



© Patrimonio Nacional

© Antonio López, VEGAP, Madrid 2014

Antonio López García (Tomelloso, Ciudad Real, 6 de enero de 1936)

La familia de Juan Carlos I

1994-2014

óleo sobre lienzo 300 x 339,5

Firmado: "Antonio López - 1994-2014 -", en el ángulo inferior derecho

Inscripción: "13,48 / Luz sobre el cuadro -", autógrafa, a lápiz, centro izquierda

Patrimonio Nacional, inv 10220043

Madrid, Palacio Real

Pocas veces en nuestra historia reciente la creación de una obra de arte ha despertado un interés tan general, suscitando una expectación inusitada; explicable en buena medida por la propia naturaleza de la obra, las circunstancias de su proceso creativo y, desde luego, por la especialísima identidad de sus protagonistas.

En efecto, el encargo realizado a finales de 1993 por Patrimonio Nacional al maestro manchego Antonio López de inmortalizar en un gran lienzo a S. M. el rey don Juan Carlos con su familia venía a suponer un arriesgadísimo desafío¹ artístico e histórico en los pinceles de uno de nuestros más grandes artistas contemporáneos, que debía afrontar la plasmación de una imagen de la familia real española destinada a convertirse en el icono artístico del reinado de don Juan Carlos. Tan enorme responsabilidad habría de responder además a un lenguaje pictórico absolutamente actual, debería colmar los niveles máximos de calidad que se esperaba del autor sin traicionar lo más mínimo su propio lenguaje y tendría que reunir las cualidades de representación y dignidad exigibles a un género tan específico como el retrato de una familia real, que había quedado definido por la gran tradición de la pintura española desde hacía siglos en algunos de los hitos máximos de la Historia del Arte universal, lo que suscitaba el riesgo de sucumbir a recetas ya absolutamente anacrónicas. Para evitarlo, el resultado artístico de semejante encargo necesariamente tenía que traducirse en unas claves conceptuales de interpretación que debían responder estrictamente a nuestro tiempo, pero también a la necesidad básica de reconocer en el lienzo a los protagonistas de nuestra familia real, como símbolos de la Corona española y representantes máximos de nuestra propia contemporaneidad social, histórica y política.

Transcurridos veinte años desde su inicio, la enorme responsabilidad de colmar tan abrumadoras expectativas ha quedado sobradamente satisfecha en los espléndidos resultados pictóricos de este impresionante retrato, ambientado en el interior de una luminosa estancia de perfiles arquitectónicos indefinidos, en la que S. M. el rey don Juan Carlos I posa con traje azul oscuro, mirando al frente con gesto serio y sereno. Su cabeza, despejada y enérgica, de enorme intensidad en la mirada, marca el vértice de toda la composición y el eje principal de atención del cuadro, disponiéndose ordenadamente a ambos lados de su figura el resto de los miembros de su familia, a modo de un monumental friso clásico. Tiene la mano izquierda en la espalda de S. M. la reina doña Sofía, que viste un traje de chaqueta crudo con rameados negros y sostiene en las manos un abanico mientras dirige su mirada al espectador con el rostro risueño, tan característico de su gestualidad, estableciéndose así a través de ella la conexión expresiva más cálida entre los protagonistas del retrato y quien los contempla. A la vez, don Juan Carlos posa su mano derecha en el hombro de S. A. R. la infanta doña Elena, en un gesto de cercanía afectiva

con el que parece señalar a la primogénita de sus hijos, que luce un traje blanco ligeramente moteado. Junto a ella, S. A. R. la infanta doña Cristina gira levemente su rostro para dirigir también la mirada al frente. Vestida con traje tostado, sostiene en la mano un ramo de flores frescas. En el extremo contrario cierra el grupo familiar la figura juvenil del entonces Príncipe de Asturias y actual rey de España, S. M. don Felipe VI, vestido con traje gris. Está situado junto a su madre y ligeramente adelantado en un plano más próximo, destacándose así como el heredero destinado a asumir la Corona. Todos ellos posan con un aplomo digno y tranquilo, conectando con el espectador a través de la intensidad de sus miradas y la naturalidad de sus gestos, en los que se reconocen los rasgos más identitarios de su carácter.

Aunque no se oficializaría hasta 1997, el encargo de este retrato por parte de Patrimonio Nacional al artista se remonta aún cuatro años atrás. En efecto, los primeros pasos para su preparación comenzaron el 24 de diciembre de 1993, cuando el artista se trasladó con dos amigos al Palacio de la Zarzuela para realizar una amplia sesión fotográfica de los reyes y sus hijos, que duró más de dos horas, y que se acabaría llevando a cabo en una de las estancias de paso de la residencia familiar. El propio pintor definiría entonces esta sesión como “la primera página de una de las aventuras más interesantes de mi carrera”, en la que sus regios modelos habían mostrado su absoluta colaboración y su mejor disposición: “ha sido maravilloso encontrarse desde un principio con unas personas que han puesto tanta y tan buena voluntad. Ahora todo depende de mí para sacar el retrato adelante”. Ya desde esa primera sesión fotográfica, el artista se planteó como uno de los factores fundamentales de su futura obra el papel que iba a desempeñar en ella la interpretación de la luz: “Ha sido muy importante para mí obtener la luz óptima que pudiera modelar las figuras y las formas, la luz ideal que me proporcionara los datos suficientes acerca de la composición sobre la que voy a trabajar”².

El inicio del retrato pintado se demoraría sin embargo bastantes meses, al no satisfacer finalmente al artista los resultados de este primer reportaje. Así, en el verano de 1994 se realizaría una nueva sesión de fotografías, para la que la familia real se trasladó esta vez al estudio del pintor, al que asistieron todos menos la infanta Cristina, que se encontraba entonces ausente³. Este segundo reportaje, realizado por el prestigioso fotógrafo profesional Chema Conesa, sería el que serviría finalmente de base formal y compositiva

para el lienzo, estableciendo ya las líneas básicas de la situación y el ritmo de las figuras en el espacio.

En esta ocasión, Antonio López planteó dos tipos de pose diferentes para la real familia. En la primera de ellas, emulando según sus propias palabras las fotos antiguas de retratos familiares, hizo posar a los reyes sentados, rodeados de sus hijos en pie. Esta primera idea compositiva, que al pintor le pareció entonces la más interesante, acabaría siendo el germen del monumental grupo escultórico sedente en bronce de *El rey Juan Carlos y la reina Sofía* realizado por Antonio López junto a sus amigos Julio López Hernández (1930) y Francisco López (1932), situado en el claustro del Patio Herreriano de Valladolid y que constituye indudablemente el mejor retrato escultórico realizado a los monarcas en todo su reinado⁴.

Aunque comenzada su ejecución en los meses siguientes, no sería hasta el 30 de julio de 1997 cuando Antonio López y Patrimonio Nacional firmaron finalmente el contrato por que se formalizaba el encargo al artista de realizar “un retrato de SS.MM. Los Reyes de España, de S.A.R. el Príncipe de Asturias y de S.S.A.A.R.R. las Infantas Elena y Cristina [...] con unas dimensiones aproximadas de cuatro metros y medio de ancho por tres de alto” aclarando que “el estado actual del retrato es conocido por ambas partes, habiendo aparecido reproducido en medios de comunicación social”⁵.

A la hora de emprender este importante proyecto pictórico, de una naturaleza tan singular y distinta de todo lo que había hecho hasta entonces, y seguramente el trabajo que estaba destinado a tener mayor trascendencia pública e histórica de toda su carrera, Antonio López se planteó la ejecución de este retrato “como una gran interrogante”⁶. Por una parte, tenía la naturaleza de un encargo institucional de la máxima representación, con el condicionante que ello suponía para llevarlo a cabo con la libertad temporal y creativa necesaria para un cuadro de tal envergadura y ambición. Por otro, la identidad de sus protagonistas y sus obligaciones institucionales impedían prolongadas sesiones de pose del natural, circunstancia que, por otra parte, padecieron igualmente a lo largo de la historia todos los artistas que se ocuparon de retratar a personajes de la familia real, teniéndose que ceñir en este caso el pintor a la referencia de sus imágenes captadas a través de las distintas sesiones fotográficas preparatorias⁷. Finalmente, se enfrentaba por vez primera a un retrato familiar, modalidad que resultaba nueva en su experiencia creativa, y además con figuras representadas de cuerpo entero en tamaño natural, formato también novedoso en su

pintura, ya que hasta entonces siempre había retratado a sus personajes como máximo hasta medio cuerpo. Las incógnitas que despertaba este nuevo reto en su carrera, llegarían a hacer declarar entonces al autor: “El lenguaje de mi pintura era muy distinto al de ahora, y puede que la cosa al final no salga, porque esta manera de trabajar no se acople a mi lenguaje actual. Es algo que ya he advertido”⁸.

No obstante, Antonio López abordó desde un primer momento esta pintura siguiendo el mismo proceso reflexivo y de maduración que en el resto de sus trabajos, ocupándose de ella con intensidad en etapas en las que el artista se sentía a gusto y con algo que aportar a su obra, y dejándola reposar intermitentemente hasta volver a sentir la sensación de contribuir a su progreso creativo. Tras una primera etapa de trabajo en su estudio, en marzo de 2001 el lienzo se trasladó al Palacio Real de Madrid, donde el artista instaló su taller en la llamada Estufa Grande o de las Camelias, con amplios ventanales abiertos al Campo del Moro que le permitían trabajar con luz natural de poniente. En este largo periodo, el retrato tuvo largos lapsos de reposo. En el verano de 2008, López había vuelto a retomar con fuerza su ejecución, declarando entonces que “trabajar en él me da una gran satisfacción; si no fuera así, no hubiera aceptado el encargo. Un encargo no se puede aceptar sin no hay interés en hacerlo. Hay que empezar por ahí. En este caso, reconstruir bien ese tipo de tema áulico (cortesano, palaciego), algo que ha desaparecido hace un siglo o más, no es fácil. Esa es la cosa. Y yo lo quiero hacer muy bien. Así que las esperas y todo eso no me preocupan absolutamente nada, lo que me preocupa es que no salga. ¿Tienen que esperar? Pues que se esperen. Yo también tengo que esperar muchas veces”, insistiendo entonces en su convicción firme en los resultados: “va a salir bien. Pero es difícil, porque para mí es un poco como poner una pica en Flandes: una pintura figurativa que satisfaga a mucha gente, los que saben más, los que saben menos... Hoy he estado trabajando en la cabeza del Rey. Ha habido que subirla, porque se me quedaba algo baja; era una impresión. Así que hoy he empezado a cambiarla. Pero eso no es difícil”⁹. A finales de este mismo año declararía “Ahora sé más que cuando me lo encargaron, y lo haré mejor. Ahora miro mejor. [...] Es un encargo de unas personas que nos importan mucho a todos y que todos conocemos”¹⁰.

Buscando una mayor comodidad y un aislamiento tranquilo para proseguir su trabajo, el 28 de julio de 2010 se trasladó de nuevo el cuadro al propio estudio del pintor, dándole entonces un nuevo impulso, según declaraba después: “hace un año o así, decidí traerlo a casa desde Patrimonio Nacional para trabajar en él. No he querido que el encargo pesara y

le quitara frescura y calor a la realización de este cuadro. Lo empecé, lo abandoné... No con irresponsabilidad, sino con libertad... Quiero seguir trabajando en él con libertad”¹¹. Finalmente, se volvió a reintegrar ya de manera definitiva al Palacio Real de Madrid el 26 de abril de 2013. Allí se habilitó un nuevo taller, esta vez en una sala con orientación norte, con un gran balcón hacia los Jardines de Sabatini¹². En esta última etapa Antonio López ha seguido enfrentándose entre la soledad de los muros de Palacio ante la imponente monumentalidad de este retrato familiar, encontrando entonces la necesaria calma y serenidad para abordar el último y definitivo tramo de su elaboración: “Ya no corre prisa. Llevo tanto tiempo con él que mi responsabilidad es hacer algo con lo que yo esté tranquilo y satisfecho”¹³. Así, a pesar del avanzado estado de ejecución con que ya ingresó en Palacio, el retrato ha seguido definiéndose y ajustándose en estos últimos meses, que han resultado absolutamente decisivos para la obra y su autor, que necesitaba “mantener vivo el deseo de pintar el cuadro” hasta darlo por concluido apenas unas semanas antes de redactarse este texto. En todo este tiempo, el artista ha mantenido una tensión viva con la propia evolución de su pintura, –“el vínculo del pintor figurativo con la realidad es muy determinante. A veces lo asfixia y lo tiene que abandonar”, “Si no resiste el tiempo, te apartas. Es como una relación amorosa”–, contemplándola como “un trabajo para mí mismo que tiene que gustarme”, y probando continuos cambios y alternativas en los diversos elementos de su composición: “Un pintor convive con la duda permanente y en la seguridad de que estás haciendo algo que llena tu vida”.

Este largo proceso temporal, que ha venido suscitando a lo largo de los años una comprensible inquietud ante las expectativas de una obra tan esperada y tan emblemática, constituye sin embargo una de las señas de identidad esenciales del modo en que Antonio López entiende su arte: “Estar interesado en una obra durante años y años, a la que vuelves una y otra vez, y a la que siempre eres capaz de serle fiel... eso es fidelidad, o lealtad. Vivo mi proceso de trabajo con una naturalidad que a mí mismo me asombra”. Esa maduración hasta esenciar lo más depurado de sus pinceles, necesitaba un “espacio de libertad del tiempo como lo estoy usando”, explicable por su propio método de trabajo: “Mi lenguaje de la pintura es muy manual, el de los conceptos es más rápido”. Ante una obra de tal ambición, llena de nuevos retos para el artista, el riesgo de desfallecimiento o llegar al punto de una falta de identificación con su cuadro era grande; circunstancia que por fortuna el artista ha sido capaz de solventar con su proverbial naturalidad: “He conseguido algo

que me parece muy importante: estar mucho tiempo con un trabajo y no estar cansado”. Debido a esa reflexión continua sobre el tiempo, sobre el paso del tiempo, este retrato se enriquece con un valor añadido, ya que permite leer en sus protagonistas el transcurso de los años, y reconocer en sus ropas, en sus rostros y en la luminosidad del espacio que los envuelve la imagen de la época que vivió el pueblo español identificada en las personas de sus reyes. Como sentencia el propio autor, el lienzo “es el relato de algo que ocurrió hace veinte años”.

A pesar de tener a las espaldas una experiencia artística tan dilatada y sólida, en la que ha abordado proyectos de una magnitud extraordinaria, tanto en pintura como en escultura, muchos de ellos de enorme empeño y dificultad en su proceso de elaboración, Antonio López se enfrentó a este encargo tan especial con la certeza de sumergirse en una experiencia nueva en su trayectoria, –“El retrato de los Reyes ha acabado siendo para mí un excelente laboratorio”–, y de emprender una empresa de enorme envergadura, casi épica, cargada de dificultades: “¿Quién ha pintado una Familia Real? Es como escribir ‘Guerra y Paz’”. En efecto, las distintas exigencias de la obra han ido planteando al pintor sucesivas encrucijadas y opciones de representación a lo largo de todo el proceso de su creación: “Ha sido como un laberinto caminar por la ejecución de ese cuadro”. Sus sensaciones se resumen en una sencilla reflexión, expresada en el tramo final de su ejecución, al calificar la obra como “un hermoso problema” para acabar reconociendo que “me ha hecho tanto bien ese cuadro”. Así, con su firma plasmada en el lienzo el pasado 5 de noviembre de 2014, Antonio López ponía punto final a uno de los procesos creativos más intensos de toda su carrera, concluyendo una larga convivencia, –hasta entonces íntimamente suya–, con su obra, en el punto certero de conclusión decidido por el artista: “Una obra nunca se acaba, sino que se llega al límite de las propias posibilidades”¹⁴.

El primer reto que este encargo suscitó a la capacidad creadora de su autor fue el hecho de tener que representar en el lienzo a cinco figuras humanas, de tamaño ligeramente mayor que el natural: “siempre me ha fascinado la pareja, tanto en pintura como en escultura, ese contrapunto del hombre y la mujer: mis padres, mis abuelos, una pareja de novios reales o imaginarios. Pero nunca he retratado a una familia”¹⁵. A esta circunstancia nueva para su arte se sumaba la decisión de pintarlas de cuerpo entero, cuando hasta entonces sus personajes habían asomado en sus lienzos como máximo hasta la cintura: “No había pintado hasta ahora una figura de cuerpo entero. Y hay cinco!”, considerando este trabajo

como una oportunidad para la conquista de esta nueva experiencia plástica –“No he pintado en mi vida una figura completa [...] eso no es que me avergüence, pero me asombra...”– y para recuperar a la vez el trabajo sobre el tema de la figura humana en su pintura, relegado desde hacía muchos años frente a otros géneros como los paisajes urbanos o los cuadros de naturaleza.

En este caso se añadía además la circunstancia de la identidad especial de estos cinco personajes retratados en un mismo cuadro. Además de transmitir sus lazos afectivos como grupo familiar a través sus gestos de relación entre ellos y la cercanía que ha caracterizado siempre a nuestra familia real, el retrato debía contener la necesaria dignidad y contención que exige su alta representación simbólica, en un difícilísimo equilibrio que no debía restar ni un ápice de naturalidad en la pose y expresión de los modelos. Esta exigencia ha sido constante desde los momentos iniciales del encargo en la mente del artista, con el permanente ejemplo de Velázquez: “Quisiera llevarlo hasta el límite de lo que creo que puedo hacer. El Rey me decía al principio que quería que los pintara como una familia española más, pero sabes que no es así. No quiero que sea un cuadro demasiado diferente. Velázquez lo hizo muy bien en sus retratos. Se nota que es el Rey, pero no lo pinta diferente de como pinta otras cosas”¹⁶. Así, frente a la idea inicial de representar a los reyes sentados, y que con tanto acierto había quedado plasmada finalmente en la monumental escultura de Valladolid, Antonio López resolvió representar a toda la familia real en pie, mirando sus miembros al espectador, vestidos con trajes de calle sin alusión alguna a su condición regia, ausentes por completo las condecoraciones, uniformes o detalles suntuosos de joyería al uso en los retratos oficiales convencionales.

Otra de las decisiones fundamentales a la hora de emprender este encargo regio residía en el propio tamaño del lienzo. Decidido desde un principio por un formato que permitiera la representación de sus modelos a tamaño natural, el artista preparó tres telas de la misma altura, pero de distinto ancho, escogiendo finalmente la que, a su juicio, mejor le permitiría desplegar el grupo familiar en un espacio adecuado a su disposición y canon. Así, las dimensiones del lienzo le permitían un tratamiento casi monumental de los personajes, representadas prácticamente a tamaño real, salvo las figuras de don Felipe y doña Cristina, que flanquean la composición situadas en un plano algo más próximo al espectador, aumentando por ello ligeramente sus proporciones respecto al resto de su familia.

En una superficie de tal extensión, de nada menos que diez metros cuadrados de tela, Antonio López optó por una solución compositiva de extrema sencillez, continuadora por otra parte de la sobriedad contenida de la tradición retratística española, situando a las figuras en pie y de frente, en una cadencia rítmica que aporta una armonía casi musical al lienzo, en perfecto equilibrio, subrayando el protagonismo exclusivo de los personajes al situarlos en un plano muy cercano y despejando cualquier detalle accesorio que distraiga la contemplación de los modelos y su inmediato reconocimiento por parte del espectador.

El tratamiento del escenario en que se sitúa la real familia es otra de las claves que se añaden a la lectura del cuadro. Este espacio interior, apenas definido por unas escuetas líneas de perspectiva en el suelo y el muro, marcando la molduración de los planos de la pared del fondo y la ubicación de los personajes en esta estancia indefinida, ha servido al artista para infundir al retrato una intensa luminosidad, clara y limpia, que inunda la estancia, envuelve a las figuras y transmite la sensación de esperanza y optimismo del tiempo nuevo simbolizado por el reinado de Juan Carlos I, que vino a marcar la transformación política y social de la historia de España más reciente.

En el dilatado proceso de elaboración de la pintura, ha sido el tratamiento de este espacio una de las preocupaciones constantes del autor, en el que ha ensayado distintos planteamientos y soluciones para el trazado del suelo, marcando la fuga de su perspectiva con amplias franjas de color que situaran además a los personajes en el plano justo de su relación con el propio escenario y el espectador que los contempla. Del mismo modo, el muro que sirve de fondo a este espacio también ha ido evolucionando con el tiempo. Desde soluciones marcadamente delimitadas con recuadros y zócalos decorativos que pautaban su superficie, insertando incluso en él pruebas de *collage* a modo de azulejos con figuras de pájaros, ha quedado reducido progresivamente a la esencia de una sucinta insinuación de su morfología arquitectónica.

Junto a ello, la luz ha requerido también una atención permanente del artista hasta los últimos meses de elaboración del cuadro en el Palacio Real, en que ha ido tanteando distintas soluciones en el tratamiento de las sombras, tanto las que los personajes proyectan en el suelo como, sobre todo, la que baña en penumbra la esquina superior derecha del lienzo, sobre la cabeza de don Felipe. En esta zona ensombrecida estaba concentrada toda referencia a la luz externa que bañaba el retrato. Sin embargo, esta solución no acababa de convencer al autor a la hora de reflejar en el cuadro su voluntad insistente en conectar a los

personajes con el mundo exterior, del que forman parte y que explica su propia representatividad simbólica. Esta inquietud, presente en sus últimas jornadas de trabajo en Palacio sin que acabara de despejarse, vino a dilucidarse apenas unas semanas antes de concluirse la obra, a través de una solución pictórica extraordinariamente reveladora de la maestría de su autor, que ha transformado por completo la interpretación espacial del retrato y le ha aportado un ingrediente que acaba de conjugar la sensación de verdad pictórica que transmite. En efecto, en una de las jornadas de trabajo del artista durante el último mes de septiembre en su taller instalado en el Palacio Real, un reflejo de la luz del sol que incidía en uno de los focos instalados en el patio de Caballerizas para la iluminación exterior del monumento penetró por entre las rejas del balcón de la sala, proyectándose sobre el lienzo justo en su esquina superior izquierda. Captado de inmediato su efecto en el cuadro a través de una fotografía, y consignado por el artista en la propia superficie del lienzo de esa zona “13,48 / luz sobre el cuadro”, convirtió ese reflejo solar en pintura, plasmando así en el retrato esta impresión de la luz natural sobre el espacio interior del cuadro, lo que le exigió reforzar además algunas de las sombras entre los personajes, especialmente en el rey Juan Carlos, intensificando el modelado de sus volúmenes.

Otro de los aspectos más sugerentes del retrato reside en la sutil relación afectiva que se establece entre cada uno de los personajes, lo que desde un principio suscitó un especial interés en el autor. Así, el rey Juan Carlos centra el grupo familiar “como un gran patriarca”, transmitiendo en la serenidad expresiva de su gesto “la solemnidad de un Dios Padre”, según el propio pintor. El hecho de desplazar ligeramente del eje central de la composición la figura del monarca equilibra su protagonismo con la reina doña Sofía, a la que acoge sutilmente por la espalda, mientras reposa su mano derecha sobre el hombro de la infanta doña Elena. Junto a ella posa doña Cristina, estrechando así la relación entre ambas hermanas, que desde el inicio ocuparon esta disposición en el retrato, aunque la hija menor de los reyes ha cambiado varias veces su distancia respecto de su hermana. Del mismo modo, llegó a pintar varias veces por completo la figura del entonces Príncipe de Asturias hasta encontrar la situación exacta de proximidad con su madre, subrayando así el especial vínculo afectivo existente entre ambos. Si recorremos pausadamente el cuadro con la mirada, advertimos la sutileza con que el artista ha establecido la conexión afectiva entre todos los personajes y entre estos y el espectador, fundamentalmente a través de sus

intensísimas miradas, que se clavan directamente en la nuestra con una enorme fuerza presencial, suavizada por el gesto sonriente de la reina doña Sofía, en el que todos reconocemos la imagen más cercana de su carácter.

Ciertamente, uno de los logros más evidentes de la pintura reside en la captación de la gestualidad de cada uno de los personajes. Todos ellos están representados en la expresión de sus rostros tal como son, como los identificamos en su imagen pública, logrando romper el hieratismo que en principio podría provocar el hecho de tomar sus rasgos a través de fotografía, –como tantas veces se lamentara el artista–, para traspasar con creces los límites de la mera representación y lograr una presencia pictórica viva de enorme intensidad, absolutamente verdadera, que concede al retrato una impresionante credibilidad.

Aunque sin duda es en los rostros donde el artista ha invertido más horas y mayor esfuerzo hasta lograr captar en ellos los efectos plásticos y la transmisión expresiva que deseaba, residiendo lógicamente en ellos la mayor intensidad pictórica de todo el lienzo, este monumental retrato colectivo derrocha por toda su superficie la escritura más identificativa del mejor Antonio López en estado puro. Así, junto la forma de indefinir los planos de la arquitectura, disueltos sus perfiles en pura materia pictórica, hasta convertirlos en efectos de luz casi abstractos, resulta especialmente jugosa desde el punto de vista plástico la definición del modelado de las figuras, de una monumentalidad intencionadamente escultórica, particularmente rotunda en las figuras masculinas y en el traje de la infanta Elena, que define los planos de los volúmenes de su cuerpo a base de infinitos matices que gradúan la blancura de su traje. Pero, seguramente, los trozos más intensos de pura pintura se encuentran, junto a las cabezas, en la ejecución de las manos, logrando calidades de enorme riqueza matérica en la derecha de doña Elena, las flores de doña Cristina o los brazos de doña Sofía, proyectados en el espacio hacia el frente, en un alarde de desenvoltura pictórica que sugiere espléndidamente el aire interpuesto entre estos y el cuerpo de la reina.

A lo largo de los veinte años que ha durado su ejecución, Antonio López ha proyectado sobre el cuadro una reflexión continua, no solo conceptual sino sobre todo material, esforzada y metódica, transmitida directamente por los pinceles a la tela, en continuos tanteos compositivos, soluciones alternativas y arrepentimientos, que han quedado entretejidos en los estratos de la piel del lienzo como huellas de un proceso creativo en continua evolución, hasta llegar a la conjugación perfecta para el pintor de todos los

elementos que componen el retrato, hasta dejarle “muy satisfecho”, por la “sensación poderosa” que transmite como obra genuinamente suya, en la más pura esencia de su personalidad como artista.

De los cambios principales que han ido configurando el retrato a lo largo del tiempo, resultan especialmente elocuentes las imágenes generales tomadas del mismo en distintos momentos de su elaboración, y en estadios de muy avanzada conclusión cada uno de ellos que, comparados con la fotografía original que le sirviera como base para su cuadro, y con su estado final, dan buena cuenta de las distintas preocupaciones que ha mantenido el artista en su pensamiento y que, según su forma de entender la pintura, ha ido plasmando directamente en el lienzo para, una vez analizado su efecto puramente pictórico, decidir sobre su permanencia o nuevo cambio.

La primera fotografía del retrato pintado completo fue tomada el 30 de marzo de 2006. En ella puede verse a la familia real en una disposición que plasma ya desde un principio la idea compositiva decidida por el artista, aparentemente igual a la definitiva pero que, en realidad, contiene sustanciales cambios, no solamente formales sino también conceptuales respecto del estadio en que se encontraba el cuadro ya en julio de este mismo año 2014, ante su inminente conclusión. Se tomó entonces un nuevo completo reportaje fotográfico de la pintura, de enorme valor documental para su análisis pormenorizado, cuya fotografía general descubre ya una transformación profunda respecto a la anterior, pero sin aparecer en ella todavía distintos elementos que han sido absolutamente decisivos en las últimas semanas de trabajo hasta cuajar el retrato por completo, a plena satisfacción del artista.

Así, a partir de las fotografías de la familia real tomadas por Chema Conesa en el estudio de Antonio López, los modelos comenzaron a cobrar presencia en el lienzo, variando en ocasiones notablemente en su indumentaria, situación y actitud. El rey Juan Carlos ocupó desde un principio su espacio, aunque en un primer momento tenía su mano derecha oculta, colocándola después sobre el hombro de doña Elena, en un gesto afectivo que le infunde una especial calidez paternal. En este estadio doña Sofía vestía un traje de tonos beige con un foulard al cuello, posando con un brazo caído a lo largo del cuerpo y el otro sujetando el abanico que proyecta hacia el frente. Finalmente, el artista optaría por volver a pintar a la reina con el traje y posición de los brazos con que había posado en la sesión fotográfica.

La infanta Elena viste el traje de la fotografía pero transformada su ornamentación por un vistoso ramillete de flores que aportan colorido a la sobriedad de su estampado, en hojas negras. Este adorno sería finalmente eliminado por el pintor, junto a la mayoría de las hojas estampadas en el traje original, potenciando así notablemente los valores puramente pictóricos de su modelado, a través de un juego de matices de color de enorme riqueza matérica.

Doña Cristina aparece en ese primer estadio de la pintura ligeramente separada de su hermana, acercándola después. Representada en ese momento con zapatos de tacón a juego con el vestido, los pies de la infanta han sido uno de los elementos que ha exigido más cambios al artista, con sucesivas alternativas de color y aspecto de su calzado, pintándole las esparteñas informales que llevaba en la fotografía inicial que le sirvió de modelo para su figura hasta, tras numerosas pruebas y alternativas superpuestas, volver a calzarla finalmente con zapato de tacón bajo.

Pero, sin duda, el personaje que ha exigido a lo largo de todo este proceso una mayor dedicación al autor por su posicionamiento en relación con el resto del grupo familiar ha sido S. M. el rey Felipe VI, entonces Príncipe de Asturias¹⁷. En efecto, desde el primer momento a Antonio López trabajó especialmente la distancia entre esta figura y la de la reina Sofía, buscando el punto que estableciera la relación exacta entre don Felipe y su madre, en un equilibrio justo entre su independencia como hijo menor de los reyes y joven heredero de la Corona, y la sintonía afectiva entre madre e hijo. Así, llegó a pintar entera la figura del entonces Príncipe de Asturias hasta tres veces, apreciándose en la fotografía realizada al cuadro en 2006 el inicio del nuevo rostro del príncipe que le situaría en su ubicación final, rastreándose incluso ahora en el lienzo la huella del antiguo perfil de su chaqueta como memento de la propia vida pictórica de la obra.

No solo los personajes han experimentado cambios en su concepción y aspecto a lo largo de los años de elaboración de esta pintura. Tan fundamental como estos ha sido la maduración invertida por el artista en su manera de entender el espacio, como caja escénica en que se desenvuelven las figuras, así como su relación arquitectónica y luminosa con estas. En efecto, la articulación del espacio en que se ambienta el retrato ha sido desde el principio un instrumento compositivo esencial para su ordenación, depurándose progresivamente hasta su máxima simplificación final. Así, la pared neutra que sirviera de fondo para el reportaje fotográfico de la familia real realizado en el estudio

del pintor fue transformada por este en una luminosa estancia de perfiles imprecisos, marcadas las líneas de perspectiva del suelo y pautado el muro de cierre con unas pilastras apenas insinuadas para marcar la cadencia rítmica del espacio, en el que se articulan los personajes subrayando la verticalidad de sus figuras en pie. Incluso llegó a marcar los ritmos de los huecos libres entre estos con pequeños *collages* de azulejos de cerámica decorados con figuras de pájaros, que pueden apreciarse ya en la primera fotografía del estadio previo del cuadro, manteniéndose dos de ellos hasta hace unos meses para acabar desapareciendo todos finalmente. Así, siguiendo el recurso clásico en el trazado de la perspectiva para sugerir el punto de fuga y las referencias de distancia entre el espectador y las figuras, y entre estas y el fondo de la imaginaria estancia en que posan, López ha trabajado así mismo con especial intensidad la textura, ancho y color de las grandes bandas que pautan el suelo, primero tan solo insinuadas con líneas muy estrechas para cobrar luego mayor protagonismo y anchura, hasta adquirir una gran presencia arquitectónica, geometrizando marcadamente el espacio a base de grandes planos continuos y lisos. Este detalle también ha sido transformado totalmente en esta última etapa de la ejecución del cuadro, diluyendo los extremos del suelo en una indefinición abstracta de enorme fluidez, que enriquece notablemente la lectura pictórica del espacio, suavizando su rigidez lineal inicial para conferir por el contrario una variedad de matices matéricos de enorme atractivo, que enfatizan aún el protagonismo absoluto de los personajes y el volumen rotundo de su presencia en tan sugerente escenario. Aún más trascendental que la transformación pictórica de las dos esquinas inferiores ha sido el tratamiento y solución de la incidencia de la luz incorporados por el artista en los dos ángulos superiores de este espacio, definidos en su aspecto final también en estos últimos meses y que resultan absolutamente trascendentales para entender el retrato en la verdad completa de su lectura pictórica. En efecto, desde el primer momento el artista estuvo preocupado por introducir un efecto de luz exterior en el cuadro, algo que, según sus palabras “conectara a los protagonistas del retrato con el mundo de fuera” estableciendo así un nuevo vínculo simbólico en su significación icónica. Así, durante el dilatado proceso de elaboración de la pintura, López ha ido trabajando con sucesivas alternativas y modificaciones una gran sombra diagonal por encima de la cabeza de don Felipe, inexistente todavía en el primer estadio del cuadro, para cobrar una notable presencia solo unos meses antes de finalizarse la obra, muy marcada la linealidad de su perfil, que ha acabado diluyéndose finalmente en contornos mucho más difusos y vibrantes, enriqueciendo así también notablemente sus

valores pictóricos, además de marcar con eficacia la situación de la figura del entonces Príncipe de Asturias entre el fondo de la estancia y el espectador. Dicha sombra acabó de cobrar sentido con su contraposición al reflejo de la luz de sol plasmada en la esquina contraria durante las jornadas finales de trabajo, equilibrando así definitivamente toda la composición.

Cuando el propio artista reconoce que “mi lenguaje de la pintura es muy manual”, con esta afirmación expresa, entre otras cosas, el enorme trabajo físico que supone para él la preparación de todas sus obras, con un rigor metódico asombroso que en este caso le ha exigido desde luego una enorme dedicación, desde la misma preparación del lienzo y su imprimación hasta construirse unas herramientas que le fueran útiles para ensayar las diferentes alternativas y posibilidades que le iba exigiendo el cuadro a lo largo de su proceso de maduración en su mente y en sus pinceles.

El primer obstáculo que hubo de vencer el artista, perfectamente entendible por la identidad de sus modelos, fue tener que valerse de fotografías ante la imposibilidad de pintar del natural, algo esencial en su forma de entender su arte. Esta dificultad ha sido preocupación constante del pintor desde los primeros momentos de elaboración de tan ambicioso proyecto retratístico: “A veces, si fuera fácil, si fueran personas accesibles, les pediría venir una tarde porque me gustaría ver cómo tienen los ojos, exactamente el color. El color de la piel, de las mejillas, de las orejas, del pelo... A veces lo pienso, lo siento. La fotografía te da muchas cosas, pero te hurta la precisión del tono, el último matiz. Eso lo echo de menos. No se puede tener todo”. Esta ausencia de los modelos vivos y la imposibilidad de tenerles presentes ante sus ojos, llegaría casi a obsesionar al artista: “el cuadro de los Reyes es una cosa desesperante, porque yo estoy seguro de que si los tuviera allí, vería cual es el matiz de la carne, el matiz exacto del azul de la Reina y del Príncipe. Yo me vuelvo loco”.

Sin embargo, una de las grandezas de este retrato consiste precisamente en haber conseguido traspasar con creces la frialdad inexpresiva de una imagen fotográfica para construir una realidad nueva, estrictamente pictórica, en que los personajes adquieren una impresionante sensación de presencia vital verdadera, poderosa, ante la que no puede escabullirse el espectador que los contempla: “A partir de la fotografía, una nueva forma de construir el color, casi una abstracción. Empiezo a ver unos acordes que tienen que ver

con la persona, que se combinan en el secreto de la armonía del color, cuando no los tienes delante”.

A la hora de ensayar distintas posibilidades de colocación de las figuras, López construyó grandes plantillas individuales de tablex con patas para pegar sobre ellas fotocopias en color a tamaño de cada uno de los personajes, con la proporción exacta que habrían de tener en el cuadro, ensayando con ellas distintas alternativas de ubicación y cercanía entre cada uno de ellos, identificándolas en su reverso; instrumentos que han acompañado y servido al pintor en su taller en Palacio hasta los últimos momentos de elaboración de la pintura.

Junto a ello, el autor había de hacer suyas las personas fotografiadas trasasándolas a su lenguaje propio, utilizando para ello el dibujo como instrumento elemental para el análisis y preparación de sus personajes, siguiendo así el método básico aprendido en su juventud y transmitido en las enseñanzas artísticas desde el Renacimiento. Así, recientemente se dieron a conocer algunos estudios preparatorios realizados por el pintor para el cuadro, como un límpido estudio a lápiz de la *Cabeza del rey Juan Carlos I*, realizada en un papel vegetal sobre la hoja de un álbum de dibujo¹⁸, en el que el artista trabaja sobre todo el modelado del rostro del monarca a base de una suave gradación del claroscuro, mientras que en el diseño de la *Cabeza de la reina Sofía* le interesa sobre todo marcar sus contornos para traspasar su figura al lienzo definitivo¹⁹. En esta funcionalidad esencial del dibujo preparatorio, el artista utilizó otra herramienta tradicional en la preparación de obras de gran empeño, el dibujo a tamaño natural de cada una de las figuras, diseccionadas en pequeñas cuadrículas numeradas para garantizar la fidelidad exacta entre la plantilla dibujada y el cuadro final, pudiéndose rastrear aún las huellas de estas trasasadas en el lienzo, como rastro en su epidermis del propio proceso creativo del retrato²⁰.

En este sentido manual del oficio de pintor con que define su sistema de trabajo, López utilizó para fijar los ejes de perspectiva y los puntos de fuga un método tan tradicional y sencillo como eficaz, usado desde los maestros antiguos: un cordel atado a una punta anclada en el punto de fuga espacial de la composición, que el artista ha ido moviendo para trazar las distintas líneas de perspectiva que marcan el espacio, sobre todo en el suelo.

Pero quizá la herramienta más sugerente utilizada por Antonio López en los diferentes ensayos y tanteos a que ha sometido el cuadro a lo largo del tiempo es el uso permanente del *collage*, recortando grandes fragmentos ampliados de las fotografías de base de los

distintos personajes o superponiendo sobre el lienzo fragmentos de papel pintados por el artista para ensayar efectos de sombra, alternativas de composición, elementos de arquitectura o detalles de las indumentarias²¹.

El largo proceso creativo que ha exigido esta monumental pintura a su autor, y que ha suscitado buena parte de la expectación surgida en torno al retrato es sin embargo, como es sabido, una de las señas de identidad fundamentales de la obra de Antonio López y también una de las características proverbiales de su personalidad como artista. Este uso sereno y libre del tiempo como elemento consustancial al propio proceso creativo hace sus obras inequívocamente reconocibles para el espectador, que puede interpretar en ellas su continua reflexión personal sobre el tiempo impregnando los elementos de sus pinturas, sean ciudades, frutas o personas, que muestran las huellas del tiempo mismo, que podemos ver y reconocer hasta formar parte consustancial de la pintura del manchego, en todos y cada uno de sus trabajos. Es en esta característica tan especialísima de su lenguaje donde sus obras adquieren un sentido de verdad del tiempo que ha pasado y que, en este caso reflejan los personajes del cuadro, en sus rostros y en sus indumentarias.

Esta meditación del autor sobre el tiempo que pasa, y que pasa para todos, ha sido constante a lo largo de todos estos años, en los que no ha dejado de mirar a los protagonistas de su retrato regio con una reflexión constante sobre los cambios de su apariencia física. Así, ha ido recopilando en la soledad de su estudio recortes de prensa y fotografías recientes, con los que ha ido sometiendo a cada uno de los personajes a un proceso de sutilísima maduración, consiguiendo algo tan difícil como enriquecer la interpretación pictórica de sus rostros sin alterar la apariencia acorde de sus rasgos con el momento a que pertenece el cuadro en su valor representativo y simbólico.

Este estado de reelaboración permanente ha mantenido la obra en continua evolución, de la que durante largos años hemos estado pendientes todos los ciudadanos, en una metamorfosis viva y casi diaria, que no ha encontrado su punto final hasta solo unas semanas antes de la publicación de este texto²² en que el cuadro, por fin, ha encontrado el punto de satisfacción plena para el artista, acorde con su pensamiento: “¿qué significa “sin acabar”? Nadie lo sabe. Cuando hay una sustancia suficientemente densa, la obra está acabada”²³.

Así, el resultado de este largo camino, de este enorme esfuerzo creativo, de esta tensión constante que ha ocupado la mente y los pinceles de uno de nuestros más grandes maestros

contemporáneos durante una aventura pictórica que ha vivido en la intimidad de su taller durante nada menos que veinte años, emerge entre toda su trayectoria artística como una de sus pinturas capitales, tanto por sus deslumbrantes valores artísticos como por su trascendencia histórica y simbólica. En este impresionante retrato de la que ha sido la familia real de España desde 1975 hasta este mismo año de 2014, Antonio López ha logrado conjugar una sensación de grandeza y trascendencia intemporal en la interpretación de los personajes, junto a un equilibrio perfecto entre la proximidad que siempre ha procurado nuestra familia real con la dignidad inherente a su propia condición, sin perder por ello ni un ápice de una intensísima sensación de presencia vital, profunda y poderosa, de sus protagonistas ante el espectador que los completa, y que muy pocos retratos logran traspasar, erigiéndose sin duda como una de las obras capitales de la retratística española contemporánea.

José Luis Díez

¹ A pesar de serlo en grado sumo, el artista nunca ha querido plantearse este trabajo como un “desafío” sino, según sus propias palabras, como una “preocupación” estrictamente pictórica.

² Declaraciones del pintor, en *ABC* (25 de diciembre de 1993).

³ Por la misma razón, la infanta tampoco había estado presente en la primera sesión en el Palacio de la Zarzuela, fotografiándose sola posteriormente.

⁴ Valladolid, Ayuntamiento, depositada en el Patio Herreriano, realizada entre 1999 y 2001, la figura de don Juan Carlos mide 270 x 135 x 205 cm y la de doña Sofía 265 x 142 x 165 cm; está realizada en bronce, fundida por Ismael Álvarez, y cada figura pesa mil doscientos kilos aproximadamente.

⁵ Madrid, Archivo General de palacio (AGP); en la cláusula segunda del contrato se especifica que “El precio del encargo y entrega del cuadro será de cincuenta millones de pesetas”.

⁶ Estas y otras citas textuales utilizadas en este texto están extraídas de conversaciones personales con el artista, así como de distintos artículos de prensa y entrevistas grabadas, que se indican en cada caso. Además de estas, el 5 de noviembre de 2014 el artista nos concedió una amplia entrevista, disponible en la página web de Patrimonio Nacional (www.patrimonionacional.es), en la que hace un interesantísimo repaso a las circunstancias y proceso de elaboración de este retrato.

⁷ A las dos sesiones mencionadas ha de añadirse una tercera, en la que posó exclusivamente la reina Sofía de nuevo en el estudio del pintor con tres trajes distintos. Dichas fotografías fueron realizadas por Joaquín Cortés.

⁸ *ABC* (25 de diciembre de 1993).

⁹ *ElCorreo.com* (24 de agosto de 2008).

¹⁰ *ABC XL Semanal* (28 de diciembre de 2008).

¹¹ *ABC* (12 de junio de 2011).

¹² En la llamada Sala de Espera de la Reina Cristina.

¹³ Entrevista realizada por Antonio San José al pintor en la Fundación Juan March el 7 de diciembre de 2012, dentro del ciclo *Conversaciones en la Fundación*. Esta espléndida entrevista ha sido utilizada a partir de aquí como una de las fuentes documentales principales sobre las recientes reflexiones del autor acerca de su pintura, en lo que atañe específicamente a este retrato.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *ABC* (25 de diciembre de 1993).

¹⁶ *ABC* (12 de junio de 2011). Es bien conocida la determinante devoción de Antonio López por la obra de Velázquez. Durante sus últimos largos meses de trabajo en este retrato en el Palacio Real se ha querido acompañar de una monografía sobre el sevillano que ha estado siempre presente en su taller, colocada sobre una silla a modo de improvisado atril. Ha sido también significativa la presencia en dicho estudio de un espejo colgado frente al retrato, en un inevitable recuerdo visual de la imagen reflejada con el juego pictórico de *Las meninas*.

¹⁷ La situación del entonces heredero de la Corona respecto del resto del grupo familiar, muy adelantado en un plano más próximo al espectador, evoca irremediamente el recuerdo de la misma solución aplicada por Goya en *La familia de Carlos IV* (Madrid, Museo Nacional del Prado, P00726), a la figura del príncipe de Asturias Fernando (VII), igualmente destacado del resto de su familia para subrayar su condición de sucesor al trono.

¹⁸ Hacia 1995, lápiz sobre papel vegetal y papel, 510 x 495 mm; Calvo Serraller 2011, p. 173.

¹⁹ Hacia 1995, lápiz sobre papel, 650 x 500 mm; *ibid.*, p. 175.

²⁰ En Calvo Serraller 2011 se dieron a conocer los dibujos cuadriculados de las figuras de la *Reina Sofía*: lápiz y bolígrafo sobre papel, 1860 x 595 mm; y de las infantas *Elena*: lápiz y bolígrafo sobre papel, 1750 x 595 mm; y *Cristina*: lápiz y bolígrafo sobre papel, 1860 x 530 mm; *ibid.*, pp. 176-179.

En estos, doña Sofía junta las manos sobre el regazo y la infanta Cristina calza los zapatos bajos de cordones que llevaba en la fotografía que sirvió de modelo y referencia al artista para esta figura.

²¹ Entre los fragmentos de *collage* que han sido más determinantes a la hora de calibrar distintas soluciones aplicadas por Antonio López tanto a los personajes como a la escenografía destacan el de fotografía de doña Sofía empleado para tantear los efectos de sombra en su codo derecho, las bandas de suelo que proyectan la perspectiva escénica del retrato, cambiadas una y otra vez por el artista y, sobre todo, las numerosas alternativas de calzado probadas sobre los pies de la infanta Cristina, cambiando tanto su forma como su color. Igualmente interesante fue el ensayo de cubrir con pequeñas hojas recortadas en papel el motivo decorativo del vestido de la infanta Elena hasta tapanlo en buena parte de su superficie, luego finalmente retiradas para poder evaluar así mejor el espléndido modelado de su volumen.

²² Aunque el pintor ha estampado su firma sobre el cuadro el 5 de noviembre de 2014, la última pincelada sobre él la aplicó el 9 de octubre anterior, concretamente en las nuevas sombras intensas creadas sobre el hombro y el pantalón del rey don Juan Carlos, tras incorporar pocas semanas antes el reflejo del sol en la esquina superior izquierda del lienzo.

²³ *ElPais.com* (3 de abril de 2008).