillas@um.es
<https://orcid.org/0000-0001-9443-4982>

Sumario: 1. Introducción 2. Abriendo el camino apropiacionista. 3. Origen conceptual e iconográfico de la obra. 4. Construcción morfológica de la obra. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Vázquez-Casillas, J.F. (2021) Origen iconográfico y proceso de creación de la *Niña muerta* (1957) de Antonio López. La relación de la fotografía y la pintura bajo el signo del apropiacionismo. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 305-322.

1. Introducción

Hablar en la actualidad de las influencias compositivas entre la pintura y la fotografía es ya una obviedad, tanto como que es evidente que un importante colectivo de artistas de diversas disciplinas y épocas, seducidos por sus posibilidades representativas, han utilizado y utilizan esa mutua influencia como base, parte o apoyo iconográfico para algunos de sus ejercicios. Teóricos como Van Deren Coke (1964), Henisch y Henisch (1996), Baldassari (1997), Daniel, Parry y Reff (1998), Kosinski (1999), Scharf (2005), Pinet (2007) o De Font-Réaulx (2012) han abordado en sus investigaciones la relevante relación que se establece entre la fotografía y el resto de vocablos artísticos en los siglos XIX y XX. En este contexto abierto y global, condicionado por la herencia ideológica de muchos maestros de la segunda mitad del siglo XIX, aparece normalizado durante la primera mitad del siglo XX el uso libre de los recursos fotográficos por parte de algunos artistas para construir su obra personal –en todos sus niveles–. Es aquí donde situamos al autor Antonio López García (1936), quien, a partir de 1955, nos propone la asociación reflexiva de estos dos procedimientos artísticos en su labor pictórica (Cabezas-Gelabert y Carles Oliver, 2015, pp. 59-77). Y lo hace de una forma absolutamente natural –sin tener que pedir disculpas por ello o dar explicaciones (López, 2003, p. 36)–, siendo este un asunto imprescindible, bajo el signo del uso subjetivo de una iconografía ya existente, para la descodificación precisa de su pieza *Niña muerta* (también conocida como *Ataúd*) de 1957.

2. Abriendo el camino apropiacionista

En la segunda mitad del siglo XX, el apropiacionismo de una representación ajena (u objeto) es un procedimiento asumido como estrategia artística para construir una nueva obra (Welchman, 2003, pp. 3-11). Algo que es viable gracias a la libertad creativa que propone el nuevo rumbo del arte contemporáneo en el que la fotografía es considerada, ahora también, como un lenguaje plástico más sin restricciones. Un hecho que tiene como consecuencia que pintores como López, aquellos que practican mayoritariamente en su inicio la toma del natural, usen sin dificultad modelos fotográficos de otros artífices como fuente de inspiración o apoyo iconográfico para la composición de sus piezas al emprender su obra fuera de las normas establecidas por las instituciones de formación. Se trata de un posicionamiento individualizado que los lleva a ampliar su horizonte conceptual, así como sus posibilidades de construcción narrativa. Hablamos de un asunto temporal sobre el que el propio Antonio nos advierte, a propósito de su cuadro *Sinforoso y Josefa* (1955):

[...] El retrato de mis abuelos. Era una fotografía familiar en blanco y negro muy antigua muy deslucida por tantos años. Pero me resultaban fascinantes estos dos personajes. Ya los dos habían muerto, pero les llegué a conocer, ya muy mayores, y cuando yo todavía estaba estudiando en Bellas Artes empezaba a tocar, a acercarme a presentir lo que era crear [...] cuando trabajas por tu cuenta, fuera de ese control marcado por las enseñanzas oficiales, empezabas a sentir lo que era la aventura del hacer, de iniciarte en tu propia pintura [...]. Los hice, claro, sin tenerlos delante: los hice de la fotografía. Me inventé el color y trabajé por primera vez fuera de lo que el natural me podía dar, que era lo que yo tenía por costumbre. Después he trabajado con mucha frecuencia de la fotografía. Pero esta fue la primera vez [...]. Es la primera vez que me inventé el color de las cosas. Yo nunca lo había hecho, pues siempre había trabajado sobre el color objetivo, sobre los oscuros objetivos [...] (López, 2007, pp. 49-50).



Figura 1. Retrato fotográfico y pictórico de Sinforoso y Josefa, obra esta última de Antonio López, 1955, colección del artista. Montaje del autor.

Este texto resulta muy ilustrativo de lo que supone esta primera experiencia de uso de una iconografía ya existente para este artista; esto es, las nuevas opciones plásticas que le brinda el uso de la fotografía como fuente primaria o inspiradora de la obra final. Un aspecto que se refleja aquí en la libertad interpretativa del tema y, por tanto, en una mayor aportación conceptual del pintor. Toda esta reflexión de Antonio López expone el *modus operandi* que va a desarrollar durante la segunda mitad de la década de los cincuenta y parte de los sesenta, cuando escoge en momentos concretos la fotografía como base o modelo guía para transcribir su instinto interior pictórico (García Pavón, 1977, p. 59). Nos referimos en particular al uso de un esquema de construcción compositiva que se estructura por la copia directa o idealizada de lo representado en la imagen de partida (o un fragmento de ella) y la interpretación o invención de su color, así como por la inclusión de un escenario y elementos

de forma absolutamente subjetiva. Tres matices claves que repite, sin un sistema inquebrantable, en algunas de sus obras, liberándose así de la imitación estricta de la realidad.

En consecuencia, esta unión ideológica de pintura y fotografía le va a facilitar múltiples posibilidades para crear sus nuevos espacios, llegando a afirmar al respecto:

Recuerdo en aquellos primeros cuadros –para mí fue, era, un verdadero deslumbramiento–, y en este también, el placer de crear. A mí me parecía maravilloso el poder hacer algo que no existiera en la naturaleza, más allá de la copia [...]. Todo procede de lo visto o entrevisto en fotografías de blanco y negro...Pero si es que no sabíamos apenas nada... Todo surgía a partir de cosas que presentíamos (que olfateábamos) porque apenas llegaba nada a nosotros en aquel momento en Madrid. Llegaban, repito, muy pocas cosas [...]. Yo tuve, en el caballete donde yo pintaba, allí en la escuela, en la clase de pintura, una tarjeta postal que me trajo Lucio Muñoz, que fue un año antes a Italia con una beca [...]. Lo que tenía allí era como una especie de imagen, idealizada. Y, claro, yo lo veía en blanco y negro a través de la fotografía. Nuestro mundo se veía en fotografía, a Picasso lo conocía, por ejemplo, a través de la fotografía [...]. Total, que en medio de todo nos venía bien, esa carencia, porque al no conocer las cosas de una manera veraz, y auténtica, soñamos mucho sobre las cosas. Alguna ventaja tenía que tener, ¿no?... (López, 2007, pp. 51-52).

La fotografía como fuente de información documental –en gran parte a través de los libros ilustrados (López Arribas, 1998, p. 144)–, se convierte, pues, en herramienta esencial en esos instantes de carencias o limitaciones, otorgándole el artista en este caso a la imagen una capacidad de transcripción verosímil (incluso ética) de lo lejano o desconocido, y en ocasiones del pasado ya desaparecido. Todo ello propiciado por la idea de que la fotografía en su contexto social, como expresaba Susan Sontag (2006, pp. 16-17), nos proporciona una ventana al conocimiento en general. Algo que asume a la perfección López cuando escoge el retrato de sus abuelos y familiares, ya desaparecidos, para con ellos recrear una nueva realidad –a la vez que rememora su existencia mediante el juego claro de resucitar la imagen de las personas ya muertas o desaparecidas para siempre (Bonet Correa, 1973, p. 95)–. Es esa búsqueda de una realidad personal la que le lleva a reinterpretar y explorar las posibilidades iconográficas de sus referentes más próximos, llegando a apuntar:

Rara es la pintura de esta época cuyo final coincidiera con el principio. Casi siempre había una transformación enorme [...]. Entonces cogí una fotografía de la boda de mi madre, y, bueno, no se parece mucho, pero quise crear algo más cercano a una diosa, a una figura menos atormentada [...]. Total, que esta pintura es la reunión de muchísimas cosas. Cosas que eran, absolutamente, copia de la realidad [...]. Y trozos, absolutamente, inventados [...] (López, 2007, p. 55).

3. Origen conceptual e iconográfico de la obra

Tras todo lo expuesto no es extraño que Antonio López asuma una representación fotográfica como punto de partida para la construcción del trabajo pictórico *Niña muerta* realizado en 1957. Ideológicamente, se trata de una pieza en la que el artista aborda diferentes conceptos creativos pues vuelve su mirada, para estructurar la

composición, hacia la tradición del retrato fotográfico *post mortem*, en su carácter físico y filosófico, pero también a la tradición pictórica, incluso cercana, inspirándose en este caso en su tío Antonio López Torres:

Se murió la hija de un familiar, una niña de unos cinco o siete años, y le dijeron a mi tío Antonio que le hiciera un dibujo de recuerdo. Durante un día él la hizo muy de cerca, metida en la caja, con concisión, qué maravilla de dibujo. El dibujo desapareció unos años después; por lo visto lo metieron en la caja de su abuela muerta y lo enterraron con ella. No olvido la expresión de la cara de la niña [...] (López, 2010, p. 12).

Y es que es evidente que el autor va a proyectar en este lienzo varias experiencias personales tanto en cuanto a la temática obtenida de la imagen fotográfica (como una reflexión metafórica íntima) como con relación a la vivencia del retrato ejecutado por su pariente. Un simple estudio superficial de la obra no delata su origen de partida, ni la alegoría profunda que contiene, ya que no hay ningún rasgo en él que avise al contemplador de tal suceso. Para comprenderlo entonces tenemos que examinarlo en profundidad –descifrarlo–, realizar un análisis que nos aproxime a los parámetros ideológicos que pretende transmitir el artífice a través de la fusión de sus sentimientos y la apropiación de una iconografía perteneciente a la cultura social.

En este sentido, como se ha apuntado, es en 1957 cuando ejecuta y hace pública esta obra, formando parte de la exposición que López realiza en el Ateneo de Madrid bajo el título de *Antonio López García y su tiempo* (entre el 3 y el 20 de diciembre). Se trata de una exhibición crucial para Antonio, no sólo porque era su primera individual, sino también porque es decisiva para su definitiva situación como pintor, tomando desde este instante rasgos de profesionalidad (Fernández Braso, 1978, p. 52); un aspecto que le lleva a asumir su consolidación como pintor (López Arribas, 1998, p. 148). De la muestra queda como testigo el número 26 de la colección *Cuadernos de Arte* que, dirigida por José Luis Tafur, recoge algunas de las piezas exhibidas (López y De La Puente, 1957). Se trata de un conjunto de ejercicios desarrollados por el autor tanto en Tomelloso como en la ciudad de Madrid, entre 1955 y 1957, siendo esta última ubicación decisiva para la obra de nuestro estudio. Como apunta Miguel Fernández Braso (1977, p. 19), los temas que muestra son ejemplo de su pasión por las historias menores. Así, pone su atención en asuntos como los retratos familiares y los objetos e imágenes queridos, apuntando ya sobre este particular que observa en la exposición una inclinación a hacer presente una situación pasada (Fernández Braso, 1978, pp. 53-54). Entre ellas, por lo distinto del tema y singularidad, destaca el cuadro de nuestro ensayo; pintura que, como veremos más adelante, se convierte en punto inicial de su lenguaje plástico surrealista y, como derivación, de una forma de construcción compositiva repleta de drama, alegorías y contenidos psíquicos de una gran fuerza perturbadora (Nieva, 1985, p. 18). La particularidad de este óleo no viene derivada del uso de la fotografía como base para el inicio de su trabajo, pues Antonio, desde 1955, practica la apropiación o el trasvase de ideas de la fotografía a la pintura, como ya hemos apuntado. Una acción que efectúa en la mayoría de las ocasiones tomando como origen iconografías que provienen de un entorno cercano, incluso de su círculo familiar o de la cultura popular más próxima (López, 2007, p. 55). De ahí la novedad de la *Niña muerta*, ya que en este caso concreto elige como modelo de representación una fuente primaria que pertenece a una cultura global; es decir, a una ideología extendida en el mundo de la fotografía gracias a la corriente

humanista. Esta es la razón por la que su óleo presenta un trasfondo vinculado, por un lado, a principios personales relacionados con sus recuerdos de infancia y, por otro, a los nuevos conceptos expresivos de la fotografía internacional, aquella que se desarrolla desde los años treinta de forma universal (Beaumont-Maillet, Denoyelle y Versavel, 2006).

Para entender esta profunda relación es preciso remontarse al año 1953, fecha en la que se organiza en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York (MoMA) la exposición *Fotografía de postguerra europea* –primera exhibición de fotografía con esta temática realizada en esta institución–. Con la intención de que la muestra cubra un amplio campo se seleccionan más de 300 imágenes de 78 autores, de 11 países distintos. Cada uno de ellos es elegido por Edward Steichen, que en aquel momento ostenta el cargo de director del Departamento de Fotografía del Museo y que es el agente clave para el desarrollo de la posterior exposición *La familia del hombre*. Entre todos los seleccionados se encuentra el fotoperiodista Leonti Planskoy, un autor de origen ruso afincado en ese tiempo en Londres para el que supone su primera exhibición en la ciudad de Nueva York (Gresh, 2005, p. 341). Su participación queda establecida con un total de 11 imágenes producidas entre 1951 y 1952, que son realizadas en Londres, Río de Janeiro y en Rianjo, una pequeña población situada en la provincia de La Coruña. De todo el conjunto, tres corresponden a esta última localidad y forman parte de un ejercicio documental más profundo que, efectuado en 1951, es publicado posteriormente en diferentes medios de comunicación, como por ejemplo en la revista *The Geographical Magazine*, en la que ilustra un artículo dedicado a dicho municipio gallego, el 11 de marzo de 1956. El trabajo en general pone la atención en las familias de pescadores del lugar, en su vida, apuntándose su cotidianidad más extrema. Son unas imágenes de una gran fuerza expresiva, por lo que el autor no duda en presentarlas, en 1953, a la mencionada reunión internacional, siendo elegidas –como ya se ha apuntado– tres de estas fotografías con los nombres de *Mujeres vendedoras de pescado*, *Anciana con cesta en la cabeza* y *Niño en su lecho de muerte*; una imagen, esta última, que años después se convierte en referencia indispensable para la construcción de la obra de Antonio López. Tras esta exhibición, en 1955, se realiza de nuevo en el MoMA una exposición internacional (la mítica muestra *La familia del hombre*) en la que otra vez son solicitadas algunas obras a Planskoy para participar. La trascendencia mundial de este proyecto es fundamental para que la iconografía que Leonti construye en su pieza sea conocida por Antonio López; y es que esta muestra es un hito en la historia de la fotografía, proponiéndose como una de las mayores empresas en beneficio de la difusión de este lenguaje plástico (Hurm y Zamir, 2018, pp. 1-2). Según las propias palabras de los responsables, se plantea como objetivo reunir fotografías creativas que tengan como temática mostrar la dignidad del hombre –abarcando conceptos de arte y documento–. Su afán globalizador hace que se seleccionen 503 imágenes de 273 fotógrafos, provenientes en este caso de 68 países (Steichen, 1955, p. 4), lo que tiene como consecuencia que sea una de las primeras exposiciones con un fuerte impacto internacional. De todos ellos 70 son europeos (Gresh, 2005, p. 34), encontrándose en esta lista el ya mencionado fotógrafo Leonti Planskoy. Justamente, este autor participa con cuatro obras seleccionadas de entre las ya mostradas en 1953. Tres de las fotografías provienen de su fondo documental brasileño, siendo ubicadas en diferentes espacios: dos en la sección 18 denominada *Adult Play* (con los números 214 y 215) y una en la sección 21 bajo el nombre de *Baile* (con el

número 233). Mientras tanto, la cuarta imagen se elige de su trabajo en Rianjo: se trata de la significativa *Niño en su lecho de muerte*, y es clasificada con el número 354 en la sección 27, la cual lleva por título *Death*.

La llegada de la representación de Planskoy a España es consecuencia del periplo de exhibiciones de *La familia del hombre* por Europa, cumpliendo su recorrido por diferentes puntos del planeta. Así, la muestra es acogida en distintos países europeos, entre 1955 y 1965 (Sandeén, 1995; Staniszewski, 1998), no estando incluido entre ellos, sin embargo, España. Pese a tal situación, sí llegan a nuestro país tanto las noticias de tan importante evento como el catálogo publicado del mismo; elemento fundamental este último por ser el punto de encuentro entre la iconografía de Leonti y el artista español. Debe tenerse en cuenta que, como bien afirma Bonet Correa, el intercambio de publicaciones, revistas, tarjetas postales y monografías sobre arte y artistas fueron esenciales para el desarrollo de la cultura visual de Antonio López –al igual que para muchos de los creadores iniciados en los años de la posguerra española (Bonet Correa, 1993, p. 25)–. De este modo, en 1957, Antonio López ya conoce la edición original de este volumen. No hay que olvidar que este acontecimiento expositivo despierta un gran interés entre los fotógrafos nacionales de los años cincuenta y setenta –al igual que entre los artífices de otras disciplinas en general (Terré Alonso, 2006)–; razón por la que la publicación, al no poder ser visitada la reunión fotográfica, se convierte en un objeto codiciado por muchos autores que la consiguen y la usan como fuente prioritaria de consulta. En este sentido, es difícil precisar cómo llegó este documento a las manos de López, un hecho que el autor describe así:

[...] No recuerdo muy bien cómo lo conocí, lo que sí tengo muy presente es que me impactó, era un libro o revista inglesa [es el recuerdo que tiene de ese documento], no lo recuerdo... Lo que sí recuerdo es que en él se evidenciaba el interés y su dedicación al hombre, a la familia del hombre, estando repleto de imágenes del mundo [...], todo ello me atrajo desde el principio [...] (López, comunicación telefónica, 21 de noviembre de 2014).

Fuera como fuese, Antonio conoce entre 1955 y 1957 este catálogo, descubriendo en él la imagen precisa para transcribir un sentimiento expresivo concreto –vinculado en este caso a su infancia, pero también a sus fantasías conceptuales relacionadas con la ciudad de Madrid–. Así, en la página 139 del volumen, junto a cinco imágenes de pequeño formato, aparece la mencionada fotografía, la cual viene firmada con la escueta leyenda *España. Leonti Planskoy* (Steichen, 1955, p. 139). Su tamaño, de tan solo 4'5x7 cm en impresión, prácticamente la hace pasar inadvertida en el conjunto general y, sin embargo, llama poderosamente la atención de López, que tiene la necesidad crítica de escogerla como punto de partida iconográfica para la realización de su obra. Y es que se produce una conexión total desde el primer momento, pues tras verla siente una reveladora atracción hacia la escena, afirmando:

[...] La imagen era pequeña, casi insignificante, pero como sucede con las cosas veraces, era muy atrayente. Esa es la razón por lo que la elegí, por lo que la copié [...]. Además me recordaba a mi infancia. En mi pueblo (Tomelloso) se hacían muchas representaciones de ese tipo, me refiero a los retratos de difuntos. Lo recuerdo de cuando era niño, era una costumbre, algo común [...], algo que te impacta, que te deja huella (López, comunicación telefónica, 21 de noviembre de 2014).

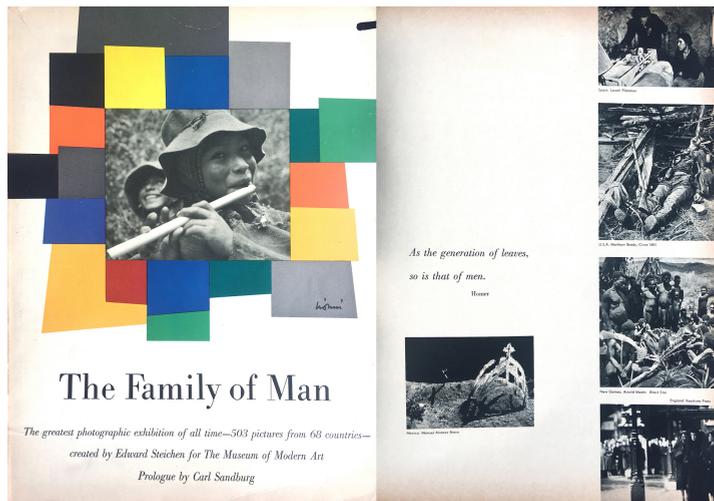


Figura 2. Portada e interior del catálogo *The family of man*, 1955. Montaje del autor.

Estamos ante una reflexión que aporta con claridad los dos conceptos primarios que van a influenciar o condicionar la idealización pictórica de la pieza *Niña muerta*: el impacto que le produce la representación teatral de la fotografía de Planskoy, pues aborda de una forma documental directa el suceso; y los recuerdos que posee de su infancia sobre los retratos *post mortem* tanto fotográficos como pictóricos, rememorando estos como objetos cotidianos en su excepcionalidad.

4. Construcción morfológica de la obra

Tras lo expuesto, debemos apuntar en primer término que fotografiar a los difuntos, o documentar un velatorio, sigue siendo una actividad recurrente en muchas partes del mundo en la primera mitad del siglo XX (Linkman, 2012), manteniéndose la herencia cultural y social desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX (Bolloch, 2002, pp. 112-145). En España, por ejemplo, se siguen realizando este tipo de ejercicios: de hecho hay casos excepcionales, como el del territorio gallego, donde la tradición de la fotografía *post mortem* continúa estando muy presente en los años sesenta del siglo pasado, gracias a autores como Virxilio Vieitez (De La Cruz Lichet, 2013, p. 40). Este contexto permite a Planskoy invadir con su labor la privacidad familiar de la muerte. Por lo tanto, la obra de este fotógrafo encuentra su legitimidad temporal tanto en la representación de difuntos normalizada por los fotógrafos retratistas —a lo largo de toda la historia de la fotografía—, como (y este es un matiz trascendental) en el trabajo difundido por los grandes reporteros gráficos de su tiempo, aquellos que afrontan el documentalismo desde la faceta intimista. Nos referimos a esa tendencia en la que figuras claves como Eugene Smith marcan con su labor modelos iconográficos estables. Así, Leonti apoya su composición en ejemplos paradigmáticos de lo fotográfico como es el proyecto que Smith ejecuta en Deleitosa (Cáceres) para la revista *Life*, en 1950; un ejercicio que es publicado como ensayo bajo el título de *Spanish Village*, en 1951, y que alcanza una gran repercusión internacional, incluyendo (a doble página) una extraordinaria fotografía

de un velatorio (Smith, 1951, pp. 128-129). Tal representación viene a normalizar este suceso como expresión de la cultura popular y, sin duda alguna, va a influir a toda una generación de artífices entre los que incluimos a Leonti Planskoy, que, al igual que Smith, construye una visión subjetiva de un acontecimiento singular de la familia.

En este sentido, la fotografía que plantea Planskoy es una transcripción notarial del momento y conlleva por ello una escenificación con una gran carga dramática, pues no hay idealización ninguna. De esta forma, el carácter patético de la narración queda establecido desde el propio eje central de la imagen; línea vertebral en la que se encaja una figura materna desconsolada, estupefacta, para con ello dividir la acción en dos espacios determinados, casi estancos. Así, en la periferia derecha aparece el pequeño ataúd sobre la cama, y en él como es lógico el cuerpo yacente de la niña. Los rasgos del rostro evidencian una decrepitud absoluta, evidencian los signos de la muerte. Confrontada con ella, los vivos, los seres queridos que la velan. Todo está estructurado dentro de una composición tétrica, en la que la luz matiza y personaliza el momento bajo ese paradigma del instante decisivo que marcó, gracias a Cartier-Bresson, el desarrollo de la fotografía humanista (Cartier-Bresson, 2003, pp. 15-38). Y es que se alinean en la representación todos los vocablos precisos para que la luz, como elemento modelador, dé vida al ambiente mortuorio del acontecimiento, haciéndose físicos los signos poéticos de lo patético. Un contexto que propicia que la pieza proyecte una gran potencia sentimental que inquieta e incomoda la visión del contemplador; detalle crucial que hace que Antonio López se interese por ella y la escoja como fuente iconográfica primaria de su obra.



Figura 3. Leonti Planskoy. Niño en su lecho de muerte (detalle), 1951, colección particular.

Como ya hemos apuntado anteriormente, en su elección confluyen dos aspectos fundamentales: la turbación que despierta en él la composición y la influencia que ejerce sobre su memoria como dispositivo que activa los recuerdos de su pasado, pues a través de ella él rememora una experiencia vital que le retrotrae a un tiempo y espacio de su propia infancia en Tomelloso. En este sentido, se trata de una elección subjetiva y condicionada ideológicamente, razón por la que cuando se enfrenta en su reflexión a la pieza germen extrae de ella tan solo el detalle de la niña en el ataúd, el

aspecto crucial que le inspira. Y es que, como él mismo declara: “[...] El punto de partida de un cuadro es siempre una imagen que te ha calado, que es muy atractiva para ti [...]” (López, 2003, p. 55), ya que “el tema elegido tiene que interesarte por el motivo que sea [...]” (Brenson, 1989, p. 323). Queda claro que este es el pormenor de la imagen que le interesa por ser demoledor y no permitir idealización ninguna. Y lo escoge, en consecuencia, para acoplarlo a su lienzo, para darle un nuevo sentido, siendo el motivo central protagonista, tanto en forma como en contenido, alrededor del que van a girar el resto de los elementos. Así, tras su extracción figurada, le da a esta niña muerta una nueva verdad, un nuevo significado, descontextualizándola de su origen para contextualizarla en un mundo distinto (ahora fantástico), sin perder en ningún momento el referente –ya que en el fondo no abandona el testimonio de lo real (Calvo Serraller, 2010, p. 26)–. Se trata de un aspecto sobre el que él afirma:

[...] Es muy parecida pero es distinta [...], aunque no quise cambiar la figuración de la niña. No la cambié porque me parecía que no tenía que cambiar, que tenía que hacerlo con sinceridad a la fotografía en la que es la protagonista, que no perdiera la verdad la niña [...] (López, comunicación telefónica, 4 de mayo de 2015).

Y es que, como expone Fernández Cid (2008, p. 60), el viaje desde la idea inicial a la obra final puede transformar los objetos, y aun así en la obra de López va a permanecer intacta la lealtad hacia ellos. Por lo expuesto no cabe duda de que su intención es que no desaparezca la protagonista, es decir, el sentido inicial de la imagen, pero sí desea acercarla a su necesidad e interés como autor pues busca en su representación, como él mismo describe, aquella pintura que va más allá de lo puramente objetivo (López, 2003, p. 53). Y lo hace porque no quiere que se difumine o evapore la representada, ni tampoco que se embellezca metafóricamente. Porque lo que pretende es construirla en un nuevo cosmos, en una nueva área, manteniendo la sustancia básica del concepto de lo mortuorio. Y así respetar con ello la transcripción moral de la niña muerta, pero no la física, pues no desea una copia exacta del elemento.



Figura 4. Antonio López. Niña muerta, 1957, Boston, Museum of Fine Arts.

Un análisis crítico de esta pieza, llena de lirismo y misterio, nos lleva a visualizar una serie de modificaciones y aportaciones fundamentales con las que López transfigura la realidad fotográfica en una nueva realidad pictórica –una realidad pretendida y atemporal–, sobrepasando con estos aspectos trabajos anteriores de apropiación, como el ya mencionado retrato de sus abuelos *Sinforoso y Josefa* (un ejercicio que sin embargo conecta con nuestro objeto de estudio bajo el paradigma del culto a los difuntos). Podemos resumir su aportación transformativa en cinco puntos primarios, los cuales giran en torno a conceptos globales como: cambio de ángulo de vista y tamaño del referente; aislamiento del objeto por eliminación de personajes protagonistas originales; configuración ideal del color; inclusión de elementos extraños y yuxtapuestos en la composición; y personalización del fondo. Se trata, como veremos, de ideas que desbordan la representación aséptica de la realidad para adentrarse en terrenos más íntimos, muy acordes con la subjetividad de Antonio López en ese periodo en el que indaga en la base de su propia experiencia (Caballero Bonald, 1977, p. 54). Esto es, cuando su arte se introduce en lo que los teóricos consideran como su etapa de realismo mágico o surrealizante (Bonet Correa, 1985, p. 9; Calvo Serraller, 1989, p. 25). Esa primera fase plástica de fuertes empastes pictóricos (Viar, 2011, p. 76) y de elevación del objeto ordinario a lo extraordinario (Brutvan, 2008, p. 16), en la que el cuadro *Niña muerta* se posiciona como ejemplo paradigmático de la inquietud, el desasosiego, la melancolía y la magia que persigue en su quehacer el artista. Nos referimos a unos componentes esenciales que vamos a reconocer por su carácter fantástico y que se hacen presentes, como esgrime Paloma Esteban Leal (1993), hasta los años sesenta en su trabajo; y es que en esta trascendente e insólita pieza López introduce –volviendo a citar a la autora mencionada–:

[...] una de las técnicas más empleadas por el surrealismo histórico, el *dépaysement réfléchi* o desorientación reflexiva consistente en plasmar en espacios perfectamente lógicos –conseguidos incluso con perspectivas renacentistas– objetos extraños entre sí o situaciones fuera de su contexto habitual [...] (p. 14).

El primero de los matices, el cambio de ángulo de vista y tamaño del referente, viene determinado por el deseo de potenciar las posibilidades expresivo-dramáticas del fragmento elegido para su pintura. De este modo, decide posicionar el ataúd de una forma distinta a la fotografía, acrecentando el protagonismo de la chiquilla muerta que aquí ocupa el centro visual de la composición –al tiempo que elimina o matiza algunos aspectos de la fuente–. Así, además de girar casi en paralelo el féretro al contemplador, aumenta sus proporciones de una forma tan extrema que cualquier experiencia visual posible ante la imagen, irremediablemente, nos aporta una sensación de inquietud constante –pues no hay margen de escape–. Se trata de una decisión (y contexto) que apoya su discurso en ciertas reflexiones que el pintor expone y mantiene cuando se enfrenta a una pintura partiendo de una fotografía, manifestando que necesita convertir cualquier elemento tomado de la misma en un acto pictórico (López, 2003a, p. 36). Algo que consigue absolutamente en la obra gracias a la despersonalización del motivo y a su naturalidad. Un aspecto este último que obtiene por su posicionamiento libre de no preparar bocetos previos (aunque no tenga claro lo que va a pintar finalmente) (Brenson, 1989, p. 324). Ligado directamente con el anterior punto está la segunda cuestión: aislamiento del objeto por eliminación de personajes protagonistas originales. A través de esta importante

determinación López acentúa la originalidad de la escena, porque la supresión de los sujetos (familiares) que acompañan a la niña difunta de la fotografía incrementa, brutalmente, el concepto subjetivo de la narración, ahondando con vértigo en su expresión de soledad y abandono (Esteban Leal, 1993, p. 14). Tal decisión no es gratuita pues transcribe perfectamente el planteamiento convulso que se localiza en las obras de esta época de corte “mágicista o surrealista” (Calvo Serraller, 2011, p. 33); nos referimos a ese duelo entre la fantasía y la realidad que intensifica y personaliza esta composición (Solana, 2011, p. 43). Se trata, pues, de una decisión y enfrentamiento que cambia el matiz de la muerte contemplada y del mundo atroz que la niña encarna, resultando ser tras ello, en palabras de Testori, un dulcísimo y enternecedor icono (Testori, 1993, p. 64). Eso sí, un icono inmutable y hierático que incide en el cuadro en el inexorable tránsito de lo existente por medio de las ausencias y las presencias (Bonet Correa, 1973, p. 103; Bonet Correa, 1985, pp.11-12).



Figura 5. Detalle de Niño en su lecho de muerte de Lenti Planskoy, 1951, y de Niña muerta de Antonio López, 1957. Montaje del autor.

El siguiente paso de adaptación de la iconografía fotográfica a la pictórica lo determina la configuración ideal del color, transformando la representación cromática. De este modo, López continúa su camino de trasvase de la imagen fotográfica a su idea pictórica, otorgándole al elemento seleccionado una nueva realidad plástica. El simple hecho de olvidar la base de blanco y negro que ostentaba la fotografía, en sustitución de un colorido natural (o lógico), bajo su punto de vista, aumenta la descontextualización de la niña muerta y su ataúd. Un matiz que López (2003a) tiene presente bajo preceptos como: “[...] lo importante es que, en relación a lo

que quieres decir, inventes la forma de decirlo [...]” (p. 31); así como: “[...] El hecho de pintar es un misterio y aunque parta de una fotografía tengo que convertirla en pintura y no creo que la fotografía facilite las cosas. Francamente, creo que las dificulta [...]” (p. 35). Dos reflexiones que conectan con su idea, definitiva, de que la pintura te lo da todo, especialmente a través del color (Calvo Serraller, 2011, p. 32), porque el color, después de todo, cambia la sustancia de la representación artística (Calvo Serraller, 2010, p. 22). De la misma forma, el cuarto aspecto (la inclusión de elementos extraños y yuxtapuestos en la composición) continúa alterando la realidad del objeto en beneficio de la subjetividad del pintor. En este caso abraza conceptos claves de las vanguardias históricas para proponer una importante densidad y riqueza psíquica cargada de símbolos, alegorías y situaciones abrumadoras (Calvo Serraller, 1989, p. 30). No se debe pasar por alto que, desde el primer momento de su desarrollo formativo, los considerados maestros de la vanguardia europea le han interesado a todos los niveles (Brenson, 1989, p. 319), incluso como forma de aprendizaje (López, 2003a, p. 21), pues la lejanía y el desconocimiento de estos los convertía en algo mítico e inalcanzable (Fernández Braso, 1977, p. 13). Un asunto que queda patente en una pieza que, como esta, nos retrotrae a la corriente de la pintura metafísica y surrealista (Amón, 1969, pp. 42-43; Viar, 2011, p. 70), exponiendo así su conocimiento no solo de autores como Dalí sino también de pintura italiana —en este caso último gracias a la exhibición celebrada en Madrid en 1955 (Bonet Correa, 1973, p. 97)—. Hablamos entonces de un aspecto que se percibe en todo el conjunto ya que, y siguiendo aquí a Viar (2011), se trata de una visión metafísica que se solapa con una mirada surrealista; es decir: “[...] esa realidad transformada por el misterio en la que ocurren acontecimientos insólitos, estremecedores o muy inquietantes [...]” (p. 64). Pese a ello, López sigue manteniendo el reflejo de la realidad; o sea, de la “otra” realidad (*ibídem*). Y todo esto es posible porque Antonio López no se adscribe a ningún código programático, dado que su realismo mágico, como apunta Calvo Serraller (1989, p. 30), refleja siempre un universo poético absolutamente personal e intransferible (ideología en la que ya insiste Bonet Correa (1985, p. 10) tiempo atrás). Por lo tanto, con este óleo se inicia en su trabajo la plasmación de aquellas reflexiones que giran en torno a la inquietud, al desasosiego o a lo extraordinario (Esteban Leal, 1993, p. 14), siendo, como hemos apuntado anteriormente, una de sus primeras obras imbuidas por ese espíritu irreal. Es este un proceso conceptual y constructivo que le acompaña en su materialización técnica, al menos, hasta los años sesenta (Calvo Serraller, 1989, p. 29), explicando al respecto:

[...] Siempre he mezclado cosas, los pintores siempre mezclan cosas, la vela, la flor y el periódico son objetos que complementan mi acción [...], todo tiene sentido, con ellos trato de buscar en la obra una cierta melancolía. No obstante, la incorporación de tales elementos tiene que ver con todo y con nada; tiene que ver con la muerte, con la religión, con el sentimiento [...]. No te olvides que el cuadro es lo que es, que el carácter del cuadro no está programado. No es una obra de encargo, es libre, no tiene que parecer [...], no tengo muy claras las cosas cuando compongo, no las tengo muy claras, lo haces porque la composición gana en emoción. ¿Por qué una imagen tiene objetos alrededor? ¿Por qué tiene el santo el ramo de flores? Porque aumenta la emoción del cuadro, porque aumenta el sentimiento [...]. El cuadro no es una cosa matemática, no está cerrado (López, comunicación telefónica, 4 de mayo de 2015).

Razones de peso por las que, además de descontextualizar a la pequeña difunta, privándola de su realidad, la acompaña ahora de nuevos elementos que elevan e intensifican sus posibilidades expresivas (Ullán, 1985, p. 32), al tiempo que le otorgan un nuevo significado. Así, la idiosincrasia del artista se impone en este proceso e introduce, combinados en el cuadro, tanto recursos tradicionales de la pintura como objetos de su contemporaneidad. De esta forma, se estructura una metáfora visual con referentes pictóricos como las flores o la vela, que aquí aparecen junto a una hoja de periódico. Tres realidades que, aunque dispares, redundan por su propia naturaleza en reflexiones de lo efímero del tiempo y la memoria. Pero también de la fragilidad del cuerpo, proponiendo una mirada emocional de la transitoriedad y caducidad de lo existente (Bonet Correa, 1985, p. 11). Son unos elementos comunes de algunos de sus cuadros de ese tiempo; y es que, durante ese periodo de entonación mágica, según Serraller, repite insistentemente el tema de las velas encendidas y el de las flores, emblemas por antonomasia de lo fugaz (Calvo Serraller, 1989, p. 30) – un matiz que puede igualmente compartirse con el periódico, abordando entonces la vulnerabilidad de la memoria–. Así, nos introduce en asuntos de lo mortuorio, pero también de lo amoroso (Calvo Serraller, 1989, p. 31). Incluso, como afirma Giovanni Testori (1993, p. 63), podría tratarse de una profecía sobre los desastres del mundo. Así pues, la elección nos lleva a un arte de alto sentido simbólico pues, como bien dice López, los personajes secundarios que acompañan a la niña difunta son elegidos para darle un distinto sentido a la imagen, una nueva expresión. Hay por tanto una interiorización profunda sobre la idea de extinción y transformación; conceptos que quedan anclados en el lienzo en su parte inferior, en esa área en la que se estructura el bodegón tétrico, misterioso e inefable (Brutvan, 2008, p. 16), y en el que, y citando aquí a Bonet Correa (1993, p. 21): “[...] El silencio de los objetos y la muda actitud de los seres no pueden ser más elocuentes [...] porque:

[...] La muda presencia de los seres y los objetos basta para despertar en nuestro ánimo el sentido de una realidad que nos pone ante la evidencia de lo transitorio de nuestras vidas, de cómo todo transcurre lento e inexorablemente hacia su desaparición, extinción y muerte [...] (Bonet Correa, 1985, p. 14).

Tras lo expuesto lo que queda claro es que todo el conjunto transcribe un sentimiento subjetivo que se hace corpóreo, pues es metafísico y físico a la vez (Testori, 1977, p. 55) a través de una naturaleza muerta perturbadora –con un potente ambiente extraño–. Una naturaleza que se mantiene fuera de la lógica y nos conduce a una irremediable sensación de irrealidad y, como derivación, a un profundo desamparo (Viar, 2011, p. 67). Y es que su pintura nos propone así un interrogante radical en torno al ser humano (López Arribas, 1998, p. 139); es decir, a la dualidad de la existencia: pasado y presente (Bonet Correa, 1977, p. 36).

Por último, y conectando lógicamente con todos los anteriores aspectos abordados, situamos la personalización del fondo. Aquí la ciudad de Madrid adquiere presencia y un matizado protagonismo. Esta hace su aparición en la obra de López como figurante (López Arribas, 1998, p. 154), por lo que en principio juega un papel modesto como escenario de pequeñas historias poéticas –para convertirse con el tiempo en actor principal del lienzo–. En este sentido, la encontramos por primera vez (bajo este parámetro básico) en *Nochebuena* de 1955, y por último en *Atocha* de 1964 (Solana, 2011, p. 45). Así pues, la escenografía del primer plano se inscribe en

un espacio concreto, real, aunque surrealista en su soledad. Se trata de un hábitat que forma parte de la propia vida de Antonio López. Por lo tanto, su elección redundante en la intención del autor de plasmarse e identificarse con lo que pinta; aspecto sobre el que apunta:

[...] Todo forma parte de mi mundo, la calle es de Madrid, mi Madrid cotidiano. En la pintura todo está tomado del mundo real; aunque transformado. Así, la calle, las flores, la vela o el periódico están cogidos de mi mundo próximo [...]. Hasta la niña y su ataúd existen, existieron, han sido reales [...]. Han tenido una vida [...] (López, comunicación telefónica, 21 de noviembre de 2014).

Es por ello por lo que un lugar por el que transita habitualmente (cerca de su propia casa) se convierte en elemento (*a priori*) secundario de su cuadro. Y es que de nuevo se trata de otro acto de sustracción ideal de lo real para introducir al referente, tras una conceptualización, en un diferente universo onírico. Es lo que viene a denominar Paloma Esteban como la construcción de la obra bajo preceptos surrealistas, un proceso que consiste básicamente en: “[...] plasmar en espacios perfectamente lógicos [...] objetos extraños entre sí o fuera de su contexto habitual [...]” (Esteban Leal, 1993, p. 14). De este modo, la ciudad ejerce el papel de decorado mortuario, contribuyendo al drama de la escena completa (Viar, 2011, p. 68). Y es que López la desposee de vida, de vida ordinaria, para conducirla a un estado fantástico, sin perder por ello la estructura realista que da credibilidad a todo el acontecimiento; eso sí, la llena de una calma y quietud que resultan sumamente inquietantes (Bonet Correa, 1977, p. 32) –aspecto que se acentúa, según Testori (1977, p. 55), por ese cielo gris que se hace y se deshace al mismo tiempo—. Por lo tanto, toda su búsqueda sentimental queda plasmada en un paisaje íntimo, metamorfoseado, en el que funde reflexivamente lo real e irreal. Una elección consciente que transfigura el lugar para significarlo ahora como el telón de fondo dramático de la muerte de un ser de corta edad, y convertirlo así en: “[...] un mundo de escenas de seres y cosas perecederas, que el tiempo gasta y corroe hasta su desaparición [...]” (Bonet Correa, 1993, p. 21).

En consecuencia, todo el proceso narrado en la obra tiene como trasfondo final dejar expuesto el pensamiento profundo que Antonio López quiere comunicar en ese momento vital; es por ello por lo que no esconde ni suaviza el asunto central, llegando a opinar:

[...] El tema que planteo es evidente. Lo que quiero expresar está claro, es una historia triste, dramática. Es una historia de aquella época, de aquel tiempo... Ahora [año 2014] posiblemente no la hubiera pintado, o no la hubiera pintado así. En aquella época no tenía tantos reparos –o miedos– [...] (López, comunicación telefónica, 21 de noviembre de 2014).

Para añadir después:

[...] Creo que al final la pintura trata de lo que tú sientes cuando la contemplas, para eso están hechos los cuadros, para que la gente los mire, para que tú los mires y veas qué ideas o sentimientos te provoca [...] (López, comunicación telefónica, 4 de mayo de 2015).

Porque, insistiendo en el asunto: “[...] La mirada más neutral y más limpia siempre está impregnada de la sustancia individual del que mira [...]” (Brenson, 1989, p. 329).

5. Conclusiones

Tras todo lo expuesto queda claro que la *Niña muerta* es una pieza emblemática del trabajo desarrollado por Antonio López a finales de los años cincuenta, pues supone el inicio de las obras en las que se siente atraído por conceptos surrealistas, enmarcadas entre 1957 y 1964. Es evidente que con ella, además, se produce una excepción dentro de su singular proceso apropiacionista, ya que elige una imagen fotográfica alejada de su mundo más próximo para usarla como fuente en su composición. Pese a ello, nos encontramos ante un cuadro con el que el artista indaga en su propia memoria, en sus experiencias, volviendo su mirada tanto a la tradición del retrato fotográfico *post mortem* como a la del pictórico, llegando a inspirarse de esta forma en sus vivencias personales de Tomelloso y, como derivación, en el arte de su tío Antonio López Torres. Así, en consecuencia, este lienzo se vincula ideológicamente a sus recuerdos, pero también –por la construcción final de la escena– a todas las fantasías que experimenta en aquel periodo con relación a la ciudad de Madrid. Fantasías que aquí se transcriben a través de puntos fundamentales como la transformación de la iconografía de origen, el aislamiento del personaje elegido, la creación de un escenario e inclusión de elementos nuevos para su teatralidad, y la idealización o configuración del color. Todo un contexto que tiene como resultado final una obra absolutamente expresiva de la subjetividad, forma y pensamiento plástico del propio autor; y es que, como apunta Calvo Serraller (2011, p. 48), “Antonio López pinta lo que vive, cómo lo vive y por supuesto dónde lo vive”.

Referencias

- Amón, S. (1969). Antonio López García. *Nueva Forma*, 42-43, 13-15.
- Baldassari, A. (1997). *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*. París: Réunion des musées nationaux.
- Beaumont-Maillet, L., Denoyelle, F. y Versavel, D. (2006). *1945-1968. La photographie humaniste*. París: Bibliothèque nationale de France.
- Bolloch, J. (2002). Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. En *Le dernier portrait*. París: Réunion des musées nationaux, 112-145.
- Bonet Correa, A. (1976). Antonio López García. *Goya*, 116, 92-103.
- Bonet Correa, A. (1977). Pintura muda. *Cuadernos Guadalimar*, 2, 32-37.
- Bonet Correa, A. (1985). Arte y realidad en Antonio López García. En *Antonio López García*, 7-15. Albacete: Museo de Albacete, Fundación Juan March.
- Bonet Correa, A. (1993). La leyenda de la realidad. En *Exposición antológica Antonio López*, 19-28.. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Brenson, M. (1989). Entrevista con Antonio López García. En A. López, *Antonio López García*, 307-343. Madrid: Lerner y Lerner Editores.
- Brenson, M. (1994). Entrevista con Antonio López. En *Antonio López proceso de un trabajo*, 177-228. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS).

- Brutvan, C. (2008). Antonio López García. En *Antonio López García*, 11-51. Boston: Museum of Fine Arts.
- Caballero Bonald, J. M. (1977). La realidad alucinada. *Cuadernos Guadalimar*, 2, 52-54.
- Cabezas-Gelabert, L. y Carles Oliver, J. (2015). Relación de la obra del pintor Antonio López con la fotografía: métodos de un maestro rechazado como profesor. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27, 59-77.
- Calvo Serraller, F. (1989). La realidad alumbrada: pintura y dibujo de Antonio López García. En A. López, *Antonio López García*, 21-47. Madrid: Lerner y Lerner Editores.
- Calvo Serraller, F. (2010). Los dibujos de Antonio López. En *Antonio López: dibujos*, 19-57. Madrid: TF Editores.
- Calvo Serraller, F. (2011). Tentar lo real. En *Antonio López, pintura y escultura*, 15-51. Madrid: TF Editores.
- Cartier-Bresson, H. (2017). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Daniel, M., Parry, E. y Reff, T. (1998). *Edgar Degas: Photographer*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- De Font-Réaulx, D. (2012). *Painting and photography, 1839-1914*. París: Flammarion.
- De La Cruz Lichet, V. (2013). *El retrato y la muerte*. Madrid: Tempora.
- Esteban Leal, P. (1993). Un breve recorrido por la exposición de Antonio López. En *Exposición antológica Antonio López*, 13-16. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández Braso, M. (1977). Años de formación. *Cuadernos Guadalimar*, 2, 4-21.
- Fernández Braso, M. (1978). *La realidad en Antonio López García*. Madrid: Ediciones Rayuela.
- Fernández Cid, M. (2008). The master works. En *Antonio López García*, 55-145. Boston: Museum of Fine Arts.
- García Pavón, F. (1977). Segunda semblanza, Antonio López García. *Cuadernos Guadalimar*, 2, 58-59.
- Goldin, M. (2014). *Antonio López García*. Treviso: Linea d'ombra.
- Gresh, K. (2005). The European roots of The Family of Man. *History of Photography*, 29 (4), 331-343.
- Henisch, H. y Henisch, B. (1996). *The painted photograph, 1839-1914: origins, techniques, aspirations*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Hurm, G. y Zamir, S. (2018). Introduction. Family of Man revisited. *Family of Man revisited: photography in a global age*, 1-21. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- Kosinski, D. (1999). *The artist and the camera. Degas to Picasso*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Linkman, A. (2012). *Photography and death*. Londres: Reaktion Book.
- López Arribas, F. J. (1998). *Antonio López García: el pintor retratado*. Tomelloso: Ediciones Soubriet.
- López, A. (1989). *Antonio López García*. Madrid: Lerner y Lerner Editores.
- López, A. (2003). *Testimonios: luz de la mirada*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- López, A. (2003a). *Conversación con Antonio López*. Zaragoza: Homs y Aqua.
- López, A. (2007). *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, Universidad de Valladolid.
- López, A. (2010). *Antonio López: dibujos*. Madrid: TF Editores.
- López, A. y De La Puente, J. (1957). *Antonio López García y su tiempo*. Madrid: Ateneo de Madrid.

- Nieva, F. (1985). Antonio López, témoin de la rose. En *Antonio López: Europalia 85 en España*, 11-24. Bruselas: Muséed'art moderne.
- Pinet, H. (ed.) (2007). *Rodin et la photographie*. París: Gallimard.
- Sandeen, E. J. (1995). *Picturing an exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Scharf, A. (2005). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Smith, W. E. (1951). Spanish Village: it lives in ancient poverty and faith. *Life*, 15, 120-129.
- Solana, G. (2011). El viaje sin fin de A. L. G. En *Antonio López*, 35-58. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Staniszewski, M. A. (1998). *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press.
- Steichen, E. (1955). *The Family of Man*. New York: Museum of Modern Art.
- Terré Alonso, L. (2006). *Historia del grupo fotográfico AFAL, 1956-1963*. Sevilla: PhotoVision.
- Testori, G. (1977). Dentro de las grietas del tiempo. *Cuadernos Guadalimar*, 2, 54-57.
- Testori, G. (1993). Lo efímero y lo eterno. En *Exposición antológica Antonio López*, 61-68. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ullán, J. M. (1985). Antonio López García et les fanos du regard. En *Antonio López: Europalia 85 en España*, 29-35. Bruselas: Muséed'art moderne.
- Van Deren Coke, F. (1964). *The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Viar, J. (2011). Los lugares y el tiempo (tres cuestiones sobre Antonio López). En *Antonio López*, 63-97. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Welchman, J. C. (2003). *Art after appropriation: essays on art in the 1990s*. San Diego: University of California, Routledge.