



LUIS MARTINEZ DRAKE

9/11 de la Torre

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



9/2 de la Torre

LUIS MARTÍNEZ DRAKE

Catedrático de Filosofía

Accésit «Adonais» 1959



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

c 420/19

9/2 de la Torre



R. 177904

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACIÓN Y CIENCIA. 1977

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia, 1977.

Imprime: H. Fournier, S. A. - Heraclio Fournier, 19 - Vitoria.

I.S.B.N. 84-369-0171-1

D.L.: VI. 448-1977

Printed in Spain - Impreso en España.

Al otro lado del Acueducto y haciendo esquinazo con la Cuesta de San Juan, baja hacia la Alameda la carretera de Santa Lucía. Antes de llegar al Hospicio se encuentra un pequeño jardín abandonado, de aligustres crecidos sin ton ni son y de falsas acacias. Al borde del jardín, bajo un terraplén que en sucesivos bancales llega al Eresma. En esta orilla de acá y rodeado de huertas valladas se encuentra el barrio de San Lorenzo, radial a partir de la torre rojiza de la iglesia. Los tejados pardos de minúsculas casas envigadas y los álamos rojos y violetas, cuando el sol se cae, tienen de fondo claras colinas pardas, cortadas de arcilla roja y más al fondo las últimas estribaciones de la Sierra.

En el punto opuesto de la ciudad, yendo hacia Ávila, pasando la Piedad y el Pinarillo existe un viejo valle erosionado, hecho a golpes del viento y del cauce monótono y

eterno de un arroyo. Allí, al caer la tarde, cantan las ranas de manera estridente y suena el valle entero. Ese lugar se llama Tejadilla. Es un trozo de planeta desnudo, descarnado, pura tierra sin más.

Cuando se vuelve de Tejadilla, hacia Segovia, muy atardecido, va surgiendo entre lomas y caminos la imagen más esbelta de la catedral, y a unos pasos, aislado entre césped y losetas el pórtico de San Millán.

Los grajos y vencejos parecen como nubes de insectos alrededor de las torres, los curas ensotanados y cubiertos de brillantes tejas pasean en grupos de tres o de cuatro por el paseo del Salón.

Nuestros largos veranos de estudiantes a medias, de vino, plaza y baile, eran veranos en el paisaje o en los paisajes, de tierra más que de campo, de luz más que de sol, mejor aún, de luces, de infinitas luces, de largos y limpios colores.

Yo aprendí lo que sé de Segovia, a través de los ojos y las palabras de Jesús González de la Torre. Una Segovia de formas casi elementales, de muy complicada combinación de horas y de luces, de cercanías y lejanías, de tierras en movimiento y tierras en reposo. Lo demás, la complicada arquitectura, los palacios, castillos, historias, etc., las fui aprendiendo luego en los libros y tertulias, y confieso que no lograron nunca interesarme demasiado. Estábamos en los últimos cursos del Bachillerato y nos enamorábamos de la última muchacha que aparecía en septiembre, cualquier tarde de lluvia, por la Calle Real.

Pienso ahora que entre hojarasca de pedantería, historias almenadas y blasones, las luces,

los colores y los pechos incipientes de una niña podían resumir nuestros encuentros veraniegos de poemas y lienzos.

Desde fuera, quiero decir, mirándolo desde el invierno, uno pintaba y otro escribía versos, como un desvío de lo cotidiano. Refinamientos, dicen, sublimaciones de tanto peso familiar, cultural y ambiental y los etcéteras que inflan y desinflan el contenido de la vida.

Desde dentro, mirando desde la abundancia del verano, y sólo hablo por mí, naturalmente, me quedé atónito desde el primer encuentro con alguien que había decidido ser pintor, y pintaba queriendo ser pintor, revelando sólo para unos pocos, su vocación por libre. Pero también revelando a voz en cuello su andadura de vocación por dentro, sus imaginaciones formales de pintor, incluso con palabras elevadas, a sabiendas, a categorías plásticas, aderezadas con nombres de pintores y poetas.

Todo esto ocurría en Segovia hace veintitantos años más o menos.

Vida

No sé si el lector de estas páginas necesita de una biografía del pintor que aquí se trata, Jesús González de la Torre, apenas voy a intentarlo. Pero no es nada accesorio decir que González de la Torre nació en los primeros años de la década de los treinta (7 de junio de 1933). Sus primeros recuerdos —de hambre y miedo— son retazos de una guerra civil.

Cada uno ensueña su infancia como la madurez le lleva a ensoñarla: lo que es continuidad

o cobra luego sentido, cualquiera que éste sea. La calle en que uno nace o en la que se pasan los primeros años es el primer contacto del mundo con uno mismo. Para González de la Torre, aquélla —la madrileña General Arrando— es la calle en que vivía Machado, para el que también hay retazos de recuerdos, encuentros de la mano de su padre. «Pero don Luis, siendo usted tan inteligente, ¿cómo es que es de derechas?». Luis González Abela, rondeño, artillero y profundamente religioso. Son nombres que se repiten, dispuestos a despertar a la conciencia en cualquier momento: Ronda y Machado por primera vez. Su madre era segoviana, Amalia de la Torre, de la parte de Cuéllar, pero de familia afincada en Segovia desde tiempo inmemorial y que representó el liberalismo político durante muchos años, en la provincia. Aún la farmacia frente a la Casa de los Picos, aunque ha cambiado de dueño varias veces, sigue siendo la Farmacia de Torre-Agero. Y su tío es uno de los más finos pintores de Castilla Eugenio Torre Agero, pero poco conocido.

No se piense que se intenta un árbol genealógico. Se trata de algo que cobra un tinte mágico en los recuerdos del pintor. Para él nada carece de sentido. Hay como una búsqueda ilusionada en los desvanes, aunque sin afán arqueológico. Algo o mucho queda en él de todo ello: la abuela rondeña y pintora, el abuelo concedor del cante, el parentesco con Ignacio Carral y Alfonsa de la Torre, los encuentros esporádicos con el vecino Antonio Machado. Hasta el origen italiano del apellido paterno Abela y de la Rovere lo asocia míticamente con las limpias extensiones de color en sus lienzos, con su paleta limpia. Hay desde aquí, un tímido afán de dar un carácter trascen-

dente a lo puramente biológico o casual. A estos recuerdos hay que unir el de su tío Eugenio, pintor, republicano y liberal, y de su mujer Rosario, uno de los personajes más fabulosos de los años treinta, que le pasean por el Madrid de las tertulias artísticas y literarias de la preguerra y de los primeros años de la guerra: la Granja del Henar, y la compañía de Emiliano Barral, íntimo amigo de Torre Agero, del que hace una de las más bellas cabezas de la escultura española de nuestro tiempo. Recuerda González de la Torre, y lo añade al cúmulo de sus determinaciones, que hasta la criada de sus tíos Eugenio y Rosario formó parte del coro en el estreno de Yerma.

González de la Torre, es lo que quería decir, pasó ocho años en el colegio de Areneros de los RR. PP. Jesuitas, siendo pintor, incluso acusado de ser pintor algunas veces. Dice que la experiencia que sacó de aquellos años fue el conocimiento de una determinada sociedad, la suya, con la que poco o nada tenía que ver un artista, y un cierto rigor intelectual. Los esfuerzos por establecer algún tipo de comunicación estética o algo similar, en tertulias o círculos literarios acabaron disciplinariamente, cuando se les ocurrió leer y comentar el prólogo que Ortega escribiera para el «A.M.D.G.» de Ramón Pérez de Ayala.

Algún que otro recuerdo de los patios en sombra y nada más. Los recuerdos no tienen amigos muy precisos.

Los veranos durante estos diez largos años fueron segovianos. Otra vez con Eugenio Torre Agero repasando paisajes, aprendiendo la tierra y pintando, oyendo nombres sin anécdota, recuerdos de otros tiempos en libertad de obra y de palabra. La Universidad Popular, Zambrano,

Quintanilla, Zuloaga (don Daniel), don Antonio. «Sabe esperar, aguarda que la marea fluya.» Pero sobre todo la Segovia limpia de la mañana aún fresca, aunque sea en agosto, con lindes de cardillos y lejanías planetarias, aún con algo de luna desvaída, cuando se inicia el cielo y parece que araña la sequedad de la piedra.

Había dos paisajes. El relatado, entrevistado, tal vez antiguo: el paisaje aprendido. Y el recién descubierto, más torpe, pero también más plástico.

En 1950 comienza sus estudios de Derecho en la Universidad Central de la calle San Bernardo. La Universidad, incluso aquella, supone —dice el pintor— una apertura de ventanas. Es hasta cierto punto verdad que aquella época tuvo ciertos visos de aperturismo. En todo caso, todo el mundo lo sabe, es un momento de crisis y arrepentimientos. A Ruiz Jiménez, Laín, como antes a Dionisio, se les caen los palos del sombrero. Se crea el «Aula de Poesía» y desfilan por ella, es cierto, los de siempre, pero con otras voces: Panero, Rosales, Gerardo Diego, Celaya, y el ya formalmente desencantado y descampado Luis Felipe Vivanco. «I Congreso de Escritores Jóvenes», «Homenaje a Machado en Segovia y Madrid». Surgen las primeras reivindicaciones universitarias de libertad sin más. Son compañeros suyos de aúlas y pasillos en el caserón de San Bernardo varios de los líderes de los hoy nacientes partidos políticos. Por entonces González de la Torre, que vive plenamente este clima de inquietud estudiantil, gana la segunda medalla de Arte Universitario, en 1954.

En este certamen universitario conoce a Joaquín Pacheco y a través de él a Luis García Ochoa,

que era entonces maestro de Pacheco y que, de rechazo, lo fue suyo. Luis García Ochoa, mayor en edad y en conocimientos, ejerce sobre González de la Torre una indudable influencia, pero sobre todo representa una inyección de entusiasmo para su dedicación total a la pintura.

Su vida en la Universidad, a pesar de todo, no le absorbe. Su atención está casi exclusivamente dirigida al momento de la pintura española que se hace en aquellos años. En el primer piso de su casa, donde su padre tiene instalada una oficina, monta su estudio. Era una habitación relativamente pequeña con cuatro muebles viejos, un caballete y lienzos colgados por las paredes o apilados en el suelo. Una mesa de pino y una silla, donde a veces estudiaba. Recuerdo aquella habitación en donde leíamos poemas, hablábamos de pintura o de mil cosas, llevábamos a nuestras novias o pasábamos domingos normales, normalmente aburridos. Era fría y demasiado austera.

Termina, por autodisciplina, sus estudios de Derecho pero ya convencido de su dedicación plena a la pintura.

En el verano de 1954 realiza su primera exposición individual en Segovia, en la única sala que entonces existía. Una enorme habitación en el piso bajo de la Cárcel Vieja, en la que estuvo preso Lope de Vega. Hablar de estos lienzos expuestos en Segovia es como volver a la infancia de su obra. Son sus primeros paisajes conscientes, realizados bajo la influencia paisajística de moda —Palencia, Ortega, Zabaleta—. Sus temas son vueltas y vueltas al paisaje segoviano, doméstico y cercano: huertas, catedrales, iglesias románicas entre cerros, puestas de sol ardiendo, utilizando



colores enteros, con rebordes negros, para no negar aún del todo el lejano recuerdo de Solana.

Vuelve a Madrid en invierno, dedicado única y exclusivamente a su quehacer pictórico. Su entronque con la pintura del momento empieza a ser más vivo, y sobre todo más profesional.

La pintura con la que González de la Torre trata a diario en el Café Gijón o en las exposiciones es el expresionismo hasta cierto punto fiel a la tierra, el austero expresionismo de Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Juan Manuel Díaz Caneja, Zabaleta, y, aunque de otro signo, el de Francisco Mateos. Y de otro lado la «abstracción».

Su entronque más inmediato hay que buscarlo, estética y vitalmente, con los primeros.

Recuerda la primera visita de Zabaleta —al que le unirá desde entonces una buena amistad— a su pequeña habitación-estudio acompañado de Luis Felipe Vivanco, que había conocido en Segovia durante el verano y a través del cual se puso en contacto con la entonces poesía prohibida de Alberti, Vallejo, Miguel Hernández, Cernuda, etcétera.

De la tertulia del Café Gijón y de los paseos de vuelta a casa, calle de Génova arriba, nace su gran amistad con Caneja. Su obra y su persona, hacia la que siempre ha tenido un profundo respeto y admiración, también influirán en Jesús González de la Torre.

A estos paseos se une durante algún tiempo otro pintor, Barjola, que se convertirá en un entrañable compañero.

Es en 1956 cuando realiza su primer viaje a París. Un viaje a la encrucijada de caminos del arte moderno. Este primer viaje resulta, en un

cierto aspecto, de deslumbramiento provinciano. Claro que entonces iba uno a París a deslumbrarse provincianamente. Más que un viaje a París era un viaje al Barrio Latino, a Saint Germain des Prés y al Jeu de Pomme. Era el País del existencialismo masivo. En el Café de Fiore o en el Deux Magots o Mabillón.

Era el París de Sartre, Camus, Picasso, María Casares, Cocteau, Piaf, Julliete Greco, Braque, Rouault, Matisse, Chagall, Lifar, Le Corbusier, etc. Uno iba a asombrarse y podía conseguirlo fácilmente.

Otra cosa es el viaje de pintor. Es el primer contacto con la pintura no raigal, es decir envuelta en la problemática europea. En definitiva se iba también a París para encontrarse con la pintura cosmopolita y para sumergirse en un cierto cosmopolitismo. De este viaje se trae dos nombres: Van Gogh y Braque.

Su primera exposición en Madrid la realiza en la desaparecida sala Alfil de la calle de Génova, en la primavera de 1958. Hace la presentación del catálogo Luis Felipe Vivanco. Son los mismos temas que los de la exposición segoviana de 1954. Es decir, es el mismo paisaje, pero en los lienzos de 1958 hay una intención de claridad y limpieza y, sobre todo, de simplificación. Ya en esta época se ha liberado totalmente de los tópicos de la Castilla decimonónica. Castilla es luz, luz casi transparente, de luna en retirada y simplicidad de líneas. Es la visión de Castilla iniciada por Lesmes y Cristóbal Ruiz, auténticos precursores de este paisaje. Pero sobre todo es la Castilla limpia, clara y austera de Azorín.

Por motivos familiares abandona Madrid y se traslada a Oviedo, en donde su padre, dirige

la Fábrica de Armas. De todas formas sus viajes a Madrid son constantes.

Durante su estancia en Asturias realiza su segundo viaje a París. Expone individualmente en Oviedo y Gijón, e interviene en numerosas exposiciones colectivas.

El paisaje asturiano no pudo entrar en sus lienzos, le agobia la montaña, la bruma, la lluvia, aunque vitalmente descubre un pueblo más vivo, más emprendedor y sobre todo más alegre.

¿Pero hasta qué punto se puede plantear esta concepción del mundo solamente en lo metafísico-castellano? Por lo pronto hay otro ingrediente en el mundo de González de la Torre que en absoluto es epidérmico. Es su ingrediente mediterráneo, su cercanísima vinculación andaluza, vista nostálgicamente desde Castilla. Y el ingrediente mediterráneo es a la vez equilibrio y misterio o, si se prefiere, magia. Reflexión profunda y expresión mágica. Como en el cante de Manolo Caracol. O de su buen amigo y admirado Antonio Ordóñez. Admiración larga en el tiempo —ya en 1948 cuando torea por primera vez en la plaza de toros de Madrid, fue Jesús quien como casi único admirador se acercó al entonces joven novillero a desearle suerte y darle ánimos—. Del que dice Jesús que siendo el torero más grande de esta época, uno de sus principales méritos es ser de Ronda.

Desde 1968 me dice González de la Torre todos los años va a Ronda para ver torear a Antonio Ordóñez y no perder el contacto con la ciudad cósmica andaluza.

En el mundo de González de la Torre los toros y el cante son de importancia capital. Cuenta que en el entierro de Antonio Bienvenida vivió uno

de los momentos mágico-místicos más importantes de su vida. El poeta Carlos Oroza y él contemplaron entre la multitud y la polvareda reunida en el ruedo de la plaza de las Ventas la levitación (sic) del féretro del gran torero. «Después —añade— me fui a la exposición homenaje a Zabaleta sin limpiarme el polvo de la plaza.» Gracias a este elemento místico-mágico se explica esa constante búsqueda de la elementalidad del origen y de la dramática simplicidad del fin, que aparece ya plenamente expresada en su obra actual, pero que en las fechas que comentamos, aparecía tímida, azorinianamente.

En 1960 consigue una beca para estudiar el «quattrocento» italiano. Este viaje supone fundamentalmente su primer contacto con Giotto, «y este nombre será como un gran poema», siguiendo la profecía de Angelo Poliziano, también dentro de la pintura de González de la Torre; y el primer contacto con Piero della Francesca, en Arezzo. Pero sobre todo y sobre todos Giotto. En este primer viaje a Italia se encuentra con la pintura metafísica de Morandi, Carrá, y de Chiricco.

«De estos pintores no recibí ninguna influencia, eso sí, me inquietaron» —indica Jesús González de la Torre siempre que surgen sus nombres. Yo no puedo sustraerme, sin embargo, de citar unas palabras de Chiricco, citadas a su vez por W. Georges (Giorgio de Chiricco, París, 1928): «Experimentamos las emociones más inolvidables, cuando algunos aspectos del mundo cuya existencia ignoramos por completo nos enfrentan de repente con la revelación de misterios que han estado siempre a nuestro alcance y que no podemos ver porque tenemos la vista demasiado

corta y no podemos sentir porque nuestros sentidos están poco desarrollados. Sus voces muertas nos hablan desde muy cerca, pero nos parecen voces venidas de otro planeta.»

Y las cito porque pueden explicar de alguna manera esa inconcreta inquietud que le causan siempre los llamados pintores metafísicos.

Su contacto con Italia será casi constante luego, entre 1969 y 1972 gracias a un contrato con una galería italiana. Donde expone individual y colectivamente en varias galerías. Visitas a los focos más importantes del «trecento» y «quattrocento», a Rafael Alberti en el Trastevere romano, y a Florencia siempre.

Volviendo a los años sesenta. En 1961 la Fundación March le concede una pensión para pintar en España. Son años de estudio en soledad de reflexión profunda sobre la pintura y sobre la ética de su vida dedicada al arte. Sus exposiciones en Madrid y provincia alcanzan amplia resonancia crítica, el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere una obra suya. Pero tiene veintinueve años y, utilizando una frase familiar para muchos de nosotros, «no tiene resuelta su vida». Prácticamente abandona los certámenes y concursos; no le van, le distraen de sus preocupaciones estéticas, obligan a una moda, etc. Prefiere, si es que hay que elegir entre someterse a esa competencia de gustos y el trabajo al margen o casi al margen de la pintura, lo segundo. Pero ya no sabe hacer otra cosa más que pintar. Decora hoteles, trabaja en la confección de grandes decorados para el cine junto con otros pintores en la productora de S. Bronston, incluso se hace corresponsal para una agencia extranjera. Ahora me descubre que en este oficio ganó un premio

por un reportaje sobre la fiesta nacional (el firmante no es él). «Hasta —dice— trabajé para una editorial. No sé si me fui o me echaron.» Y afirma «¡me echaron!, no me acuerdo, pero seguro que me echaron». Y define este fin de etapa con énfasis: «Expulsión del mundo del "trabajo organizado".»

Otra beca, la del Ministerio de Información y Turismo en 1964 para realizar estudios sobre artes plásticas y audiovisuales, para músicos, pintores y sociólogos. Hasta le dan un diploma que estará perdido en algún archivo ministerial, porque nunca lo recogió. Pero siempre ha sido pintor y, lo que es más grave, ha querido ser pintor; siempre ha sido torero, pero, ésta es la diferencia, no ha querido ser torero, o no ha podido serlo por un reconocido pánico a los toros. También, dice, que sin saber cómo ni por qué, de pequeñito quiso ser astrónomo. Pero esto lo ha descubierto muy tarde, o se lo ha recordado un pequeño telescopio que llegó a sus manos cuando tenía treinta y cuatro años, y que le muestra otro paisaje, o, si se prefiere, un doble paisaje, el de la Tierra sólida y áspera y el mundo silencioso, azul y casi de cristal de los astros. Pero su interés por los astros no es exclusivamente plástico. En Jesús González de la Torre nunca puede separarse al pintor del estudioso. No es que haya en él un paralelismo de pintor y lector atento y reflexivo; lo que hay es una constante confluencia. Jesús se dedica al estudio de la Astronomía seriamente, se preocupa visual e intelectualmente por los adelantos en este campo de la ciencia, se rodea de mapas siderales. Juega y no juega al astrónomo y no sé si, incluso, al astrólogo. Y este interés empieza a manifestarse en sus lienzos.

Ensayo un nuevo mundo plástico y muy personal. El cielo o los cielos, que tanto espacio han ocupado en sus paisajes segovianos y rondeses, aparecen con entidad propia, el cielo mismo es el paisaje, y la tierra, las piedras duras se convierten en su contrapunto, en lo que está abajo.

Este proceso es difícil de narrar. Yo diría que a pesar de los malos tiempos, de las dudas, y del ir y venir de fuera a dentro de la pintura, o tal vez, precisamente por ese hartazgo de dinamismo en círculo sin objeto, o acaso también por la contemplación del reposo metafísico de Vermeer o de los espacios racionales de Paolo Uccello, la obra va adquiriendo nuevas dimensiones, de ampliación de horizontes, de ensueño tranquilo, que se manifiesta en un paisaje cósmico telúrico. Soñar la inmensidad es volver sobre uno mismo. De ahí que se abandone toda anécdota, es decir, que el paisaje deje de ser un paisaje exterior en la mayoría de los casos. Han desaparecido las cosas para llenarse los lienzos de imágenes, o todo el cuadro es una sola imagen: la Tierra como totalidad, que es lo no contemplado, sino lo simplemente sentido.

En estos años que van de 1962 a 1965 —en 1965 expone en la Galería Nebli, Madrid— es cuando aparece esta nueva dimensión, la más profunda del paisaje. Nos hace pensar en el verso de Rilke «El mundo es grande, pero en nosotros es profundo como el mar». Ahora hay una visión plenamente cósmica del paisaje. Metafísica que se irá desarrollando poco a poco con nuevas motivaciones. Y es Ronda, la tierra de su padre, a la que siempre ha estado vinculado nostálgicamente, la que da pie a este encuentro con el paisaje

propio, de tierra original y originaria, haciéndose convulsionada a ratos, y a otros ratos suspendida o sosteniéndose en difícil equilibrio sobre el aire cada vez más cercano, hasta interiorizarse. El pintor pierde pie: está entre sí mismo y toda la realidad, pero es, precisamente, en esa actitud en la que hay que pintar. A veces esta situación se dispara. Por ello nos recuerda que «cuando el cantaor entra en trance... entra en trance». Este es el **rajo**; la puesta en contacto con las fuerzas cósmicas. «Yo he pintado con **rajo**, he hecho plazas de toros vacías.» O la magia pura, o el puro misticismo. Y en seguida añade «pero yo pinto con **fervor**». Es decir, la inmensidad es intensidad de ser que vive plenamente su propia y verdadera realidad.

Al mismo tiempo que ocurre todo esto van pasando también los tiempos difíciles. 1968 es el año de la Beca March para estudios en el extranjero. Y la boda en Segovia, en la iglesia de San Millán, con una segoviana que se llama Charo Mateos.

En un largo viaje de novios recorren Londres, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, etc. El tema de su estudio, para el que se le ha concedido la beca, es «La Naturaleza Muerta». Sus grandes encuentros en este viaje serán «La Batalla de San Romano» de Paolo Ucello, en Londres, los Van Gogh de los Museos de Holanda y sobre todo Vermeer. Sus cuadernos de viaje están llenos de apuntes sobre todos los pintores a los que ha ido a estudiar. Pero cuando llega el momento de escribir sobre Vermeer no encuentra cómo explicar su pintura, las hojas dedicadas a Vermeer están en blanco. Recuerda la frase de Cezanne «Lo que vale en el arte es lo que no se puede

explicar». Esto mismo le ocurrirá cuando en 1971 vaya a estudiar lo Velázquez de Viena. También las páginas sobre Velázquez están en blanco.

En 1969 y 1971 emprende nuevos viajes de estudios al Norte, Este y Centro Europa. En Viena tiene, según confiesa, la mayor emoción plástica de su vida ante los retratos de la Infanta Margarita y del Príncipe Felipe Próspero, de Velázquez. Se le revela como el más grande de los pintores. Los Velázquez de Viena y, en otro plano, la luz dorada de Praga son los más importantes resultados de este viaje.

De nuevo aparece el aspecto metafísico de la pintura al contemplar a Velázquez. Primero a través de la llamada época metafísica de Carrá, Chiricco y de Morandi; después en una línea que parte de Giotto, pasa por Vermeer y llega hasta Braque. Yo que no soy un especialista en pintura, trato de conjugar lo metafísico y lo pictórico. Lo comprendo mejor siguiendo sus gestos, y siento no poder reproducirlos, igual que sus palabras. Lo comprendo mejor contemplando a Velázquez, a Vermeer, Giotto, Morandi y Braque, y la obra que voy recorriendo de González de la Torre. Reconozco que tampoco sé definirlo con exactitud.

He intentado explicarlo antes al hablar de la pintura del paisaje total o de tierra en devenir, de tierra elemental. Tal vez en la estructura inmensidad-intensidad se pueda descubrir el sentido de esta metafísica plástica. Pero no hay que engañarse, en la decantación de la imagen limpia, exacta, fría hay una veta mágica y mística. Es la vuelta a lo primario, la búsqueda intensiva del origen, por un lado, y el intento de contacto táctil, incluso óptico, con lo Absoluto, por el otro.

En 1973 realiza un viaje a Norteamérica. La encrucijada de los caminos del arte ya no es París, sino Nueva York. De todo lo que ve en Nueva York subraya tres obras en primer término: el paisaje de Toledo del Greco, la noche estrellada de Van Gogh, y, naturalmente, el Guernica, sin olvidar los Vermeer del Metropolitan y de la Frick. Toma contacto con el nuevo realismo, que en este momento está en pleno auge. Y vuelve a encontrar a los Marx Ernst, Tanguy, la gran exposición de Dadá y del surrealismo. Se interesa por el Dadá. Pero quizá lo mejor es el gran paisaje neoyorquino y, sobre todo, Manhattan: «Desde fuera, desde la estatua de la Libertad, desde el barco, desde el aire, Manhattan me pareció una impresionante escultura, metafísico-surreal. Por ejemplo al atardecer los rascacielos parece que se metieran los unos en los otros, o sea se transparentan. A lo mejor está la luna en frente y se ve la luna en un rascacielos, en otro rascacielos se ven las nubes, en otro se sigue viendo la luna más pequeña, en otro se está metiendo el sol por el otro lado, y el sol se ve en un rascacielos rojo y luego hay otro que refleja el sol y otro en el que no se refleja pero se proyecta la sombra del otro... es un alucinante espectáculo.

Los rascacielos suponen una gran sacudida en la sensibilidad del pintor. Es el nuevo paisaje o el paisaje del siglo XXI. Al cabo de algún tiempo, un año o dos años, los rascacielos empiezan a aparecer en sus lienzos. Y aparecen con naturalidad, como un componente más de su mundo plástico.

Quiero decir, que no se trata de una mera impresión retiniana, sino que de la inmensidad-intensidad de «su paisaje» surgen y se desmoro-

nan, forman parte del juego, los rascacielos de Manhattan.

Mientras escribo estas breves páginas pienso si estos hitos que marco de viajes por el mundo podrán falsear la imagen del pintor. No sé si estoy llegando al punto de presentar a un viajero que pinta. Confío en que no sea así. González de la Torre, lo he dicho más arriba, es fundamentalmente un pintor estudioso, con más andadura cotidiana por dentro que hacia fuera. Tanto me emocionan los espacios siderales, las galaxias, los astros..., como el aura que trasciende de las pequeñas cosas: piedras, guijarros, caracolas...»

Recuerdo sus viajes —nuestros viajes— más pobres, más austeros y también más raigales, a Toledo, pasando por Illescas, a Sevilla y a Ronda, y los innumerables a Segovia, en vagón de tercera, hace ya muchos años, haciendo los kilómetros que nuestros bolsillos permitían, siempre en busca de algo. Cada viaje era una búsqueda de algo intuido cara a cara a la pintura. Salvando las distancias —y nunca mejor dicho— estos viajes de ahora, estos encuentros no son cualitativamente diferentes de aquellos. Pero si entonces la adivinación llegaba hasta el Greco, en su casa de Toledo —en la que una vez entró solo porque los tres o cuatro que íbamos no reuníamos más que para una entrada—, ahora llega a Hokusay y a los jardines Zen de Kioto.

Su búsqueda de la simplificación le empuja hasta los pintores japoneses y en general hacia la cultura oriental. Esta búsqueda la emprende hace casi nada, en 1974. Visita Tailandia, China y Japón.

Jesús González de la Torre realiza su viaje al Extremo Oriente —le acompañan Cristino de

Vera y Joaquín Pacheco— cuando su pintura está planteada ya en una línea plenamente metafísica y tal vez religiosa o mística, o como quiera que se utilicen estos términos. Insisto en ello, porque tal vez sea de momento su viaje más claramente intuido para la realización de su obra. Aparte las fuertes vivencias de choque cultural con el Lejano Oriente, hay un encuentro claro con los jardines Zen de Kioto y sobre todo con el jardín Zen del templo del Rionji. «Este es el gran paisaje-jardín metafísico» dice, y con la pintura paisajística japonesa, en la que encuentra, sobre todo en Hokusay, a los maestros de nuestros maestros, Cezanne, Van Gogh.

Ahora aparece el tema de la metafísica de su pintura con más fuerza. Porque, repito una vez más, esto no es un encuentro casual, sino el resultado de una búsqueda. «Ser y no ser es como la vistaria que se enreda en el árbol» dice Daian, maestro Zen de Dai-i San. Un discípulo le pregunta: «Y cuando el árbol de pronto se quiebra y la vistaria se marchita, ¿qué sucede?» El maestro deja caer la tabla en que llevaba el lodo y se aleja hacia su vivienda riendo a carcajadas. El maestro Zen es adepto a cualquier medio de expresión, pero hace falta que el que escucha esté maduro, para captar inmediatamente la intención del maestro. La comunicación tiene que ser inmediata, como la de un espejo bruñido que reflejara a otro espejo bruñido. Una línea azul es el cielo, otra verde es la tierra, o una esfera de cristal es todo un mundo.

Termino esta historia, felizmente inacabada, con su, por el momento, último encuentro. «El camino del yo es el camino del rodeo», decía Hegel. Desde Grecia hasta Israel, es su último

periplo. En Atenas le preocupa que la luna bañe la Acrópolis en lugar del montaje de luz y sonido. «Mi obsesión era llegar a Jerusalén con luna llena.» Jerusalén es una ciudad mágica, una magia creada por la constante oración judía, cristiana, musulmana. El sentido religioso de su pintura hace aquí una breve pero intensa aparición. La emoción ante el Monte de los Olivos y la impresión profunda del Valle de Josafat. Y, por fin, el Desierto como la más impresionante imagen de su búsqueda: el principio y el final de creación.

OBRA

Cuando se ha intentado esbozar cuatro rasgos de la vida de un pintor es difícil después tomar aparte su pintura. Me he referido a ella muchas veces, aunque no sé si como pintura o como expresión de su vida y milagros. He utilizado su obra como expresión y ahora intento utilizarla como análisis, o como esquema analítico. Es igual. El lector verá lo que descubre. Yo, por mi parte, empiezo así:

Jesús González de la Torre empieza autodefiniéndose como un pintor de paisajes. Y es verdad que sólo ha hecho paisaje. Los pocos retratos que ha pintado son paisaje. Sus pequeños bodegones son también paisaje. Desde el comienzo de su pintura hay un objeto único: la Tierra; y sus mundos siderales son derivaciones analíticas del color aprendido en la tierra. Si se prefiere otra versión, peligrosamente diletante, pero tal vez más explicativa, se podría decir, que Jesús pinta el

lugar del Hombre (también con mayúsculas) y que va extendiendo este lugar, desde la casa al cosmos. También es un pintor del silencio y de la soledad del Planeta, o del silencio y de la soledad cósmica.

Para empezar a explicar su pintura, por buscar un origen, hay que volver a Segovia y a los años cincuenta. Es decir, al paisaje castellano, en el momento del eclecticismo pictórico y paisajístico de la Escuela de Madrid. Esto como punto de partida inevitable y nada más. Ya sabemos quiénes fueron los maestros. Desde Benjamín Palencia, en su época «visualista», hasta Zabaleta, pasando por el magisterio personal de Luis García Ochoa y Juan Manuel Díaz Caneja. Su visión de Castilla coincide, si no estructuralmente, sí en cuestiones menos accidentales con la de Díaz Caneja. La luz, la claridad y la limpieza, van a ser las coordenadas dominantes, entroncando con García Lesmes y Cristóbal Ruiz y más de lejos con Azorín.

Hay que advertir, sin embargo, que todavía no estamos hablando de su pintura o de su paisaje sino de una toma de posición estética inicial. En el mejor de los casos sirve sólo para situarle en su momento.

Jesús pinta la Castilla más a la mano. Quiero decir la más cercana al mundo de convivencia cotidiana. Esta es su anécdota o si se quiere su literatura. Lo que está haciendo entonces es un pre-paisaje, a ras de tierra, cargado de mitos, de los viejos mitos de la tierra, del fuego, del aire y del agua. Hay algo de expresionismo inicial, no es posible evitarlo. Quiero decir que en algunos cuadros iniciales, muy viejos ya, hay un cierto uso de la pintura como expresión. Para limitarme más podría decir que esto ocurre en los cuadros que

expone en Segovia en 1954; pero casi inmediatamente, en la de Madrid de 1958 aparece una pintura que empieza a ser analítica, o mejor, vehículo de conocimiento. O ambas cosas.

Tan sólo hay un recuerdo y muy vago de aquellos lienzos. Está más presente el entusiasmo por pintar, el asombro ante la luz y el color, la huida de la pintura negra, de la Castilla dramática de Solana, Zuloaga e incluso del mismo Antonio Machado. La constante preocupación por el color de espaldas al color local. En otros lienzos, en los que aparece circunstancialmente la figura humana, es donde se adivina con mayor evidencia la preocupación telúrica, que después aparecería en el paisaje mismo. Lo que ocurre es que estas figuras no son imágenes telúricas todavía, sino símbolos telúricos, símbolos de la tierra. No son más que primeros pasos, equivocados o acertados, pero nunca titubeantes. González de la Torre, desde que yo le vi pintar por primera vez tiene total seguridad en lo que hace.

Esto es lo que un pintor figurativo de aquellos años podía y tenía que hacer.

El otro determinante de esta pintura es la luz clara y limpia de Segovia, las lejanías mesetarias, la fuerte pujanza expresiva de la propia tierra. Segovia era la casa y el camino, el dentro y el afuera de su necesidad de pintor. Casi nunca es ciudad, sino tierras y Tierra. Las casas, las iglesias son formas de la tierra, hechas naturaleza. Insistencia en Segovia hasta agotarla y agotar en sí mismo todas las posibilidades de la pura visualización. No en balde nos dice más de una vez que su auténtico maestro fue la **Naturaleza**.

No sé si llamar a esto **primera etapa**. Es un echar a andar, aunque muy definido. Pintura res-

pirable y convivida, apoyándose en muchos, definiéndose en esa primera antítesis de figuración y abstracción, de expresión y análisis.

Planteado de esta forma el esquema inicial de su pintura: figurativismo-paisajismo dentro del plano general del paisaje de la difusa escuela de Madrid, existe en la pintura de Jesús González de la Torre dos posibilidades: una negativa (la de ser un mero pintor repetitivo de sus éxitos precoces. Y otra positiva (la de ser un pintor que acepta plenamente la modernidad en el sentido más hondo, haciendo de su pintura una pura problematicidad).

Decir que la segunda opción es la asumida por González de la Torre no es decir prácticamente nada. Lo que hay que mostrar es cómo la asume. Por lo pronto toda obra, si es auténtica, o si responde a la realidad del hacer, tiene necesariamente que vivir manteniendo una dialéctica. En este sentido el rechazo de la pintura no-figurativa, manteniendo a ultranza una postura figurativista no tuvo, en determinado momento, y hablo en términos generales, ningún objeto. Abstracción y representación ya no son, en el final de la década de los cincuenta, posturas antitéticas, o en todo caso la honestidad de sus planteamientos iniciales han llevado a González de la Torre a una síntesis muy personal. Sigue siendo un pintor de paisaje y lo seguirá siendo siempre, al menos lo sigue siendo ahora. Pero el esquema de paisaje que adopta en 1958 como análisis de la realidad, o como pintura con intención de vehículo de conocimiento, le obliga a superar la antítesis, no puede plantearse ya el antagonismo informalismo-abstracción. Ambos son, se podría decir, instrumentos igualmente válidos para el conocimiento.

Lo que importa es la realidad que se quiere conocer y en consecuencia, comunicar. Todo este planteamiento, sus problemas y sus soluciones van a ocupar su tiempo de 1958 a 1965.

Segunda etapa

La realidad que va a abordar ahora es lo **puramente geológico**. Y también la Tierra que puede tocarse como tierra. La tierra en la que se puede empezar a vivir desde el origen o/y la tierra que ha quedado definitivamente deshabitada. No se trata de desprenderse del álamo o del campanario, que se han llamado anécdotas. Se cuenta con todo ello y se trata simplemente de silenciarlos. Ya no se ven, lo que no significa que no existan. O, en todo caso, si existen o no existen, es lo mismo. No importan como objeto.

Pero el figurativismo que Jesús González de la Torre realiza en estos años ha trascendido el relato, la referencia a algo o de algo, lo que no significa que se haya apartado de la realidad. Todo lo contrario: pretende acercarnos a la Tierra en su viva y también inevitable realidad. La Tierra no cuenta nada o, en todo caso, se cuenta a sí misma. El hombre es su contemplador, el que debe hacerse la pregunta frente a la realidad y el que debe actuar sobre ella y no el mero receptor de sensaciones o de mitos, siempre a la expectativa de respuestas ya elaboradas. En resumidas cuentas, ha variado el método porque ha variado el objeto.

Esta soledad de paisaje cósmico, pura y desnuda geología, puede resultar inhumana. Incluso no se trata de una soledad apacible, estática,

deseable. La soledad es agresiva. Estos lienzos son impetuosos las más de las veces. Inmersos en una claridad radiante, de puro dominio de color, de pura limpieza, de finísima palidez, las masas de colores son repartidas con energía, mezcladas con violencia. Su pintura se hace táctil, **matérica**, utilizando tierras y asperones. Puede resultar inhumana, digo, esta Tierra al desnudo así tratada. En un instante intemporal, o de tiempo ajeno a nuestro tiempo cronológico, podemos sentirnos perdidos en este paisaje, respirar una tierra que es nuestra, pero brutalmente real. Sin embargo es cuando, en ese contacto, nos sentimos también más cerca de las cosas. Realmente es igual tratar así estos fragmentos de tierra que una brizna de hierba, o la raíz de un álamo; el caso es que la totalidad quede plenamente sugerida, quede como una pregunta radical.

En esta época se aparta circunstancialmente de Castilla. Busca en **Ronda**, como ya indiqué, las motivaciones más inmediatas de un **paisaje telúrico-cósmico**. Aquí comienza una mineralización de su pintura.

Los ojos se ajustan a las formas en convulsión a veces, se agarran a las piedras haciendo posible no sentir el vértigo del final. La Tierra se sujeta sobre sus propios hombros, se derrumba, o parece que va a derrumbarse en cataclismo, en nuevas formaciones y deformaciones. Es un simple planeta que no cuenta con el hombre, en el que el hombre nada pone sino sus ojos absortos.

Ascendiendo hasta puntos de vista ya totalmente aéreos, se presenta total la irrealidad creadora. El hombre que pinta todo esto ha prescindido hasta de su postura cómoda de sentirse seguro en su sistema de observador. ¿Hay que



Nacimiento de Ronda, 1970.



Plaza de Toros, 1964.



Segovia, 1958.



Tierras segovianas, 1964.



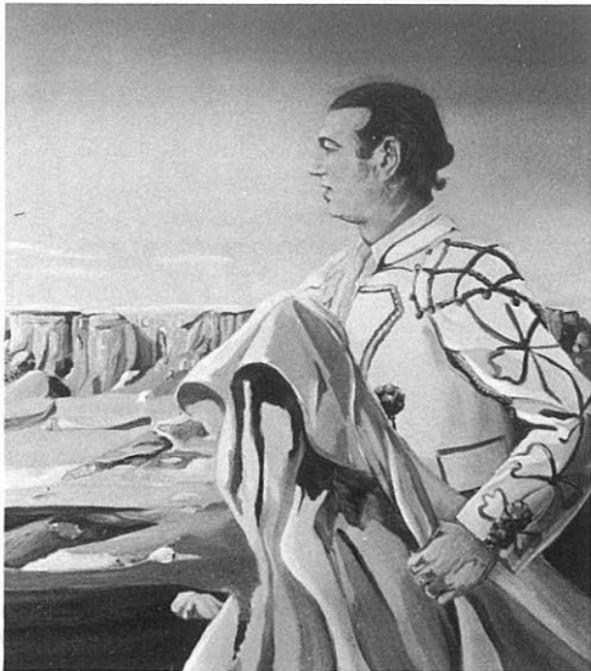
La Tierra, 1973.



Constelaciones, 1976.



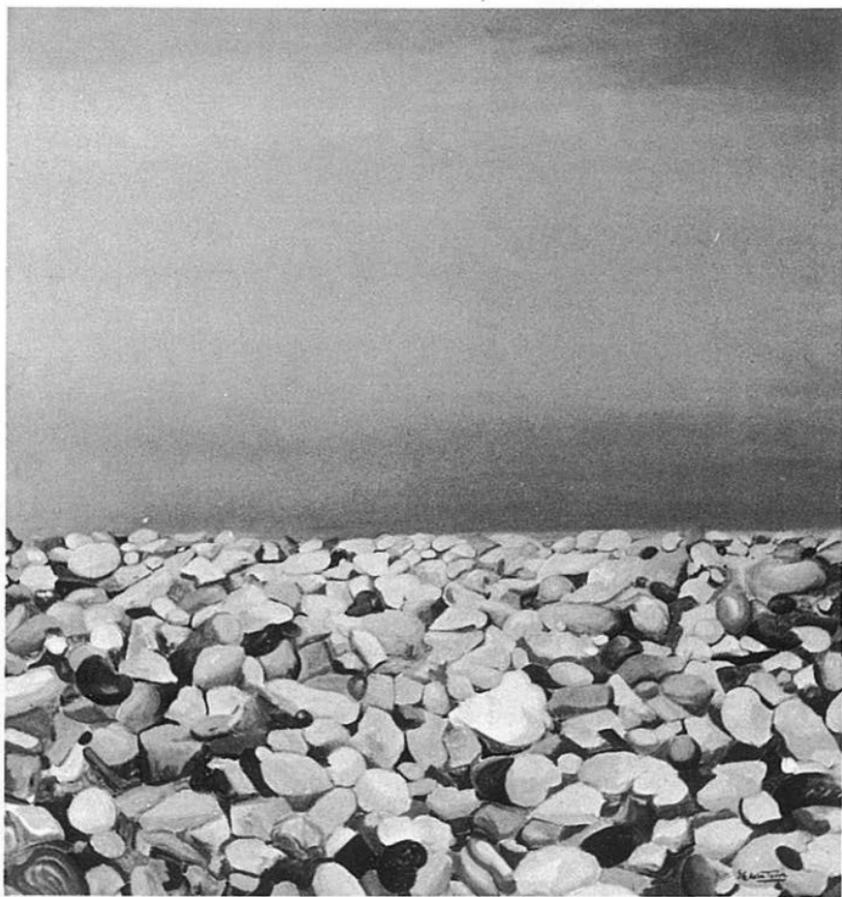
Astro de cristal sobre piedras, 1973.



Antonio Ordóñez, 1975.



Ronda, la ciudad cósmica, cuna del toreo y tierra de A. Ordóñez, 1975.



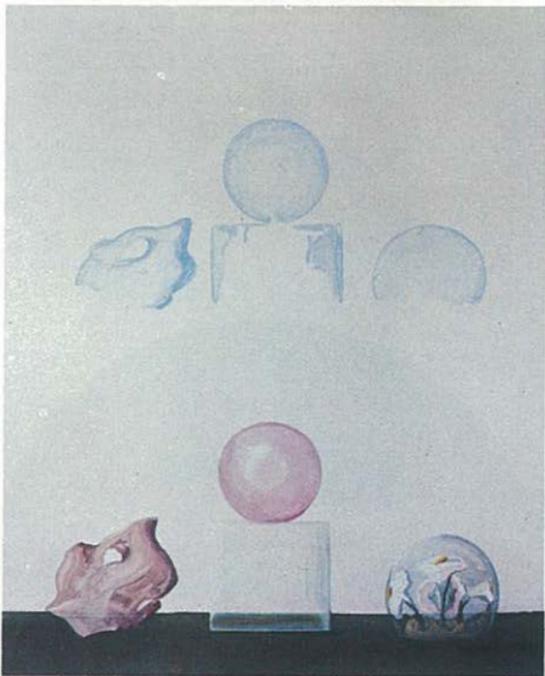
Paisaje de piedras, 1975.



Cementerio de coches, 1976.



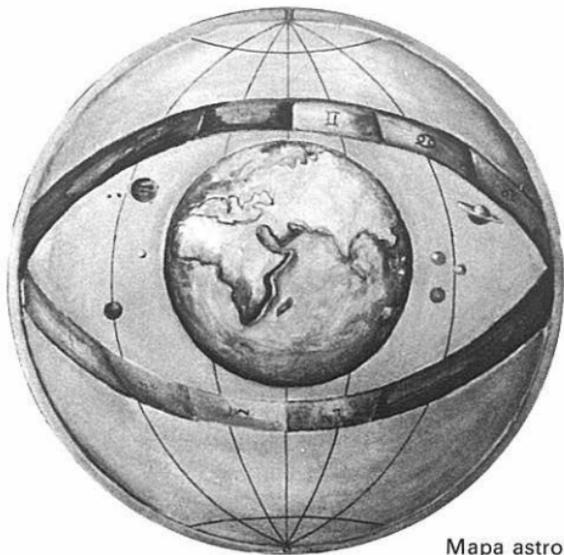
Desierto de judea, 1976.



Cristales y su aura, 1976.



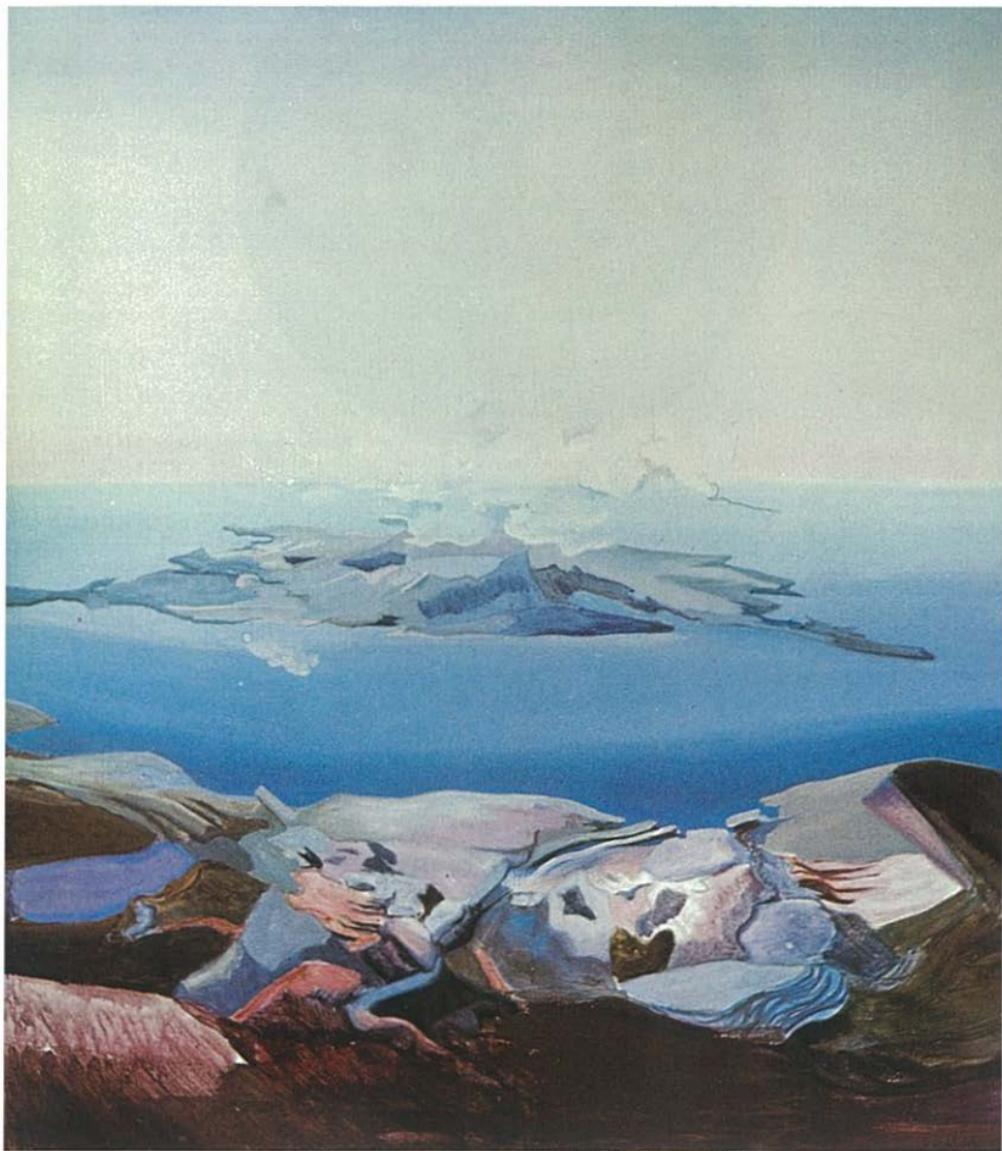
Bodegón de cristal, 1976.



Mapa astronómico, 1974.



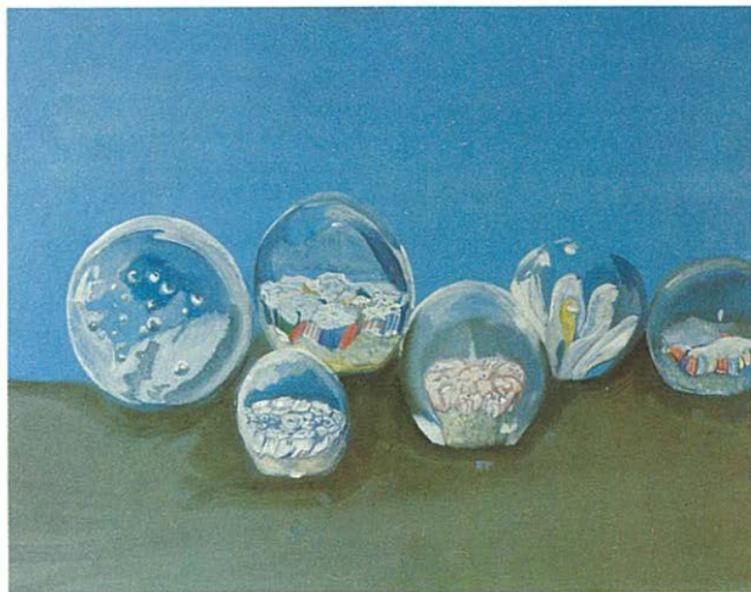
Naturaleza muerta, 1976.



Volcán, 1976.



Paisaje, 1975.



Cristales, 1976.



El primer amanecer, 1976.

mencionar otra vez las implicaciones metafísicas de esta postura? Creo que no. El observador y lo observado no pertenecen ya al mismo sistema, varían el uno y el otro. Y no es solamente una cuestión de verticalidad. De estar más arriba o más abajo. Se trata de sentirse fuera o de sentir lo observado como algo que cobra vida propia —como un personaje pirandaliano— y que se enfrenta al pintor exigiendo todas las soluciones a los problemas que le plantea.

Esto es lo que encuentra en Ronda, sin nostalgia andaluza, y con claro perfil de tierra recién hecha.

Sin embargo no hay en absoluto una postura trágica. Es cierto que a veces se deja arrebatar por un místico contacto con las fuerzas telúricas, misticismo que queda reflejado en esas plazas de toros vacías, lo que él llamaba «pintar con **rajo**», pero ese misticismo de fondo o esa veta mágica que le inclina al contacto con lo primario, está dominado por la sabiduría del color y por la austeridad de la forma.

La atmósfera siempre es de día recién llovido, o recién nacido. Los limpios azules, los rosas y las tierras nunca están lejos del mineral y sobre todo de los cristales. Busca lo que hay, o mejor **lo que es** de lo que hay; y eso siempre se nos da como transparencia.

Es a finales de 1966 cuando pinta González de la Torre sus primeros **cementerios de coches**.

Los coches de estos cementerios no serán un reflejo o copia más o menos fidedigna de la realidad como estaban empezando a hacer los nuevos realistas americanos, coches-coches o mejor automóviles con sus bellos y metálicos reflejos, como símbolos de la sociedad consumista.

En los coches de Jesús González de la Torre hay una fuerte carga romántica soterrada. Estos coches se compenetran con la tierra mineralizándose, son ya otro paisaje. Ya no son símbolos, son imágenes formales, que, unidas a la tierra, forman parte integrante de la tierra. A veces es un coche solo con una línea de paisaje (como los que verá en el desierto de Judá) y otras veces son cerros de coches muertos, como los de los grandes cementerios de Nueva York, Venecia, Hannover, Madrid, etc. ¿Es esto una visión de la destrucción de nuestra época? ¿Algo parecido a esos rascacielos derrumbándose que González de la Torre pinta sumergidos en una amplia bola de cristal?

La tercera etapa —quién sabe si pasado el tiempo estas tres etapas formarán una sola—, se podría llamar **espacio-sidereal**. El mundo que nos presenta es el cielo estrellado, los astros, los planetas. La Tierra es un planeta y luego un planeta entre muchos otros.

Su obra se hace mucho más depurada. **La materia es escasa**, el **color diáfano** y casi transparente. Aquí si podemos hablar de una **pintura metafísica**.

Siguiendo la línea ascendente del observador, pasando los paisajes aéreos, perdiéndoles de vista algunas veces, quedándose en el aire, es como visualmente encontramos esta nueva forma de la naturaleza.

Al principio aparece la Tierra solamente, como un solo planeta en movimiento, de una gran violencia, en un espacio totalmente silencioso, azul y vacío. Hemos llegado a la contemplación más imaginativa, al paisaje más intenso. Y también a la consecución de la línea más pura de

paisaje, a una claridad constante no sujeta a las horas —a la luz y a la sombra—. Ahora puede haber una idéntica luz en cada instante y en cada lugar.

Es y no es anecdótica la coincidencia de estas nuevas presencias con la aparición de las primeras fotografías del espacio, o con los viajes espaciales. Es anecdótico por lo que estos adelantos pueden servir de apoyatura en la realización técnica del cuadro. Pero por lo demás es una pura coincidencia. Hay demasiadas cosas en estos lienzos que nadie nos ha contado, o que nadie ha contado en versión de pintor. Y en todo caso es más verdad explicarlos como una consecución de lo que en la anterior etapa ya se apuntaba: lo importante es el sitio en donde están las cosas, lo atmosférico, lo respirable.

La misma estructura del cuadro adquiere carácter de análisis. La tela que titula **«La Tierra»** en la exposición de Fauna's de 1971, es un ejemplo de pintura analítica. No importa tanto la impresión retiniana de la totalidad, como la descomposición por elementos del objeto pictórico. La Tierra es la totalidad, en la parte central, pero también lo son cada uno de sus elementos, incluso la llanura lineal de la derecha. Basta una línea, una apenas perceptible ladera para que se nos dé, en el conjunto de la obra, la inmensidad del planeta, suspendido en el espacio. O «El Nacimiento de Ronda» o la «Aparición de la Vida en el Planeta», estudios de formas de clara creación irreal, en la que la idea de origen, de principio original y originario, es la idea básica, como un «primer principio», algo así como si se intentara dar vida de color y de forma a un nuevo axioma.

Empiezan a aparecer **otras constelaciones**, pero la Tierra sigue siendo el lugar de referencia. Puras cercanías ópticas, luces que acerca un telescopio. Aún son nada más que luz no materializada. Todavía el mundo acaba donde acaba el hombre.

Las luces, los lejanos planetas van, en continuidad de ascenso, realizándose. Pictóricamente se obra en función eidética. No nos acercamos a los astros, son los astros los que se acercan, casi tocan la Tierra, forman parte real de nuestro mundo. Pero lo asombroso es que se llegue plásticamente, y no precisamente por intuición sensible, a la posibilidad de representar que el espacio es un objeto físico, es algo, tiene una entidad. El espacio vacío no es sólo pensable, es, incluso, representable.

En la exposición de 1973 hay, entre otras cosas, un esfuerzo por conseguir visualizar la astronomía a la que se dedica en sus ratos de ocio. «Astro de cristal sobre piedras», «Astro de cristal y materia orgánica», etc. La magnitud de los astros, el enorme diámetro de Antares de Escorpión o de Betelgeuze, la estrella rojiza de Orión, no tienen nada que ver con su masa. La mayoría de las estrellas gigantes tienen un espesor tan reducido que nosotros, en la Tierra, las consideramos más bien como un vacío. Sin embargo, en comparación con el vacío casi absoluto del espacio que las rodea, se hacen visibles, casi visibles, como de cristal.

Las piedras, la materia orgánica, el agua que refleja la luna, son contrastes de masa sólida espesa, con la mínima masa de los astros.

Hay expresión conceptual pero también vital, rugosa y asimétrica. La astronomía sin más

muestra las arideces de los círculos perfectos, de los triángulos cortantes y picudos, mientras el arte busca la auténtica naturalidad. Lo primero es **maya** en el lenguaje Zen y está apartado de la espontaneidad. En este cosmos no existe el orden exigido por el análisis racional y occidental de la naturaleza. En este cosmos hay sobre todo vida, mundos y hombres haciéndose, sin determinación, tal vez teleológicamente, pero sin la armonía prevista por nuestro ancestral racionalismo. Aquí hay algo traído directa e indirectamente del extremo Oriente. Si he hecho alusión a la astronomía, quisiera volver una vez más al concepto Zen del arte. Y sólo en un detalle, en uno de los temas más comunes del **zenga**: el círculo solitario, cuyo trazo está lleno de vida. El mundo se hace más semejante a sí mismo cuanto más se separa de las formas convencionales de la nuda astronomía, del conjunto ordenado. Gracias al arte el cosmos deja de ser la «Tierra pura» para pasar a ser el mundo que nos rodea.

Una vez conseguida la luna, el espacio vacío, los astros de cristal, es decir, el silencio y el hasta ahora fin de viaje cósmico, ha desaparecido la violencia telúrica, parecen dominados los viejos dioses de la fuerza y no nos queda sino un perfil sosegado, lineal, continuo: círculo y horizonte. Una visión tranquila, sin catástrofe, ni soledad agresiva. Quietud del tiempo cósmico. Una línea y un color suficiente. Ya todo es transparencia de aire y agua —el agua aparece en su pintura—, sin gritos de volcanes, sin aristas de rocas. Ya todo es transparencia y permanencia en un cielo de luz idéntica y universal. Es una nueva forma de ser un visionario sin que apenas se note. Nos pone en situación de estar viendo lo mismo y lo

distinto, y nos sentimos en una nueva estancia, aunque era la más vieja.

Ante esta irrealidad tangible del Universo recordamos las palabras de Teilhard de Chardin, quien en su día dejó una profunda huella en la pintura de Jesús González de la Torre: «¿Quién de nosotros se ha atrevido, aun por una sola vez en su vida, a contemplar cara a cara, a intentar "vivir" en su Universo formado por galaxias que se van espaciando a una velocidad de cien mil años de luz? ¿Quién aquel que, habiéndolo realmente intentado, no salió de su experiencia con una tremenda alteración en una u otra de sus creencias? ¿Y quién, incluso cuando intentó cerrar los ojos hacia todo cuanto los astrónomos nos van descubriendo implacablemente, no ha sentido, aunque fuera confusamente, una sombra gigante, proyectarse sobre la serenidad de sus alegrías?... Acontecimientos que se van sucediendo en círculo, caminos indefinidos que se entrecruzan sin conducir a ninguna parte. Enormidad, finalmente, y correlativa del Número: número enloquecedor de todo cuanto ha sido, de todo cuanto es y de todo cuanto será necesario para llenar el Espacio y el Tiempo. Un Océano en el cual tenemos la sensación de disolvernarnos de una manera tanto más irresistible cuanto más nos sentimos lúcidamente vivos...

Estimo que el mundo moderno, para superar esta primera forma de su inquietud, no puede hacer más que una sola cosa: llegar sin vacilación alguna hasta el máximo de su intuición.»

Y como derivación de este auténtico círculo de problemas metafísicos surge un mínimo lujo esteticista. Al menos así se nos presenta ahora. De los astros de cristal se desprende el cristal

mismo como objeto. Pequeños bodegones en los que se presentan como **naturaleza muerta** los componentes de las grandes composiciones: las piedras, el barro y los cristales.

El cristal es hoy un motivo plástico central desde el nuevo realismo americano, pero en él se trata del cristal que forma parte del entorno urbano —rascacielos, escaparates, etc.— a través de los cuales o reflejados en ellos aparece el mundo cotidiano. No es así como, en la pintura de González de la Torre, aparece el cristal.

En todo caso prefiere darle un signo mágico. Es verdad que el cristal siempre ha tenido una gran importancia mágica, y los objetos de cristal, los pequeños objetos de cristal han sido elementos del rito, sobre todo los cristales de roca y de cuarzo, y lo que es más curioso los cristales se utilizan casi siempre mezclados con sustancias terrosas o animales. El cristal es «piedra de lluvia», y se guarda en calabazas vacías o en pucheros de barro. Pero no es a esta magia específica a la que nos referimos, aunque, tal vez, no esté lejos de ella.

La palabra magia está utilizada con sentido misterioso, como lo inexplicable por estar detrás de nuestra mente. Es la magia de la que el pintor encuentra rodeada la ciudad de Jerusalén: «su luminar era semejante a una piedra preciosísima, cual piedra de jaspe cristalina... El material de su muro es jaspe y la ciudad es oro puro, semejante al cristal puro... Los fundamentos del muro de la ciudad están adornados de toda clase de piedras preciosas. El primer fundamento es jaspe; el segundo zafiro; el tercero, calcedonia, etc.» (hasta doce: esmeralda, sardónice, cornalina, crisólito, berilo, topacio, crisoprasa, jacinto y amatista).

«Y me mostró un río de agua de vida, claro como el cristal...» (1).

Y dentro del cristal, como un entorno apocalíptico surge la vida que va iniciando el mundo y también el dulce derrumbe en rosas de los rascacielos.

Esto no ha sido más que empezar a hablar de la obra de Jesús González de la Torre.

(1) El entrecomillado pertenece al Apocalipsis de San Juan.

No es un cuento.
Al pintor Jesús González de la Torre.

Un pintor no sabía lo que pintar y
pintó... unas botas viejas.

Azorín

CRÍTICA DE SU OBRA

Jesús González de la Torre representa la pasión de pintar. Abandonó su título universitario por esa pasión. Consiguió un nombre, pudo dedicarse como tantos otros a repetir los cuadros de éxito. No deseaba cuadros, deseaba pintar, vivir eso y para eso, llegar más allá o, mejor dicho, más adentro.

Cualquiera de esos paisajes supone muchos siglos de actividad solar y erosiva: es natural que él dedique unos años a estudiarlos y que siga estudiándolos dentro de más años.

Resulta curioso que tal insistencia sobre el sujeto en lugar de cansarlo, parezca rejuvenecerlo. Sus telas de hoy son más impetuosas que las del comienzo, vital y técnicamente hablando. Azul y rojo, dominantes de su paleta, se han limpiado y actúan con máxima energía: el cuadro viene a ser un pedazo de

claridad ardiente y aspirable, donde es normal vivir. Cuando uno cree en pintura respirada más que vitrificada la adhesión al trabajo de este pintor es completa.

Agrego su desinterés hacia toda implicación literaria: aquí no se refiere nada. No existen textos que expliquen o condicionen.

Existe una comunicación pura y un talento tan ensimismado en su vocación, que apenas se nota, como en Velázquez.

Ramón D. Faraldo. Abril 1967. «Ya».

Los rojos perímetros segovianos, llanuras y serranías vestidas de color mineral, color poniente, color otoño y nieve, llenaron durante años las telas de este pintor. Las distinguía un extraño aroma planetario —puesto que el aroma folklórico no le interesó jamás— y la ausencia de presencia humana pues con la suya bastaba y sobraba.

Este espejismo de cumbre y mesetas serranas exigía casi siempre del pintor observatorios de altura imprescindible para ver largo y ancho.

Por ello cuando estos cuadros últimos exceden el nivel terrestre y continúan hacia arriba, ascendiendo por las fibras del éter, hasta los universos astrales, el fenómeno no me sorprende: la habituación a lo vertical llevó esta pintura hasta donde Fray de Luis fue llevado, aleteando en verso entre las «innumerables luces tras abandonar sueño y olvido».

J. de la Torre llega hasta concluir que el paisaje no es la corteza terráquea. Paisaje es todo lo que visualizado o soñado, axiomático o hipotético, puede extenderse sobre una tela, conferir a estas propiedades mensurables, penetrabilidad y verosimilitud respirable. Probablemente el hombre

acaba conquistando todo lo que proyectaron o divisaron sus sueños. Lo difícil es «divisar» aunque sea delirando.

La exposición de González de la Torre materializa unas cuantas realidades y unos cuantos delirios. Todos serán, pero al pintor le cabe el orgullo de haber trazado, con toda la dignidad del oficio plástico, ciertas anticipaciones, legitimadas por su firma, que no hay por qué ocultar y que hasta ahora le había costado más denuedo que honor o provecho.

Ramón D. Faraldo. Febrero 1971. «Ya».

Jesús González de la Torre, a fuerza de plasmar un mundo sideral según su esquema físico al uso, acaba haciendo una pintura metafísica, pues su visión va más allá de esos cuerpos que vuelan por el espacio con los que compone inéditos paisajes nunca vistos, cosmos y microcosmos, a los que tal vez se asomen ya los personajes de Ray Bradbury. Un silencio total informa estos mundos imaginarios.

A. M. Campoy. Marzo 1973. «ABC».

Un cambio no digamos que brusco, pero sí un cambio en la pintura nueva de González de la Torre. Un cambio curioso: uno ya un tanto familiar para el curioseador de su inventiva que tira hacia lo hondo e íntimo de las cosas de la naturaleza; y otro, al contrario, menos familiar para este curioseador que mira a las alturas, que investiga en ellas y en ella se inquieta, que es una inquietud de nuestro tiempo, venida a nosotros desde el tiempo más viejo del hombre con la sangre como un accidente de fatalidad en la obra de nuestro vivir. Si bien se miran ambas situaciones son seme-

jantes, ambas de ahondamiento, ambas de curiosidad pesquisitiva. Su lenguaje se mueve dentro de iguales acciones, maneja iguales instrumentos. Pero la situación de los modos pictóricos de González de la Torre también se expresa en una proyección más dramática hacia el contenido visceral de las cosas naturales, sean ellas en el misterio de la tierra, sean ellas en el misterio del aire. Una proyección de mayor contenido sentimental de lenguaje más simple y vivo, hasta más gravemente arrebatado que en anteriores manifestaciones pictóricas.

Una búsqueda de soledad por el paisaje, una búsqueda de sosiego por la soledad de un mundo en explosión afanoso de calma; éstas son las búsquedas de este pintor y, aquí, sus logros.

José de Castro Arines. Febrero 1971. «Informaciones».

Los paisajes de González de la Torre. Paisajes metafísicos, casi transparentes, recreados en veladuras donde persiste la temática ya clásica de este pintor: sus espacios siderales, cuidadosamente observados, esos paisajes segovianos y rondeños que constituyen casi la columna vertebral de su evolución, los cementerios de coches. La visión crítica de grandes ciudades, en una obra profunda y singular, realizada con un rigor y un apartamiento de fáciles formulismos que resulta insólito entre nosotros.

José María Ballester. Febrero 1975. «Guadiana».

Jesús González de la Torre es una permanente vocación de pintor, con esa testarudez, esa insistencia que, decía Goethe, era el síntoma del verdadero artista. González de la Torre no pone ningún énfasis en sentirse artista. Él dice que este

oficio, el oficio de pintor, es el único que quiere ejercer. Y lo ejerce madrileñamente desde 1933. Hasta llegar al equilibrio, a la decisión de que el paisaje —igual que ha sometido su vida— a una purificación pasiva, que alcanzaba todos los sentidos. Para comprender a González de la Torre hay que estar libre de muchos prejuicios —moda, publicidad, competitividad, etc.— y estar colmado de graves y profundas ambiciones —existencialidad, esencialidad, capacidad de soportar la lejanía y la altura, etc.—... Sólo jugando su juego, atendiendo a las reglas que él como artesano y artista, como dueño y señor de sus paisajes, dicta, se puede penetrar en su obra. Y esta obra suya ha dado un paso más con los hombres que alcanzaron la Luna (antes lo había dado con los antropólogos, con Teilhard de Chardin, por ejemplo, no tanto buscando al hombre, cuando se irguió sobre sus piernas por primera vez) para ofrecernos una auténtica visión cósmica, espacial, de las fases de realización de nuestro planeta, desde un ángulo externo al mismo.

La ironía, cuando de vida se trata, lleva a González de la Torre a representar a la sociedad como un gigantesco cementerio de automóviles. La poesía a sugerir más que a pronunciar las palabras, las pinceladas, que describen, que hacen real la primera llanura de la tierra.

Adolfo Castaño. «Bellas Artes», 1971.

Su paleta es lírica y mira siempre al mundo —a éste y a los otros mundos— con buenos ojos, de color alegre; pero el pintor pone ante esos ojos de su paleta unos temas dramáticos: vertederos de coches, paisajes astrales de inerte soledad, sospechas de otros mundos... Y cuando quiere pintar

una ciudad elige Ronda, que es una de las ciudades con más dramática belleza que un pintor puede echarse a la cara. ¿Hay en esto una discrepancia o hay, por el contrario, una feliz complementación? Yo creo que González de la Torre quiere con esto hacer consistente el gozo que tiene su pintura, una de las más alegres que se pintan hoy, por la frescura, por la frescura con que participa el color y por la libertad con que el pintor lo deja estar en el lienzo, sin comprometerlo nunca con un realismo riguroso y sin dejar que se pierda en una confusa abstracción. Esta doble naturaleza de lo que pinta y de cómo lo pinta le confiere a la obra de González de la Torre una encantadora singularidad.

M. A. García Viñolas. Febrero 1975. «Pueblo».

Su pintura figurativa viene a significar —ello es evidente— aquella general remisión a los conceptos métrico-espaciales. Sin embargo, su visión de pintor informado por las conquistas espaciales —dicho sea esto en un sentido plástico y en un sentido cultural, esto es, de conocimiento científico del mundo— simboliza una de las pocas, quizá la única salida a un entendimiento actual y válido del cosmos, siempre que éste sea expresado figurativamente. En este punto es en donde queremos subrayar la verdadera y alagüeña importancia de su obra.

Su lienzo «Nacimiento de la ciudad cósmica de Ronda» presenta algunas soluciones o cuando menos infinitas sugerencias alrededor de lo que puede ser una figuración paisajista actual. Imaginamos una riqueza de promesas en el seno del expresionismo. Un pintor expresionista, que cultive el género paisajístico, podrá manipular airosa-

mente desde ahora con valores del espacio irracionalizado y con valores representativos.

Esta dualidad inteligente despeja el horizonte de nubarrones conflictivos. Quien esté en ese quid dialéctico, entrañado en la historia misma del género paisajístico podrá pensar que ésta es una solución sofisticada. Pero, ¿quién conoce los rumbos espontáneos del arte? Bástenos comprobar que ahora el arte del paisaje marcha por ahí. González de la Torre, además, con sus visiones planetarias y estelares, está hoy confirmando la confraternidad con ese cosmos que el hombre empieza a conquistar. Ésta es una victoria del arte de vanguardia, llámese abstracto o figurativo. (Desde el Quattrocento italiano hasta nuestros días, la historia de las preocupaciones espaciales es también la historia de la relación intelectual entre el hombre y el mundo.)

Hoy ya sabemos que la realidad no tiene por qué ser necesariamente representativa. La entidad de lo real escapa a la figuración y a la abstracción. Por todo ello la pintura cósmica de González de la Torre se mueve en unos términos vigentes que presuponen la superación de unas viejas dialécticas. No hay en estos cuadros disensión ni temor sino investigación expresionista, humanizante y conciliadora. Todo un arte asomado a un espacio quizá más entrañable y palpitante que el corazón de los iconos que aún deambula por las callejas hondas de la estética.

Rafael Soto Verges. «Artes». Febrero 1971.

En la pintura de González de la Torre el planteamiento figurativo del paisaje es el punto de arranque para su más total entrega a la pujanza

expresiva, donde color y materia pueden sentirse en libertad, sin estarlo.

Podemos confiar en la obra presente y futura de Jesús porque el pintor, a través de la confianza en sí mismo, ha llegado al momento decisivo de su confianza en la pintura.

Luis Felipe Vivanco.

Encuentro «muy pintor» en esta exposición a Jesús González de la Torre. Pero sobre todo, lo encuentro «muy artista», «muy poeta», muy metido en ese mundo de plena realidad, que es el verdadero mundo del arte. El cual sólo puede nacer de una ecuación profunda entre la intimidad y el cosmos. Lo que aquí se expone son principalmente «paisajes». O algo que puede llamarse así. Pero lo que realmente es aquello son «estados de alma». Paisajes de la conciencia y de la vida espiritual interior. Considero a Jesús por lo que he visto, como uno de los pocos artistas españoles con tendencia a lo verdaderamente grande y sincero. Por lo que él lleva en el alma y por la autenticidad de su lenta, pero progresiva evolución. Hombre trabajador y que no se atolla ni se precipita tampoco, que vive, piensa y sueña y que trata de atemperar su arte a lo verdaderamente real; es decir, a él mismo y a las sugerencias, tan ricas que proponen nuestro tiempo, pródigo en ellas. Dando un valor al trabajo y al taller, pero sin olvidar nunca el espíritu. Que es el verdadero protagonista del arte.

Y he aquí por qué yo pienso que este joven artista —que aún tiene tanto tiempo por delante— podrá dejar un día obra imperecedera: por su verdad, su vocación sincera y su profunda e íntima espiritualidad. Que no repudia el mundo. Sino

que lo transforma y asimila espiritualizándolo. Porque lo ama y lo sigue con paciencia, con lealtad y con fidelidad.

Luis Trabazo. Febrero 1967. «El Español».

Una ciudad erizada de rascacielos; una orilla pedregosa; un cementerio de coches: he aquí las visiones que nos ofrece González de la Torre. Hay algo desasosegador. La causa, tal vez, radica en el hecho de que estos espacios sin presencia humana nos están indicando que los habitantes ya han muerto. No faltan, porque estén en otro lugar de la Tierra, sino porque ya no pertenecen a la tierra. Un mundo desolado tras la última explosión atómica. Se diría incluso que González de la Torre los pinta sin amor, pues ya nadie va a contemplarlos. Quiero con ello señalar cierta frialdad en la expresión. El artista se limita a dar fe, sin opinar, sobre lo que contempla. Sin dar a sus creaciones de esa dimensión de sensualidad en el color —pasta cromatismo— que serían como indicio de sus propios sentimientos.

En la índole de las imágenes parece percibirse la huella de esas otras imágenes proporcionadas por la cultura contemporánea, entre las que se hallan el cartel publicitario o el comic.

Estamos ante un artista que nos ofrece imágenes del presente —aunque en ocasiones nos parezcan imágenes del futuro— con un lenguaje actual, casi periodístico. Todo lo que en el arte pueda quedar de decadente está proscrito aquí. González de la Torre utiliza un lenguaje directo, informativo, frío, para darnos cuenta de unos hechos patéticos. Con su aparente frialdad acrecienta los contenidos dramáticos.

José Hierro. «Nuevo Diario». Febrero 1975.

A Jesús González de la Torre, pintor metafísico.

Te escondes por alguna parte ves la luz te alejas pero me sigues
[encontrando.]

Pues todo se ensancha y se confirma
el sueño
las presencias
y las luces en marchas continuas culminando en las distancias
en cada intento [rotas
mientras duermo y sueño en el cuarto de cristal
con el pasillo y el piano en regresos continuos.

Todo se confirma mientras atrás se agita y oscurece
y el mundo va en puntillas por dentro
y transcurre en su extensión aspirando su altura.

Su pecho es admirable y nos gusta
sentimos su atracción palmo a palmo
sus altares contiguos
su color y sus especies. Todo lo vemos tras su caliente marcha.

En su techumbre su pecho va flotando por encima del piano
y coincidimos y nos vemos al tiempo en distintos lugares.

Pues voy y vengo
y sostengo desde largas distancias las rutas por donde vas ya
cansada de esperar [de regreso
sin saber que en tus ojos no hay más que perspectivas
sombras y vacío y una ruta de piedra longitudinalia
y vacío por detrás de las oscuras cortinas
y cansancio
mucho cansancio mirando a otras casas por la misma ventana.

Pues tiene gracia y me hace sonreír
cuando en silencio nos cruzamos y nos vemos después de tan
[lejos
mirándonos próximos ya de retorno desengañados de la muerte
riendo en las profundas comisuras de la calle más alta por donde
[pasa la risa.

Me da risa y me alegro
porque te veo riendo a través de tanta cortina del color del
[ácido amargo
subiéndote al tejido que abraza en la piedra la oculta dimensión
desengañada de la muerte
rompiéndote en las sedas
apretándote al cuello más alto
por dentro de la curva del metal que expande sus rayos violeta.

Es de risa.

Me da risa y te aseguro que parece una broma tanta muerte por
[las calles de abajo
tanto pensamiento mirando por detrás de los cristales
tanto amor frunciéndose ácido en las frentes
tanta escalera inútil a los cuartos profundos y oscuros
tanto musgo amor frustrado en las puertas
tanta insolente seriedad gritando en los papeles.

Me da pena. Pero tú y yo y nosotros sonreímos en la calle más alta
y nos caemos de cansancio de reír partiéndonos en pedazos por
[la broma.

Carlos Oroza.

BIBLIOGRAFÍA

ALAMINOS, EDUARDO

«Desarrollo». Febrero 1975. Madrid.

ALÍN, JOSÉ MARÍA

«La Nueva España». Febrero 1960.
Oviedo.

«La Nueva España». Julio 1960. Oviedo.

«La Nueva España». Marzo 1961. Oviedo.

«La Nueva España». Diciembre 1961.
Oviedo.

AREÁN, C. ANTONIO

BALLESTER, JOSÉ MARÍA

«Madrid». Febrero 1971. Madrid.

«Guadiana». Febrero 1975. Madrid.

«Batik». Marzo 1975. Madrid.

BORREGÓN, RICARDO

«El Adelantado de Segovia». Agosto
1964. Segovia.

«El Adelantado de Segovia». Julio 1974.
Segovia.

CAJIDE, ISABEL

«Artes». Abril 1965. Madrid.

CAMPOY, A. M.

«A B C» Abril 1965. Madrid.

«A B C» Febrero 1971. Madrid.

«A B C» Marzo 1973. Madrid.

CASTAÑO, ADOLFO

«La Estafeta Literaria». Noviembre 1967.

«Bellas Artes 71». Setiembre 1971.

CASTRO ARINES, JOSÉ

«Informaciones». Mayo 1958. Madrid.

«Informaciones». Abril 1959. Madrid.

«Informaciones». Noviembre 1967. Madrid.

«Informaciones». Febrero 1971. Madrid.

«Informaciones». Febrero 1973. Madrid.

«Informaciones». Febrero 1975. Madrid.

«Diario de Barcelona». Abril 1965. Barcelona.

CONDE, MANUEL

«Catálogo exposición 1973». Madrid. Galería Fauna's.

CÓRDOBA, SANTIAGO

A B C Marzo 1959. Madrid.

CRESPO, ÁNGEL

«Artes». Enero 1962. Madrid.

CHÁVARRI, RAÚL

«La Pintura Española Actual». 1972.

FARALDO, RAMÓN D.

«Ya». Marzo 1958.

«Ya». Abril 1959.

- «Ya». Diciembre 1961.
«Ya». Abril 1965.
«Ya». Noviembre 1967.
«Ya». Febrero 1971.
«Ya». Febrero 1973.
«Arte y Hogar». Marzo 1958.
«Arte y Hogar». Abril 1959.
«Arte y Hogar». Enero 1962.
«Catálogo de la exposición en la Galería Neblí». 1965.
Madrid.
«Catálogo de la exposición en la galería Fauna's». 1971.
Madrid.

FIGUEROLA FERRETI, LUIS

- «Arriba». Marzo 1958. Madrid.
«Arriba». Abril 1959. Madrid.
«Arriba». Diciembre 1962. Madrid.

GAVILÁN, ENRIQUE

- «El Norte de Castilla». Octubre 1959. Valladolid.

GARCÍA VIÑÓ, MANUEL

- «El Alcázar». Abril 1959. Madrid.

GARCÍA VIÑOLAS, M. AUGUSTO

- «Pueblo». Noviembre 1967. Madrid.
«Pueblo». Febrero 1971. Madrid.
«Pueblo». Febrero 1973. Madrid.
«Pueblo». Febrero 1975. Madrid.

GÓMEZ SANTOS, MARINO

- «A.B.C.». Febrero 1971. Madrid.

HIERRO, JOSÉ

- «El Alcázar». Abril 1965. Madrid.
«Nuevo Diario». Febrero 1973. Madrid.
«Nuevo Diario». Febrero 1975. Madrid.

I. DE BLAS

«Diccionario de la Pintura Española».

MARTÍN, MARCOS L.

«Norte de Castilla». Agosto 1950. Valladolid.

«El Adelantado de Segovia». Abril 1959. Segovia.

MARTÍNEZ DE VELASCO, JOSÉ

«Desarrollo». Febrero 1971. Madrid.

«Desarrollo». Febrero 1973. Madrid.

MARTÍNEZ DRAKE, LUIS

«Catálogo Exposición». «La Casa del Siglo XV». 1974.
Segovia.

«Catálogo Exposición». Galería Fauna's. 1975. Madrid.

MASCIOTTA, MICHELANGELO

«Catálogo Exposición». 1971. Florencia.

OLANO, ANTONIO D.

«Hoja del Lunes». Febrero 1975. Madrid.

PUENTE, JOAQUÍN DE LA

«El Alcázar». Diciembre 1962. Madrid.

RICO, EDUARDO G.

«Región». Julio 1960. Oviedo.

SÁEZ, RAMÓN

«El Español». Abril 1965. Madrid.

SÁNCHEZ CAMARGO, MANUEL

«Pueblo». Marzo 1958. Madrid.

«Hoja del Lunes». 1959. Madrid.

«Cuadernos Hispanoamericanos». 1959.

SÁNCHEZ MARÍN, VENANCIO

«Goya».

SOTO VERGÉS, RAFAEL

«Artes», n.º 114. Febrero 1971. Madrid.

TRABAZO, LUIS

«El Español». Noviembre 1971. Madrid.

VILLA PASTUR, J.

«La Voz de Asturias». Febrero 1960. Oviedo.

«La Voz de Asturias». Mayo 1970. Oviedo.

VIVANCO, LUIS FELIPE

«Catálogo de la Exposición en la Galería "Alfil"». 1958.
Madrid.

«Catálogo de la Exposición en la Sala Darro». 1965.
Madrid.

ESQUEMA DE SU VIDA

1933

- Nace en Madrid.

1950

- Estudia la carrera de Derecho en Madrid.
- Asiste a las clases del Círculo de Bellas Artes. Frecuenta el Museo del Prado.
- Primera exposición individual, en Segovia, en la sala de Bibliotecas y Museos.

1956

- Primer viaje a París. Segunda Medalla Exposición de Arte Universitario. Madrid.

1958

- Primera exposición individual en Madrid, Sala Alfil, presentado por Luis Felipe Vivanco.

1959

- Exposiciones individuales en Madrid, Sala Alfíl, Gijón, Instituto Jovellanos y Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca.

1960

- Primer viaje a Italia con una Bolsa de viaje. Exposición individual en Oviedo. Sala Caja de Ahorros de Asturias.

1961

- Pensión Juan March.

1962

- El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere una de sus obras.
- Expone individualmente en Madrid, Sala Darro.

1964

- Beca del Ministerio de Información y Turismo para el estudio de las artes plásticas y audiovisuales. Exposición individual en «La Casa del Siglo XV» de Segovia.

1965

- Exposición individual en la galería Neblí de Madrid.

1967

- Beca Juan March para el extranjero. Exposición individual en la Galería El Bosco de Madrid.

1968

- Contrae matrimonio con Charo Mateos en Segovia. Viaja a: Francia, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Suiza y Gran Bretaña.
- Medalla de oro del Día de la Provincia en Segovia.

1969

- Firma un contrato con una galería italiana. Durante este período realiza frecuentes viajes a Italia, exponiendo en las principales ciudades de Italia. Exposición individual en «Il Vaglio», Florencia y Galería Tassili, Oviedo. Viaje por Europa Central y Países Nórdicos.

1971

- Exposición individual en la galería Fauna's de Madrid. Viaja por: Austria, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia.

1973-74

- Viaja a Norteamérica.
- Exposición individual en «La Casa del Siglo XV» de Segovia y galería Fauna's de Madrid.

1975

- Viaje al Extremo Oriente: Japón, Tailandia, etc.
- Expone por tercera vez en la galería Fauna's de Madrid.

1976

- Viaje a: Grecia, Turquía e Israel.

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas nacionales y extranjeras.

Figuran obras suyas:

Museo español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Museo Provincial de Segovia.

M. Instituto Jovellanos de Gijón.

Museo de Arte Taurino de Madrid.

Museo de Ayllón (Segovia).

Galería «Il Vaglio». Florencia.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- Nacimiento de Ronda, 1970, 33
Plaza de Toros, 1964, 34
Segovia, 1958, 35
Tierras segovianas, 1964, 36
La Tierra, 1973, 37
Constelaciones, 1976, 38
Astro de cristal sobre piedras, 1973, 39
Antonio Ordóñez, 1975, 40
Ronda, la ciudad cósmica, cuna del toreo y tierra de
A. Ordóñez, 1975, 40
Paisaje de piedras, 1975, 41
Cementerio de coches, 1976, 42
Desierto de judea, 1976, 43
Cristales y su aura, 1976, 44
Bodegón de cristal, 1976, 44
Mapa astronómico, 1974, 45
Naturaleza muerta, 1976, 45
Paisaje, 1975, 46
Cristales, 1975, 46
Volcán, 1976, 47
El primer amanecer, 1976, 47

INDICE

VIDA.....	9
OBRA.....	27
LÁMINAS.....	33
CRÍTICA DE SU OBRA.....	57
BIBLIOGRAFÍA	69
ESQUEMA DE SU VIDA.....	75

COLECCIÓN

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferreti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gállego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tàpies**, por Sebastián Gasch.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Álvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Ángel Baldellou.
39. **Arcadio Blanco**, por Manuel García Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.

54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandel**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarías González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino**, por José María Iglesias.
82. **Vento**, por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84. **Camin**, por Miguel Logroño.
85. **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **M.^a Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo del Villar.
96. **Orlando Pelayo**, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Goñi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101. **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103. **Alejandro de la Sota**, por Miguel Ángel Baldellou.
104. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107. **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111. **María Droc**, por J. Castro Arines.

112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Aguimón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.ª Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.
123. **E. Boix**, por J. M.ª Carandell.
124. **J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125. **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126. **F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127. **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128. **Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129. **Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130. **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131. **María Carrera**, por Carlos Areán.
132. **Carlos Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133. **Ángel Orensanz**, por Michel Tapié.
134. **Maribel Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135. **González de la Torre**, por Luis Martínez Drake.

*Esta monografía sobre la vida y la obra de
GONZÁLEZ DE LA TORRE se acabó
de imprimir en Vitoria en los Talleres de
Heraclio Fournier, S. A.*

SERIE PINTORES

