La naturaleza del pintor

Dentro del centenario del nacimiento del pintor aragonés Luis Marín Bosqued (Aguarón, Zaragoza 1909 – Zaragoza 1987), y en el marco de los actos conmemorativos de los setenta años de la finalización de la Guerra Civil Española y la revisión historiográfica del exilio político español, en la exposición que acontece entre diciembre y enero de 2009 y 2010 en el conocido como *Cuarto Espacio* de la Diputación de Zaragoza, podemos disfrutar de la exposición *Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de l'Hotellerie*. La obra de Luis Marín Bosqued procede fundamentalmente del Museo Marín Bosqued de Aguarón y del Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano de Alagón, y es complementada con una muestra de la obra de su hijo el arquitecto José Luis Marín de L'Hotellerie (Zaragoza, 1932). De esta forma, el conjunto nos permite valorar la continuación generacional habida entre estos dos pintores aragoneses como un ejemplo de acogida profesional de las tendencias y lenguajes conformados a lo largo del siglo XX.

Como es el caso de Ramón Gaya Nuño por ejemplo, Luis Marín Bosqued fue un pintor académico del siglo XX, esto es, profundamente entregado y preocupado por la pintura en tanto que oficio. Casi podríamos afirmar que, al margen de los estilos cultivados, inició su carrera en la década de 1930 aunando las temáticas tradicionales de la pintura, sobre todo de los viejos maestros españoles, con las técnicas y lenguajes desarrollados en Europa a finales del siglo XIX, tal y como apreciamos en la impronta cezanniana de algunos de sus desnudos, especialmente los delineados sobre papel con fuerte trazo, encerrando y delimitando de manera ingresca la idea pictórica. Bajo este mismo sentir desarrolla otros géneros clásicos, fundamentalmente los retratos y los bodegones, los cuales enfrentan abiertamente con la objetividad el *pathos*, la *psyche* y la individualización, incluso bajo un talante taxonómico propio de su profesión docente, comprobable de manera notable en sus estudios de indígenas. Esta traducción estilística de unos géneros a otros contagia

los dos ámbitos de la fenomenología hasta alcanzar la animación de los objetos dentro de sus propios campos semánticos, desarrollados en estanterías que duplican las secuencias de un Sánchez Cotán o de un Felipe Ramírez; y los desnudos, aunque con ellos comparten algunos retratos una distinción técnica de género propia del idealismo ingresco, sobre todo los femeninos, con sus grandes ojos negros almendrados que dotan a los rostros -y por extensión a las figuras al completo-, de una condición de máscara que bien nos podría referir a la naturaleza de la pintura misma y su capacidad de imitación formal frente a la arbitrariedad de las relaciones del signo lingüístico y sus referentes.

Tal y como apunta el comisario de la exposición, el doctor y profesor Jesús Pedro Lorente Lorente, los fondos son planos, remitiendo a aquellos de los bufones de cortes de Velázquez que tanto encandilaron a Manet, aunque también las figuras quizás sean trabajadas como superposiciones de planos, eliminando el simulado volumen miguelangelesco, y la materialidad real de la pintura en beneficio de lo que él cree ser objeto de la pintura: la imagen. Todos los cuadros abordan así y en última instancia el tema de la pintura misma, y ahí donde deja de estar presente, en su paréntesis de ficción tan sólo puede aparecer la nada, los ojos almendrados de los rostros femeninos, frutos de modelos por antonomasia.

Por ello Marín Bosqued no tuvo ningún reparo en recurrir a los medios de reproducción mecánica que eliminan la singularidad de la obra de arte en sus "bodegones-homenaje" (a Picasso, a Manet, a Durero…), "citando" pinturas maestras fotograbadas en antiguos libros de arte abiertas casi al azar y luego representadas de nuevo mediante la pintura para devolverles la singularidad perdida, hasta el punto de no poder, nosotros los espectadores, leer los títulos de los lomos. No ocurre lo mismo con la firma de Marín Bosqued que verifica la pintura-cáscara fuertemente simulada en su *Bodegón con copa de huevos* de 1972, icono al que también recurre su hijo en alguna de sus pinturas fantásticas y de iconografías surreales. El tiempo no transcurre (algo que también comprendió su hijo en *El Padre Tiempo*, 1983, referencia alquímica al propio oficio de la pintura), y en ocasiones puros encendidos en el centro de los bodegones quieren determinar el instante que la pintura es

incapaz de mostrar por su misma función monumentalizadora, así como la presencia del mismo autor. “¿Cómo representar?”, “¿cómo dejar constancia de nuestro aliento?” podría constituir una pregunta críptica. Pues bien, enciéndanse un cigarrillo y píntenlo.

Esa misma intemporalidad queda a veces reflejada en los fondos neutros a modo de extensiones velazqueñas de pureza pictórica sobre el que cuelgan en vertical los objetos, como es el caso de *Bodegón con Pipa* de 1975, cuyo efecto se acerca más a las ilusiones del extremo realismo de los *quod libets* decimonónicos que a la solidez de los bodegones tenebristas, aunque rescate de todas estas modalidades ciertos contenidos que, en lo referente al propio proceso creativo, hemos intentado aquí discernir parcialmente. Y en esta cuestión encontramos también cierta continuidad en la pintura fantástica, detallista y miniaturista de José Luis Martín de L’Hotellerie, inspirada en buena medida en las disparidades de El Bosco, así como en la tradición de los surrealistas encontrados en México en torno a la revista *DYN*: Remedios Varo, Leonora Carrington, la figuración espectral de Wolfgang Paalen, la iconografía popular y fantástica de Benjamín Péret, de Eugenio Granell, la máscara de Octavio Paz, además del detallismo figurativo de Frida Kahlo, etc., aunque también vislumbramos la impronta de Dalí, Max Ernst y las arquitecturas metafísicas de De Chirico. Las rupturas de los fondos a-históricos pictóricos como *El Padre del Tiempo* (1983) o el trasfondo existencial y alegórico de *Frente al mundo* (1978) así lo demuestran.

Sin embargo, resulta difícil hablar de contenidos y figuraciones surrealistas en L’Hotellerie. Su necesidad de construcción de un nuevo conjunto vital no parte de la disolución contemporánea de la unidad cognitiva de la realidad, sino de la disolución del mismo lenguaje mimético de la pintura en diversas corrientes vanguardistas que han osado cuestionarla. Su iconografía responde a lo que en la documenta de Kassel de 1972 se denominó “mitologías individuales” en tanto que, tal y como las desarrolla teóricamente Simón Marchán Fiz, recomponen desde el individuo artista los límites del arte a partir de un desarrollo muy kantiano. Desde su instinto constructor de arquitecto establece los embaldosados en damero y las arquitecturas cartesianas hasta reconstruir por entero el mundo ficticio de la pintura, desolado por aquello que

queda tras las máscaras de su padre Luis Marín Bosqued. Los dos son profesionales conscientes de los límites de su materia. Ambos están profundamente imbricados porque la realidad pictórica no es la de la física objetiva, sino la de la imagen pictórica. La pintura del padre ya ha tomado conciencia de su propia naturaleza y reconstruye un mundo meramente virtual. El realismo de la pintura, tras la experiencia de la década de 1920 y las conclusiones que alcanzó Franz Roh por entonces con su "post-expresionismo", ya no pudo ser el mismo. Su realidad se tornó mágica en ese proceso de reconstrucción y recuperación tras la disolución vanguardista de sus elementos, sólo que en ese momento tenía que hacerlo al lado de los más importantes avances fotográficos, del cine y de la lingüística, es decir, de los paréntesis, las escisiones y demás relaciones arbitrarias propias del lenguaje pero no de la pintura. Por esta razón no podemos leer los lomos de los libros representados en los bodegones de Marín Bosqued como podríamos hacerlo en un *quod libet* decimonónico o en una fotografía. La pintura finaliza en su propia niebla, opuesta siempre a la exactitud mecánica porque aquélla sólo representa el ojo humano. Cuando vemos una obra contemporánea, los campos semánticos y sus contenedores institucionales artísticos se establecen mediante nuevos mecanismos alternativos. Por el contrario con Marín Bosqued las conchas se agrupan con las conchas, los huevos con los huevos, las reliquias con los santos, a excepción de una mano hagiográfica cortada que establece el nexo entre la realidad del pintar y el objeto pintado, la mano que apoya por algún lugar del lienzo el cigarro que Bosqued aspiraba al proceder.

"… un trozo aislado de la realidad"

Julián Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*