

LA INTIMIDAD EN EL GRABADO DE FRANCISCO MARÍN BAGÜÉS: LO SIMBÓLICO COMO LENGUAJE PLÁSTICO

BELÉN BUENO PETISME

Todo arte es a la vez superficie y símbolo.
Los que buscan bajo la superficie, lo hacen a su propio riesgo.
Los que intentan descifrar el símbolo, lo hacen también a su propio riesgo.
Es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte.

OSCAR WILDE¹

TRADICIONALMENTE se ha definido el arte del grabado como una práctica que genera una especial relación entre artista y obra por los condicionamientos de la técnica. Además, el origen de la estampa estaría también asociado con una serie de funciones como la comunicación, la difusión o la propaganda. Esta dualidad del grabado, como medio de expresión-comunicación, ha invitado a algunos artistas a elegirlo como medio personal para la expresión de sus inquietudes con una mayor libertad a través de obras cargadas de significado y simbolismo. El símbolo une en una misma forma dos realidades, y actúa como puente amplio y diverso, pues responde a una dimensión cultural concreta, lo que da lugar a una rica polisemia². La estampa contemporánea en Aragón toma como principal referente el trabajo de Francisco de Goya y, enlazando con la figura de Goya, destacan sin duda los grabados de Francisco Marín Bagüés (1879-1961)³, realizados en un momento concreto de su carrera, domi-

¹ WILDE, O., «Prefacio», en *El retrato de Dorian Grey* [Introducción de Luis Antonio de Villena, traducción y notas de Julio Gómez de la Serna], Barcelona, Planeta, 1983, p. 6.

² Sobre la definición de símbolo podemos consultar GONZÁLEZ, F., «Arte, símbolo y mito en las culturas tradicionales», en GONZÁLEZ, F., *Simbolismo y arte*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2004, pp. 57-85.

³ Sobre Marín Bagüés resultan indispensables las investigaciones de GARCÍA GUATAS, M., *Una aproximación a la pintura aragonesa: Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, tesis doctoral inédita; *Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del cente-*

nado por una profunda crisis personal, y cargados de elementos simbólicos⁴. Se conservan un total de ocho grabados de este autor, realizados en torno a 1918 y 1919, si bien podríamos situar alguna de sus estampas ya en los primeros años de la década de los veinte. Técnicamente se enmarcan dentro de los principios del grabado calcográfico y tratan temas que discurren entre el paisaje y la figura.

Desde los trabajos más tempranos, Bagüés anuncia que será necesario mirar cada estampa con ojos incisivos si se quiere alcanzar su significado profundo. En algunas estampas nos ofrece escenas de paisaje en las que la figura humana no aparece representada de forma explícita, si bien sí se alude a su presencia mediante elementos como campos de cultivo o pequeñas construcciones⁵. Bagüés representa en estas escenas la magnificencia de la naturaleza a través de cielos opresivos y grandes árboles, tradicionalmente asociados con el eterno ciclo de vida⁶. El artista recurre al valor de la línea, característico del aguafuerte, y a la monocromía habitual en el grabado de los primeros años del

nario de su nacimiento [catálogo de la exposición. Palacio de la Lonja, 23 de octubre-25 de noviembre de 1979], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979; y *Marín Bagüés: su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, CAI, 2004.

⁴ Los grabados de Bagüés se recogen en diversas publicaciones como ALMERÍA GARCÍA, J. A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C. y RÁBANOS FACI, C., *Catálogo de la exposición del patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza, 1583-1983*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1983. El estudio de estas obras aparece también en ALMERÍA GARCÍA, J. A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C. y RÁBANOS FACI, C., «El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza», en *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Madrid, Editorial Nacional, 1983, pp. 435-481; PANO GRACIA, J. L. (coord.), *Intervenciones en el patrimonio histórico artístico de Aragón*, Zaragoza, Diputación General de Aragón., 1993, pp. 50-53; ABAD ROMEU, C., *Inventario de bienes histórico-artísticos del Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 343-426; GARCÍA GUATAS, M. (coord.) y RÁBANOS FACI, C. (directora de la catalogación entre 1982 y 1997), *Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Consejo social de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 106-108. Un estudio y catálogo de los grabados de Bagüés quedó recogido también en BUENO PETISME, B., *El grabado en Zaragoza durante el siglo XX* [tesis doctoral dirigida por el Dr. J. L. Pano Gracia en el Departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza, leída el 15 de noviembre de 2012 y publicada en versión digital], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.

⁵ Trabajos datados h. 1918 de los que se conservan dibujos preparatorios en el Museo de Zaragoza (Número de Inventario General 15.288), así como pruebas impresas en la colección de la Universidad de esta misma ciudad.

⁶ GIBSON, C., *Cómo leer símbolos. Una guía sobre el significado de los símbolos en el arte*, Madrid, Akal, 2011.

siglo XX⁷, como herramientas para potenciar el aspecto simbólico de la imagen, ya que suponen una *desnudez* ornamental que refleja la *desnudez* del alma del artista.

Cuando la figura aparece de manera explícita la encontramos recreada con gran detalle anatómico en obras en las que la referencia a Goya resulta evidente⁸. Así, en *El príncipe encantado* (1919) [fig. 1] encontramos una representación del amor protagonizada por la figura de una mujer desnuda en un bosque⁹, la presencia de un niño alado que sostiene un arco y que sería por tanto la figura de Cupido, y la música que toca un fauno —anunciador de augurios—. La escena la completa el sapo que sostiene la mujer en su mano, que es el *príncipe encantado* y que compone «una alegoría moral del pintor en esa época, cuando contaba cuarenta años, en que veía frustrados sus anhelos de casarse»¹⁰. Diversos modos de abordar el dibujo sirven para subrayar el significado de cada uno de los personajes: así, frente a la elegancia y dulzura del personaje femenino, el fauno se muestra con trazo más expresivo y mayor potencia física, mientras Cupido, italianizante en la forma, se aleja del clasicismo en la postura. El paisaje de fondo, de nuevo, se soluciona con una sucesión de grafismos. No podemos evitar buscar referencias para este trabajo en otras obras clásicas en las que se representen escenas mitológicas similares, lo que demuestra la completa formación cultural del artista, aprendida en Italia durante sus años de juventud y en varios países europeos¹¹.

⁷ El uso exclusivo del blanco y negro en el grabado sería característico durante el primer tercio del siglo XX. Autores y teóricos hablaron en los primeros años de la centuria sobre la exclusividad del uso de la tinta negra en el grabado calcográfico: ESTEVE BOTEY, F., *Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas*, Madrid, Tipografía de Ángel Alcoy, 1914, reeditado en Valladolid, Maxtor, 2003.

⁸ Se conservan tres planchas grabadas en el Museo de Zaragoza (Número de Inventario General 15.243, 15.244 y 15.245).

⁹ La postura de esta mujer es la misma que había utilizado Bagüés para representar a *Santa Isabel de Portugal* en su pintura datada diez años antes que esta estampa. GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés (1879-1961) en colecciones privadas* [Cajalón, del 21 de octubre al 3 de diciembre de 2010], Zaragoza, Cajalón, 2010, pp. 44-45.

¹⁰ GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés (1879-1961)...*, op. cit., pp. 110-111.

¹¹ En la biografía de Francisco Marín Bagüés, recogida en los trabajos citados de M. García Guatas, se hace referencia a los viajes realizados por el artista, que le permitirían conocer Italia, Francia y Países Bajos, con un gran interés por su parte de cara al conocimiento y la formación artística.

En el aguafuerte *Dos mujeres desnudas con niño* (h. 1918)¹², en el que domina de nuevo la línea, vemos a dos mujeres de pie, desnudas y caminando, cuyos cuerpos recogen toda la luz de la composición, mientras sus rostros quedan difusos. Uno de esos rostros se gira mirando hacia atrás, tal vez hacia aquello de lo que huye [fig. 2]. Completa la escena la imagen de un niño. El artista consigue plasmar el movimiento de estos personajes gracias a las posturas y al carácter abocetado de las anatomías, y focaliza el interés de la escena y su significado en el contraste lumínico y en el carácter misterioso de la imagen, representado a través de un fondo que intuimos pero que no vemos. En este caso el dibujo ofrece aires italianizantes en alguno de los personajes, pero por otro lado también conexiones más alejadas de ese gusto clasicista que nos recuerdan al simbolismo del cambio de siglo o, incluso, al expresionismo, especialmente reflejado en el trazo, en las posturas y en los rostros, y potenciado por el uso de la monocromía. Encontramos, de nuevo, obras clásicas en las que, de alguna manera, se repite con ciertos matices la iconografía vista en este trabajo: hablamos de las *Dos brujas* de Hans Baldung. En el trabajo del alemán las mujeres no huyen y la escena está acompañada de la figura oculta de un carnero además de un niño a modo de pequeño diablillo, pero ambas imágenes comparten un cielo abrumador en el fondo; un escenario oculto para el espectador que se adivina importante para la comprensión de la escena.

Este tema relacionado con la brujería no sería ajeno a los grabados de Marín Bagüés, pues entre su producción encontramos la estampa titulada *Brujas* (h. 1918-1919)¹³, que además formaría parte de otra escena de conjunto, *La nave de Petrarca*, que analizaremos más adelante¹⁴. Varias mujeres, ahora de aspecto grotesco, son una interpretación de las harpías que soplan tempestades. Son la recreación simbólica de esos seres arquetípicos, según la definición junguiana¹⁵, que hacen alusión a un tipo de figura femenina como ser que arrebató dones al hombre. En este caso Bagüés representa, por un lado, a una bruja de forma característica con su escoba, y por otro lado, dos harpías que

¹² Para la datación de esta obra: GARCÍA GUATAS, M. (coord.) y RÁBANOS FACI, C. (directora de la catalogación entre 1982 y 1997), *op. cit.*, p. 106.

¹³ De la que se conservan en el Museo de Zaragoza la plancha de zinc grabada y una estampa obtenida a partir de la misma por Luis Roy en 1993. Número de Inventario general 15.244 y 28.122.

¹⁴ *Vid.* Fig. 4.

¹⁵ Para profundizar en los escritos de este autor en relación con este tema conviene consultar JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970.

tienen, a la manera tradicional, cabeza de mujer y cuerpo de pájaro, y que podemos relacionar también con las sirenas de la mitología griega. Las referencias estéticas goyescas son evidentes, al igual que en otra estampa titulada *Viejos* (h. 1918-1919), en la que los protagonistas son seres masculinos, y el aspecto grotesco se centra en la acción y en las actitudes de estos personajes, que ocultan entre susurros sus oscuras intenciones.

Las estampas más complejas e interesantes de F. Marín Bagüés son las tituladas *Crimen en la noche* (1919) y *La nave de Petrarca* (h. 1918-21). La primera es un grabado realizado con gran cuidado por parte del artista, pues se conservan un buen número de bocetos y pruebas en la colección del Museo de Zaragoza¹⁶. La estampa reproduce la trágica escena del asesinato de un hombre, inmovilizado y con los ojos vendados, a manos de otros dos personajes [fig. 3]. Una melancólica pareja, de un hombre y una mujer, observa la escena y recuerda a obras de Picasso –como por ejemplo *La vida* (1903)–. El detalle anatómico y el estudio de las diferentes posturas apelan a diversos estados anímicos y subrayan la tensión dominante. Por otro lado, la escena de nuevo se apoya en el trabajo de la monocromía como factor estético, plástico y simbólico. Un elemento más destaca junto al grupo violento de esta representación: nos referimos al murciélago, señal del mal. La imagen de este animal es considerada siempre misteriosa, relacionada con el engaño, con la noche y con la muerte. Ya fue subrayada por Aristóteles su *ceguera* ante la luz¹⁷, lo que puede entenderse como una metáfora de su relación con estados alejados de la razón. Podemos buscar referencias sobre este asunto en los grabados de Goya, en los que estas criaturas se despliegan siempre en alusión a los peores vicios del ser humano¹⁸, sin olvidar algunos trabajos de artistas como Van Gogh, que representó un tormentoso *Murciélago Volador*; o de Alfred Kubin, que incluyó a estas criaturas en su pintura desde parámetros expresionistas y simbolistas¹⁹.

¹⁶ Por ejemplo, las obras recogidas con los números de inventario general 11.716, 15.030, 15.031, 15.032 o 15.071.

¹⁷ Sobre estos asuntos consultar el libro segundo de la *Metafísica* de Aristóteles.

¹⁸ Esta relación con Goya resulta evidente en esta y en otras estampas de Bagüés. Vemos así la conexión con la serie de *Los Caprichos*, que pueden consultarse por ejemplo en *Goya. Los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Calcografía Nacional / Banco Central Hispano, 1994, s. p.

¹⁹ «El murciélago es la imagen viva de todas las maldades, de cuanto hay grande en el delito y de pequeño en la sutil astucia. [...] Es el ala del murciélago: el viento frío que apaga los calores de la cuna; es la representación de ese hielo que, de los albores de la infancia,

Por último, *La nave de Petrarca*, muestra una barca que recorre el agua en un espacio tenebroso [fig. 4]. Un hombre desnudo centra la composición y el navío se presenta asaltado por una gran cantidad de personajes grotescos en los que lo humano y lo animal se mezclan. El agua agitada es el reflejo de los vientos que provocan las harpías –que ya viéramos en el grabado *Brujas*–. Otro ser alado y de rostro femenino sujeta con malicia la vela de la embarcación para que recoja toda la fuerza de la tempestad. El fondo es un paisaje atormentado en el que se recurre al grafismo y a la sombra para potenciar la sensación agónica del conjunto. Todavía, junto a la barca, flotan dos personajes muertos, uno es una mujer joven y otro bien podría ser un hombre o una mujer más mayor. Esa primera figura femenina, de forma irremediable, recuerda a *Ofelia*, magistralmente retratada por Millais. La descripción de la escena ya se muestra compleja y anuncia su hondo significado, al que podemos añadir el valor que aporta el título en el que se hace referencia al poeta italiano del *trecento*²⁰. En este trabajo resulta evidente el uso simbólico de la barca como trasunto del discurrir de la vida²¹, en concreto una vida relacionada con la tragedia que

vuela a perderse en la soledad del cementerio.» ECHEVERRI, C. A., «El Murciélago», en Hoyos, J. J., *El periodismo en Antioquía*, Medellín, Alcaldía de Medellín, 2003, pp. 55-58.

²⁰ Analizando la obra de Petrarca encontramos en esta estampa interesantes alusiones al soneto 272:

Huye la vida y no se detiene una hora,
 detrás viene la muerte a grandes pasos,
 y las cosas presentes y pasadas
 me dan guerra, e incluso las futuras;
 y el recordar y el aguardar me angustian
 por igual, tanto que, a decir verdad,
 si no tuviera de mí mismo piedad
 estaría ya de estos pensamientos fuera.
 Evoco si alguna dulzura tuvo
 el triste corazón; y por el otro lado
 preveo a mi navegar turbados vientos;
 veo tormenta en el puerto, ya cansado
 mi piloto, rotos mástil y jarcias,
 y las bellas luces que miré, apagadas.

Se ha tomado la traducción de PETRARCA, F., *Los sonetos* [Introducción, notas, traducción y corrección del texto de Atilio Pentimalli], Barcelona, Bosch, 1981, pp. 526-527.

²¹ SANTAGATA, M., «Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval», *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario, 2005, pp. 17-25. En este texto se habla textualmente en la página 22 de una amplia y tradicional metáfora de la vida como una nave en viaje.

queda representada en el grabado por la alusión al infierno y a la nave conducida por Caronte, que parece estar sentado en uno de los extremos de la embarcación y que nos recuerda a la figura del fauno tratada en otros grabados. Tanto Petrarca como Bagüés retratan una barca (una vida) sin posibilidad de control, en la que los vientos empujan a su merced un navío sin timón y no permiten otra alternativa si no es la de dejarse llevar, sin remedio, por la desesperanza de no encontrar la tranquilidad en ningún destino. Y de nuevo, con esta obra, hemos de pensar en una referencia clara a las pérdidas que suponen los crueles caprichos de la vida: la muerte de Laura para Petrarca, para Bagüés el amor frustrado y la vida distinta a la del plan previsto²².

Una vez descritos los trabajos de Marín Bagüés en relación con el grabado, podemos confirmar que la presencia de un profundo valor simbólico es común en todos ellos. Para conseguirlo el artista hace uso de recursos formales, plásticos y estéticos. En las obras se alude constantemente a los sentimientos más profundos del propio autor; es una declaración de principios del artista en un momento personal delicado, algo que le lleva a rebuscar en su mente y a adentrarse en los inestables terrenos de un subconsciente atormentado por las pérdidas, la soledad y el desamor. Para ello acude de forma decidida y con gran solvencia técnica al arte del grabado, y profundiza en aspectos estéticos como son el uso de la línea y las graffías, así como el empleo exclusivo del negro²³. Por otro lado, resultan destacables las referencias que utiliza el pintor para enriquecer su trabajo, y que lo consolidan como un artista pleno, de honda formación clásica y con conexiones con el contexto artístico de su momento; hemos podido apreciar la relación con la cultura italiana del *trecento* a través de Petrarca o las alusiones a la literatura dantesca, y también al movimiento prerrafaelita patente en la presencia de esa *Ofelia*, con la que se refleja el amor frustrado, la carencia de ayuda y socorro para recuperar la luz desde la oscuridad, la muerte de la belleza y la ausencia de un futuro. Innegables resultan las referencias a Goya, que a su vez serviría como precedente de tendencias más cercanas a Marín Bagüés, como el simbolismo y el expresionismo, que también están presentes en estas estampas. Vemos, por un lado, personajes repre-

²² Esta obra fue realizada también por el artista en óleo sobre cartón, y en ese trabajo las figuras que aparecen muertas y flotando en el mar se acompañan con cartelas en las que leemos «Arte» y «Razón». Conviene recordar también que en 1921 moriría la madre del pintor. La figura materna podría ser también esa luz que guiara la alegórica *barca* de Bagüés.

²³ Sobre el simbolismo del color, PASTOUREAU, M., *Negro: la historia de un color*, Madrid, 451 editores, 2009.

sentados con carácter melancólico a través de posturas y actitudes ensimismadas, con anatomías llenas de luz, suaves texturas y aspecto celestial, inalcanzable y, por otro lado, apreciamos personajes de potentes anatomías configuradas con gesto y trazo libres, abocetados, movidos por el sentimiento y la expresión, capaces de comunicar al espectador angustia, dolor o desesperación. Además, resulta una característica común en los grabados la presencia del desnudo²⁴, hecho que permite al artista utilizar las anatomías como herramientas para la comunicación de diversos significados –como metáforas en sí mismas–, y además como un recurso simbólico añadido, que es en realidad un trasunto de la desnudez del alma y una conexión directa con el origen más profundo del ser humano. Por otro lado, cuando se representa la naturaleza en las estampas de Bagüés, se hace con sentido trascendente, en clara alusión a la visión romántica de la futilidad de la vida humana.

Podemos concluir por tanto que Marín Bagüés encontró en el arte del grabado una parcela intimista con la que representar, casi de forma purificadora, sus principales obsesiones y preocupaciones vitales. Para ello recurrió a un trabajo plenamente figurativo en el que destaca la presencia de un profundo contenido simbólico, para lo que el artista se sirve de recursos plásticos, estéticos y culturales. Estos trabajos destacan por su valor técnico, por el contexto de su realización, en un momento de carencias en lo que a la infraestructura se refiere en relación con el grabado en Aragón y Zaragoza, y por su contenido simbólico, por lo que son un conjunto digno de ser analizado de forma independiente como parte importante dentro del trabajo artístico de Francisco Marín Bagüés, así como dentro de la historia del grabado aragonés contemporáneo.

²⁴ El desnudo, característica propia de la obra gráfica impresa de Bagüés, no es abundante en su pintura, salvo en estudios preparatorios, trabajos de formación o de temática mitológica como en *El Nacimiento de Venus y Orfeo*, 1934.



Fig. 1. El príncipe encantado, aguafuerte, 1919. Museo de Zaragoza. Depósito Ayuntamiento de Zaragoza. F. José Garrido.



Fig. 2. Dos mujeres desnudas con niño, aguafuerte, h. 1918. Museo de Zaragoza. Depósito Ayuntamiento de Zaragoza. F. José Garrido.

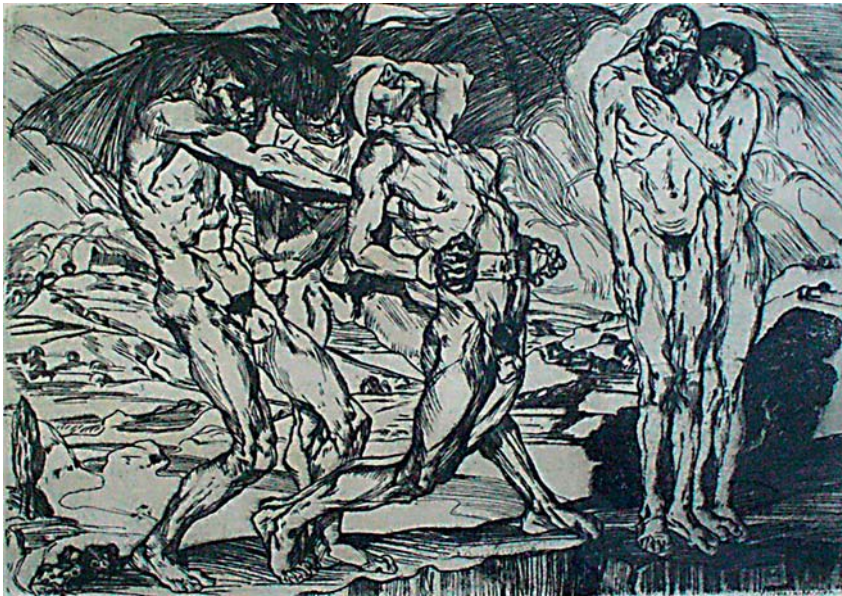


Fig. 3. Crimen en la noche, aguafuerte, 1919. Universidad de Zaragoza. Fotografía: B. Bueno



Fig. 4. La nave de Petrarca, aguafuerte, h. 1918-1921. Universidad de Zaragoza. Fotografía: B. Bueno