Académica

Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras

18

ESPECIAL GUSTAVO TORNER

Oímos su voz

Real Academia Conquense de Artes y Letras

ACADÉMICA

Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras

Edificio Antiguas Escuelas de San Antón
C/ San Lázaro | 2 | Segunda planta
16002 | CUENCA

NÚMERO 18, ESPECIAL HOMENAJE A GUSTAVO TORNER | SEPTIEMBRE | 2026

COMISIÓN DE PUBLICACIONES

Miguel Á. Jiménez Monteserín
Francisco Mora García
Jesús López Requena
Paloma Alfaro Torres
Adelina Sarrión Mora

COORDINACIÓN

José Ángel García García

COORDINACIÓN ESPECIAL PARA ESTE NÚMERO

Alfonso de la Torre

COMPOSICIÓN

Santiago Torralba Hernaiz

EDITA
RACAL

IMPRIME
Artes Gráficas Trisorgar | Tarancón | Cuenca

D.L.: CU-696-2006

ISNN: 1888-0509 (Edición impresa)

ISNN: 2530-5484 (Edición digital)

Real Academia Conquense de Artes y Letras

CRÉDITOS

TEXTOS

© Manuel Fontán del Junco
© José Ángel García
© Alfonso de la Torre
© Raúl Torres
© Herederos de Enrique R. Panyagua
© Herederos de Enriqueta Antolín
© Herederos de Fernando Zóbel
© Fundación Juan March
© Herederos de Gustavo Torner
© Santiago Torralba

TRANSCRIPCIONES

Rosa Juanes

FOTOGRAFÍAS

Herederos de Gustavo Torner. (VEGAP). Págs. 11, 17, 29, 33, 43, 46, 49, 55, 69, 77, 85, 101, 109, 110, 125, 127, 143, 153, 157, 169, 187, 192, 219, 221, 223.

Herederos de Fernando Zóbel. Págs. 40, 116, 159, 166, 223.

Santiago Torralba. Págs. 7, 66, 112, 113, 120 a 123, 151, 194 a 217.

La RACAL agradece a su coordinador la compilación de estos textos, en especial ciertos inéditos, coincidiendo con el primer aniversario del óbito de Torner.

También desea agradecer a los autores de los mismos la generosidad y facilidades prestadas para su nueva edición.Tratándose en ocasiones de textos publicados, pero de difícil hallazgo, subrayamos ese agradecimiento.




TORNER
entrópico
[Obras entre 1955-1992]
Las vidrieras de la Catedral de Cuenca
11 de marzo – 17 de mayo de 2015

ÍNDICE

Presentación 13

1. Prólogo | Gustavo Torner. Oigo su voz | Alfonso de la Torre 19

2. 1958 | Gustavo Torner | Justificación personal 31

3. 1962 | Gustavo Torner, pintor en Cuenca | Raúl Torres 35

4. 1962 | Gustavo Torner explica su "Composición" (1961) en la *Tate Galery* 45

5. 1978 | Realmente desconozco qué fuerza nos impulsa | Gustavo Torner 51

6. 1987 | Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner 57

7. 1991 | Enriqueta Antolín entrevista a Gustavo Torner 71

8. La expresión de lo excelso (pensando el sentimiento) | José Ángel García 79

9. 2006 | Una conversación con Gustavo Torner | Manuel Fontán del Junco 87

10. 2015 | Entrevista a Gustavo Torner con ocasión de «Torner entrópico» | Alfonso de la Torre 107

11. Pensando en Gustavo Torner | Fernando Zóbel 127

12. 2026 | Volver a pensar en gustavo Torner | Alfonso de la Torre 135

13. A Gustavo Torner, dos poemas | Enrique R. Paniagua 163

14. 1963 | Fernando Zóbel se encuentra en (torno a) Cuenca con Gustavo Torner | Fernando Zóbel 167

15. El museo imaginario de Torner y Zóbel | Alfonso de la Torre 179

16. El ESPACIO TORNER o el color (casi blanco) de la utopía | Santiago Torralba 197



GUSTAVO TORNER, artista plástico total –pintor, escultor, grabador, escenógrafo, diseñador de musealizaciones, ordenador de ámbitos– fue uno de los nombres de referencia del arte contemporáneo español de la segunda mitad de la pasada centuria y el primer cuarto de la presente, conformando junto a Fernando Zóbel y Gerardo Rueda la llamada "Escuela de Cuenca". Nacido en la capital conquense el 13 de julio de 1925 –ciudad en la que tuvo residencia permanente y en la que fallecería el 6 de septiembre de 2025–, tras estudiar Ingeniería Técnica Forestal ejerció esa profesión hasta que, a finales de 1965, pidió la excedencia para dedicarse ya exclusivamente a la producción artística. Aparte de su ingente labor en este campo creativo jugó un papel fundamental para que el artista y mecenas Fernando Zóbel escogiera a Cuenca para ubicar en ella, en sus remodeladas Casas Colgadas, su Colección de Arte Abstracto Español que, pionera en el acercamiento a la modernidad de un país en aquel entonces bien ajeno a ella, tras la apertura de sus puertas el 1 de julio de 1966, la colocaría en la agenda artística no ya nacional sino también internacional a la par que originaba una conmoción en su día a día sociocultural estableciendo en su desarrollo un marcado antes y después.

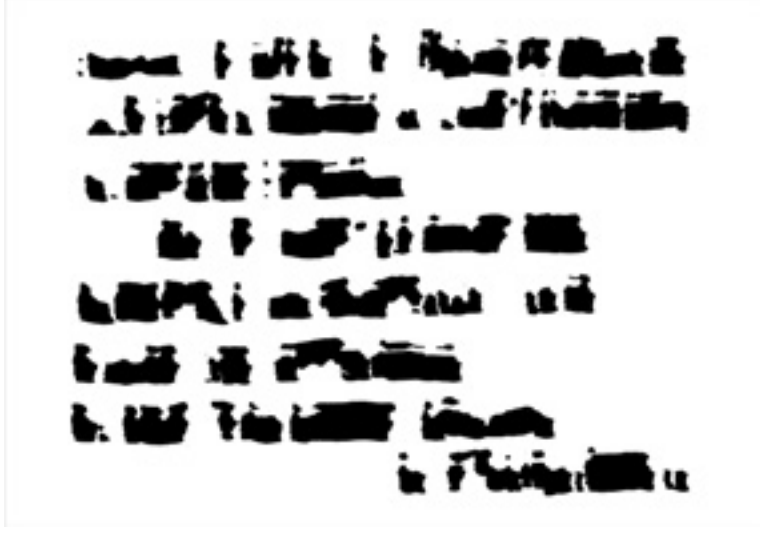
Con obra presente en importantes instituciones museísticas de nuestro país, entre ellas el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que acoge un importante legado suyo y autor, entre tantas otras de sus realizaciones dentro y fuera de España del diseño de las quince vidrieras del Altar Mayor, los cinco vitrales y el rosetón de la nave derecha de la Catedral conquense, su producción plástica acabaría teniendo especial y exclusivo acomodo en el espacio de arte que lleva su nombre –el Espacio Torner– inaugurado en 2005 en el para ello acondicionado

interior de la antigua iglesia del Convento de San Pablo de Cuenca, frente por frente, la hoz del río Huécar de por medio, del propio citado Museo de Arte Abstracto a cuya creación tanto contribuyó y en el que también se exhiben diferentes realizaciones suyas. Integrante desde 1993 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y desde 2002 doctor *honoris causa* por la Universidad de Castilla-La Mancha, fue asimismo investido como Académico de Honor de nuestra Real Academia Conquense de Artes y Letras el 25 de julio de 2003 en reconocimiento tanto de su relevancia personal artística e intelectual como de su impagable aportación a la cultura conquense.

Desde nuestra corporación queremos dedicar a su memoria el presente número, de carácter extraordinario, de nuestra revista *Académica* que ha sido coordinado por uno de los mayores conocedores de su trayectoria creativa, el crítico e investigador del arte contemporáneo Alfonso de la Torre, una entrega en la que tiene especial relevancia la propia voz de un creador que también, como señalara en su contestación a su discurso de ingreso en la citada Real Academia de San Fernando, Antonio Bonet Correa, «muy dado a la especulación, es un raro ejemplo de artista contemporáneo que se mueve a sus anchas en el terreno del pensamiento y de las teorías artísticas. Con una cultura superior a la de la mayoría de nuestros artistas plásticos, conocedor de la literatura, de la poesía, de la música, del cine y de la filosofía, es, también, un gran conversador, incansable a la hora de discurrir y teorizar sobre todo lo divino y lo humano. Atento a todo lo que sucede en el mundo del arte y del saber, disfruta dialogando. Interlocutor incesante, se dispara tan pronto como se pone sobre el tapete un tema relativo al quehacer artístico o que ofrezca un interés conceptual» [1]

REAL ACADEMIA CONQUENSE DE ARTES Y LETRAS

1.- BONET, Antonio. *Contestación al discurso de ingreso de Gustavo Torner en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993, p. 32.



[PRÓLOGO A ESTA EDICIÓN]

GUSTAVO TORNER: OIGO SU VOZ

Alfonso de la Torre

Unos ya no están y otros están lejos (...) los recuerdo y,
mientras leo en voz alta mi poema, oigo sus voces; ese coro interior (...)
Anna Ajmátova [1]

Las páginas que siguen, amparadas en el título «La voz de Torner», presentan una contenida selección de entrevistas vinculadas al artista Gustavo Torner (Cuenca, 1925-2025), de ahí lo de «la voz». Entrevistas publicadas en su mayoría en monografías o catálogos, algunos diarios, ordenadas con una cierta cronología, varias de ellas son inéditas, es el caso de la transcripción de la realizada al artista para la exposición «Torner entrópico» (2015) y que se editó parcialmente de forma fílmica, accesible a través del páramo fértil de internet. En tanto se publican aquí otras entrevistas poco revisitadas, como son la cuidada e inteligente conversación del artista con Manuel Fontán del Junco, con ocasión de la exposición conmemorativa "La ciudad abstracta" (2006) en el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, u otra muy desconocida, histórica y certera, publicada por Raúl Torres en 1962. Otras voces poco transitadas vinculadas a lo *torneriano* son los fragmentos del Diario de Zóbel, referidos a su temprano encuentro en Cuenca, circa 1963, al tiempo que por su singularidad hemos recogido algunos otros fragmentos breves de ese dietario, que recuerdan su común querencia, *-pasión* podría escribirse-, por Igor Stravinsky. Es, quizás, uno de los nervios que viajan en la amistad entrambos. También nos acompañan otros textos de este Torner-escritor[2], así descrito por Juan Manuel Bonet que, si bien publicados como ensayos o presentaciones, acaban siendo por su tono verdaderas voces. De hecho, quizás el quicio simbólico de ese sentido, su epítome, sea la no-entrevista-entrevista[3] que el propio Torner se realiza, por supuesto escrituralmente, y que publica con ocasión de su exposición individual en la galería Soledad Lorenzo, era 1987: «Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner»[4]. Unas palabras frecuentemente reproducidas y citadas por todos con las que Torner, tal hemos escrito, deviene declarado *duchampiano* en esa forma irónica de ver y teorizar, de hablar ensimismado, el artista conquense conversa con el hombre que va con él, entre un estar o no estar, decir y ocultar, mas también cuestionar acremente, el arte. Y no era baladí, pienso, que ese texto fuese la compañía de una exposición concentrada en obras alusivas a lo metafísico. Como emble-

ma de ello la escultura que quedaba retratada (y platónica, y confundida) en la caverna, «Abismos» (1986), en la cubierta de la monografía publicada. Otras obras como «Tristeza (Monumento interrumpido)» (1986) o diversos «Exploración de límites: Persona» (1985); «Átomos (Los cuatro elementos)» (1985); «Simulacro» (1986) o el acongojante «Patio tormentoso» (1985). Era, esa exposición, una verdadera macla entre demandar a lo real y preguntarse a sí, razón para que el artista se interrogue, una pregunta sin respuesta, como aquella música de Charles Ives que adoraba Millares.

Como otro verdadero ejercicio malabar era ese de preguntar y responderse, inquirirse o contradecir a su otro-otro, poniendo en cuestión las formas artísticas, mas también citando el oficio de quienes escribimos y por lo general preguntamos (que, entonces, parecería inútil). Otrosí, claro, entrevistarse a uno mismo nos desplaza veloz hacia el cuestionamiento de lo apariencial, quizás arriesgarse a la caída, como ese «Ícaro» (1985) entonces expuesto en aquella exposición c*hez* Soledad Lorenzo.

Torner en el espejo de Torner, acabo pensando releyéndola ahora si no serán todos los «escritos» de Torner más bien conversaciones ensimismadas, no habiendo, entonces «escritos y conversaciones» sino, más bien, conversaciones y más conversaciones (consigo mismo). Algo sucedido casi desde que titulara temprano, en pleonasmo, su texto «Justificación personal» (1978) ¿Si estuviera cerca Ieurre, el personaje de Pascal Quignard en «Carus» (2023), no se lo hubiese permitido, pues, al cabo, no son todas las "justificaciones" también "personales"?. Conversar y conversar con sí, en el caso de este artista, frecuentado el ejercicio de una ceremonia ocultada de la palabra, desdén convulso hacia el conversar con otros para expresar, al fin, su ideario: machadianamente conversaré conmigo mismo, con ese conocido confidente conocido que quedará referido con cierto desapego. Releo la entrevista propia del artista, 1987; esto es el colmo: «Jamás ninguna teoría justifica una obra de arte. Las teorías también sirven para las obras fallidas, deleznables»; «¿por qué esa desgana en las respuestas?» o «me temo que hemos hablado demasiado», admoniza Torner a un-otro-Torner, en el paroxismo de la autoentrevista o, también, será capaz de llamar atención a ese otro-yo-distraído: «no confundamos los términos», sosiega y se replica.

Mas también creo que lo escrito por Torner, siendo tan relevante, alcanza su verdadero sentido en la oralidad, recordando algo que leía de Margaret Atwood recientemente: toda la literatura es oral, la página escrita no es literatura, pues alcanza su verdadero ser cuando el lector la traduce convirtiéndola en una voz resonante[5]. La propia autoentrevista mencionada es, sin dudarlo, esa voz resonante y el epítome de una situación que no está exenta, también lo he escrito otras veces, del humor, la ironía y un cierto gusto por la repetición. Su pensamiento presidido por aquella cita de su poeta favorito, Thomas S. Eliot: *Dices que repito algo que ya había dicho antes. Lo diré otra vez*[6].

En un texto aquí publicado recuerdo junto al artista las horas de mi primera conversación en Cuenca con Torner, era 1985, en lo personal se unía en duplo con otra conversación iniciática de aquel tiempo, el encuentro frente a Claude Esteban y Pablo Palazuelo en la galería Theo de Madrid. Y, como otras conversaciones iniciáticas frente a Torner (las narradas también por Teixidor e Yturralde) se extendieron durante horas y horas, el artista con su gesto de hierofante pisando la tierra ardiente de la zarza, un dedo

apuntando a la tierra, otro gnóstico encarando el cielo allende, más allá del cerro del Socorro en la tiniebla que sosiega la noche. Mente con vida propia, podía decir enormidades casi con cualquier asunto, y como dijera Calasso de Roberto Bazlen, «siempre quedaba una huella candente en sus palabras»[7]. Para Torner conversar, daba por supuesto, no era tanto cuestión de expresión como una tentativa de encuentro entre personas que habrían de comprenderse casi sin palabras, como si fuesen conocedoras de un mismo secreto, ello quizás explique los números *agujeros*, rebosantes de sobrentendidos, que sucedían en dicha conversación pues al invitarte al pretendido diálogo, nuevamente, Torner-conversaba-con-Torner. Aquello de Borges sobre cómo cada lenguaje es un cúmulo de símbolos cuyo uso presupone un pasado que los interlocutores comparten. Las conversaciones con Torner, tan ricas, tenían, indudablemente, un tono propio no lejano de aquella entrevista consigo y acabo pensando que esas conversaciones constituían el verdadero cuerpo del pensamiento *torneriano,* inseparables de su pintura. Y, tras suceder, uno recuerda aquello de la desgraciada Marina Tsvietáieva frente a Rilke, estar listo o no para hablar con Torner, al igual que sucedía con «Rilke llegó y lo tomó, los poetas se apoderan, ¡no se puede uno preparar para ellos, ni puede negociar con ellos!»[8].

Revisando uno de estos textos, leyendo "fue un artista total", erróneamente entendí "global" y, sí, pienso ahora. En la terminología de nuestro tiempo reflexiono podría dársele ese calificativo: Torner fue un artista global. Siempre he visto el pensamiento de nuestro artista como posible de ser descrito frente a aquel paisaje de la *Melencolia* de Durero, portante de un saber similar a aquel compendio de los símbolos de todas las artes humanas, también las ocultas: catalejos, esferas armilares, reglas, balanza, herramientas, campana, sol, cuadrado o poliedro, todo ello encontrado con el gran teatro de las artes de nuestro tiempo. Numerosas las entrevistas a Torner durante toda su trayectoria, expresadas como verdaderas «aclaraciones preciosas», en la voz de Calvo Serraller[9], mostrando la excelencia y saber de este artista que, con frecuencia negado a la explicación sobre arte, era empero capaz de abordar asuntos diversos no solo sobre las artes plásticas sino, además, es sabido: literatura, cine, música, pensamiento en general, arquitectura, urbanismo, fotografía, museografía, libros, teatro, escenografía… Algo que fue expresado en dichas entrevistas mas también en sus escritos en donde la cuestión no era siempre, exactamente, el arte sino, más bien un preguntarse sobre el ser humano, el existir y sus vínculos con la belleza, una cuestión que, se entiende, devenía metafísica. El asunto no era sencillo porque, tanto como reflexionar sobre el arte, -que no existía-, lucía más bien el pensamiento con aire totalizador, en toda su complejidad, viajando en la palabra de un lado a otro, siempre con excelsitud. Su palabra no era tanto percibida por quienes escuchábamos como relato sino, más bien, tal una explosión que irrumpía en el discurso. Su decir en la conversación era aquella fuerza capaz de aceptar el orden del mundo en tanto mostraba lo que continuamente lo supera. En aquel espacio aislado de su estudio en Cuenca, tan excesivo, parecía no poder ser atravesado, y como aquello escrito, aquel hombre sólo podía haber emergido más que de una extrema soledad, como aquellos Santos Padres del desierto, Torner como un hombre que no existe, expuesto en el estar del desierto del páramo turolense, luego obstinado entre los sabinares conquenses.

Ejerciendo aquellas frases siderales, no en vano expresó que hablar sobre arte era una falacia (eso, sí, dijo y escribió), lo que ha llevado a otro artista a escribir que «más que palabras es una confesión, una provocadora confesión» sobre la no verdad del arte[10]. Y la conversación con Torner empezaba en la reticencia, evocando aquel decir sin decir que expresaría Jordi Teixidor, desde un provocador cúmulo de oxímoron con los que parecía hacer imposible sentarse a conversar con quien afirmara que el arte no existe o siendo capaz de expresar lo innecesario del mismo. Entonces ¿quién se atreve a sentarse a conversar?

Otra similar conversación ensimismada equivalente a la autoentrevista, como siempre he reflexionado, se había manifestado en un tempranísimo texto de Torner, titulado «Justificación personal», mas acaso, ya dije ¿no son "personales" todos los textos que uno escribe? Torner comenzando a hablar de sí, era 1958 y, aun escrito, tiene un aire declamativo, pues adquiere su tono en especial cuando lo leo en alta voz, como expresara Atwood. Y, entonces, declamado, su aire es doliente, como una expresión solitaria, tal: al mundo escribo esta proclama, con ecos de aquel «quien, si yo gritase me oiría» *rilkeano*, y que Torner publicó con ocasión de su exposición en la Sala de Exposiciones del Palacio Provincial, de la Institución Fernando el Católico en Zaragoza[11]. Por ese carácter de «voz» amplificada, como un manifiesto más lo he calificado, un verdadero manifiesto a considerar en aquella era de los manifiestos[12] que rondaba los años de su publicación. Pues, tal he escrito[13], en torno a aquel año simbólico de 1957 se produjeron en el mundo del arte numerosos manifiestos (los manifiestos de «El Paso», son los más conocidos)[14], que no solo fueron colectivos, sino que hubo también ciertos casos individuales; manifiestos vindicativos pero también inscritos en la negación: el caso de «Contra»[15]; inclusive manifiestos-anti-manifiesto, como contemplo el del singular grupo «Tempo»[16]. La institución zaragozana en donde declama Torner fue una verdadera puerta entreabierta a la modernidad en Zaragoza, desde que unos años antes, 1953, comenzase a ser dirigida por Federico Torralba. Esa «Justificación personal», con frecuencia republicada por el propio artista, total o parcialmente como explicamos más adelante, me parece que se puede enfrentar sin riesgo a la mítica mencionada «Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner»[17], aquí también presentada, inclusive hay concomitancias severas entre los dos textos separados tres décadas.

Mas siempre que pienso en un retrato del primer Torner, por cierto, no muy alejado del artista excelso que fue tras sus primeras obras figurativas, retorno a una hermosa y desvanecida entrevista que le hizo Raúl Torres, perteneciente ahora a esta RACAL, a inicios de los sesenta en su propio estudio conquense, otro lugar colgado de la hoz, en Cuenca y fuera del mundo, reino suspendido, como aquel traspaís que citaba Bonnefoy[18]. Un hermoso retrato fotográfico frente a la ventana preside el artículo, mas en realidad es Torres quien hace el verdadero retrato, desde ese lato título "Pintor en Cuenca", tan dicente, *pintor en aquella Cuenca*, añado. De hermoso timbre lírico, casi elegíaco, el autor incluía acotaciones sobre el espíritu que flotaba en el estudio, desde su inicio, un mundo íntimo creado por el pintor, dirá, en tanto se evoca la música de Schönberg que concluye al inicio del encuentro. Aquella tarde de diciembre de 1962 el sol tomaba «su camino otoñal hacia la noche», dirá el escritor. Y, tras los aplausos a Schönberg, Torres

describe el ambiente de aquel extraño lugar, un verdadero *templum*: las revistas de cine sobre la mesa donde se menciona a Michelangelo Antonioni y su «L'Eclisse» (1962), ecos de la película coincidente con la Bienal de Venecia de ese año[19]. ¿Y qué extraño lugar en Cuenca era ese donde, ya dije concluía el año 1962, también sobre el mueble el libro de Juan-Eduardo Cirlot sobre Torner, recién editado[20], otrosí los «Cahiers du Cinéma»? Aquí se habla de Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Alain Robbe-Grillet o Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Y en torno, *à bout de soufflé*, contemplando deslumbrado los cuadros de Torner, escribe Torres en su artículo, tendría que inventarse «una nueva literatura para su pintura». Como quienes conocen un mismo secreto, en esa entrevista plena de sobrentendidos, del estilo «tú ya me entiendes», tan *torneriano*, equivalente a un suyo «y en ese plan», como un fino tejido de lítotes. Voz en hesicasmo[21], santa impasibilidad que quienes le conocimos sabemos que se articulaba frente al silencio, límpidas palabras iniciadoras del misterio que a veces funcionaban como aquellas muñecas rusas, las historias saliendo de las historias, una más extraordinaria que otra. Entre tanto, en el encuentro con Torres, a lo lejos arriban los cantos de vísperas de los monjes paúles, como un rumor presagiador esas voces que llegan, también, desde otro lugar-que-será-Torner. «Es usted buen observador», asentirá el artista a quien le entrevista (*como haré yo*, le faltó decir*, cuando dentro de unos años me autoentreviste*). Aquella descripción me evocaba aquella *scala coeli* de los místicos, alejamiento del mundo, las potencias afinadas hacia el hombre interior, silencio, el quehacer manual, la austeridad, incluyendo el canto de los salmos que trae el aire.

En esta publicación ahondamos en su «voz», la palabra de Zóbel definiendo a Torner es otro texto que hemos situado entre un conjunto de textos que refieren el vínculo entre Torner y Zóbel, y aquel suceso extraordinario en aquella España ensimismada que fue la creación del Museo de Arte Abstracto Español. Un capítulo que, de alguna forma, queda abierto por la entrevista mencionada de Manuel Fontán del Junco, en 2006, con ocasión de los cuarenta años del Museo, bajo el promisorio título, la voz de Torner: «Todos los espacios y todos los tiempos», y aquella afirmación hermosa: «con Fernando ibas descubriendo continuamente el mundo». Al cabo, como explico aquí en otro escrito, la conversación de Torner sucedió siempre durante más de dos décadas con Zóbel, hasta el punto de referirme en 1985 aquello del "sillón vacío", pues percibía, me dijo, «que (fallecido Zóbel un año antes) no hay nadie con quien hablar».

Era el fin de los tiempos, sin respuesta las preguntas nuevamente, la conversación se había detenido, para siempre. Y parece que frente a quienes llegamos después, Torner seguía realmente conversando con Zóbel. «Tengo que volver a Zóbel para responder a eso», le dirá a Enriqueta Antolín en 1991[22]. Es otra de las entrevistas que, aunque con mayor concisión, no deja de mostrar un Torner en extremo certero con sus respuestas.

Hermosa la palabra de José Ángel García, «La expresión de lo excelso (Pensando el sentimiento)», una suerte de memorabilia de sus muchos encuentros con Torner, "regalos" escribirá (compartimos ese término quienes ahora escribimos), alguno evocado en aquel bello: "Insistiendo en la excelencia. Gustavo Torner: un collage" (2006)[23].

Aquel texto de Zóbel pensando en Torner, como explicamos, debe ser el escrito más veces citado en la bibliografía *torneriana*, lo sería por el propio Torner pero, tam-

bién, por quienes escribimos sobre arte. Y tal referimos con frecuencia, de la importancia que Torner le otorgaba da muestra que abriera su propio catálogo de la retrospectiva en el MNCARS (1991), la mención del epígrafe no puede ser más singular, un único texto, el zobeliano y luego diversos de Torner: «Texto de Fernando Zóbel / Textos de Gustavo Torner»[24]. Era el reconocimiento de un Zóbel conducente a un análisis certero, como poquísimos, sobre su figura, algo en lo que he insistido en «Volver a pensar en Gustavo Torner» (2026), explicando el aire de recencia de ese texto escrito hace cincuenta años: «Pensar en Gustavo Torner» (1978). Antes, hemos podido leer algunas notas de los «Diarios» de Fernando Zóbel en donde se narran los primeros encuentros con Torner en Cuenca, aquel mítico junio de 1963. Coincidente con ese momento son algunas ilustraciones que acompañan en ocasiones, dibujos de un cuaderno de Fernando Zóbel al encontrarse en el estudio del conquense, que fueron previos, bocetos entiendo, del mítico «Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town» (1970)[25]. Las palabras, los dibujos, y ahora casi sentados escuchándolos.

Resultado de los encuentros las listas que, como un cultísimo juego se intercambian Zóbel y Torner, elección de pinturas que compondrían un personal museo imaginario. Proponer también las confluencias. Estos son los artistas y diversas sus pinturas, tal puede leerse: Alonso Cano, Chardin, René d'Anjou, El Greco, Giorgione, Piero della Francesca, Tintoretto, Valdés Leal o Zurbarán. Como he escrito, es como si esta conversación, que ahora se revela, ese paisaje circular, estos "Diálogos con la pintura", fuera profunda-profunda y sólo posible entre iniciados.

Avanzado el volumen con la conferencia que impartí en la Real Academia Conquense de Artes y Letras, el pasado 24 de febrero de 2026. Volvemos a pensar en Torner, no cejamos de pensar en Torner.

Concluye Santiago Torralba quien, además de haber dado esta forma bella al número especial, parece enlazar con el artículo que abre estas páginas, de Raúl Torres. Retorna Santiago a aquel estudio colgado en la hoz, las vistas y su música, el decir torneriano, blancos y silencios. "El silencio necesario", escribe Torralba con tino. Hermosas sus fotografías que nos han acompañado, que nos permiten evocar esa obra total, magna, que es el Espacio Torner y al artista ilusionado durante su ejecución. Qué bien expresa la experiencia espiritual, que lo es, en la visita al Espacio Torner, que ha vivido y fotografiado desde su apertura y que tanto ha documentado.

A modo de adenda a esa conferencia, dos poemas que le dedicó al artista uno de sus grandes amigos, poeta paul de amplísimos conocimientos a quien tuve el privilegio de tratar, Enrique R. Panyagua (1922-2014). De místico a místico, recuerden: «Me pasma tu labor, que resplandece / con angélica luz, alta pureza. / Que, por sabiduría y sutileza, / se afirma fiel e intacta permanece»[26].

NOTAS

1.- AJMÁTOVA, Anna (2005), «Poema sin héroe», en Anna Ajmátova/Marina Tsvetáieva. *El canto y la ceniza.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 55.

2.- Menciono la hermosa introducción de: BONET, Juan Manuel. *Gustavo Torner, escritor.* En: *Gustavo Torner. Escritos y conversaciones.* Valencia: Pretextos, 1996. Reeditado en 2025 por la Fundación Torner-Ayuntamiento de Cuenca.

3.- "No-entrevista", puesto que existía más interlocutor que él mismo. Que se aleja de la definición: "Mantener una conversación con una o varias personas acerca de ciertos extremos, para informar al público de sus respuestas", RAE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.8.1 en línea]. <https://dle.rae.es> [27/III/2026].

4..- TORNER, Gustavo. *Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987 (s/p) .

5.- La cita es casi textual. SEOANE, Andrés. *Margaret Atwood (Entrevista).* Madrid: "La lectura", 20/III/2026, p. 8.

6.- La cita de Eliot encabeza el artículo de Torner de 2018. ELIOT, T. S. *Cuatro Cuartetos (East Coker, III, 33.34). TORNER, Gustavo. Sobre arte, juego y cultura. Madrid: RABASF. Pliegos de pensamiento vivo, 2018.*

7.- CALASSO, Roberto. *Bobi.* Barcelona: Cuadernos Anagrama, 2026, p. 19.

8.- Carta de Marina Tsvieáieva. Vid.: *Cartas del verano de 1926.* Barcelona: Editorial Minúscula, 2012, p. 33.

9.- CALVO SERRALLER, Francisco. *Travesía de Gustavo Torner.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 15.

10.- El texto de Torner: TORNER, Gustavo. *Reflexiones de un artista de hoy sobre el arte y la cultura.* Lección Magistral apertura de curso 1986-1987. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, Instituto Juan Valdés, Cuenca, 1987. Y el de: TEIXIDOR, Jorge. *Consideraciones sobre la pintura de Gustavo Torner.* Cuenca: Espacio Torner, UIMP y Ayuntamiento de Cuenca, 2025, p. 13.

11.- Texto en el catálogo de la Sala de Exposiciones del Palacio Provincial, Institución Fernando el Católico, *Gustavo Torner. Naturalezas vivas al aire libre,* Zaragoza, 28 Febrero-12 Marzo 1958. Reproducido en: "Torner", Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, Madrid 1978, pp. 7-8. Sobre su frecuente mención por el propio artista, lo explico en mi texto en esta publicación: "Volver a pensar en Gustavo Torner" (2026).

12.- DANTO, Arthur C. *Tres décadas después del fin del arte.* En "Después del fin del arte". Barcelona: Paidós Estética, 2010, pp. 49-71.

13.- Este asunto puede leerse aquí en el texto de este mismo autor, ya mencionado: "Volver a pensar en Gustavo Torner" (2026).

14.- El uso del plural al referir los manifiestos de El Paso es una apreciación personal. Quien escribe afirma con frecuencia que existen dos manifiestos, el primero, conocido, de 1957 y el que se publicó luego, con diversas matizaciones, en la revista "Papeles de Son Armadans"; en 1959.

15.- Sabido es, me refiero al homónimo del "Equipo 57". Publicado originalmente en francés, en París, junio 1957. (Considerado como el primer manifiesto de Equipo 57). Coincidiendo con la exposición en el café "Le Rond Point", Firmado por: A. Duart(e), A. Ibarrola, J. Serrano y J. Duarte.

16.- Como he escrito, "Tempo" como explicaba Salvador Victoria, tuvo un origen pragmático, la preocupación existencialista por el devenir del hombre en el tiempo. Un conjunto decenal que desarrolló su actividad expositiva entre 1963 y 1965 y a los que reunía un cierto aire generacional, la residencia en Paris de sus diversos artistas extranjeros, principalmente europeos y el uso de un lenguaje abstracto e informalista. Un colectivo con un cierto aire disconforme, al que siempre veo un punto irónico en su aspecto de (no)grupo, invadido por la melancolía y el *spleen*-, que no redactó manifiesto, ni comenzaba sus catálogos con el consabido texto crítico. Ellos mismos declararon reunirse con "una intercomunicación no (…) demasiado intensa".

17.- TORNER, Gustavo. *Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987.

18.- BONNEFOY, Yves. *L'Arrière-pays.* Paris : Mercure de France, 2001

19.- Lo observa Raúl Torres en dicho artículo: "De vez en cuando se marcha por Europa, y regresa siempre a Cuenca". Parece referirse al reciente viaje veneciano de Torner, con ocasión de su presencia expositiva en la *XXXI Biennale Internazionale d'Arte.* Allí sucede el encuentro entre Rueda, Torner y Zóbel, en la segunda semana de julio de 1962. La Biennale se celebró entre el 16 de junio y el 7 de octubre de ese 1962.

20.- CIRLOT, Juan-Eduardo. *La pintura de Gustavo Torner.* Cuenca: Imprenta Conquense, 1962.

21.- Doctrina antigua, tradición mística y práctica ascética de la Iglesia Ortodoxa Oriental. Ejerciente de la oración incesante y silenciosa, conocida como la "oración del corazón, centrada en la paz interior, la respiración y la atención. El término viene de "hesychía", perfecta paz del alma, santa impasibilidad.

22.- ANTOLÍN, Enriqueta. *Gustavo Torner. Entrevista.* Madrid: "El Sol", 2/VI/1991, p. 71.

23.- GARCÍA, José Ángel. *Insistiendo en la excelencia. Gustavo Torner: un collage.* Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, Colección Atalaya nº 16, 2006.

24.- En el catálogo que se menciona, pp. 45 y ss.

25.- ZÓBEL, Fernando. Cuenca. *Sketchbook of a Spanish Hill Town.* Nueva York-Cambridge: Philip Hofer Books. Walker and Company, New York. In association with the Department of printing and graphic arts of the Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, 1970.

26.- PANYAGUA, Enrique *R. Sonetos y collages.* Salamanca: Kadmos, 2004, p. 14. Un libro con collages tornerianos (a veces algo ruedianos) de Panyagua.



1958 | JUSTIFICACIÓN PERSONAL[1]

Gustavo Torner

Hay, ante todo, un amor al mundo, a la naturaleza. Una convicción de que la simple materialidad de las cosas, que su simple "estar", es de suyo ya un valor. Y que, por lo tanto, todos los materiales posibles en la plástica, tienen un valor intrínseco antes ya de la forma que puedan adoptar, de la composición, etc. Que estos pueden trascender intensificándoles al máximo: una tierra parece más tierra si está mojada; la arena parece más arena si está seca, suelta; la madera parece más madera si está carcomida, putrefacta. Y así la naturaleza se introduce en el arte de hoy a través de los materiales que lo hacen posible. Obtener todos los efectos expresivos que éstos llevan en sí, que son infinitos. Por eso no interesa la "materia pictórica" –tan traída y llevada en estos últimos tiempos- simplemente decorativa, sino sencillamente la materia en el sentido más vulgar de la palabra.

Por este afán de verdad y de "ir al grano" se emparenta con un Bartolomé Bermejo, un Zurbarán, un Sánchez Cotán...; por eso la adhesión a lo "aformal", o "informe", por no convenir una forma que distraiga esa expresión querida. Y por eso la renuncia a valores espaciales de profundidad (simple ilusión de espacio, no real), luminosos y la adopción de valores "táctiles".

¿Ha huido entonces el espíritu de esta nueva pintura? Creo que no. Ya dice Lassaigne que quizá lo que une a la mayoría de la pintura española es el logro de la máxima espiritualidad a través del más encarnizado realismo.

¿Será esto algo de lo que ya se ha llamado "el espíritu de la materia", una "presencia de la naturaleza"?

TORNER, Gustavo. *Justificación personal.* Texto en el catálogo de la Sala de Exposiciones del Palacio Provincial, Institución Fernando el Católico, *Gustavo Torner. Naturalezas vivas al aire libre,* Zaragoza, 28 Febrero-12 Marzo 1958. Reproducido (entre otros) en: *Torner*, Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, Madrid 1978, p. 8.

1.- Este texto fue presentado en la monografía de 1978 con aire de corpus, pues uno seguía en página al otro, con aspecto de continuidad. Entonces, podría pensarse, compuesto por Torner en dos tiempos: "Realmente desconozco qué fuerza nos impulsa (…)" con su cita borgiana y "Hay, ante todo, un amor al mundo", este último, realmente, es el publicado en 1958.



1962 | GUSTAVO TORNER, PINTOR EN CUENCA

Raúl Torres



Rezuman los aplausos. Exóticos, ciertamente. Ha acabado de sonar Schönberg en la parte alta de Cuenca. Gustavo cruza hacia uno de los ventanales de su estudio. Sí, estamos a mil metros sobre el nivel del mar y quizá haga frío ahí, en ese paisaje de la Hoz del Huécar, donde se abren los ventanales. Allá, junto a los cerros, el sol fulge en el vidrio de una botella rota; la carretera apenas si es visible, el hocino de Federico Muelas está habitado; ¿por quién? Enfrente de mí, en este mundo íntimo que ha creado el pintor, dos cosas muy rápidas: un cuadro de Torner, un cosmos, sin que él se enfade: ¡es tan difícil decir un adjetivo, es tan difícil decir una palabra! Digo esto por el miedo, porque cualquier cosa que se aventure se queda un poco corta. Tendré que inventar una nueva literatura para su pintura. Digo literatura, no ensayo monográfico, porque eso ya lo ha hecho Cirlot[1]. Bueno, la otra cosa a la que me refería es una revista: "Du", y en ella Michelangelo Antonioni y Monica Vitti, en un fotograma que podría ser de "El Eclipse" de "La Aventura" o de "La Noche".

Más que hablar, apetece estar aquí y aguzar el oído para no desperdiciar ningún ruido de la omnímoda Cuenca: apetece mirar los cuadros, ir para acá y para allá del estudio, beber un vaso de vino y averiguar la manera de robarle un cuadro a Gustavo. Confieso que una vez lo planeé, que estaba todo preparado, que la coartada era perfecta; pero Gustavo Torner clavó la ventana e hizo imposible la operación: eso no se lo perdonaré nunca y mucho menos ahora que la *Tate Gallery* ha comprado uno de sus cuadros[2].

LA PINTURA DE GUSTAVO TORNER MANIFIESTA YA SUS RASGOS ESENCIALES EN 1955

Hemos hablado ya del último cine italiano, del último cine francés de Resnais, de Antonioni; hemos hablado de Grillet y de "El Gatopardo", de Tomasi de Lampedusa; de Cuixart y de Tàpies, de Saura. Es necesario hablar de Gustavo Torner ahora, conocer sus soliloquios y sus realidades, conocer su pintura y su dónde va.

Gustavo ¿cuándo se dio cuenta de que era pintor?

Desde siempre, pero especialmente el año 1955. Es precisamente este año cuando conozco a Antonio Saura, cuando trabo amistad con él. Es en este mismo año cuando se celebra la III Bienal Hispanoamericana y empiezo a interesarme especialmente por las obras de Tàpies. Gustavo Torner tiene una cara redonda, de facciones regulares, en las que destacan un bigote fuerte, de emperador francés 1862. Lleva la cabeza rapada y viste de una manera sencilla, acusadamente sencilla. Ahora, Gustavo Torner se ha levantado y anda hacia uno de los grandes ventanales; ha graduado el caudal del sol que entraba y, más seguro (quizá porque lo molestaba en los ojos), se vuelve hacía mí y me interroga con un gesto.

-¿Qué empezó a pintar?

-Láminas de botánica para publicaciones científicas.

¿Y qué motivos o qué proceso ha experimentado para llegar a esta pintura?

Hay un proceso exterior que es un "travelling" cinematográfico; empieza uno pintando paisajes y cada vez se va acercando más al tema; esto sólo ocurre en Cuenca porque es un paisaje sin profundidad. Se acerca aún más hasta que es un paisaje de áreas limitadas, todo esto con técnica tradicional. Luego empiezan a usarse técnicas mixtas con nuevos materiales para después ir obteniendo los máximos efectos expresivos de estos materiales y técnicas. Esto lo dice exactísimamente Cirlot en el libro que ha escrito sobre mi pintura "La pintura de Gustavo Torner"; lo explica mucho mejor que yo pueda decirlo... Intentando conseguir esa expresión casi exclusivamente a través de la textura, o sea, el aspecto puramente material del cuadro, en el sentido más vulgar

UNA ARTICULACION DISCONTINUA DE LA MATERIA

> «Angulosa y quebrada, deja espacios alisados y muertos, sumidos en una sombra "interior". Las imágenes parecen visiones de lo microscópico, alteraciones de la percepción y no se acercan a ninguna suerte de paisajismo. No se producen relieves paroxísticos, ni tampoco hay rastros de dinamismo lineal. Signos y gestos han sido barridos y aun los "graffiti" surgirán muy raramente sobre la tierra abrasada de las imágenes de Torner».

Es así como empieza Juan-Eduardo Cirlot el libro que ha publicado sobre la pintura de Gustavo Torner.

De pronto, Gustavo y yo hemos retrocedido, quizá estamos un poco influidos por el sol que toma su camino otoñal hacia la noche. Hablamos del 1943, cuando acaba el bachillerato y empieza los estudios universitarios. Torner es ayudante de Montes. Vive en Teruel. Es en esta ciudad cuando empieza a realizar las láminas de botánica para publicaciones científicas, como la "Flora forestal de España". En el 47 viaja por España y fija su residencia en Cuenca, ciudad donde nació el 13 de julio del 25. En el 51, después de haber viajado por Francia e Italia, realiza sus primeras obras pictóricas de carácter figurativo. Tres años después es orientado por la pintura de Pancho Cossío. En el 1959 viaja por Francia, Alemania y los Países Bajos, estudiando el arte contemporáneo. Comienza a usar un medio pictórico complejo. Concreta sus imágenes en el aspecto esencial que desarrollará en los años siguientes.

Torner enciende un cigarrillo, hace una pausa; es entonces cuando le digo:

-¿Ha sido ayudado por alguien?

-Sí; por Antonio Saura. Él me ha puesto en contacto con el arte actual.

-¿Hay algo en su obra anterior, algo que le guste tanto como lo que hace ahora?

-Las láminas de botánica como láminas de botánica, que guardan una relación con lo que ahora hago.

-¿Hay manera de mejorar la técnica propia?

-Sí

-¿Cómo?

-No sé decir. Cada cuadro plantea una técnica propia.

-Sus cuadros mejores, ¿están hechos en momentos de tranquilidad o bajo una tensión emotiva?

-Puede ser que en un momento de tensión emotiva. A veces pienso hoy un cuadro que realizo el año que viene.

TREINTA EXPOSICIONES ENTRE PERSONALES Y COLECTIVAS

Cuando empezamos a hablar, hace un par de horas o quizá tres horas, Torner apagó el tocadiscos. Hasta el momento habíamos estado manteniendo la conversación tan sólo acompañados de los ruidos característicos de la parte alta de la ciudad; el tañer de una campaña, las voces de los niños jugando en las eras o el claxon de un coche cruzando la

hoz del Huécar. De pronto, enfrente, en el monasterio de los Paúles, han empezado a escucharse las voces de los muchachos que allí estudian; entonan el gregoriano magníficamente. A Cuenca se le ha marchado el sol ya este día de otoño, y han encendido sus gargantas los padres paúles. Hablamos de las exposiciones que ha realizado desde 1955. Han sido cerca de treinta. Ha expuesto en Cuenca, en Madrid, en Zaragoza, en Teruel. Ha ganado el "Molino de Bronce", en Valdepeñas (1957); mención honorífica del concurso de "Acento" (Madrid, 1959); premio de pintura abstracta en Lausanne (1960). Ha hecho exposiciones colectivas en Anvers, en Stuttgart, en Tokio, Nogoyá, San Francisco, Dallas, Denver, Nueva York, Bruselas, Helsinki, Berlín, Bonn, Palma de Mallorca, VI Bienal de São Paulo. Tate Gallery (Londres 1962), Bilbao, Sevilla, Madrid, Barcelona y por último en la XXXI Bienal de Venecia.

Después de esta pasada por absolutamente todo el mundo, interrogo al pintor:

-¿Hay un pintor que le haya influido especialmente?

-El pintor que me ha producido mayor impacto, de los actuales, ha sido Tàpies.

…LA CALAVERA, LA RAIZ RESECA, EL PURO TROZO DE HIERRO ABIERTO CON UNA MANO

Todo ello sometido a una tranquila horizontalidad, sumido en su propio peso como un mar de mercurio...

Estas son las bellas palabras con las que J. E. Cirlot da fin a su libro sobre la pintura de Gustavo Torner. La calavera, la raíz reseca, el puro trozo de hierro abierto con una mano. Pienso en esto.

Gustavo -le digo-, cuando se pone a pintar, ¿tiene organizada la materia o le sucede a veces el encontrarse frente a algún desarrollo imprevisto*?*

Las dos cosas mezcladas a la vez. Mi criterio coincide con el del arte chino: "ideas claras, técnica segura, ejecución espontánea".

-¿Cuáles son sus costumbres?

-Las sabe tan bien como yo.

Tiene un poco de razón. No es que yo conozca absolutamente todas sus costumbres. Pero en Cuenca, la esotérica Cuenca, casi todos sabemos todo de todos. Gustavo va a trabajar por la mañana a Montes; muchos días sale en "jeep" a la sierra de Cuenca, y está varios días. Después de comer toma café en "Ruíz" y luego sube hasta su estudio, en la parte alta, exactamente en el paseo de Ronda, frente al paisaje más importante de Europa. Allí se queda toda la tarde, y a veces toda la noche, trabajando en sus texturas. A Gustavo le gusta el cine importante y la música importante. De vez en cuando se marcha por Europa, y regresa siempre a Cuenca.

-¿Qué proyectos futuros tiene?

-Me gustaría hacer grabados para ilustrar algunos clásicos españoles.

-¿Ha intentado otras artes?

-En relación con la pintura, sí. He hecho algún tapiz o algún mosaico.

-Gustavo, ¿piensa que las críticas son útiles?

-Son útiles para ver la reacción de los demás opinando sobre la obra.

-¿Tiene alguna característica singular?

-También a esta pregunta puede contestar mejor que yo: es usted buen observador.

Sí: Gustavo Torner tiene una característica singular, que cualquiera que haya hablado con él una sola vez habrá observado. No es una característica fácil, como beber "whisky" en grandes dosis o comer cebolleta; es algo sencillo y simpático. Cuando Gustavo se refiere al aumentativo o diminutivo lo hace en mayor grado; es decir, ha creado el grado aumentativo o diminutivo Torner. Por ejemplo, si quiere decir exacto dice así: exactísimamente, lo cual da una idea verdaderamente exacta de lo que el pintor está juzgando.

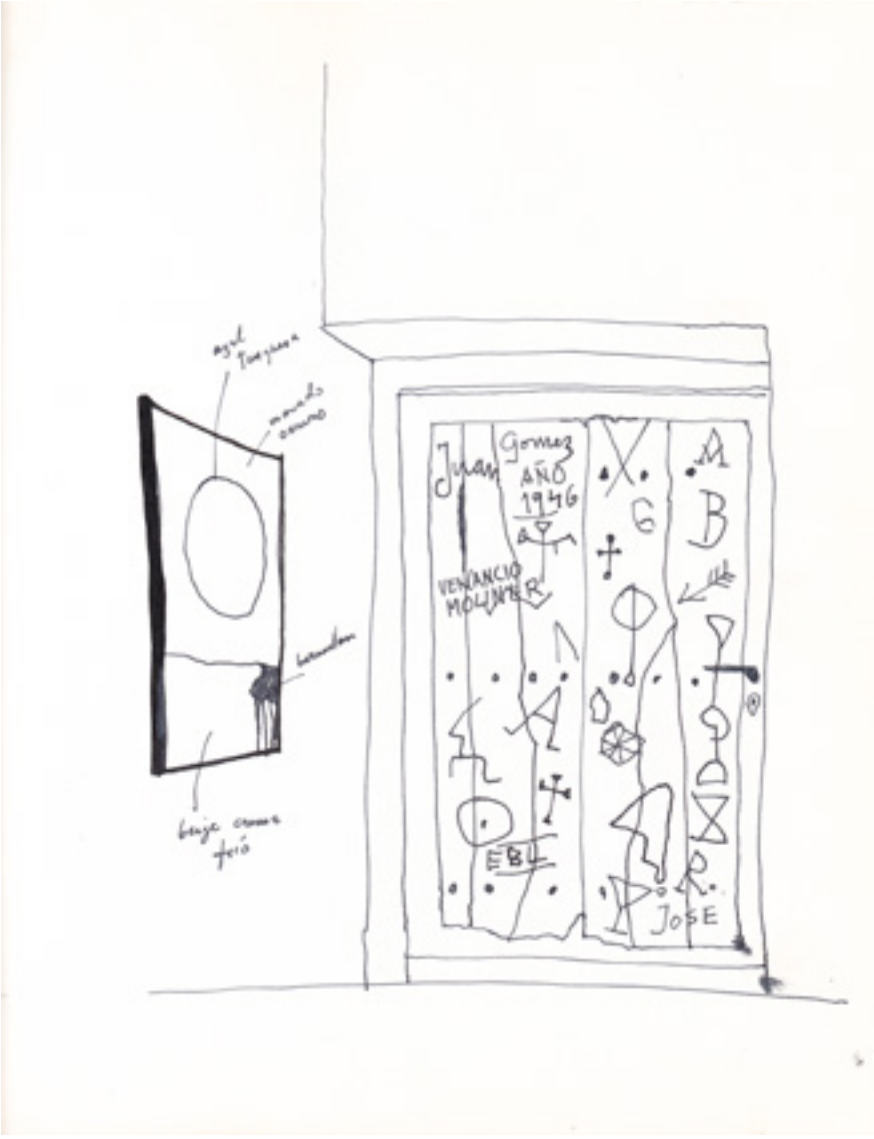
El sol, por fin, se ha decidido por el Júcar, y se está muriendo en los últimos meandros, allá junto a Albadalejito. La hoz del Huécar está completamente oscura. Los paúles, callados; las eras, solitarias. La primera estrella frente al estudio de Gustavo Torner, en la ladera izquierda del Cerro Socorro. En la caverna inmensa del paisaje más trascendental de toda Europa empiezan a sonar los últimos cucos del otoño.

Una galleta más, la última, y un vaso más, el último. Un vaso de buen vino. Nos levantamos, pasamos por entre las telas de látex y arena, pasamos por entre la "inmovilidad sustancial", que ha dicho Cirlot; junto a las telas momificadas, junto a la síntesis fluctuante, inestable.

TORRES, Raúl. *Gustavo Torner, pintor en Cuenca*. Madrid: "ABC", 9/XII/1962, pp. 58-59.

1.-Torres menciona el conocido, antes citado: CIRLOT, Juan-Eduardo. *La pintura de Gustavo Torner*. Cuenca: Imprenta Conquense, 1962.

2.-Tate Gallery, *Modern Spanish Painting*, Londres, (5)6 Enero-19 Febrero 1962; Southampton Art Gallery, Marzo 1962; Ferens Art Gallery, Hull, Marzo-Abril 1962; Walker Art Gallery, Liverpool, Abril-Mayo 1962. Se refiere, claro, al cuadro "Composición" (1961). Con número de Tate Gallery: T00483. En la adenda que sigue profundizamos en esto.



Dibujo de Fernando Zóbel del estudio de Gustavo Torner,
10 de noviembre de 1963
Colección particular
© Herederos de Fernando Zóbel



1962 | ADENDA. GUSTAVO TORNER EXPLICA SU "COMPOSICIÓN" (1961) EN LA *TATE GALLERY*

Raúl Torres

Raúl Torres refiere en su artículo que Torner le ha explicado que la *Tate Gallery* ha incorporado un cuadro a su colección, *Composición* (1961), procedente de la exposición de marzo de ese año titulada *Modern Spanish Painting*. Unos años después, el artista se dirigió por carta a la *Tate Gallery* (29/I/1970), explicando sus objetivos creadores frente a ese gran cuadro que había sido expresamente concebido para dicha exposición[1]. Como referimos en nuestro prólogo, en su explicación, desde ese inicio en el que refiere el paso a través «de un período de gran angustia», no parece haber otra cosa que esa conversación consigo mismo, al explicar el cuadro.

De hecho, este cuadro había sido precedido inmediatamente de un periodo de gran angustia. Si intentáramos establecer una analogía más o menos objetiva, podríamos calificarlo de expresionismo frío y formal, más que una explotación personal del dolor humano. Materia atormentada y espacio vacío, en este caso casi negro, pero no del todo.

Por supuesto, sucede que una obra que tiene una zona muy sólida y otra bastante insustancial, y cuyas partes están separadas por una línea horizontal, siempre adquiere la apariencia de un paisaje...

Mi razón para utilizar materiales poco ortodoxos es sencilla. La principal contribución de la abstracción no formal (tras el surrealismo y el dadaísmo) ha sido revelar que el material pictórico y el material cotidiano tienen sus propias cualidades expresivas, independientemente del tamaño, la forma, el color, etc. Personalmente soy muy consciente de ello.

Desde el punto de vista técnico, varío constantemente mis materiales y métodos, al igual que los artistas anteriores solían cambiar sus colores y, sobre todo, sus composiciones. Intento crear texturas más que formas, al igual que en la música contemporánea se puede componer con sonidos sin utilizar las notas de la escala musical. Y por eso no considero pertenezca al arte experimental, pues el arte es necesariamente experimental y debe serlo. Casi siempre, las obras que se denominan «experimentales» son simplemente estudios que han resultado imposibles de llevar a una conclusión final.

Es posible que mi obra se ocupe de descubrir relaciones entre elementos contradictorios para lograr una unidad, que es el aspecto de la realidad que más me impresiona. Todo esto se aborda desde un punto de vista exclusivamente plástico —para crear una unidad plástica—, aunque no me molesta que mi obra tenga también aspectos literarios, humorísticos, científicos o pseudocientíficos.

1.- Estoy refiriéndome también a sus medidas: 195 x 162 cm.

This picture in fact immediately preceded a period of great anguish. In trying to draw a kind of more or less objective analogy, we could call it cold, formal expressionism rather than a personal exploitation of human sorrow. Tormented material and empty space, in this case almost black but not entirely.
'Of course it so happens that a work which has a very solid area and another area which is rather insubstantial, and which has the parts separated by a horizontal, always takes on the appearance of a landscape ...
My reason for using unorthodox materials is simple. The principal contribution of non-formal abstraction (after surrealism and dada) has been to reveal that pictorial material and everyday material have their own expressive qualities, regardless of size, form, colour, etc. I am personally very conscious of this.
From the technical point of view I am constantly varying my materials and methods just as earlier artists used to change their colours and especially their compositions. I try to devise textures rather than forms, just as in contemporary music one can compose with sounds without using the notes of the musical scale. And that is why I do not believe in experimental art, for art is necessarily experimental and should be so. Almost invariably works which are called "experimental" are simply studies which it has proved impossible to carry through to a final conclusion.
Possibly my work is concerned with discovering relationships between contradictory elements so as to achieve a unity, which is the aspect of reality that impresses me most. All this is approached from an exclusively plastic point of view - to create a plastic unity - although it does not disturb me that my work also has literary, humorous, scientific or pseudo-scientific aspects.





1978 | REALMENTE DESCONOZCO QUÉ FUERZA NOS IMPULSA

Gustavo Torner

«¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!»

(Jorge Luis Borges, *La escritura de Dios*)

Realmente desconozco qué fuerza nos impulsa a estos menesteres, a todos los que dedicamos nuestro quehacer a ese mundo tan raro del arte, que ni siquiera sabemos de verdad lo que es ni en lo que consiste, que nos da algunas satisfacciones, pero nos exige continuas renuncias. Quizás la posibilidad, mejor que otras, de encontrarnos con nosotros mismos. O de entender mejor el mundo que nos rodea y que queremos integrar en nuestra vida, en nuestro mundo interior.

Yo, desde luego, no lo entiendo, cada vez me parece todo más raro. Que un montón de partículas atómicas, como creo que se dice, en un cierto orden, sea una persona corriente capaz de amar o tener ilusión, me parece rarísimo. Mucho más que los fantasmas imaginados. Yo no lo entiendo, pero tampoco sé de nadie que lo entienda, y conste que procuro información sobre el tema. Siempre nos cuentan lo que no interesa. Es como curar las heridas, no la enfermedad que las ocasiona. Deseamos tener algún asidero, aunque pequeño, seguro. No hay. Buscamos plenitud, y nos encontramos la mediocridad. Pero encendemos la radio, suena cierta música, de repente caemos en la cuenta que por ahí va la cosa. A veces viendo museos nos hartamos de tanta pintura, y de pronto un cuadro tiene la extraña virtud de reconciliarnos con todo, del cansancio, del hastío, de la lluvia de fuera, de las caras desilusionadas de nuestros compañeros de visita... Es que hemos entrevisto algo muy de verdad. Es algo así como si todo el arte consistiese en llegar al corazón de un fruto y cada uno pincha y se acerca más o menos. Ninguno llega, pero algunos se acercan. Otros, porque desgarran la corteza, parece que han hecho un gran trabajo. Pero pasa el tiempo y todavía seguimos hechizados por lo que hizo el que se acercó al corazón, aunque su camino se interprete en cada época de manera diferente.

Intentar hacer arte, que suena tan mal, es como querer interpretar el mundo, y al hacer ese objeto que es la obra artística queremos reproducir, por analogía, sus relaciones, que no conocemos, que intuimos. Los grandes poetas saben mucho de esto. Yo, como no sé y no me gusta engañar a sabiendas, contaré, no lo que es el arte, que no existe en sí, que no es más que una cualidad que poseen en común unos objetos putrescibles, que son las obras de arte, sino el proceso más banal de su ejecución, algo así como para explicar el Partenón contáramos su número de piedras. Nos tenemos que arreglar con lo que tenemos. Yo, desde luego, no quiero expresar nada, quizás que todo es posible porque no sabemos lo que es posible y que quizás haya más cosas que las sospechadas, que todo es relativo, que el negro no es lo opuesto al blanco, sino que ambos son los extremos de la gama de grises, y luego están el amarillo, el rojo, el violeta y los pardos... Hay muchos niveles para mirar o escuchar. Miremos y escuchemos, por si acaso, con atención.

TORNER, Gustavo. Reproducido en: *Torner*, Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, Madrid, 1978, p.



1987 | GUSTAVO TORNER ENTREVISTA A GUSTAVO TORNER

Lo primero que sorprende cuando se analizan todas y cada una de las obras en exposición es que ninguna está realizada físicamente de una sola pieza. ¿Por qué?

Realmente es así y ahora me doy cuenta que lo he hecho casi siempre. Al menos desde hace unos treinta años, desde principios de los sesenta.

Pero ¿por qué?

La pregunta me fuerza a pensar. No sé cómo he empezado a hacerlo así. Debió ser la primera vez cuando a una superficie lisa, con un color plano, le añadí una chatarra envejecida. El proceso artístico es totalmente misterioso. A veces se tiene clara conciencia de lo que se quiere hacer, pero cuando la obra está terminada y se considera válida, también intuitivamente, su validez puede no corresponder a la intención inicial. En aquel caso me interesaba exponer la potencia de la materia en sí -la realidad, lo existente- y el tiempo, su otra medida, y la forma más rotunda era la más sencilla: pegar esa materia, emblemática, sea encontrada o muy buscada, pero nunca manipulada, al lado de una superficie inerte, lisa e incluso hasta antinatural por el color y textura elegidos, color y textura que en esa masa no se darían nunca en la naturaleza.

¿No es demasiado simple todo eso?

Quizá. Pero ya entonces había meditado bastante sobre el arte de la historia y había llegado a la conclusión que el arte que más me interesaba estaba dentro del concepto expresado por el griego Heráclito de «armonía encubierta mejor que descubierta».
Prefiero sugerir, dar a entender, a imaginar, forzar a pensar, a cautivar, que a «retratar».
Para, «retratar» y hacer gran arte no ha existido más que Velázquez. Ya sé que en su pequeña cabeza de «Felipe IV», viejo, del Prado, ha conseguido lo que Robert Hughes describe como la sustitución de la imaginación por la conciencia. Cuando todo lo que se quiere decir y hacer está presente no hay que llamar a la imaginación, ni siquiera al pensamiento. Pero ejemplos como éste apenas existen. Son demasiado excelsos.

Pero continuamos sin tener las respuestas ¿Por qué tantos años realizando «assemblages» y sobre todo los últimos diez años en que absolutamente todas las obras son polípticos, es decir piezas yuxtapuestas?

Todas menos una, que yo mismo quedé sorprendido al terminar, aunque la acepté como válida. Su rareza para mí es que era una pintura sobre lienzo, sin más, con tema que, como en casi todo el arte, era «figurado», casi figurativo.

¿Pero eso no es un pecado, suponiendo que pueda haber pecados en el arte?

No creo que haya pecados en el arte. Pero si hay muchísimas mentiras. Mentiras en todos los sentidos. Quizás el arte, todo él, no sea más que una inmensa mentira, no sea nada. Ya he dicho por otros sitios que el arte en sí, solo, aislado, no existe. Que lo que existe es lo que llamamos obra de arte y el arte es una abstracción de esa cualidad común a todas esas «obras de arte». Pero yo todavía creo en las obras de arte, en ciertas obras que tienen esa cualidad mágica que llamamos arte, que no podemos definir a pesar de tantas definiciones, pero que entendemos siempre que lo son.

Seguimos desviándonos de la primera pregunta.

O estamos buscando el camino para poder contestarla. Creo que la pregunta está bien formulada y si logro dar con la respuesta habremos aclarado multitud de cosas.

Bien, comencemos todavía antes. ¿Por qué los «assemblages», la unión de cosas diversas que en esta exposición tenemos claramente en la última escultura?

Ya he dado a entender que, para mí, quizá sólo para mí, el pintar, el hacer forma de colores es como mentir. Y aborrezco la mentira. Podré cambiar de criterio, puede ser que lo esté cambiando ya, pero todavía pienso así, aunque entiendo que estas conclusiones no son, «de suyo», válidas.

¿Y a dónde nos lleva todo esto?

A repensar una vez más la esencia «física» de la obra de arte. Con la misma cantidad de lienzo y la misma cantidad de pigmentos se puede realizar una gran obra de arte o un objeto deleznable. Físicamente lo que caracteriza una obra de arte son sus «relaciones». La cantidad de una cosa en «relación» a otra. Eso tan claro y elemental en el cocinar. Pero en arte todo se complica porque en esa obra todo es simbólico, empezando por el formato del soporte, pasando por los materiales y terminando en sus formas y figuras. Y puede ocurrir, como en el cocinar, que si se usan demasiados elementos el final puede ser mucho menos interesante que otra solución con menos elementos, aunque con unas relaciones sorprendentes pero exactas.

¿Pero el arte no es un hecho solamente físico, una obra física, sino también cultural?

La obra de arte en sí no es más que una obra física. Otra cuestión es que sea capaz de trasmi-

tir emociones o conceptos a las gentes, pero siempre a partir de sus datos físicos. La música no se puede hacer sin sonidos y solamente con sonidos. Lo que ocurre es que en arte se manejan también alusiones, analogías, símbolos y sus relaciones. Las posibles combinaciones pueden ser inmensas.

Imaginemos un cuadro figurativo con una puesta de sol o un cuadro abstracto con una composición geométrica. ¿Por qué tenemos que ver ninguna otra cosa en él?

Si realmente no «vemos» absolutamente nada más, ese cuadro, para mí, no es arte, es la mera copia de «una imaginada» puesta de sol o una construcción mental. Yo al arte le pido más.

¿Qué le pides?

Una nueva medida del hombre. No una mera habilidad manual, aunque sea extraordinaria. Ser testigo de la excelsitud de ser hombre, que me enseñe a ver la riqueza del mundo, a entenderlo un poco más, a saborearlo un poco más, o incluso a odiarlo. La magia del arte puede hacer que coexista lo terrible y lo sublime a la vez, porque plantea más profundas preguntas. El arte no enseña con respuestas, sino con la ampliación de las preguntas.

¿Pero todo eso no son más que indefiniciones?

No se pueden poner límites al arte, no se puede definir. Pero podemos encontrar dónde está. Reconocemos su chispazo, que siempre existe. Unas veces es grande y fugaz, en otras más lento, pero más duradero, a veces casi imperceptible, pero hipnotizante.
Volvamos atrás. Ésa era mi intención al hacer los «assemblages» o los «collages»: poner una serie de elementos en tales cantidades y proporciones para ocasionar la «ignición», procurando que la habilidad de la mano se vea lo menos posible para no confundir el resultado, pues encuentro muy triste que se tenga que celebrar una obra de arte por su simple habilidad manual.

¿Entonces no hay criterio más o menos unitario del quehacer, aunque sea el de una búsqueda?

Ya es muy conocida la frase de Picasso de «no busco, sino encuentro». Esto lo saben y sabían todos los artistas.

¿Pero se partirá de algún fundamento?

Ahí está el gran problema. Todo arte es hijo, o padre (!) de su tiempo. Y nuestro tiempo se caracteriza, por primera vez en la historia, porque no tiene creencias. Las culturas o civilizaciones que han llegado hasta ahora se desmoronan y se está formando una nueva cultura mundial sin una religión de base que ordene la jerarquía de los valores, hecho sin precedentes en toda la historia. La tarea que tenemos entre todos es fascinante, pero extraordinariamente difícil.

¿Qué hacer?

Lo de siempre. Procurar hacer bien las cosas. Si la sinceridad no es garantía de gran arte, que sea al menos uno de sus condicionantes. Y que cada uno aporte a los demás su visión más personal y profunda de los problemas.

¿La pintura, la escultura, el arte en general pueden colaborar a esta empresa?

Todo puede y debe colaborar. Por lo pronto realizando eso que soñaba Paul Éluard de «hablar un lenguaje universal más allá de las fronteras y el tiempo, la necesidad de transmitir su emoción, su seguridad, su confianza en la vida... que nos hace saber que hay en nosotros, desde siempre, las mismas posibilidades y el mismo poder».
Y así llegamos a la contestación de la primera pregunta. Si vivimos en un mundo que no tiene ninguna base de creencias, hagamos un arte solamente y claramente de fragmentos, fragmentos aunque elementales, que estén llenos de significación y consigamos un resultado unitario con esos fragmentos como analogía de nuevos mundos posibles, más amplias, más abiertos a nuevas y profundas experiencias, donde sea más fácil y hermoso.



Intentemos descender del Olimpo. Miremos alrededor y seamos más realistas.

Espero que todo eso no quiera esconder un descenso en la exigencia.

Bien. Pero miremos alrededor. ¿Qué es lo que se ve más?

Depende desde dónde se mire y a dónde se dirija la mirada. Lo primero que se ve son muchas cosas. La información es muy abundante, diría que demasiado abundante, si no fuera por el temor que al reducirla se suprimiera no lo de menos valor, sino aquello que no interesara desde determinadas intenciones. Es mejor tener delante un aparente caos y escudriñar con atención.

¿Y qué se distingue mejor?

Como siempre, los gritos, sobre todo desde que se consiguió la atención popular al arte por el paso de la calidad a las relaciones públicas.

¿Pero siempre habrá algo válido, sea como sea?

Sí. Incluso hubo un tiempo de respeto a un arte silencioso, el «Minimal Art», con un lenguaje hermético pero de ancha base para su comprensión.

Pero eso ya pasó

Sí, como Velázquez o Vermeer. Si pasar se entiende como dejar de estar de moda.

¿Y ahora?

Es agotador este tema. Lo último, que es siempre lo penúltimo, era un arte extravertido, rápido, aparentemente no meditado, que parecía querer bucear en las profundidades del inconsciente, de las primeras pulsiones.

¿Por qué los verbos en pasado?

Porque ya se ven signos de otras cosas, como la ironía con la geometría...

¿Por qué esa desgana en las respuestas?

Porque todo eso es verdad a medias. En Europa no podemos hacer un verdadero arte con los primeros impulsos o pulsiones buceando en el inconsciente. Llevamos demasiada información y cultura detrás para poder recorrer ese camino con la ingenuidad y atención necesaria. Eso lo pueden hacer otros pueblos con una cultura más primaveral.

¿Te refieres a U. S. A.?

Y también a Australia, por ejemplo. Pero lo encuentro muy difícil en Japón, o en China, o en Europa, donde no cabe otra cosa que catapultar el pasado al futuro.

¿Pero el siglo XX ha sido deslumbrante en sus descubrimientos?

Sí. Y no digo demasiado porque los descubrimientos, sin sus comentarios, siempre me parecen pocos. Pero creo que va siendo hora de dejar de hacer tantos análisis y empecemos a intentar síntesis.

Que son casi siempre peligrosas. Conducen enseguida al totalitarismo.

Pero es que hacer totalitarismos de pequeñeces. Jugar con parte de la baraja como si estuviese entera. Éste es uno de esos momentos.

¿Por qué?

Porque la obra de arte, de ser «obra maestra» se ha convertido en «tesoro». Ha entrado en juego el dinero como valor de la obra artística. Como este valor se puede promover, la promoción del arte ha pasado de ser un proceso adecuado o conveniente a ser un proceso perturbador.

¿Perturbador por qué?

Porque con todo eso se consigue que la gente admire como gran obra de arte una obra que se ha vendida por cantidades asombrosas y se ha vendido así por unas cuestiones importantes, pero accesorias.

¿Solamente por una cuestión de inversión?

No. Creo que el poder mágico del arte llega hasta eso. Creo que una de las razones del pre-

cio que adquieren ciertas obras está también en relación a la posesión de una obra única, que posee en sí misma su verdad y ésta es excelsa, con ese adjetivo tan repetido.

¿Cómo encontrar entonces la calidad?

Posiblemente sea una cuestión de saturación. Y de sensibilidad. Y por supuesto de información. Tener muchísima información, gran sensibilidad y escoger aquello que flota entre el enorme magma de las obras existentes.

¿El «Museo imaginario» que decía Malraux?

Sí. Algo así, pero no sólo del pasado, sino también del presente.

Pero eso no es posible. ¿Cómo vamos a juzgar a la modernidad con el pasado?

Al final se parecen bastante, siempre que tengamos en cuenta la gran ruptura.

¿Cuál?

La muy sabida pero no suficientemente expuesta. Braque y Picasso abren con el cubismo la puerta a la modernidad, pero quienes la cruzan de verdad son Mondrian, seriamente, y Marcel Duchamp, irónicamente. A partir de ellos ya no es imprescindible la personal habilidad manual en el arte.

¿Pero entonces el «Guernica» no es arte?

No. Lo es altísimo. Lo que quiero decir es que más bien no es moderno. Quizá sea la obra maestra del siglo XX, pero formalmente, estéticamente. Para comprobar lo que quiero decir basta compararlo con cualquier fotografía de campos de concentración y exterminio. La pintura, a pesar del tema, está llena de belleza, terrible, pero belleza. El campo de concentración solamente es atroz.

¿Entonces no hay posibilidad de aludir a estos temas en el arte actual, como antaño se hacía con los martirios?

Sí, pero entonces casi no parece arte, aunque tenga de él toda su intensidad, como el caso Beuys.

¿Pero si eso no es pintura o escultura, que es a lo que se vuelve hoy?

No en estricto sentido, sí en otro más amplio y más hondo. Además, no creo que haya una vuelta especial a la técnica de la pintura o escultura, aunque con temas actuales.

¿Pero si eso es así por todos los sitios?

No confundamos los términos. Lo que se publica es, en general, lo que se quiere publicar y lo que se quiere publicar casi siempre es lo que tiene un valor que puede estar relacionado

con un precio a un éxito, que es casi igual. De eso es de lo que hablaba antes al mencionar la promoción, directa o indirecta.

Pero la información es necesaria.

Por supuesto. Antes se podía colocar, y muchas veces se colocaba, una obra maestra en el Altar Mayor de una Catedral. Todo el mundo la veía, «estaba informado», pero su función era otra.

¿Mejor?

Diferente. Consecuencia del derrumbe de la escala de valores que hemos dicho.

Alguien tiene que elegir, sea para mostrar, sea para publicar o exponer las obras de arte.

Evidentemente. Empezaron los administradores de las religiones y las colocaron en sus templos, casi a la vez que los reyes en las plazas, no entro si por admiración o muestra de poder. Después fue la aristocracia, fuera o dentro de sus palacios. No olvidemos que ya hubo un escándalo cuando Alcibíades encargó a los artistas del Partenón arreglar el interior de su casa. Y después de la burguesía y los museos, con sus ideologías, se han hecho cargo del arte las «galerías de arte» que han cumplido espléndidamente su función de difusión, pero hay que reconocer que, excepto muy pocas y muy conocidas, también han contribuido a la enorme confusión actual en que todo parece arte o nada a la vez.

¿Pero si hasta el diseño es arte?

El diseño es diseño y basta. Ya es bastante si está bien «diseñado» y cumple su función utilitaria.

¿Y la decoración?

Es el diseño de ambientes. Muy necesario para dulcificar la dureza de la vida, pero no pasa de conseguir el confort, aunque sea también espiritual. Hay excepciones y se convierte en grandísimo arte como en Amalienburg, el pabellón de caza de Nymphenburg, junto a Munich, o la capilla decorada por Matisse, en Vence.

¿Pero eso no es arquitectura?

Queda muy indeterminado. Yo creo que tantas escayolas juntas, no necesarias arquitectónicamente, en viejo amarillo limón y plata oxidada es decoración, pero a la vez altísimo arte con sus juegos de espacios reales y reflejados. Cumbre rococó, quizá por encima de la pintura y escultura de su época.

La arquitectura es siempre arte.

Sí, siempre que sea arquitectura. No confundir con la vulgar edificación, aunque sea en

grandes volúmenes, que es lo más corriente. Tampoco todos los cuadros, las pinturas, son arte.

¿Entonces no puede ser arte la ingeniería, por ejemplo?

Todo puede ser arte, pero... lo normal es que la ingeniería no pueda pasar de ser elegante en el mejor de los casos. Elegancia en el sentido orteguiano de la plenitud en la sobriedad. Para que una cosa sea arte es necesaria esa intención, aunque no siempre se consiga. El jardín es gran arte en el Japón, no en Occidente, exceptuando quizá Vaux-le-Vicomte, con las sombras de los árboles deslumbradas por los reflejos de la luz en el agua de los estanques.



Convendría hablar algo de la exposición.

Es casi imposible para un artista hablar de su obra, pues sólo puede referir de lo que es consciente, de sus intentos, pero la obra es sólo el resultado, y el resultado es siempre misterioso.

Pues hablemos de los intentos.

Ya nos hemos referido a los intentos de conseguir unidades complejas, aunque sencillas en la forma, con fragmentos. Y también a que llevaba varios años realizándolas, como algunos cuadros de los titulados «Exploración de límites: Persona». Son como una aclaración de la imposibilidad de atacar el tema de la figuración con seriedad si queremos referirnos a seres humanos. Sabemos demasiado y demasiado poco, que se lo digan a los médicos, del hombre. De todas sus complejidades. Sus límites serán la pura materia, casi geología, aunque sea infinitesimal, y la geometría, puro pensamiento. Los acordes de colores pueden aportar la emoción. Y cada cuadro puede tener sus referencias particulares, más bien visuales, sea al mundo de los deportes de nieve, o al paisaje fascinante de Nubia con su gran río y sus gentes.

En esta exposición hay nuevos formatos, como si fueran trajes.

Me interesa mucho que la forma también esté en el contorno del cuadro y la alusión es clara, sí, a los kimonos japoneses. Pero los elementos, los fragmentos, siguen siendo los mismos anteriores, sean cuadrados o rectángulos con la sección de oro y en tamaños crecientes con relación a la serie de Fibonacci. Mi interés era intentar síntesis de formas de civilizaciones diferentes, dejando muy claro todas las distintas referencias que puedan ser complementarias. Y cómo no, también obedeciendo ciertos impulsos.

¿Y por qué llamarlos «Simulacros»?

Me interesan mucho los títulos desde hace bastantes años. Al principio nada, era como lla-

mar a las personas Pedro o Juan, sólo un nombre. Pero ahora y para mí forma el título parte del cuadro, imprescindible casi siempre, alguna vez más importante que la pintura misma, sin llegar al ejemplo famoso de Magritte de «Esto no es una pipa». Bien, simulacro, como dice el Diccionario, es simulación, semejanza, parodia, fingimiento, engaño, tramoya, teatro, disfraz, arte, actuación, humor... Creo que todo eso encaja en el intento de conseguir la unidad con elementos de civilizaciones dispares y además en pintura. Y además, como en el caso anterior, está la pequeña historia de cada caso.

Sigamos con las pequeñas historias.

Muy elementales, pues nunca quieren competir con la literatura. En «Simulacro (A Lovecraft)» está clara la relación de la razón, la organización de rectángulos, con lo irracional desconocido, referido a esas imágenes del novelista sobre aquella espuma en el túnel que era inteligente y malvada...
«Simulacro (La amenaza del jardín)» surge del deseo durante muchos años de poder hacer un cuadro visualmente referido a la vista desde la galería de mi estudio en primavera, que al estar a la altura de la copa de un gran manzano y muy cerca de las flores te rodean por todos los lados. Como no me interesa la perpetuación del impresionismo no sabía qué hacer hasta este año que lo he intentado en este cuadro relacionando el manzano en flor, la geometría renacentista florentina, las formas envolventes japonesas, y en las partes oscuras, la amenaza el tronco oscurísimo del membrillo en la sombra, que aparecen de pronto, como ciertos acordes trágicos, sueltos, en tantas músicas de Mozart.
O unir en «Simulacro (Ícaro)» el mundo de los pájaros, desde el «Abejaruco», de Durero al «Ícaro», de Brueghel, que no se ve del personaje más que apenas unas piernas lejanas antes de entrar en el mar, mientras la vida continúa en una mañana esplendorosa de primavera indiferente al desvanecimiento de la ilusión humana de ser como el sol.

¿Terminamos con las esculturas?

Aunque formalmente tienen mucha relación con las pinturas hay una diferencia radical: en la escultura la tercera dimensión es real, no se alude nunca a la ilusión visual.
La «Rectitud de las cosas» es una más, quizá la de mayor tamaño, dentro de esta serie, que como siempre es el juego de lo racional, los rectángulos, y lo irracional, la forma de yuxtaponerlos, con un resultado caótico, aunque formalmente no se hayan utilizado más que ángulos rectos. El título es claramente alusivo e irónico… a la rectitud de las cosas.
«Abismos» es un problema plástico con una posible solución: la destrucción de una forma por la luz y el color. O quizá sean unos recuerdos lejanos de documentales sobre las regiones árticas y el mundo submarino en TV.
«Tristeza» es una escultura demasiado clara, conceptualmente hablando, con el monumento «non finito», truncado, cuyo máximo interés puede residir en la relación de sus diversos materiales, desde el material podrido al casi inalterable y su serie de ambivalencias y ambigüedades.

Me temo que hemos hablado demasiado para, al final, no llegar a ninguna consecuencia válida que justifique esta exposición. Espero que si hay alguna justificación a una exposición de obras pretendidamente de arte sea por las obras mismas, por su misma entidad visual y conceptual. Jamás ninguna teoría justifica una obra de arte. Las teorías también sirven para las obras fallidas, deleznables.

TORNER, Gustavo. *Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987. Reeditado en: *Gustavo Torner. Escritos y conversaciones*. Valencia: Pretextos, 1996. (A su vez) reeditado en 2025 por la Fundación Torner-Ayuntamiento de Cuenca.



Exposición *36 años de cultura y libertad* | RACAL | 2011



1991 | ENRIQUETA ANTOLÍN

Gustavo Torner: «La mayoría de las pinturas no son arte, son sólo pinturas».

> El arte se le impuso como una necesidad ineludible. Al principio luchó contra él, centrándose en su trabajo de ingeniero agrónomo. Pero el arte ganó. Y Gustavo Torner dijo adiós a 20 años de rutina para vivir de lleno la aventura que le estaba reservada.

¿Cómo llega a saber un ingeniero que lo suyo es el arte?

Se sabe. Yo dibujaba lo que veía, las plantas, las hojas de los árboles. Tenía que pasear por los montes y los miraba con ojos de artista.

Algunas láminas, resultado de esos paseos, abren su exposición. ¿Es que ha querido demostrar que sabe dibujar?

Recuerdan mis comienzos, nada más. Que sepa o no dibujar ni importa a nadie, el arte no sirve para eso.

¿Para qué sirve?

Para descubrir nuevos aspectos del mundo. El arte es capaz de desvelar realidades que no puede ver el ojo humano y que sin embargo existen, lo mismo que existen virus y galaxias que nadie ha podido ver.

A primera vista su obra tiene una gran variedad, pero sin duda hay en ella un hilo conductor. ¿Cuál es?

Una especie de mirar lo de alrededor y luego pensar en lo que ves y comunicar el resultado. Con las dudas y las ansiedades que todo eso conlleva.

¿Qué ansiedades?

Pues por ejemplo mirar una roca y comprender que los mismos elementos, combinados de otra forma, podrán ser Sofía Loren...

Su amigo, el también pintor Fernando Zóbel, decía de usted que tenía un mundo «borgesiano», un mundo equívoco de realidades y apariencia. ¿Está usted de acuerdo?

Fernando había analizado mucho mi obra, le entendía muy bien. Solía, decir que yo no pensaba con palabras, que pensaba con un lenguaje plástico.

Volviendo a la diversidad de su obra, ¿no cree que a veces le ha podido perjudicar?

Puede ser. De hecho, de mis obras se ha dicho que no tienen aire de familia.

¿Eso es bueno o es malo?

Es problemático. Porque hay quien concluye que no tienes un estilo.

¿Y cómo argumentaría a esas personas para demostrarles que sí lo tiene?

En todas mis obras subyace la misma forma de entender el arte, lo que no tiene por qué concretarse en una única forma de hacer.

No le sorprenderá si le digo al hablar de su obra hay quien habla de lo bonito, de lo decorativo… ¿Está en su intención conseguir ese efecto?

A mí me sorprende. Ahora, al ver juntas mis obras de tantos años, me pregunto de dónde viene esa idea.

¿Es usted de los que abominan de la palabra bonito?

Cuando se está con intelectuales -entre comillas- hay que tener mucho cuidado. Bonito es lo mismo que bello, y ahora la belleza se usa en términos peyorativos. Yo creo que lo que hace el arte es ensanchar el concepto de belleza.

Hay mucha ambigüedad en ese concepto, ¿no le parece? Usted tiene la casa llena de obras de sus contemporáneos, no especialmente bonitas, pero que forman parte de la decoración…

Tengo que volver a Zóbel para responder a eso. Él siempre decía que una obra de arte autentifica el entorno en donde está. Y añadía que mis obras tenían esa cualidad autentificadora.

Resaltan lo bueno que hay alrededor…

Así es. Se pone un cuadro sobra un arcón y éste cobra una dimensión distinta. Si es bueno se nota más y si es malo, también. Ése es el privilegio del arte.

Usted y Zóbel tuvieron mucha relación y a los dos se les relaciona con el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. ¿Hasta dónde se considera usted coautor de ese proyecto?

Siempre he dicho que la idea, la fundación y dirección del museo corresponden enteramente a Fernando. Yo sólo influí en la decisión de que se hiciera en Cuenca, sugiriéndole que viera una Casa Colgada que podría servir para sus fines.

Volviendo a la distinción entre decoración y arte, quizá el hecho de que usted haya dedicado parte de su tiempo a decorar espacios propicie la confusión.

Yo he diseñado tiendas, decorados de teatro y me ocupo también de los montajes de las exposiciones de la Fundación March. Y es posible que alguien, sin conocer la obra en su totalidad, hago un juicio de valor erróneo.

¿Por eso no ha traído ninguno de esos montajes a la exposición?

Sí, porque al final confunde. Y tampoco he traído más que cuatro collages de los más de 500 que habré realizado.

Pero todo el tiempo estamos hablando de pintura y a usted le han interesado otras muchas manifestaciones artísticas. La escultura, por ejemplo.

La escultura me interesa muchísimo. Sobre todo la escultura grande, la escultura que configura el espacio, que cambia el entorno.

En la exposición hay esculturas, pero quizá no están las más significativas. ¿Por qué?

Por problemas de dinero. Trasladar una de esas grandes piezas puede costar dos millones de pesetas, así que me dijeron que no era posible y por eso he intentado paliar la falta con un vídeo en que se proyectan las obras que no han podido traerse.

¿Sabe usted que mucha gente tiene dificultad para distinguir lo que es arte de lo que es simplemente decoración?

Yo creo que sigue siendo cierto lo que dijo Eliot: un buen poeta sabe transmitir el olor de la rosa. Pero el gran poeta es el que refleja un mundo en el que las rosas tienen su lugar. Yo creo que es aplicable al arte.

Y usted lo intenta, supongo.

Yo tengo mi propio modo de intentarlo. No quiero que mi mano aparezca en el cuadro.

¿Y eso no enfría su pintura?

Hay quien dice que mi pintura es fría. Pero yo estoy más de acuerdo con la frase que me define como un romántico hipócrita. Un romántico disfrazado de frialdad.

¿Le parece lógico que el arte se identifique sobre todo con los cuadros y las esculturas?

Es triste que después de siglos ahora hagamos cosas para colgar encima del sofá. Esa no es la función social del arte.

¿En otras épocas estaba más clara esa función?

El arte de las catedrales, por ejemplo, era más público. A mí también me gusta que la pintura se salga de los cuadros, que entre las esculturas pueda deambular la gente.

Usted ha hecho algunas obras que tienen ese sentido.

Sí, pero no estoy muy seguro de que se entienda. La escultura que tengo en el monte, en

Cuenca, la hice con la intención de hace notar que la verdadera obra de arte es el propio valle y que la función de la escultura es señalarlo.

¿Y por qué desconfía de que se entienda?

Porque este país aún no se ha recobrado de la mediocridad del franquismo. La mediocridad como meta, porque la excelencia plantea problemas.

¿Qué problemas?

Todos los que se derivan de hacer la cosas bien.

Por ejemplo…

Se confunde la construcción con la arquitectura y la pintura con el arte. Y créame: la mayoría de las pinturas no son arte, son pinturas.

ANTOLÍN, Enriqueta. *Gustavo Torner. Entrevista*. Madrid: "El Sol", 2/VI/1991, p. 71.



LA EXPRESION DE LO EXCELSO (PENSANDO EL SENTIMIENTO)

José Ángel García

Entre los muchos regalos que mis contactos tanto con la persona como, sobre todo, con el pensamiento de Gustavo Torner para la redacción de la pequeña aportación a su figura de mi libro *Insistiendo en la excelencia* [1] me aportaron estuvo sin duda el acercamiento a su idea del arte y del papel del artista. Un arte, por cierto, sobre el que, paradójicamente, él consideraba que no se podía decir nada, como dejaba más que claro en el comienzo mismo de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al dictar rotundo *el arte no existe* para de inmediato, eso sí, explicarse diciendo que

> «el arte no existe como cosa, cosa física y creo que ni siquiera como concepto, al menos como concepto claro. Lo que existe son las obras de arte»[2]

porque, remataba,

> «el arte para existir, para manifestarse, necesita "encarnarse". Necesita un objeto físico que lo soporte».[3]

Ahora bien, enmarcado en esa concepción del arte y siguiendo los parámetros del pensamiento torneriano, ¿cuál es?, o mejor, ¿cuál debería ser el papel del artista, es decir del generador de esas obras en las que el arte, para serlo, se encarnaría?

ROMPIENDO LAS REGLAS

Para responder a esa pregunta quizá nos valga otro fragmento de otra de sus intervenciones públicas, su lección magistral en la apertura del curso académico 1986-87 de la Universidad de Castilla-La Mancha:

> «El artista es el hombre que rompe las reglas del juego, se inventa otras más amplias y para demostrar que eso es posible fabrica objetos –sean sinfonías o jardines– con esas nuevas reglas produciendo unas obras que además y precisamente por haber roto un orden y creado otro más amplio aprehenden un fragmento más para la conciencia y sensibilidad de esa realidad que es el hombre y el mundo, esa cosa de la que tanto hablamos y no sabemos nunca qué es».[4]

Y Torner, coherente consigo mismo, no sólo expresaba reiteradamente esa idea eje del artista como rompedor-ampliador de normas desde su asumida condición de artista a la par creador y transgresor de esas reglas del juego, sino que la hacía realidad en su propio hacer,

un hacer, en el que se conjugaban la sensibilidad y un análisis nacido, como también señalaría en múltiples ocasiones, de la necesidad de indagar, de buscar respuestas:

> «realmente desconozco qué fuerza nos impulsa a estos menesteres a todos los que dedicamos nuestro quehacer a ese mundo tan raro del arte, que ni siquiera sabemos de verdad lo que es ni en lo que consiste; que nos da algunas satisfacciones pero nos exige continuas renuncias. Quizá la posibilidad, mejor que otras, de encontrarnos con nosotros mismos. O de entender mejor el mundo que nos rodea y que queremos integrar en nuestra vida, en nuestro mundo interior».[5]

Y es que todo cuanto nos rodea, lo que vemos y lo que no vemos, la naturaleza misma,pensaba Torner que despierta en el artista –y por tanto despertaba en él– el imperativo de entenderlo o, al menos de lidiar por conseguir entenderlo. Una naturaleza, eso sí, que para Torner iba más allá de cualquier concepción limitativa de su significado:

> «yo creo que no hay más que naturaleza; un automóvil es naturaleza, sus elementos, el hierro, el acero, etcétera, naturaleza transformada por la mente que también es naturaleza».[6]

PENSANDO EL SENTIMIENTO

E inmerso en ese mundo en el que todo es naturaleza, el artista. El artista...y la obra; esa obra cuyo proceso de ejecución puede iniciarse de mil maneras y a propósito de mil motivaciones diferentes:

> «puede venir de cualquier parte, sea de usar un determinado color, incluso de uno que sale del tubo, como de hacer un equivalente visual de un concepto vital, incluso político»,[7]

eso sí *nunca coyuntural*. Un proceso que el artista realiza tanto desde el conocimiento de los materiales y de la técnica como del aprehendido saber de la propia tradición acumulada y del conocimiento de las ajenas

> («ya T.S. Eliot, hablando de literatura, pero es lo mismo, dice que el creador, cuando se dispone a empezar una obra, tiene sobre él todo el peso y la sabiduría de todas las obras anteriores de la Historia»[8])

y, desde luego, con la realidad siempre como punto de partida (porque para Torner la realidad lo informa todo):

> «el mundo es lo que es, lo que sabemos y lo que no sabemos y la realidad es lo que nos creemos que ya sabemos»[9],

una realidad desde la que va a acometer su tarea mediante un hacer en el que va asimismo a jugar un papel fundamental la intuición tanto para su ejecución como para, a su final, *aceptar el resultado*[10]. Es un proceso que, en la concepción torneriana de la obra de arte como juego de relaciones

> («si las relaciones están en un plano, es decir, son formas, colores, intensidades, es un cuadro, si están en el espacio es una escultura»[11])

se daría de forma más auténtica, menos "engañosa" (entiéndase la intención dada al vocablo), en el arte abstracto que en el figurativo al estar este segundo abocado siempre al peligro de que quien lo mire, al fijarse en el motivo, olvide la condición artística de la obra o juzgue su calidad mediante parámetros que no tienen que ver con ella. Y un proceso y un hacer que no tiene necesariamente que ser ni continuista ni por supuesto homogéneo ni uniforme sino más bien todo lo contrario como hijo de

> «una especie de mirar lo de alrededor y luego pensar en lo que ves y comunicar el resultado. Con las dudas y las ansiedades que todo ello conlleva (…) en todas mis obras subyace la misma forma de entender el arte, lo que no tiene por qué concretarse en una única forma de hacer».[12]

Un hacer que, por otro lado, es el resultado de un proceso mental, argumentado, eso sí, como bien precisara Fernando Zóbel en, por supuesto, términos visuales que sería precisamente

> «el estilo de Torner, un estilo claro, sutil, agudo, elíptico, atrevido, sensual y extraordinariamente inteligente. Una vez reconocido resulta inconfundible»[13],

un 'estilo de pensar' por volver a citar la también tantas veces repetida aseveración zobeliana, que en Torner en nada dista sin embargo del sentimiento:

> «la inteligencia es para mí la facultad de poner las cosas en relación. Y el pensar es el proceso de hacerlo. Claro que las cosas son del mundo, pero pueden ser del mundo exterior o del interior. El mundo interior no existe, a mi juicio, sin el mundo exterior… Yo tiendo a pensar el sentimiento».[14]

A esta condición de Torner como pensador, múltiples veces señalada por distintos autores se refería por ejemplo Manuel Romero cuando expresaba su convicción de que ello era así no sólo en sus disquisiciones teóricas sino en la misma corporeidad de sus obras:

> «Nos encontramos ante un gran pensador. Un pensador que expresa sus ideas mediante una serie de objetos, pinturas, esculturas, etc., que los demás calificamos y reconocemos como obras de arte, y que no son otra cosa que los hilos que han ido surgiendo en su insaciable búsqueda y obsesión por el conocimiento supremo (…) Y no podía ser de otra forma puesto que en Gustavo Torner fluyen con serena notoriedad todos los aditamentos que reconocemos como necesarios en el proceso de toda creación netamente intelectual. Esa forma de pensar que le lleva a afirmar que le gustaría que sus obras reflejaran el misterio del mundo, el asombro, el temor, también el humor, y siempre apoyándose en una extrema economía de medios incluyendo como en sus esculturas la expresividad del vacío» [15],

una actitud creadora que a su vez expresaba perfectamente Juan Manuel Bonet cuando calificaba al arte torneriano como *cosa mentale*:

> «el arte de Torner, incluso cuando asumía los valores de la materia por sí solos, es y ha sido *cosa mentale*».[16]

ENUNCIANDO EL MUNDO

Esa actitud torneriana ante el proceso creador –en palabras ahora de Antonio García Berrio que por su parte prefiere definir al arte de Torner en vez de como cosa mental como una 'poética del enunciado' [17]– es la que daría como resultado una obra de

> «una pulcritud decorosa –belleza en la exactitud proporcional del acorde sensible– que no sería ni de ayer ni de hoy, sino eterna. Eterna y moderna. Permanente en la precisión normada de sus reglas textuales y en la inmutabilidad constitutiva del soporte natural avizorado, sicológico y emocional, antropológico, en cuyo espesor de experiencia se aloja. Moderna por vocación de análisis y por su convicción generosa de su medida del tiempo, del momento de luz que atraviesa la existencia del hombre y su cultura»[18],

una obra que este comentarista considera que se concretaría en unas realizaciones cuya fórmula textual definiría 'el poder de una poética de la exactitud enunciativa'. Es una obra que, efectivamente, se decanta en una poética que, sustentada, como bien señala Enrique R, Paniagua en un

> «rigor mental (…) atemperado en pulcritud artística impecable como resultado de lo sensible sometido a la ascética»[19],

una obra que, como a su vez señalara Francisco Calvo Serraller

> «se mantiene en esa tensión moderna uno de cuyos polos fundamentales es el propósito serio y, por ende, trágico de Mondrian, mientras que el otro se corresponde con la actitud irónica y vertiginosa de Duchamp»,

para, en cualquier caso, concebir

> «lo contemporáneo del arte contemporáneo como un camino sin retorno siendo un artista que se piensa moderno y no modernista, un moderno radical».[20]

Una obra, añádanle, de esencia radicalmente humanista:

> «querría que mi obra dejara translucir el misterio del mundo (digo misterio, no absurdo), mezcla de asombro y temor. Asombro. Desde su pura materialidad, al más exagerado sentimentalismo. Desde sus hallazgos científicos y técnicos a su belleza. Temor. Desde sus injusticias y crueldades, a su incierto futuro (…)»[21].

Una obra de esencia humanista empeñada en la persecución de

> «eso que soñaba Paul Eluard de hablar un lenguaje más allá de las fronteras y el tiempo, la necesidad de transmitir su emoción, su seguridad, su confianza en la vida… que nos hace saber que hay en nosotros, desde siempre, las mismas posibilidades y el mismo poder»

aunque fuera consciente de que nuestro actual momento, tan huérfano de seguridades y creencias, ya lo era cuando, en 1987, lo decía, lo hiciera más bien difícil sin más opción quizá que llevar a cabo

> «un arte solamente y claramente de fragmentos, fragmentos, eso sí, aunque elementales, que estén llenos de significación y consigamos un resultado unitario con esos fragmentos como analogía de nuevos mundos posibles, más amplios, más abiertos a nuevas y profundas experiencias, donde sea más fácil y hermoso el convivir»[22].

Ese arte que, recordemos, para él, para Gustavo Torner, no existía pero que, paradójicamente, encontraba su concreción en las obras de arte:

> «El arte es una cualidad inmaterial, no sabemos exactamente qué, que poseen todos estos objetos de arte, en común[23], una cualidad específica de dichas obras que además ni siquiera sabemos lo que es, aunque lo podemos reconocer por su poderosa presencia a través de la intuición y los sentimientos, nunca, jamás, por el razonamiento, aunque sí podemos, y debemos, pensar en él, casi siempre como un problema y un placer porque no olvidemos nunca que el arte, la obra de arte que lo contiene, aunque sea un problema, también tiene que ser siempre un placer o, si no llega a tanto, por lo menos debe ser un revulsivo para plantearnos a cada uno, cuando estamos frente a ella, ser más persona»[24],

y es que Torner estaba convencido de sería en el arte, en ese en su concepción arte no existente en sí pero presente en el esplendor de las obras de arte,

> «donde el hombre manifiesta objetivamente, a través de objetos, su más honda excelencia, que le redime, parcial o al menos simbólicamente, de esos atroces sentimientos del dolor, o la injusticia, y que por su simple existencia plantean las más hondas preguntas, que son las mismas que, al final, se plantea cualquier gran arte de cualquier lugar y de cualquier época»[25],

ese arte cuya misión sería

> «descubrir el mundo e inventar formas. Descubrirlo para entenderlo y amarlo» [26],

ese arte que tan necesario le parecía que era y seguiría siendo para el ser humano:

> «Malraux, en el texto que recogí en el catálogo de la galería Theo, decía que el arte no podrá sustituir a la religión, pero seguirá existiendo mientras no se resuelvan los dos grandes problemas, que no se resolverán nunca, que son el problema del dolor y el problema de la muerte»[27.]

Ese arte tan, por ello, necesario, aunque Torner, siempre paradójico y siempre tan, también, presto al humor, dijera que su función sería la de

> «la expresión inútil de lo más excelso de la humanidad»,[28]

esa excelencia por él tan incesantemente perseguida en su hacer como creador que, objetivada en la obra de arte sería testigo, a su vez de la excelsitud, pese a todo, del hombre en cuanto capaz de producirla, es decir, en su caso –permítanme rematar así mi texto– su excelsitud como creador plástico.

NOTAS

1.- GARCÍA, José Ángel. *Insistiendo en la excelencia. Gustavo Torner: un collage*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, Colección Atalaya nº 16, 2006.

2.- TORNER, Gustavo. *El arte, víctima de sus teorías y de su historia*. Discurso de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: RABASF, 1993, p. 12.

3.- TORNER, Gustavo. Ibid. p. 12

4.- TORNER, Gustavo. *Escritos y conversaciones*. Valencia: Colección Origami Pre-Textos, Coedición con Diputación de Cuenca, 1996, p. 24

5.- TORNER, Gustavo. *Torner.* Madrid: Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, 1978, p. 7.

6.- FRAILE YUNTA, María. *Palabras de Torner en Mis publicaciones de Arte*. Entrevista a Don Gustavo Torner. Cuenca: "Cuenca Ciudad", 2018, p. 3

7.- TORNER, Gustavo. *Síntesis de la complejidad*. Madrid: Revista Guadalimar nº 73, 1983, p. 43.

8.- TORNER, Gustavo. Ibid.

9.- LARROCHA, Eduardo. *Palabras de Torner en la serie radiofónica "Nombres de Oro"*. 30/06/1987. Archivo Sonoro RNE Cuenca.

10.- TORNER, Gustavo. *Síntesis de la complejidad.* Op. cit. p. 43

11.- TORNER, Gustavo. *Conversación con Juan Manuel Bonet.* En op. cit. *Escritos y conversaciones.* p. 72

12.-TORNER, Gustavo. Cita incluida en: DE LA TORRE, Alfonso. *Torner, sí, elogio de la entropía. En Torner entrópico.* Cuenca: Semana de Música Religiosa, 2015

13.- ZÓBEL, Fernando. *Pensando en Gustavo Torner.* En: *Torner.* Madrid: Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, 1978, pp. 3-4.

14.- TORNER, Gustavo. *Conversación con Juan Manuel Bonet.* En op. cit. p. 63

15.- ROMERO, Manuel. *Gustavo Torner. Arte y Pensamiento.* Catálogo de la exposición itinerante "Torner. La condición humana". Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. 2002, p. 30.

16. BONET, Juan Manuel. *Las reglas del juego.* Catálogo de la exposición *"Torner. Obra 1950-1975"*. Madrid: Galería Multitud, 1975. Tomado de la obra ROMERO, Manuel. *Gustavo Torner. Arte y Pensamiento,* Op. cit. p. 30.

17.- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Gustavo Torner, en la continencia expresiva del arte moderno.* Catálogo de la exposición "Gustavo Torner. Retrospectiva 1949-1991". Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1991 p. 40.

18.- GARCÍA BERRIO, Antonio. Ibid. p. 28.

19.- RODRÍGUEZ PANIAGUA, Enrique. *El arte de Gustavo Torner.* Cuenca: Galería Granero, 1985, pp. 26 y 27

20.- CALVO SERRALLER, Francisco. *Travesía de Gustavo Torner.* Catálogo de la exposición "Gustavo Torner. Retrospectiva 1949-1991". Op. cit. p. 12.

21.- TORNER, Gustavo. Torner. Op. cit. p. 52

22.- TORNER, Gustavo. *Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner.* Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987.

23.- TORNER, Gustavo. *Reflexiones de un artista de hoy sobre el arte y la cultura.* Lección magistral pronunciada en el acto de apertura del curso académico 1986-1987 de la Universidad de Castilla-La Mancha e inauguración de la Facultad de Bellas Artes del Campus de Cuenca.

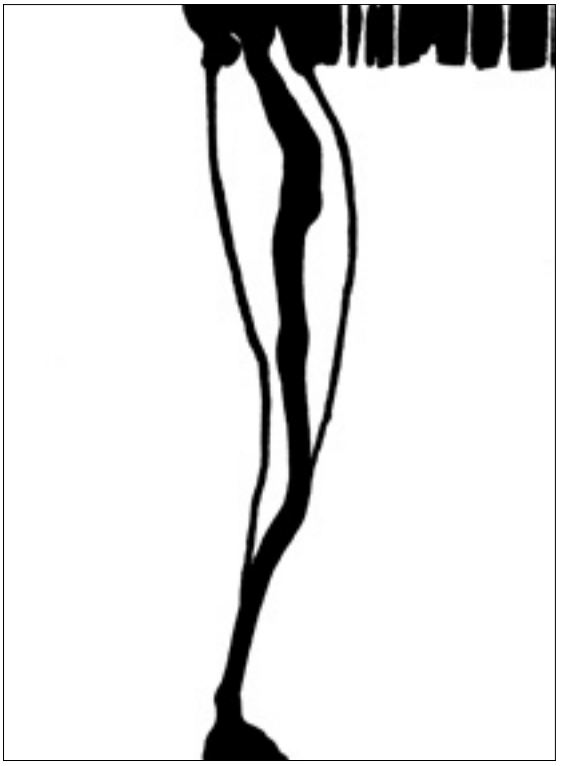
24.- TORNER, Gustavo. Discurso pronunciado en el acto de su investidura como Doctor honoris causa por la Universidad de Castilla-La Mancha en el acto de inauguración del curso académico 2002-2003. Aula Magna de la Facultad de Bellas Artes del Campus de Cuenca. 2/10/2002

25.- TORNER, Gustavo. *El arte, víctima de sus teorías y de su historia.* Discurso de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Op. cit. Según TORNER, Gustavo. *Escritos y conversaciones,* p. 46

26.- TORNER, Gustavo. *Reflexiones de un artista de hoy sobre el arte y la cultura.* Op. cit.

27.- PÉREZ- JOFRE, Teresa. *Gustavo Torner, la pulcritud del estilo.* Entrevista con el artista. Madrid: R.S. revista trimestral del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nº 7, Primavera-Verano 1991, pp. 35-43.

28.- FRAILE YUNTA, María. *Palabras de Torner.* Op. cit.



2006 | UNA CONVERSACIÓN CON GUSTAVO TORNER[1]

Manuel Fontán del Junco

«todos los espacios y todos los tiempos...»

Gustavo Torner escribió hace años: "mi gran tristeza es el reverso del legado de un gran recuerdo". En su réquiem por Fernando Zóbel. Han pasado más de veinte años de aquella pérdida y estamos a pocos días de que se cumplan cuarenta de lo que llenó gran parte de la vida de Zóbel, el nacimiento del museo dedicado a su colección de arte abstracto español en las Casas Colgadas de Cuenca, así que le hemos pedido a Gustavo Torner, testigo y co-protagonista de la deriva conquense de la aventura de Zóbel, que volviera al anverso de aquella tristeza para conversar. De sus recuerdos y, en definitiva, de aquel legado de Fernando Zóbel.

Y ha aceptado. La conversación, que se alarga en varias sesiones, comienza un sábado soleado de mayo de 2006, en la rotonda del café del Palace. Torner, que es buen conversador, empieza a hablar, despreocupadamente, -uniendo las frases con su peculiar "...y en este plan..."-, de las láminas de botánica que dibujara en los cincuenta para el *Atlas de la Flora Forestal de España*. La grabadora ha estado apagada, y al oír después el comienzo de la cinta comprobamos que se conoce que la conectamos con Gustavo Torner *in medias res*, porque se le oye hablar de un cierto estilo de personas...

...Gente cosmopolita, que puede vivir en cualquier lugar, que habla varios idiomas, que tiene interés por todo, que es seria, profunda, que no es aburrida...

1. Entrevista realizada por el director del Departamento de Exposiciones de la Fundación Juan March, en varias sesiones a lo largo de los meses de mayo y junio de 2006.

¿Qué es gente culta?

Sí, que son cultos. También.

Gustavo, decías que personas con esas características, como Fernando Zóbel, el protagonista de toda esta historia, personas necesarias para emprender cualquier aventura como aquella del museo, no abundan, y que uno no se las encuentra, así como así. Tampoco tú, cuando comenzaste a llevar una vida de artista. Aunque antes de comenzar a pintar trabajaste en tu primera profesión, ingeniero de montes, y por ahí hemos empezado la conversación y hemos terminado hablando de tus láminas de botánica, y de tu primera exposición, en Cuenca, en 1955…

Sí, es verdad..., es que en 1955 yo tuve la oportunidad, no me acuerdo cómo, de pedir que me dejaran dos salas de las Escuelas Aguirre. Tenía que ser en vacaciones y, en vez del verano, elegimos la Semana Santa. El sitio era...

¿Inadecuado?

...En fin... había allí unos pupitres de madera, todo estaba sucísimo, e incluso apareció, debajo de una tabla, una rata momificada. Nos pusimos a limpiar el suelo, que no se sabía de qué era, hasta que apareció, después de fregar mucho, una losa hidráulica y, claro, como el sitio no tenía ningún atractivo, pues me inventé "vestirlo", haciéndole un techo con cartón, de ese ondulado, el de embalar botellas que decíamos, sostenido del techo y entretejido por bramantes. Alguien que yo conocía, que trabajaba en ebanistería o en carpintería, me presentó a Domingo Garrote, el padre de Antonio, que entonces debía de tener veintidós años o así, y trabajaba con su cuñado y los dos alisaron aquel techo de cartón subidos a seis metros de altura en una escalera de esas de tijera –que daba miedo, porque se movía–, y clavaron escarpias para luego meter los bramantes que sostendrían el invento aquél de techo. Pero salió bonito. Aún tengo alguna foto, muy pequeña. A aquella exposición fue una barbaridad de gente, estaba todo lleno, incluso de la industria que había en Cuenca, la única, que era de maderas, se pasaban los aserradores al salir del trabajo, se paseaban por aquí...

Tu primera exposición. Óleos, pintura figurativa, en Cuenca…

Fue un éxito, el mayor éxito que he tenido en mi vida... quiero decir, de ventas: se vendió casi todo, incluso algunas cosas que tenían una tendencia ligeramente surrealista... Pero todo aquello, todo lo que había allí expuesto, yo era consciente de que no lo hacía con interés; vamos a ver, con interés, sí, pero queriendo hacer una obra de arte...

Pero ¿qué te lleva a aquello? ¿Qué lo provoca? Tú llevabas trabajando en el Distrito Forestal de Cuenca desde el 52, por lo menos…

Yo no había estudiado arte, tenía el complejo de no haber estudiado Bellas Artes. Y lo tuve

hasta que me di cuenta de que en Bellas Artes no enseñaban lo que yo quería aprender... Pero entonces tenía el complejo, y tenía que probarme a mí mismo la soltura de la mano, la exactitud de los colores... pintando paisajitos, bodegones, láminas de botánica, luego vino algún collage... pero, bueno, aquellos intentos eran como pruebas, y aquel camino no lo seguí nunca... Pero sí es verdad que empecé por la botánica, que llegué a la modernidad por Durero, en vez de a través de Picasso, que hubiera sido más normal...

¿El Durero del ala de ánade, de la liebre…?

Y del fragmento de césped. Aunque a mí Picasso me iluminó, y me gustaba, me impresionó más Mondrian, a quien descubrí en el año cuarenta y tantos, en un libro de Skira que vi y enseguida compré –hasta yo podía con el precio– y me dije: "o este señor está loco o soy yo el que está loco"; pero de todo hay que informarse, así que leí un poco y me di cuenta de que el que estaba loco era yo y no él, y ya me gustó, sin saber que yo podría llegar a acercarme a él, no digo en calidad, desde luego, pero sí en la forma...

Un estudiante de Montes. Mondrian. El año cuarenta y tantos: en fin… una buena mezcla…

...Además yo estaba en Teruel, entonces. En aquellos tiempos allí no había ni librerías, ni sitios para comprar flores, y en cambio, es curioso, recuerdo haber leído "Realismo mágico", de Roh, que estaba en la biblioteca del Ayuntamiento. Y otra cosa aún más curiosa: que, no habiendo librerías, me encontré –y ésta es de las cosas más misteriosas que me han ocurrido en mi vida– en el suelo de una imprenta que tenía un amigo, y que se dedicaba a hacer impresos para oficinas, unos folios cogidos con una grapa, con "La tierra baldía", de Eliot, en castellano... ¡en el año 46 ó 47!

¿Y descubriste de dónde podía haber salido aquello?

No inmediatamente. Tardé. Luego, a un amigo que vivía en Salamanca, Paniagua, un estudioso que trabajó en Alemania, le pedí, sabiendo que sabía mucho de literatura, textos para hacer con ellos una carpeta de serigrafías, textos relacionados con lo que me podía interesar, y me vino con los "Cuatro Cuartetos"...y me dijo que si lo conocía... No los conocía demasiado bien, por otro lado, pero trajo también otros poemas: de San Juan de la Cruz, Parménides, Heráclito...

El poema de Parménides y los fragmentos de Heráclito…

Elegí nueve fragmentos, y después de elegidos por mí, él los volvió a traducir directamente del griego... él fue profesor de griego en la Pontificia de Salamanca y yo le había conocido en Alemania mientras hacía la tesis doctoral sobre el tema de "Apolo en el arte": estuvo diez años recorriéndose todas las bibliotecas y todos los museos de Europa...
Pero vuelvo a la botánica, a Durero y la pintura. Cuando hacía Montes, el profesor Ceballos se dio cuenta de que yo tenía ciertas habilidades que no tenían los otros compañeros,

y me recomendó hacerme con un encargo, y es que se estaba haciendo una nueva edición de la *Flora forestal de España*, que se había editado en 1884 y estaban buscando un pintor y tenía que saber algo de botánica. Lo acepté y me mandaron a Cercedilla a hacerlo.
A eso venía la referencia a Alberto Durero, al trozo grande de césped... que yo admiraba; luego, en mi obra hay lo que los compositores llaman una *opera prima*, que no quiere decir que sea lo primero que han hecho: un cuadro de los que me parece que tiene el Reina Sofía, que mide un metro veinte y es una piedra triangular en el que ya hay una cierta abstracción, porque tiene los bordes de un violeta muy oscuro y están pintados líquenes, como si fuese un paisaje a tamaño natural, que es lo que yo entiendo ahora como "paisaje de área restringida". Esas cosas las comienzo yo en Cuenca en esa época, paisajes más o menos tradicionales, pero en los que ya no había horizontales, sino verticales... Dicho con lenguaje cinematográfico: como si yo hubiera hecho un *travelling* acercándome a esos paisajes y llega un momento en que los hago a tamaño natural.
Luego hice cuadros cuyo soporte tenía algo de arena, que un galerista de París calificaba de "trop physique". Después hice cuadros cortados con el metal, con la intención de mostrar algo que no estaba completo, que a la parte muy física le faltaba una cosa... una cierta complementariedad que yo no sabía qué era, y en ese plan están hechos esos cuadros en los que la parte complementaria puede ser negra del todo, o blanca, como sin tocar todavía, o en oro en el sentido bizantino del oro... el del oro del paraíso y de la divinidad o de lo que quieras... Pero esto fue más tarde: vuelvo a Cuenca, al 55.

De acuerdo: de nuevo en Cuenca, en 1955…

...y en la exposición. Ocurrió que, como en todos los sitios –también en Cuenca– siempre hay un señor en esas ocasiones que sabe un poco de arte, etc., etc. En este caso era un médico, que se parecía mucho, físicamente, a Ortega y Gasset: era casi como si estuvieses viendo a Ortega. Y se me acercó y me preguntó "¿tú conoces a Antonio Saura?" Y le digo: "no". "Pero, ¿cómo es posible? ¡viviendo en Cuenca y que no conozcas a Antonio Saura!"

Y te presentó a Antonio Saura, claro.

Y me presentó a Antonio Saura. La exposición había sido en primavera, y ya en verano le comenté a Antonio un día que en mi casa había algunos muebles antiguos hechos en la provincia, del siglo XVIII, y le dije que podía venir a verlos y todo eso, y que le invitaba a una copa o una merienda, y así empezamos a vernos. Me invitó él luego a cenar a su casa, y me encantó conocer a su mujer. Recuerdo que me sorprendió muchísimo que estuviera ayudándole (estaba clavando clavos, y en aquélla época las mujeres no clavaban clavos) y, también, que se olvidaran de que no había nada para cenar, lo que, en vez de hacerme mal efecto, me pareció muy bien, porque yo no había ido allí para comer, sino para estar con ellos, y me pareció mucho mejor que Antonio tuviera la cabeza en otro sitio, y que estuviera en ese sitio pintando y leyendo, que acordándose de la "comidita" que tenía que dar a Gustavo Torner...

¿Eso también sucede en el 55?

Eso es también en el 55. A partir de entonces empezamos a tratarnos, y Antonio empieza a venir, yo creo que casi todos los días, a casa, una hora como mínimo o dos o tres...

Porque tú habías vuelto a Cuenca, desde Teruel, en el 52.

Sí. Cuenca, en mitad del monte, era buen sitio en términos económicos, porque entonces se cobraba según trabajáramos, y Cuenca es la provincia con la mayor superficie de bosque de España, así que estaba bien; estaba además mi familia, mi madre, porque mi padre había muerto en el 33. Pero tampoco me apetecía todo aquello como meta vital y entonces, claro, se conoce que rompí a pintar e hice la exposición.

Entonces "rompes a pintar", como dices, en el 55…

Bueno, en Teruel intenté pintar y no me salía bien y entonces rompí pinceles y dije: "nunca más en la vida"; y luego me hice un autorretrato que, claro, no estaba nada bien, pero teniendo en cuenta que no había estudiado ni hecho nada, nada, nada, nada... no estaba tan mal: había "parecido" y había "postura"; y luego, pues hice algunas flores, un regalo de bodas, hice dibujos a plumilla con fondo de acuarela, como si fuesen grabados y cosas de memoria... pero no, no hice óleos en Teruel, no *pinté*.

Volvamos a tu trato con Antonio Saura. Después de ese encuentro en 1955, os veis con mucha frecuencia en tu estudio.

No, yo aún no tenía estudio, entonces tenía casa. Mi madre le quería mucho a Antonio, porque decía que lo había pasado muy bien con él, esas cosas de las madres... Pero en el 60 me hago ya el estudio arriba, y es entonces cuando Antonio viene todos los días: había días que no hablábamos nada, había días que poníamos una ópera y la escuchábamos durante tres horas y después se marchaba, y otras veces era yo el que iba a su casa.

Eso, a partir de 1960; o sea, después de El Paso…

Sí, El Paso se había fundado y desaparecido ya. La relación con Antonio Saura yo reconozco –hay que ser nobles– que me abrió ventanas. Por ejemplo, me recomendó una serie de revistas que, según él, eran las mejores del mundo, a las que yo me suscribí y continúo suscrito desde entonces, y estaba al tanto, a la semana o al mes, de lo que pasaba en el mundo. En fin, eso de que en aquella época nadie sabía nada..., pues en Cuenca sí que sabíamos.
Bueno, y fui conociendo gente y haciendo exposiciones. Hice otra en Madrid en el 56, que no preparé yo, sino el poeta Federico Muelas, que hizo una búsqueda y todo eso, y me metió en un lío –que además era pagando–, porque la galería, que era Buchholz, se alquilaba. Ya conocía a Manolo Millares, que para aquella exposición me estuvo esperando tres días, porque alguien tenía que ayudarme a montar la exposición y él se prestó...

Manolo Millares te ayudó a montar la exposición…

Sí, y me tuvo que esperar porque, como yo estaba trabajando en el Distrito Forestal, no podía ir hasta que llegara la inauguración. Quedamos después para cambiar cuadros, pero en la exposición ocurrió una cosa que no se atrevía a decirme. Al final me lo dijo Antonio Saura: la exposición había sido en el sótano y, en una de esas tormentas de verano de Madrid, se había anegado por una alcantarilla; los cuadros quedaron sumergidos en agua y barro. Intenté quitarles el barro, con una manga de agua a presión; de algunos se quitó bien, pero de otros...
En el 63 hice una exposición que creo que quedó bastante bien, en la Biblioteca Nacional, en una sala de esas grandes con muchos conserjes de librea bordada en oro, en la que pasó una cosa que tuvo su misterio y su gracia: había un cartel, que salió precioso, que habíamos hecho entre Fernando Zóbel, Eusebio Sempere y yo, en serigrafía, y que estaba en el vestíbulo, donde no había cuadros. Bueno, pues apareció un día con un bote de tinta estrellado encima, y toda la pared manchada...

Un momento, un momento, que has dado un salto de casi diez años, del 55 al 63. Antes de esas dos catástrofes –la del cartel estropeado y la de tus cuadros anegados– ya había en Cuenca más artistas que a mediados de los cincuenta: acabas de citar a Zóbel, al que conoces…

... en la Bienal del 62.

Ése es tu primer encuentro con Fernando Zóbel: la Bienal de Venecia de 1962, en la que participabas…

Sí. Las fechas serían, más o menos, entre el 10 y el 15 de junio. El organizador de lo de Venecia era González Robles, que había visto cosas mías en la exposición en Biosca –ya (dirigida por) Juana Mordó– en 1961, y me había seleccionado. González Robles llamaba de vez en cuando para explicarme cómo iría la cosa, en plan "bueno, tu tendrás una pared de cuatro metros, otra de seis metros y otra de dos, y ahí puedes hacer algo tú solo... siempre me decía lo mismo; yo pensé que todo el mundo querría llevar un montón de cosas al pabellón de su país... quería que lo mío diese sensación de tranquilidad, de paz, y entonces planteé un cuadro en la pared de cuatro, otro más pequeño en la de dos y dos cuadros en la de 6, o sea, nada más que cuatro cuadros, bien seleccionados. Pero no pude ir hasta el día de la inauguración, por lo mismo, porque seguía todavía trabajando en Montes, y cuando llego allí el día aquel veo que, como he puesto tan poco y había tanto admitido, a mis cuadros los habían puesto en el peor sitio del mundo, en la pared de la entrada y eran cuadros, como ése de "Chatarra plateada" que ahora está en el museo, o el otro, con la parte de arriba de oro, que está en América, en Rochester, y, claro, se veían las esculturas de la entrada de aquella sala enorme reflejadas dentro de mis cuadros... en fin... yo no quise hablar nunca más con ese señor, que no entendía nada y seleccionaba mucha gente para que premiaran a alguno...

González Robles…

González Robles…Y claro, con tanta gente, alguno salía, ¿no? Íbamos cincuenta artistas, y había gente muy buena, pues a alguno le darían el premio, ¿no? En fin: lo importante del caso es que un día, tomando algo en Piazza San Marco o donde fuese, me acuerdo que estábamos varios en una mesa, y alguien me presentó a Fernando Zóbel, a Gerardo Rueda, a Sempere y Mompó y, bueno, a más gente, lo que pasa es que con ellos me encontré muy a gusto y nos hicimos amigos... Como Fernando tenía coche se dieron, terminada la Bienal, una vuelta monumental por Italia. Yo me tenía que volver a España, y me dice Fernando, al despedirnos, que cuando vaya por Madrid que le avise, o que si estoy algún fin de semana me invita a cenar en su casa, con Eusebio Sempere y Abel Martín. Abel Martín había aprendido serigrafía en París y la había introducido en España; antes de Abel Martín yo creo que no había serigrafía artística en España…

¿No había?

Prácticamente. Abel es quien hizo la estampación de las serigrafías de Eusebio Sempere.

Bueno, y acabáis todos en esa famosa cena en casa de Fernando Zóbel, en Madrid…

…Todavía me acuerdo del lugar que me tocó en la mesa… Y, sí, en plena velada, de pronto, Eusebio Sempere pregunta a Fernando: "¿y qué hay de Toledo?" Y Fernando dice: "no, nada, nada, no hay nada que hacer…" Y yo pregunto: "¿puedo saber de qué se trata?". Y Fernando dice: "nada, que quería comprar una casa grande y bonita en Toledo, para ir invitando allí a pintores y comprarles cuadros, y al cabo de cierto tiempo, cuando haya obra suficiente, pues… hacer un museo con la colección, pero no, no sale…" Y entonces yo me acuerdo de que, en Cuenca, en la parte alta, como estaba despoblada del todo y nadie quería subir a vivir allí, se estaban vendiendo casas a unos precios absolutamente ridículos, tan ridículos que yo acababa de comprarme, en 1962, mi estudio –que era la parte de abajo nada más, simplemente unos pies derechos para sujetar un forjado– y que me costó… 12.000 pesetas, y eran 160 metros cuadrados…

Y empezaste a indagar en Cuenca…

Sí. El jefe mío en el Distrito Forestal era teniente de alcalde y de las pocas gentes en Cuenca con cierta envergadura; no digo cosmopolita, pero sí era una persona culta. Le pregunté si quedaba alguna casa del Ayuntamiento, y me dijo que se había vendido todo, pero añadió: "están las Casas Colgadas, que estamos ahora arreglando por una cuestión de paisaje, pero sin saber muy bien qué hacer dentro, y además las ideas que dan unos y otros son cada vez peores y muy costosas, y vendrá después el mantenerlas…". Le conté lo del proyecto de Fernando, y me dijo: "pues muy bien, ya tenemos resuelto el problema del destino de esas casas. Dile a tu amigo que se venga". Y yo llamo a Fernando por teléfono y le digo que el Ayuntamiento de Cuenca le ofrece, para un museo, las Casas Colgadas. Y me dijo: "y a mí… ¿qué se me ha perdido en Cuenca?"

Fernando Zóbel ya conocía Cuenca.

Si, había estado ya algunas veces, con Saura, por ejemplo. En fin, yo no le podía convencer, pero le dije que, si ese "no" no era rotundo, creía que debía venir pronto a ver las Casas. Estaban haciendo obras, y pensé: "no vaya a ser que, si esto sale, luego haya que deshacerlas"; y entonces vino. El teniente de alcalde se quedó muy impresionado de que un pintor en aquella época tuviera coche y, además, chófer, pero –ya en serio– se dieron cuenta de que Fernando no era un "farolero". Se habló, y Fernando decía que para tomar una decisión tan personal tenía que reunir al consejo de familia, en fin, esas cosas que decía, luego me di cuenta, para pensarse la decisión. Después de aquel primer encuentro volvía de vez en cuando a Cuenca: me llamaba por las mañanas el día que iba a ir, a mi oficina, y comíamos juntos, en una tasca normalmente... en aquellos tiempos no había casi sitio para estar, ni restaurantes, ni nada de nada...

En esa ocasión os encontráis con el alcalde y visitáis las casas…

Visitamos "las Casas". Lo que ves ahora cuando entras, es decir, esas paredes entre las que están el Chillida y el Sempere, entre esas paredes no había nada, salvo el tejado, es decir era un hueco techado que casi saltaba al vacío. La de la izquierda la habían restaurado en el año 1927 o 1929, y yo la llamaba "la del Rey Arturo", porque aquello tenía ya poco de su arquitectura original; y la de la derecha, la sala principal de hoy estaba ruinosa, pero estaba "pura". Es decir, todo el techo ese de vigas de madera, todo eso estaba ya así; después supuso una lucha tremenda que no lo demoliesen, porque, claro, los albañiles lo que querían eran hundir aquel lío de maderas y hacerlo nuevo, pero veíamos que eso tenía sentido dejarlo...

Pero a Fernando Zóbel, ¿le gustaron las casas, el "entorno", el espacio?

Yo creo que ni sí ni no; pero vimos que había... "tamaño", valga la expresión: no tanto espacio o proporciones como más bien "tamaño". Después, más adelante, recuerdo una vez que estábamos charlando en el Hotel Alfonso VIII, en una terraza desde la que se ve la parte alta de Cuenca, y me acuerdo perfectamente de que se puso a hablar de arte chino de época Sung, sobre el año 1200, y yo le dije, "bueno, pero si es del 1200 estará ya un poco, presumo, un poco... degenerado, porque si yo estoy bien enterado esa época es la del Yuang, sobre 1260 o por ahí, y luego me parece que viene el periodo Ming y todo eso..." Y Fernando se echó a reír y me dice: "esa contestación no me la dicen diez personas en España", y añade: "hacemos el museo en Cuenca, porque hay con quien hablar". Y no tanto por el paisaje; a Fernando tampoco le gustaban tanto los paisajes, aunque su cuadro más precioso, el que está en el museo de Palma, que para mí es el mejor de Fernando, sea un paisaje que se veía desde su ventana...

¿La Vista?

La Vista.

Esa conversación la recuerdas bien…

Lo dijo tomando una Coca-Cola...

Y decide hacer el museo…

Sí. Pero entonces el alcalde dice que no, que no se puede hacer, que las Casas no se pueden –recuerdo bien la palabra– "enajenar", en sentido jurídico. El alcalde, que era –es– primo mío, era de esos gobernantes puros que, claro, precisamente por ser primo mío, tenía que demostrar la "pureza" precisa y especialmente con la familia...

Era Rodrigo Lozano de la Fuente.

Sí, Lozano de la Fuente, que se portó muy bien. Entonces le dije, "mira, los políticos, cuando queréis hacer algo, siempre que no sea una barbaridad, lo hacéis; la forma jurídica de hacerla no sé cuál es, y desde luego no queremos que se haga nada injustamente, pero se buscan las formas de hacerlo, y seguro que habrá algo para que esto se pueda resolver". Y el técnico de turno resolvió que se haría por concurso público. Para entendernos: se planteó que los ciudadanos de Cuenca tenían necesidades como, entre otras, poder hacer pis, ir a la playa o... ver cuadros, y que entonces debían hacerse unos urinarios públicos, un vestuario en la playa... y un museo. Y para esas cosas se organiza un concurso público, al que se presentará gente, pagarán un canon y podrán jurídicamente, legalmente, cobrar un canon... Y así se planteó...

Digamos que esa es la propuesta que se lleva al Pleno del Ayuntamiento.

Bueno, antes nosotros tuvimos que preparar una petición, y no teníamos ni idea de cómo se gestionaban esas cosas...

Pero aprendisteis rápido… en el archivo del museo hay minutas firmadas por ti con un estilo irreprochablemente burocrático, pidiendo al Ayuntamiento, por ejemplo, la instalación de unos focos BJC que termina con el clásico "… a V. I., a quien Dios guarde muchos años" y firmado "Gustavo Torner" ...

La necesidad… pero eso sería ya después... de entonces, de lo que me acuerdo es de que presentamos las fotos de la colección de cuadros que iban a exponerse montadas en cartulinas de 50 x 65 centímetros, para que se viese lo importante, que eran los cuadros, mejor dicho, los pintores de los cuadros, pues se pegaron páginas de catálogos, de periódicos, etc., y en el Ayuntamiento comentaban qué riquísimo debía de ser Fernando Zóbel para gastarse el dinero en cartulinas de ese tamaño...

¿Le ayudabas a preparar toda esa documentación, todo ese "papeleo"?

Sí, claro. Y luego hubo que entregar la petición por escrito. Y me acuerdo de que el alcalde

quiso que aquello se llevara al Pleno el día más difícil de todo el año, el día de la aprobación de los presupuestos anuales de la Corporación, ese día que se empieza a las nueve de la mañana y se termina a las doce de la noche... y cuando llegaron casi al final, dijeron: "bueno, señores, ahora tocan los concursos ordinarios... Tal cosa, y tal otra, y el museo...". Y se aprueba. Con su firma y con su fecha.
Todo esto sucede entre el 62 y el 63, después de Venecia. Si se llega a esperar mucho después del encuentro de Venecia, se hubiera diluido la posibilidad...

Bien. Gustavo, hagamos una foto fija: estamos a finales de 1963. Se ha aprobado por parte del Ayuntamiento de Cuenca que comiencen los trámites para destinar las Casas Colgadas a Museo de Arte Abstracto Español con la colección de Fernando Zóbel. Zóbel, ¿vive ya en Cuenca?

No, aún no. Fernando pone una serie de condiciones: él quiere tener casa en Cuenca, porque no le gustan los hoteles, y yo le digo: "no te preocupes, yo te busco la casa". Y se la encuentra una tía mía, aquella casa que está bajando por San Miguel, a la derecha, en la calle de Armas y que costó 54.000 pesetas, con tres pisos, un piso chiquitín, otro en el que vivió Antonio Lorenzo, y otro chiquitísimo, al que se dio luz por la buhardilla, que era el de Gerardo Rueda. Era tan pequeño el de Gerardo que su alcoba casi la ocupaba entera una cama grande, como de matrimonio, cuyos pies llegaban a la pared de enfrente y un lateral junto a la pared, estaba entre paredes... la señora que le hacía la cama le tenía que colocar las sábanas con un palo, pero quedó precioso. Aquellas casas eran la ilusión de todos...

La de Zóbel, la tuya, la de Antonio Lorenzo, la de Rueda, la de Sempere… todas salieron en revistas, españolas y extranjeras. En una de las fotos de esa casa de Fernando Zóbel sale un cuadro tuyo, como con una cruz blanca, encima de un mueble lleno de rollos de dibujos chinos…

Sí, es que compré el marco así, un marco muy extraño, a un señor que se dedicaba a salvar molduras como sea, haciendo marcos raros, disparatados, y claro, a ese marco no se le podía hacer más que una cruz....

Una cruz blanca que tiene algo en el centro.

Tiene un cubo de metacrilato al aire.

Volvamos de las casas vuestras a las otras, a las Casas Colgadas … en cuyo proyecto comenzaste a trabajar.

Sí, empezamos, y, claro, lógicamente tenían que intervenir los arquitectos del Ayuntamiento. Nos cogió el cambio de arquitectos de Paco León a Fernando Barja. Paco León era de Cuenca y Fernando Barja era gallego. Ellos llevaban la obra y nosotros participábamos también.

Esa escalera es la de entrada; en la sala del Brigitte Bardot había otras, de madera….

Bueno, era más bien una tarima con otra tarima encima, precisamente para que se viera mucho desde el punto de vista arquitectónico, y era tan peligrosa, tan peligrosa, tan peligrosa… que en cuarenta años no pasó nada nunca, porque todo el mundo tenía mucho cuidado, porque era muy peligrosa…

¿Cómo resumirías vuestra "idea" de museo?

Fernando decía que tenía que ser lo más exquisito posible, pero sin que pareciera que quería parecer un museo de una capital. Debía ser exquisito dentro de la pobreza, y sin ostentación, pero con todo el refinamiento posible. Acabamos llegando a la conclusión de que tenía que ser una mezcla de la museografía norteamericana, fría, con cierta gracia italiana, en fin, equilibrado.

¿Cómo definirías lo que hiciste en el museo? ¿Arquitectura interior?

Llámalo arquitectura, decoración interior, lo que quieras…. yo llamo "decoración" a añadir cosas, y "arquitectura" a organizar los espacios. El museo en Cuenca tiene arquitectura. Pero a mí siempre me han gustado las dos cosas: alguien dijo por ahí que un pintor que se dedica a otra cosa no es pintor, y quizá tenga razón, pero yo puedo decirlo al revés: que un pintor que no hace otra cosa que pintar no es un artista… A mí a veces me dicen: pero, "¿cómo haces esas cosas? ¿Por qué haces escenografía?" ¿Y por qué no? Puedes tener un sentido expresivo de los colores, del espacio, y lo organizas cada vez según convenga, como con una escultura, como con la pintura. En fin… en el museo debimos estar en todo: por ejemplo, recuerdo haberme arrodillado a tomar las medidas de los rodapiés volados, en bronce con tornillos de cobre (aunque eso era muy rico para lo que queríamos nosotros, que los hicimos en madera pintada de blanco) en el museo Correr, encima del Café Florian de Venecia. Después lo hicimos como lo hicimos para poder pintar y limpiar bien… y luego se ha hecho más pobre todavía, con un trozo de suelo pintado de blanco, que queda muy bien, que es común en los pueblos de por allí…
Por ejemplo, resolvimos la escalera de la entrada sin barandillas. Fernando decía: "tienes que pensar que yo tengo que subir estas escaleras con mi madre y que no haya peligro para ella". Para esas escaleras nos inspiramos en las de Carlo Scarpa en la tienda de Olivetti en Venecia. Teníamos libros de todo, y mirando mucho y viajando mucho llegamos a algunas conclusiones acerca de cómo queríamos hacer el museo…

…Un rodapié precioso, como una lengua que parece que conquista un trozo de suelo… un suelo, por cierto, bellísimo. ¿Elegiste tú la piedra?

Travertino de Alicante, o travertino español, como prefieras. Sí. El suelo fue lo más difícil de todo. En un museo el suelo es fundamental, porque como no hay muebles, ni alfombras ni nada, se ve mucho… Elegimos aquel, que además era baratísimo –no se si llegó a las 700 pesetas el metro cuadrado– y serrado, sin pulir, aunque en la parte de la ampliación sí está pulido…

Sin pulir…

Sin pulir. Y luego vino la cuestión de cómo combinar las tiras; las quisimos iguales, de cuarenta centímetros de ancho, pero de diferentes longitudes para que se viera por un lado el orden y por otro el caos… y después, otra cuestión: ¿en qué dirección las ponemos? Llegamos a la conclusión de que la pared que tenía más importancia y mandaba en cada habitación es la que tiene luz –balcón, ventanas–, y de ella debían salir todas las tiras, paralelas...

…Para dar a la calle, o a la hoz…

Sí, sí... En fin, el museo tiene sus peculiaridades. Recuerdo que, una vez, los participantes de un congreso internacional sobre museos vinieron de visita y preguntaban: ¿Y con estos accesos, ¿cómo resuelven Vds. el problema de los cuadros grandes? "Pues mire Vd., no teniéndolos", les decíamos. El arte no se agota en cuadros grandes, para qué te vas a empeñar en traer un cuadro grande, si no te cabe... Y recuerdo a una señora, que me dijo: "¡En este museo no se puede estudiar nada!". Y le dije: "señora, el museo no se ha hecho para estudiar el arte, sino para amarlo; ya tendrán ustedes museos aburridos en los que estudiar..."

¿Y por qué decía la buena señora que no se podía "estudiar"? ¿Cómo que no se podía estudiar?

Porque las obras no estaban en un orden "histórico", supongo, y no se podían relacionar las fechas, la disposición estaba pensada sobre todo para que cada cuadro se defendiera sólo... Y claro, la señora, a su modo, tenía razón, pero así es cómo lo quiso Fernando, y a mí me pareció muy bien, en eso estábamos de acuerdo totalmente....

Háblanos de la luz. El museo tiene una luz amable, peculiar…

...Con focos de 200 pesetas. La verdad es que así solucionamos un problema con facilidad y poco coste: ¿para qué vas a gastarte 40.000 ptas. si con 200 lo arreglas? El arquitecto del Prado, que era un Muguruza, hermano de Pedro Muguruza, José María Muguruza, que se compró casa en Cuenca, se enteró de aquello y me invitó a formar parte de la Presidencia de un congreso sobre iluminación de museos...Y son los focos que están ahora todavía.

Háblanos de la colección.

Gerardo y yo ayudamos a Fernando, pero la colección, lógicamente, la eligió Fernando sólo, excepto un par de cosas; una es que no sabíamos qué hacer en la entrada, y cuando vi el primer Sempere, el móvil, le dije a Fernando que me parecía que aquello era la solución; y a él le gustó y lo compró; la otra, cuando compró un cuadro de Gerardo en aquella exposición que fue toda de cuadros blancos, y yo le señalé uno y le dije: "aquél grande, que es preciosísimo", y me dijo: "pues tienes razón" y se lo quedó... es el que está ahora allí, en el museo.

Fernando Zóbel tenía una colección; y os tocó "colgarla" a él, a ti, a Gerardo Rueda…

Fernando quería, como te decía, que cada cuadro se defendiera por sí mismo, aunque había que tener algún orden, un orden cronológico que luego te puedas saltar si te conviene, por lo que sea, y en este plan. Los suyos, los cuadros de Fernando son, estilísticamente, muy difíciles, en contra de lo que se cree la gente. Lo son porque en los museos lo que funciona es lo que provoca un poco. Eso yo lo aprendí cuando Fernando Chueca me compró un cuadro en la exposición aquella de la Biblioteca Nacional del año 63, que era un cuadro de esos de chatarras, y me dijo: "sí, hay alguno que me gusta más, pero es el que va a producir mayor indignación". Como los de Fernando no producen indignación, son difíciles; tampoco son excesivamente grandes... Todo esto tiene su cosa: algunas veces es muy peligroso colocar seguidos cuadros del mismo autor y del mismo tamaño; es peligroso y, a la vez, no lo es, porque cada uno ayuda al otro...

Todo ese "saber hacer" tuyo, todo ese saber disponer los cuadros, las obras de arte en los espacios… ¿lo has escrito, lo has contado en algún sitio, para que no se pierda?

No, no, no... ya sabes que mi discurso de ingreso en la Academia de San Fernando va de aquello de que el arte es víctima de sus teorías...

No, no, no hablamos de teorías, sino de tu práctica expositiva, de parte de tu trabajo durante los últimos cuarenta años, de ese saber adquirido por tu experiencia, como la de que no se deben colocar seguidos cuadros del mismo tamaño…

"Poner" es difícil. Recuerdo un día que Manolo Millares dijo que no le gustaba el cuadro que había al lado de su cuadro, que estaba ya puesto donde está, al lado del ventanal, el "Sarcófago para Felipe II", y le dije: "bueno, pues pon el que quieras; puedes poner cualquiera que no esté todavía colocado, pero si eliges alguno que ya está colocado y la sala está completa, tienes que resolver el problema de dejar la sala de nuevo completa". Manolo se puso a ello a las diez de la mañana, y a las dos y media de la tarde se le oía gritar: "¡¡haced lo que queráis!! ¡¡no es posible!!" ... Yo nunca o casi nunca he puesto cuadros a la misma distancia, porque siempre he querido que, aunque fueran de la misma persona, "dialogaran" en la exposición, y entonces hay unos que te van mejor que se arrimen y otros que es mejor que vayan un poco más lejos, y por eso los cuadros se ponen primero en el suelo, y luego los alzas, y pruebas... pero eso se aprende a fuerza de mirar libros, de mirar museos... yo tengo ya el vicio de esa mirada... por ejemplo, voy a Stuttgart, a aquel museo de Stirling, y me fijo en las puertas, que tienen una embocadura que sobresale y oculta los teléfonos y las alarmas, y el que pasa por la puerta no ve los teléfonos ni los timbres...

Para ese tipo de cosas de "encaje fino", de detalle, de orden y pulcritud, supongo que tú y Fernando descubristeis que teníais una sensibilidad parecida…

Ni siquiera lo descubrimos. Lo aceptamos...

Gustavo, volvamos al 66. Han pasado cuarenta años desde junio de 1966 ¿por qué no cuentas algo de junio del 66? Sobre la inauguración.

Más que inauguración hubo "apertura". Fernando no quería inauguración, no sé por qué, quizás porque tenía muchos compromisos formales, y a Fernando no le gustaba nada hacer compromisos formales y, entonces, como no se podía no hacer una inauguración, se hizo una con las autoridades –el Alcalde, el Presidente de la Diputación, el Gobernador–, y como todos habíamos estado en el museo varias veces, pues no hubo que hacer nada, fuimos juntos, sobre la una, se descorchó champán y no sé si llegó a haber algún langostino, y luego por la tarde llegaron los amigos y después nos fuimos a cenar al mesón, y entonces es cuando Fernando Nuño hace aquellas fotos de la escalera. Antes, Fernando Zóbel había dicho: "¡Todos invitados!"
Recuerdo que yo estaba en la misma mesa que Manolo Millares, y le pregunté qué iban a hacer al día siguiente. Manolo, que ya se había comprado la casa en Cuenca, me dijo que se iría a recoger teselas romanas a los sembrados (después se haría un pequeño pavimento con ellas); otros se iban a ir a bañar al río... A mí me dio pena que toda la gente se desperdigara al día siguiente. Llamé al maître, a Julián, y le pregunté si podíamos organizar para la mañana siguiente una comida en el Alto de la Vega... y me dijo que sí... y yo le dije que nada de cosas complicadas: que invitaba a las clásicas tortillas, unas chuletas, ensalada, bacalao... y que estuviera todo para empezar cuando llegáramos...

El 1 de julio.

El 1 de julio... en fin. Ha sido todo hermoso, la verdad. Es lo que yo digo siempre de Cuenca, que es uno de esos sitios anodinos, donde se piensa que aquello no es nada, pero... pueden ocurrir cosas. Otros sitios, más nuevos, son igualmente anodinos... y nunca pasa nada.

Todo esto que has contado sobre la creación del museo, en aquellos tiempos… para los de generaciones posteriores, todo parece una aventura de gente un poco visionaria…

...Yo, entonces, pensaba: "esto es una locura... tan lógica, que yo creo que va a salir bien."

Una especie de locura lógica, pero locura, sobre todo si piensas en la España de la época…

Fue la fe de Fernando en el arte español. Esa fe que no ha tenido nadie en España, ni los directores de galerías ni los directores de museos. Si el arte español no está bien considerado en el mundo es porque esos señores no tenían esa fe...

Esa fe la ejercía con obras, ¿no? Coleccionaba, compraba…

Fernando ejercía. Y se refería a eso con una frase con chispa: decía que el arte español, como objeto de arte, era entonces lo más barato del mundo...

Estábamos con la locura. Por otra parte, con esa especie de lógica que tiene, vista a posteriori, la acumulación de circunstancias felices…

Sí, sí… fue también el resultado de una coyuntura humana, geográfica, incluso que la política no entorpeciera aquello. Recuerdo que antes de la inauguración del Museo, en febrero del 66, se inauguró el restaurante, y lo inaugura Fraga. Y me llamó el alcalde, y me dice: "No sé qué vamos a hacer con Fraga todo el día por Cuenca, hasta la inauguración. Como no le llevemos a la sierra para que intente pescar truchas… a lo mejor un rato antes de la inauguración podríais dejar las luces del museo –que casi estaba ya– y estáis allí media hora antes…"

Y allí estabais.

Allí estábamos. Nos dijo el alcalde: "dejáis las puertas abiertas y nosotros, de paso al restaurante, comentamos que están haciendo algo en el museo y si se interesa, pues lo hacemos pasar". Y pasó. El alcalde me colocó al lado de Fraga, y recuerdo que por la escalerita estrecha que subes hasta llegar donde está el Mompó, tropezó, pero se levantó como la cosa más natural del mundo y no comentamos nada… Después, delante del Mompó, me acuerdo que comentó: "esto no parece Cuenca, parece Düsseldorf"; iba cantando los nombres de los artistas, y acertaba. En fin… Por lo visto, al día siguiente llamó a sus asesores y les dijo: "he ido a inaugurar un restaurante y me he encontrado con un museo que es una maravilla: no sabía nada, ¿cómo no me han avisado Vds.?"

Era el ministro de Información y Turismo, y no sabía nada…

No. Fernando Zóbel me contó que le llamaron después por teléfono y que le ofreció lo que quisiera, económicamente, y Fernando, como siempre, dijo que no, que eso suponía perder la libertad…

Y el museo, suelto, sigue creciendo… empieza a haber una concentración de artistas alrededor del museo, se trabaja en grabados y serigrafía…

Se empezaron a recibir revistas internacionales de arte, por suscripción, como *Art in America* o *Das Kunstwerk* y otras muchas, que estaban allí, donde ahora está la tienda, y la gente de Cuenca, los artistas, me acuerdo de que pasaban por allí y leían todo lo que estaba pasando en el mundo… Imagínate: en el año sesenta y tantos, tomando una cerveza en la Plaza Mayor, era corriente que oyeras a la gente hablar de Rothko… En fin… todo aquello empezaba a crecer y a tener mucha envergadura. Y Fernando tenía todo el peso de la responsabilidad. A mí me habían llamado ya para asesorar a la Fundación Juan March en el 73…

…En el 73 empiezas a asesorar a la Fundación…

Exacto, empiezo con "Arte 73", y ya está José Capa, al que veo cuando la exposición de "Arte 73" va a Sevilla, que es el 73 o 74, y después llegaría la de Kokoschka y tantas otras…

Pero estábamos en que a Fernando le empieza a cansar y a pesar mucho la responsabilidad, y la salud se resiente, y dice: "¿a quién podríamos dejar esto?" A finales de los 70 la Fundación Juan March ya había acreditado de sobra que sabía llevar las cosas... El museo ya estaba "creado", que era lo que Fernando había hecho. Mi parte consistió en presentar a Fernando a las personas de la Fundación.

Vamos a volver sobre la figura de Fernando Zóbel, si te parece… Zóbel, protagonista y origen de toda esta historia del museo. Pareciera como si Cuenca hubiera sido la última estación del viaje del cosmopolita y viajero Fernando Zóbel…

Era viajero en un sentido, sí, pero en otro, no. No sé cómo decirte; iba a lo que iba, no viajaba por viajar. Al principio, sí, todos los años o cada dos años debía ir a Filipinas, y entonces hacía la vuelta entera. Yo le he acompañado en algunas ocasiones... Londres, o La Haya, con Gerardo...

Debía de ser un hombre excepcional. Alguna vez has dicho que era capaz de comparar universalmente, que era un hombre cuyos…

...puntos de referencia eran todos los espacios y todos los tiempos, toda la historia... que podía relacionar la invención del satélite con los estribos y que, según él, eran un invento de Bizancio...

¿Era un hombre divertido?

Para mí, sí.

¿Era un hombre infinitamente curioso?

Sí. Fernando tenía como tres capas: la primera, la de un hombre bien educado, cosmopolita; por la segunda podía incluso parecer vanidoso a alguna gente... y la tercera capa era absolutamente sensacional: profundamente generoso, profundamente "arte" ...

Tan generoso que en un momento determinado hace donación completa de su colección sin condiciones, sin contrapartidas…

A un amigo le paga el hospital de tuberculosos, y sólo nos enteramos mucho después..., cosas de ese tipo, ¿me entiendes? Yo he tenido la suerte, durante veinte años, de pasar muchas veladas con él. Si encontraba a alguien para no comer sólo o cenar sólo, invitaba a comer o a cenar, y cuando no había otra solución me llamaba a mí, que sabía que yo estaba dispuesto para lo que fuera, sobre todo a la hora de cenar. Pero a veces tomábamos una lata de atún, un trozo de pan y nada más. Y a charlar: tengo todavía algún apunte con letras de él... por ejemplo, sobre cuál era el museo imaginario de cada uno, con listas... Y yo, por ejemplo, en mi museo imaginario de aquel momento no pongo a Velázquez...

¿Y él tampoco?

Sí, sí, él sí pone a Velázquez... O hablábamos de qué libros se podrían hacer... por ejemplo, uno de caras españolas, pero no tenía título español, claro, porque "caras españolas" suena mal; "rostros españoles" ya es otra cosa, e íbamos apuntando qué poner... por ejemplo, la Santa Inés de Alonso Cano, quemada en la guerra... recuerdo que Fernando decía que las españolas muy españolas tienen el cutis más blanco del mundo...

...En una página de sus cuadernos de apuntes dice de la piel de las nórdicas que es una piel que procede como de haber puesto el sol en conserva, y en cambio dice de las españolas morenas que tienen unas caras en las que "todo es consecuencia" de haberse quemado por el sol...

...Con Fernando ibas descubriendo continuamente el mundo: una de las cosas que le encantaba de viajar con gente es que le daba la oportunidad de ver las cosas que había visto ya con ojos diferentes. Recuerdo una vez en Hong Kong, que le dije: "qué extraño, qué sitio tan raro, un suelo de mármol negro al aire libre y sin polvo..." y él no había caído nunca en la cuenta... Y comentó: "es que los chinos son tan listos, que seguro que exportan polvo..."

Durante esas veladas en Cuenca, ¿hablabais mucho del museo?

Y hablábamos mucho de libros. Su biblioteca personal era escogida: su teoría era que no merecía la pena meter un libro nuevo en la Biblioteca si no sacabas otro que fuese menos interesante... cuando uno le parecía muy interesante compraba dos, uno para él y otro para la biblioteca del museo...

Gustavo, debemos ir acabando... ¿qué balance haces de esta aventura del Museo de Arte Abstracto Español?

Se ha hecho lo que se ha podido... en este plan. Fernando Zóbel, el museo... han tenido trascendencia, cultural y humana. El museo ha tenido fama y tiene prestigio, aunque fama y prestigio no sean lo mismo. Recuerdo ahora una cosa que le oí a Cirlot allá por el año 59, una cosa terrible: que, en algunos sitios, sólo cuando sales en las revistas de las peluquerías te hacen caso los profesionales. Es de las cosas más terribles que me han podido decir en mi vida, porque yo, cuando le oí eso, estaba queriéndome marchar de Montes, pero todavía no me había marchado, para meterme en el mundo puro del arte... Pero el museo tiene ambas cosas: he leído, no recuerdo, pero en algún libro reciente, no te puedo decir cuál, que el museo ha sido el único sitio público (aunque fuera una colección costeada por Fernando Zóbel) de España en el que se ha podido ver bien y permanentemente arte actual entre 1966 y la inauguración del Reina Sofía...

FONTÁN DEL JUNCO, Manuel. *«Todos los espacios y todos los tiempos». Una conversación con Gustavo Torner.* En La ciudad abstracta. Madrid: 2006, pp. 105-130.



2015 | ENTREVISTA A GUSTAVO TORNER CON OCASIÓN DE «TORNER ENTRÓPICO»

Alfonso de la Torre

Esta entrevista, como se narra (y, claro, puede verse en el incierto espacio de internet, gracias al quehacer de Francisco Cuéllar), fue grabada en la tarde del día 18 de febrero de 2015 en la casa de la calle Zurbarán número nueve, en Madrid, y producida por la Semana de Música Religiosa, con ocasión de la exposición "Torner entrópico" que se mostraría unos meses después en la Catedral de Cuenca [Catedral de Cuenca, Torner entrópico, Cuenca-Semana de Música Religiosa, 31 marzo-17 mayo 2015]. La exposición coincidía con el estreno mundial, en la Catedral de Cuenca, de la obra de Joan Magrané: "Tu solus qui facis mirabilis", dedicada a Gustavo Torner, a cargo del grupo vocal Kea, con Enrique Azurza como director, encargo de la Semana, en coincidencia con el noventa aniversario de este fundamental artista. Fue muy emocionante el estreno de Magrané en aquel gélido marzo en la Catedral. Editadas estas palabras, en su transcripción la llaga de la oralidad, en lo filmado son unos veintidós minutos de duración, resumen de lo mucho hablado.

Previamente me había reunido con el artista y habíamos conversado, era lo habitual, de otras muchas cosas, principalmente de Zóbel. Permanentemente hablar con Torner era hablar de Zóbel: "ya lo decía Fernando", "como explicaba Fernando" o "viajando con Fernando" ... Es la parte, inédita, que transcribí y reproduzco al final, principalmente porque volvió a contarme cosas que recordaba de mi primera visita a Torner, 17 de marzo de 1985. Le pedí, por ejemplo, me evocara aquella lista de cuadros favoritos de la historia del arte que compuso con Zóbel, y que conservaba, aquel Museo Imaginario a lo Malraux que ahora ve la luz en este número de la RACAL. En todo caso, es cierto que la voz de Torner, esa voz que era la persona, perduró, es más, me veo junto a Raúl Torres en la entrevista que este hace en 1962 y que, la verdad, inalterable permaneció con los años.

Siguiendo otros modelos de entrevistas, también accesibles en internet (la realizada a Darío Villalba (2015) o Águeda de la Pisa (2021), por ejemplo), en la primera parte las preguntas no aparecen, por tanto, sólo habla Torner. Mi propuesta es desvanecer a quien pregunta, este que escribe ahora, para dar prioridad a la voz de Torner, las voces de otros artistas. Unas sencillas carátulas permitían la comprensión.

Fina camisa marrón de rayas, la arpillera "Mutilado de paz" (1966) de Millares junto a él. Torner se mantuvo tras la mesa del salón, iluminado por una lámpara de sobremesa, las gafas en la mesa, las manos tableteaban sobre la madera, en especial en algunos momentos cuando el razonamiento propio le gustaba. Podía guiñar un ojo, o ambos en el frenesí, el éxtasis de la ceguera, satisfecho de lo dicho. Le sentí cómodo, aún ahora cuando le vuelvo a escuchar.

CONVERSACIÓN CON GUSTAVO TORNER

Semana de Música Religiosa | Madrid, 18 de febrero de 2015

SOBRE SUS PRIMERAS OBRAS | TORNER

Creo que, en el sentido estricto del término, no, no he dado saltos, a pesar de que he hecho cosas tan diferentes. Entonces, no había estudiado Bellas Artes y tenía un cierto complejo por no haber estudiado hasta que luego me di cuenta que lo que quería saber tampoco lo enseñaban. Lo que hice era pintar en el sentido más vulgar de la palabra, en el sentido de reproducir, manejar el color y la pincelada y colocar las cosas en su sitio. En esos cuadros, que suceden en Cuenca, algunos paisajes hechos desde la ventana de casa, incluso mirando con prismáticos cosas lejanas, alguno de la parte alta, pero muy poco, nada de la Cuenca típica. Entonces fui llegando a la Cuenca típica, es decir, que aparecieron. aparte de las horizontales, las verticales, es decir, paisajes que en vez de ser planos u horizontales más o menos ondulados, luego, pues efectivamente, eso que han dicho del travelling, ir acercándote cada vez más al paisaje, que más bien era -o parecido- a la parte de la catedral que da a la hoz, y cuando te acercabas ya mucho cogía esos paisajes que creo que decían de "área restringida" ¿no? Es decir, que el tamaño de lo reproducido era igual, los dos tamaños eran iguales, el modelo y la reproducción, entonces salía con, diríamos, con mucho detalle, tal, no sé qué, las inflexiones de la roca, incluso líquenes, etc. Y de ahí, con afán de realismo introduje ya otro orden de cosas, algo que habían hecho muchísimo antes Picasso y Braque, un poquito de arena y cosas de esas introducidas en la pintura. Luego, en esa época, me parece que es cuando ya suprimí, pasé del óleo al acrílico y entonces se podían hacer las pastas más o menos granulosas, según interesaba y era mensaje de pura materia que coincide con lo de las fotos, creo, un poquito, como la piel de la tierra, ¿no? Y luego en los cuadros de dos zonas, apareció que el mundo no es solo la materia que vemos, que hay otras cosas. Eso lo dijo muy bien una señora en una exposición que hice en Biosca de cuadros de la misma estructura, de dos partes... y dijo una frase que creo que clavó la cosa: si está clarísimo, si es sencillísimo, es un cuerpo presente y una esperanza. Es decir, la parte lisa no la hacía como contradicción, sino como cosa todavía no llena y ahí está la cuestión y de ahí salió todo lo demás, poco a poco, creo.

CIRCA 1955 | FOTOGRAFÍAS

Fue de las primerísimas exposiciones que se hicieron en una sala de pintura, no era galería porque era una librería, pero la sala estaba planteada de pintura, y sí, fue en el 58-59 por ahí. Claro, las fotografías las tomaba cuando salía en plan de trabajo al monte, y para mí lo que me interesaba fotográficamente era eso, porque el monte en Cuenca es de madera, los pinares visualmente en general son bastante aburridos, tienes que ser, no sé, no he visto fotografías de pinares bonitos, es decir, lo que hay es, bueno, siempre hay alguna excepción, y luego ya el conjunto del bosque le dio una altura, pero ya es otra cosa. Es un paisaje, y cerca es lo que pisabas, que alguna vez hasta sonaba, ¿por las brozas en el pino...









© Gustavo Torner

LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE CUENCA
EL ENCARGO Y LOS RECUERDOS. LAS REFERENCIAS

El encargo está claro que fue a través de Henri Dechanet que nos eligió a unos cuantos para hacer las vidrieras. El emplazamiento de las vidrieras de cada uno, nos fue dado, es decir, a mí me tocó eso, no es que yo iba a hacer el ábside me era indiferente la zona que me tocara. Por otro lado, el Cabildo sin imponer absolutamente nada, en el sentido de forzar la cuestión, si dijo que le gustaría que pudiesen en un sentido estricto o no tan estricto, relacionarse un poco con las Escrituras. Y luego, por otro lado, me acordaba del aspecto de la catedral, cuando era pequeño (hay que tener en cuenta la edad que tenemos). Cuando fui pequeño, eran los primeros años treinta, alguna vez nos llevaban y veía, me acuerdo perfectamente, los pontificales con mucha gente que había entonces, con las capas doradas o al menos con mucho oro. También alguna reja dorada, muchas velas encendidas, es decir, mucha luminosidad dorada y todo esto. Respecto a las vidrieras que había entonces, que eran cuadradas nada más, debían de ser ya arreglos, sustitución de las originales perdidas y eran un cuadrado no blanco, no trasparente, sino de color, pero no tenían ninguna luz especial. Cuando fue el encargo, teniendo en cuenta que ahora ya casi nunca hay ceremonial visual que se vea y reproduzca ese aspecto visual de los años treinta, quise que el aspecto visual se pareciera algo, y entonces es cuando pensé que las vidrieras tenían que tener colores en que predominará una gama amarillo oro-miel, que era el de las velas y todo eso. Aunque, lógicamente, -bueno no sé si es lógico-, el color resultante de las vidrieras en las catedrales góticas, en el sentido europeo de la palabra, es más bien azul, predomina creo más bien el azul, pero el azul -si no hay luego el ceremonial- resulta muy triste y lo que quería era llenar de alegría sin el ceremonial.

Hice algunos bosquejos de color, unas manchas, a ver qué tal iban y vi que no funcionaba, es decir, ya mentalmente me di cuenta que el camino era equivocado. Entonces, reflexioné en hacer una cosa más pensada, que era con un tema que podía ser eso, la creación del mundo, pero con un criterio como si sucediese el Big Bang, una explosión y que fuera como si el aspecto visual de esa explosión, según va alejándose del centro va cambiando el aspecto, viéndose a través de una serie de arcos huecos que serían las vidrieras, y luego esa serie, esa especie de fachada donde estaban los arcos huecos la doblabas y hacías la nave de la iglesia. Por eso las vidrieras no tienen ningún cerco, una moldura, porque eso individualizaría a cada una respecto de las otras y lo que se pretende es que todas, a través del agujero de la ventana, muestren una cosa. Se resolvió conceptualmente a base de los círculos amarillos que se iban extendiendo y que luego cuando están lejos ya no es tanto como la persistencia de esas fuerzas energéticas y luminosas, como también todo mezclado, eso de la presencia divina que está por todos los sitios según unas ciertas creencias. Formalmente me apoyé en el mural de Munch de la universidad de Oslo, que es apaisado, muy exageradamente apaisado como si se viera a través de eso un sol y una especie de explosión también. A la vez, eso claro lo tenías que hacer formalmente con la técnica de las vidrieras que son las formas planas del vidrio delimitado por el plomo. Y entonces, para dar un sentido de igualdad a todo, lo que no eran los elementos redondos, pues pensé en la pequeña miniatura (que puede tener tres o cuatro centímetros no más), de Hilliard, de la época isabelina inglesa, del retrato de hombre con fondo de llamas, y claro, las llamas a veces estaban relacionadas con el Pentecostés del Espíritu Santo y todo eso. Al cabo, quienes han pintado ponen las llamas verticales y las creé en horizontal porque en el espacio no hay arriba y abajo, eso ya es en la Tierra, pero en el espacio, no. Y luego, según miras desde



© Santiago Torralba

el centro de la nave, las vidrieras que están a la izquierda o se decía antes del Evangelio, o las de la derecha, que se decía antes de la Epístola, el espacio va quedando cada vez más separado entre los elementos circulares, amarillos y va apareciendo una especie de paisaje, todavía turbio pero un poco paisaje castellano, como muy pelado con rojos. A la derecha quería que fuese como la aparición de la inteligencia, con un ángulo recto, pues un ángulo recto perfecto no se da en la naturaleza, donde hay muchos ángulos rectos casi perfectos, pero no perfectos. Luego lo mismo, pero ya contrastado muy claro y oscuro, es decir, que eso ya es menos la naturaleza, sino la consciencia, darte cuenta de... A la vez, entre ellos, la persistencia de lo no racional basado simplemente en el título de Baudelaire, "Las flores del mal", lo digo porque hay unas flores negras o casi negras, que es raro. Ya en plan de curiosidad, hay elementos de esas vidrieras que están casi copiados de algunos cuadros de Matisse, lo que hace digamos como el tallo de las flores es el sillón, un cuadro que es un sillón, solo que no es rococo, en fin, es bastante conocido, y otro que es la ventana abierta. Y, sobre todo eso, el ángulo recto y luego al final a la derecha hay unos como unos huevos grises que representan el futuro, porque el futuro no sabemos qué es, está dentro de los huevos, pero no sabemos si va a salir un pajarito o una serpiente, y ahí está la cuestión.

© Santiago Torralba

© Santiago Torralba

Para los colores no partí de mi imaginación, habilidad o sabiduría, sino de cosas en concreto. Fuimos con Dechanet a la fábrica de vidrio en el centro de Francia, entre Lyon y Saint-Étienne, en una fábrica que entran o entraban a trabajar como a las cuatro o las cinco de la madrugada hasta las diez de la mañana, porque habían observado desde la Edad Media que eran las horas más parecidas entre verano e invierno y entonces vimos toda la fabricación del vidrio. Aquella bola del vidrio que luego soplan y se hincha y que luego tiene forma de botella, la sacan y cortan, quedándose el elemento de unos treinta y cinco centímetros, con lo cual sabía que yo no podía hacer nada que tuviera necesidad de una plancha de vidrio mayor que treinta y cinco centímetros. Gerardo Rueda se quedó sorprendido porque quería que sus planos fueran todos enteros, pero le han venido muy bien, porque quedan esplendidas las de Gerardo. Y luego lo que hice es que me dieran un pantone de vidrio, y sobre una mesa iluminada por debajo fui eligiendo todos los colores que me interesaban, y entonces me fie de esos colores y no de otra cosa. De tal forma que. después de haber hecho una serie de bocetos lejanos, luego cada vez más aproximados, después ya muy aproximados, claro, luego se hicieron de tamaño natural, cuatro metros y medio. Después se representaba con línea el emplomado y dentro, en vez de ponerle el color, ponía el número del vidrio para que los ejecutores no se equivocaran de color. No lo que daba fe de lo que quería, no era el color impregnado en el boceto, sino el numerito del vidrio que apuntaba, bueno, y todo lo demás muy bien y ahí está. Efectivamente se consiguió, creo que se ha conseguido lo que se quería, que era colorear el aire. Ciertas cuestiones ya en más detalle, ciertos momentos en donde la luz tendrá tal forma, pues le da de canto a las rejas doradas renacentistas y se quedan todo brillando, según la hora y el día. Y tiene un aspecto, creo esa parte, muy diferente de ambiente a las catedrales góticas corrientes, en el sentido luminoso, para algunos historiadores del arte para mal, nos decían que tenían que ser azulados. En fin, pero como no tenemos, por otro lado, como decíamos antes los ceremoniales, hay que arreglarse como se pueda. La capilla de Vence influyó, sabía de su existencia por libros y todo eso, aparte de haberla visitado. Al entrar, lo haces por una casita como muy vulgar, y tirando a pobretona y abres la puerta corrientita, que suele estar cerrada y parece de repente que te metes, para mí, en una pecera azul. Porque claro, entra la luz a la izquierda de los ventanales con predominio de los azules, violetas y verdes, me parece que es con algo de amarillo, y choca la luz, los rayos, en la pared de enfrente. Allí es donde está el viacrucis en negro sobre azulejos de lo más, aparentemente, vulgares, de los de cuarto de baño antiguo, con brillo. Y se refleja allí y luego vuelve el reflejo, es decir, se cruzan los reflejos y la sensación es que estás respirando y comiendo luz. Y eso es lo que se quería conseguir como efecto general, y creo que se ha conseguido, en ese plan. Luego, después de terminadas las vidrieras en Cuenca adquirí un libro sobre la capilla de Vence que incluía todos los detalles, todas las cartas, todas las cosas, todas las dudas de Matisse, dudando sobre qué amarillo sobre cincuenta amarillos casi iguales, todo eso (a ese refinamiento no llegué tenía que elegir entre poquitos amarillos).

1.- En este mismo volumen puede leerse: "Y a charlar: tengo todavía algún apunte con letras de él... por ejemplo, sobre cuál era el museo imaginario de cada uno, con listas… Y yo, por ejemplo, en mi museo imaginario de aquel momento no pongo a Velázquez… ¿Y él tampoco? Sí, sí, el sí pone a Velázquez…". FONTÁN DEL JUNCO, Manuel. «Todos los espacios y todos los tiempos». Una conversación con Gustavo Torner. En La ciudad abstracta. Madrid: 2006, pp. 105-130.



Dibujo de Fernando Zóbel del estudio de Gustavo Torner,
10 de noviembre de 1963
Colección particular
© Herederos de Fernando Zóbel

ADENDA

Hemos terminado de hablar de este "Torner entrópico" pero ahora, repasando, te quería preguntar por Fernando Zóbel. Recuerdo que la primera vez que nos vimos, aquella noche entre el 17 y el 18 de marzo de 1985, me hablaste de Zóbel, pero también de Rueda, de Eliot, de Rothko, de tantas cosas que…

Hay tantas cosas que decir sobre Fernando. Tantos días juntos, en mi estudio de Cuenca, los dos sentados, ya fuese hablando de poesía o pintura hasta altas horas de la madrugada, casi hasta quedar dormido en el amplio sillón de cuero negro. T. S. Eliot, amigo de Fernando desde Harvard, podía ser uno de nuestros temas. Olvidando el sueño, hablábamos, cotejábamos sus textos con la traducción de Vicente Gaos, o escuchábamos los discos recitados de "Four Quartets". Cuando él se encontraba bien, en las cosas que le gustaban, el tiempo pasaba sin la menor preocupación. Fernando y yo estábamos unidos por una enorme simpatía en el más hondo sentido de la palabra. Es decir, sencillamente (¿sencillamente?) nos entendíamos. Hasta que ha faltado no he sentido cómo era quizá (junto a Gerardo), la única persona con la cual las palabras tenían absolutamente la misma significación. Entendía lo que quería que entendiera: entendía el aspecto exacto -entre muchos- que deseaba entendiera. Con todos los matices que querías entendiera, pues ello sucedía naturalmente, como el respirar, sin precisar explicación.

¿Entonces, se podría decir que os entendíais?

Con Fernando me encontraba cómodo, permítaseme la repetición, en el más hondo sentido de la palabra. Sabías que era amigo: sucediendo eso que es entenderte. Entendías (otra vez la palabra) y aceptabas a la persona, y sabías que nada podía pasar. Lo cual, dicho sea de paso, no es muy corriente. No he tenido que explicar nada con Fernando. Nunca, nunca, nunca. Y en las cosas de matices más difíciles. Hablábamos veloces, con irisaciones, entre comillas, subrayando y hasta con paréntesis: "hablamos chino" gustaba decir él. Era sencillo, nos entendíamos.

Evocando tu hermoso obituario a la marcha de Zóbel

Claro, no olvidemos era, además, un hombre profundamente bueno. (Palabra además en desuso). Un hombre bueno que quería el bien de los demás; aún más extraño: el bien de sus propios compañeros, en un mundo, como el pictórico, con predominio de la "patada". Un hombre bueno que confió y arriesgó. Él fue la única persona en España que creyó en la abstracción de los cincuenta y que, decía, prefería equivocarse solo que aceptar regalos para el museo. Si hay que elegir entre el éxito y la satisfacción interior, elegimos la satisfacción interior. O, como le gustaba decir: en la pintura hay dos tipos de artistas: los que gritan y los que cantan y Fernando cantaba.

Y recuerdo que en aquella conversación que te cité me contaste cómo, principalmente hablabais de arte

Mira, ahora, faltando él, se agotaron mis conversaciones (enrevesadas a veces) sobre arte. Terminaron las tardes de invierno, gélidas afuera en que, al modo de Malraux, creábamos el museo imaginario, en papeles que aún conservo y reproduzco, y así, estos eran los cuadros favoritos de Zóbel, digo los títulos que referíamos, no los museísticos: "La Tempestad" de Giorgione; "La Flagelación" de Piero de la Francesca; "La apertura del Quinto Sello": El Greco; "El hallazgo del cuerpo de San Marcos", de Tintoretto; "El Castillo de Naipes", de Chardin y "Le coeur Epris" anónimo. En tanto coincidía en los tres primeros, Giorgione, Piero y El Greco, luego seguían: "Retrato de un hombre junto a un rosal" de Hilliard; "Bodegón", de Zurbarán, en el Museo del Prado; "Fray Alonso de Ocaña", de Valdés Leal; "El retrato de Eclesiástico" y "Santa Inés" de Alonso Cano y, también de Zurbarán, "Cristo con San Lucas", también del Museo del Prado.

¿Me puedes rememorar vuestro primer encuentro?

A Fernando Zóbel me lo presentaron primero en alguna exposición en Madrid, luego coincidimos en la Bienal de Venecia de 1962. En aquella ocasión estaban también Gerardo Rueda, Mompó y Sempere. Conocía ya a Antonio Saura, residente en Cuenca desde 1955. Dentro de aquella Bienal, en donde, lógicamente, había muchos artistas, nosotros entablamos una relación muy cordial. Tiempo después él vino a Cuenca, con la intención de adquirir una obra mía (ahora propiedad de Cristobal Halfter). En un primer momento me negué a vendérsela, -en el sentido económico- y él replicó: "si no vendes a los amigos y piensas hacerte amigo de los clientes, ¿a quién vas a vender?".

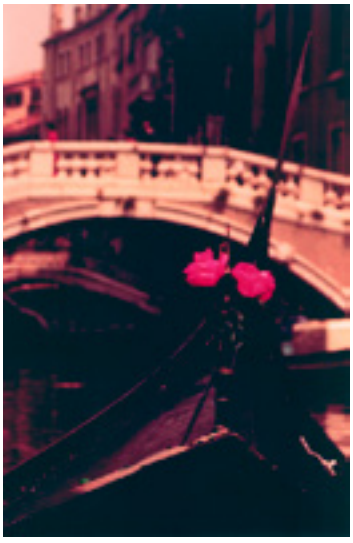
Pagó el lienzo y a los pocos días recibí una carta de Fernando en su interior, y junto a un cheque había un escueto texto en el que decía que el cuadro valía, cuanto menos, el doble de lo pagado en Cuenca, adjuntándome otro tanto.

Tiempo después buscaba Zóbel sede para su colección. Es historia conocida, cuando le sugerí mi ciudad, él me preguntó aquello de qué se le había perdido en Cuenca. Cierto día hablando en el hotel conquense Alfonso VIII, de arte chino, Fernando hablaba de arte Song, datándolo en 1.200. Le corregí significándole la decadencia de ese período. Se quedó estupefacto, me miró y replicó: "Eso no lo dicen en España diez personas. Mira: pues hacemos el Museo en Cuenca porque hay con quien hablar". El resto es de sobra conocido: las Casas Colgadas como sede, los problemas burocráticos, etc. Los fondos museísticos eran preferentemente abstractos (salvo la obra de Antonio López y Carmen Laffón que se retiraron en un deseo de crear una exposición unitaria).

Cuando elegimos los cuadros de Tàpies, ambos nos desplazamos a su estudio. Se sorprendió al conocer la creación del Museo y añadió: "iremos alguna vez por allí porque como la cocinera es de Cuenca, pues la llevamos a Cuenca a ver a su familia..." Mecenas espléndido, conservador para sus críticos, abierto, generoso, preocupado por el futuro, nadie le perdonó en la mediocre España de los sesenta su origen aristócrata. Origen que, amén de la creación del Museo, permitió, en el mundo pictórico, costear la enfermedad de algunos amigos artistas, en algunos casos hasta la muerte (el caso de Albalat).

En sus últimos días ¿hablasteis de su nueva forma de pintar, del vibrante colorido que aparece en estos postreros lienzos, estoy pensando en los "Dos de mayo" (1984)?

"Esta obra ha sido hecha por un cosmopolita", he recordado dijo Igor Markevitch al ver un lienzo de Fernando (a quien no conocía), visitando el Museo. Cosmopolita: conocedor del arte oriental, impresionado por Rothko desde 1.955, amigo de Pollock, lo asombroso en su pintura es el tremendo sentido del color. Sentido que le llevaba a crear escalas de grises hasta el infinito. La entrada del color en la última época de este oriental desde occidente, puede considerarse brutal. Equivalente a las últimas épocas de Monet, Tiziano, o Goya, Fernando hilvanó, en sus últimos años, todos los hallazgos de su producción: "pinta a tumba abierta" me dijo un día Jordi Teixidor, y recuerdo ahora. En todo caso, me unía a Fernando que ambos creíamos en la pintura del otro. Me comentaba, no sin humor que, en ocasiones alguien le comentaba: "¡Ay Fernando, qué tendrán tus cuadros que, los pongas donde los pongas siempre quedan tan monos!", y él me preguntaba: "¿pintaré tan mal, Gustavo?".
"La Vista XXVI", "Dos de Mayo" o "La Piedra del caballo" son obras favoritas de este amigo pintor. En cierta ocasión alguien me preguntó qué pensaba de mis amigos pintores. Le contesté: "¿Tú crees que podría ser amigo de un pintor si no creyese en su pintura?". De vez en vez miro el sillón donde se sentaba Fernando. Me doy cuenta de que no hay nadie con quien hablar. Es el sillón vacío.



Fernando Zóbel, Venecia 1962

Rodado en Madrid, 18 de febrero de 2015

Conversación con Gustavo Torner por Alfonso de la Torre
con motivo de la exposición "Torner Entrópico"
Salas de la Catedral de Cuenca
Marzo-Mayo 2015



EXPOSICIÓN *TORNER ENTRÓPICO* EN EL ENTORNO DE LA SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA

CATEDRAL DE CUENCA, 2015

1. Exposición
2. Alfonso de la Torre junto a Gustavo Torner
3. Exposición

Fotografías: Santiago Torralba








TORNER
entrópico
tre 1955-1992]
le la Catedral de Cuenca





1978 | PENSANDO EN GUSTAVO TORNER

Fernando Zóbel

Lo más desconcertante, quizás, en Gustavo Torner, como artista, es que sus obras aparentemente no se parecen entre sí. No tienen, al parecer, eso que se llama "aire de familia", y que permite al menos iniciado el reconocerlas a la legua como suyas, con lo que eso podría suponer la rápida identificación, fácil imitación y, quizás más tarde, afortunada falsificación. Incluso se ha llegado a decir (de palabra, por supuesto) que Torner no tiene estilo, que cada una de sus obras es hija de su padre y de su madre, etc. A mí me parece que ocurre todo lo contrario. Me parece que Torner no sólo tiene estilo, sino que tiene muchísimo estilo. Lo que ocurre es que la gente suele confundir la técnica particular –cierta forma de emplear materiales- con el estilo. Y Torner no tiene un estilo de hacer, sino un estilo de pensar. Su hacer es consecuencia de su estilo de pensar, y para ese hacer tiene a su servicio y emplea toda una rica variedad de técnicas, desde las más tradicionales hasta las más originales y sorprendentes. Yo me atrevería a decir (quizás exagerando un poco) que, cada vez que Torner se plantea la necesidad de hacer una obra, se inventa la técnica necesaria para hacerla. Sus conceptos cambian y con ellos cambian sus técnicas. Lo que no cambia es el proceso mental de Gustavo Torner (un proceso mental argumentado en términos visuales, por supuesto). Ese proceso mental es el estilo de Torner. Es un estilo claro, sutil, agudo, elíptico, atrevido, sensual y extraordinariamente inteligente. Una vez reconocido resulta inconfundible.

-¿Cómo piensa Torner? ¿En qué consiste ese "estilo de pensar" que le caracteriza? Apenas propuesta la pregunta, nos encontramos con un problema. Y es que nos hemos acostumbrado a creer que se piensa con palabras. Torner, como casi todos los artistas plásticos, piensa en términos de forma, línea, color, volumen, etc. Nos cuesta cierto esfuerzo aceptar que una combinación de colores puede tener la fuerza de un silogismo. Y, sin embargo, cuando Manet taladra la superficie de un gris liliáceo con un punto bermellón para producir el efecto de un verde a la vez pálido y vibrante, no sólo lo aceptamos, sino que lo aceptamos con el sobresalto emocionado que sentimos cuando se nos descubre una verdad.

Torner piensa con el vocabulario de las artes plásticas. Pero piensa con ello de una forma bastante especial, y es de ello precisamente de lo que quiero hablar; de esa forma de pensar; de su actitud ante la obra.

En teoría hay tantas actitudes posibles como hay artistas. por ejemplo, algunos (yo diría que la mayoría) intentan convencernos de algo. Cierto mosaicista bizantino intenta convencernos que tenemos presente a Dios en toda su gloria, mientras que el Caravaggio intenta convencernos que san Pablo era un hombre tan contemporáneo y tan corriente que hasta llevaba los pies sucios. Toda una vetustísima escuela de pintura política ha tratado de convencernos que los buenos son los buenos y los malos son los malos, o viceversa. Y todo un grupo de vanguardia quiere convencernos (con variable éxito) que el artista es mucho más inteligente que el espectador, o por lo menos más interesante y más atormentado. A toda esta argumentación pictórica solemos llamarla expresionismo, y en ella han destacado tradicionalmente los artistas españoles y germanos. Expresionistas son muchas de las obras cumbres de nuestra cultura occidental, y allí están El Greco, Beethoven y cualquier catedral gótica para dar fe del hecho.

Sin embargo, hay muchísimas formas de enfrentarse con una obra de arte, y quizás faltaría tiempo en una vida para irlas describiendo y explicando. Lo importante es hacerse idea que el artista no siempre polemiza, ni explica, ni trata de convencer. Por ejemplo: ¿de qué nos habla Zurbarán cuando nos coloca delante de los ojos un cesto de mimbre que contiene media docena de limones? (Ah, ¿y han observado ustedes que esos limones tienen sombras oscuras mientras que el cesto las tiene clarísimas?)

Cierto tipo de artista nos comunica secamente el "aspecto" de la realidad que le rodea, sin juicios no comentarios. Esta postura, pensándolo bien, es tan extraña que, cuando se comunica con eficacia (como lo hacen a veces Velázquez y Monet, cada uno a su manera), nos deja sobrecogidos ante el misterio de lo visible.

La captación directa de este misterio puede ser la intención y temática de otro tipo de artista. Su mirada es sutil, hipersensible y analítica; siempre busca y a veces encuentra. Busca el misterio en lo cotidiano y cuando lo encuentra se ve oblligado a inventar la metáfora visual capaz de recrear y expresarlo. Zurbarán muchas veces nos habla en estos términos, y también Caspar David Friedich, Matisse, Rothko, el Pontorno del "Descendimiento" y tantos más. Yo diría que, entre ellos, por su actitud, se encuentra Gustavo Torner.

En esta búsqueda, las actitudes pueden resultar parecidas e incluso idénticas, pero los vocabularios, los acentos, inevitablemente son de una tremenda individualidad. Son resultado de posturas profundamente subjetivas. Son vocabularios que, por deseo de precisión, se van individualizando hasta llegar a parecer lenguajes distintos. El vocabulario de Zurbarán es frío, sobrio, limpio y dramático, mientras que el de Rothko es cálido, impreciso y turbio. Los dos emplean la técnica tradicional del óleo. Los dos emplean pinceles, si bien el primero borra su pincelada y el segundo lo convierte en protagonista. Torner no emplea el óleo para expresarse. Le fascina el color -o la materia (que para sus ojos es una clase específica de color)- y, en vez de mezclar colores como siempre han hecho los pintores tradicionales, Torner busca, los encuentra y los emplea. Los suele emplear de la forma más simple y directa que conocemos. Los pega a un soporte.

La palabra "collage", nos es antipática. (La palabra castellana, que podía ser "pegote", es peor aún, y nos refugiamos apresuradamente en la ambigüedad de la voz francesa.) La palabra "collage" nos es antipática porque nos sugiere cierta colección de materiales dispersos, pero "interesantes", que luego se combinan para formar una composición "bonita", "sorprendente", decorativa, o lo que sea. Así son la mayoría de los collages y, por tanto, la palabra goza del amable desprestigio de un arte menor, puesto que, como todo arte menor, carece de voluntad expresiva. Sin embargo, el collage –el objeto pegado- puede ser empleado precisamente por lo que tiene de poder evocativo. Cuando se da el caso, resulta tan potente y tan válido como cualquier procedimiento entendido a fondo y empleado al máximo de su eficacia. Torner no improvisa composiciones con objetos encontrados; sabe lo que quiere decir y busca hasta que encuentra lo que necesita (un objeto, un color, una materia) para expresarlo. Las cosas que se propone decir Torner son harto difíciles de decir con cualquier otro procedimiento.

Un ejemplo de esa forma de decir torneriana: su serie en torno al "Vesalio". Aquí nos encontramos con toda una sucesión de formas anatómicas gesticulantes. Se trata de reproducciones de los grabados en madera de Van Calcar: cuerpos desollados que posan con languidez manierista y que se enfrentan y se relacionan con otra serie de formas, ya abstractas, inventadas por Torner, que nos hablan directamente en el lenguaje del color, del valor, de la escala, de la perspectiva, etc. A primera vista el contraste es de una violencia extraordinaria. Pero pronto nos damos cuenta de que las anatomías recortadas están "funcionando" principalmente no como imágenes, sino como forma y color. En un sentido podrían perfectamente ser sustituidas por formas abstractas del mismo color y "peso". Sin embargo, tal sustitución supondría un cambio radical en la expresividad de la obra. Desaparecerían las tensiones que tan elocuentemente se producen al contrastar el tremendismo de los cuerpos desollados, la impávida elegancia de sus gestos y la frialdad con la que se convierte en material estético y abstracto. Dentro de estas tensiones reside el cuadro, y en ellas se encuentra el especialísimo acento del hacer de Torner. De tensiones vive el arte y de distracciones muere.

Pero sería un error pensar en Torner como artista del collage. Torner, en el momento de escoger sus herramientas, las escoge todas; mejor dicho, no se priva de poder escoger. Sus temas son muy variados y sus técnicas también. A veces inventa materias para recrear naturalezas. A veces pinta colores sobre color para discurrir sobre El Color, o convierte un vacío en volumen al rodearlo de formas escultóricas "en negativo"..; en fin, la capacidad temática de Gustavo Torner es realmente apabullante. ¿Quién dijo esa tontería de que el artista no tiene más que un solo tema en la vida?

El mundo de Torner es un mundo equívoco y borgesiano. En él se confunden realidades y apariencias. Los opuestos se tocan; nada es realmente lo que parece ser, y cada cosa tiene algo de todo. Estamos en el mundo de las equivalencias y de las metáforas visuales, donde el brillo sobre el filo de un cristal roto se transforma en horizonte de mar, y donde seis metros cuadrados de acero inoxidable valen por la inmensidad del cielo. El naufragio de "La Esperanza" brota entre fragmentos de metacrilato y papel de estaño, y el desarrollo

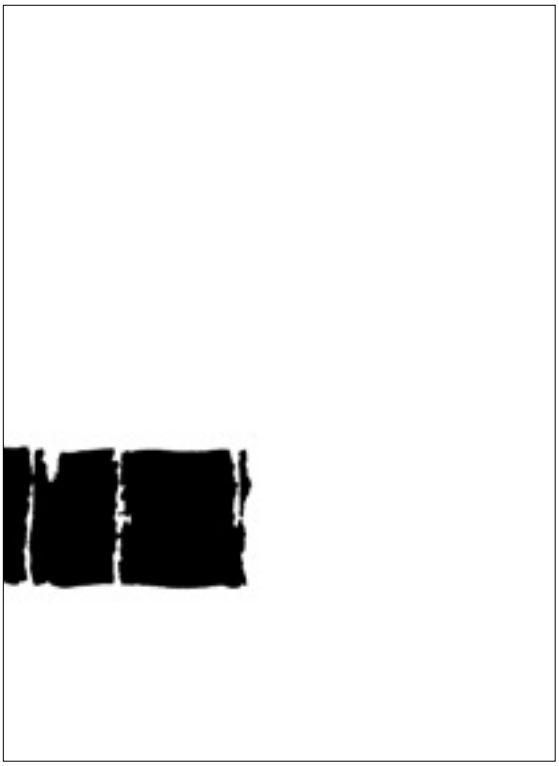
del caparazón de un humilde langostino nos revela los esfuerzos de Fra Luca de Pacioli en la columna de Trajano. Estamos en el mundo del Gran Juego, de ese famoso juego de abalorios contado por Hermann Hesse, donde un tema de Juan Sebastián Bach se convierte en paisaje de Poussin, se desarrolla por senderos de caligrafía china y queda finalmente un juego para todos, pero yo creo que no existe ningún juego para todos. Las reglas del juego que juega Torner son difíciles, pero existen y, además, son consecuentes y rigurosas. ¿Qué buscamos los que nos pasamos gran parte de la vida quemándonos los ojos ante "eso" que se llama arte?

ZÓBEL, Fernando. *Pensando en Gustavo Torner*. En *Torner*. Madrid: Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, 1978, pp. 3-6



Francisco de Zurbarán
Naturaleza muerta con cidras, naranjas y rosa, 1633
Óleo sobre lienzo
62,2 x 109,5 cm.
The Norton Simon Foundation

[…]
¿De qué nos habla Zurbarán cuando nos coloca delante de los ojos un cesto de mimbre que contiene media docena de limones (cidras)? (Ah, ¿y han observado ustedes que esos limones (cidras) tienen sombras oscuras mientras que el cesto las tiene clarísimas?



2026 | VOLVER A PENSAR EN GUSTAVO TORNER

Alfonso de la Torre

(Conferencia en la Real Academia Conquense de Artes y Letras (RACAL), Cuenca, 24 de febrero de 2026)



Gustavo Torner
Autorretrato 1952 | Óleo sobre lienzo | 37 x 28,5 cm
Colección particular

[Ya saben, el 14 de octubre de 2025 estas palabras constituían la Lección de Apertura de esta Real Academia Conquense de Artes y Letras, que hubiese sido más breve que la "conferencia" de hoy. Retorno a ella meses después, por tanto, podría añadirse un "Volviendo a volver-volviendo...", etc.]

// Volviendo (en este día a) volver a pensar en Gustavo Torner", fue un título elegido antes de este día que es hoy (quiero decir, antes de su marcha). Por tanto, este acto previsto antes de que sucediese *aquello* que sucedió en septiembre. Aquello que sucedió para siempre.

Pues hace unos meses, el pasado 8 de julio de 2025, cinco días antes del centenario de nuestro artista, se lo comuniqué a Miguel Jiménez Monteserín, Director de esta Real Academia Conquense de Artes y Letras [RACAL] a quien le agradezco, a toda esta RACAL, la invitación. Gracias José Ángel García, por tu ayuda, gracias Santiago Torralba por ese bonito retrato de Gustavo Torner, tan reiterado anónimamente estos días, de la exposición "Torner Entrópico" (2015) en la Catedral, de la que fui comisario. A la RACAL se lo agradezco especialmente porque me ha permitido, no sin *malinconia*, volver sobre la figura del artista y los muchos años que le traté, desde hace cuarenta años, busco en mis archivos y anoto el día de mi primera visita a su estudio: la tarde del sábado 16 al 17 de marzo de 1985 (así consta en la dedicatoria del libro "Torner" (1978), que luego referiré). Colgado el estudio en la hoz del Húecar, es sabido, frente a mí Torner con el té en la estufa, aquella sala como vi tantas veces en los dibujos de Zóbel, por ejemplo, en aquel "Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town" (1970)[1]. O en aquellas insólitas fotografías, tan pocas veces repetidas en la historia del arte español, tan cainita, de la camaradería artística, tomadas por Eric Schaal, los artistas sentados en el suelo del estudio, otros viendo dibujos. ¿Un museo democrático con el ejercicio de amistades democráticas? ¿Unos discretos y elegantes activistas en una de sus reuniones de grupo? Detrás, su espléndido cuadro "Imposible vuelo" (1977), "toma un ala, -le dijo Fernando Zóbel-, a ver qué se te ocurre".

Entré a aquella estancia en la tarde y salí de madrugada (luego he leído les sucedió a muchos, Jordi Teixidor lo ha narrado también[2]). "Admiración y cariño", me escribiría unos años después, que fue mutuo. "El sillón vacío" (era el de Zóbel) fue el título de lo inédito escrito, -no hace falta decir mucho más, apenas un año hacía desde la marcha de Fernando Zóbel.

"Volver a pensar en Gustavo Torner". Es sabido: después de aquel título que pensé en vida, Torner ha desaparecido y, entonces "volver a pensar" es "volver a pensar". Volver a pensar es "volver a pensar". Y, a lo Magritte, expresaré también en estos calambures de la palabra: esto no es una conferencia. Será más bien una conversación casi frente a Torner desvanecido y, si me lo permite la Academia, un conjunto de reflexiones con todos Vds. que también tendrá algo de Sesión Necrológica *avant la lettre*, sin saberlo. (No perteneciendo a la RACAL permítanme esa reflexión).

Juego de espejos y repeticiones, irán viendo. Un juego con sus reglas, los *tornerianos* y *tornerianas* me entienden. Y, refiriendo "reglas": evocación a la *medida de la vida*, por decirlo con Torner, un metro articulado de carpintero en mi anaquel con libros de "Torner" que, a mí al menos, me evoca esa mira topográfica del "Medida de la vida (A Jorge Manrique)" (1975). Y también, piensen, escucho a menudo a Bach, como aquella purificación, el exorcismo que cantara Dautremont. Ahora estoy en sus interminables "Cantatas" y retorno a Torner, siempre, cada día al escucharlo. Los *tornerianos* y *tornerianas* ya saben por qué: las noticias horribles del mundo y las "Cantatas" aquello que luego repetiré, pues Gustavo Torner buscaba, cito "una nueva medida del ser humano. [...] Ser testigo de la excelsitud de ser humano. Que me enseñe a ver la riqueza del mundo, a entenderlo un poco más, a saborearlo un poco más, o incluso a odiarlo. La magia del arte puede hacer que coexista lo terrible y lo sublime a la vez, porque plantea más profundas preguntas"[3]. Ejercicio del orgullo de vivir, de ser hombre o mujer y tentar volar alto, dar a la caza alcance.

Les diré que, comenzando, expresaré mis recuerdos [haré lecturas y plantearé pensamientos], y crítica de arte (si tengo tiempo, un par de apuntes de los diarios inéditos de Fernando Zóbel[4]), y (al final) algunas fotografías muy poco vistas del arte de Torner de los años cincuenta, un pre-Torner que será Torner. Tornaría siempre Torner a ser Torner. Un pensar con el que tratamos, como decía Palazuelo, de avanzar en la penumbra en múltiples direcciones[5]. Eso es, al cabo, el verdadero conocimiento.

Y al fin llego a hablar del título, ya saben, adivinado por mucho/as de Vds., evocaba aquel texto de Zóbel (1978): "Pensando en Gustavo Torner"[6], que se ha reproducido también en este volumen. Mi título "Volver a pensar en Gustavo Torner", tiene algo de volver a pensar para empezar en la relación de Torner y Zóbel, volver a encontrarse. Aquel era un texto tan certero, tan exacto, que releo en ocasiones, cuya lectura les recomiendo, que lo podemos llevar a ese lugar de menciones exactas, tan difícil de hallar entre el ruido del mundo.

Y piensa uno que, en este libro, ya dije, publicado en 1978, se narran asuntos capitales en el quehacer de Torner, algunos textos son propios y deviene severísimo consigo mismo, era un artista entonces de poco más de cincuenta años. Ese texto de Zóbel, es algo largo, pero no olvidemos lo escribe el gran amigo de Torner quien publica en "El País" del 5/VI/1984, a los días de la muerte en Roma de Zóbel, el artículo: "Réquiem por Fernando Zóbel" (subrayamos ese título, el término "Réquiem"). En él escribe que "ha sido la única persona que ha creído del todo desde el principio en el arte de esta generación de españoles que él recogió en el museo para mostrarlo con la mayor dignidad a la mirada internacional". Torner nos repitió y repitió luego a los próximos este fragmento, cada vez que hablábamos de Fernando Zóbel y el Museo.

Permítanme ahora que les lea dos fragmentos del otro texto, aquel de Fernando Zóbel de 1978 que he venido citando. Es sobre la cuestión del estilo, que será, claro, de pensar:

> «*M*e parece que Torner -escribía Zóbel- no sólo tiene estilo, sino que tiene muchísimo estilo. Lo que ocurre es que la gente suele confundir la técnica particular –cierta forma de emplear materiales- con el estilo. Y Torner no tiene un estilo de hacer, sino un estilo de pensar. Su hacer es consecuencia de su estilo de pensar, y para ese hacer tiene a su servicio y emplea toda una rica variedad de técnicas, desde las más tradicionales hasta las más originales y sorprendentes. Yo me atrevería a decir (quizás exagerando un poco) que, cada vez que Torner se plantea la necesidad de hacer una obra, se inventa la técnica necesaria para hacerla. Sus conceptos cambian y con ellos cambian sus técnicas. Lo que no cambia es el proceso mental de Gustavo Torner (un proceso mental argumentado en términos visuales, por supuesto). Ese proceso mental es el estilo de Torner. (Ojo a los adjetivos, Fernando Zóbel deviene adjetivante)[7]. Es un estilo claro, sutil, agudo, elíptico, atrevido, sensual (importante, aquí queda anunciado el humor también) y extraordinariamente inteligente. Una vez reconocido resulta inconfundible».

Y ahora las citas. Zóbel hace una Enciclopedia-Torner a lo Diderot, emulando aquel extasiante Museo del Mundo de Athanasius Kircher que tanto encanta a Maria Negroni o al Diccionario flaubertiano de las ideas recibidas de Bouvard y Pecuchet. Un relato en el estilo de aquel Georges Perec de "Instrucciones de uso".

> «El mundo de Torner es un mundo equívoco y borgesiano[8]. En él se confunden realidades y apariencias. Los opuestos se tocan; nada es realmente lo que parece ser, y cada cosa tiene algo de todo. Estamos en el mundo de las equivalencias y de las metáforas visuales, donde el brillo sobre el filo de un cristal roto se transforma en horizonte de mar, y donde seis metros cuadrados de acero inoxidable valen por la inmensidad del cielo[9]. El naufragio de "La Esperanza"[10] brota entre fragmentos de metacrilato y papel de estaño, y el desarrollo del caparazón de un humilde langostino nos revela los esfuerzos de Fra Luca de Pacioli en la columna de Trajano[11]. Estamos en el mundo del Gran Juego, de ese famoso juego de abalorios contado por Hermann Hesse, donde un tema de Juan Sebastián Bach se convierte en paisaje de Poussin, se desarrolla por senderos de caligrafía china y queda finalmente un juego para todos, pero yo creo que no existe ningún juego para todos. Las reglas del juego que juega Torner son difíciles, pero existen y, además, son consecuentes y rigurosas. Esencial: ¿Qué buscamos los que nos pasamos gran parte de la vida quemándonos (Vds. y nosotros) los ojos ante "eso" que se llama arte?»

Ya han escuchado: Borges, Friedrich, Luca Pacioli, Herman Hesse, Bach, Poussin, verdaderamente una declaración de la alta cultura. Por cierto, que uno piensa que ese Luca Pacioli. pintado por Jacop de'Barbari, mencionado, inspiró el retrato Claudio Bravo pintó a Zóbel. Lo mostramos en nuestro texto sobre Zóbel en el catálogo de la exposición de este en el Museo del Prado[12]. *Las reglas del juego*, dice también Fernando Zóbel *arrebatando* la voz de Torner, pues es título de varias obras suyas, estampas y exposiciones. Y repite Gustavo Torner, repite Fernando Zóbel ¿estoy repitiendo? Pues sobre insistir, o repetir, evocará el último Torner (en 2018) a su poeta favorito: *Dices que repito algo que ya había dicho antes. Lo diré otra vez*[13].

Para colmo, aquel texto preciso de Zóbel del que les leí un fragmento se encontraba con otro de los grandísimos escritos de Torner, ese artista que siempre escribió tan bien (no todos los artistas escriben bien, sí felizmente tanto Zóbel como Torner, Millares o Saura en esa misma generación). Recientemente reeditado su "Escritos y conversaciones" con aquella memorable entrevista en espejo: *Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner*). Ya

saben, dije: repetición y espejos. Y juego, al cabo mi título deviene otro juego de espejos o repeticiones (y juego, dije). Mas decía que, si hay un texto central, -casi un manifiesto, más aún ahora desaparecido Torner su autor-, es el que se publicó en 1958 (que se reproduce también en el libro de 1978, o sea, Torner lo daba por bueno veinte años después y luego en 1991 también en el catálogo de su exposición en el MNCARS, otrosí, en un folleto editado ya más recientemente por el Espacio Torner; quien escribe lo ha referido con frecuencia)[14]. Recordemos que, como dijera Arthur Danto, estamos en la era de los manifiestos (y 1957 fue un año clave, pues suceden los manifiestos de "El Paso" (1957-1959)[15] o del Equipo 57, la voz amenazadora con el silencio y la inconclusión aparente de Oteiza (a lo Pavese: ni una palabra no escribiré más), inclusive no-manifiestos como el del grupo "Tempo"[16]), y claro, entendamos que puede haber manifiestos individuales[17].

Otros han señalado también la brillantez de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (24/I/1993) al que le acompañé con Gerardo Rueda, ya saben, aquel que decía aquello de que el arte no existe. "El arte víctimas de sus teorías y de su historia". Ay, Gustavo, todas víctimas, aquí reunidas.

Aquel de 1978 era la reivindicación del yo, varias veces *yoista*, algo habitual en Torner. Permitidme os lea un fragmento:

> «Realmente desconozco qué fuerza nos impulsa a estos menesteres, a todos los que dedicamos nuestro quehacer a ese mundo tan raro del arte, que ni siquiera sabemos de verdad lo que es ni en lo que consiste, que nos da algunas satisfacciones, pero nos exige continuas renuncias. Quizás la posibilidad, mejor que otras, de encontrarnos con nosotros mismos. O de entender mejor el mundo que nos rodea y que queremos integrar en nuestra vida, en nuestro mundo interior[18]».

Prosigue Torner:

> «Yo, desde luego, no lo entiendo, cada vez me parece todo más raro (era 1958). (…) Deseamos tener algún asidero, aunque pequeño, seguro. No hay. Buscamos plenitud, y nos encontramos la mediocridad. Pero encendemos la radio, suena cierta música (mis cantatas), de repente caemos en la cuenta que por ahí va la cosa. A veces viendo museos nos hartamos de tanta pintura, y de pronto un cuadro tiene la extraña virtud de reconciliarnos con todo: del cansancio, del hastío, de la lluvia de fuera, de las caras desilusionadas de nuestros compañeros de visita... Es que hemos entrevisto algo muy de verdad. Es algo así como si todo el arte consistiese en llegar al corazón de un fruto y cada uno pincha y se acerca más o menos. Ninguno llega, pero algunos se acercan. Otros, porque desgarran la corteza, parece que han hecho un gran trabajo. Pero pasa el tiempo y todavía seguimos hechizados por lo que hizo el (artista) que se acercó al corazón, aunque su camino se interprete en cada época de manera diferente[19]».

Entonces, vuelve a mí esta palabra del filósofo Jean-Luc Nancy, a quien adoro en su escritura, ahora pensando en Torner, ya marchado definitivamente, vale para todas las "marchas":

> «¿Qué es lo que él hace aparecer ante nuestros ojos todavía empañados? ¿Ante nuestros ojos ya secos? ¿Ante nuestra abandonada espera? ¿Qué sobre-vida, qué vida que ha escapado de la vida y de la muerte? ¿Qué supervivencia de cuando estaba en vida, él, tan vivo, tan constantemente en carne viva, y tan vivificante, tan locamente, tan aturdidamente sobre-vivido? Sí, ¿qué ha sobrevivido del desaparecido?» [20]

¿Qué ha sobrevivido del desaparecido? Será la pregunta, devenida más bien en las preguntas, que nos haremos hoy. Y cada vez que escribo llega aquí Torner. Quien nos dirá que el arte no responde a las preguntas, las amplifica más bien. Para colmo, ya sabemos: el arte no existía. Existen las obras de arte. "Estamos loquitos", decía Gustavo Torner.

Me ha sucedido a menudo, secular la voz de Torner a mi espalda (siempre lo cito), como aquello de la desgraciada Anna Ajmátova:

> «Unos ya no están y otros están lejos (…) los recuerdo y, mientras leo en voz alta mi poema, oigo sus voces; ese coro interior (…)».[21]

Al final, pensaba: la desaparición de una persona es una acción que se repite hasta el infinito.

ENCUENTROS CON TORNER

Esta presencia aquí, magna, obvio que por la institución, adquiere ahora, con la marcha de Torner, otra magnitud. Decía Fernando Zóbel que Gustavo Torner era "conquense de nacimiento y convicción". Y de alguna forma, entregaba a los demás esa posibilidad, creaba un generalista hijo adoptivo: que uno, de fuera llegado, pudiese ser "conquense de convicción"[22]. Nacido en Madrid, me considero "conquense" de convicción, lo digo a menudo, al tiempo que agradezco el otorgamiento reciente de la Medalla conmemorativa Cuenca ciudad Patrimonio 2024.

Permítanme haga un sucinto repaso a mis encuentros con Torner. Algo pequeño de mi historia se incardina con la suya. Pues, más importante, esos encuentros, conversaciones, y hasta risas (sí, risas con Torner), como es sabido hasta altas horas de la madrugada, acaban también haciendo un retrato del artista.

Mi primer encuentro con Torner, sucedió junto a Gerardo Rueda con quien trabajé entre 1985 y 1996 (fecha de la muerte de Rueda). El primer recuerdo de Rueda está unido, de nuevo, a Torner, es una *humoresque* torneriana, que conocerán quienes le trataron, poseedor de una disciplina intelectual que no estaba reñida con la ironía y el humor, una ironía que podía ser severísima, hasta padecerla algunos (quien les habla). [Veo sus "Japonesadas", esas estampas de 1974 llenas de *japonesitos*, ese "Ginza-pastelería", qué gracia hasta en su título] ¡Honor al humor! ¡menos seriedad! deben declararse aquí, pues de humor e ironía en Torner tendríamos que hablar en un futuro encuentro, un asunto que no se ha tratado como merece. De alguna forma, piensa uno, que ese humor torneriano, tan particular, era, también una forma de dandismo, de apartamiento que llevaba a su persona a escapar de cualquier atisbo conformista. Algo así como un espejo que mostrara el reverso del mundo, incluso planteando cuestiones que jamás se muestran. Por cierto, una ironía que creo fue otra de las características de todo el grupo de Cuenca, a menudo citada la ironía *ruediana*.

Era febrero de 1985, Gerardo exponía en la Galería Theo de Madrid, la galería de Elvira González y Fernando Mignoni en la calle de Bárbara de Braganza, y fuera atronaban las comparsas del viernes de carnaval madrileño, aún rebosante de "Transición". Todo era un lúdico ir y venir de disfraces y canciones. Tras mi llegada a la galería entró Gustavo Tor-

ner aún agitado por el tráfico callejero, : *Caramba,* -dijo- *no sabía que la capacidad de convocatoria de Rueda fuera tal...* Lo conté en la biografía *ruediana*: "Sensible y moderno"[23].

Aquel era un entorno en las postrimerías del grupo ("con minúscula, con minúscula", me insistía Torner) de Cuenca (tiempo de Pablo López de Osaba, director del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca en esos años, también mi recuerdo a Enrique R. Panyagua[24], sabio padre paúl a quien traté desde 1987 hasta su muerte en 2014, melómano educado en Alemania, injustamente olvidado, responsable de bellos libros (así su inagotable "El arte de Gustavo Torner" en tres volúmenes[25] y poemas sobre Torner (que siguen en este volumen) y toda la generación abstracta: recuerdo los dedicados a Rueda y a Antonio Lorenzo). Y vivía toda la "generación irrepetible" por lo que bajar a la Plaza Mayor, especialmente en ciertos momentos, era encontrarse con Guerrero, Mompó, Hernández Pijuan, Marta Cárdenas...tantos y tantos[26]. López de Osaba, ya saben el dominico musicólogo y sensible que dirigió el Museo abstracto, responsable de actividades en Caja de Madrid, fue el inspirador de la primera exposición retrospectiva de Rueda en la Sala de las Alhajas, era 1989, que comisarié. Y que Torner montó, un recuerdo y vindicación a este acto olvidado, pues recordados siempre sus trabajos en la Fundación Juan March y en el Museo del Prado, en la Sala de las Alhajas (un hecho *torneriano*, que entenderán quienes han estudiado primero de *tornerismo*) hubo de readaptar la sala al completo tras su reciente reforma, sin estrenar. Una sabia adaptación que pervivió en años sucesivos. Y, aquí el conflicto entre arquitectos y espacios museísticos, los vínculos y enfrentamientos entre arquitectura o museografía: cuando le preguntábamos por la arquitectura en el Museo decía: "a los arquitectos les gusta hacer espacios y mostrarlos, pues que hagan una exposición de espacios".

Escribió un bonito y misterioso corto texto sobre Rueda, en el importante catálogo editado (que estuvo al cuidado de los hermanos Blassi), como ven era una presencia madrileña y epigonal de Cuenca (era 1989, veinticinco años después de la creación del Museo abstracto: Torner, Rueda, Pablo López de Osaba, los Blassi fotografiando y diseñando).

Aunque Rueda tenía ya un cierto repertorio crítico, este texto sigue siendo fundamental:

> «Hacia 1961 vi reproducidas por primera vez unas obras grises, casi monocromas (...) que me causaron una cierta desazón. Aquéllas se iluminaron y se llenaron de una misteriosa y profunda presencia. Casi treinta años después, cada vez ocurre lo mismo ante la obra recién terminada(...) ¿Cómo es posible hablar sobre el silencio, aunque ese silencio sea tan modulado, tan rico, tan sorprendente, tan sincero, tan sencillo en o por su complejidad?».

Piensen en Gerardo Rueda, era su primera retrospectiva, con sesenta y tres años, ¡ay el arte español! Comida con los Cabillon, hispanistas primos de Rueda. Aquí es preciso evocar que la familia materna de Rueda era de origen francés, lo que le permitió conocer el París de los cincuenta, en un viaje que era cómodo, no exilar, pues sucedía con naturalidad familiar, alojado en la casa de Pepita Cabillon en la rue Tronchet. Ello le permitió toparse con una "equis" en París, la "Grande Equèrre" de Antoni Tàpies que luego se incorporó al Museo abstracto de Cuenca[27]. En aquel encuentro de 1989 le oí contar a Torner por vez primera que no era la ópera el espectáculo total, sino más bien la misa antigua. Y en ese

punto, recordé a Giorgio Agamben, cuando refiriéndose a Cristina Campo señalara que la liturgia era la forma suprema de la poesía: "salvar nada menos que la belleza. A condición de sostener que la belleza -que se llama liturgia- sea, según el significado propio del término griego *mysterion*, un drama sagrado cuya forma no puede ser alterada, porque no revela ni representa, sino que simplemente presenta. La belleza no hace visible lo invisible sino lo visible mismo"[28]. *Mysterion* de esas misas de alba que Torner pudo conocer en la infancia, -de madrugada, cuando se abría la luz entre las moles pétreas de Cuenca-, pues a lo visual, la música, la escena teatral, el ritual, se unía el aroma a incienso. Quizás imaginaba de niño Torner, entre 1930 y 1935, pues recuérdese había nacido en 1925-, en los vacíos vitrales de la catedral, unas luces doradas, con aquella luz temblorosa arribando un mundo de transparencia ambarina que pareciere mencionar el origen de la vida. En este punto, quien escribe ahora recordó a Cristina Campo, cuando escribe que "hubo un tiempo en que el lugar geométrico y colectivo de dichos ritmos inefables eran los ritos, las liturgias. En la más sencilla de las antiguas ceremonias estaba la *grande allure* de la visión, esa elegancia de viva llama, ese diálogo estrecho, robado, raptado, entre las potencias del alma y lo invisible, ese caer de pausas interestelares -otra escritura de Dios, más apremiante, que abría en el bloque ciego del mundo mil puntos de fuga hacia el reino de la belleza sobrenatural, que es el reino de los espejos enderezados y de los grilletes caídos, donde coger y dejar son un único éxtasis-"[29]. En el "vasto planetario del tempo (...) radiantes en vidrieras (...) los cinco sentidos los agarran y los absorben (...) de gestos, de llamas y de inciensos que hacen de la Iglesia un vórtice incandescente"[30].

Aquella conversación fue (también) la luz con la que inicié la exposición de la Catedral de Cuenca, precisamente de eso hablaba "Torner entrópico" (2015): la vida transcurrida en un triángulo (las reglas del juego, recuerden). Casi equilátero: su casa, a la derecha la Catedral, en el vértice los Paules, la iglesia de San Pablo (Espacio Torner), que otrora le trajeran por el aire los cantos de los rezos, mañanas y vísperas, hasta su estudio. Así lo narré (leído en una entrevista a Torner en ABC, eran los años sesenta)[31].

Las obras de Torner presidían las casas de Rueda. Así, en Madrid, recuerdo aquella pintura rosa en el salón de la calle Factor cinco (el inmenso "Rosáceo-Verdoso", de 1962). Una escultura dorada de Torner, en el vestíbulo, "Relación de densidades I" (1968). Junto a un Millares, un espléndido Guerrero, una saeta *zobeliana*. En tanto la vivienda de Rueda en Cuenca, ya saben casa en la calle San Pedro, esquina a la plaza del Trabuco, la acrópolis contemporánea, dijo Juan Ramírez de Lucas[32] (allí era posible encontrar en su proximidad a los Saura, Antonio Pérez, José Guerrero, -Ángeles Gasset, los Muguruza y los curritos-, Pepe España, Carmina Álvarez y Florencio Garrido). En el salón, la gran chatarra de Torner "Chatarra Brava" (1962) junto al "Jacobo I" (1974) de Julio López Hernández, esa escultura de medio cuerpo masculino en pena, realidad que trasciende, pareciere implorante[33]. Y en su dormitorio, casi frente a la hoz del Júcar, en silencio presidiendo, a los pies de la cama, el gran cuadro de Torner "Rosa malva con collage" (1960). En la cabecera, cuadros donde dominaban el rojo, el negro, también el blanco. Así, entre otros, recordamos el impecable "Homenaje a Edison" (1968) y el collage de "Impromptus, divertimentos, estudios y ejercicios, XLVI" de 1978, ambos de Torner. Esos rojos y negros invadían la biblioteca, encuadernada también toda rojinegra, un contraste de colores que había sido

utilizado por Rueda con frecuencia en su obra, a mi memoria ahora aquel "Recuerdo del treinta y seis" (1975).

Es preciso señalar que conviví con Torner y Rueda en los trabajos conducentes (1990-1992), junto a Henri Dechanet y el taller "Vítrea", (mencionemos a Magín Ruíz de Albornoz, arquitecto), a la realización de las vidrieras de la Catedral de Cuenca. Augural, aquí se adivinaba algo grande, escuché al severísimo obispo contar (tras un inmenso silencio, de esos de respiración cortada) en su inauguración[34], quizás evocando aquello críptico de San Agustín: "todo esto insinúa algo, quiere decir algo".

En abril de 1995, Rueda fue designado Académico por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ocuparía el sillón de Hipólito Hidalgo de Caviedes. La propuesta llegaba de la mano de Gustavo Torner, Antonio Bonet Correa y Miguel Rodríguez-Acosta. Empero, Rueda fallecería en mayo 1996 (no llegando a leer el discurso que estábamos preparando[35]).

Entre 1997 y 1998 se mostró en Madrid "El grupo de Cuenca"[36]. Que considero un trabajo de tesis del propio Gustavo Torner que comisarié, pero donde el artista impuso el concepto. Para el verdadero comisario, Rueda, Torner y Zóbel merecerían representación más destacada, en tanto los demás artistas vinculados quedarían mostrados con una pintura importante. De alguna forma evocaba la exposición que se había planteado en la galería Jorge Mara en Madrid, en 1992, "Tres artistas juntos". Hasta mi propio texto devenía *torneriano* pues, titulado: "¿Pero hubo alguna vez un grupo de Cuenca?", era un calambur, sabido es que Torner, cuestionando habitualmente la existencia del grupo, me conducía a preguntarme (respondiéndome también): "¿Pero hubo alguna vez un grupo de Cuenca?", de nuevo el juego: pues se negaba afirmando en el título y en el propio proyecto expositivo, dedicado, sí, al grupo de Cuenca (claro: con minúscula, con minúscula, pero liderado por el artista conquense, de nacimiento y convicción)[37].

Les confesaré que, desde aquella exposición injusta, en 2004 llegaba la revancha. Torner tenía ya noventa años y no le pregunté, comisarié "Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004). La poética de Cuenca", en el Centro Cultural de la Vila de Madrid[38]. La exposición conmemoraba lo sucedido en Cuenca mediante un doble ardid reconocido en el texto que se incluía en la publicación. Por un lado, la edición de la primera serie de estampas por el Museo abstracto ese 1964. Por otro, evocando que, en la Semana Santa de 1964, nuestro año clave, tienen estudio en la ciudad, además de los "conquenses" Torner y Saura (sabido es, "conquense" de adopción), Rueda, Sempere, Antonio Lorenzo, Millares, Mompó y Amadeo Gabino. Una nota de Zóbel de estas fechas recuerda, además de los antedichos, a Pablo Serrano, Alberto Greco y Juan Adriansens en Cuenca: ...el lugar está lleno de pintores, absolutamente repleto. Lo narramos en el catálogo de nuestras exposiciones dedicadas al Museo abstracto.

Llegó Gustavo Torner a la inauguración *conquense* de 2004 en el céntrico centro cultural, y aseguro quedó emocionado: nuevas generaciones le veneraban y acudieron a él, devenido último testigo, a manifestarle esa admiración. Aquella exposición tenía un aire democrático, pues estaban presentes las obras de todos y cada uno retratados en la mítica foto inaugural grupal de Fernando Nuño, además, algunos otros que están en el relato de Zóbel pero no en la imagen[39]. Se abría la exposición con el documental "Cuenca" (de Car-

los Saura con José Ayllón), que se mostraba en grandísima proyección, casi inmersiva: los paisajes del campo, los campesinos yendo y viniendo en sus burros, las azadas o los surcos, la dura Castilla que conmovió a "El Paso", el aire de sed de todo el documental-documento. Entonces muy poco visto (fue digitalizado en 2016) y que me prestó con tantísima generosidad Carlos Saura (mil gracias, querido Carlos, siempre fuiste en extremo generoso conmigo), en tanto la exposición concluía con el bote de vilanos de Antonio Pérez que, de alguna manera, era representación del futuro.

El 7 de diciembre de 2005 acompañé a Torner en la inauguración del Espacio Torner en Cuenca, todo fue emoción. Al igual que cuando nos encontramos en el Monasterio de Silos, era 2007, "Ni orden ni caos", el título de la exposición.

Y miren ustedes, casi treinta mil personas pasan a diario por la calle de Preciados, en Madrid. En 2009 decidí invitarle a un programa que comisariaba por encargo de ARCOmadrid en la calle de Preciados, y que titulé "Objeto-Sin objeto", siempre he quedado satisfecho de la tríada que lo constituyó, junto a Torner, Susana Solano y Fernando Sinaga. He pensado habitualmente que hallo más cómodo a Torner en clave conceptual que, por supuesto, en el pintar informalista (aunque tenga en cierto tiempo técnicas coincidentes con el informalismo), ni en el geómetra (aunque la geometría, la proporción, el número, se hallen en sus obras), menos aún en la abstracción lírica. Su presencia en este programa de intervenciones hizo que me expresara su estupefacción ante el encuentro con la que sería su obra más vista durante toda su trayectoria. Además de la media de peatones que citamos, este "Objeto-Sin objeto" tuvo a Solano de protagonista, pues su intervención, en la que unas langostas vivían (con todo cuidado, casi mimo) en unos vivarios de última tecnología cuidadosamente construidos, fue muy comentada y sucedió aquello tan contemporáneo de entrevistar a quien las cámaras encontraban a su paso, con conexiones en directo.

En el mes de junio de 2009 evocamos, con Gustavo Torner y Manuel Fontán del Junco, a Fernando Zóbel: "Retrato y memoria de Fernando Zóbel" (4/VI/2009), en el Museo de Arte Abstracto Español, con motivo del XXV aniversario de la muerte de Fernando Zóbel.

Unos meses después, un hermoso programa musical nos encontró nuevamente en el Espacio Torner, en octubre de 2009 Clara y Elena Andrada de la Calle interpretaban con su flauta y su violonchelo la muy hermosa composición de Tomás Marco: *Elegía romana para Fernando Zóbel.*

Entre 2011 y 2016, sabido es, permaneció cerrado el Espacio Torner, nuestras reuniones en su casa madrileña o ante un plato en un restaurante próximo, eran muy frecuentes, charlando y cooperando en tratar de hallar salidas a dicha situación. Fueron varios los encuentros con autoridades vinculadas al asunto, de cara a su reapertura. Siempre agradecido a quienes, desde diversas administraciones, nos escucharon.

En 2014 la galería Odalys, recién abierta, me encargó revisase en una exposición la geometría española[40]. Hice una exposición en la que mostraba geómetras de todos los tiempos, desde la postguerra a nuestros días, a través de todas las técnicas artísticas, incluyendo vídeo. Era una exposición que homenajeaba al poeta y crítico, Claude Esteban. En ella, incluí la obra de Torner.

Hice una glosa de su quehacer que aún puedo leer: "Geometría pensante ha sido la de Gustavo Torner, ese artista que comenzó, quieto, mirando fascinado las cortezas, líquenes y rocas de la naturaleza. Artista tan-poco-español-tópico, su arte ha sido siempre un ejercicio de cómo los elementos creativos debían servir no tanto para el juego de las formas como promover la reflexión, en atenta escucha. El arte de Torner está comprometido con la inteligencia: "Intentar hacer arte, es como querer interpretar el mundo, y al hacer ese objeto que es la obra artística queremos reproducir, por analogía, sus relaciones, que no conocemos, que intuimos. Los grandes poetas saben mucho de esto (...) quizás que todo es posible porque no sabemos lo que es posible y que quizás haya más cosas que las sospechadas, que todo es relativo, que el negro no es lo opuesto al blanco, sino que ambos son los extremos de la gama de grises, y luego están el amarillo, el rojo, el violeta y los pardos... Hay muchos niveles para mirar o escuchar. Miremos y escuchemos, por si acaso, con atención"[41].

Y al fin llegados a "Torner entrópico", sucedió en la primavera de 2015, coincidiendo con la Semana de Música Religiosa[42]. Así, la exposición de una buena parte de los estudios previos y proyecto de las vidrieras de la Catedral, que se conservaban en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, permitía la realización de aquella muestra, mostrando también cuál era, en los años cincuenta, la primera mirada del artista sobre el lugar en el que décadas después se realizarían dichas vidrieras. Partiendo de dos cuadros de 1955 y 1956 ("Interior" y "Catedral", la Cuenca que en ese tiempo contemplaba el artista), esta exposición analizaba el surgimiento del mundo abstracto de Gustavo Torner, revelando una figuración inmersa en la danza inmóvil de las horas y que, empero, parecía estar en tensión, como a la espera del inmediato encuentro con el mundo moderno[43]. Avanzada la década de los cincuenta, Torner se incorporaba a un quehacer abstracto y reflexivo donde abundaban los cuadros magmáticos con materias diversas: raíces, cáñamo, minerales, etc. o sus llamadas pinturas de dos partes y collages matéricos, así como algunas de las fotografías realizadas por el artista en aquel tiempo y que, prácticamente inéditas, se mostraron en esta exposición. Anunciaba así Torner su presencia en el mundo del arte desde este insólito lugar del mundo, una presencia que quedaba certificada en sus exposiciones de 1959 en Buchholz y Machetti, esta última sala había sido diseñada por el artista y tuvimos ocasión de mostrar unas fotografías inéditas de la misma. Era una exposición en donde se indagaba por vez primera en las piezas hechas entre Teruel y Cuenca, en los años cincuenta, pinturas figurativas con elogios impresionistas, mención al secular encierro de los artistas, y que aún le veo algo a lo Rimbaud. Una amplia entrevista, que le realicé en su casa madrileña, de la cual es posible ver una parte en YouTube, formaba parte de la exposición[44].

"La ampliación de las preguntas", título obviamente *torneriano* fue la conferencia que impartí en la sede conquense de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, el 23 de noviembre de 2016.

Unos años después, era ya 2020, el Museo de Escultura al Aire Libre, un lugar que he venido estudiando en los últimos años, y enseñando para el ciclo de las galerías madrileñas, ya clásico, "Apertura", en diversas ocasiones, emprendió su restauración. En el libro "Torner" (1978), por el que empezamos, el artista (se) criticaba acremente ("severidad" consigo mismo, dije) el resultado final de su "Plaza-Escultura" (1972). Una buena disposición mu-

nicipal mostró su receptividad a mi propuesta para que Torner, al fin, pudiese corregir los defectos narrados y rehacer su "Plaza-Escultura", era el último artista vivo de la aventura (hermosa) de este museo en la calle. ¿Cómo explicaré la negativa *torneriana*? A Torner había veces que no le interesaban algunos asuntos (aquí las reflexiones sobre la "potencia" aristotélica y su coda de Giorgio Agamben), este fue uno de ellos, así me lo manifestó con rotundidad. Ahí sigue la plaza, silenciosa, desolada, inútil (sin su lámina de agua ni los reflejos de la esfera ilusoria, sin esos leves musgos que el artista quería, "en ese plan"). No fue mi único fracaso con Torner, con humor me enfrentaba a la solicitud de obras de su colección en préstamo para exposiciones, siempre recuerdo mi petición de la hermosa arpillera de Manolo Millares, "Mutilados de paz" (1966), colgada en la calle Zurbarán: "no, no, no", era siempre la respuesta: rodeado de belleza, los últimos años pasaba mucho tiempo ya en su casa de Madrid, y no quería desprenderse de esa belleza. Lo comprendí, y acepté claro, siempre.

Y, recientemente, colaboré en el documental de la UNED, "El arte de que la vida valga más" (en Torner y la Plaza de los Cubos/Reflexiones 1972). Dirigido por Rafael Herrera, amigo, autor también del hermoso libro "Gustavo Torner. Que la vida valga más"[45]. Recientemente, un texto para la exposición de Bancaja "Gustavo Torner: La armonía secreta del pensamiento", que he titulado, evocando a Alain Badiou: "Gustavo Torner (En el ejercicio de distintos tipos de infinitud)"[46].

Más *tornerismo*. Hace unos años hice un estudio, inédito, para un programa de RNE que, finalmente, no llegó a tener lugar. Reflexionaba sobre su relación tan importante con la música de Stravinsky, una pasión compartida con Zóbel. Stravinsky, un invitado a la conversación entre Zóbel y Torner, les acompañó todas sus vidas.

Considero también está pendiente por hacer ese estudio sobre los tres artistas juntos. El juego de espejos de mirar desde Torner hacia Fernando Zóbel, pensé por ejemplo en los ciclos de homenajes que, en especial a los músicos, pueden ser coincidentes. O en la divergencia y convivencia con el tercero de la tríada de los tres santos patronos conquenses, esos tres caballeros (Julián Gállego)[47], ya saben, Gerardo Rueda (y el posible diálogo entre collagistas, también otra conversación muy singular: la relativa a los objetos). Añadiendo los viajes, en especial los realizados por Torner-Zóbel (el viaje entrambos a Japón, 1971, o los "tres artistas juntos" con Rueda viendo museos en Holanda y en general en Centroeuropa), creo influyeron también en una ósmosis que estaría bien revisar. Pienso además que algunos homenajes de Torner a pintores hablan del viaje, ese que les permitía encontrar belleza en los museos, allende, lejos de esta España de grisura (que lo era en esos setenta).

¿Qué nos llama la atención de Torner? Creo sucede mediante diversos procesos, que se simbolizan en esa cuestión que plantea Torner: "¿qué fuerza nos impulsa a estos menesteres?"[48]. Pues denota la existencia, en lugar capital, de una actitud ética como artista: recogimiento y un silencio que no le impidió el conocimiento de las corrientes internacionales. Y que nos ha transmitido la posibilidad de una vida inmersos en el arte, esto es, una vida plena hasta el final de los días. Una vida inteligente, de pensamiento y cultura: "una nueva medida del hombre [...] que coexista lo terrible y lo sublime a la vez, porque plantea más profundas preguntas. El arte no enseña con respuestas, sino con la ampliación de las preguntas"[49]. En ese sentido, podría haber suscrito aquello de Georges Herbiet,

"Christian": "un espíritu que debemos hacer circular en el mundo para que los hombres sepan que pueden ser superiores al destino que les ha sido asignado"[50].

Torner canta la excelsitud de ser humano y deviene próximo a aquello de Rilke, la fe en el artista que crea, y en la fuerza del arte como transformador del mundo, aquel dios-cantor que se halla en sus cincuenta y cinco "Sonetos a Orfeo" (1923). Algo que puede entenderse desde sus títulos, en su decir, elogiando la cultura en general, citaré a vuelapluma. Pensemos en la escritura y sus evocaciones a: Borges, Eliot, San Juan de la Cruz, Quevedo, Hölderlin, Shakespeare, Jorge Manrique o Herman Hesse. O la filosofía, esos juegos frente a Heráclito, Parménides y Platón. Claro está, y a la pintura: Cornell, Zurbarán, Brancusi, Saenredam, Cranach, Duchamp, Hans Muelich e Ingres. La música, en sus recuerdos a Webern, Schönberg, Debussy, Stravinsky y Boulez. Cineastas como Antonioni, en tanto nueve arquitectos quedan evocados en su carpeta de 1972: "Sur-Géométries": Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Juan de Herrera, Wendel Dietterlin, Kobori Enshu, Francesco Borromini, Étienne-Louis Boullée y Mies van der Rohe.

Y pensando en todo esto, anoté el otro día algo de Harold Bloom: "lo sublime es siempre una cita".

DUCHAMPISMO

Y miren Vds., ¿En aquello de que *el arte no existe, existen las obras de arte*, no nos remite Torner a Duchamp? Coincidiendo ambos en su aire cultísimo e indiferente. Hasta su sentido del humor que en castellano diríamos "chusco". Recordemos el "Homenaje a Duchamp" (1969), incluyendo puerta, o aquel "Icono para la meditación" de Gustavo Torner, era 1968, con su rueda de bicicleta.

La puerta de Torner acaba evocando trabajos de Duchamp (dedicados a puertas y ventanas) como: "Fresh Widows" (1920) o la "Puerta: 11, rue Larrey" y "Bagarre d'Austerlitz" (1921). Otrosí, las puertas de la galería Gradiva de André Breton (1937) y la puerta del "Etant donnés" (1946-1966). En 1968, justo coincidiendo con las obras *tornerianas*, Duchamp realiza una exposición en la galería neoyor-parisina, *Cordier & Ekstrom Gallery,* en el 978 Madison Avenue, "Doors" fue su título. La pared es un límite y su representación una puesta en cuestión. "Apertura de una ventana hacia otra cosa"[51], dirá Duchamp en sus conversaciones con Pierre Cabanne. "Sueño con la rareza, con lo que pueda distinguirse como una estética superior "[52].

Y sobre aquello de Torner: "no existe el arte, existen las obras de arte", decía Duchamp: "Creo que la pintura muere, como su autor. Después se llama historia del arte (...) es mi lema, y nadie lo acepta. No me importa"[53], también *torneriano* en la consideración de interpretar "el arte como la forma de un signo[54].

Podemos añadir el humor, ya saben esos últimos libros vistos y leídos por Duchamp comprados en la librairie Vuibert, en el 63 del Boulevard Saint-Germain, aquel segundo día de octubre de 1968: "Les Anaglyphes Géometriques" (1912), recién reeditado, imaginemos a Duchamp, camino del desvanecimiento en el sillón recostado con sus gafas rojo azuladas, dispuesto a la embriaguez de la tercera dimensión, como si fuese el último día.

Mas, entre tanto, unas risas, como si no hubiese mañana. Pensando en la lectura de otro libro adquirido en Vuibert: los relatos del humorista Alphonse Allais (1854-1905) que leyó unos minutos antes de caer en el sueño largo, quien advirtió también se desvanecería esa noche en que murió. Nadie les hizo caso. Conservó Duchamp sus reglas del juego: Juegos de palabras, juego de ajedrez, la elegancia y el equívoco, como Gustavo Torner fue frugal, irónico e indiferente a la celebridad. Si del humor falta por escribir, también sobre el duchampismo *avant la lettre* de Gustavo Torner, como Duchamp, otro *anartista*[55]. Su creación es una cuestión mental, -era un estado mental, dice éste en sus conversaciones con Cabanne-– no tanto un presumir de habilidades artísticas y, por ende, Gustavo como Marcel, alejándose también, otro más, de los creadores en derredor.

Actitud de la inteligencia. Con Duchamp comparte el pintor conquense una cierta pasión por la disposición arbitraria de objetos, por el explícito aparente silencio coincidente con el *ready made*, y su afición a la lectura anticonvencional de las cosas. Pasión también por la recopilación de las energías perdidas, los significados multiplicados presentes en todos los objetos que recopila y que, a la manera de los surrealistas, eleva a la dignidad de obra artística por su *simple* elección. He recordado aquello que narraba Michel Carrouges sobre Duchamp: "la révélation du déjà vu et du jamais vu", la revelación de lo conocido y lo jamás visto, podríamos traducir[56].

Una prolongación de un territorio cerca y lejos de la pintura, un fuera de campo[57], pues -tal sucede en la obra de Duchamp- hay en Torner una construcción formal rigurosa de sus obras, siendo cada una de ellas imprescindible portadora de distintos tipos de infinitud[58]. Dichas infinitudes parecen conducirle a diversos procederes de subjetivación y así los enunciados son afrontados como el despliegue de una multiplicidad capaz de entrelazar lo visible y lo enunciable, por ello ejercerá con frecuencia una extradimensionalidad que reflexiona sobre las imágenes. En torno a ellas, Torner medita u otrora las pone en jaque, abundando en obras notoriamente metapictóricas que, si algunas lo son de modo declarado, en otras las alusiones quedarán veladas, acogidas *de profundis,* aventarán rescoldos inscritos en el alma de las pinturas o esculturas (o en sus estampas). Podrán ser reflexiones sobre la historia del arte y la proliferación de las imágenes arribadas a nuestro tiempo, devenidas metaimaginales en el sentido de ser un pensar no sólo sobre las imágenes, sino también en torno a la construcción de las mismas y su poder, su esencialidad o des(h)echo, su pertinencia o el goce del irreverente juego frente a las mismas. Juego con los grandes maestros en lo que no deja de ser, también, mostración de una historia del arte tensada por un pintado-despintado, devenir del arte absorto y consumado en esos homenajes casi a modo de *retratos* que, expandidos, no dejan de consumar un retorno a sí. Donde abundan las interferencias discursivas, tal quien tentase desvelar el secreto habitante bajo la superficie de las máscaras. Entonces sucede que se desplaza Torner hacia los límites, emulando a quien visita un extraño país del afuera, un abismo y extrañamiento arriesgándose en tal afuera de sí, pues podría ser dicha estancia también un exilio. Práctica de la apertura hacia la liberación de la pintura desde sus límites como soportes del sentido, verdadera urgencia en un embate eclipsar con las imágenes que conformaron dicha historia del arte, Álbum Mnemosyne sometido al azogue de un laberinto de espejos, Aby Warburg con fosfenos agitado en el caleidoscopio caprichoso de Torner.

Reflexionando sobre el conjunto de las formas artísticas que ha creado Torner a lo largo de su carrera, pensaba en cómo podrían calificarse de formas de hermetismo elevadas en lo que antes era, tan solo, espacio. También que, para su comprensión, habríamos de meditar que ese desarrollo propende a la citada elevación de formas que deben comprenderse tal un conjunto de pensamientos que funcionan en el espejo de lo real como auténticos pliegues suirreferenciales y autotélicos. De este modo, en ese aspecto tan personal, se entiende que las formas concebidas por Torner parezcan arraigar unas en otras, aquellas en estas, hasta componer un extenso territorio que le es propio, desplegando así Torner aquella heterogeneidad de los singulares que reclamara Jean-Luc Nancy[59]. Un complejo corpus poblado por subentendidos, pues crear es transgredir e ir hacia otro lado, a la búsqueda del milagro de la cosa una, decía Palazuelo[60].

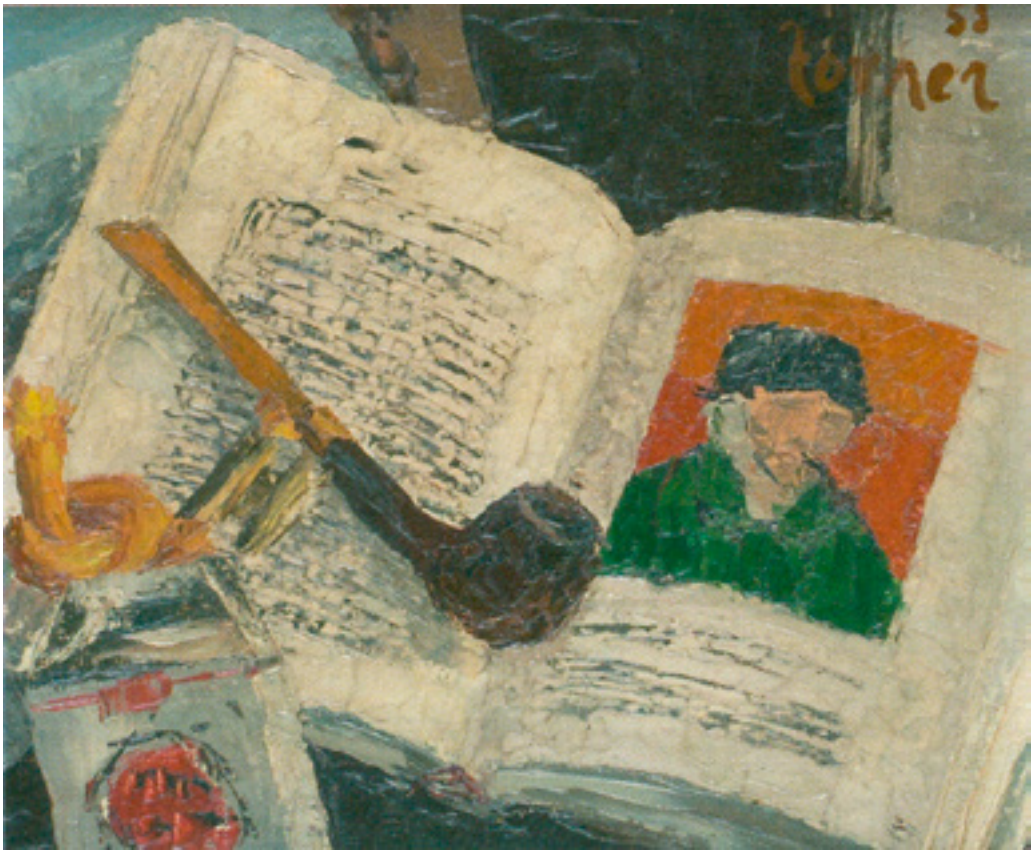
Pues ha sido Torner un artista intenso, capaz de hacer surgir un mundo que, al mismo tiempo que fue forma y sentido, también sería lenguaje poblado por una extraña temprana consciencia, pues quien dice la existencia la ofrece al resto del mundo. Por ello la suya debe considerarse una obra que, desde ese pensamiento, fue concebida mediante la complejidad de formas diversas del pensar, una medida escansión entre la mención a la naturaleza, su experiencia y memoria personal, también un cierto retorno de lecturas y pensamientos míticos. Hasta el temblor agonal ante la fugacidad de la vida, que parece equilibrarse con un ideal de la mirada en torno y una visión imaginante que componen algunas de las sendas de su quehacer. Alcanzando la serenidad de quien se alzó ya en el camino de la vida, procedió transgrediendo-trascendiendo.

Aquel impulso de lo imaginal otorgó a Torner el poder de expandir las limitaciones de la visión y concebir el vacío del espacio como un territorio ya clamante, yendo más allá de las formas consabidas, atravesando los engaños de la visión y así, entre el despliegue de formas o su crecimiento, concentrada creció la obra del artista. Para comprenderlo, es preciso entender nos hallamos ante un corpus coherente observando que el desarrollo de dicho corpus podríamos vincularlo al término *palazuelino* de *lineaje*, es sabido, las formas que concibe Torner son creadas al tiempo que cada obra elevada en el espacio propone la inmediata generación de otras nuevas. En ese viaje metamórfico de las formas, el extremo reciente creado permanece alejado del origen primigenio, el conjunto de estructuras formales anteriores, pero no así su memoria que, como una savia o una sangre, parece circular por todas ellas, dotándolas de aquel lineaje, al cabo eso era lo que narraba Zóbel en el texto por el que comenzamos. De este modo, las obras que Torner ha concebido en las décadas que nos preceden han sobrepasado, con creces, tanto los límites de las escuelas y movimientos como lo que pudo contemplar en el mundo artístico en derredor, pues su actitud ha sido más bien, permanentemente, una reevaluación de lo sucedido en esencia en el mundo del arte, sí: ver-aprender-olvidar-crear y vuelta al comienzo.

Enfrentado en la soledad sonora de su taller a la tentativa de ideas sobre las obras que vendrían, considerando el día abierto frente a la hoz del Huécar como un nuevo comienzo, en cada *íncipit* sus obras revelaban que, más que encontrarse azarosamente, constituyen una verdadera revelación de aquella agitada vida[61].

Concluyendo, me gusta esta mención sobre Roberto Calasso (1941-2021), que he citado bastantes veces, pues pienso que con él compartimos muchos la intuición de que el

mundo contemporáneo debería ser observado a partir de aquello que no tiene, lo perdido, y entre esas pérdidas, la más decisiva "es la que ya nadie parece recordar o percibir y que sin embargo resulta decisiva: la relación con lo invisible, con el misterio, con lo divino"[62]. Tres formas de nombrar lo mismo, de esta forma, en este tiempo extraviado, el papel de un artista como Gustavo Torner ha sido señalar ese núcleo vacío, aun a contracorriente del pensar general, la pintura/el arte como una defensa frente a un mundo presto a prescindir de lo invisible, señalando esa pérdida.



Gustavo Torner
Bodegón del libro 1955 | Óleo sobre lienzo 24 x 30 cm
Colección particular

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *Ciclo de conferencias. Cien años de excelencia: en torno a Gustavo Torner*. Cuenca: Espacio Torner, Ayuntamiento de Cuenca, UIMP, 2025.

AAVV. "Papeles de Son Armadans" dedicado a "El Paso", Año IV, tomo XIII, nº 37, Madrid-Palma de Mallorca, IV/1959.

AGAMBEN, Giorgio. *El fuego y el relato.* México: Sexto Piso, 2016.

AJMÁTOVA, Anna (2005), «Poema sin héroe», en *Anna Ajmátova/Marina Tsvetáieva. El canto y la ceniza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

AMÓN, Santiago. *Conversación con Pablo Palazuelo: 'Crear es transgredir'.* Madrid: "El País", "Arte y pensamiento", 4/XII/1977.

BADIOU, Alain. *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*. Madrid: Brumaria, 2019, pp. 45-46.

CABANNE, Pierre/DUCHAMP, Marcel. *Conversando con Marcel Duchamp*. México D.F.: Alias, 2006-2010.

CALASSO, Roberto. Citado en: DOBRY, Edgardo. *¿Existe un sistema Calasso?* Barcelona: Anagrama, 2022.

CAMPO, Cristina. *Con leves manos* y *La flauta y la alfombra*. En "Los imperdonables". Madrid: Siruela, 2020.

CARROUGES, Michel. *Duchamp. Révélateur du déjà vu et du jamais vu*. París: "Cahiers dada surréalisme". Lettres Modernes, 1970.

DANTO, Arthur C. *Tres décadas después del fin del arte.* En "Después del fin del arte". Barcelona: Paidós Estética, 2010.

DELEUZE, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault (1985)*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

GÁLLEGO, Julián. *Los tres caballeros de Cuenca*. Madrid: "ABC Cultural", 27/XI/1992

HERBIET, Georges ("Christian"). *Du champ outre tombe*. París: "Cahiers dada surréalisme". Lettres Modernes, 1970.

NANCY, Jean-Luc.

-La posibilidad de un mundo. Diálogo con Pierre-Philippe Jandin. Madrid: Arena Libros, 2019, p. 90.

-A título de más de uno. Jacques Derrida. Madrid: Editorial Trotta, 2015, p. 10.

PALAZUELO, Pablo. *Jardin.* París: "Chroniques de l'Art Vivant", nº 10, Éditions Maeght, Paris, 1970.

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Nueva vida para las viejas casas de Cuenca*. En "Número especial dedicado a Cuenca". Madrid: "Arte y Hogar", nº 363-364, IX/19776.

RODRÍGUEZ PANIAGUA, Enrique. *El arte de Gustavo Torner.* Edición del autor. Salamanca, 2003.

TORNER, Gustavo:

-*Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987. Reeditado en: *Gustavo Torner. Escritos y conversaciones*. Valencia: Pretextos, 1996. Reeditado en 2025 por la Fundación Torner-Ayuntamiento de Cuenca.

-*Justificación personal.* Texto en el catálogo de la Sala de Exposiciones del Palacio Provincial, Institución Fernando el Católico, *Gustavo Torner. Naturalezas vivas al aire libr*e, Zaragoza, 28 Febrero-12 Marzo 1958. Reproducido en el mencionado: *Torner*. Madrid: Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, 1978.

- *Sobre arte, juego y cultura.* Madrid: RABASF. Pliegos de pensamiento vivo, 2018.

DE LA TORRE, Alfonso:

-*El trabajo (y el anhelo) de lo visible.* Madrid-Caracas: Galería Odalys, 2014.

-*Fernando Zóbel. Vida de monje encantado*. En: "Fernando Zóbel. El futuro del pasado". Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022-2023.

Gerardo Rueda. Escritos y conversaciones. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

-*Gerardo Rueda, sensible y moderno. Una biografía artística*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2006.

-*Julio López Hernández. Entre ayer y hoy.* Madrid: Galería Leandro Navarro, 2016.

-*La poética de Cuenca. Una forma (un estilo) de pensar.* Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004.

-*Salvador Victoria: air de Paris.* Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2024.

-*Torner, sí, elogio de la entropía*. En *Torner entrópico*. Cuenca: Semana de Música Religiosa, 2015.

-*Gustavo Torner (En el ejercicio de distintos tipos de infinitud)*. Valencia: Bancaja, 2026.

TORRES, Raúl. *Gustavo Torner, pintor en Cuenca*. Madrid: "ABC", 9/XII/1962.

ZÓBEL, Fernando.

-*Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town*. Nueva York: Philip Hofer Books y Walker and Company. En asociación con el Department of printing and graphic arts of the Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, 1970. Impreso en Japón. 40 Ilustraciones. 96 páginas. Prólogo de Philip Hoffer.

-*Pensando en Gustavo Torner*. En: *Torner*. Madrid: Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, 1978.

NOTAS

1.- *Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town*. Nueva York: Philip Hofer Books y Walker and Company. En asociación con el Department of printing and graphic arts of the Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, 1970. Impreso en Japón. 40 Ilustraciones. 96 páginas. Prólogo de Philip Hoffer. Introducción de Fernando Zóbel. El dibujo que menciono, reproducido desde un cuaderno previo a aquel "Sketchbook", fue reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004.

2. Sin ir más lejos, lo hallo en el muy reciente: AAVV. *Ciclo de conferencias. Cien años de excelencia: en torno a Gustavo Torner*. Cuenca: Espacio Torner, Ayuntamiento de Cuenca, UIMP, 2025, p. 15.

3.- TORNER, Gustavo. *Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987. Reeditado en: *Gustavo Torner. Escritos y conversaciones*. Valencia: Pretextos, 1996, p. 104 (la edición consultada). Reeditado en 2025 por la Fundación Torner-Ayuntamiento de Cuenca.

4.- *Pro manuscripto*. Cortesía de la Fundación Juan March, Madrid. Nuestro agradecimiento. Los textos de los diarios *zobelianos*, referidos al encuentro con Torner en la Cuenca de 1963 y que se leyeron en la conferencia figurarán en el número especial que esta RACAL va a dedicar al artista Gustavo Torner, de inminente edición.

5.- PALAZUELO, Pablo. *Jardin.* París: "Chroniques de l'Art Vivant", nº 10, Éditions Maeght, Paris, 1970. "Después de la noche, al alba, lentamente, los ángulos se modificaron. Entonces, avancé por la penumbra, en múltiples direcciones. …Allí donde la forma declina como sol poniente al occidente de la materia…".

6.- ZÓBEL, Fernando. *Pensando en Gustavo Torner*. En: *Torner*. Madrid: Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, 1978.
7.- En los dos fragmentos que siguen, en cursiva, figuran anotaciones que se hicieron oralmente, que me parece oportuno conservar, van en redonda.

8.- Aquí lección de Borges.

9.- Pienso en la pintura de Torner: "Acero inoxidable-Chatarra oscura" (1961).

10.- Aludiendo al conocido cuadro de homenaje a Friedrich, homónimo, que Torner pinta en 1967, pero lo hará en repetidas ocasiones como "Hielo entre blancos", (1963). El primero referido: "Homenaje a Caspar David Friedrich en su cuadro del 'Naufragio de la esperanza entre los hielos'".

11.- Y he evocado el abecedario homenaje a Borges de Torner: "Resumen del decir" (1970).

12.- Me refiero al retrato de Jacopo de'Barbari en el Museo Nazionale di Capodimonte. Y al de Claudio Bravo, *Fernando Zóbel*, 1963. Lápiz de plomo y sanguina sobre papel sobre madera, 45 x 59 cm. Colección Fundación Juan March. Se reprodujo en: DE LA TORRE, Alfonso. *Fernando Zóbel. Vida de monje encantado*. En: "Fernando Zóbel. El futuro del pasado". Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022-2023.

13.- La cita de Eliot encabeza el artículo de Torner de 2018. ELIOT, T. S. *Cuatro Cuartetos* (East Coker, III, 33.34). TORNER, Gustavo. *Sobre arte, juego y cultura.* Madrid: RABASF. Pliegos de pensamiento vivo, 2018.

14.- TORNER, Gustavo. *Justificación personal.* Texto en el catálogo de la Sala de Exposiciones del Palacio Provincial, Institución Fernando el Católico, *Gustavo Torner. Naturalezas vivas al aire libre*, Zaragoza, 28 Febrero-12 Marzo 1958. Reproducido en el mencionado: *Torner*. Madrid: Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, 1978, p. 8. La Institución Fernando el Católico era dirigida por Federico Torralba desde 1953.
15.- Tras el conocido de 1957, el "definitivo" fue publicado en: "Papeles de Son Armadans "dedicado a "El Paso", Año IV, tomo XIII, nº 37, Madrid-Palma de Mallorca, IV/1959, p. 42. EL PASO 10, Abril 1959, "Noticia de El Paso". En el "Papeles de Son Armadans", Op. cit. se publica un Segundo Manifiesto que consideran definitivo. Lo suscriben: Canogar, Millares, Conde, Viola, Ayllón, Saura, Cirlot, Chirino, Feito, Rivera, Aguilera-Cerni (el orden es relatado en el Manifiesto). Lleva el siguiente preámbulo: "(Un primer manifiesto fue

reproducido, parcialmente, en diversas revistas. El segundo que, según carta de Antonio Saura a C. J. C. [Camilo José Cela], puede considerarse como definitivo)".

16.- Salvador Victoria fue uno de los fundadores del grupo "Tempo", reunido por un aire generacional, la residencia en Paris de sus diversos artistas internacionales, principalmente europeos, y el uso de un lenguaje abstracto e informalista. Un colectivo con un cierto aire disconforme, -al que siempre veo un punto irónico en su aspecto de (no)grupo, invadido por la melancolía y el *spleen-,* que no redactó manifiesto, ni comenzaba sus catálogos con el consabido texto crítico de reunión. Ellos mismos declararon reunirse con "una intercomunicación no (…) demasiado intensa" conservando siempre "una escritura plenamente individual". Quizás ese aspecto redunde en su misterio y, por tanto, lo acabe convirtiendo en una aventura apetecible de tratar para la historia de los episodios singulares del siglo veinte. El asunto está narrado en: DE LA TORRE, Alfonso. *Salvador Victoria: air de Paris.* Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2024.

17.- DANTO, Arthur C. *Tres décadas después del fin del arte*. En "Después del fin del arte". Barcelona: Paidós Estética, 2010, pp. 49-71. "La cuestión de la era de los manifiestos es que introdujo la filosofía en el corazón de la producción artística. Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, y esa filosofía consistió en un tipo de definición especulativa de la verdad del arte, a la manera de una relectura tergiversada de la historia del arte, como una historia del descubrimiento de su verdad filosófica (…) la verdad profunda del presente histórico, me parece, se vincula con el fin de la era de los manifiestos; porque la premisa subyacente en los manifiestos del arte es filosóficamente indefendible (…)". Ibíd. pp. 60-65.

18.- ZÓBEL, Fernando. *Pensando en Gustavo Torner.* Op. cit.

19.- Ibíd.

20.- NANCY, Jean-Luc. *A título de más de uno. Jacques Derrida*. Madrid: Editorial Trotta, 2015, p. 10.

21.- AJMÁTOVA, Anna (2005), «Poema sin héroe», en *Anna Ajmátova/Marina Tsvetáieva. El canto y la ceniza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 55.

22.- Fue Zóbel quien, refiriéndose a Torner señaló, en el primer catálogo del Museo (1966), que era conquense de nacimiento y convicción.

23.- DE LA TORRE, Alfonso. *Gerardo Rueda, sensible y moderno. Una biografía artística*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2006.

24.- Enrique Rodríguez Paniagua (1922- 2014), Enrique R. Paniagua (y Panyagua). Entre sus poemarios, que luego se mencionan, "Varia Silva" (1987) y "Sonetos collages" (2004). Otro de sus libros de poesía fue ilustrado con collages del propio Torner: "Poesía escogida" (2003). Paniagua insistió también sobre la escritura de Torner y cómo "los ha reproducido siempre que ha tenido ocasión, es decir, siempre que la conformación del catálogo, o mejor libro, publicado en relación con alguna otra exposición, los admitía". RODRÍGUEZ PANIAGUA, Enrique. *El arte de Gustavo Torner.* Edición del autor. Salamanca, 2003, p. 27.

25.- Editado en 2003 en Salamanca, por el propio autor.

26.- Como narré en la biografía *ruediana*,notas atrás citada, ese encuentro entre artistas mencionados se produjo con ocasión del estreno en Cuenca de las "Exequias" de José Luis Turina, dedicadas a Zóbel, al que asistí, era el 3 de abril de 1985. Gerardo Rueda abrió su casa para recibir a los artistas que habían acompañado en Cuenca.

27.- Esto lo hemos contado en: "La mitad invisible". "La gran Equis", RTVE, 14/III/2014.

28.- AGAMBEN, Giorgio. *El fuego y el relato.* México: Sexto Piso, 2016, p. 102.

29.- CAMPO, Cristina. *Con leves manos*. En "Los imperdonables". Madrid: Siruela, 2020, p. 134.

30.- CAMPO, Cristina. *La flauta y la alfombra*. Ibíd. p. 156

31.- Lo cité en: DE LA TORRE, Alfonso. *Torner, sí, elogio de la entropía*. En *Torner entrópico*. Cuenca: Se-

mana de Música Religiosa, 2015. El artículo era: TORRES, Raúl. *Gustavo Torner, pintor en Cuenca*. Madrid: "ABC", 9/XII/1962, pp. 58-59

32.- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Nueva vida para las viejas casas de Cuenca*. En "Número especial dedicado a Cuenca". Madrid: "Arte y Hogar", nº 363-364, IX/1977, p. 6.

33..- "Alguna vez he recordado, sucedió hace ya treinta años, el encuentro con Julio López Hernández y Gerardo Rueda. Algunos de los primeros recuerdos de los inicios en el mundo de nuestro arte tienen que ver entrambos. La casa conquense del artista estaba presidida por el *Jacobo (1974)* de López Hernández y muchas veces, frente a la hoz del Júcar, la conversación con Rueda en su singular estancia de la calle de San Pedro parecía fantasmática: la escultura de Julio, levemente alzada respecto a las sillas del salón, semejare ofrecer un extraño rictus, como si acunara la cabeza de Rueda: con sus manos alzadas, suplicantes y generosas, (…) *como un San Juan de Dios laico,* escribirá el escultor en las *Notas*". DE LA TORRE, Alfonso. *Julio López Hernández. Entre ayer y hoy.* Madrid: Galería Leandro Navarro, 2016.

34.- José Guerra Campos, obispo conquense entre 1973-1996.

35.- El asunto está narrado, en especial los preparativos del discurso, parte del cual se publicó en: DE LA TORRE, Alfonso. *Gerardo Rueda. Escritos y conversaciones.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

36.- Sala de las Alhajas-Caja de Madrid, *El grupo de Cuenca,* Madrid, 6 Febrero-6 Abril 1997.

37.- La exposición tuvo una versión reducida, con catálogo propio, en Burgos y en Pamplona: Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, 30 Abril-27 Junio 1998 y Parque de la Ciudadela, Pamplona, 3-26 Julio 1998.

38.- Centro Cultural de la Villa de Madrid*, Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004). La poética de Cuenca*, Madrid, 25 Noviembre 2004–16 Enero 2005.

39.- Esto lo hemos narrado en ocasiones: "Al día siguiente, 1 de julio, un grupo de artistas, galeristas y aficionados al arte llega a Cuenca. Entre los primeros en llegar –por la mañana- Antonio de Navascués y Margarita de Lucas quienes departen con un solitario Zóbel que observa a los camarógrafos que filman el museo. Los asistentes a aquella inauguración vespertina han quedado reflejados –inmortalizados es la palabra al uso- en la ya citada instantánea de Fernando Nuño, quien fuera fotógrafo del Museo y de muchos artistas vinculados a él. Zóbel relató en sus diarios la inauguración del día anterior: *no había invitado a nadie, premeditadamente, para que nadie pudiera decir después que había sido excluido. Los grupos que llegaron de Madrid, por la tarde vinieron, por tanto, simplemente porque quisieron venir. En la cena éramos unos cincuenta: Juana Mordó y, lógicamente, los Edurne; Manuel y Mari Rivera; Manolo y Elvireta Millares; Carmen Laffón, que vino desde Sevilla; Jaime Burguillos; algunos de los hermanos Ruiz de la Prada; Lucio Muñoz y Amalia Avia; Paco López Hernández; Antonio y Margarita Lorenzo; los Paluzzi con una joven pintora de Chicago, muy atractiva, con su chal amarillo y su sombrero cordobés (JOAN SEMMEL); Martín Chirino y su mujer; Alberto Portera y su mujer; Isabel Bennet; Eusebio Sempere; Macua; Fernando Nuño; Gerardo, etc. Nuño hizo una fotografía de todo el grupo distribuido a lo largo de la escalera*. Quizás a partir de este instante todo es suficientemente conocido". DE LA TORRE, Alfonso. *-La poética de Cuenca. Una forma (un estilo) de pensar.* Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2004, p. 40.

40.- Galería Odalys, *El trabajo de lo visible,* Madrid, 20 Noviembre 2014-17 Enero 2015.

41.- DE LA TORRE, Alfonso. *El trabajo (y el anhelo) de lo visible.* Madrid-Caracas: Galería Odalys, 2014, p. 10. La cita de Torner llegaba desde el texto de 1958 que ya hemos citado. "Resumen", una hermosa de 1968 y un collage de "Impromptus, divertimentos, estudios y ejercicios CXVII", fueron las obras presentes.

42.- Catedral de Cuenca, *Torner entrópico,* Cuenca-Semana de Música Religiosa, 31 Marzo-17 Mayo 2015.

43.- Durante la conferencia, el autor mostró un buen conjunto de fotografías cedidas por el propio artista con ocasión de "Torner entrópico" (2015), en buena parte inéditas, de las pinturas de Torner de aquellos mediados los años cincuenta.

44.- La entrevista, en su versión transcrita, y completa, se publica en este número especial que la RACAL dedica a Torner.

45.- Editado por Tecnos, este 2026.

46.- Mención a otra colaboración, la que mantuve con María López, con ocasión de su cuidado TFG: "Un viaje pensando en Gustavo Torner**"** (2023) que dirigía con tino Genoveva Tusell.

47.- GÁLLEGO, Julián. *Los tres caballeros de Cuenca*. Madrid: "ABC Cultural", 27/XI/1992, p. 31.

48.- TORNER, Gustavo. *Justificación personal.* Op. cit.

49.- TORNER, Gustavo. *Gustavo Torner entrevista a Gustavo Torner*, op. cit. p. 104.

50.- HERBIET, Georges ("Christian"). *Du champ outre tombe*. París: "Cahiers dada surréalisme". Lettres Modernes, 1970. Y uno suscribe la continuación: "il était voyant-novateur dans notre siècle matérialiste qui s'obstine encore à vouloir manquer son évolution". Ibíd. p. 8.

51.- CABANNE, Pierre/DUCHAMP, Marcel. *Conversando con Marcel Duchamp*. México D.F.: Alias, 2006-2010, p. 24.

52.- Ibíd. p. 63.

53.- Ibíd. p. 61.

54.- Ibíd. p. 67.

55.- El término es un auto calificativo de Duchamp, que puede hallarse Ibíd. p. 70. Duchamp juega, obviamente, con el término "anarquista" y el obvio juego de palabras con "un artiste" y "a-artiste", o sea, "no artista", en el sentido de poner en juego otras cuestiones del arte hasta la fecha poco tratadas.

56.- CARROUGES, Michel. *Duchamp. Révélateur du déjà vu et du jamais vu*. París: "Cahiers dada surréalisme". Lettres Modernes, 1970, pp. 22-29.

57.- DELEUZE, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault (1985)*. Buenos Aires: Cactus, 2013, p. 185. El término "fuera de campo" es de Foucault.

58.- BADIOU, Alain. *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*. Madrid: Brumaria, 2019, pp. 45-46.

59.- NANCY, Jean-Luc. *La posibilidad de un mundo. Diálogo con Pierre-Philippe Jandin*. Madrid: Arena Libros, 2019, p. 90.

60.- AMÓN, Santiago. *Conversación con Pablo Palazuelo: 'Crear es transgredir'.* Madrid: "El País", "Arte y pensamiento", 4/XII/1977, p. VI: "todo acto de verdadera creación implica una transgresión. Crear es transgredir, ir al otro lado, conciliar lo de abajo y lo de arriba, para que se produzca, de acuerdo con la *Tabula Smaradigna*, el milagro de la cosa una".

61.- En este momento de la conferencia advertí de la muestra de una *addenda*, fotografías de la obra de Torner circa 1950, y lectura del encuentro de Zóbel y Torner, a través de los diarios de Fernando Zóbel.

62.- CALASSO, Roberto. Citado en: DOBRY, Edgardo. *¿Existe un sistema Calasso?* Barcelona: Anagrama, 2022, p. 69.



Gustavo Torner
Homenaje a la madera 1963 | Tejadillos, Cuenca
© Santiago Torralba



A GUSTAVO TORNER (I)

EL DÍA QUE DESCIFRES
lo que la lagartija con su cola escribe,se te hará manifiesta la armonía recóndita.

Cuando el arco y la lira se conjuguen,
cuando «el fuego y la rosa sean uno»,
la oscuridad se te hará espléndida.

Cuando los otros vayan a la luna
y tú te quedes en la tuya quieto,
escucharás el canto unísono del círculo.

El día que en la noche
descubras los presagios de la guerra amorosa,
verás que dos son uno, como dice el Génesis

PANYAGUA, Enrique R. *Varia Silva.* Salamanca. Ediciones CEME, 1987, p. 23

A GUSTAVO TORNER (II)

ME PASMA TU LABOR, QUE RESPLANDECE
con angélica luz, alta pureza.
Que, por sabiduría y sutileza,
se afirma fiel e intacta permanece.

Eres inagotable. Siempre crece,
llamada a plenitud desde que empieza,
la serie que tú plantas con destreza
y en derramada variación florece.

Paradoja: pasión que geometriza,
sublimidad de objetos cotidianos,
ansia de conjurar oro y ceniza.

Móvil y quieta sale de las manos
innumerable tu labor, que emana
de la secreta condición humana.

PANYAGUA, Enrique R. *Sonetos y collages*. Salamanca: Kadmos, 2004, p. 14



1963 | FERNANDO ZÓBEL SE ENCUENTRA EN (TORNO A) CUENCA CON GUSTAVO TORNER

Fernando Zóbel



FERNANDO ZÓBEL
Estudio de Gustavo Torner, 10 de noviembre de 1963, con el cartel (a la izquierda) de su exposición en la Dirección General de Bellas Artes, Pequeña antología, Madrid, 1963
Dibujo. Tinta sobre papel |26 x 21 cm
Colección particular
© Herederos de Fernando Zóbel

VERANO DE 1963

Cuenca, 21 de abril de 1963

El estudio de Torner es una antigua cuadra, con una vista extraordinaria sobre la hoz del Huécar. La ha puesto moderna e impecable, con una entrada en roca viva que parece una cueva.

A los Brooks les intriga mucho lo bien que viven los pintores españoles y lo elegantones que son. Los americanos, que ganan tanto más, suelen tener aspecto de pordiosero y acaban enseñando para vivir. (Ninguno de los españoles que valen la pena enseñan. Alguno hace otra cosa, como Torner que es *nosequé* en el distrito forestal de Cuenca.)

Torner: tímido, inteligente, leído, charlatán, rápido, simpático, preciso; habla subrayando las palabras. Palabra clave; "entendámonos". La emplea cada cinco minutos y la define.

Todos sus cuadros acaban siendo retratos de Cuenca, aunque él dice que no. Me compro uno de fondo oro.

Regateo a la inversa, cómo con Sempere.

Madrid, 12 de junio

Me llama Gustavo Torner desde Cuenca para decirme que el ayuntamiento me ofrece las Casas Colgadas a condición de que instale en ellas un museo de abstractos españoles. Mas detalles el sábado.

Ventajas: las casas en sí y el clima de Cuenca en verano. Desventajas: distancia, el trato con entidades oficiales y las pegas y envidias que no tardarán en surgir.

16 de junio

Dos días en Cuenca con Torner y Lorenzo. El alcalde, Rodrigo de la Fuente, que además es tocólogo y primo de Torner no propone más que facilidades y soluciones. A pesar de que tiene fama de seco

Echamos vistazo. Se puede poner un museo magnífico en las Casas Colgadas. 20-30 años de renta nominal y los cuadros quedan de mi propiedad. Me las dan acabadas, pero una vez dadas, los gastos corren por cuenta mía.

¿Y dónde vivo? En las Casas Colgadas no quepo. Torner dice que él se ocupa. Torner tiene unas ganas feroces de que esto se lleve a cabo. Y me parece que lo conseguirá. Le conocía la simpatía y la buena mano. Esta faceta nueva de energía que se lleva todo por delante no se la conocía.

Lo veo bueno y bonito, y me ahorro casi un millón de pesetas de casa que las puedo dedicar a cuadros.

Lo interesante sería atraer más pintores a que se vengan a veranear.

El mechón de la fortuna; cuando se presenta, hay que agarrarlo. De otra forma, remordimientos.

Madrid, 23 de junio

Vuelvo a Cuenca con Gerardo y Alfonso. Vemos un par de casas con precios algo nebulosos. Siempre hay una cuñada o abuela ausente a quien consultar. Torner aconseja calma.

Ángeles Gasset, también con casa en Cuenca (una especie de hotel que siempre tiene llena de invitados) simpática en el acto, se ofrece para ayudar.

A Rodrigo le digo que si encuentro casa pongo museo.

Llama Torner diciendo que ha encontrado la casa. Que si no la quiero yo que se la queda él.

19 de julio

Vuelvo de Cuenca con Gerardo, Sempere y Abel Martín. Me he comprado la casa. Calle de las Armas 1. Ptas. 55.000. No tiene inquilinos.

Extraño regateo. El propietario casi tan tímido como yo, y deseando vender la casa y yo deseando comprarla.

«Cuanto piden?
No menos de sesenta.
Mi presupuesto era cincuenta.
Bueno, pues partamos por la mitad. Cincuenta y cinco.
Conforme».

Y asunto acabado. Nos damos la mano ceremoniosamente y nos encontramos más tarde en el despacho de Don Luis, el notario, que toma nota de todo y se va arreando porque tiene que asistir a una boda en Madrid.

La casa es pequeñaca, de esas que se arreglan con un poco de pintura blanca. Cogemos las llaves y nos entretenemos en quitar los carteles que dicen "Se Vende."

En uno de los pasillos hay un jamón colgado que no se vende.

Distribución posible: planta baja para mi, la siguiente para los Lorenzo y la de arriba para Gerardo. Las cuadras están hechas un lío y las dejaré en paz de momento. El día de mañana podían servir de estudio.

Torner eufórico. ¡Qué bien lo ha hecho!

Madrid, 19 de octubre

Cocktail en casa de Mil Lubroth; despedida a Sempere. Abarrotado; están casi to-

dos los pintores que valen la pena. Ruido infernal. Se acaba el aire, me flaquean las piernas, y me voy a casa a las 10:30 con Torner y nos ponemos a ver porcelanas chinas y a oír discos.

(...)

1965

25 de abril

El estudio de Torner. Cena estañada con música (como de costumbre, una mezcla de Bach y *cool* jazz). Él saca su serie de Vesalius; un conjunto de unos cuarenta collages exquisitamente ejecutados. Creo que es mejor para la publicación, más adelante. En esta etapa, podría confundir el problema. Cuando me voy con Antonio (Lorenzo), le digo que me siento completamente solo otra vez. Estoy reaccionando claramente; avaricia visual otra vez firmemente atrincherada. *Tooting* y tubería de ranas en el Huécar. Sonido de agua

11 de junio

Por la noche, mientras estábamos sentados con Torner escuchando el «Magnificat», apareció Gerardo con los Millares y Gerardito (Delgado), de Sevilla. Manolo y Elvireta estaban con Eva, todos con aspecto relajado y feliz. Sin explicaciones.

(...)

1966

30 de enero

Aparecen Marcel Martí, el escultor, y su esposa persa. Él dice que le gusta la música clásica, así que Gustavo pone algunos discos. Luego los llevo a cenar, pero Gustavo se queda atrás. Más tarde, Gustavo comenta: «ya que le gustaba Bach, le puse la misa. Justo en la parte de las trompetas se me puso a hablar de las galerías y de los marchantes de Barcelona. Entendí que no había nada que hacer».

Manila, 26 de Agosto

Sueño: Cuenca. Yo, Torner, otros dos en un monasterio. Estamos esperando al borde de un pozo redondo, inmensamente profundo, lleno de agua clara. Silencio. Esperamos una llegada. Torner, de vez en cuando llama al pozo. Más silencio. Entonces, al minuto que comienza un sonido. El sonido es el pequeño rechinar de la cuerda cuando comienza a girar. Torner; "Quizás podamos escuchar porque ahora tenemos flores". A medida que las dos personas desaparecidas se acercan, el sonido aumenta de volumen y comienza a sonar como un órgano. El pozo se llena de luz. Caemos de rodillas y cantamos "Adeste Fideles". Exaltación.

(...)

1967

1 Julio 1967-Cumpleaños del Museo

Tertulia en casa Gustavo. Música Henry "para suspiro y puerta" (Pierre Henry – "Variations pour une porte et un soupir"(1963))

(...)

1969

25 de julio 1969

Cena en casa de Gustavo, oyendo música y hablando de Teología.

(...)

1971

20 de julio de 1971

Toda la tarde en el estudio dando vueltas y dibujando.

Ceno solo, temprano, y me pongo a leer las memorias de Stravinski.

Estupendo

23 de julio

Me estudio los discos que tiene Gustavo de Stravinski. Me impresionan especialmente los más tardíos y secos. Siento mucha afinidad con su empeño de esqueletizar y usar el pasado.

18 de agosto

Cuenca-Escuchamos música.

(...)

1981

15 de julio de 1981

Cena casa Gustavo: discos de Stravinsky."The rake's progress" (1951). El progreso del libertino.

24 de julio

Casa Gustavo (hacía tiempo) gradable, con TV y Stravinski.

(...)

1982

3 de mayo de 1982

Terminan de instalarme el equipo de música. Tocadiscos etc.

27 de agosto

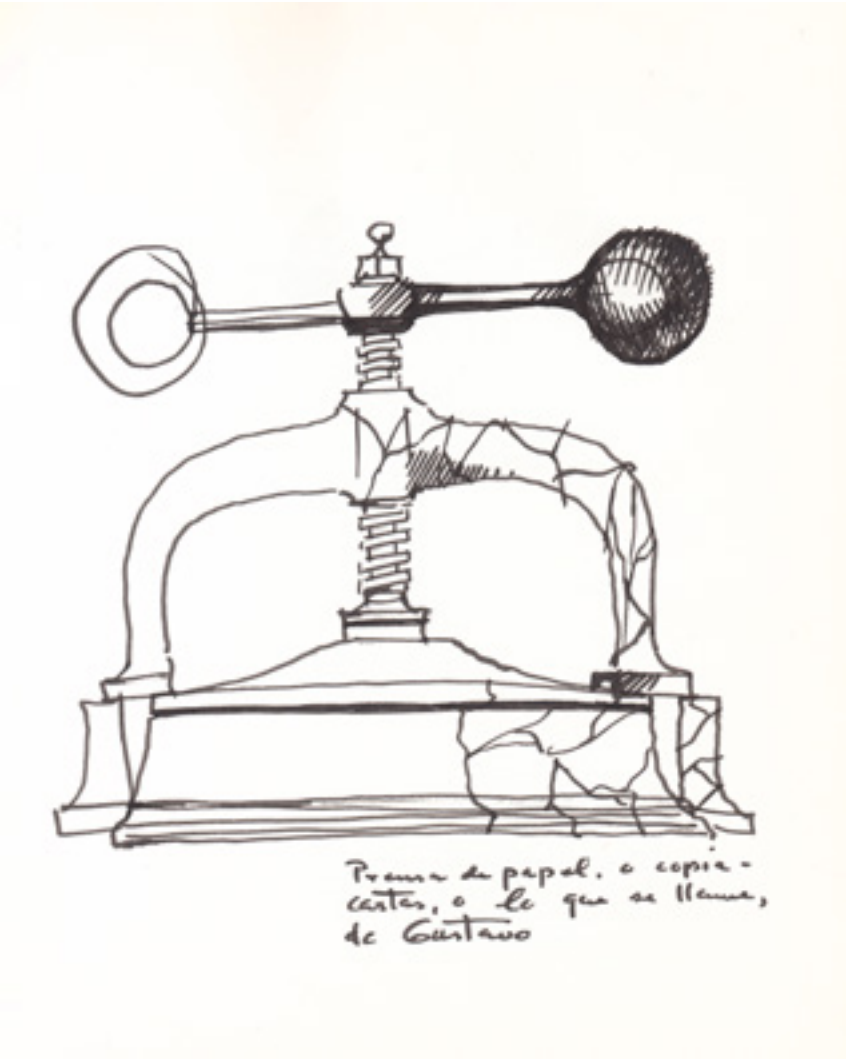
Me compro el gran álbum de obra completa de Stravinski dirigida por él. He reservado otra ídem para regalársela a Gustavo. Ningún músico me gusta más que Stravinski.

28 Octubre

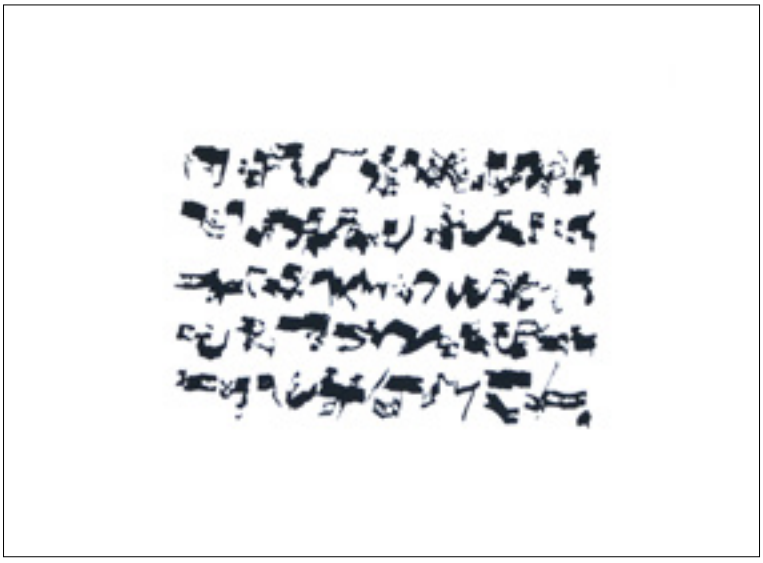
Pablo López de Osaba aparece con el Director General de Música, que se compra un cuadro. Intento hablarle de música; ya que es lo suyo, pero con poco éxito.

29 Noviembre 1982

De compras christmas. Disco Stravinski para Gustavo



FERNANDO ZÓBEL
Estudio de Gustavo Torner, 10 de noviembre de 1963 | Dibujo. Tinta sobre papel | 26 x 21 cm.
Colección particular
© Herederos de Fernando Zóbel



EL MUSEO IMAGINARIO DE TORNER Y ZÓBEL

Alfonso de la Torre

Leyendo (y, claro, contemplando) este capítulo, aquellas listas que son imágenes y que, como en un cultísimo juego, se intercambian Zóbel y Torner, todo son preguntas. Como escribiera este, anoto ahora "juego" en el sentido inglés, el significado serio, del término: puesta en desarrollo de las ideas. Son diferentes pinturas las escogidas, de creadores diversos, probemos a listarlos: Alonso Cano, Chardin, René d'Anjou, El Greco, Giorgione, Piero della Francesca, Tintoretto, Valdés Leal o Zurbarán. Pinturas ubicadas en museos de muy diferentes lugares del mundo, seguro que, en muchos casos, contempladas durante sus viajes, y será cierto que anotadas en cuadernos de apuntes. En otras alusiones a pinturas imaginamos sucede el testimonio en largas tardes, moroso declinar del día revisando libros ilustrados, admiradas imágenes, ardientes en el encierro plácido del hogar. En el gélido estar conquense, aupados junto a las nubes de esa ciudad entre los riscos, la felicidad podría parecerse a ese instante. Imaginando esas escenas pensé en Joseph Rykwert y su libro sobre rituales de la fundación de ciudades antiguas donde un pasaje circular ponía en comunicación el mundo subterráneo del presente o del pasado, los muertos y los vivos[1].

Publicadas ahora, se entiende, son también las listas del artista (Torner) que añora a su amigo (Zóbel), pues, me dijo aquel que "faltando él, se agotaron mis conversaciones (enrevesadas a veces) sobre arte. Terminaron las tardes de invierno, gélidas afuera en que, al modo de Malraux, creábamos el museo imaginario, en papeles que aún conservo y reproduzco, y así, estos eran los cuadros favoritos de Zóbel, digo los títulos que referíamos, no los museísticos", como explicamos en otro texto de esta publicación. Ahora, hemos recuperado esas pinturas y sus títulos museísticos, tratando de precisar.

Es el repaso por la historia del arte comprimida en doce pinturas que muestran, en todo caso, una cultura global y una memoria prodigiosa, puesto que me explicaba Torner que esas listas nacían entre las conversaciones, la música, y la cena. Elogio de la pintura española que domina la lista, claro, pero que también muestran a un Zóbel galáctico, que se escapa de los cánones del museo, para ser capaz de viajar extramuros de la pintura, de los Museos al libro: así ha de entenderse esa mención al "Livre du cœur d'amour épris [El libro del corazón de amor prendido]" de René d'Anjou, un raro libro que parece pertenecerle, en el conocer, y que me devolvió a otra escena recientemente explicada, sucedida en el pri-

1.- RYKWERT, Joseph. *The idea of a town. The anthropology of urban form in Rome, Italy and the ancient world*. Princeton, Nueva Jersey : Princeton University Press, 1976.

mer encuentro entre Zóbel y Palazuelo, aquella vez en torno al libro "Hypnerotomachia Poliphili" (1499) de Colonna, aquel libro *mallarméano* tan leído, con su divina elocuencia[2]. Esta era la conversación entonces: "¿Conoces la *Hypnerotomachia*?". Me pregunta en el preciso instante que tengo el libro en la mano para dárselo. Nos echamos a reír"[3].

Mas prosiguen, hay un órdago torneriano, la mención a Nicholas Hilliard, un artista que el conquense ha citado como inspiración de sus vidrieras, "Hombre entre las llamas" (c. 1600)[4]. No es una cuestión de grandes artistas ni de excelsos cuadros en museos rimbombantes, a veces son miniaturas, como esta última citada. Esta lista muestra un saber profundo de ambos pintores, a veces pienso fue una verdadera competición no exenta de disfrute por el saber. No tanto los cuadros más conocidos sino esos que, en muchos casos, menos transitados, formaban parte de su emocionada memorabilia. En los casos de las menciones de Zóbel, obvia numerosos homenajes que han tenido lugar en su propia pintura. Y evita otros lugares conocidos, como su intervención en "Mirar un cuadro" de TVE, sobre las velazqueñas hilanderas. En el texto sobre Torner, aquel de 1978, las menciones eran numerosas: Friedrich, Matisse, Manet, Monet, Pontormo, Rothko, Velázquez y Zurbarán.

En tanto Torner, en su presencia en "Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado" (1989-1990), parecía tener ciertas zonas de esta selección en su memoria, por ejemplo, la mención a Giorgione, aunque el circunscribirse a dicho Museo, se comprenden las ausencias.

Es como si esta conversación, que ahora se revela, ese paisaje circular, estos "Diálogos con la pintura", fuera profunda-profunda y sólo posible entre iniciados. La vida iba en serio, esta de la pintura también.

2.- En el diario de Fernando Zóbel, se refería el encuentro entrambos con el "Hypnerotomachia Poliphili" (1499), de Francesco Colonna. Ese "tan leído", como la mención a la "divina elocuencia" (sic. Giorgio Agamben). Conocido en español como "El sueño de Polifilo". Un asunto bien tratado por: AGAMBEN, Giorgio. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2016, pp. 93-119. Además de lo observado, su mención a "una lengua soñada". Ibíd. p. 118.

3.- ZÓBEL, Fernando. *Diarios (1963-1964)*. Vol. 7, *pro manuscripto*. Cortesía de la Fundación Juan March, Madrid. Se ha citado en: "Últimos días, últimos dibujos en La Peraleda". En "Pablo Palazuelo. Un goce inscrito". Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2026.

4.- "Unknown Man". C. 1600. Acuarela sobre vellum adherida a cartón. 6,9 x 5,4 cm (8,5 x 6 cm enmarcada). Victoria and Albert Museum, Londres (P.5-1917). La pieza ha tenido otra atribución reciente a Isaac Oliver (1565-1617).

CUADROS FAVORITOS EN LOS QUE COINCIDEN ZÓBEL Y TORNER



GIORGIONE

[Giorgio o Zorzi da Castelfranco conocido como Giorgione
(Castelfranco 1476/1477 - Venecia 1510)]

La tempestad, 1503-1509

Óleo sobre lienzo

82 x 73 cm.

Galleria dell'Accademia, Florencia (915)

Procedencia: Prince Giovanelli, 1932



PIERO DELLA FRANCESCA

[Piero di Benedetto de' Franceschi, conocido como Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro, h. 1415-1492)]

Flagellation, 1459-1460

Tempera sobre papel

67,5 x 91 cm.

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (DE 229)

Borgo San Sepolcro



EL GRECO

[Domenikos Theotokopoulos, conocido como El Greco (Iráklion (Candia) 1541–Toledo, 1614)]

The Vision of Saint John, ca. 1608–1614

Óleo sobre lienzo

222,3 x 193 cm.

Metropolitan Art Museum, Nueva York (56.48)

Rogers Fund, 1956

En los listados lo titulan: “La apertura del Quinto Sello”



TINTORETTO

[Jacopo Comin o Rusti, conocido como Tintoretto (Venecia, 1560-1635)]

Il Ritrovamento del corpo di San Marco, 1562-1566

Óleo sobre lienzo

396 x 400 cm.

Pinacoteca di Brera, Milán (5959)

En los listados lo titulan: “El hallazgo del cuerpo de San Marcos”



CHARDIN

Jean Siméon Chardin (París, 1699-1779)

The House of Cards, c. 1737

Óleo sobre lienzo

82.2 x 66 cm.

National Gallery of Art, Washington 1937.1.90

Andrew W. Mellon Collection

En los listados lo titulan: “El Castillo de Naipes”



[Dos páginas del libro]

RENÉ D'ANJOU (Angers, 1409-Aix-en-Provence, 1480)

Livre du cœur d'amour épris. Siglo XV (c. 1460)

[El libro del corazón de amor prendido]

Ilustrado por Barthélemy d'Eyck

Bibliothèque nationale de France (BnF)

Poème allégorique en prose. - Ms : BnF, Paris (Fr. 1425, fin XVe s. ; Fr. 1509, vers 1470 ; Fr. 2984, fin XVe s. ; Fr. 24399, vers 1460 ; Nouv. acq. fr. 11679, XVIe s.) ; Bibl. apostolica Vaticana, Rome (Reg. Lat. 1629, fin XVe s.) ; Österreichische Nationalbibliothek, Vienne (2597) *(Source : BnF)*

En los listados lo titulan: "Le cœur epris"



NICHOLAS HILLIARD (1547–1619)
Young Man among Roses, c. 1585-1595
Acuarela sobre piel
13,5 x 7,3 cm
Victoria & Albert Museum, Londres
En los listados lo titulan: “Retrato de un hombre junto a un rosal”



ZURBARÁN

[Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664)]

Bodegón con cacharos, c. 1650

Óleo sobre lienzo

46 x 84 cm.

Museo Nacional del Prado, Madrid



ZURBARÁN

[Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664)]

Cristo crucificado, con un pintor, c. 1650

Óleo sobre lienzo

105 x 84 cm.

Museo Nacional del Prado, Madrid

En los listados lo titulan: “Cristo con San Lucas”



VALDÉS LEAL

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Frère Alonso de Ocana

Fray Alonso de Ocaña, 1656-1658

Óleo sobre lienzo

250 x 131 cm

Musée de Grenoble (MG 1327)



ALONSO CANO

Alonso Cano Almansa (Granada, 1601-1667)

Retrato de un eclesiástico, 1625-1628

Óleo sobre lienzo.

103 x 79 cm

The Hispanic Society Museum & Library , Nueva York (A3054)

Presented to the Hispanic Society by Archer M. Huntington, 1932



ALONSO CANO

Alonso Cano Almansa (Granada, 1601-1667)

Santa Inés, 1631-1637

Óleo sobre lienzo

111 x 86 cm

Antigua Gemäldegalerie, Berlin (1852-1945)

EPÍLOGO. LA HISTORIA DEL ARTE EN LA PINTURA DE FERNANDO ZÓBEL [5]

Los homenajes de Zóbel a la historia de la pintura serán numerosos y permanecerán durante toda su obra, muy en especial a artistas del siglo veinte: Dufy, a quien homenajeará explícitamente, o Nicolas de Staël, Poliakoff y Franz Kline. Mas la mención al mundo de la historia de la pintura, y del arte en general, sucederá en la trayectoria de Zóbel a través de explícitos recuerdos o diálogos, conversaciones con pintores de todos los tiempos, a veces incluso mencionados crípticamente. Entre otros, ya sea con cita explícita o comprensible a través de los títulos, y con especial insistencia en los años 1966-1970: "Estudio basado en un bodegón de Fray Juan Sánchez Cotán" (1953); "Homenaje a Raoul Dufy" (1956); "Empezando por Goya" (1961); "Estudio de "Los Embajadores" de Holbein"; ""La Tempestá" de Giorgione" (1962); "Proyecto para un monumento en honor a Bernini" (1963); "Homenaje al Tiépolo" (1964); "Pequeña conversación con Rembrandt"; "Segunda conversación con Rembrandt"; "Tercera conversación con Rembrandt"; "Conversación con Giorgio Morandi" (1965); "In memoriam: Agustin Albalat"; "Homenaje a Giorgio Morandi II"; "Conversación con Manet"; "Diálogo III con el Tintoretto"; "Diálogo IV con el Tintoretto"; "Diálogo con el tercer plano de un cuadro imaginario de Poussin"; "Diálogo con Georges Braque" (1966); "Diálogo con un apunte de Rubens"; "Conversación con Lee sobre Degas"; "Diálogo con Manolo Rivera"; "Variante sobre un tema de Cassatt"; las dos versiones de "El sueño de la doncella" (sobre el cuadro homónimo de Lorenzo Lotto, 1967); "Fuga en pardos sobre un tema de Giorgio Morandi"; "Divertimiento sobre un tema hidráulico de G. L. Bernini"; "Madame Manet en su diván azul"; "Diálogo con Thomas Eakins: Elegía" (1968); "Meditación sobre Sargent"; "Thérèse en su jardín" (Degas); "Nicéphore Niépce"; "Diálogo con Degas joven"; "La barra. Diálogo corto con Degas"; "Kensington Garden Road con autorretrato de Rembrandt" (1969); "Entierro marino" (I y II); "Lápida para Lucio Fontana" (1970); "Melencolia"; "Estudio sobre un tema de Baschenis"; "Conversación con Barocci"; "Conversación con Rembrandt (Estudio)" (1971); "Recuerdo de Frederick Church" (1972); "Conversación con el otro Ensor" (1973); "Diálogo con Caravaggio" (1976); "Barocci" (I a VI, 1977-1978); "Conversación con Stefano Della Bella"; "Bodegón amarillo" (Pieter Claesz) (1977); "Esperando mayo desde Monet"; "Cornell. In memoriam"; "Diálogo con Bonnard" (1978); "El Júcar y Saskia acostada"; "El rapto de Proserpina"; "Conversación con Chardin" (1979); "Conversación con Domenico Campagnola" (1981); "Diálogo con Barocci"; "Triosonata IV. Conversación con Marcel Duchamp" (1982); "Presagio (Comentario a una conversación entre Giorgione y Sébastien Bourdon)"; "Diálogos: Thomas Eakins" (1983); "Con el Veronés" y "Tombeau de M. Johannes Torrentius" (1984). Además de los cuadros llamados "Academia" (1972), y extensos ciclos dedicados a Saenredam o Coorte.

5.- En cuanto a los homenajes de Torner a la historia de la pintura, aconsejamos acudir al texto de este mismo autor, en este volumen: "Volver a pensar en Gustavo Torner".



EL ESPACIO TORNER O EL COLOR (CASI BLANCO) DE LA UTOPÍA

Santiago Torralba (Texto y fotografías)

El antiguo convento de san Pablo que aloja el ESPACIO TORNER está a no mucho más de cien metros, en una imaginaria línea recta, de la casa-estudio de Gustavo Torner interrumpida, eso sí, por el cauce del Huécar y su profunda garganta salvada por el puente de san Pablo que comunica las dos partes de la hoz. Es difícil compartir las fantasías que se suceden en los sueños de alguien, pero sí que puedo hacerme una idea bastante nítida, de la cantidad de horas que Gustavo pasó asomado a la inmensa cristalera de su estudio con la vista detenida en el convento de san Pablo, que domina con forma de atalaya, esa primera curva que da acceso al interior de la hoz y soñando con llevar su obra al interior de esos antiguos muros. Hay una foto de la que él se sentía especialmente orgulloso que abre el catálogo del ESPACIO: los tejados del convento desafiando a la niebla del amanecer que baja desde las rocas. Sé, porque así me lo dijo, que hizo muchas tomas. Era una foto difícil (casi imposible) que por fin consiguió hacer con su Rolleiflex con una exposición de 8 minutos y una interminable espera hasta que pudo ver por fin el resultado en una diapositiva de 6 x 6. Lo contaba con orgullo (y un ligero rictus de sonrisa), como un pequeño triunfo tras el desafío.

Mientras tanto, horas encerrado en el blanco virtuoso de su estudio ensimismado entre cartulinas meticulosamente recortadas, inventando los espacios, componiendo volúmenes, dibujando a lápiz medidas milimétricas... muy probablemente con la compañía de Bach sonando en su maravilloso equipo de música y alguna de sus *Cantatas* habitando el aire. Todo blanco, muy blanco, aunque él se empeñara en tratar de convencer a los profanos (a su lado todos lo éramos), de que nada de aquello era blanco absoluto sino tan sólo un tono en el que el blanco era el componente más intenso en convivencia íntima (e inseparable) con ligeros aditivos de rojos y amarillos.

Wagner imaginó que necesitaba un espacio propio para representar sus óperas y más especialmente su inabarcable *Tetralogía del anillo.* Lo que pudiera ser una utopía, más cercana al terreno de las quimeras, se materializó finalmente en el *Bayreuther Festspielhaus*, un teatro concebido y diseñado específicamente por él mismo, capaz de albergar, con todas las características apropiadas, su "obra de arte total". Allí se estrenó completo en 1886 su *El Der Ring des Nibelungen* (El anillo del nibelungo), una tetralogía que bebe de fuentes mitológicas nórdicas y germanas, la magna obra del compositor alemán que constituye, sin lugar a dudas, uno de los hitos más relevantes en toda la historia de la música, tanto como el sucedido años antes como fue el reestreno de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach un miércoles 11 de marzo de 1829 bajo la dirección de Felix Mendelssohn

que devolvió la obra a los escenarios tras casi un siglo de olvido. La complejidad de la obra, tanto en lo orquestal como en lo musical, se veía mermada en los teatros de la época por lo que Wagner comenzó lo que de alguna manera constituiría su razón de vivir: la lucha para conseguir levantar un espacio capaz de representar su creación en toda su dimensión acústica y escenográfica. También allí se estrenó su última ópera, *Parsifal,* con la prohibición absoluta de que se representara en cualquier otro lugar que no fuera Bayreuth.
Otros grandes creadores también soñaron (y lograron) espacios capaces de alojar su obra: la Capilla Rothko en Houston, las salas del Museo de la Orangerie en París para *Los nenúfares* de Monet, el museo de Figueras para la obra de Dalí, o el Chillida Leku en Donostia, un museo al aire libre donde también el propio recinto se convierte en arte salpicado por las esculturas pétreas y metálicas de Eduardo Chillida.

No sé si en algún recoveco de su fantasía el sueño de Wagner ocupaba algún lugar en los rincones laberínticos de la casa de Gustavo. Sabiendo de su afición a la música es más que probable que así fuera, pero lo que sí que es cierto, es que un día la mirada de Gustavo, se detuvo en uno de esos amaneceres que iluminan el paisaje rocoso que puede contemplarse desde su estudio, y allí se quedó alimentando su utopía, para construir un sueño que con los años dejó de serlo para travestirse en pura realidad.

Fundado por Juan del Pozo en 1523, el convento de san Pablo no comenzó su construcción hasta unos años más tarde cuando en virtud de la bula del papa Paulo III, se autoriza el inicio de las obras. Su lauda funeraria adosada a una de las paredes e integrada perfectamente en el conjunto, lo recuerda. Es quizás, lo único negro que puede contemplarse.

A principios del siglo XX, el edificio fue cedido por el obispado a una congregación de padres paúles que, con alguna interrupción debida a la guerra civil, lo ocuparon hasta mediados de los años 70. La iglesia gótica fue luego una de las sedes de la Semana de Música Religiosa que en los años posteriores y bajo la dirección de Pablo López de Osaba, vivió uno de los momentos más ilusionantes del festival. Curiosamente, fue allí, precisamente en ese entorno, donde pudo escucharse, por primera y única vez en Cuenca, la música de Wagner. Concretamente su última ópera, *Parsifal,* un Viernes Santo de 1987 a cargo de la Philarmonia Hungarica y el Orfeón Pamplonés con José Antonio Huarte como director de coro y Heinrich Hollresiser dirigiendo la orquesta. El patio de butacas lleno. ¿Estuvo presente Gustavo Torner en ese concierto inolvidable? Si lo hizo, muy probablemente ya por entonces aquella geografía de piedra antigua daba vueltas en su cabeza pergeñando espacios nuevos destinados a albergar su obra. Más tarde, en el año 1993 el edificio (con la excepción de la iglesia), fue reconvertido en Parador Nacional. Y la música volvió a llenar el aire en otras sesiones del festival más actual y ya como ESPACIO TORNER primero con la dirección de Fuencisla Zomeño y más tarde de Marta Moset.

Tras unas negociaciones que imaginamos complejas con el entonces obispo de Cuenca Ramón del Hoyo, la iglesia ya desacralizada, fue cedida al Ministerio de Cultura y posteriormente, los arquitectos Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa, se encargaron de su restauración y su adaptación para su uso museístico en 2004 siempre bajo la atenta mirada de Gustavo Torner.

Cierto es que el sueño tuvo sus momentos de pesadillas y, tras su puesta en marcha, atravesó dificultades que obligaron a echar el cierre a pesar de los intentos denodados de

Gustavo por mantenerlo en funcionamiento. También Wagner sufrió dificultades económicas y políticas que le hicieron cerrar su teatro durante seis largos años. Afortunadamente las aguas volvieron al cauce del que nunca tendrían que haber salido y tras cinco años cerrado, retornó la ilusión y esas puertas altas de madera que dan acceso al interior volvieron a abrirse para regocijo de todos. Y esta vez, de forma definitivamente estable. El tesón y el empeño de Gustavo Torner lo hizo posible y la utopía dejó de ser un imposible para convertirse en realidad palpable.

Hablar de lo que espera al traspasar el interior de sus muros es complejo, más allá de justificar una definición simplista. Porque ¿es un museo?, ¿es una colección de arte?, ¿es una sala de exposiciones permanente? La realidad es que es, al mismo tiempo un poco de todo eso, pero a ninguna de esas preguntas puede responderse con exclusividad renunciando a otras respuestas. No sería exacto y, sobre todo, se alejaría de la realidad conforme entendemos esos conceptos. Se trata pues, literal y exactamente de eso: de un ESPACIO destinado a la fascinación con la invitación no escrita en sus paredes (pero cierta), a dejarse seducir por la sorpresa. Una geografía en la que el arte, la arquitectura, la piedra y la luz, forman un todo cercano a lo místico en el sentido más estricto del término, o si se prefiere, a lo espiritual (no necesariamente religioso), encuadrado todo en el entorno de unas dimensiones físicas que lo hacen perfectamente abarcable para la mirada. Allí, en el silencio, el tiempo se aparta para pasar a pertenecer al propio espectador que es quien, una vez en el interior, lo asume y decide acerca de sus límites. Un pequeño *flâneur* a la manera de Baudelaire.

En la contemplación se viven sensaciones complejas que hacen difícil, no sé si imposible, salir al exterior sin que algo se haya quedado habitando, tal vez para siempre, algún lugar de la piel. No cabe la indiferencia. Tal es la intensidad y la coherencia que se respira dentro. Una comunión entre la perpendicularidad de los altísimos arcos góticos que sobreponen y la geometría perfecta, materializada en la fusión de los cuadrados y triángulos de las obras de Torner. También de los círculos que completan la aritmética y refuerzan lo emotivo. El blanco (ya sabemos, no tanto) de sus paredes que se extienden sin estruendo por la piedra antigua bañada ahora en ámbar con un respeto difícilmente superable. Una escultura indescriptible en su belleza como es *El elogio de la locura* en conexión directa (casi mágica) con las columnas barrocas y la pequeña bóveda de la capilla del Rosario construida en siglo XVIII por José Martín de Aldehuela.

Una red traslúcida permite adivinar sin aspavientos un altar de mármol como símbolo presente del origen primitivo que no interfiere en la modernidad encargada ahora de acoger arte, por eso, lo religioso en una especie de matrimonio cuántico, está y no está al mismo tiempo. Al lado, en vigilia, la magnificencia de *La rectitud de las cosas* que ocupa gran parte del antiguo presbiterio. Enfrente la multiplicación triangular *Hacia lo alto (con Brancusi)* que crece en paralelo amarillo a la desnudez de las columnas y que se prolonga en la pequeña vidriera que corona la piedra.

En medio de toda la claridad el silencio necesario. Dentro de los cuerpos, la serenidad mezclada con el asombro. Y como presidiéndolo todo, la verticalidad rotunda de la madera vieja en la escultura llamada *Tristeza* que rota en diagonal, no angustia ni incomoda,

sino que reconforta invitando a traspasar el límite del blanco que la encuadra. Luego, seguramente, el recuerdo y el despertar necesario.

Reforzando lo místico, la fusión perfecta (dentro de lo propio) del triángulo y el cuadrado en la *Noche oscura* con Juan de la Cruz siempre en la memoria.

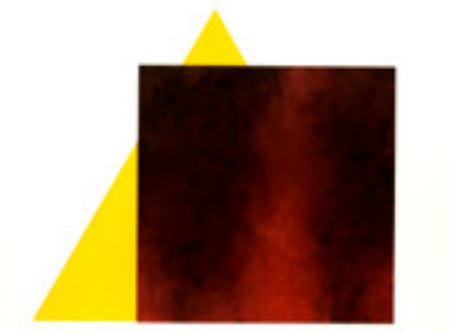
En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

[...]

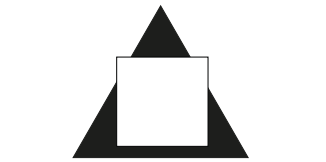
¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada
amada en el Amado transformada!

[...]

Quedé y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.



Alejado de la ampulosidad de los grandes museos que alojan obras de arte universales, el ESPACIO TORNER comparte rasgos comunes con el Museo de Arte Abstracto Español de la Fundación Juan March y con el Museo Diocesano de la catedral de Cuenca. No en vano, fue Gustavo quien los imaginó y diseñó dejando su impronta personal en ambos. Allí el paso del tiempo se ha encargado de reforzar la convicción absoluta de que estamos ante uno de los mayores y más audaces creadores de la España moderna.


ESPACIO TORNER


ES
TO


PACIO
ORNER













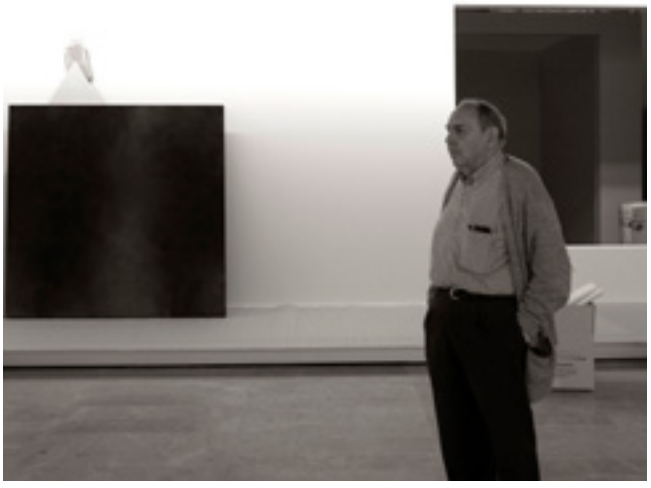
































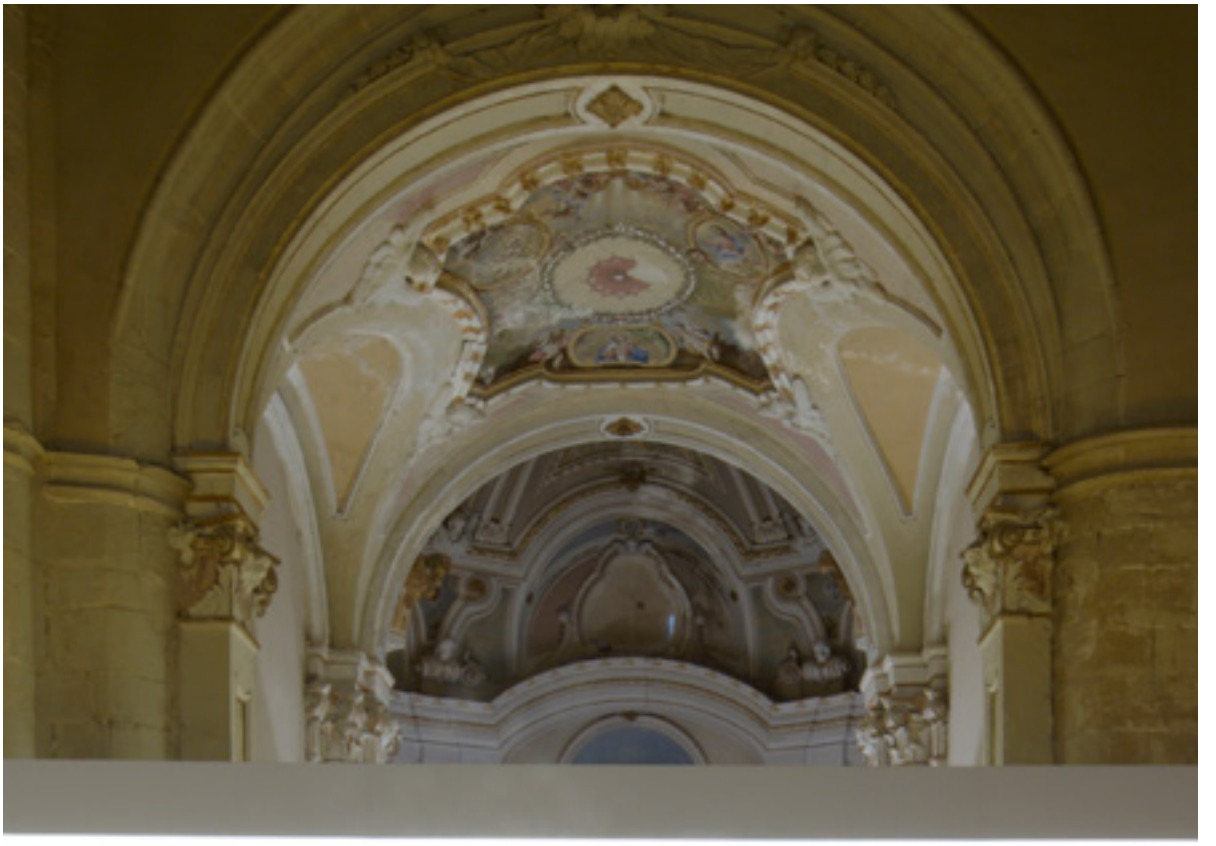






















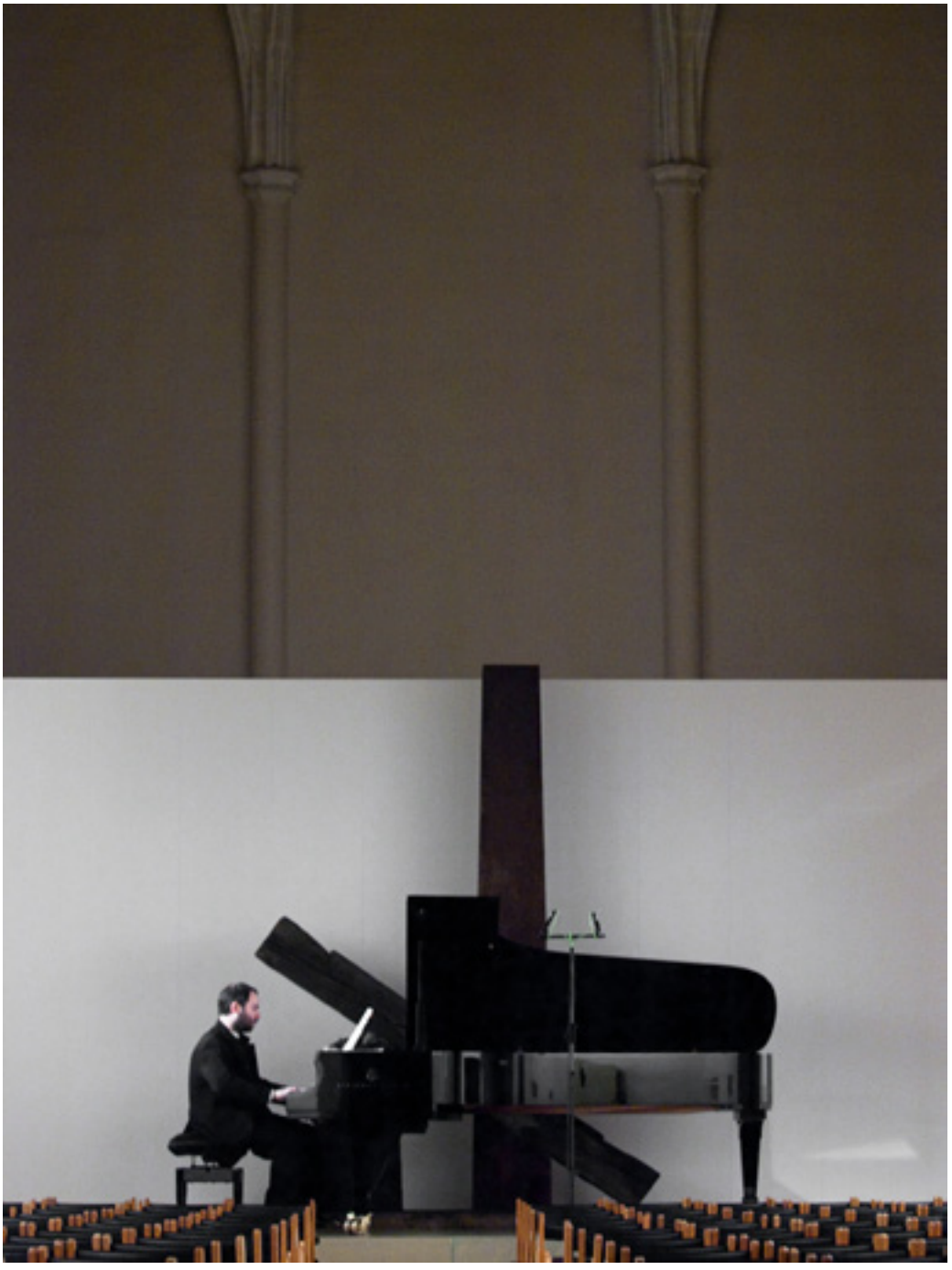




Semana de Música Religiosa
Cuarteto Cremona-Pablo Barragán



Semana de Música Religiosa
Gaetano Nasillo



Semana de Música Religiosa
Alexander Melkinov



Semana de Música Religiosa
Carolina Eick





Semana de Música Religiosa
Organum

Semana de Música Religiosa
Cuarteto Cremona-Pablo Barragán

Semana de Música Religiosa
Cuarteto Cremona-Pablo Barragán







Programas escolares



ACADÉMICOS DE NÚMERO

A	Ilmo. Sr. D. Ángel Luis López Villaverde 05-10-2017
B	Ilma. Sra. Dña. Carmen Mota Utanda 01-04-2025
C	Ilmo. Sr. D. José María Sánchez Benito 10-06-2014
D	Ilma. Sra. Dña. Rosario Cebrián Fernández 10-12-2019
E	Ilmo. Sr. D. Jesús López Requena 18-02-2020
F	Ilmo. Sr. D. Joaquín Saúl García Marchante 18-04-2013
G	Ilma. Sra. Dña. Adelina Sarrión Mora 17-02-2015
H	Ilmo. Sr. D. Santiago Torralba Hernaiz 16-03-2010
I	Ilmo. Sr. D. José Ángel García García 11-11-2007
J	Ilmo Sr. D. Pablo Pérez Rubio 5-05-2022
K	Vacante
L	Ilmo Sr. D. Luis Priego Priego 30-01-2024
M	Rafael Escobar Sánchez (Electo)
N	Ilma. Sra. Dña. Antonia Fernández Valencia 25-02-2025
Ñ	Ilma. Sra. Dña. Paloma Alfaro Torres 12-11-2019
O	Ilmo. Sr. D. Adrián Navarro Calero 04-12-2014
P	Vacante
Q	Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Valero Tévar 27-11-2018
R	Ilmo. Sr. D. Pedro Miguel Ibáñez Martínez 26-06-1993
S	Ilmo. Sr. D. Miguel Jiménez Monteserín 24-11-2003
T	Ilmo. Sr. D. Francisco Mora García 20-01-2015
U	Ilmo. Sr. D. Marino Poves Jiménez 2-02-2000
V	Ilmo. Sr. D. Vicente Malabia Martínez 09-01-2014
W	Ilmo. Sr. D. José Luis de la Fuente Charfolé 30-11-21
X	Ilmo. Sr. D. José María Albareda 13-10-2015
Y	Ilmo. Sr. D. José Luis Muñoz Ramírez 25-04-2003
Z	Ilmo. Sr. D. Ángel Luis Luján Atienza 25-10-2016

ACADÉMICOS DE HONOR

Excmo. Sr. D. Theo Alcántara 05-06-2014
Excmo. Sr. D. Julián Grau Santos 21-01-2016

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

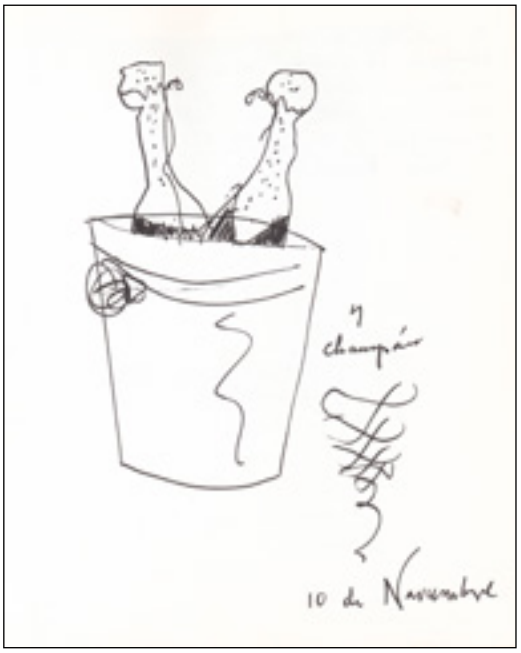
Fecha de Ingreso en la academia / Fecha nueva situación

Ilmo. Sr. D. Carlos Flores López 23-04-1988 / 1-06-2004
Ilmo. Sr. D. Antonio Lázaro Cebrián 5-06-1993 / 10-06-2005
Ilma. Sra. Dña. María Luz RokiskiLázaro 4-05-1990 / 10-12-2009
Ilmo. Sr. D. Raúl Torres Herrero 31-10-1987 / 11-06-2015
Ilmo. Sr. D. José Luis Calero López de Ayala 17-11-2003 / 10-03-2016
Ilma. Sra. Dña. María del Carmen Pérez García 26-05-1989 / 11-06-2015
Ilmo. Sr. D. Nicolás Mateo Sahuquillo 19-05-1989 / 13-03-2025
Ilmo. Sr. D. José Antonio Silva Herranz 27-10-2008 / 13-03-2025
Ilmo. Sr. D. Hilario Priego Sánchez-Morate 25-09-2008 / 13-03-2025

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Sr. D. Antonio Herrera Casado 04-12-1992
Sr. D. Salvador Fernández Cava 04-12-1992
Sr. D. José López Martínez 04-12-1992
Sr. D. Juan Van Halen 27-06-1998
Sr. D. José Serrano Belinchón 15-09-2000
Sr. D. Amador Palacios 12-09-2013
Sr. D. Emilio La Parra López 14-03-2019
Sr. D. Jesús Carrobles Santos 16-01-2020
Sr. D. José Zárate Rodríguez 16-01-2020





Dibujo de Fernando Zóbel del estudio de Gustavo Torner
10 de noviembre de 1963
Colección particular
© Herederos de Fernando Zóbel

Se terminó de imprimir este *Gustavo Torner. Oímos su voz* el día 6 de septiembre de 2026, primer aniversario de la muerte de Gustavo Torner.

Oímos su voz



Las ilustraciones que abren cada capítulo pertenecen a la serie *Praescripturas* y a la serie *Botánica*