"EVA" (1947), óleo, 55,5 x 69.

EVA

(óleo, 55½ x 69, 1947)

El título del cuadro nos da inequívocamente y a pesar de lo poco convencional de la manera como ha sido representado, el tema del mismo. Ciertamente, el artista ha escogido, al mostrar el momento en que Eva con el *fruto del árbol prohibido* en la mano parece tomar conciencia por un instante del alcance que puede desencadenar su inminente transgresión, un lenguaje simbólico tan propio, por otra parte, de las escenas bíblicas plasmadas prácticamente en toda la pintura y escultura desde el Románico en adelante. Lo original, en este caso, es que, además de la inusual representación de Eva completamente tapada de pies a cabeza, nuestro pintor ha recurrido, sin duda movido por su personal exaltación emotiva de los valores locales y decidido compromiso social —como lo hiciera en la práctica totalidad de su obra—, a una campesina canaria con la modesta vestimenta propia de las de mediados de siglo, en un paisaje despoblado tinerfeño que simboliza aquí el huerto del Edén. El fruto del *árbol del bien y del mal*, tradicionalmente representado por la manzana según la traducción latina de la Biblia[1], queda, por su relevante papel en esta historia, perfectamente destacado al aparecer recortado sobre el cielo gris sostenido por la mano izquierda de Eva, que en un barroco entrelazado de brazos ocultos bajo el manto, esconde con su mano derecha parte del rostro en un gesto que refleja la

inquietud interior. A los pies de la figura, como uno de los característicos utensilios de las mujeres del campo, hay una pequeña cesta sobre la que, con forma sinuosa, se encuentra un paño negro que simbólicamente representa a la serpiente[2], mientras al fondo a la izquierda, un solitario árbol parece ser la bíblica representación del que está en medio del huerto de Dios. Ayuda a destacar todo esto ese cielo anubarrado que parece anunciar una tormenta, complementándose con el fuerte viento que hace sacudir el negro manto de Eva. Toda la escena está dicha en un lenguaje idealista y poético, donde lo dramático y desapacible, propio del tema y el momento representados, puede ser percibido fácilmente por el espectador.

Podríamos decir que estamos ante una obra que desde el punto de vista sociológico responde a lo que se esperaba —por parte del poder establecido— fuera la producción de los artistas en aquel momento de postguerra; resaltar los valores tradicionales del glorioso arte español del pasado, donde, entre otras, la temática religiosa, sin duda, ha ocupado durante centurias un lugar más que destacado dentro del panorama artístico europeo. Sin embargo, creemos que, sobre todo, este óleo es un reflejo de la sincera religiosidad del católico practicante que fue Antonio Torres durante su estadía en Tenerife. Podemos afirmar esto porque todo el cuadro —que por cierto, se expuso cuatro años después de

[1]RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 1, Ediciones del Serbal, Barcelona 1996, pág. 109

[2] Esta representación simbólica de la tentación bíblica del pecado, ya la empleó el artista en un dibujo a pluma del año 1944. Ver el capítulo "Borrachos".

haberse pintado, lo cual indica que no le corrió ninguna prisa al pintor su exhibición pública, permaneciendo además en su propiedad toda su vida, a pesar de la insistencia de alguna compradora[3]—, además de los símbolos obvios de la historia que nos ocupa ya descritos, refleja, a través de otras simbologías y alegorías, la preocupación del artista por tratar el tema de forma más profunda y devota, yendo más allá de la pura formalidad descriptiva y anecdótica[4].

Veamos entonces, para defender este criterio, qué procedimientos de los que hemos podido advertir, utilizó el artista para tal fin.

El punto de vista del pintor se encuentra por debajo de la cintura de la figura, o lo que es lo mismo, en la parte inferior del cuadro a la altura aproximada del cactus. Esto provoca que la dirección de la mirada de abajo hacia arriba, haga aumentar en la tela la cantidad de cielo representado, disminuyendo por consiguiente el de la tierra. Esta gran superficie celeste que ocupa la mayoría del cuadro, en cuya parte superior —al lado derecho de la cabeza de Eva— se aprecia un sutil triángulo que las nubes parece haber formado caprichosamente y que no es otra cosa que la clásica alegoría geométrica a la Trinidad, desde donde sale

[3] María Peraza de Ayala, quien incluso le escribiría a Torres cuando éste se encontraba ya en Caracas, colmando de elogios el cuadro y haciéndole saber su intención de adquirirlo. "...Siempre pienso en el cuadro que V. una vez expuso en La laguna, que me impresionó. La mujer que va con su manzana en la mano con la cara un poco oculta y la bruma la rodea ¡es fantástico! (...) Yo no sé en que condiciones lo ha dejado V. aquí, ni que puedo yo hacer para tenerlo, le agradecería mucho me contestara y siempre habrá una solución...".

[4] Junto al tema estrictamente religioso, se trasluce aquí la intención por parte de Torres de paralelamente plasmar en la tela -tal vez con intenciones catárticas- una pasional relación amorosa de su pasado cercano, cuya escabrosa historia le afectaría duramente a su sentido de la moral. Esto explica, quizá, el que un cuadro como éste en que dejara reflejado algo tan íntimo, el pintor decidiese conservarlo siempre en su poder (sobre este episodio de la vida del pintor, ver el capítulo "Borrachos").

un resplandor -¿la mirada de Dios?- que da sobre la espalda de Eva, y que parece haber sido utilizada por el pintor para simbolizar, juntamente con los nubarrones tormentosos, la ira del Todopoderoso que, desde lo alto, contempla irritado la desobediencia de su criatura.

Es interesante ya desde un puro sentido plástico, cómo el artista ha realizado su tela en una doble entonación: una fría (grises); compuesta por el cielo, el valle y las montañas del fondo, y una cálida (tierras); el primer plano donde pisa la figura, la parte inferior del cuerpo de Eva, además del pequeño montículo de la derecha sobre el que se yergue el cactus. Estas dos entonaciones dividen al cuadro en dos superficies perfectamente delimitadas, lográndose esa sensación de lejanía (por los tonos fríos) que hace resaltar poderosamente el primer plano de Eva. Este recurso, aunque no novedoso, le sirve a Torres para tratar, según veremos, la eterna disyuntiva del hombre entre lo celestial y lo terrenal, lo espiritual y lo material, lo místico y lo sensual. Obsérvese cómo igualmente el cuerpo de Eva participa de dos entonaciones o coloraciones. La parte inferior, también, como hemos dicho, en tierras como el primer plano del cuadro, y la parte superior en negros (neutro) con reflejos fríos y cálidos, donde la nota de color gris de la manga del brazo derecho y el cuello de la camisa que deja ver el manto, determina que esta parte del cuerpo se integre dentro de las tonalidades frías del cielo, de tal manera que la figura queda dividida en dos partes fácilmente identificables. He aquí quizá el mensaje más

original que Antonio Torres comunica en esta obra por medio de la antinomia lo celestial y lo terrenal. Lo celestial, representado simbólicamente por los tonos fríos del cielo y lo terrenal, representado propiamente por los tonos cálidos de la tierra. La voluptuosidad de las formas redondeadas y exuberantes de Eva que el vestido marca por la acción del viento, y unos pies que parecen hundirse en el suelo a semejanza de las raíces de un árbol, nos habla del mundo de los sentidos, de lo inmediato, de lo telúrico. Cuerpo y tierra se fusionan en una sola tonalidad -*polvo eres y en polvo te has de convertir*-, dando así testimonio de la perspectiva terrenal del ser, localizándose todo esto y no por casualidad en la parte inferior de la figura. Sobre ésta, en marcado contraste, las oscuras tonalidades del manto y el pañuelo que cubren la cabeza, hacen referencia a un espíritu atormentado, consciente en ese mismo instante de la desobediencia a su creador. Es lo trascendente, lo que para un hombre religioso —y hemos dicho que el artista lo es— representa la razón misma de la existencia; la dimensión espiritual del ser. Sensualidad y espiritualidad se reparten entonces sobre la figura de Eva el protagonismo como dos fuerzas antagónicas aunque complementarias, como testimonio de la doble dimensión humana. La angustiosa lucha interior de Eva, que se debate entre el *bien* y el *mal,* queda simbólicamente representada con un recurso que además enriquece plásticamente la obra pictórica.

Se percibe, nada más ver el lienzo, un dinamismo contenido que no llega a la captación de un instante de la acción como en el

Barroco, pero que tampoco es del todo el equilibrio sereno de la pintura renacentista; estando esta obra, en todo caso, algo más cerca de lo primero que de lo segundo, a pesar de la forma cerrada tectónica que diría Wölfflin. La suave ese que dibuja la figura, el manto y pañuelo que cubre la cabeza sacudidos por el viento, y el pie adelantado en ademán de avance, colaboran, sin duda, a producir esa sensación de movimiento. Esto, además del ambiente tenebroso -aunque no *tenebrista* (Barroco)- general del cuadro; recurso retórico con tintes románticos que intenta acentuar el mensaje para hacerlo efectivo sobre el espectador, nos produce la impresión de que la figura quiere huir, escapar del instante angustioso en que vive. Esta percepción queda ratificada al comprobar cómo el pintor, por medio de la composición general del cuadro, ha acentuado lo dicho anteriormente.

La pintura está construida en forma triangular, encontrándose dos de sus tres vértices en los extremos opuestos de la figura —cabeza y pies— mientras el tercero lo está en el cactus del montículo de la derecha. Se puede seguir perfectamente la línea que va desde la cabeza, bajando por el manto hasta el cactus, para seguir desde éste por el perfil del montículo hasta los pies de Eva. Este triángulo "acostado" hace proyectar la figura hacia adelante (hacia la izquierda del cuadro), lo que produce en el espectador esa sensación ya expresada de marcha o de huida, colaborando aún más a este efecto el hecho de que la figura no esté en el centro del lienzo, sino desplazada a la izquierda. El pintor, que es un hombre de formación clásica, sabe que esta

colocación asimétrica de la figura con referencia al marco, desequilibraría el cuadro; se "caería" del lado izquierdo. Para evitarlo, además de la nube oscura en la parte superior derecha, ha sabido dotar al cactus del suficiente protagonismo, idealizándolo en forma y color y presentándolo claramente destacado sobre el deliberado, también para este fin, fondo luminoso del horizonte. Figura por un lado y nube oscura y cactus por otro, se contrapesan entonces para equilibrar la escena.

Terminada aquí la exposición sobre cómo el artista ha tratado el tema y los recursos empleados para su exaltación, y yéndonos a otro orden de cosas, cabría ahora destacar otro elemento muy importante como es el lenguaje utilizado, es decir, el compromiso consigo mismo dentro del momento del devenir artístico, en el intento de abordar nuevos horizontes de creación que lo coloquen por derecho como pintor de su tiempo.

Además de la técnica a la espátula empleada en este cuadro; recurso plástico que enriquece la textura de la tela, hay un elemento muy importante que colabora para remarcar el idealismo que envuelve la representación, y es sin duda alguna el tratamiento que se hace aquí de la luz. No podríamos decir de donde proviene. Apreciamos luces y sombras, pero tanto las luces como las sombras parecen distribuirse caprichosamente sobre los diferentes objetos. No es nada nuevo y conocido por todos, por otra parte, que la pintura contemporánea ha desechado aquellos elementos que le parecía serviles a la realidad y que por

consiguiente le restaba libertad plástica. Antonio Torres, que aunque desde muy joven se marcó el compromiso de conocer los diferentes estilos y procedimientos de la gran pintura del pasado -a pesar de su autodidactismo-, una vez conocida y dominada la técnica, atendió, según sus propias palabras, a aquel "sentimiento ahincado en mí desde los pasos iniciales[5]" de modernidad, que le llevaron poco a poco a ir incorporando los valores plásticos del arte de su tiempo a su pintura. Aquí el artista, en vez de modelar por medio de la luz los diferentes objetos, utiliza el valor plástico que tiene en sí el claroscuro, no para comportarse según las leyes físicas, sino para sustituirlo por un "modulado"[6], es decir, como un elemento moldeable al servicio de su estética. Casi a manera de un negativo fotográfico, las luces aparecen donde deberían estar las sombras y viceversa. Claro está que esto no se queda ahí. Este principio, que tiene como última consecuencia jugar con las luces y las sombras con relativa libertad, le permite además al artista desarrollar un lenguaje propio con una cierta inclinación a lo sensual.

Diseccionando ahora algunos de los elementos representados en el cuadro, apreciaremos este *modulado* empleado por el artista en la aplicación del claroscuro.

Fijémonos primero en la manzana. Los tonos más oscuros se encuentran en la parte superior de ésta, mientras donde realmente

[5] Vicente Borges, "Nuestros Artistas ...", opus cit.
[6] Expresión propia del pintor oída por este autor al mismo artista. "Sustituí el modelado por el modulado".

no debería de haber luz, es decir, en la zona que se apoya en la mano, hay, contrariamente a toda lógica, un golpe de luz. Esto indudablemente le otorga, además, un aspecto ficticio, irreal, casi mágico, que realza su protagonismo en esta historia.

Otro elemento donde es muy fácil apreciar el ilógico comportamiento de la luz, es en la cesta. Adviértase cómo el pintor opone el claroscuro de la parte exterior a la del interior. Sombra, por ejemplo, en la zona que está cerca de los pies de Eva, y luz en el mismo plano en la parte interior.

La pequeña montaña situada en el horizonte al centro del cuadro, tiene la parte inferior junto al valle más iluminada que su cima. Y para terminar -aunque si el espectador prolonga este análisis podrá encontrar muchos más ejemplos-, fijémonos en el vestido de la figura. Es aquí quizá donde este *modulado* sugiere de manera más evidente ese sensualismo ya mencionado más arriba. El pintor ha repartido el claroscuro de forma tan hábil, que a pesar de no hacerlo de acuerdo al comportamiento de la luz según la física, nos parece perfectamente verosímil esos volúmenes, aunque después un detallado examen nos revele el juego transgresor de la realidad.

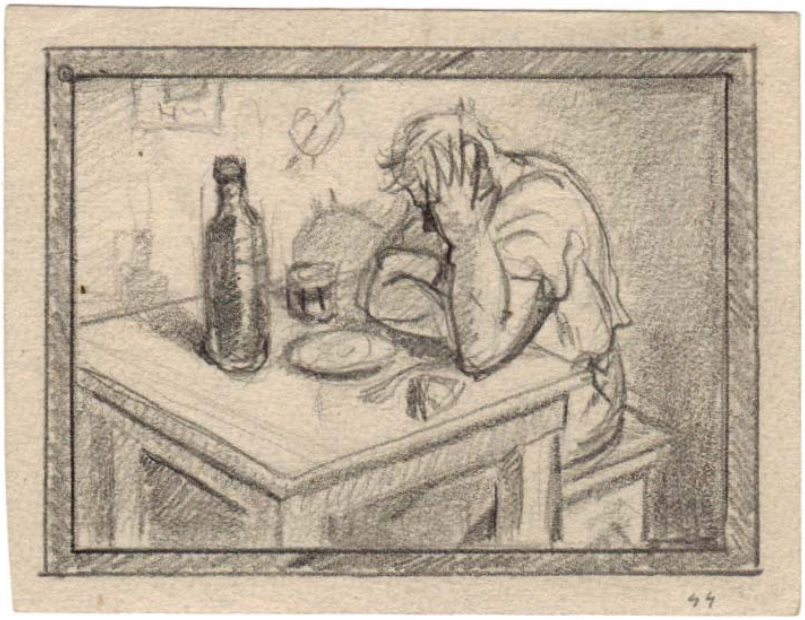
Como valoración general de esta obra, podemos decir que es una pintura que emplea un lenguaje que, desde su primera visión, nos transmite una belleza gratificante, sin duda ocasionado por sus valores plásticos intrínsecos, pero que después de una contemplación inteligente y sensible, nos permite descubrir algo

más, si no mucho más, de lo puramente estético. Es una pintura que denota la preocupación del artista, en ese momento de su evolución creativa, por irse alejando cada vez más de ciertos procedimientos tradicionales en lo que a lenguaje plástico se refiere, pero que en contraposición a la mayoría de la pintura contemporánea de vanguardia, donde la obra de arte es, de forma deliberada, un simple objeto artístico, mantiene, con en el arte del pasado, la intención de comunicar con el receptor valores compartidos, tanto icónicos como conceptuales, que doten a la obra de contenido emotivo. En este sentido, podemos afirmar que estamos ante un cuadro que, a excepción de la devoción con que ha sido tratado el tema y el tema en sí, entronca con el arte romántico del XIX, aunque no en su *realismo*, pero sí en su preocupación por transmitir valores trascendentes. En definitiva, creemos ver en el artista a través de esta obra, y auxiliados por una declaración suya hecha unos años más tarde -en la entrevista en la prensa local citada anteriormente[7]-, una búsqueda por aunar los valores plásticos de la pintura de su tiempo, con otros propios del arte del pasado, intentando, si no lográndolo, un equilibrio entre contenido y continente, es decir, la pura belleza plástica con la emotividad de lo contado.

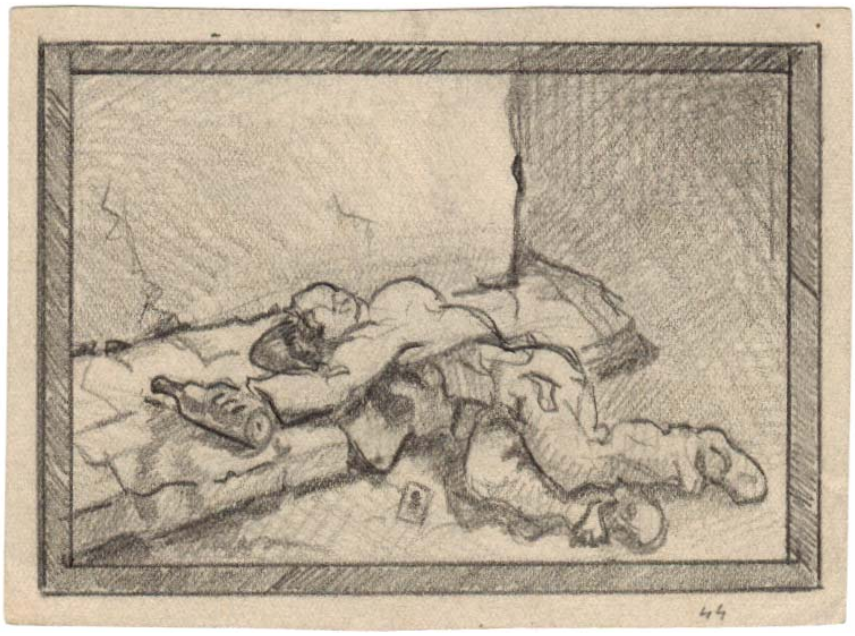
Este lienzo fue expuesto en la "Exposición Regional de Pintura y Escultura" organizada por la Universidad de La Laguna el

[7] "Con la ayuda de Dios quisiera hermanar, en mis próximas obras, una realidad plástica comprensible y hermosa por medio de estos dos mundos antagónicos: el de la pureza pictórica —valores de la pintura pura que tiende a liberarse de las cadenas serviles de la realidad— y el del canon y la norma —reino clásico de siempre— y que esto, una vez fundido, soporte mi mundo sensible y anecdótico" ,Vicente Borges, "Nuestros Artistas...", opus cit.

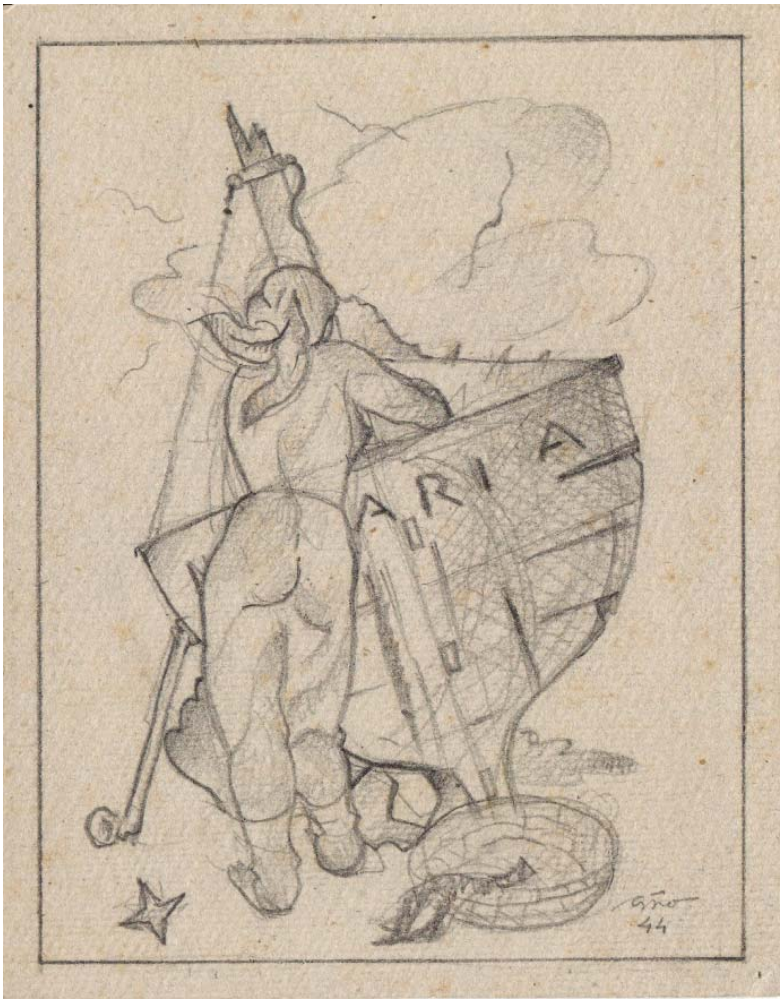
mes de Junio de 1951. En un artículo de prensa en el vespertino *La Tarde* del 12 de Junio, que hacía referencia a dicha exposición, el crítico firmante, de la misma, el escultor Alonso Reyes dijo: "Antonio Torres, en su «Eva», presenta una bellísima nota poética, cuya tela es rica en armoniosos grises".



“RECUERDO”, boceto n° 4



“COMPLETO”, boceto n° 6



Boceto, 1944

BODEGÓN, óleo, 180,5 x 80, 1953 (firmado ATorres)

“EL SOLO”, boceto n° 80

“LA RIÑA”, boceto n° 8

"EL SOLO", óleo, 54,5 x 55,5, 1948

"MEDIANOCHE", óleo, 40 x 50, 1946

"EL BRINDIS", óleo, 40 x 50, 1946

S/T (“Templando”), boceto n° 78

S/T (“Medianoche”), boceto n° 76

"TEMPLANDO", óleo, 40 x 50, 1946

"LA MASCADA", óleo, 50 x 40, 1946

"PARRANDA", óleo, 50 x 40, 1946

"PARRANDA", boceto n° 48

"S/T", boceto n° 83

AUTORRETRATO, óleo, 101 x 79, 1945