

## JOAQUÍN GONZÁLEZ (QUINO) FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE SIETE SERIES INÉDITAS

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL

Joaquín González (Quino) pintó cientos de cuadros agrupados en varias series de las que sólo dio a conocer algunas muestras, descontextualizadas, cuyos fundamentos intelectuales relegó al olvido. En este artículo no planteo el estudio pormenorizado de tantos cuadros, lo que pretendo es aclarar los fundamentos teóricos que les otorgan unidad, dándolos a conocer en su verdadera dimensión.

Joaquín González (Quino) painted a lot of pictures –maybe several hundred–, that were put together on different groups. These groups were not known, only a few of these were well known. The theoretical framework, in which those pictures were based, has been forgotten completely. This paper does not intend to analyse, in a deep way such a number of pictures, furthermore the aim of this paper has been put forward the theoretical framework that makes Joaquín González's pictures an united work. This is the way to comprehend their real value.

Joaquín González es un pintor extremeño en plena madurez vital y artística, mas poco conocido porque, pese a los premios internacionales y el éxito de *Mácula*, es un hombre controvertido que no se relaciona y carece de contactos comerciales, políticos y artísticos. No se promociona ni ofrece su pintura. Es un hombre de mediana estatura y complexión normal, delgado, con ojos pequeños y oscuros y almendrados y gafas grandes de pasta y diseño convencional, con pelo moreno y lacio peinado con raya, bien afeitado y vestido de modo clásico, con aire de familia bien aunque sin obsesión por las marcas ni excesivo cuidado en las combinaciones y con colores discretos. Camina despacio, con una o las dos manos en los bolsillos según lleve bolsas o no y la mirada baja. No parece preocupado y tampoco pensativo ni ensimismado ni melancólico, sí distraído. Es un creador de formas inmerso en un mundo interior propio en el que sumerge a la realidad percibida que recrea y devuelve

transformada en Obra de Arte. Esa peculiaridad de su carácter con las implicaciones de conexión y desconexión de la realidad cotidiana propicia la inmersión del hombre en el mundo del artista y la ascensión del creador de formas a la cotidianidad del hombre. Que, en ese sentido, recupera la sencillez aparente que esconde al artista y lo muestra como un hombre normal, ajeno a los misticismos de los divos, a la pedantería de los *snob* y a la polfítica de los pretenciosos que enturbian el mundo de la pintura.

Pintor de amplias series, rara vez tituló una obra concreta y cuando lo hizo fue por la circunstancia de una exposición individual o colectiva en la que se exhibió al margen de sus correspondientes. Ello la descontextualizó y la ofreció de un modo equívoco mientras que las restantes quedaron relegadas. Joaquín González nunca las mostró. No tuvo ocasión de hacerlo, pese a que son representativas de la evolución de la pintura sevillana en las tres últimas décadas del siglo pasado.

Para comprenderlas hay que tener en cuenta su posición inicial. La clave está en la interpretación de los elementos de la naturaleza y los objetos como volúmenes definidos según las reglas de la geometría y relacionados mediante ritmos concretos que resaltan la quietud y el orden. Los Paisajes iniciales, y con ellos Carabelas, el dibujo con el que participó en la Exposición de Primavera de 1968, representan elementos naturales con una simplicidad casi esquemática que multiplica las posibilidades discursivas en función de la capacidad perceptual y la posible empatía del espectador. Del que, no obstante, se distanció debido al efecto irreal de composiciones ficticias en las que priman la vaciedad del espacio, la ausencia de movimiento y la insonoridad.

Pues incluso el concepto de sonoridad, que no parece posible, lo es en la ficción del plano. Como lo es la sensación de movimiento, también fingido y producido por estímulos ajenos al fenómeno en sí, que, asimilado, revierte y estimula de nuevo a los sentidos generando el efecto ficticio del sonido. Son componentes de la realidad que el artista puede acentuar o moderar y dosificar a conveniencia, mas no suprimir pues con ello abandonaría el ámbito real. Los objetos de Joaquín González presentan apariencias posibles y, como tales, reales, pero por ello pierden dicha condición. Y a ello contribuye la impersonalidad de los tonos pasteles, que lo mismo se alejan de la pigmentación natural que de las posibilidades coloristas del ejercicio pictórico.

Composición I y Composición II, las dos colografías del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, plantean la relación entre la geometría y el vacío como el problema de la forma y la nada como forma. Son dos paisajes urbanos configurados mediante planos sintéticos contrastados por sus valores táctiles. El primero de ellos, es decir, Composición I, mantiene las relaciones visuales de la escala natural; que trasciende en el segundo caso, en Composición II, al dividir el plano en dos sectores, el inferior reducido a su planitud mediante una abstracción geométrica que constituye no un ejercicio de estilo sino de habilidad técnica en el uso de un solo color: el negro y sus gradaciones en función de las intensidades cromáticas y de las texturas y sus comportamientos ante la luz; el superior con el paisaje esquematizado y reducido a sus formas puras, es decir, geométricas, supeditadas a una sutil fuga a la que se aplican los planos.

En las dos composiciones, la superposición de los planos permite la diversificación de los objetos mediante los contrastes de las texturas y las gradaciones que determinan; pero en la número II la duplicidad ambiental comentada la supera y nos obliga a deducir un desarrollo plástico común a dos fines que se complementan: la teoría de los objetos y la teoría de los lugares. La nada, la quietud y el silencio, mantienen una relación armónica con la totalidad de los ambientes que evidencian la fenomenología a la que pertenecen el movimiento y el sonido, y ello le permitió proponer y admirarnos con su máximo logro: una teoría personal del equilibrio.

En cuanto concepto, ello denota cierto paralelismo con el espacio de la conciencia de Morandi, a quien superó al convertir los paisajes, los exteriores, en un reducto íntimo tal los espacios interiores indefinidos que acogen a las equilibradas composiciones de éste. En Morandi el equilibrio está en la perfecta composición de los objetos inertes, en Joaquín González radica en la armonía entre la forma y la vida y su compromiso con los posibles desarrollos formales. Es así que la nada de un plano abstracto basado en sus posibilidades táctiles se integra en la totalidad de las formas con las que compone y en el paisaje del que forma parte o al que sirve como estímulo sensorial.

Las partes y los elementos de las composiciones de Joaquín González adquieren una relación de equivalencia en la medida que cada textura tiene una función concreta y ello hace que visualmente los planos indeterminados en la escala humana signifiquen tal los objetos. La aparente nada del espacio geometrizado en Composición II y de los pequeños planos en Composición I son elementos de los respectivos paisajes, pues la textura que debería ser la piel o el relleno de un simple tema o espacio, se convierte en protagonista y ello transforma la nada en objeto de naturaleza táctil y portador de una información que radica en sus posibilidades como estímulo sensible. La nada es, pues, un objeto cuya forma manipuló el artista a su conveniencia y tal le proporcionó la riqueza de lo posible en su posibilidad<sup>1</sup>. Riqueza que atañe tanto al artista como creador de formas en el infinito desarrollo de cada idea formal, como a las posibilidades de comunicación que conlleva. La obra funciona en dos órbitas, una plástica que implica a lo visible y a lo táctil y otra intelectual como metalenguaje que comunica mediante las sensaciones que producen tales estímulos y con la que se confirma el sentido opuesto al plano simple derivado de Mondrián que Carlos Montaña mantuvo como no lugar<sup>2</sup> pese al desarrollo pictórico equivalente y derivado del informalismo que le otorga identidad plástica.

---

1. Maillard, Chantal: la razón estética; Barcelona, Laertes, 1998, págs. 65 a 80.

En la definición de su teoría del Taos, Maillard planteó un azar ontológico como actividad metafísica en que se dan dos condiciones: el azar como Ley de la posibilidad; y el Arte como conocimiento en su posibilidad. Ello permite el conocimiento de lo no visible mediante lo posible que insinúa el Arte y define la actividad perceptual del sujeto cognoscente.

2. Río, Francisco del: Montaña; Sevilla, Galería Félix Gómez, 1993, págs. 36 y 37.

Planteó la forma de los no lugares como la parte de la estructura fragmentada con la que Carlos Montaña revisó la abstracción desde una perspectiva que aún el legado pop y la nueva figuración. Con esa intención postmoderna, Montaña cuestionó la manifestación de la técnica y el estilo como expresión de una profunda subjetividad.

La teoría del equilibrio determinó los principios figurativos de la madurez de Joaquín González asociada a la colografía técnica. Pero es una teoría implícita en el desarrollo formal que me corresponde reformular. Pues la figura absorbe los mismos principios que aplica a las generalidades y a los planos que superan a la nada con su compromiso visual en la composición.

En las obras con las que participó en las exposiciones internacionales de la Academia Europea de las Artes, los planos son tales y también siluetas o huecosiluetas de figuras y manchas en blanco de las dos posibilidades. El huecosilueta es un plano definido cuya plantilla no tiene equivalencia material pero la determina sobre el fondo al que se aplica. En ello, las posibilidades fluctúan desde el desarrollo matérico del objeto o la figura que delimita en negativo y que, en ese caso, contrasta con la lisura o la mancha en blanco del plano que la constituye y al que denomino huecosilueta; hasta el efecto contrario de un huecosilueta desarrollado matéricamente sobre el fondo en blanco o de color liso sobre el que se crea el efecto de la silueta. En los dos casos, la silueta del objeto no existe pero se ve y la valoración del negativo permite el ejercicio específico pictórico en el que se fundamenta el desarrollo del tema.

Las colografías de Joaquín González constituyeron una teoría consumada de la voluntad postmoderna. Ella quedó definida por la propia naturaleza de la técnica, derivada del collage y asumida como superación del mismo en función de nuevos fines, pero no como la aniquilación del procedimiento que concordaría con la voluntad de la modernidad. Mas no es sólo una cuestión técnica, también de forma. Pues Joaquín González asumió las fuentes en su definición del tema y en sus variaciones. Ello le permitió desarrollar su teoría del equilibrio en Amanecer y, haciéndolo, pudo mantener la referencia del natural en Mujer con sombrero y llegar a la esquematización en Desnudo. Son los tres grabados premiados con la Medalla de Bronce en la Exposición Internacional de la Academia Europea de las Artes, celebrada en Bruselas, en 1985.

En Desnudo la simplicidad es máxima. Tanto técnica como estilística. Un solo plano sobre fondo somero pero sinuoso y desdoblado cuatro veces genera la silueta femenina, que presenta en un amplio fragmento del torso recostado y sin las extremidades ni la cabeza pero con el doble foco visual de los senos y el pubis, cuyos volúmenes determinó con un rayado esencial y dibujístico en los perfiles y con el que no perdió las referencias volumétricas. La fragmentación del cuerpo femenino y su monumental simplificación mediante la fusión de los volúmenes, lo acercaron a la abstracción orgánica, de la que, empero, difiere al no asumir su valoración de la materia y sí la del natural. Ello lo llevó a una figuración esencial pero de un naturalismo extremo, que, en alarde de postmodernidad y de modo paradójico, acentuó con el recurso vanguardista de la multiplicación de los puntos visuales al enfocar uno de los senos desde abajo y de perfil y el otro desde arriba para indicar su caída. Las gradaciones cromáticas y las texturas crean los efectos anatómicos complementando a los perfiles y la tintada monocroma tiene matices simbólicos, ya que el fuerte claroscuro de la versión original en blanco y negro alude a las posibilidades sexuales de la mujer y la versión en verde a la esperanza puesta en ella como madre. En el primer caso remitió

a la Venus clásica; en el segundo a la Madre Tierra de raíces prehistóricas. La simplicidad equivale a las atractivas apariciones de Félix de Cárdenas, dotadas también de un contenido simbólico cuyo valor intelectual supera a la aparente ingenuidad, mas difiere de éste en la valoración de lo específico pictórico y en los recursos con los que opera.

Entre estas colografías la más representativa es *El contrabajo*, galardonada con una Mención de Honor en la Exposición de la Academia Europea de las Artes, celebrada en París, en 1985. En este grabado, la teoría del equilibrio adquirió un doble sentido. Primero, el que refiere a los planos y a los objetos mediante la nada que supone la mancha en blanco del plano que alude al músico y alberga a la base del instrumento que toca, que, por el corte cóncavo de ella y el huecosilueta que forma y acoge al espacio, sale del interior y supera a esa nueva forma semioval y transida por el aire y, pasando tras el arco, a la segunda fuga lineal y aérea del ventanal del fondo, para, al fin, superponer el mástil a la mancha en blanco y ocupar su cabeza. He ahí un primer valor simbólico: la música procede del hombre y no del instrumento. La ambivalente mancha en blanco a modo de silueta y de huecosilueta significa como estímulo sensible y opera sobre la silueta a la que alberga y complementa. Tales relaciones entre las siluetas y ellas en el negativo del hueco crean unos efectos espaciales valorables en sí y respecto del espacio total que los acoge y en el que rige una doble fuga lineal: la de la estancia guiada por el pavimento y la del ventanal de fondo que abre una amplia perspectiva. El instrumento musical ejerce de eje visual que, en tal categoría, simboliza a la responsabilidad del músico en relación con la música que genera, y, en consonancia, a las acciones y las intervenciones del hombre y su responsabilidad en la vida social. Es el otro sentido de la teoría del equilibrio, que potencia y refuerza al primero, al que no sucede sino con el que actúa de modo simultáneo. El músico y el contrabajo son el nexo de los dos sentidos. Pues ahora el equilibrio se establece mediante las valoraciones táctiles y lumínicas que proporciona la colografía y que matiza la compensación de los planos, los espacios y los objetos y sus cualidades físicas relativas al movimiento, la sonoridad y la luminosidad.

Por los compromisos adquiridos, ese doble equilibrio constituye uno solo que magnifica la teoría. Ella se manifiesta en la dimensión estética, esto es, plástica y contemplativa, y también en la dimensión simbólica. El grupo es un ejemplo perfecto de la postmodernidad, debido a la aplicación de la técnica vanguardista con un sentido sintético más pleno de creatividad, con el que plantea un símbolo actual pero que remite y recrea la vieja idea barroca del buen gobierno admitido por todos. Que ahora es el gobierno de las intenciones propias de cada espectador en relación con el compromiso adquirido en la vida en comunidad. Es decir, el contrabajo es una declaración de las intenciones de la libertad atenta a las obligaciones sociales. Que representan la nobleza del músico y el instrumento y su grandeza y su soledad en el eje que constituyen como primer plano y núcleo de la composición.

En la representación, las posibilidades plásticas son determinantes para el hecho contemplativo o estético y para el mensaje simbólico. La versión original en blanco y negro otorga un valor preeminente a la mancha en blanco del plano que configura

al contrabajista y el huecosilueta, que, de ese modo, interviene en la figuración y, a la vez, parece horadar el plano con un sentido etéreo análogo al de los grupos escultóricos de Enrique Ramos Guerra<sup>3</sup>, cuya voluntad postmoderna se manifiesta con personalidad desde la asunción de los planteamientos vanguardistas de Gargallo y Julio González. En tiradas sucesivas y en color, la última en 1998, las sutiles y óptimas y brillantes gradaciones cromáticas de Joaquín González generan nuevos estímulos y ellos otras posibilidades preceptuales. Ellas modifican las valoraciones plásticas y también los estados de ánimo y los sentimientos que nos implican en el símbolo o determinan nuestra relación o grado de aproximación a éste.

Las novedades y la audacia técnica y el planteamiento intelectual de la nueva figuración de Joaquín González, premiado ya por la Academia Europea de las Artes, en París y en Bruselas, tuvieron un nuevo reconocimiento en Mácula, la exposición retrospectiva junto a Juan Carlos Ramos organizada<sup>4</sup> por la sección de Arte del Aula de Cultura de la Facultad de Geografía e Historia de Sevilla, en 1987.

Las obras de Mácula son toda una recapitulación de su primer estilo de madurez<sup>5</sup> fijado entre 1980 y 1987, y, tal comenté, vinculado al grabado y al nuevo procedimiento de la colografía técnica<sup>6</sup>. Entre ellas estuvieron *El contrabajo*, *El campesino*, *Venus*, y *El pueblo*. *Venus* es un huecosilueta que produce un bello desnudo mediante la mancha en blanco que radicaliza la simplificación anatómica. *El pueblo* es un paisaje en el que superpuso dos grandes planos, el de los contornos rurales y el del núcleo urbano reducido y simplificado, que se relaciona con los anteriores por un lirismo matizado por el color, sea en blanco y negro o en tonos pasteles de colores complementarios tales rojos y verdes o acentuados por la melancolía de los ocre combinados. *Venus*, con su huecosilueta único y con su comunicación directa, y, en otro sentido, *El pueblo*, con su lírica superposición de planos, son, junto a *El contrabajo*, ejemplos representativos de la teoría del equilibrio<sup>7</sup> de Joaquín González.

---

3. Barbancho, Juan Ramón: Enrique Ramos Guerra; Sevilla Caja de Ahorros San Fernando, 1997, pág. 9. Barbancho comentó que la obsesión por captar la esencia del hombre lo llevó a las figuras vacías con las que buscó la libertad y reflejó la angustia ante lo desconocido. En ello coincidieron González y Ramos mas no hay contactos estilísticos en las formas que crearon.

4. La exposición se celebró en el Pabellón de Uruguay entre el veintitrés de febrero y el siete de mayo de 1987.

5. Archivo Reyes Santiago; Carpeta de correspondencia artística. Según prueba el testimonio del artista en una carta dirigida a José Manuel del Valle Orozco, en 1996.

6. Antolín Paz, Mario Antonio: "Joaquín González"; en Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX, Madrid, Forum Artis, 1994, Vol. VI, pág. 1753.

7. Archivo Alfredo Prieto; Carpetas de asuntos particulares, I.

En una carta dirigida a Alfredo Prieto dijo:

"Me interesa la figura y el contexto. Para conseguir una relación correcta es imprescindible compensar el volumen y el espacio, la composición y el objeto, el dibujo y el color, la forma y la expresión. En una palabra: el planteamiento calculado y los hallazgos en la ejecución".

## EL SABER Y EL TIEMPO

Joaquín González procedió en esta serie con un simbolismo intelectual y consciente pero no ajeno a los problemas existencialistas que potencian el juego oculto del símbolo inconsciente estudiado por Bialostocki<sup>8</sup> que, en tal circunstancia, afecta a la serie como desarrollo formal de la idea. Ella, con sus variaciones pictóricas, alcanza la dimensión estética de la postmodernidad acorde a la nueva figuración de los años ochenta.

En un texto posterior<sup>9</sup>, Francisco del Río puso a Joaquín González de ejemplo de la superación de la abstracción desde un sentido no formalista, en el que destacó la libertad de temas y el modo de asumir las propuestas de las Vanguardias Históricas desde las que celebró lo pictórico en una obra visualmente rica y compleja.

Para entenderla se han de tener en cuenta los factores personales. La inmersión del carácter de Joaquín González y con ello el juego de conexión y desconexión entre el hombre y el artista, lo abstrayó de lo cotidiano y fue el origen de las amplias series en las que materializó lo pensado desarrollando al máximo sus infinitas posibilidades formales. Esa relación interior-exterior como principio causístico de los contenidos, lo es, en paralelo, de los planteamientos formales en los que indagó con entusiasta aplicación de lo específico pictórico. Ello lo llevó a sacar el máximo partido visible a la idea y los conceptos y el contenido de los que parte tal desarrollo formal, esto es, la serie.

Una idea fundamenta a la serie completa. Ella origina una o varias apariciones formales o escenas y éstas, a partir de un desarrollo pictórico concreto, que, en *El saber y el tiempo*, constituye el tema, generan múltiples variaciones en las que el tamaño y el soporte y la técnica no son condicionantes sino circunstanciales. Joaquín González utilizó los pinceles y las maderas y los cartones y manipuló el óleo y los sintéticos como materia modelable sujeta a la espontaneidad supeditada a un cálculo previo. Parece próximo al informalismo pero no lo está. La idea prístina es básica para entender el significado no de cada cuadro sino de los que forman toda la serie. Aunque después, claro es, cada uno de ellos tenga connotaciones que amplíen la información o deriven.

En este caso, la idea se manifiesta mediante formas simbólicas que significan combinadas ente sí. Ello implica a la iconografía. Hay dos objetos determinantes, el libro y el reloj, que aluden al saber y el tiempo. Tal en íntima relación, pues es el conocimiento escrito que se transmite y lo hace con un sentido generacional y espontáneo. El conocimiento de Joaquín González no es un conocimiento concreto sino en cuanto a las posibilidades del saber como legado de la humanidad y, tal propuso Gadamer<sup>10</sup>, como movimiento básico de la existencia, posible en un tiempo infinito que difiere del marco limitado de la tradición barroca en el que refleja la angustia por el paso de la vida y la realidad de la muerte. Por ello, los libros aparecen siempre abiertos, ofreciendo su contenido y, por extensión, magnificando la voluntad de conocer y

8. Bialostocki, J: *Estilo e iconografía*; Barcelona, 1973, pág. 180.

9. Río, Francisco del: *I Muestra de pintores contemporáneos en la Alameda*; Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1998, pág. 19.

10. Gadamer: *Verdad y método (II)*; Salamanca, Miramé, 1992, pág. 105.

la facultad de saber. Y tal no tiene límites y supera al sujeto precedero que, empero, se consagra y se manifiesta y se inmortaliza a través suya. Como afirmó Gadamer<sup>11</sup>, el tiempo no tiene principio ni fin; y, en la relación que propone Joaquín González, esa infinitud se transforma en el fenómeno gratificante que posee el conocimiento que transmite o proporciona saber.

Los libros abiertos establecen varias relaciones. Uno solo o varios aislados situados en un espacio neutro, como Libro en verde y amarillo<sup>12</sup>, miniatura en óleo sobre papel de grabar; o ante un paisaje somero, caso de la miniatura Dos libros<sup>13</sup>, acrílico sobre cartón en el que los verdes, los ocre y los blancos, alternan con el gris del soporte visto, son símbolos del conocimiento como facultad. Es decir, del saber. Que pretende aprehender en Prensa II<sup>14</sup>, en el que los libros vuelan sobre la máquina y manchan en blanco sobre los azules de la línea de tierra y en azul sobre el amarillo del fondo. Asociado al reloj en la diagonal marrón de la colografía Y... Roma<sup>15</sup>, cuya opuesta en verde acoge al Coliseo, es el Conocimiento y el Tiempo. Y los libros abiertos de Sabiduría<sup>16</sup>, óleo sobre lienzo de mediano formato, bajo y sobre el balancín de la mecedora vacía cuyos marrones y grises y blancos destacan sobre un fondo informal en el que los azules de la base y nuevos grises y blancos en la fuga superior se superponen a un intenso amarillo, son el Conocimiento y el Hombre. Por el contrario, los libros de La necesidad de conocer<sup>17</sup>, solos y abandonados en un interior vacío y uno de ellos con una mancha azul sobre los blancos y los celestes sobre ocre que confunden a la arquitectura con el espacio que genera bajo los arcos de medio punto, representan el Conocimiento abandonado por el Hombre. La silla vacía y el reloj de Sosiego e incertidumbre<sup>18</sup>, aluden, pues, al Hombre y el Tiempo.

La relación con los templos y los edificios clásicos remiten al saber y el tiempo en el contexto concreto de la cultura occidental cuyas raíces están en Grecia y Roma; las cruces a la tradición religiosa cristiana; y ellas junto a los templos a la acción simultánea en un marco geográfico concreto, la vieja Europa. Mas ellos no son los únicos elementos iconográficos. Prensa I<sup>19</sup> es un óleo sobre lienzo de tamaño natural

11. Gadamer: La actividad de lo bello; Barcelona, Paidós, 1991 (Philipp Reclam, Stuttgart, 1997), pág. 103 y siguientes.

12. Archivo María José Rodríguez Loreto (a partir de este momento, ARL); A 2.2.

13. ARL; A 2.3.

14. Colección González-Puig. (A partir de este momento, GP) 150.

15. ARL; A 2.4.

16. GP 317.

17. GP 742.

18. Es la obra con la que participó y fue finalista en Focus 1990. Otros finalistas fueron Zenaida Pablo Romero; Carlos Montañón; Francisco Broca; Daniel Bilbao; y Pedro Simón.

19. Es uno de los primeros lienzos de la serie, sobrio de color y con una dureza de líneas expresiva y calculada. Participó en el VI Ciclo de Difusión Cultural de la Fundación Alcalde Zolio Ruiz Mateo, en Jerez, del 6 al 11-8-1995. Y, junto a la Pesadilla; Encadenado; y Molinillo, otra obra simbólica pero individualizada y muy celebrada, también en la Colección del Autor, en la II Exposición de Pintores Andaluces, celebrada en el Colegio Público Maestro José Varela, en Dos Hermanas (Sevilla), los días 16 al 27-2-1996. En ella destacó, junto a los lienzos de Joaquín González, la presencia del escultor Emilio García Ortiz.



o casi, con colores fríos y oscuros y muy empastados, que aíslan a la máquina en un espacio inconcreto o no lugar, por ello descontextualizada, que supera su uso industrial mediante el collage con páginas de periódicos y alude a la compresión del conocimiento. Las sillas vacías aparecen con frecuencia e indican la actividad del género humano mediante la ausencia del sujeto que las usa; aunque aisladas o en interiores cotidianos simbolizan también a la capacidad intelectual sobre la presencia física, es decir, a la idea sobre la acción que determina.

Joaquín González utilizó objetos como símbolos que relacionados comunican la idea. Pero estos objetos tienen unos usos determinados y otros significados. Ello nos obliga a plantear las concordancias y las inconcordancias entre el objeto y esté como iconografía del símbolo. Es el caso del reloj de arena de la colografía Y... Roma, que muestra cómo se consume el tiempo, y, sin embargo, no alude a esa acción pues lo utiliza como representación del concepto tiempo. Sentido en el que en nada difiere del enorme despertador de Sosiego e Incertidumbre, que empequeñece a la silla vacía, que con otras intenciones pudiera aludir a ausencias y personas concretas, y Joaquín González, obviando cuestiones sentimentales, utilizó para representar a todo el género humano mediante el individuo que ni siquiera aparece. O la prensa que aglutina destruyendo el soporte formal y de la que toma su forma para aprehender tal acción con otras intenciones, ya que con ella comprime el conocimiento que transmiten las culturas desechando los condicionantes materiales del hombre.

## INTERIORES Y EXTERIORES

Francisco del Río<sup>20</sup> estimó, como rasgo general de la obra de Joaquín González, la planificación de las composiciones desde conceptos próximos al diseño que revisó y adaptó mediante el proceso de elaboración. Ello es evidente, sobre todo, en estos interiores. Mas qué quiere decir con ello. Si González diseñó, como revisó desde la perspectiva pictórica, acaso improvisando durante la elaboración o quizás replanificando el diseño en función de los efectos que calculó. El análisis formal del lienzo de gran formato Interior del Museo de Mérida me decanta por la segunda opción, debido al modo en que el ejercicio pictórico es secundario, no es el fundamento del cuadro sino el complemento o el medio con el que configuró el espacio, auténtico protagonista de la pintura.

El espacio funciona como émulo del objeto en cuanto es la forma en hueco que actúa como elemento organizador de la composición. En ello está el cálculo próximo al diseño y la revisión consiste en replantear con recursos pictóricos la relación y la perspectiva de los elementos que lo configuran. Es un replanteamiento calculado y las aparentes deformaciones tectónicas no son debidas a actos espontáneos y pictoricistas y sí a la nueva definición que propicia el énfasis espacial. Para ello, cada

---

20. Río, Francisco del: *I Muestra de Pintores...* op. Cit. pág 19.

elemento está supeditado al servicio del espacio que enfatiza, aun a costa de aparentes incorrecciones, que no son tales sino efectos ópticos. Interior del Museo Romano de Mérida no presenta una descripción de los elementos, descarta la mimesis y ofrece un movimiento centrípeto que nos atrae y nos engulle y atrapa. El espacio interior requiere e implica al espectador y ese es el objetivo del artista, cuya pintura sirve al concepto. Y lo hace con sobriedad, sin alardes y sin el brillo espectacular y táctil y cromático de otras series.

En Interiores, el hueco es el eje, el núcleo y el fundamento al que sirven los elementos del continente convertido en piel del espacio; en Exteriores (o Monumentos) la propuesta es antitética y el volumen se impone ofreciéndose en acto. Los efectos pictóricos se quedan en las superficies. Tal poder de la forma se manifiesta en el Arco de Tito, obra en técnica mixta sobre tabla, galardonada con el primer premio del II Concurso de Pintura de San José de la Rinconada, en Sevilla, en 1993. González no lo describió pero lo mostró y, mostrándolo, transmitió la grandeza de sus formas sin los obstáculos visuales con los que la narración desviaría a los sentidos. El arco imperial no tiene una posición en el hueco fingido en el lienzo, no es la parte más importante de la composición, lo ocupa y es la composición en sí. Tal sucede en la Estación de Córdoba de la colección de Tina González<sup>21</sup>.

En la Puerta de Alcalá, con el que participó en la exposición individual celebrada<sup>22</sup> en la galería la Muralla, en Úbeda, en 1993, la escala cromática en azul graduado por los blancos, constituye el ejercicio pictórico que se convierte en la prueba de estilo del autor. González no ofreció una impresión del monumento, lo ofreció en sí mas lo alteró y lo supuso en la irrealidad de colores no del todo naturales. Pues, aunque la tonalidad puede parecer debida a una intención atmosférica, no lo es. Los colores son idénticos a los de Sosiego e Incertidumbre y a los de algún interior y ello es debido al deseo de neutralizar la mimesis naturalista con los estímulos visuales y específicos pictóricos que lo caracterizan.

La Estación de Córdoba de la colección Rafael Redondo Lozano, es una obra de pequeño formato en la que Joaquín González dio el máximo de sus posibilidades. Como en la serie El Saber y el Tiempo, y en los Interiores, González obvió la superposición de planos de la etapa juvenil y de la espléndida madurez de las colografías técnicas que lo proyectaron en el panorama internacional y se aplicó a lo pictórico determinado por las propiedades del color. El monumento sevillano aparece como velado tras un papel transparente y rugoso. El virtuosismo de la simulación y la ambigüedad con la que lo muestra y lo oculta requiere la atención de la mirada y del tacto. La fuerza del empastado y la precisión con la que barrió la superficie repleta de verdes, ocre y negros, con cartones y maderas irregulares cuyas superficies retocó ya con pincel ya con los dedos ya con papeles u otros cartones, determinan un fundamento

---

21. Tina González no tiene parentesco con el pintor y pertenece a la familia del anterior presidente del gobierno, Felipe González.

22. Los días 25-4 al 14-05-1993.

háptico al que, en el éxtasis virtuosista, iguala, por imposible que parezca, la necesidad visual que origina la veladura del volumen. La estación se ofrece para ser vista y el espectador que quiere verla necesita tocar y apartar el velo que la oculta.

## VARIACIONES EXPRESIONISTAS

Joaquín González utilizó óleos y acrílicos y técnicas mixtas sobre lienzo, tabla, cartones y papel, y aplicó el color con los pinceles o con cartones o telas o papeles e incluso con las propias manos. Mas en estas variaciones la espontaneidad formal determinada por la improvisación en el proceso de ejecución y la intensidad de los colores cálidos y brillantes que deforman las formas, lo vincularon a los expresionismos históricos que trascendió en cuanto no hizo un seguimiento de ellos y los recreó en función de la idea de postmodernidad y el mundo formal propio que ella había generado.

Ello concuerda con la dimensión estética propuesta por Juan Bosco Díaz Urmeneta<sup>23</sup>, que entendió el Arte como estímulo del recuerdo que no renuncia a sentir y a expresar y, con ello, a redefinir los objetos o a proponer otros nuevos. Capacidad que supera a la lógica objetiva de la filiación naturalista, que ya vimos en algunas colografías y en el trasfondo de las series anteriores, y, lo que es más sorprendente, a la lógica subjetiva que lo llevaría a reglar sus composiciones. Juan Bosco propuso el arte como ámbito de una comunidad no reglada de antemano; y Joaquín González, pintor reflexivo que calculó cuanto afectaba a sus composiciones aun en la reelaboración que operaba en el proceso manual, procedió en estas variaciones sobre la forma abstracta de la materia en la que la originalidad y la intuición del gesto pictórico transformaron la autorreferencialidad en el nuevo diálogo. La teoría del equilibrio de Joaquín González cedió ante las posibilidades expresivas de la pintura en tanto pintura, y ello, que puede suceder en cualquier obra o fragmento de sus series, mira también a la dimensión estética de Benedetto Croce, en que la belleza está en la expresión de ella.

Mujer recostada es un acrílico sobre lienzo de pequeño formato, que ilustró la portada del número cero de la revista de Arte *Aspasia*<sup>24</sup>, cuya primera firma fue la de Antonio Gala con el artículo *La desesperación y la esperanza*. El empaste amarillo sobre los negros y los grises de fondo forma un torso desnudo en el que los firmes senos destacan sobre la indefinición del rostro. El cuerpo y el fondo comparten la técnica gestual cuyas raíces norteamericanas atenúan los barridos informales a los que se superponen o que se yuxtaponen, y lo que los distingue es, sobre la direccionalidad calculada de las operaciones, las propiedades de los colores como tales<sup>25</sup>.

---

23. Díaz Urmeneta, Juan Bosco: *Individuo y racionalidad moderna. Una lectura de Isaiah Berlín*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1994, pág. 357.

24. Editada por la Galería Arteteca, Sevilla, 1997.

25. Luque Teruel, Andrés: "Joaquín González"; en *Aspasia*, nº cero, Sevilla, 1997, pág. 27.

## LA CRUCIFIXIÓN

Joaquín González culminó la plena madurez de su obra con esta serie miniada de óleos sobre lienzo que presentó en la Galería Doria de Sevilla, en 1994. La teoría del equilibrio parece que cede a la celebración de lo pictórico en que el virtuosismo técnico con derivaciones expresionistas sirve a la idea de postmodernidad de la nueva figuración de los ochenta; pero en realidad no lo hace, pues aun confirmando el triunfo de la pintura en tanto que pintura, el equilibrio, que deriva, se mantiene en la síntesis de la idea, la transmisión del mensaje mediante la imagen natural y el símbolo, y el ejercicio pictórico en sí y en la proyección de las imágenes que supone. En ello se establecen dos asociaciones principales: entre la materia y la forma para determinar el tema y los símbolos; y entre la materia y el color como ejercicio plástico y expresivo.

Joaquín González manchó el lienzo y sacó el máximo partido a los barridos de las superficies y a las yuxtaposiciones y las superposiciones y las veladuras con las que originó el contexto de las escenas, los personajes, los objetos y los fondos. Conocía el natural y los pormenores de la crucifixión, mas con el juego de colores en gamas verdes y tierras que aclaró con blancos y oscureció con tonos más oscuros de las mismas gamas, abocetó las formas que aparecen como insinuaciones de lo posible. Y lo hacen ora evocando la pasión y asociadas al Gólgota ora a los templos clásicos con los que asumen el modelo de transculturación del que somos herederos ora con la monumentalidad que exige el carácter divino de la imagen en solitario de Jesús en la cruz.

Las crucifixiones de Joaquín González no agotan las posibilidades de objetivación<sup>26</sup>, es decir, las causas por las que los objetos artísticos entendidos como datos se convierten en los conceptos que generan y sustentan y dan vida a las imágenes<sup>27</sup>. Ello provoca la tensión entre el contenido y la forma, pues cada figuración, en su categoría de prefigura, propone, tal indicó Juan Bosco Díaz Urmeneta<sup>28</sup>, nuevas identidades. Que tampoco se agotan en sí mismas, y, por consiguiente, mantienen las posibilidades ficticias del Arte. Pues, como afirmó Chantal Maillard<sup>29</sup>, ningún artista presenta su obra como una realidad sino como ficción. Y si esa ficción se acota y se reduce a una realidad determinada y excluyente no sólo se limita, acaba negando su identidad como apariencia. El Arte vive de la riqueza de su poder de comunicación como metalenguaje ilimitado, en el que no renuncia a las posibilidades ajenas al principio de individuación, esto es, a la definición formal que descarta y escinde de cuanto no contiene aunque en su omisión lo refiera como carencia. No obstante, el viejo dilema del contenido y la forma, que en la Hélade se mostró en los mitos de Apolo y Dionisio<sup>30</sup>, difiere según las posibilidades perceptuales de los espectadores, que son

26. Novalis: La Enciclopedia; Fundamentos, Madrid, 1976, pág. 49.

27. Herder, J G : *Obra selecta*; Alfaguara, Madrid, 1982, págs. 319 y 320.

28. Díaz Urmeneta, Juan Bosco: *op. Cit.* Págs. 357 y siguientes.

29. Maillard, Chantal: *op. Cit.* Págs. 77 y siguientes.

30. Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*; Leipzig, 1871. Cito por la edición de Alianza, Madrid, 1973, págs. 41 y sigs.

los que nunca agotan la recreación de nuevas identidades, ello en lo doctrinal, en lo descriptivo, en lo artístico.

## LAS DANZAS PREHISTÓRICAS

Joaquín González pintó primero varias decenas de paneles y después otras tantas tablas. El color se disuelve y pierde volumen en trazos babosos sobre los fondos vistos o apenas matizados con lacas. Ello llevó a un ámbito visibilista en el que las veladuras y las transparencias sustituyeron a los planteamientos matéricos de la crucifixión. En este caso, los dedos envueltos con trapos emularon a los pinceles y llevaron la iniciativa, y no los cartones y las espátulas; y los trazos ágiles y movidos, incluso espontáneos, se muestran como la caligrafía de formas insinuadas o apariciones o fantasmagorías fugadas lineal o aéreamente.

Ello en el mismo margen cronológico de inicio de los noventa. Aunque Joaquín González tardó unos años en presentar algunas tablas de la serie, lo hizo en una exposición individual con el mismo título, en la galería Arteteca, en Sevilla, en 1998. En ella, las tablas alternaron con textos que redacté para la ocasión y el propio Joaquín González ilustró con doce dibujos que dieron continuidad a la serie<sup>31</sup>.

La idea que la fundamenta es el temor del hombre a sí mismo, los miedos que alberga y lo consumen y se reflejan en los fantasmas o los diablos o las brujas de cada cual. Ello nos implica desde los orígenes y así lo expresó el pintor en un contexto prehistórico. Desde entonces, el hombre quiere desprenderse de sus supersticiones pero no puede y las necesita para explicar su posición en el mundo y defenderse de la naturaleza. Así surgieron los mitos en el sentido homérico de discurso o notificación. Joaquín González se situó en ese estadio inicial y, con mentalidad actual, indagó en el sujeto mediante lo mítico entendido como un hecho de la conciencia. Mas este hecho de la conciencia es, según Gadamer<sup>32</sup>, la imaginación creadora. Es decir, que, al pintar los miedos y los fantasmas del hombre, Joaquín González no pintó la conciencia del mal ni el reflejo de lo maligno ni la conciencia mítica que lo explica, pintó a la imaginación misma, a la facultad de imaginar tales posibilidades. Para ello utilizó la iconografía de la danza en el espacio tiempo ilimitado de la fiesta.

## LA TAUROMAQUIA

En esta amplia serie, que supera el centenar de obras en distintos soportes, desde el lienzo y la tabla hasta el cartón y el papel, y con técnicas varias tales óleos, acrílicos, mixtas y ensamblajes, Joaquín González se expresó con las líneas y los planos, las

---

31. Luque Teruel, Andrés: *La danza prehistórica de Joaquín González*; Sevilla, E. M.J.R. Loreto, 1999.

32. Gadamer, Hans-Georg: *Mito y razón*; Barcelona, Paidós, 1997, pág. 47.

superposiciones y las oposiciones, y los ritmos cromáticos; mas cada obra, o, a lo sumo, cada grupo de ellas, se define en sí mismo y no en el posible compromiso estilístico de la serie.

Valeriano Bozal<sup>33</sup> dijo que los problemas de la pintura contemporánea se conciben en términos de lenguaje y no sólo de estilo. Con ello quiso decir que, desde principios de siglo, al pintor le interesó, sobre todo, el medio en el que operaba y los problemas a los que se enfrentaba como objetivo de su actividad. El procedimiento dejó de ser un ejercicio manual al servicio de un estilo establecido y se convirtió en medio de expresión determinado por claves intelectivas. Tal relación configuró los nuevos estilos intrínsecos a los creadores. Ellos no procedieron ex nihilo, fueron el resultado plástico de propuestas teóricas concretas en las que la reflexión fundamentó a la intuición y al gesto. Que, en cuanto personales, determinaron el individualismo del Arte Contemporáneo. Y ese es un nexo indisoluble para los modernos y los postmodernos y el motivo por el que reduzco tal postura a la idea de voluntad. Así que, siendo el lenguaje pictórico (o escultórico, dado el caso) la gran preocupación y la ocupación prioritaria de los auténticos vanguardistas y de la mayoría de los pintores postmodernos, esto es, de aquéllos que originaron o asimilaron los “ismos” pero superaron su condición programática, éste configuró los estilos e incidió en ellos, los matizó, los diferenció y los proyectó en la órbita visibilista magnificando o minificando sus valores.

Es en lo que debemos indagar en esta serie de Joaquín González. En las vistas de plazas de toros se dan todas las posibilidades, desde la despersonalización de perspectivas aéreas simplificadas en acrílicos en los que casi llegó a la abstracción, hasta percepciones naturalistas en las que redujo plazas concretas a fragmentos, como la Real Maestranza de Sevilla. En tales acrílicos el color se extiende y las zonas se distinguen por el juego gráfico que permite seguir la curvatura de los elementos, reducidos a la planitud del color que, muy extendido, a veces adquiere un matiz baboso. En la Maestranza, por el contrario, reaparecieron los valores matéricos propios, que realzan los fundamentos hápticos del óleo con colores brillantes e intensos que motivan la sensibilidad óptica. Con tales fundamentos pintó Picador, un óleo sobre papel en el que la figura del subalterno anónimo está planteada con carácter monumental y matérico en tierras austeras. Al contrario que Torero, silueta fantasmal cuyo agudo contraluz está conseguido con colores brillantes que realzan la derivación expresionista. Esa imagen le permitió producir el estímulo ambiguo sobre el que, según señaló Benedetto Croce, el espectador reconstruye, dirigido por el artista, la figura dentro de sí. En la misma línea está Montera.

Un planteamiento distinto es el de las distintas suertes, como Suerte de varas, con trazos negros y someros barridos de color para las figuraciones sobre el blanco visto del grueso y rugoso papel de grabado. Y el de las viñetas sobre tabla o sobre papel, con trazos lineales y escuetos con los que procedió con afanes descriptivos.

---

33. Bozal, Valeriano: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas; Madrid, Visor, 1996, Vol II, pág. 19.

Gesto y Lidia<sup>34</sup>, 1995, es una miniatura en óleo sobre papel, en la que un trazo verde, barrido con cartones rugosos sobre un fondo amarillo, con las consiguientes discontinuidades y transparencias, tiene una intención gestual con la que remitió a las experiencias gráficas del arte Zen japonés. Ello produce un doble juego visual, pues de lejos parece que estamos ante una obra abstracta, en que la nada de un simple color esparcido y arrastrado capta a la totalidad del movimiento como fenómeno tal; y, de cerca, vemos que Joaquín González ha dibujado con un palillo, con el que retiró el color verde para que la incisión deje ver las líneas amarillas sacadas del fondo con el tendido y las gradas de una plaza y una escena de la lidia.

La suerte minoica, 1995<sup>35</sup>, es otra miniatura en la que Joaquín González extendió los colores con cartones, superponiéndolos de modo que el barrido propició sugestivas transparencias y distintas lecturas en las que destacan los verdes y el grosella. Esta vez en sentido horizontal al que aplicó las incisiones del graderío. En la línea de tierra un papel recortado y superpuesto, con silueta acorde a la escena, le permitió representar el salto del toro que, según la tradición minoica de los vasos de Vafio, se efectuaba en los palacios cretenses del segundo milenio antes de Cristo. De esa manera, superpuso dos técnicas, el barrido de color con la figuración incisa del marco arquitectónico y la silueta en movimiento y a pincel sobre el fondo visto del papel pegado.

Tal superposición no es exclusiva de la serie taurina y tiene correlato en Homenaje a García Lorca, 1997, cuatro óleos miniados sobre cartón con sentido simbólico y brillante y nítido color, originales de otras tantas serigrafías. Y en sus últimas colografías, de 1997 y 1998, en las que los planos y las siluetas, por ejemplo de los desnudos femeninos, alternan con el rayado abstracto que lo mismo enmarca a la figura que sustituye a parte de ella con el sentido de las derivaciones expresionistas de su pintura, mas insistiendo en la abstracción de las formas.

## LA VENERACIÓN A LAS ARTES

La veneración a las artes o Las tres Gracias y el gracioso, 1998, es un óleo sobre lienzo de tamaño natural, punto de partida de una nueva serie, con la que Joaquín González reafirmó el protagonismo del Arte sobre cualquier otra actividad que lo utilice. Lo hizo insistiendo, una vez más pero con otros fundamentos, en la correspondencia de la reflexión y la intuición en el medio en el que se aplica. El cálculo de la composición está basado en una nueva relación de los planos, que no sólo superponen contextos, también a las distintas partes de cada figura y a ellas sobre las distintas áreas de color geometrizado o nadas diferenciadas que asumen la planitud del lienzo, lo que produce la consiguiente articulación en el espacio.

---

34. ARL, A 2.1

35. ARL, A 2.5

Son figuras monumentales que producen un volumen virtual, insinuado por los espacios superpuestos entre cada plano. El efecto ilusorio está concebido mediante la triple superposición del torso con un brazo, los senos con el otro, excepto la tercera que los incluye a los dos, y la cabeza, cúbica y deshumanizada y mecanizada tal objeto autónomo. Las extremidades inferiores de dos de ellas quedan ocultas por la caída de los ropajes tal la Venus púdica de Praxíteles, y, en el caso de la tercera, tras un plano triangular azul al que se superpone una figura masculina sentada, a la que cede el espacio en primera línea, cuya morfología recuerda a las estatuas cubo egipcias, aunque con distinta perspectiva para el cuerpo, de perfil, y para la cabeza, frontal, que, no obstante, mira al fragmento de la columna dórica que ocupa el primer plano y simboliza el origen clásico del Arte Occidental.

La sutil fuga del vértice del ábaco de la columna hacia el vértice descendente<sup>36</sup> del amplio triángulo invertido que sirve de fondo al desnudo central, genera un espacio configurado por una escuadra de materia blanca que trasluce los azules dominantes y está acotado por otras dos figuras del primer plano, al que éste, el desnudo central, sirve en cuanto eje visual de la composición, en la que se detecta una fuga complementaria que va en diagonal desde la primera figura femenina, y pasando por dicho eje, hasta la tercera que, retranqueada tras el plano triangular aludido y que cierra la escuadra nuclear tal telón de fondo en paralelo a la figura masculina sentada, parece asomarse desde otro ámbito que está definido por el espacio trapezoidal del ángulo superior derecho del lienzo, que origina dicho triángulo azul y la diagonal con la que confluye con el blanco invertido y otro trapezoidal superior en el que es patente la mezcla de ambos colores, que en los casos anteriores aparecen como dominantes. Los blancos, los ocre, los verdes y los grises lo independizan. Y, precisamente, esas dos figuras de la diagonal miran al personaje masculino absorto ante la columna y que simboliza al artista como intelectual que reflexiona sobre la creación de las formas. El desarrollo del cuadro responde, pues, a la idea que representa.

La relativa geometrización de los planos de cada figura femenina y la decidida de la alegoría del artista, en la que se autorretrató, y de los dos espacios que acogen a las figuras y del fondo que separa al principal en escuadra del ámbito menor con la tercera Gracia, puede sugerir una intención neocubista que no ha lugar. Pues, si es cierto que la composición tiene cierta analogía con las Señoritas de Aviñón, de Picasso, también lo es que los procedimientos son distintos y aun dispares. La elaborada planificación asumió la celebración de lo pictórico, y, en ello, Joaquín González no descompuso la realidad sino la recompuso y con ello estimuló la sensibilidad del espectador en el hecho contemplativo, es decir, estético, en sentido contrario a la analítica cubista.

---

36. Kandinsky, Wasily: Punto y línea sobre el plano; Barcelona, Editorial Labor, 1993 (Título original: Punk und linie zu flache; Neuilly, Seine, 1952), pág. 70 y sigs.





1.- Desnudo. Joaquín González, *Mácula*, 1985. Medalla de bronce de la Academia europea de las artes, Bruselas, 1985.



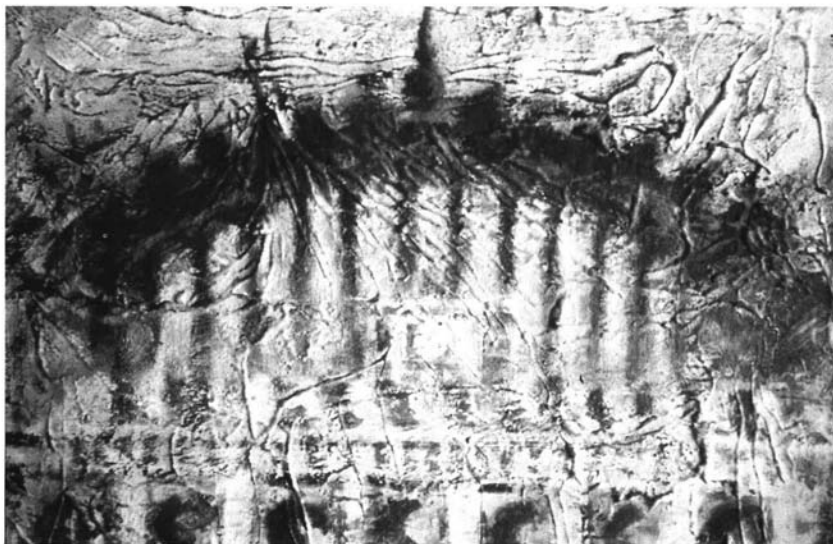
2.- Mácula, Joaquín González, 1985.



3.- El saber y el tiempo. Joaquín González, 1988-92.



4.- El saber y el tiempo. Joaquín González, 1990-92.



5.- La estación de Córdoba. Serie exteriores-interiores. Joaquín González, 1990-93.



6.- Las danzas prehistóricas. Joaquín González, 1990-93.



7.- La crucifixión. Joaquín González, 1993-94.



8.- Gesto y lidia. Serie de la tauromaquia. Joaquín González, 1995.





9.- La suerte minoica. Serie de la tauromaquia. Joaquín González, 1995.



10.- La veneración a las Artes. Joaquín González, 1998.