

# Rosa Torres

Pinturas y algunos bocetos

1972 - 2022

Fernández-Braso  
G A L E R I A D E A R T E

# Rosa Torres

Pinturas y algunos bocetos

1972 - 2022

Texto: Isabel Tejada. Universidad de Murcia

Fernández-Braso  
G A L E R I A D E A R T E

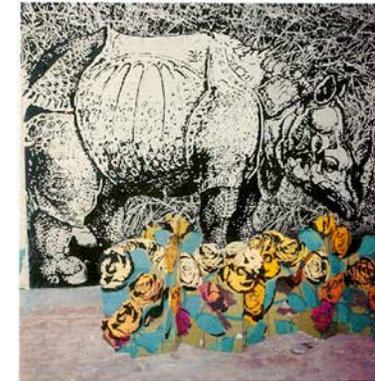


Rosa Torres en su estudio, 2009. Fotografía: Loreto Rodríguez

# Rosa Torres

## Rosa es una rosa es una rosa

Isabel Tejada



Grabado de Durero y *Múltiple de las rosas*, 1972

A principios de los años 70 Rosa Torres (Valencia, 1948) <sup>1</sup> se apropió en la que considero una de sus primeras instalaciones del rinoceronte de Alberto Durero (1515); el grabado, agigantado, funcionaba como escenografía de unos múltiples montados sobre aglomerado (*Múltiple de las rosas*, 1972) que representaban ramos de rosas; las flores aparecían desplegadas en forma de biombo y coloreadas como si los naipes de la Reina de Corazones hubieran aterrizado en la sala brocha en mano (*Homenaje a Durero*, 1971-73). <sup>2</sup> Tenemos la fortuna de que se conserve una fotografía de la fórmula de presentación que eligió la pintora para estas piezas inaugurales; publicada en la monografía dedicada a la artista por Francesc Miralles en 2005, <sup>3</sup> la instantánea muestra cómo el origen de la serie de animales salvajes en selvas boscosas tiene lugar entre el año 1971 y 1973 a partir de una apropiación. Expondrá estos trabajos en su primera individual en Sen (1973), galería madrileña con la que mantendrá una intensa relación durante décadas, o

en la exposición que lleva a cabo en la galería Atenas de Zaragoza (1973). Este grabado de Durero pone en evidencia que parte del arte que entendemos como representación, fundamental en el Renacimiento, en más ocasiones de las que se piensa surgía de la imaginación más que de lo real o de, incluso, perpetuar el *Ut pictura poesis* horaciano en la construcción de imágenes moralizantes y alegóricas. Alberto Durero no había visto un rinoceronte en su vida, y a diferencia de Courbet que afirmaba que no pintaba ángeles porque jamás se había topado con uno, el artista alemán se decidió a interpretar, a partir de las descripciones y de un boceto esquemático realizado por un artista desconocido, aquello que imaginaba como el fantástico y legendario animal que moraba allende los mares, un ser digno del estudio teratológico. La pobre bestia, quizá el primer rinoceronte asiático que pisaba tierras europeas desde el Imperio Romano, había sido un regalo para el rey de Portugal, pero lamentablemente murió por ahogamiento en un naufragio cuando el lisboeta quiso entregárselo como presente al papa romano. La imponente corpulencia del animal debió generar una expectación inusitada en las cortes europeas, lo que llevó a Durero a realizar el grabado que fue tenido como representación fiable de esta especie hasta bien entrado el siglo XVIII. Un rinoceronte que portaba armadura y un gorjal en la garganta dignos de una batalla épica.

<sup>1</sup> Rosa Torres es hija del catedrático de dibujo Luis Torres Pastor -compañero de promoción de Amadeo Gabino-, y de una modista de alta costura, Leonor Molina. Creció, por tanto, en una familia que siempre tuvo claro que la formación era imprescindible para profesionalizarse. Vivió sus primeros años en Llodio, población en la que su progenitor estaba destinado como profesor. Estudió en San Carlos desde 1966 a 1971. "Desde pequeña, viviendo en el País Vasco, estuve en contacto con los amigos de mi padre, que eran sus compañeros de Bellas Artes. Tuve un ambiente muy propicio entonces, rodeada de libros de pintura... Incluso mi padre me presentaba a concursos en el País Vasco y me daba clases de dibujo a mí y a mis amigas. Prácticamente toda la vida he estado pintando". Entrevista con Rosa Torres que tuvo lugar en su estudio el 14/10/2011.

<sup>2</sup> Según ha declarado la artista, el montaje del múltiple de las rosas tomando como fondo el gran rinoceronte, debió hacerse en el estudio y de ahí procede la fotografía que se conserva. Entrevista telefónica con Rosa Torres 21/6/2022. Rosa Torres realizó mucha obra seriada en los años 70 para la galería Sen, no sólo múltiples y serigrafías, sino también pañuelos (*Palmeras*, 1981) o jarrones (*Jarrón*, 1988).

<sup>3</sup> Miralles, Francesc (2005), *Rosa Torres*, València, Alfons el Magnànim, p. 22.

A mi juicio, la elección de esta imagen fue una declaración de intenciones por parte de Rosa Torres. La artista estaba finalizando sus estudios de Bellas Artes en la Escuela de San Carlos de Valencia y había entrado a colaborar como asistente en el estudio de Equipo Crónica a través de Isabel Oliver, artista que había sido su compañera de estudios y con la que expuso en Zaragoza. Resulta sorprendente lo rápido que Torres entendió el aire fresco que aportaban Solbes y Valdés, pero más fascinante es, si cabe, que en lugar de seguir las reconocibles y ya asentadas fórmulas pictóricas de los valencianos, pusiera su interés de joven artista en los discursos conceptuales y metalingüísticos que de facto moraban en la obra del más importante colectivo artístico activo en aquellos años en España. Pese a su juventud, y a lo realmente atractiva que debía resultar para los creadores emergentes esta pintura políticamente comprometida en un momento en el que la lucha antifranquista estaba muy presente en la universidad, Torres se define independiente desde el principio, arriesgando en la toma de un camino personal que pondrá las bases, casi de manera orgánica, de unas fórmulas lingüísticas inmediatamente identificables como propias. Vamos a recorrer este coherente paseo de ida y vuelta a través de una selección retrospectiva de sus trabajos desde principios de los años 70 hasta hoy en la galería Fernández-Braso.

De entrada, en el catálogo de la exposición zaragozana que Torres compartía con Oliver, se publicó un texto de Juan Manuel Bonet, en realidad por el contexto artístico reinante, un verdadero manifiesto que defendía la "desmitificación de los modos de representación". Ambas pintoras eligieron clichés para llevar a cabo dicho desmonte: Rosa Torres animales en su entorno natural e Isabel Oliver paisajes.<sup>4</sup> Frente al realismo crítico, defendían lo que llamaban "estilismo crítico", una pintura que rechazaba los discursos "panfletarios" para optar por una investigación formal sobre la disciplina misma, sobre el lenguaje:

<sup>4</sup> Bonet, Juan Manuel (1973), *Isabel Oliver. Rosa Torres*, Galería Atenas, Zaragoza.

<sup>5</sup> Domínguez Lasierra, J., "Isabel Oliver y Rosa Torres, del realismo crítico a la crítica estilística", *Heraldo de Aragón*, 18/4/1973. Rosa Torres y Oliver se llegaron a plantear fundar un equipo que no llegó a fructificar: únicamente realizaron juntas la citada exposición en Zaragoza con obras que en realidad funcionaron de manera independiente, si bien, como vemos sí había un discurso artístico pactado que se reflejó tanto en el texto de Bonet como en la entrevista publicada en prensa.

"Nuestra crítica está en una intención de cambio estético. Tenemos muy clara la relación estética-cultura-sociedad. Una evolución estética supone una evolución social. Nuestra zona de actuación está en la estética y es en ella donde nuestra revolución tiene sentido, fundamento, eficacia".<sup>5</sup>

En las pinturas que presenta Rosa Torres en 1973, tanto en esta exposición como en la que tiene lugar en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia en 1974 en la capital del Turia, la artista valenciana busca de forma intencional la participación física y perceptiva del público. De nuevo se sirve de un recurso exitoso en los siglos XVI y XVII, el *trompe l'oeil*, que, no obstante, actualiza y hace propio. Aunque la artista no conserva ninguna imagen de la muestra zaragozana, podemos apreciar por una fotografía publicada en el periódico *Heraldo de Aragón*, que el múltiple de las rosas fue colocado delante de un gran cuadro que representaba un harén de cebras pastando. Las cebras se sirven de la alternancia de rayas blancas y negras para alterar la percepción de la luz polarizada y de esta manera se camuflan de sus predadores, los grandes felinos en general, pero también de los insectos. Rosa Torres además mezclaba las líneas de unos animales y otros para que el tema, los cuerpos de las cebras acabaran confusamente diluidos "en la manera de pintarlo. También contribuye a este resultado la premeditada confusión entre elementos de vegetación y las manchas de los animales", analizaba por entonces Juan Manuel Bonet. Lo que fascinaba a la artista de las cebras eran sus rayas, su pintura corporal.

En estos primeros años, la obra de Rosa Torres se cruza y se identifica en múltiples ocasiones con el discurso de Juan Manuel Bonet. En 1974 el entonces jovencísimo crítico publicó un artículo en la revista *Arte Guía* coincidiendo con la primera exposición individual de Rosa Torres en la Galería Sen de Madrid (1973), donde se expusieron de nuevo sus gigantescas pinturas de animales.<sup>6</sup> El texto de Bonet volverá a publicarse en varias ocasiones sirviendo de prólogo tanto para la citada individual de

<sup>6</sup> Bonet, Juan Manuel (1973), "La jungla doméstica de Rosa Torres", *Arte Guía*. Este artículo se publicó sin título en el catálogo de la galería Sen de 1979 junto a un pequeño ensayo del pintor Joan Antoni Toledo, gran amigo de Rosa Torres; ambos textos han sido habitualmente citados en sus publicaciones. La identificación con ambos artículos por parte de la artista es manifiesta.

Rosa Torres en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia en 1974, como en su cuarta exposición en la galería madrileña Sen en 1979, un proyecto del que sobrevive una publicación que evidencia la lectura de aquella individual como una primera retrospectiva en su personal viaje de ida y vuelta por la pintura: la defensa de una línea de fuerza en su trabajo que ya había durado casi una década.<sup>7</sup>

*Jardines de plantas* era una instalación conformada por un grupo de macetas (la artista recuerda que hizo más de 200 piezas de aquel múltiple) que, según los montajes, estaban subidas a una peana corrida de 50 cm o agrupadas sobre plataformas casi a ras del suelo. Estas macetas eran más bien la idea de planta, como un icono que revelaba de forma intencional e inmediata que eran mera representación de cartón pintado, corcho, cordón o alambre. Unas macetas clónicas presentadas como grupo generando lo que Bonet denominó “jungla doméstica”. Si en el *Homenaje a Durero* Rosa Torres se había servido del famoso grabado para construir una espectacular escenografía para sus rosas de colorín -o viceversa-, en el montaje de Sen en 1973 había continuado con la idea de pintar grandes animales salvajes: en esta ocasión realizó unas serpientes, varios leopardos, un jabalí y de nuevo un rinoceronte (*Jabalí y Serpiente*, 1972; *Rinoceronte*, 1973). En estas pinturas la forma reconocible se va deshaciendo y queda reducida a pequeñas pinceladas que de cerca son sólo eso, pigmento y aglutinante sobre un soporte blanco, una imagen casi abstracta en la que fondo y forma se confunden. La lejanía, tan aprendida por el público en la segunda mirada apartada que exige una de las tendencias pictóricas más populares, el impresionismo, resulta imprescindible para la completa recepción de la obra; se desvela en este movimiento hacia atrás y hacia delante de los espectadores que hay grupos de brochazos que ocultan, al tiempo que paradójicamente descubren, una imagen. Que son un camuflaje pictórico, algo que Francesc Miralles ha considerado acertadamente una personal fusión de pop art y op art.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Como ya analicé en otra ocasión, Juan Manuel Bonet adelantaba, en estos primeros ensayos, el posicionamiento formalista y lingüístico que Rosa Torres ha mantenido coherentemente a lo largo de su trayectoria. Vid. Tejeda Martín, Isabel; Folch, María Jesús (2018), *A Contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, Valencia, IVAM.

<sup>8</sup> Miralles, Francesc, Op. Cit., p. 26.

<sup>9</sup> Aunque Bonet se sirve del calificativo “doméstico” en el título de su artículo, no desarrolla el concepto en el cuerpo de texto.

El concepto de domesticidad que atravesaba estas instalaciones no llegó a ser desarrollado teóricamente por entonces, quedándose en enunciación. Me gustaría proponer en este sentido una interpretación personal: entre esas selvas ficticias surgen peligrosos animales; pero al ser estas frondosidades, sin embargo, vulgares macetas de cartón y cuerda, remiten a la experiencia femenina de la casa en las ciudades: las terrazas son el verde, lo salvaje, de las urbes.<sup>9</sup> Desde mi punto de vista, el lugar de la enunciación, el que la instalación sea obra de una pintora de los años 70, la connota. Además, en algunos casos Rosa Torres pintaba estas referencias a la domesticidad sobre tejidos estampados de forma industrial, telas manufacturadas para elaborar ropa o elementos domésticos como cojines o cortinas - no olvidemos que la madre de Rosa Torres era modista de alta costura, por lo que las telas debieron ser un elemento con el que la pintora había convivido desde niña. Fueron estos paños utilizados como *ready-made aidé* los que llevaron a Bonet a acuñar la feliz frase “Seurat en los grandes almacenes”; el nuevo puntillismo de la contemporaneidad.

Juan Manuel Bonet defendía que Torres no participaba de la “denuncia moralizante”, es decir del compromiso político representado por el Pop Art en su versión española, ya que ella en lo que estaba comprometida era en la “manera” (*la manera*). Desde sus primeros pasos quedó prístino que Rosa Torres hablaba de pintura desde una perspectiva metalingüística. Una perspectiva que Bonet preservó sin vacilaciones desde los años 70 y que desembocaría en la defensa en los 80 de lo que se llamó pintura-pintura (con la citada frase “si la pintura ha muerto, nosotros somos necrófagos”). Y es que, pese a que Torres era militante de izquierdas (tenía carnet del Partido Comunista en la clandestinidad, al tiempo que era feminista),<sup>10</sup> desde estos primeros trabajos se posicionó en la custodia de una producción artística que habla del oficio, que discurre sobre la pintura misma, que no ilustra discursos políticos o se entronca con el realismo crítico de aquellos años.

<sup>10</sup> “Yo era más feminista que antifranquista, porque realmente éramos conscientes de que había mucha represión. Por ejemplo, tenía profesores de filosofía que eran amigos de Castilla del Pino, quien escribió sobre la liberación de la mujer. Yo estudiaba en el instituto y estaba informada de todo, y tenía clarísimo que no quería ser una mujer tradicional. [Años después] decidí no tener hijos por mantener mi independencia. Si hubiera sido millonaria, hubiera tenido una docena, pero como quería vivir de mi trabajo, no los tuve”. Entrevista de Isabel Tejeda a Rosa Torres, 14/10/2011.

Defendió una autonomía plástica que la conectaba con el modernismo -que en su trayectoria será por otra parte una cita constante- y que anticipaba la actitud preconizada por los artistas de los años 80: "el tema es un pretexto para pintar".<sup>11</sup>

Esta defensa de la pintura como hecho mental se acentuó en la exposición individual que en el año 1974 llevó a cabo en el Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia. En esta muestra la artista sustituye los animales por paisajes. De hecho surge la grafía independiente, el garabato de color que conforma la imagen. El paisaje se convierte en el género que le sirve para centrarse en la pintura como problema. Es una mera excusa a partir de la cual llevar a la práctica nuevos recursos lingüísticos. Como el bodegón para Picasso, el referente es lo de menos.

Así lo subraya también en su siguiente individual, de nuevo en Sen en 1975. Va a partir de un único cuadro de la serie que Rousseau, el Aduanero, pinta en 1910 con monos en bosques tropicales, del que va a realizar múltiples versiones tomando como referente un pequeño fragmento. Es uno de los procesos de trabajo que dice haber aprendido de Equipo Crónica: pintar por series a partir de un mismo problema facilita que lo accesorio se pierda de vista y te centre en lo importante, en la esencia sobre la que quieres trabajar. También adquiere modos de hacer de su padre: realizar bocetos que luego escala a la gran dimensión le ayuda a mantener la distancia, a realizar una pintura que es más ethos que pathos.<sup>12</sup> De nuevo Rosa Torres se apropia de una obra del pasado mirándose/reflejándose en un artista que no necesitaba ver ángeles para poderlos pintar. La rica iconografía de Rousseau no procedía de selvas y junglas lejanas, de los lugares más allá de Europa que imaginaba desde la aduana en la que trabajaba, sino del jardín botánico de París; de hecho es muy probable que el Aduanero jamás saliera de Francia. Se apropiaba de una naturaleza domesticada, taxonomizada, que él convertía en salvaje.

<sup>11</sup> Dauksis, Sonia (2003), "Rosa Torres, la interpretación como reflexión", en Rosa Torres, Vitoria, Obra Social de la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.

<sup>12</sup> De hecho, en 2003 Rosa Torres publica un libro que reúne parte de sus bocetos, de ahí su relevancia para la pintora.

<sup>13</sup> Portús, Javier (2012). *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.

Francesc Miralles ha puesto en evidencia que durante los primeros diez años de su producción la pintora valenciana se sirve de una paleta más apagada, de marrones, negros y sepias; no obstante, hay obras de su particular homenaje a Rousseau, a sus *Forêt*, que, como la que participa en la presente retrospectiva, comienzan a ganar un color también imaginario, ajeno al paisaje real, independiente de la idea de representación (*Rousseau. Forêt*, 1973). Es posible que en sus primeros años estuviese influida consciente o inconscientemente por lo que se ha venido a llamar la Escuela Española de pintura en una línea de trabajos que atraviesa de Velázquez a Goya y que alcanza al mismísimo Tàpies o a Estampa Popular; una paleta oscura, de España Negra, que continuaban defendiendo los grandes críticos de la izquierda en los años 60 y 70 como herencia del pensamiento del 98. Identificar esta paleta con lo español dejaba por el camino figuras luminosas, como por ejemplo Sorolla, pero también la obra de los pop (y no sólo de Equipo Crónica, sino también del trabajo de Ana Peters de 1966).<sup>13</sup>

Hay una línea de piezas de carácter letrista que Rosa Torres inicia coincidiendo con esta muestra demoledora y fresca, a mi entender son quizás las piezas más radicales que ha llevado a cabo nuestra pintora al fusionar poesía visual con la práctica pictórica. En estos cuadros cruza la pintura con los discursos conceptuales que el pop entrañaba en su herencia neo-dadaísta. De nuevo el género es el paisaje - un género con gran predicamento y tradición entre los pintores valencianos. "Rosa es una rosa es una rosa es una rosa", que diría Gertrude Stein. Las cosas son lo que son y el nombre de una cosa invoca su imaginario. Rosa Torres dibuja/escribe con tinta china sobre papel un árbol con la palabra "árbol", el celaje con la palabra "cielo", o un matorral con la palabra "planta" (*Rousseau. Forêt*, 1975). Si hay autores que no encuentran que la obra de esta pintora sea irónica, ahí tienen un claro ejemplo a mi juicio. Estas piezas se conectan con *Do It Yourself (Seascape)* de Warhol de 1962, una serie con la que el pintor americano reacciona contra la gestualidad del expresionismo abstracto y copia las ilustraciones infantiles en las que se divide la imagen en zonas pequeñas numeradas; los dígitos indican el tono con el que hay que colorear. La autoría se ve ridiculizada, el concepto de genio esfumado.

La exposición de 1979 que lleva a cabo en Sen y de la que se conserva un pequeño pero intenso cataloguito, reunía algunas obras que, con distintos dispositivos y formulaciones, Rosa Torres llevaba exponiendo desde principios de la década. Es la mirada atrás de una artista ya madura que en ese paréntesis de tiempo durante la transición había participado en algunos relevantes eventos internacionales sobre el arte español como *New Spanish Paintings* (Spanish Institute de Nueva York, 1976). Una pintora que paralelamente se solidariza con las manifestaciones críticas que rechazan las rémoras franquistas que seguían vivas durante la segunda mitad de la década, como la muestra *Els altres 75 anys de pintura valenciana*, un proyecto colectivo anti-autoría que tuvo lugar en Sagunto en 1976

La de Sen al final de la década era una exposición de paisajes que, como declarara Joan Antoni Toledo en uno de los textos de la publicación, era un género elegido por Rosa Torres de forma arbitraria. En dicho texto, el pintor defendía la frialdad, racionalidad y distancia de sus cuadros:

“Estas pinceladas, trazos de rotulador, manchas de color, se reproducen del modo más neutro, imitando al máximo sus características propias de forma, textura y color específicos, a base de formas perfectamente delimitadas y tintas planas, realizadas mecánicamente, minuciosamente”.<sup>14</sup>

Por lo que recoge el catálogo, esta exposición estaba preñada de posibilidades, de nuevos caminos abiertos, de experimentaciones lingüísticas a partir de todos y cada uno de los elementos que conforman lo pictórico y que eran analizados y destripados por Torres en una celebración de la pintura que eclosionaría la siguiente década, la de los 80. Así la pincelada, el gesto, la mancha (*Jardines*, 1977), la línea, la trama, el color, las relaciones entre fondo y forma o entre pintura y soporte, la tela como *ready-made*, o el uso del collage (*Paisaje*, 1976) se presentaron como itinerarios que, en algunos casos, están presentes en la actual retrospectiva de la valenciana en Madrid. La exposición de 1979 puede entenderse como una posición desde la que tomar aliento para saltar tras mirar hacia atrás.

En el año 1982 alcanzará una de las cumbres de su carrera profesional, su participación en la Biennale di Venezia dentro del Pabellón Español. Comisariado por Luis González Robles, el principal artífice de la internacionalización del arte español durante el franquismo, junto a Rosa Torres expusieron en el viejo pabellón José Abad, Francisco Cruz de Castro, Eugenio Chicano y Josep Guinovart. La pintora presenta diez gigantescas pinturas de jardines similares en su lenguaje a la pieza de 1981 que se cuelga en Fernández-Braso (en *Jardines*, un acrílico de 1981, Rosa Torres ejecuta sugerentes juegos que realizan un guiño al luminismo valenciano). Es un momento en el que la pintora ya ha desarrollado la mayor parte de su gramática y experimentado con todo tipo de códigos, una lectura interpretativa que, como señalara Romà de la Calle, era capaz de “poner al descubierto -analizar, combinar, transgredir- las claves mismas de la representación”.<sup>15</sup>

Durante la década de los años 80 las formas se minimalizan hasta esquematizarse, generando una fragmentación de la imagen en la que cada color, cada forma, tiene la potencia de individualizarse; que permite leer la pieza como un todo, pero también de forma truncada, inacabada (*Camino con chopos*, 1987). Rosa Torres se sirve de tintas planas con las que realiza una cita al brochazo, al gesto, totalmente ajena a la pulsión, a la energía del hacer en un instante; de nuevo se produce una referencia contraria a la pintura como emoción: la autora la enfría, de forma consecuente se distancia. La pincelada no se identifica con el segundo de producción, sino que ha acumulado tiempos. Es en cierto modo autónoma.

Mantiene para ello el sistema de producción ensayado en la década anterior: la realización de múltiples bocetos en los que busca la forma, en los que ensaya con el color y que definen el tipo de pincelada que va a utilizar como código. En este sentido, la actual exposición tiene numerosos ejemplos tanto de la década de los 80 como de los años subsiguientes. Podemos ver cómo se espejea el pequeño acrílico sobre papel *Camino con chopos* de 1989 en el óleo sobre lienzo con el mismo nombre realizado en

<sup>14</sup> Toledo, Joan Antoni (1979), “La pintura de Rosa Torres”, en *Rosa Torres*, Madrid, Galería Sen, s/p.

<sup>15</sup> de la Calle, Romà (1997), “Paseos de ida y vuelta por la historia del arte”, en Rosa Torres. Paseos por la historia del arte, Valencia, Galería Rosalía Sender, p. 8.

idéntica fecha: son dos de las piezas que la artista pintaría en esta serie que ofrecen las permutaciones lingüísticas que le permiten analizar la pintura como objeto de estudio. Idéntico ejercicio de exploración encontramos si parangonamos las tres piezas colgadas en Fernández-Braso de su serie *Mar y árboles*, dos acrílicos de grandes dimensiones fechados en 1987 y el papel producido el mismo año. O *Tres árboles y lago* de 1993, otro ejemplo del papel como boceto llevado a la tela de grandes dimensiones; de composición clásica, casi siguiendo la estructura de un paisaje de los siglos XVIII o XIX, cada uno de los elementos del cuadro –el lago, los árboles, el cielo-, gana independencia, y parece flotar sobre lo blanco, sobre la escena de la representación. El boceto queda escalado en el lienzo limitando la espontaneidad para centrarse en el análisis racional de la imagen. Y es que Torres no pinta un árbol, sino la idea de un árbol. No debemos equivocarnos en esto, no es una plenairista, ni tan siquiera para la elaboración de sus bocetos, sino que se sirve de fotografías o de otras obras de arte de las que se apropia para iniciar su proceso de análisis y sistematización incluso cuando sus pinturas tienen referentes toponímicos como *Sicilia* (*Sicilia*, 2000; *Sicilia*, 2001) o *Sierra Tramontana* (2009). Como ha indicado Francesc Miralles, autor que ha realizado un pormenorizado análisis sobre estas pinturas:

“Rosa Torres se esforzaba, con sutileza, en desmarcarse de ser una paisajista nata; así decía que ella nunca hacía bocetos del natural, alejándose del paisajista tópico, a la vez que insistía en afirmar que el tema era sólo un pretexto para ella”.<sup>16</sup>

La pintora se servirá a veces de una pincelada corta a lo post-impresionista, pero agigantada; en otras ocasiones une dos pinceladas en un ángulo siempre similar, algo que lleva a cabo de manera aparentemente maquinal; hay cuadros atravesados en su esencia por un garabato que se enrosca sobre sí mismo y que recuerda de manera irónica al llamado dibujo de teléfono, el que sin intención ninguna deja mover la mano mientras estamos

a otra cosa; entre otras múltiples opciones, todas ellas exploradas, puede decantarse por la elaboración paciente de pinceladas geometrizadas, casi rectángulos, que se ofrecen saturadas de color. O se decide por la desaparición del brochazo generando grandes bloques compactos que sintetizan la imagen original (*Rocas y mar*, 2022). En todas estas fórmulas pictóricas, la mano, su minúsculo temblor como gesto, desaparece, como se dispersaba la factura manual de Warhol en la Factory o la de Lichtenstein tras los puntos laboriosamente imitados de las tramas de impresión –puntos Bunday- de los cómics.

En cuadros como *La masía* (1991) o *Bosque* (2012) gana fuerza el dibujo como elemento estructurador de la composición. Hereda la línea negra que perfila y siluetea las formas, que separa unos elementos de otros, y la hace propia. Es una línea que ha servido en muchos momentos históricos de delimitación de las formas –tanto a los maestros antiguos como, de forma inmediata y directa, a Matisse o a los artistas pop citados-, pero que en su caso se engrosa hasta ganar centímetros de espesor, lo que, de forma lógica, en algunas ocasiones le lleva a que se produzca la independencia entre el dibujo y el color. El color se puede escapar del corsé del perfil ganando un espacio propio sobre el fondo blanco que subraya que lo que vemos es pintura sobre un soporte, sobre un lienzo. Una pintura que jamás engaña. En esta línea de trabajos es especialmente sugestivo *Camino con árboles*, de 1989, ya que el color se independiza de la forma a la manera de Léger, autor que sin duda es una de las grandes influencias y referentes de la pintora valenciana. Es un proceso en el que el color adopta formas geométricas huyendo de las orgánicas que proceden de la imagen primigenia (*Pinar ciego*, 2010).

Las referencias a obras de la historia del arte han estado presentes en su obra desde la apropiación del citado rinoceronte de Durero. Léger es objeto de un homenaje en formato serigráfico en 1990, o *La grande Jatte* en 1991. En 1995 manifiesta otra declaración de intenciones con la muestra individual *Mis*

<sup>16</sup> Miralles, Francesc, Op. Cit., p. 55.

*cuadros favoritos* en Sen. De hecho, en la presente exposición de Fernández-Braso hay varias piezas pertenecientes a esta etapa pictórica, que se ofrece, no obstante, entreverada con los temas paisajísticos que caracterizan a Rosa Torres. En primer lugar puedo citar su versión de *Concierto campestre* (1996), una obra actualmente atribuida a Tiziano que durante siglos se creyó de Giorgione; y un *Acis y Galatea* (1997) que presentó en su muestra *Paseos por la historia del arte* en la galería Rosalía Sender de Valencia. Las transformaciones que sufre la pintura original en manos de Rosa Torres nos han impedido identificar el referente del que parte su versión, porque como glosaba Juan Bautista Peiró en el catálogo de aquella muestra:

“Rosa Torres puede invertir especularmente la construcción de una imagen o desplazar el eje de la tensión compositiva que define una determinada escena, le es dado introducir el núcleo figurativo de una u otra contextualización paisajística o contraponer dos versiones de un mismo y recurrente tema mitológico o quizás prefiere recuperar la tradición alegórica, en función de unos u otros *d’après*.”

Cézanne, que también fue objetivo, como Léger y tantos otros, de los Crónica, se convierte para nuestra pintora en materia de análisis. De nuevo, no es el paisaje, no es la montaña de Sainte-Victoire lo que la apremia a pintar; a Rosa Torres ni se le pasa por la cabeza viajar a La Provenza francesa. Estas obras surgen directamente de la representación, de las diferentes dicciones realizadas por el post-impresionista francés precursor del cubismo. Parte de lo ya deglutido que vuelve a regurgitarse y digerirse de nuevo (*Santa Victoria* 1998; *Santa Victoria*, 1999). El trabajo en serie de Cézanne, de forma similar al proceso de producción de Rosa Torres un siglo después, le permite ir transformando su gramática; si está centrado en las primeras piezas que realiza sobre la montaña en la línea, esta va desapareciendo en las últimas pinturas para dar paso al color en forma de manchas como fórmula para plasmar los volúmenes y la luz. Si para la artista valenciana desde los años 70 el paisaje era un mero pretexto, ahora lo será la propia pintura:

“He querido realizar unas obras que son a la vez homenaje y reflexión sobre estas composiciones clásicas, como si se tratara de un paseo de ida y vuelta por la historia de la pintura, hacia atrás y hacia delante, practicando una mirada en cierta manera camaleónica, un ojo puesto en el pasado, otro puesto en el futuro [...] Todo ello es, en definitiva, pintura viva, un punto de partida, una base consistente, firme, donde asentarse para mejor propiciar el impulso y la audacia de un salto a través de las puras formas, los colores.”<sup>17</sup>

Unos paseos de ida y vuelta, del paisaje al mito, y de la pintura imaginada al paisaje imaginario, que retomamos ahora con esta selección de obras de Rosa Torres en la galería Fernández-Braso.



*Macetas*, 1973, pintura acrílica sobre barro cartón y caña. 65 x16 cm. Expuesto en la galería Sen, Madrid, en 1975

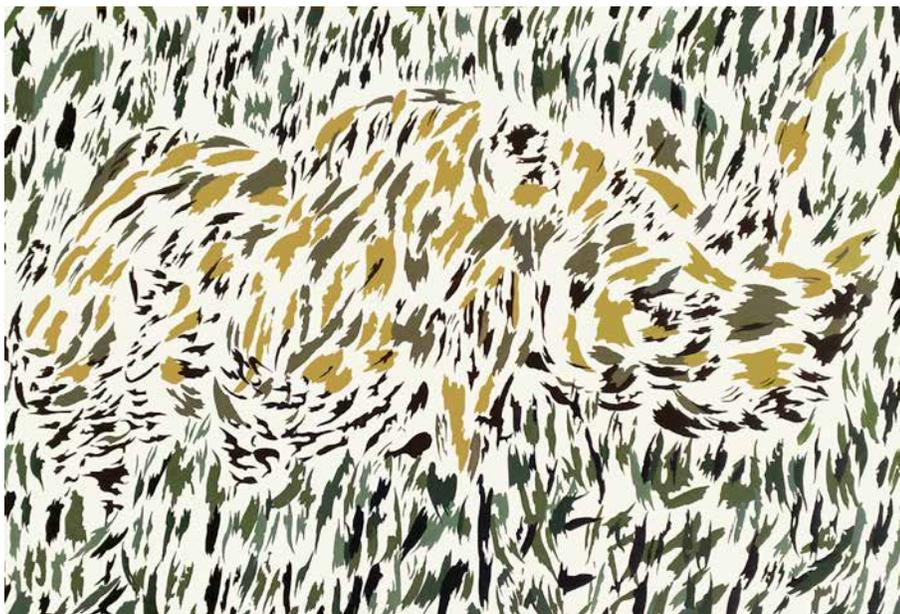
<sup>17</sup> Cit. en *Ibíd.*, p. 64.



Rosa Torres, 1972. *Jabalí*. Acrílico sobre lienzo. 100 x 120 cm



Rosa Torres, 1972. *Serpiente*. Acrílico sobre lienzo. 100 x 120 cm



Rosa Torres, 1973. *Rinoceronte*. Acrílico sobre lienzo. 68 x 100 cm



Rosa Torres, 1973. *Serie Rousseau Forêt*. Acrílico sobre lienzo. 75 x 115 cm



Rosa Torres, 1975. *Serie Rousseau Forêt*. Tinta china sobre papel. 26 x 25 cm



Rosa Torres, 1976. *Paisaje*. Acrílico y collage sobre sobre lienzo. 110 x 180 cm



Rosa Torres, 1977. *Serie jardines*. Acrílico y collage sobre sobre lienzo. 150 x 180 cm



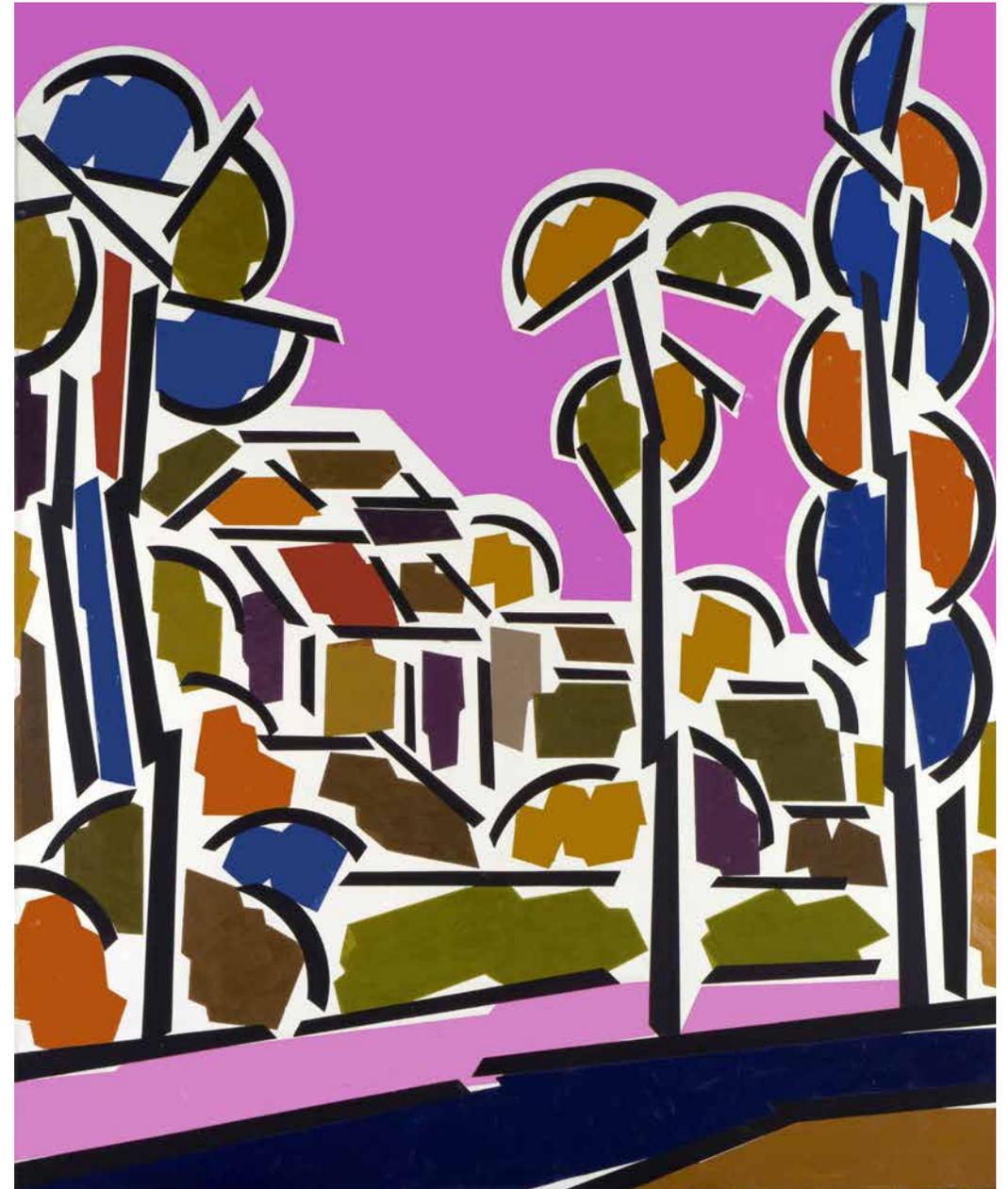
Rosa Torres, 1981. *Serie Jardines*. Acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm



Rosa Torres, 1987. *Camino con chopos*. Acrílico sobre tela. 110 x 130 cm



Rosa Torres, 1987. Boceto para *Camino con chopos*.  
Acrílico sobre papel. 15,5 x 13,5 cm



Rosa Torres, 1989. *Camino con chopos*. Óleo sobre tela. 130 x 110 cm



Rosa Torres, 1987  
Boceto para *Serie mar y árboles*  
Acrílico sobre papel. 12,4 x 15,5  
cm



Rosa Torres, 1987. *Serie mar y árboles*  
Acrílico sobre tela. 150 x 180 cm



Rosa Torres, 1988. *Serie mar y árboles*. Acrílico sobre tela. 150 x 180 cm



Rosa Torres, 1989. *Camino con árboles*. Acrílico sobre tela. 150 x 180 cm

Rosa Torres, 1991  
*La masía*  
Óleo sobre tela  
110 x 130 cm





Rosa Torres, 1993. Boceto para *Tres árboles y lago*.  
Gouache sobre papel. 13 x 16,5 cm



Rosa Torres, 1993. *Tres árboles y lago*. Acrílico sobre tela. 65 x 80 cm

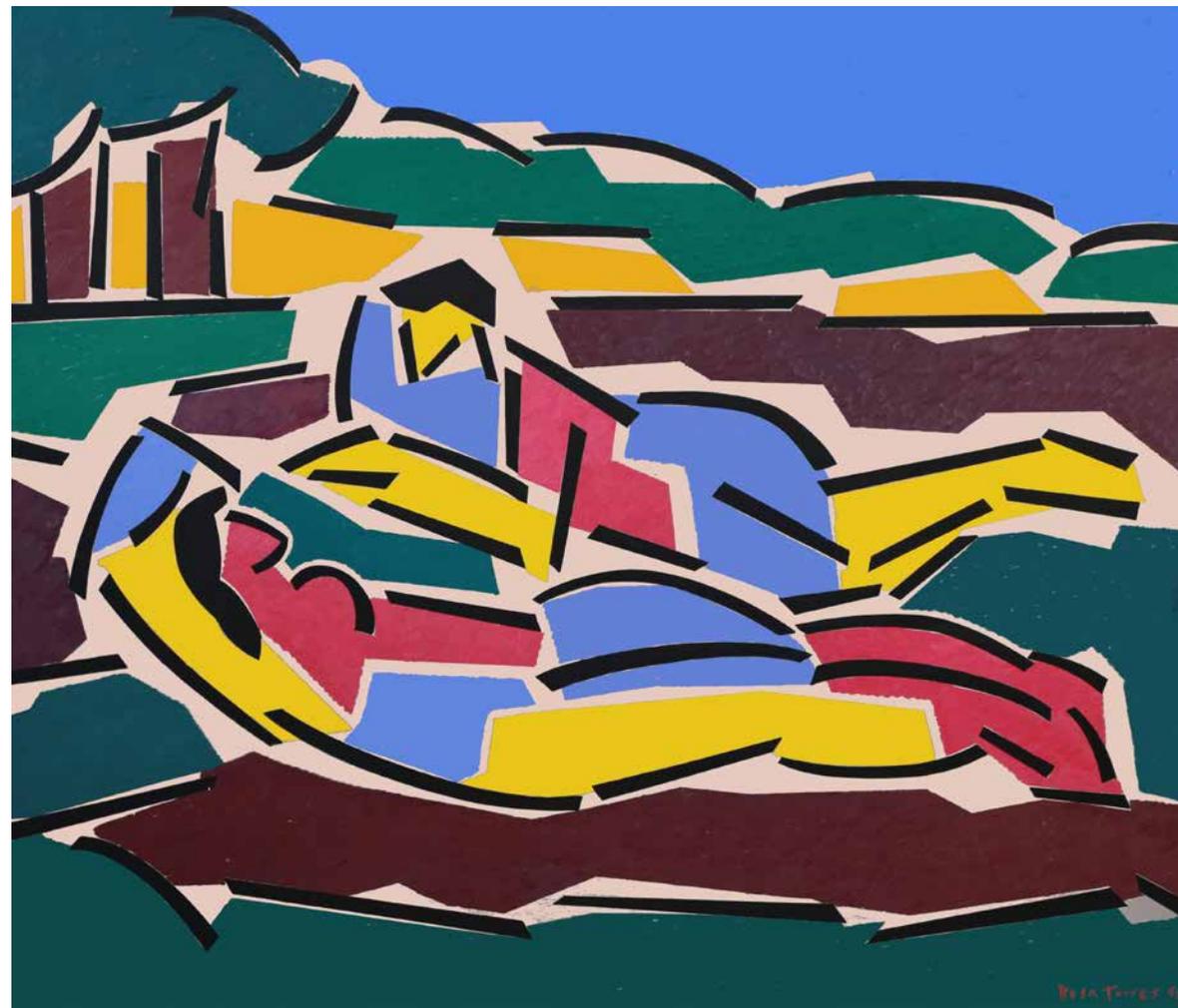


Rosa Torres, 1995. *Árboles, lago y figura*. Acrílico sobre tela. 150 x 180 cm



Rosa Torres, 1996. *Concierto campestre*. Óleo sobre tela. 150 x 180 cm

Rosa Torres, 1997  
*Acis y Galatea*  
Óleo sobre tela  
110 x 130 cm





Rosa Torres, 1998  
Boceto para *Santa Victoria*  
Gouache sobre papel  
16 x 20 cm



Rosa Torres, 1999. *Santa Victoria*  
Óleo sobre tela. 190 x 300 cm. Díptico



Rosa Torres, 2000. *Sicilia*. Óleo sobre tela. 160 x 200 cm

Rosa Torres, 2001  
*Serie Sicilia*  
Óleo sobre tela  
110 x 130 cm





Rosa Torres, 2005. *Pino mediterráneo*. Óleo sobre tela. 65 x 80 cm



Rosa Torres, 2005. *Árbol y mar*. Óleo sobre tela. 80 x 65 cm



Rosa Torres, 2009. *Sierra Tramontana*. Acrílico sobre tela. 65 x 80 cm



Rosa Torres, 2010. *Bosque*. Óleo sobre tela. 80 x 65 cm



Rosa Torres, 2012. *Pinar ciego*. Óleo sobre tela. 80 x 65 cm



Rosa Torres, 2010. *Costa mediterránea*. Óleo sobre tablex. 65 x 90 cm

Rosa Torres, 2013  
*Mar y acantilado*  
Óleo sobre tela  
115 x 144 cm



Rosa Torres, 2022  
*Mar y rocas*  
Óleo sobre tela  
130 x 110 cm



# Rosa Torres

Valencia, 1948

## Selección de exposiciones individuales y colectivas

- 1971 Colaboradora de Equipo Crónica en la realización de una serie de múltiples.
- 1973 Primera exposición individual en la galería Sen de Madrid.
- 1975 Participa en "Els altres 75 any de la pintura valenciana" en las galerías Punto, Temps y Val i 30 de Valencia.
- 1976 Participa en "Cross section of New Spanish Painting". Hastings Gallery del Spanish Institute, Nueva York.
- 1982 Bienal de Venecia, 1982. Comisario: Luis González Robles. Artistas: José Abad, Francisco Cruz de Castro, Eugenio Chicano, Josep Guinovart y Rosa Torres.
- 1987 Participa en Naturalezas españolas 1940-1987". Museo Reina Sofía, Madrid.
- 1990 Exposición individual en la galería Luis Adelantado, Valencia.
- 1994 Participa en "Un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas". IVAM, Valencia.
- 1995 Participa en "Colección Testimonio, 1994-1995". Fundación La Caixa, Palma de Mallorca.
- 1997 "Paseos por la Historia del Arte", galería Rosalía Sender, Valencia.
- 1998 Participa en "Nosotras por nosotras", Sala de Recepciones, Castellón.
- 1999 "Rosa Torres: 1990-1999". Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- 2001 "Rosa Torres. Obra gráfica y múltiples 1972-2000", Sala de la Caja Rural de Torrent.
- 2002 "Rosa Torres", galería Tres Punts, Barcelona.
- 2003 Participa en "Las Bellas Artes en el siglo XX. Valencia, 1949-1990", Atarazanas, Valencia. "Cuaderno de Bocetos", Fundación Antonio Pérez, Cuenca
- 2007 "Mediterrànea", Parlamento Europeo, Bruselas. Participa en "No hay arte sin obsesión", Colección Circa XX-Pilar Citoler, Fundación Caixa Galicia, Ferrol.
- 2014 "Estudios de Arte", Centro Cultural Bancaja, Valencia.
- 2015 Participa en "Colectivos artísticos en Valencia bajo en Franquismo, 1964-1976", IVAM, Valencia.
- 2017 Participa en "Nuevas imágenes / New images", Ámbito Cultural El Corte Inglés, Madrid.
- 2018 Participa en "A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)", IVAM, Valencia.
- 2022 "Rosa Torres. La pintura y sus lenguajes", Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora, Teruel.
- "Rosa Torres. Pinturas y algunos bocetos. 1972-2022", galería Fernández-Braso, Madrid.



Exposición *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, IVAM, Valencia, 2018

# Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E

## Exposición

Galería Fernández-Braso, Madrid

## Catálogo

Texto: Isabel Tejada, 2022

Edición y diseño: Galería Fernández-Braso

Imprenta: Gráficas IMTRO

Calle Villanueva, 30 - 28001. Madrid

[www.galeriafernandez-braso.com](http://www.galeriafernandez-braso.com)

Teléfono: (+34) 91 575 98 17