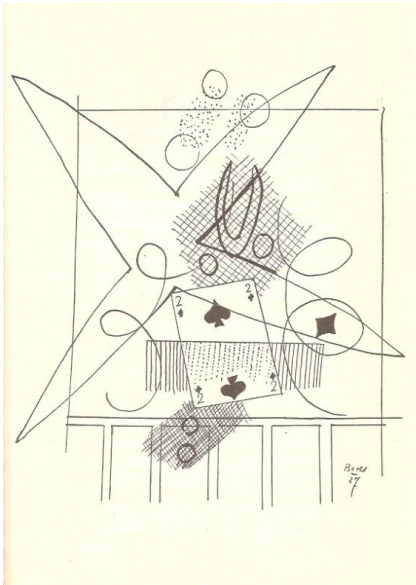


TRABAJO FINAL DE MÁSTER

# Francisco Bores, el ilustrador lírico:

Plasmación artística de la obra poética de  
José María Hinojosa, Stéphane Mallarmé y  
Federico García Lorca

---



Alumna: Judit Faura González

Tutora: Doctora Lourdes Cirlot Valenzuela

Departamento: Historia del Arte

Convocatoria: Septiembre

Universidad de Barcelona

# Francisco Bores, el ilustrador lírico: plasmación artística de la obra poética de José María Hinojosa, Stéphane Mallarmé y Federico García Lorca

## Índice

1. Introducción: el porqué del tema elegido.....pág. 4
2. Metodología.....pág. 6
3. Estado de la cuestión.....pág. 8
4. Francisco Bores: breves apuntes biográficos.....pág. 17
5. Francisco Bores y José María Hinojosa: aproximación al proyecto pictórico-poético *La rosa de los vientos*.....pág. 24
  - 5.1 Bores e Hinojosa: puntos de conexión intelectual.....pág. 24
  - 5.2 José María Hinojosa, el eterno olvidado surrealista.....pág. 27
  - 5.3 Aproximación al poema *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa.....pág. 29
  - 5.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores en *La rosa de los vientos*.....pág. 31
  - 5.5 Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con *La rosa de los vientos*.....pág. 37
  - 5.6 Bores y su plasmación pictórica de la lírica surrealista de Hinojosa.....pág. 41
6. Francisco Bores y Stéphane Mallarmé: aproximación al proyecto pictórico-poético *La Siesta del fauno*.....pág. 44
  - 6.1 Bores y Tériade: génesis del proyecto.....pág. 44
  - 6.2 Stéphane Mallarmé y su renovación poética.....pág. 49
  - 6.3 Aproximación al poema *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé.....pág. 51
  - 6.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores en *L'après-midi d'un faune*.....pág. 54
  - 6.5 Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con *L'après-midi d'un faune*.....pág. 64
  - 6.6 Bores y su plasmación pictórica de la lírica simbolista de Mallarmé.....pág. 68

7.	Francisco Bores y Federico García Lorca: aproximación al proyecto pictórico-poético <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> .....	pág. 76
7.1	Bores y Lorca: confluencias biográficas e intelectuales entre pintor y poeta.....	pág. 76
7.2	El drama de lo popular en Federico García Lorca.....	pág. 79
7.3	Aproximación al poema <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> de Federico García Lorca.....	pág. 82
7.4	Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> .....	pág. 84
7.5	Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> .....	pág. 96
7.6	Bores y su plasmación pictórica de la lírica folklórica de Lorca.....	pág. 100
8.	Aproximación al análisis comparativo de la plástica de Bores en relación a la poética de Hinojosa, Mallarmé y Lorca.....	pág. 106
8.1	Análisis comparativo formal de <i>La rosa de los vientos</i> , <i>La siesta del fauno</i> y <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> .....	pág. 106
8.2	Plasmación pictórica de los textos: semejanzas y divergencias entre los distintos paradigmas.....	pág. 111
9.	Conclusiones.....	pág. 120
10.	Bibliografía y webgrafía.....	pág. 125
11.	Índice de ilustraciones.....	pág. 130

## 1. Introducción: el porqué del tema elegido

Tanto la literatura, y más concretamente la poesía, como la música, han sido zonas de confort para mí. La mayor parte de las ocasiones, se han convertido en acompañantes de mi labor como estudiante de historia del arte, pero nunca cómplices directos de mis trabajos o escritos. Y en este caso, decidí de una manera casi casual, que esta relación tenía que quedar plasmada en mi proyecto de fin de máster.

Lo denomino casual porque el descubrimiento del protagonista, Francisco Bores (1898-1972), fue muy azaroso pero a la vez curioso. Casi parece que me hubiera estado esperando mucho tiempo, alejado de los circuitos quizás más populares del arte. Hice una búsqueda en torno a las relaciones que se pueden establecer entre arte-literatura, cuando apareció él unido con el nombre de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Este último siempre había despertado en mí un gran interés por la novedad que representó su poética, tremendamente criticada por muchos y elogiada hasta la extenuación por otros. Me pareció realmente sorprendente que una figura como Bores, hubiera recibido el encargo de realizar una serie de ilustraciones para uno de los poemas más importantes de Mallarmé *La siesta del fauno*, de la mano del gran crítico francés Tériade. Este hallazgo, de encargo hacia Bores, fue inédita hasta hace pocos años, concretamente hasta 2012 cuando el Circulo de Bellas Artes de Madrid encontró más de 200 dibujos de Bores y la documentación que acreditaba que Tériade había sido el artífice.

Este afán de unión de las diferentes manifestaciones culturales, y estas extrañas relaciones entre un artista español, un crítico francés y un poeta simbolista también francés, me hicieron plantear este trabajo. Pero continué con mi búsqueda, descubriendo que Bores era un asiduo colaborador en revistas literarias, en las cuales ilustraba a poetas como Gerardo Diego entre muchos otros. Eso me llevó hasta Federico García Lorca y su *Llanto a Ignacio Sánchez Mejías*. Encontré que el pintor había ilustrado una de las múltiples ediciones dedicadas al popular poema. Y empezaron a surgirme ideas al respecto. Sobre la confluencia o distanciamiento que podía existir en ambos casos.

Cerró mi círculo ideológico *La rosa de los vientos*“, de José María Hinojosa, poeta de la Generación del 27, que en una posición similar a la de Boreas, de cierto olvido por parte de crítica y público, también había colaborado con el pintor en la ilustración de una de sus obras.

Toda esa amalgama poética-pictórica resurgió en mi cabeza, y decidí que aquel primigenio estudio de Boreas y Mallarmé, podía enriquecerse enormemente si se comparaba con otros ejercicios similares producidos con otros poetas como Lorca o Hinojosa. Hacer un análisis comparativo de las diferentes perspectivas que Boreas había optado por ejercer en cada caso.

Es un tipo de análisis este, que no se da con demasiada frecuencia en el campo de la historia del arte, y sin duda despierta unos intereses y crea unas redes de conceptos que de otra manera sería imposible crearlos. Es inevitable pensar que hay una correspondencia entre lo que se crea en el campo literario con lo que se produce en el campo de las artes visuales en un determinado momento. Solo hay que realizar un repaso a la historia para darse cuenta de que es un hecho palpable y real, que aun muchos se resisten a aceptar. En el caso de Boreas, las conexiones devienen flagrantes, ya que dos de los poetas con los que trabajaremos en el siguiente estudio, fueron contemporáneos a él, y ejercieron una influencia clara, sobre todo Lorca, en la plástica del artista. Él mismo lo reconoció años después en numerosos escritos. Con lo que la red de conceptos y relaciones estaba creada de antemano; solo se deberá ir reorganizando y releendo con las informaciones complementarias que surjan a lo largo de la investigación.

En definitiva, interdisciplinariedad, palabra que para muchos es desdeñable, pero que si se usa en los ámbitos adecuados, puede resultar del todo provechosa, como creo que es este caso

## 2. Metodología

Para realizar un trabajo como este, creo que es totalmente indispensable realizar un estudio pormenorizado de todas las partes que lo componen, para así encontrar las singularidades y enlaces que pueden existir entre ellas.

En primer lugar, analizar el caso del protagonista principal, Francisco Bores. Para ello lo más importante es estudiar su obra plástica de una manera focal y unívoca, y utilizar sobretodo el catálogo razonado, mencionado anteriormente. Y todas aquellas monografías que se han ido realizando. Aunque hay que destacar la escasez de fuentes individuales que se han dedicado a Bores durante estas décadas. Su nombre aparece de manera frecuente en catálogos y libros dedicados a la Escuela de París o cuando se le adjunta con otros artistas en grandes exposiciones; también cuando se le relaciona con movimientos literarios como el ultraísmo. Sin embargo, no comienza a tener protagonismo como figura singular hasta hace relativamente unos pocos años atrás.

Destaco este hecho, porque no es lo mismo realizar un estudio de un artista o movimiento con una gran variedad de fuentes y puntos de vista, que tener que ceñirse a unas pocas fuentes, las cuales en muchos casos repiten informaciones y pueden acabar por ser poco funcionales.

Por otro lado, continuaríamos el análisis en este caso de tipo poético o más propio de la literatura comparada, como son los textos de Stéphane Mallarmé, Federico García Lorca y José María Hinojosa. Aquí nos encontraríamos con una complicación extra que se convierte a su vez en la motivación principal. Y no es otra que el hecho de que no es un estudio basado en la visualidad como lo son las artes plásticas. En este caso el análisis se basa en lo etéreo, podríamos decir casi metafísico. Ya no hay elementos formales en los que focalizar nuestra atención. Entran en juego aptitudes y características nuevas como la metáfora, los recursos literarios, el vocabulario que evoca. Si combinamos todos estos elementos, encontramos factores y discursos comunes entre ambas disciplinas. Y son éstos últimos los que se intentarán poner en valor a lo largo de estas páginas.

Intentaremos ver si hay una retroalimentación entre el mundo plástico y el mundo literario, haciendo que las obras resultantes, en este caso las ilustraciones de tres poemas, sean una conjunción de elementos que nos lleven a vislumbrar una correspondencia entre imagen y texto. O contrariamente, ver como cada disciplina libera sus propias características y conceptos, sin que haya una interpelación profunda entre ninguno de ellos.

Por otro lado, ser consciente de la separación cronológica y estilística que existen entre estos tres textos y ser capaces de analizar como Bores se enfrenta a la problemática y de qué manera la resuelve; si a través de una correspondencia estilística con el texto ya dado o buscando entre la contemporaneidad que le circundaba. Esto nos llevaría a observar de manera detallada las características formales e iconográficas de cada uno de los casos, para así ir creando las bases de lo que será el análisis comparativo final. Un análisis, basado en la observación directa de los dibujos legados por el artista, que nos llevará a recoger una serie de datos susceptibles de ser analizados comparativamente en otros puntos de la investigación.

Del mismo modo, estudiar el modo en que Bores transforma la lírica de los autores en fluidas formas plásticas. Analizar cómo utiliza los recursos literarios que le ofrecen los textos y ver de qué manera los procesa y materializa. La diversidad de prismas conceptuales se corresponde con la diversidad de artistas que existen, con lo que se intentará averiguar cuál es el elegido por el pintor. E intentar confrontar lo creado por Bores, con lo realizado con anterioridad o posterioridad, por otros artistas que hayan tenido que afrontar esta misma tarea.

Nos proponemos también analizar su producción global, focalizada sobre todo en la pintura al óleo, y ver si podemos establecer relaciones de similitud entre ellas y nuestras ilustraciones. Comprobar si hay una singularidad en cada uno de los proyectos o si son una ramificación adaptada de lo realizado en paralelo como pintor y que por tanto no aportarían una novedad dentro de su producción.

Por último, hacer un análisis comparativo de todas las informaciones y conceptos que hayan ido surgiendo en los puntos mencionados, y crear una nueva lectura de confrontación y unión entre los tres proyectos artístico-poéticos. Eso no llevará a encontrar lo que realmente hace únicas a estas producciones y crear un punto de conexión con su obra precedente y posterior.

### 3. Estado de la cuestión

Creo que lo más razonable, en el caso que nos ocupa, es analizar la situación desde la perspectiva clásica de: *Ut pictura poesis*. Algunos lo traducen “como la pintura, así es la poesía”, aunque otros, concretamente los críticos de arte, les guste más “como la poesía, así es la pintura”. En cualquier caso, se podría definir casi como una tradición literaria, que ha llevado a conclusiones de todo tipo. Para este trabajo, he querido analizar la cuestión desde una perspectiva conceptual de la problemática y no tanto desde una posición muy delimitada por un tiempo o un espacio determinado. Sino que he querido hacer un estudio transversal, de manera que la cuestión se vea planteada de una manera más global y menos encorsetada.

Debemos remontarnos a la Grecia clásica para empezar a ver estos ejemplos de incipientes estudios vinculando las diferentes disciplinas de una manera más o menos razonable. Y el caso paradigmático es el de **Horacio** y su *Epístola a los pisones* más conocida como *Ars poética*<sup>1</sup>. De datación incierta, se sabe que fue de las últimas obras que realizó, por tanto después del año 20 a.C.

Los antecedentes de la afirmación de Horacio se encuentran en Aristóteles y su *Retórica*. Afirma que “la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía”, suministra una base para relacionar entre sí el arte visual (arquitectura, escultura y pintura) y el arte acústico (poesía, música y danza)<sup>2</sup>. Pero es sólo a partir del helenismo cuando se establece el paralelismo entre poetas y artistas visuales aplicando criterios creativos, espirituales e, incluso, divinos.

Horacio en su obra, se dedica a ensalzar los modelos griegos y da consejos acerca de cómo debe realizarse una buena poética, sobretodo dirigidos a los poetas más noveles. Pero lo que nos interesa es el momento en el que él utiliza la ya famosísima locución latina, *Ut pictura poesis*. Para Horacio existe un tipo de poesía que gusta más, si es vista de cerca, mientras que hay otra que se vislumbra más de lejos o se ve por

---

<sup>1</sup> Figueras i Capdevila, Narcís (editor): *Art poètica ; i Epístoles literàries : A Florus, A August*, Barcelona, La Magrana, 2003.

<sup>2</sup> Racionero, Quintín (editor): *Retórica de Aristóteles*, Madrid, Editorial Gredos, 1990.



segunda vez. Y lo relaciona con la pintura, a la cual según Horacio, le ocurre lo mismo, iniciando así un debate interminable.

Las relaciona con conceptos bastante simples, afirmando que tanto las obras pictóricas como poéticas, pueden ser inteligibles, evidentes o comprensibles, y otras no tanto. Por tanto, ambas confluyen en la experimentación estética, el goce sublime y creativo que provocan en el espectador.

El concepto de Horacio, pero, quedará un poco relegado durante la Edad Media, época en que nuevamente se cree en la firme separación de las artes, tanto de la poesía como de la pintura. El concepto de arte por parte de los escolásticos, no proviene de la *Ars Poetica*, sino de la física y la metafísica. Para los tratadistas medievales, el arte era un ejercicio físico que se regía a través de unas reglas determinadas, que podía tener un contenido intelectual y también racional.

Durante el siglo XVI, y más concretamente en el **Renacimiento italiano**, los tratadistas quisieron aplicar la estética de la poesía, a la pintura. Intentaron codificar y organizar los conocimientos para instruir a los jóvenes artistas. Los filósofos y pensadores del momento, vivían a la sombra de los grandes escritores de la Grecia Clásica y de la Roma Imperial. Veían que ellos eran la autoridad, y debían seguirles<sup>3</sup>. Pero se dieron cuenta, que no tenían tratados específicos sobre la pintura, ni una estética relacionada con el hecho pictórico. Decidieron que la solución más plausible, era cimentar su propia estética, a través de los preceptos y conceptos que los clásicos, habían ideado para la poesía. No repararon en que estaban imponiendo factores que provenían de otro medio de expresión totalmente diferente, y que probablemente no podrían sostener esta nueva estética, podríamos llamarla prestada.

Uno de los mejores ejemplos de todo esto, fue **Ludovico Dolce** con su *Dialogo della pittura intitolato l'Areino* del año 1557. Su pensamiento era tan radical, que llegó a decir que los escritores son pintores, y que la poesía, la historia y todo aquello que en definitiva, puede escribir un hombre de letras, es pintura<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Lee, Rensselaer.W: *Ut picture poesis, la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Editorial Cátedra, 1982, pág. 18.

<sup>4</sup> *Ibid*, pág. 8.

Para continuar con esta tradición literaria debemos hacer un salto en la cronología, y toparnos con **Gotthold Ephraim Lessing** y su *Laocoonte*<sup>5</sup>. Podríamos decir que es el primer autor que quiere establecer unos límites claros y concisos, entre la idea de pintura y poesía. Sin duda, es la mejor cristalización del espíritu ilustrado alemán. Quiere destruir tópicos y derribar ídolos, como habían sido Winckelmann o Gottsched. Durante la historia, en muchas ocasiones se ha visto que el arte es una actividad dependiente de la naturaleza, como si su único fin fuera el de recrear una segunda realidad. Y es ésta idea de Naturaleza, que prevalece en todas las páginas que Lessing dedica al tema. Pero hay un claro elemento que prevalece delante de otro, y es la poesía, siguiendo la tradición aristotélica, que según Lessing es claramente superior a la pintura. Aunque su idea de poesía aquí, es la de una poesía épica y dramática que nos explica las grandes acciones humanas.

Lessing basa mucha de su estética en autores anteriores, de la tradición literaria alemana como pueden ser Leibniz, Wolf o Baumgarten. Aunque al que mayor admiración profesa es al primero de ellos, Leibniz, y su idea de mónada humana, que no puede lograr aprehender de un modo claro la estructura que forma la belleza.

Aunque el pensamiento de Lessing no solo se ve influido por autores de su propia nación, sino que también fija su atención en autores franceses como Du Bos y su obra *Reflexions critiques sur le poesie et la peinture* de 1719, que también nos serviría como referente anterior de la temática que nos ocupa. Y decimos que Lessing sigue un poco su línea, ya que él también considera que hay una preeminencia por parte de la poesía, delante de la “menor” pintura. En consecuencia, el Laocoonte no es una idea nueva a la que Lessing de alas, sino que es una idea que ya venía prefigurándose años atrás, en plena Ilustración.

Dadas las circunstancias es inevitable tener que citar a Winckelmann, ya que fue éste el que activó la mente del alemán para crear su obra magna. Su visión del artista, no es la de que debe mirar a la naturaleza para crear su obra, y así lograr la belleza. Los griegos ya fueron los perfectos selectores de elementos de la naturaleza, logrando las máximas cotas de genialidad en sus creaciones. Para Winckelmann el paradigma de la perfección se encuentra en el arte griego clásico, como bien es sabido. Pero no es el

---

<sup>5</sup>Lessing Gotthold.Ephraim: *Laocoonte*, Berlin, 1766, version en español por Eustaquio Barjau, Madrid, Editorial Tecnos, 1990 , pág. 24.

autor alemán el verdadero enemigo de Lessing, de igual manera que la problemática de la expresión del sacerdote en la escultura del Laocoonte, no es la razón de ser principal del libro que nos ocupa. El enemigo real de Lessing, es Horacio y la locución que nos lleva ocupando varias líneas de ésta investigación.

Según expone Enrique Barjau en su prólogo del *Laocoonte* de Lessing, lo que hace Horacio en el párrafo en el que se incluye la famosa cita, es comparar la poesía con otras artes y actividades. Pero es una comparación en tres fases: una primera entre la poesía, la música y la pintura, donde supuestamente se le concede errores ocasionales, que no frecuentes. En una segunda fase, la poesía se asemeja a la pintura por como el espectador goza del producto de ellas. Y una tercera y última fase, en que la poesía no admite mediocridad ninguna, como ocurre con la poesía<sup>6</sup>.

Es en esta segunda fase, donde encontramos la locución, cuando compara las dos disciplinas por su similitud en el momento de ser aprehendidas por el público, es decir, que nos pueden invitar a la lectura y a la contemplación de una manera repetida, aunque no fatigada. No nos habla, por otro lado como siempre se ha querido entender, del objeto de éstas dos. Mucha de la mala interpretación, según Barjau, nace de la estética medieval que vio en las palabras de Horacio la “escritura iconográfica monumental”. En otras palabras, para el gran público, eran las pinturas y esculturas, las que les explicaban las historias bíblicas. Era un mero ejercicio de comunicación, que acabo relacionándose con el ámbito estético.

Para Lessing, la poesía y la pintura, cuentan con unos signos y unas condiciones muy distintas, en el momento de representar y mostrarnos la realidad. Por un lado la poesía, encuentra su condición más óptima en la temporalidad, mientras que la pintura lo hace en la espacialidad. Y de igual manera pasa con los signos que ambas utilizan. Las artes plásticas recurren a los signos naturales y la poesía hace uso de los signos arbitrarios.

La superioridad de la poesía para Lessing, yace en que ésta se encuentra en el campo de la fantasía humana, cosa que hace abrir las posibilidades de la mente a través de estos signos arbitrarios y del propio lenguaje, que son inmensamente más amplios que los signos naturales ofrecidos por la pintura.

---

<sup>6</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *op.cit*, pág 25.

Y la crítica más dura que lanza a las palabras de Horacio, es la incapacidad de la poesía para presentar de una manera inmediata un objeto corpóreo, por una sencilla razón. Esta condición de temporalidad, de la que hablábamos, distorsiona la realidad a la cual quiere aludir. El lector u oyente de ése texto, oye como sucesivo lo que es simultáneo. La inmediatez se ve corrompida, cosa que en lo esencialmente artístico, se encuentra implícito.

En el siglo XIX, uno de los grandes filósofos, también alemán, **August Wilhelm Schlegel**, escribió el que para muchos es el texto más antilessigniano de todos los tiempos. Fue publicado por la revista *Athenaeum* en el año 1799<sup>7</sup>. En él, hacía una serie de descripciones de cuadros, que al final de todo, se acababan convirtiendo en poemas. Enfatizaba lo beneficioso que podía ser para todas las artes, tanto para la poesía, como para la pintura, como para la música, tomar prestadas ideas o imágenes, afirmando que sin su mutua influencia se volverían “adocenadas y serviles”. La pintura, según Schlegel, podía elevarse más allá de lo real e inmediato, y a la poesía convertirla en algo más real, y no tan etéreo. En definitiva, cuando las palabras del poeta se abren al horizonte del pintor, y los cuadros de éste a la poesía de los colores, la relación mimética no acaba en una transposición literal del mundo.

Después de haber puesto en valor, estas referencias podríamos decir “clásicas”, del tema que nos ocupa, pasemos a ver teóricos que han focalizado su atención en esta dicotomía de manera más contemporánea. Y la primera referencia no podría ser otra que la de **R.W. Lee**, del cual ya hemos citado algunas de sus aportaciones. Su obra principal acerca del tema que nos ocupa es *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura* del año 1982. Como su propio título indica, se centra concretamente en época renacentista y barroca, y se va recreando en los tópicos más frecuentes que se van llevando a cabo, a través de la *Ars Poetica*. Lo hace a partir de los modelos que se encuentran en tratados de poesía, como por ejemplo *imitatio*, *inventio*, *elocutio* etc. Y

---

<sup>7</sup> Gabrieloni, Ana Lía: Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad, *Saltana Revista (en línea)*, Diciembre del 2001, [consulta: 2 de enero de 2015]. Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0012.html#.VKbJ5dKG-Sq>. ISSN: 1699-6720

así ejemplificar, lo unidas que estuvieron en esos momentos todas las disciplinas, aunque la poesía y pintura, en un mayor grado.

Y como ya hemos comentado, páginas atrás, se da cuenta de los excesos interpretativos que protagonizaron los tratadistas renacentistas como Dolce o Lomazzo. Todo ello promovido por un ferviente deseo de encontrar aquello que ayudarse a alcanzar la libertad en las artes plásticas y acabar con la injusticia que se había llevado a cabo durante siglos. Lee realiza un ejercicio de desmontar tópicos, y clarificar conceptos equívocos, que según su parecer, los pensadores modernos acometieron.

Otro teórico/pensador contemporáneo a Lee, que también se interesó por el tema fue **Étienne Souriau** con su escrito *La correspondencia entre las artes* de los años 60.<sup>8</sup> Intenta encontrar equivalencias analizando ciertas expresiones artísticas, como por ejemplo el arte del arabesco relacionándolo con la música<sup>9</sup>. Souriau reconoce que cada arte tiene su propio lenguaje, y por tanto los temas adquieren matices y consideraciones distintas. Y que si de verdad existiera una estética comparada, sería un hecho muy beneficioso para los estudios de las artes, ya que sería posible vislumbrar las similitudes y divergencias de todas ellas.

Aunque él mismo, se da cuenta que los estudios comparativos, en la mayor parte de las ocasiones son poco exactos, ya que se respira una cierta vaguedad en sus afirmaciones y analogías. Defiende un método estructural, con el único fin de que realizar unas conclusiones coherentes.

El título del propio texto, ya tiene una estrecha relación con el ámbito poético, ya que “correspondencias” tiene mucho que ver con la dialéctica de Baudelaire. Esta correspondencia de las artes, lo que realmente ofrece al filósofo es “el único medio de acceso positivo al conocimiento de la promoción instaurativa, fundadora del ser”. Sigue una clara actitud, y además asegura que esta comparación permitiría destilar lo esencial, lo único, aquello que hay de Arte en las artes.

---

<sup>8</sup> Souriau, Étienne: *La correspondencia de las artes*, Madrid, Fondo de cultura económica de España, 2004.

<sup>9</sup> Corbacho Cortés, Carolina: *Literatura y arte: el tópico “Ut pictura poesis”*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, pág. 26.

Souriau quería ir más lejos en sus planteamientos, y creía que debía haber unas analogías, esquemas o factores que las hicieran confluir, para así poder forjar una disciplina común para todas las artes, no sólo las que nos ocupan, y así crear medios posibles para la comunicación entre ellas. Quería encontrar una especie de ley universal que las vinculara a todas, aunque que ninguna de ellas perdiera su propia identidad, ya que sólo hay una arquitectura, sólo una pintura etc.

Un historiador del arte que también comparte intereses con nosotros, es **Thomas Munro** y su libro *The Arts and Their Interrelations* publicado el año 1949<sup>10</sup>. Para él, las relaciones entre las artes deberían incluir una catalogación previa de los sistemas, siempre teniendo presente que el propio concepto de “arte” es sumamente complejo por definición, y que por tanto deja una difícil tarea clarificadora.

Aunque uno de los autores que más repercusión ha tenido, en relación a este tema, ha sido **Mario Praz** con su obra *Mnemosine: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales* del año 1971<sup>11</sup>. Lo que se propone Praz es realizar una reconstrucción de estas intersecciones artísticas, a través de numerosos ejemplos que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos, desde la Antigüedad hasta el arte contemporáneo. Va intentando crear relaciones entre pintores y escritores, por ejemplo binomio Dante/Giotto, Poliziano/Botticelli, Ingres/Víctor Hugo, Joyce/Picasso dentro del arte más contemporáneo, entre otros. Da una visión tan transversal, que muchas veces es difícil poder profundizar en algún aspecto concreto. Destaca que cada una de las artes, tanto la música, como la pintura, como la poesía, poseen su propio ritmo y evolución.

**Ernst Gombrich**, realizó una crítica al libro de Praz. Y de su tono, podemos llegar a notar una cierta incredulidad y desconcierto. Como si realmente le pareciera muy interesante el ejercicio que ejecuta Praz entorno al planteamiento de las posibles relaciones e influencias entre tantísimos autores y artistas. Pero recrea su opinión en una metáfora, diciendo que nuestra manera de vestir o la disposición concreta que hacemos de nuestra habitación, nos muestran el fondo de cada uno de nosotros, las

---

<sup>10</sup> Pepper, Stephen C: “The Arts and their interrelations” en *The Philosophical Review*, Durham, Duke University Press, 1950, pág. 378.

<sup>11</sup> Corbacho Cortés, Carolina: *op.cit*, pág. 27.

experiencias vividas. Pero no arrojan luz sobre el problema en sí mismo, insinuando que Praz, que se queda en la mera superficie del problema, sin acabar de esclarecer la disyuntiva real<sup>12</sup>.

Dentro del campo de la estética y de la crítica de arte, se han producido también numerosas reflexiones en torno a la popular locución latina, y un buen ejemplo es *Historia de las ideas estéticas en España* de **Menéndez Pelayo**, una serie de volúmenes publicados entre los años 1883 y 1891. En ellos se va desgranando, aunque no de una manera focalizada, ya que no es el cometido de la obra, todas las vicisitudes y problemáticas que han tenido las artes entre sí. Es una lectura interesante porque da todo un abanico de pensamientos estéticos que se han ido sucediendo a lo largo de los periodos artísticos. De este modo, se va viendo la evolución que ha tenido el tópico.

Quería destacar también en este pequeño compendio, la *Teoría Literaria* de **R.Wellek y A.Warren** del año 1953<sup>13</sup>. Su mayor hincapié reside en los aspectos de tipo metodológico; establecen los criterios o mecanismos que se utilizan para analizar las diferentes disciplinas dentro de los estudios comparativos. En primer lugar, el que se ocupa de los paralelismos inferidos de la sintonía de impresiones; en segundo lugar el que considera las intenciones y las ideas del propio artista; en tercer lugar el que pone en valor el fondo social y cultural que todas las artes comparten; en cuarto y último lugar, el que se centra en estudiar los elementos o factores intrínsecos de los lenguajes que integran las artes.

Se dan cuenta que ha habido un cambio de paradigma, y ya no es tan importante el interés por el origen del propio fenómeno, que sería la actitud histórica, sino que se ha convertido en un interés por el fenómeno visto como organismo o sistema. Por tanto, un punto de vista estructuralista. Un estructuralismo que sigue la línea, que en cierto modo ya había iniciado Lessing, cuando reclamaba la necesidad de una teoría concisa que pudiera definir la organización interna de las diversas artes.

---

<sup>12</sup> Gombrich, E.H: "Review of Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*" en *Burlington Magazine*, Londres, Volumen 114, 1972, pp. 345-6.

<sup>13</sup> Welleck, R y Warren, A: *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1985, pp.8-9.

Esta última afirmación puede relacionarse con la última de las teorías o corrientes que se ha interesado por el tema: la semiótica. Pensadores como **Omar Calabrese**, uno de los autores contemporáneos por excelencia, también ha reflexionado sobre el tema. En *Lenguaje del arte*, habla de las transformaciones, que son las que según él, garantizan la circulación de los mensajes culturales entre los diferentes sistemas. Y también la creatividad, que contienen esas mismas transformaciones.<sup>14</sup>

Autores como **J. Mukarovsky** y su *Escritos de Estética y Semiótica del arte* de los años 70, han continuado esta senda de la semiótica.<sup>15</sup> Para él, el arte es el único que puede contener desde lo más diverso, a lo más único. Y dice que viene dado, por la variedad de materiales y por la propia diversidad de los objetivos que tienen las distintas ramas artísticas.

Por último, cabe destacar la aportación más contemporánea llevada a cabo por **Carolina Corbacho Cortés**, llamada *Literatura y arte: el tópico "Ut pictura poesis"*, la cual ya venimos citando. Podríamos decir que es una especie de compendio de todo lo explicado anteriormente. Es decir, hace un recorrido historiográfico desde la Antigüedad hasta la época de las vanguardias, intercalando innumerables ejemplos, que en la mayor parte de las ocasiones, son más clarificadores que cualquiera de los intrincados pensamientos o reflexiones. Sabe sintetizar notas, datos y sugerencias, que podrían parecer muy generalistas, pero lo combina con una prosa fácil, y con informaciones sorprendentes, que probablemente hasta un lector experimentado ignora.

Con este pequeño estado de la cuestión, el cual podría enriquecerse con muchísimos otros ejemplos, he querido dar una visión más o menos panorámica de los casos más clásicos y hegemónicos de lo interdisciplinar, empezando por los tiempos en los que aún no se aplicaba el término, hasta los autores y textos más actuales, donde se confrontan los estudios comparativos.

---

<sup>14</sup> Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 188.

<sup>15</sup> Mukarovsky, J: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 241.



#### 4. Francisco Bores, breves apuntes biográficos

Francisco de Paula José Eduardo nace el de 6 mayo de 1898 en Madrid, en el seno de una familia acomodada, que se relacionaba con actividades diplomáticas, abogacía, ingeniería o política. Por esta razón, después de haber aprobado el bachiller en el año 1915, decidió de una manera no muy vocacional, empezar sus estudios en la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Pero la influencia del Museo del Prado, el cual se encontraba muy cercano a la escuela, acabó por decantar al joven Bores hacia otros menesteres artísticos, abandonando la carrera.

Ingresa solo un año después en la Academia de Cecilio Pla, donde se quedará durante tres años, compartiendo pinceles con Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz o Joaquín Peinado<sup>16</sup>.

Durante estos años de aprendizaje junto a Pla, visitó en múltiples ocasiones el Museo del Prado, donde realizó copias de las grandes obras maestras como *Venus y Cupido con un organista* de Tiziano o *El cacharrero* de Goya entre muchas otras. De su maestro, años más tarde diría: “Como muchos artistas de aquella época, era un académico sensible al impresionismo, por lo tanto bastante tolerante. No he conservado prácticamente nada de todo lo que pinté hasta 1922: no se ha perdido gran cosa, eran simples ejercicios.”<sup>17</sup> Y será justamente en éste preciso instante, donde los paradigmas cambiarán para Bores, como él mismo reconoce en éstas líneas: “En 1922 empecé de veras a “malearme” según mis profesores. Me había negado a ingresar en la Escuela de Bellas Artes.”. “Fue en aquel momento que sentí una acuciante necesidad de renovarlo todo y empecé a colaborar en modestas revistas del movimiento ultraísta.”<sup>18</sup>

Es importante destacar, que durante estos años mantiene un contacto frecuente con los miembros de la Residencia de Estudiantes, coincidiendo entre otros con Buñuel, y participando en las tertulias que se celebraban en Platerías o el café Gijón.

---

<sup>16</sup> Dechanet, Hélène (ed): Francisco Bores: catálogo razonado, pintura, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pág. 21.

<sup>17</sup> Marchand, J.J: “Propos de l’artiste” en Bores, París, Galería Louis Carré, 1957, pág. 56.

<sup>18</sup> *Ibid*, pág. 57.

También asistía a las reuniones que se realizaban en el antiguo estudio de los Madrazo, donde se dejaban ver grandes literatos como Pedro Salinas, José Ortega y Gasset o Juan Ramón Jiménez. Pero sus interrelaciones artístico-culturales no terminan ahí, ya que también recibió clases en la Academia Libre de Julio Morales, en la cual también se encontraba Salvador Dalí.

Sus amistades, por otro lado, también eran amplias y de muy diversa índole. Las conocemos por los muchos grabados y xilografías que realizó de ellos como los de Gerardo Diego, Federico García Lorca, José María Hinojosa y muchos más. Al mismo tiempo, colabora de forma asidua, realizando dibujos y grabados para revistas como *Alíar*, *Horizonte*, *Cruz y Raya*, *Tobogán*, *Si o España*.

Su pasión por la cultura andaluza y sobre todo por el flamenco y la tauromaquia, harán que sus lazos se estrechen con personajes como García Lorca o el torero Ignacio Sánchez Mejías.<sup>19</sup>

El año 1925 será totalmente decisivo en su carrera, ya que muestra su obra por primera vez en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, con dieciséis óleos y acuarelas, sin ningún éxito por parte del público, que veía en la obra de Bores una ferocidad demasiado exacerbada. Como consecuencia, decidió que su arte sería comprendido en otro tipo de sociedad, más concretamente en la francesa. Y marchó a París en compañía de su amigo Cossío, estableciéndose en el bohemio barrio de Montparnasse. Aunque pronto sufre su primer desengaño, cuando sus obras son rechazadas en el Salón de Otoño, como le cuenta a su amigo Benjamín Jarnés: “Me encuentro aquí perfectamente. Lástima que en esto la “Liberté” no esté a la altura de la “Egalité”.”<sup>20</sup>

En estos momentos, empieza a codearse con grandes artistas como Picasso o Juan Gris, que fallecerá poco tiempo después que Bores se instale en la ciudad. Reconoce la influencia, tanto de sus compatriotas antes mencionados como también del propio movimiento cubista. Aunque siempre dirá que el surrealismo, por su paradigma intrínseco, satisface mejor sus necesidades artísticas.

---

<sup>19</sup> Dechanet, Hélène (ed): *op. cit*, pág 23.

<sup>20</sup> Carta a Benjamín Jarnés, París 19 de septiembre de 1925, Madrid, Archivo Residencia de Estudiantes.

Sin embargo será un artista francés de otro movimiento, como es el fauvismo, el que ejercerá una mayor y más fructífera influencia en su arte posterior. De él dirá: “El artista contemporáneo que más me influyó era Matisse.”<sup>21</sup>

Como antecedente más inmediato del trabajo que nos ocupa, se encuentran los dibujos que realiza en el año 27 para el libro de poemas de José María Hinojosa llamado *La rosa de los vientos*.

Durante este año también establecerá contacto con los marchantes Jacques Bernheim y Leónce Rosenberg y con diversas galerías como la Galería Pierre y Percier, las cuales contribuirán a que su obra acabe por conocerse en territorio francés. Tan importantes son estas relaciones, que terminan por culminar en la que será su primera exposición individual, de la que se podía extraer una fuerte influencia del cubismo picassiano.

Como resultado de este proceso expositivo, se iniciará una de las amistades más importantes en toda la carrera de Bores. No será ni más ni menos que el prestigioso crítico y editor Tériade, el cual le defenderá en múltiples ocasiones como vemos en la primera reflexión que realiza sobre el joven artista en la revista *Cahiers d'Art*: “Bores es un pintor de extraordinaria sensibilidad y de una admirable salud moral. Es pintor y si traza en la pintura nuevas vías, las traza con seguridad, las traza como pintor.”<sup>22</sup>

Con Tériade, su círculo intelectual aumenta considerablemente, ya que le presenta a Max Jacob, André Breton, Paul Éluard, Man Ray entre otros.

En una de esas muchas tertulias en las que se veía implicado, concretamente en la que ocurrió en el Café du Dôme, conoce a una joven pintora Raïa Perewozka, de origen lituano. Era una ferviente admiradora del trabajo de Bores y en tan solo dos años, su relación se afianzará convirtiéndose en marido y mujer en 1930, con Tériade y Abraham Rattner como testigos.<sup>23</sup>

En este mismo año, participa en dos exposiciones grupales: por un lado la celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y otra en el Casino de San Sebastián llamada *Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna*.

---

<sup>21</sup> Marchand, J.J: *op. cit.* pág. 93.

<sup>22</sup> Tériade, E: “Bores” en la revista *Cahiers d'Art*, París, año II, número 3, 1927, pág. 108.

<sup>23</sup> Dechanet, Hélène (ed): *op. cit.* pág 27.

En 1931 se realiza la segunda de sus exposiciones individuales, en la Galería Georges Bernheim de París, con obras de 1927 y 1931. Tuvo una repercusión más que notable con las elogiosas críticas tanto de Tériade como de Zervos.

En junio de 1932, Bore expone en la Galería Vavin-Raspail, donde destaca su obra *Le Main*, en la cual encontramos una enorme precisión en la forma y también una mayor intensidad cromática.

Debido a problemáticas económicas, se ve obligado a separarse de su familia, enviando a Raïa y a su hija a Madrid a vivir con su madre entre los años 33 y 34.

Con tal de revitalizar su economía, intenta exponer lo máximo posible, y participa en una exposición con André Beaudin y Salvador Dalí en la Zwemmer Gallery de Londres y también en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas con la muestra llamada *Minotaure*.

Otra de sus incursiones en la ilustración de libros se produce en 1935 de la mano de Jean-Paul Collet y su *La vie même*. En ese mismo año también crea unos dibujos para la revista fundada por su amigo Tériade y Maurice Reynal, *La Bête noire*.

Sin embargo, uno de los contactos profesionales y personales que establecerá en esa época que tuvo una mayor repercusión en la posterior acogida de su obra, es el de Daniel-Henry Kahnweiler, director de la Galería Simon de París<sup>24</sup>.

Y aunque su actividad es fructífera y sus intentos múltiples, le resulta imposible mantener a su familia en París, y en 1935 termina por volver a España, alquilando un piso en Segovia, aunque poco tiempo después marchará a la capital.

Su estancia en España no es demasiado alentadora, ya que mandar obras a París era muy costoso, tanto para los marchantes como para el propio artista. Así que, cuando se vio económicamente independiente de nuevo, hizo las maletas y volvió a la bulliciosa ciudad de París en 1936. Y es allí, dónde nace su segundo hijo, Daniel; nombre que le puso en honor a su ya amigo Kahnweiler.

En la Galería Simón por otro lado, organiza una exposición individual, en la que quiso reunir obras de muy diversa índole, como *L'Après-midi*, *Femme dans sa chambre* o *Quelque part dans le sud*.

---

<sup>24</sup> Dechanet, Hélène (ed): *op. cit*, pág 30.

En 1939, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Bores y su familia se ven obligados a volver a España. Aunque en un primer momento no lo lograrán, a causa de los salvoconductos que solo cubrían hasta Bayona, terminan por llegar pocos meses después a San Juan de Luz. Aquí se encontraría con su admiradísimo Matisse, con el que compartió amistad y profesión durante sus meses de estancia, hasta finales de 1940.<sup>25</sup>

Debido al convulso periodo que se estaba viviendo, las exposiciones, tanto de ámbito individual como colectivo, escasearán. Pero la producción del artista no se verá para nada perjudicada y durante estos cuatro años realizará una gran cantidad de cuadros de pequeño y mediano formato. Focalizará su atención en escenas de paisaje y también en interiores, que tantos elogios habían cosechado. Destacan también los bodegones con frutas, hortalizas y todo tipo de alimentos, que le ayudan a experimentar con los efectos lumínicos.

Nuevamente, a causa de los delicados momentos, decide marchar con toda la familia a Madrid, donde permanecerá del 1943 hasta 1945. Y será justamente por estas fechas en las que iniciará un nuevo proyecto con Tériade. Un proyecto de suma importancia para nosotros: *L'Après-midi d'un faune*. Un poema de Mallarmé ampliamente conocido y versionado en diversas ocasiones en diferentes ámbitos artísticos, como es el caso de Debussy en la música, y al que Tériade quiso que Bores pusiera color a través de sus dibujos. Finalmente no se publicó, por cuestiones en las que entraremos más tarde, aunque las hipótesis más plausibles y realistas apuntan a problemáticas económicas.

Lo que marca realmente esta época, es la desazón, las desapariciones, las tragedias que se suceden en cada momento. Las tertulias que se realizaban se acabaron convirtiendo en un compendio de historias de muerte y tristeza, cosa que hizo cambiar la vida de Bores y del mundo entero.

Probablemente por la impotencia de los acontecimientos, Bores que nunca había demostrado afiliación alguna con ningún partido político, decide unirse a la causa con la Union Nationale des Intellectuels o el MRAP (Movimiento en contra del Racismo y el Antisemitismo). Aparte de esta incipiente concienciación política, no cesará en ningún momento su participación en exposiciones colectivas que se fueron celebrando en

---

<sup>25</sup> Dechanet, Hélène (ed): *op. cit*, pág 32.

Bruselas, Roma, Nueva York y muchos otros lugares. Bouret dirá de él en estos años: “En una época fue Juan Gris; en otra Chardin. Bores en vísperas de los años cincuenta, será leído en una historia del arte del año 2000 como el gran pintor del nuevo intimismo y de las tonalidades suavizadas.”<sup>26</sup>

En la década de los 50, se produce un cambio en el hecho artístico para Bores, y es que se da cuenta que ha de tratar la luz y el espacio de otro modo. Sus obras se tornan mucho más libres, el aire circula más fluido y por consiguiente el cuadro respira. A su vez, va depurando más las figuras, convirtiéndose, en algunas ocasiones, en seres transparentes.

Cuando se reabren las fronteras con España, Bores intenta pasar cada verano que puede en su ciudad, aunque sin poder exponer sus obras, ya que no militaba con el régimen franquista. En el 54 celebra la que es su primera exposición individual en la Galería Louis Carré de París, con obras que abarcan desde el año 51 hasta éste mismo año. En el texto de presentación Tériade se deshizo en elogios como muestra esta rotunda afirmación: “La exposición de obras recientes de Bores que hoy presenta Louis Carré es una manifestación importante: consagra a un gran pintor.”<sup>27</sup>

Su colaboración con la Galería Charpentier se volverá cada vez más frecuente entre los años 54 y 59, y participará en numerosas exposiciones que ponían en valor la Escuela de París y todos sus componentes.

Su relación con la literatura nunca tuvo fin, y un ejemplo de ello fue la ilustración a través de litografías de las obras completas de Albert Camus en 1961, como ya había venido realizando. En estos momentos también entra en contacto con el marchante Crane Kalman y vuelve al circuito expositivo londinense, con una muestra de ocho óleos dentro de una muestra colectiva.

En 1964 sorprende diversificando su actividad artística, ya que combina su faceta de pintor con la de creador de vidrieras. Concretamente, realiza las vidrieras de la Capilla del Seminario de Montbrison. Dos años más tarde es nombrado por el ministro de Cultura, André Malraux, Officier de l’Ordre des Arts et des Lettres. En estas mismas fechas, padecerá una crisis emocional, que le hará romper con su manera de pintar, vista hasta el momento. Raras veces utiliza el óleo, y decide experimentar con los

---

<sup>26</sup> Bouret, Jean: “Bores et le passion des gris” en la revista *Arts*, París, 3 de junio de 1949, pp. 1 y 4.

<sup>27</sup> *Ibid*, pp. 1 y 4.

rotuladores, haciendo un alarde de gran precisión poco común en los cuadros anteriores, tanto por lo que concierne al trazo como por la aplicación del color.

Puede que uno de los momentos más entrañables e importantes de estos últimos años de vida, sea la exposición antológica celebrada en la Galería Theo en Madrid, con obras que iban desde el año 28 hasta el 70. Fue una muestra muy aclamada, tanto por la crítica como por el público asistente.

Allí tuvo ocasión de reencontrarse con Buñuel, al que había conocido en sus años de juventud, además de Gerardo Diego o Vicente Alexandre, entre muchos otros.

El 10 de mayo de 1972, a la edad de 74 años, Francisco Bores muere en París la ciudad que le acogió y le dio la fama que merecía, yaciendo para siempre en el cementerio de Montparnasse.

## 5. Francisco Bores y José María Hinojosa: aproximación al proyecto pictórico-poético *La rosa de los vientos*

### 5.1 Bores e Hinojosa: puntos de conexión intelectual

Empezamos este complejo estudio interdisciplinar con la figura de José María Hinojosa. Reconozco que al iniciar este estudio no conocía la obra del poeta malagueño, solo alguna que otra referencia o mención en textos relacionados con la Generación del 27, que no intentan profundizar en su poesía sino que más bien aportan informaciones puntuales o anecdóticas. Y realmente creo que es una figura extremadamente interesante y contradictoria en sí misma, tanto por sus cambios ideológicos, en lo que concierne al ámbito político, como por los cambios estéticos que padece su lírica.

Al enfrentarme a su vida y obra he descubierto que el hecho de que no tuviera demasiadas referencias sobre su producción literaria, no era algo casual. Y es que el número de obras y monográficos que se le han dedicado, es tremendamente escaso. A partir de los años 70 de la mano de Alfonso Canales se editaron las *Obras completas* y más tarde se han escrito algunas obras de referencia como la de José Alcaide de la Vega, *José María Hinojosa, poeta al descubierto* de 1974 o el capítulo de Joaquín Marco “La recuperación de José María Hinojosa y la deformación de la literatura española contemporánea” en el libro *Vanguardia Española* de 1974. Focalizan toda su atención en la biografía del poeta, dejando bastante más de lado su estética o por lo contrario, comentándola de una manera muy sumaria. Pocas incursiones ha habido en la obra de este poeta malagueño y las pocas provienen de su ciudad natal, la cual ha querido reivindicarle en éstas últimas décadas.

Para hablar de Hinojosa es inevitable hacer referencia a su controvertida biografía que repercutió enormemente, para algunos de una manera injusta, en la valoración posterior que se le ha tenido. El hecho de que naciera en una familia acomodada, vinculada al mundo de la ganadería y las tierras de cultivo, hizo que se le conociera como el “niño rico” dentro de la intelectualidad del momento. Como indica Canales, a Fernando Villalón, conde Miraflores, poeta de su misma generación, se le admitió su



faceta de ganadero adinerado, mientras que a Hinojosa siempre se le reprochó.<sup>28</sup> De igual manera, que sus devaneos políticos, teniendo unos inicios plenamente izquierdistas, para pocos años antes de que empezara la guerra afiliarse a las listas del Partido Nacionalista Español y a la Unión Agraria de Derechas, tampoco han ayudado a una mayor consideración de su trabajo. Los que han estudiado su vida y obra coinciden en el hecho de que si hubiera muerto en el otro bando, su suerte hubiera cambiado. Y es que el 24 de julio de 1936 después de la sublevación militar, Salvador Hinojosa, padre del poeta, su hermano Francisco y él mismo, fueron detenidos en el piso dónde se estaban refugiando. Después de pasar una noche en la Prisión Provincial fueron fusilados por parte de los republicanos.<sup>29</sup> Puede que sean opiniones demasiado subjetivas, pero lo que es evidente es que la crítica que proviene de los poetas y artistas de su misma generación, en mucha parte, viene alimentada por su cambiante ideología política.

Empezó sus estudios en Granada donde entabló amistad con los hermanos García Lorca y el pintor Manuel Ángeles Ortiz. Poco más tarde marchó a Madrid para estudiar Derecho, pero no en la Residencia de Estudiantes, ya que sus padres de profundas convicciones religiosas, temían que su hijo cayera en malas influencias. Como afirmó su madre: “A una casa abiertamente atea no va mi hijo.” Y aunque sus padres pensaran que no era así, Hinojosa visitaba con frecuencia la Residencia, y entabló amistad con Alberti, Dalí, Buñuel, Bergamín etc.<sup>30</sup>

Su primera incursión en el mundo de la poesía fue *Poema del Campo* de una rusticidad que muchos criticaron. Le atribuían una rudeza demasiado pueblerina; Moreno Villa llegó a denominarlo “poeta pardillo”.<sup>31</sup> Le envió una copia a Juan Ramón Jiménez, el gran poeta vivo de la anterior generación, y en una carta que le envió a Alberti se refirió a Hinojosa como “vívido, gráfico poeta agreste” haciendo referencia al título y al tema escogidos.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Canales, Alfonso: *José María Hinojosa, Obras completas*, Málaga, Intituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Málaga, 1974, pág. 8.

<sup>29</sup> Sánchez Rodríguez, José María (editor): *José María Hinojosa, La flor de California*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara y Vandalia Senior, 2004, pág. 14.

<sup>30</sup> *Ibid*, pág. 16.

<sup>31</sup> Canales, Alfonso: *op.cit*, pág. 7.

<sup>32</sup> Cita encontrada en cualquier edición consultable de “Marinero en tierra”. Edición consultada; Alberti, Rafael: *Marinero en tierra/Sobre los ángeles*, Esplugues de Llobregat, Orbis, 1982, pág. 10.

En el año 1925 toda la familia Hinojosa-Lasarte se embarcó en una serie de viajes que les llevaron a visitar Francia, Inglaterra, Suiza, Italia y Holanda. Fue en París durante su estancia en el hotel Saint Pierre, cuando empezó a tratar con toda la intelectualidad española que allí se reunía. Frecuentó el café la Rotonde donde se producían todo tipo de tertulias en las que participaba su amigo Buñuel, o los miembros de la escuela de París entre los que se encontraba Bores, Cossío o Peinado. Esta es una de las pocas referencias que se han podido encontrar entorno a la relación de nuestro pintor con el poeta. Muy probablemente entablaran una amistad que duraría años, aunque no hay constancia por ahora de más encuentros o correspondencia, más allá de la obra que nos ocupa *La rosa de los vientos*, de dos años más tarde a su primer encuentro. Al volver visitaron Barcelona, donde pudo ver la exposición que se celebraba en la Galería Dalmau con Dalí como artista protagonista. Allí pudo disfrutar de cuadros como la *Venus y el marinero*, título que posteriormente usaría para uno de sus poemas.

En ese mismo año en el que inicia el libro que nos ocupa, colabora en multitud de revistas que también lo relacionan con Bores. Cabe la posibilidad que durante esas colaboraciones, se produjeran encuentros entre ambos. Algunas de las revistas son las ya mencionadas *La verdad* de Murcia, *Litoral* de Málaga, *Verso y Prosa* de Murcia, *Mediodía* de Sevilla y *La gaceta literaria* de Madrid. En todas ellas aparece Hinojosa con sus poemas o relatos, de igual manera que lo hace Bores con sus grabados. Pero fue a través de la revista *Litoral* que se produjo la confluencia intelectual y artística entre ambos, que acabó publicándose el 20 de mayo de 1927 como séptimo suplemento.<sup>33</sup>

Para muchos la gran obra de Hinojosa es *La flor de California* publicada en 1927. Estaba dentro de un compendio de poemas llamado *Orillas de luz* que fue mandado personalmente por el poeta a Manuel de Falla entre otros, y que comentó José Moreno Villa, haciendo una referencia artística muy interesante. En estos versos Hinojosa expresa su frustración hacia un amor no correspondido, concretamente el de su amada Eugenia Gross Loring. Y los comentaristas de su obra en aquel momento no hicieron referencia, ya que había iniciado su incursión en el movimiento surrealista en el cual no “militaban” los intelectuales españoles, pero que luego si mencionaría

---

<sup>33</sup> Edición Facsímil de Revista Litoral, texto de Julio Neira: *José María Hinojosa, Poesías Completas (1925-1931)*, Málaga, Litoral, 2015, pág. 19.

Moreno Villa en el prólogo de *La flor de California*. En él dice: “He simpatizado de golpe con ésa técnica (que tú persigues con los Textos Oníricos) porque ya la pintura gemela me tenía preparado. Y recuerdo que comprendí mejor los cuadros de Bores o de Miró cuando leí tus narraciones, y que también éstas se me iluminaron al ver aquéllos. La simpatía es fruto de la iluminación. ¿No crees? Acaso la clave del surrealismo no sea otra.”<sup>34</sup>

Para Moreno Villa la clave para comprender el surrealismo del poeta se encontraba en las pinturas de Bores, Miró y los demás miembros de la escuela de París como Ortiz, Palencia o Peinado. Por tanto, hay una vinculación conceptual-plástica entre ambos que ya apuntó Moreno Villa al leer *La flor de California*, en esa actitud y espíritu que residía en sus respectivas obras.

## 5.2 José María Hinojosa, el eterno olvidado surrealista

Poeta criticado por muchos y alabado por pocos, José María Hinojosa fue uno de los precursores del surrealismo literario en España.

Su primera incursión en el mundo de la literatura ocurrió junto a Manuel Altoaguirre y Jose María Souvrión durante su época universitaria, concretamente en 1923, donde fundaron en Málaga, *Ambos*, revista de la que él era el principal inversor. Tal era su afición por el mundo de la literatura que subvencionó ese mismo año el primer libro de Souvrión llamado *Gárgola*. Junto a los mismos poetas fundó la revista *Litoral* de un carácter declaradamente ecléctico y vanguardista con colaboraciones de Picasso, Jean Cocteau, Emilio Prado, García Lorca o Laffon entre otros. También incluían referencias a los clásicos como Góngora o Hurtado de Mendoza y mostraban interés por otras cultura, como cuando incluyeron ejemplos de poesía china.

En 1925 visita a Juan Ramón Jiménez con el citado libro *Poema del Campo*. En él Hinojosa hace un ejercicio de contemplación y admiración por la naturaleza del paisaje andaluz. A través de treinta y nueve poemas va exponiendo los efectos de las estaciones en el campo, los ciclos de las faenas agrícolas etc. Pero de lo que carece el libro, según los críticos y especializados, es de una estructura y una armonía. Hinojosa no concibió la obra como un todo unitario sino que fue escribiendo sin una idea preconcebida de lo que pudiera ocurrir más tarde. Jorge Guillén afirma que es una

---

<sup>34</sup> Sánchez Rodríguez, Alfonso: *op.cit*, pág 30.

poesía de la que se extrae una “Máxima intensidad lírica en el más instantáneo destello: un poco de hai-kai japonés y un mucho de copla andaluza. Y siempre en la linde del arte popular.”<sup>35</sup> Es un claro ejemplo de la estética de la poesía pura, la cual llevaba a los poetas a ir experimentando con los conceptos y términos hasta poder encontrar aquél que se adecuaba más con la realidad.

Neira va más allá y compara la poesía de Hinojosa con la plástica cubista. Sobre todo lo ejemplifica a través del poema *Cañada*, en el que Hinojosa elabora un relato amalgamando pequeñas parcelas de realidad que acaban por crear una unidad compositiva y conceptual; microcosmos poéticos que el lector debe unir en su mente para encontrarle el sentido último. Por tanto, los mismos mecanismos que se utilizan en el estudio y observación del cubismo.<sup>36</sup>

Como todo buen intelectual del momento, el viaje a París cambió radicalmente la visión que tenía del mundo y la vida. Conoce el Manifiesto surrealista de Breton y encuentra y lee a grandes poetas y escritores del momento como Eluard, Unik, Aragon.<sup>37</sup> Todo este proceso aprehensivo acaba por desembocar en *Poesía de Perfil*. Es la plasmación más clara del momento vital que estaba padeciendo Hinojosa, en el que acababa de conocer un mundo nuevo de reacción y lucha por una nueva estética. Tanto es así, que escribe un manifiesto en contra de la Iglesia y la propiedad privada, que manda a sus familiares y amigos, que no acaban de verlo con buenos ojos. *Poesía de Perfil* es la obra de transición del poeta entre el tema popular y la vanguardia que acababa de penetrar en su mente. Él mismo en sus versos expresa su voluntad de romper con su anterior estilo, como hace en *Elegía posible*: “Yo solo me embarqué/ adónde llegaré?...Yo solo me embarqué,/ nadie sabe porqué.// ¡Pero yo si lo sé!”. En algunos poemas incluso podemos entrever que se siente solo e incomprendido por emprender ese nuevo viaje junto con la vanguardia surrealista y se muestra cercano a la estética de la misma con versos como “mi retrato de mangas verdes” o “la luna roja”. Aunque donde mejor se ve la influencia del movimiento es en esa fascinación por la mutilación y desmembramiento del cuerpo humano que tan presente estaba en las obras plásticas surrealistas. Un ejemplo sería *El perro andaluz* de Buñuel y Dalí,

---

<sup>35</sup> Guillén, Jorge: “La poesía española de 1923”, en *La libertad*, Madrid, número 1188, 16 de enero de 1924.

<sup>36</sup> Neira, Julio: *op.cit*, pág. 15.

<sup>37</sup> Sánchez Rodríguez, Alfonso: *op.cit*, pág. 22.

ambos amigos de Hinojosa. Otros poetas del momento ya lo inscribían dentro de la vanguardia, como hizo Gerardo Diego, con cierta sorna, en su poema: “Haciendo la vía/ desde el Surrealismo/ a California/ -y lo cuenta él mismo-/ por tierra fangosa/ perdió la sandía/ a queste Hinojosa/ de José María.”<sup>38</sup>

Posiblemente la obra más surrealista de Hinojosa es *La flor de California* impresa en Málaga en 1928. Se trata de un compendio de relatos y textos oníricos donde, aquí sí, existe una identidad temática determinada. Confluyen en estas líneas los grandes temas universales pero también todas aquellas motivaciones surrealistas que habían impactado tanto al malagueño como son el sexo, la religión, la mutilación etc. Sin embargo, existe una diferencia importante entre el carácter que confiere a los relatos y el que plasma en los textos oníricos. Los primeros siguen una línea argumental clara, la del protagonista que realiza un viaje que acaba en pesadilla y deseo sexual frustrado por alguna fuerza de la naturaleza superior. Mientras que los textos oníricos siguen más los preceptos de la escritura automática, regida por la irracionalidad y el subconsciente. Un flujo incontrolable de sensaciones que quedan perpetuadas en el papel.

Por último, destacar *La sangre en libertad*, última de las obras publicadas por Hinojosa en 1931, antes de que decidiera dejar el arte de la poesía para siempre. Continuamos asistiendo a un impulso de la estética surrealista. Se hace patente en la construcción de las imágenes y también en la formación semántica de los versos, con la aparición de dos nuevas fascinaciones; la del mundo animal y la de la sangre. Una sangre que Hinojosa relaciona con el fuego y la guerra, que más tarde, paradójicamente, le arrebatara la vida.<sup>39</sup>

### **5.3 Aproximación al poema *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa**

Sin duda *La rosa de los vientos* se convirtió en una de las obras más transgresoras de la literatura española del momento. Había precedentes en el mundo hispanoamericano con los *20 poemas para ser leídos en el tranvía* o *Calcomanías* publicados en 1925, de Oliveiro Girondo, poeta argentino. Ambos con una marcada estructura de crónica de

---

<sup>38</sup> Diego, Gerardo: poema aparecido en *Lola*, número 2, 1928, pp. 3, 4, 5 y 6.

<sup>39</sup> Neira, Julio: *op. cit.*, pp. 21-27.

viajes y que Hinojosa introduce dentro de la poética española. Se trata de un libro de viajes escrito en verso compuesto por dieciséis poemas que se corresponden con las diferentes direcciones que marca la rosa de los vientos.<sup>40</sup>

Se sabe que se acabó de imprimir en la imprenta el Sur el 20 de mayo de 1927, por tanto dos años después de que se publicaran las obras de Gironde. Pero a través de las cartas conservadas se ha podido averiguar que empezó el proyecto en enero de 1926 durante su viaje familiar. Y concretamente fue la ciudad de París, la que vio nacer los primeros versos. Muchos han querido ver influencia de Vicente Huidobro y de su creacionismo en los poemas del malagueño. Aunque también de la vanguardia francesa y el Ultra español, haciendo de *La rosa de los vientos* una obra de transición entre la etapa más rústica y popular y la nueva etapa plenamente surrealista. Se entremezclan todo tipo de elementos que van desde la más inmediata modernidad hasta la tradición clásica, que acaban de aportar ese dramatismo del que hará gala en obras posteriores.<sup>41</sup> Interesante es también el título que le da a cada uno de los poemas: *N, NNE, NE, ENE, E, ESE, SE, SSE, S, SSO, SO, OSO, O, ONO, NO y NNO*. Son un total de dieciséis poemas con unas siglas que podrían corresponderse con el surrealismo inherente a la obra. Y la verdad es que intensifican esa locura temática que impregna toda la composición. Sin embargo, tienen un significado mucho más plausible; son las siglas los diferentes vientos que aparecen representados con puntas en la rosa de los vientos. La traducción sería: *Septentrión, Bóreas, Gregal, Estenordeste, Levante, Estesudeste, Sudeste, Sudsudeste, Noto, Sudsudoeste, Sudoeste, Oestesudoeste, Poniente, Oesnoroeste, Noroeste y Nornoroeste*.

Es un viaje alrededor del mundo, en el que nos invita a recorrer los cinco continentes junto a él. Se ha de tener en cuenta el auge intenso que habían tenido los viajes durante aquellos últimos años, debido en gran parte a los avances tecnológicos que se iban sucediendo de manera periódica. El avión empezaba a ser un transporte popular y los medios de comunicación se estaban volviendo ya esenciales en la vida de la gente. De igual manera que los surrealistas mostraron su interés por las culturas primitivas, como casi todas las vanguardias, la nueva música como era el jazz, la Revolución Soviética, también lo hace Hinojosa en su obra, mimetizando así sus inquietudes con

---

<sup>40</sup> Sánchez Rodríguez, Alfonso: *op.cit*, pág. 23.

<sup>41</sup> *Ibid*, pp. 23-24.

las del movimiento. Propone una obra de aventura, de búsqueda, de reencontrar un espíritu que creía perdido. Era un género bastante popular en el momento ya que muchos otros poetas usaron el recurso de la rosa de los vientos para plasmar sus ansias de viaje como Lorca, Alberti o Huidobro.<sup>42</sup>

Sigue fielmente la estela de la vanguardia, en cuanto a lo que estética se refiere. En cuanto al lenguaje, Hinojosa se acerca a los devaneos intelectuales de los creacionistas, con ese carácter declaradamente heterodoxo. De esta tendencia recoge antropomorfismos y zoomorfismos, en los que identifica su cuerpo con elementos geográficos o del paisaje: “Para picotear sobre mi fría palma,/ bajan aleteando las estrellas.” O como ejemplifica aquí: “Me salté el Panamá a pie juntillas/ e hice dos flexiones musculares/ sobre la barra fija/ del trópico de Cáncer.” Son versos perfectamente atribuibles a Huidobro como podemos ver en su libro *Hélices* y más concretamente en el poema *Circuito* dónde dice: “Sobre el sendero equinoccial/ Empecé a caminar.”<sup>43</sup> El creacionismo buscaba y valoraba que un poema supiera expresar la belleza con los versos y que tuviera la capacidad evocadora de crear imágenes en el lector, de ahí que sean poemas tan visuales y tan relacionables con lo pictórico. Neira en su estudio vincula, de una forma lógica, a Hinojosa con Huidobro diciendo que muy probablemente entablaran contacto durante el viaje del malagueño a París, en la colonia hispana dónde Huidobro residió durante un tiempo.

*La rosa de los vientos* no solo es un viaje conceptual, sino también un viaje autobiográfico del autor, repleto de altibajos emocionales que se corresponden con sus vivencias. Pero también una reunión de todas las preocupaciones y obsesiones surrealistas como son la mutilación de los cuerpos o la importancia que tiene la vista, que ya había empezado a introducir en su anterior obra *Poesía de perfil*.

#### **5.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores en *La rosa de los vientos***

Son solo cuatro dibujos los que ilustran este poema; el número más pequeño de ilustraciones de los tres casos que nos han ocupado, pero que muestran un carácter y una significación definitivos.

---

<sup>42</sup> Neira, Julio: *op.cit*, pág. 20.

<sup>43</sup> De Costa, René (editor): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.

Como hemos apuntado ya en líneas anteriores, el trabajo realizado por Bores en *La rosa de los vientos* se acerca mucho al surrealismo. Para ser más exactos al surrealismo “mironiano” como bien entrelazó Moreno Villa en su escrito antes mencionado. Solo hay que dar un vistazo al catálogo del pintor catalán para empezar a ver similitudes plásticas entre ambos artistas. Joan Miró siempre rechazó las etiquetas y clasificaciones, aunque Breton siempre dijo de él que era “el pintor surrealista por excelencia” y lo integraba como miembro oficial del grupo.<sup>44</sup> A partir del año 1925 su arte quedó impregnado de un espíritu poético, que conservó hasta el fin de sus días. Llegó a declarar que se sentía más cómodo entre ambientes literarios que no cuando debía relacionarse con pintores y artistas en general. Un punto que une a ambos artistas, ya que tanto Bores como Miró se interrelacionaron de una manera muy profunda con los poeta de su época.

Una de las obras producidas en esos años, concretamente de 1925, llamada *El carnaval del Arlequín* debió impactar mucho al joven Bores que pudo verla, con toda

probabilidad, en su traslado a la capital francesa. Sin intentar realizar un estudio de la obra de Miró, solo apuntar que los elementos integradores de la obra se asemejan mucho al trabajo posterior que realizó Bores para Hinojosa. Esas líneas serpenteantes que invaden todo el



espacio pictórico y que terminan culminando en pequeñas formas amorfas en algunos casos, geométricas en otros, son las que vemos en todas

Joan Miró, *El carnaval del Arlequín*, 1924-1925, Óleo sobre tela, 66 X 90,5 cm., Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

las ilustraciones del madrileño. También podríamos hacer paralelismos con otra obra de gran trascendencia en la producción de Miró como es *Maternidad* con esas mismas líneas. Si bien es cierto que en el caso del catalán esas líneas tendrían un trasfondo mucho más trascendente y con una lectura más intrincada. Cada una de ellas sostiene un órgano sexual que son los que posibilitan la vida humana, que queda materializada

<sup>44</sup> Malet, Rosa María: *Joan Miró*, París, Albin Michel, 1983, pág.11.



a través de una pequeña figura sostenida de una de esas amorfas formas. Y como último ejemplo de la influencia que pudo ejercer, con toda seguridad, Miró en Bores, estarían las llamadas *Pinturas oníricas* en las que se yuxtaponen elementos figurativos con elementos abstractos, creando composiciones de una originalidad inédita hasta ese momento. Continúa con el imaginario que ya había cosechado a lo largo de los años 20, en el que tenía un peso específico lo que algunos quisieron denominar como “imágenes-signo”. Tenían una mejor correspondencia textual o auditiva que no material-real. Él mismo afirmó de estas obras: “Pinté como si estuviera en un sueño, con la más absoluta libertad. Los cuadros de éste periodo son los más desnudos que he hecho.”<sup>45</sup>

Parece que Francisco Bores sintió algo similar al realizar este trabajo. En esos momentos se sentía bastante unido al movimiento surrealista, y como ya hemos dicho

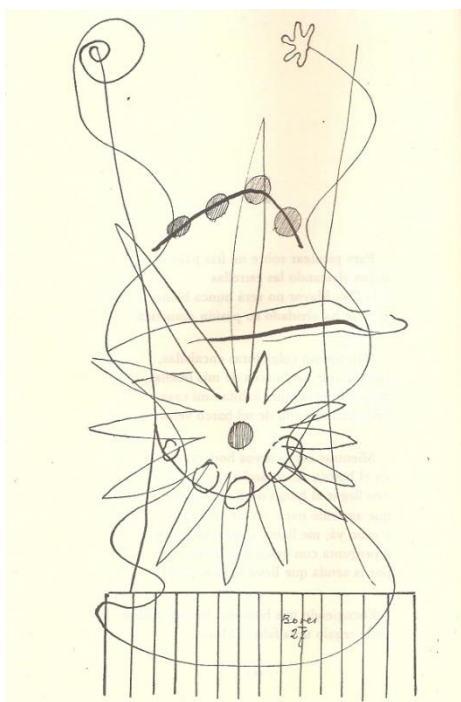


Ilustración número 1, perteneciente a *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa, 1927.

en el punto biográfico, afirmó que si había un “modus” pictórico que le identificara era el surrealista, muchísimo más que no el cubista, hecho contradictorio si se mira su producción global. Analicemos ahora los dibujos creados para la poesía de Hinojosa, que singularmente están todas firmados y fechados con un: “Bores/27”, cosa que no es habitual dentro de su producción como ilustrador de libros. La primera de ellas es probablemente la más significativa de todas, conjuntamente con la última, si nos basamos en la edición realizada por *Litoral*. En ella vemos en un mismo ejercicio artístico, las características antes mencionadas en relación a Miró; esa libertad y cierta desnudez en la composición, esas líneas sinuosas y aparentemente interminables que juegan

con elementos amorfos sin una finalidad determinada, esa superposición intencionada

<sup>45</sup> Catálogo de la exposición celebrada en el marco de los actos del Año Miró 1993. *Joan Miró: 1893-1993: Fundació Joan Miró, Parc de Monjuïc, Barcelona, 20 abril-30 agost 1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, pág. 180.

de los trazos que dejan atrás los encorsetamientos de un cubismo racional y sintético. La abstracción de la que hace gala Boreas, no es una abstracción colorida, donde las emociones y las sensaciones son más intensas. Es un tipo de abstracción más arraigada en Miró, pero también en Kandinsky que con toda seguridad pudo ver. Aunque el ruso utilizara el color con connotaciones más que trascendentes, para él la línea era fundamental, como explica en *Punto y línea sobre el plano*. Y aquí lo recoge Boreas, cediéndonos unas composiciones lineales, en las que estas adquieren todo el significado y todo el peso conceptual y compositivo.

Es una ilustración de una belleza extraña, que se encuentra entre el surrealismo y la abstracción menos ortodoxa. En el centro encontramos lo que parece querer representar la rosa de los vientos, a la que podemos contarle catorce puntas. Dos de ellas se alargan y terminan por señalar un rumbo determinado: nornoroeste.

En todas ellas hay un elemento figurativo que se repite, y que se encuentra en la parte inferior: unas formas rectangulares que cierran por la parte superior pero que parecen no terminar en la inferior. En las cuatro ilustraciones encontramos el mismo motivo, aunque resuelto de maneras distintas y con un significado bastante incierto. Elaborando teorías, podría tratarse de la barandilla del barco en el cual se encuentra Hinojosa apoyado, mirando hacia los nuevos paisajes que le rodean y solo hacen que provocarle sorpresa y admiración. Podría tratarse también de un barco imaginario, un barco conceptual o mental, que Boreas utiliza con tal de crear en el espectador la sensación de que el protagonista se encuentra en un viaje sensorial y onírico, que le llevará a los lugares más recónditos del mundo.

Nuevamente pero volvemos a ver un elemento que se reitera ilustración tras ilustración. Se trata de una fina línea que une, en este caso, cuatro círculos que han sido coloreados en negro, con tal de dar volumen a la composición. El hecho de que aquí dibuje cuatro y en los demás vaya aumentando el número de círculos, probablemente tenga un significado o correspondencia. Pero es algo que entraría dentro de lo extrasensorial, de lo mentalmente posible pero materialmente no evidente.

En el horizonte podemos ver una serie de líneas, sinuosas y ondulantes pero de un carácter distinto a las anteriormente mencionadas, dentro en la estética surrealista.

Son trazos que simulan ser las olas del mar, sobre las cuales navega el barco del poeta. Unas olas sintéticas pero que ayuda a situar al espectador.

Continuamos con la siguiente ilustración, en la que volvemos a encontrar como motivo central una esquematización de la rosa de los vientos, que ha pasado de catorce puntas como veíamos en la anterior, a tres puntas. Aquí Bores busca aportar un carácter horizontal al dibujo; las líneas suben hacia el infinito como si no hubiera nada que las frenara. Vemos a un Bores mucho más sintético y a la vez imaginativo, que no quiere crear una narración a través de sus dibujos. No podemos encontrar en ninguna de las obras, referencias claras y explícitas de los versos que nos expone Hinojosa. Es a partir de este punto donde Bores empieza a trabajar. La libertad de

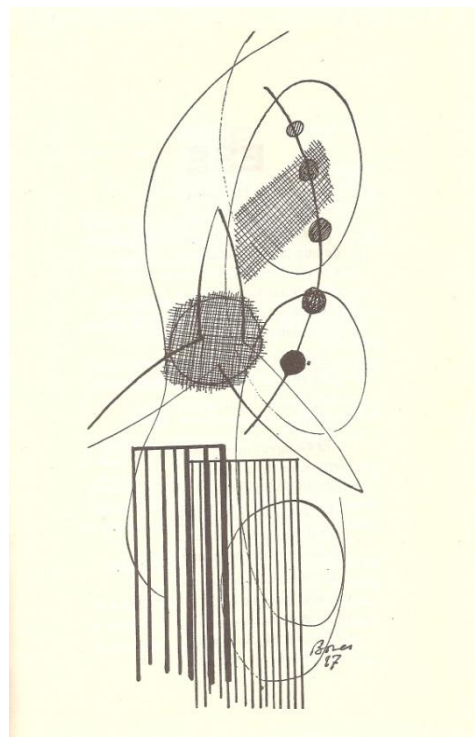


Ilustración número 2, perteneciente a *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa, 1927.

trazo es evidente y aunque siguen existiendo las reminiscencias surrealistas “mironianas” aquí no se muestran tan evidentes. Son líneas que se van retorciendo entre ellas, creando una amalgama un tanto caótica visualmente hablando. Y volvemos a encontrar las formas rectangulares en la parte inferior, desdibujando más esa fisonomía de barandilla que veíamos en la anterior ilustración. Han tomado una forma más alargada y se yuxtaponen las líneas horizontales, siguiendo el mismo carácter de la parte superior. La firma y la datación persisten en la parte inferior; de igual manera que vemos las cinco formas circulares unidas por una ondulada línea.

En la siguiente ilustración, Bores ha querido crear una composición más centrípeta y no tan alargada como veíamos en las anteriores comentadas. Los elementos quedan condensados en la parte central del plano pictórico. Solo hay una línea que parece querer escaparse del centro y se expande hacia la parte superior derecha. En cuanto a los ítems y formas que crean este dibujo, volvemos a repetir lo que ya analizado, como

son esas formas rectangulares en la parte inferior que aquí se tornan más claras y podríamos nuevamente identificarlo con la barandilla del barco o transatlántico.

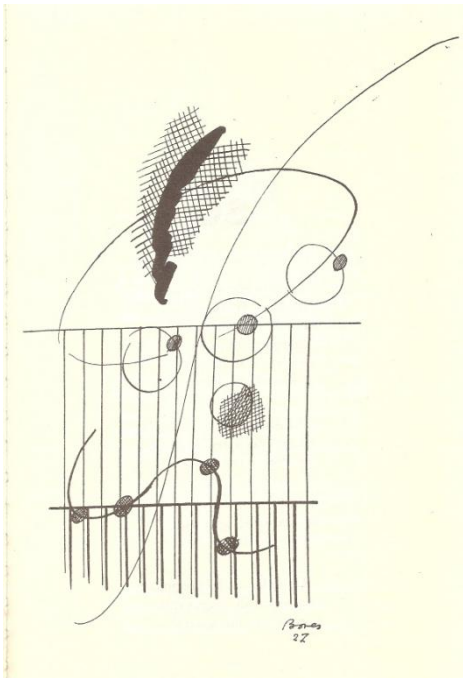


Ilustración número 3, perteneciente a *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa, 1927

Los círculos vuelven a ser cuatro como lo eran en un inicio, sin embargo aquí hay una incorporación nueva: una línea circular que no termina de culminar pero que une a su vez tres círculos. Boreas mezcla dos maneras de realizar un mismo motivo; en forma ondulante que no llega nunca a unirse y de forma circular que tampoco llega a conectarse jamás.

La dificultad reside en querer darle un carácter “real” o humanamente posible a los elementos que representa Boreas en esta obra. La

abstracción es clave para comprender lo que nos quiere transmitir el pintor. No hay un afán de representación de la realidad, sino que es más

una representación de su realidad interior-mental. Una torsión del paradigma de su estética personal que va en búsqueda de una forma imposible de representar de un modo consciente. Sin duda es la característica más importante y con más repercusión que podemos encontrar en las ilustraciones que nos ocupan. Un balcón conceptual, tanto para Hinojosa como para Boreas.

La última de las obras realizadas por el pintor madrileño es la que más se destaca del sentido abstracto visto hasta el momento, pero también la que mejor condensa todos los preceptos y elementos. En lo primero que nos fijamos indudablemente, es en la carta que Boreas ha situado en la parte central. Es un dos de picas, con lo que no se trata de un as o de un rey, cartas más decisivas y poderosas que la representada por Boreas. De ahí que podamos pensar en un significado más trascendente y menos trivial de la inclusión de dicha figura; el azar del juego, la incertidumbre de algo que no está en tu mano y que además queda controlado por la suerte, elemento cambiante e impredecible.

Los barrotes rectangulares vuelven a hacer acto de presencia y nos invitan a ser espectadores del juego que se está produciendo en el centro. Igualmente recuperamos la esquematización de la rosa de los vientos, que ahora ha pasado a tener cuatro puntas. Todas las figuraciones se entremezclan, creando un todo indivisible. Las líneas circulares, onduladas, serpenteantes, rectas parecen tener un mismo origen onírico. La libertad que transmiten, parece querer estar coartada por un rectángulo, en el que inserta toda la composición. Pero la fuerza y la pasión del trazo gana y las puntas de la rosa sobresalen de dicho rectángulo debilitando así su intento por racionalizar la obra.

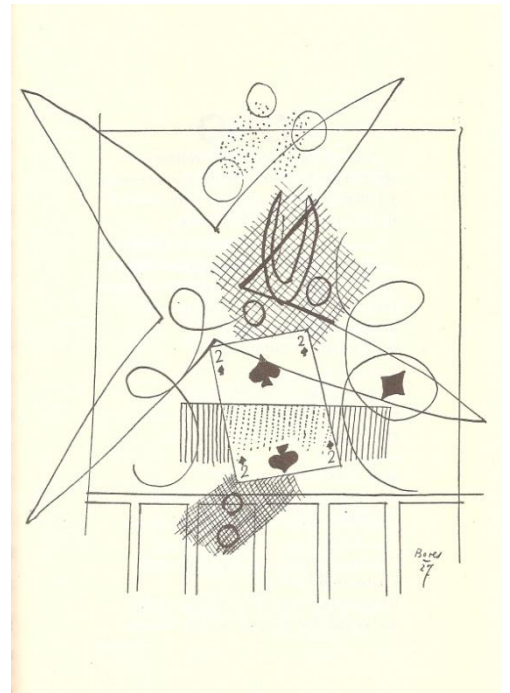


Ilustración número 4, perteneciente a La rosa de los vientos de José María Hinojosa, 1927.

La condenación de elementos es evidente: encontramos las líneas “mironianas”, la figuración en ciertos elementos que complementan y a la vez desconciertan, la unión de líneas de todas las naturalezas posibles etc. Sería la obra final que acabaría de aportar el significado último del trabajo de Bores para este conjunto de poemas.

### **5.5 Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con *La rosa de los vientos***

Antes de realizar la revisión completa de la obra de Bores y poder sacar cualquier conclusión, el simple visionado de las ilustraciones creadas para *La rosa de los vientos*, parecía querer abrir un horizonte nuevo dentro de la producción del pintor madrileño<sup>46</sup>. Pero como es lógico y natural, era una simple impresión precipitada e ingénuo que no tenía ningún fundamento documental. Todo cambió al realizar la ya mencionada revisión; lo que parecía en un inicio una arriesgada apuesta por Bores, acabó convirtiéndose en un “unicum” dentro del conjunto de su obra. No existe ni de un modo remoto, ninguna obra catalogada hasta el momento, que responda a los

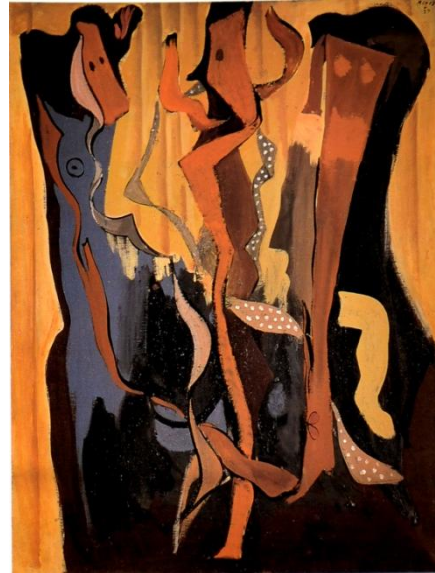
<sup>46</sup> Todas las imágenes reproducidas pertenecen al ya citado Catálogo Razonado de la obra de Francisco Bores, dirigido por Juan Manuel Bonet Planes y editado por Hélène Dechanet.

mismo esquemas que las creada para Hinojosa. Ni en obras anteriores al año 27, ni contemporáneas al trabajo, ni con posterioridad a su realización. Con lo que estamos delante de una serie de obras inéditas, que no tienen parangón ni traslación al óleo.

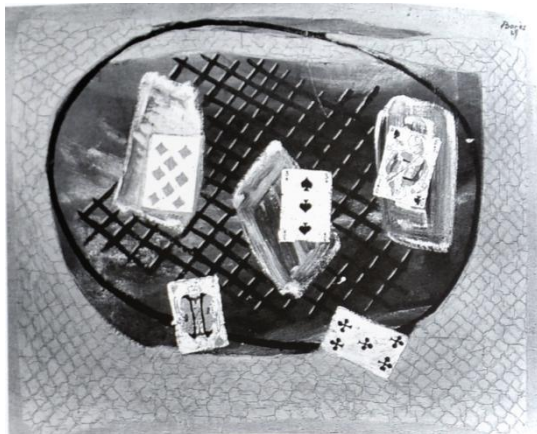
En el año 1927, momento en el que se produce el encargo por la revista *Litoral*, no existe una obra ni lo más remotamente parecida a las mostradas; aunque hay cuadros como *La danse des cravates* que puede vincularse fácilmente con el espíritu surrealista, por lo imaginativo y sugerente del tema. Aunque técnicamente no tienen ningún tipo de semejanza.

Lo que sí parece acompañarle a lo largo de toda su vida como artista, es la obsesión por las cartas y las escenas de café con los jugadores como protagonistas. No podemos obviar la casi segura influencia que tuvo Cézanne en la creación de dichas ilustraciones, y la posterior efervescencia temática que provocó en Bores. *Les Jouers de cartes* es una de las obras más importantes de la modernidad, por la trascendencia que tuvo en los artistas que llegaron tras él, siendo Bores uno de ellos.

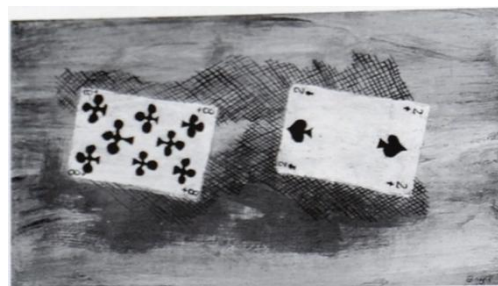
Sus primeros óleos acerca del mundo del azar y la bebida, se producen de manera muy temprana, concretamente en el año 1927. Se trata de dos obras, *Sin título* ambas, en las que podemos identificar un elemento que ya nos es familiar: el dos de picas.



Francisco Bores, *La danse de cravates*, 1927, Óleo sobre tela, 100 X 81 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



Francisco Bores, *Sin título*, 1927, Óleo sobre tela, 54 X 65 cm, The Israel Museum, Jerusalén.



Francisco Bores, *Sin título*, 1927, Óleo sobre tabla, 24.7 X 38 cm, Colección privada.

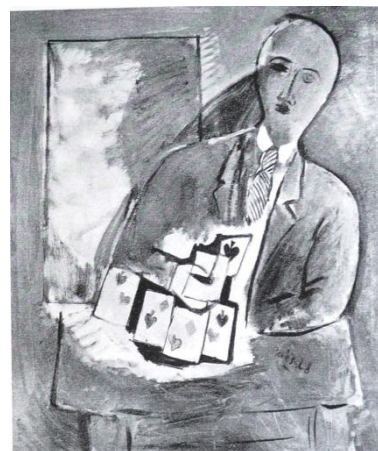
En una de las ilustraciones para el poema de Hinojosa, veíamos representada la misma carta. En el contexto del poema tenía un sentido plausible, ya que nos estaba contando sus peripecias por la agreste América. Aunque viendo este antecedente o posible obra contemporánea, ya que se realizó el mismo año pero no sabemos cuál fue la primera, podemos llegar a pensar que fue un motivo que incluyó en la obra poética en consecuencia a su interés precedente por el tema. Podría parecer una teoría sin demasiado fundamento teórico pero si miramos la producción plástica posterior de Bores, vemos que tanto las cartas, como el juego en sí y todo lo que le rodea, se mantienen como una de sus temáticas predilectas a lo largo de toda su carrera como artista. Estos dos óleos mencionados son solo el inicio de una larga serie de cuadros en los que dibuja las cartas tendidas sobre la mesa, símbolo de azar de destino incierto, o representa tumultuosas timbas en bulliciosos cafés parisinos.



Francisco Bores, *Jouers de cartes*, 1928, Óleo sobre tela, 92 X 73 cm, Colección privada.

Un año más tarde en 1928 pinta *Jouers de cartes* en la que destacan las cartas por encima de cualquier otro elemento de la composición. Es un cuadro tremendamente oscuro en el que es difícil identificar la figura humana, situada en primer plano, que parece abalanzarse sobre la mesa en la cual descansa la baraja. Es un pequeño ejemplo de la gran cantidad de obra que produce Bores entorno al juego y su ambiente, sobre todo en lo que concierne al año 28.

*La Réussite* sería otra de las obras representativas del momento, en el que vemos a un hombre jugando al solitario en un paisaje que evoca lo mismo que el propio juego; desdén y tristeza absoluta.



Francisco Bores, *La Réussite*, 1928, Óleo sobre lienzo, 73 X 60 cm, Colección privada.

Mantiene viva la llama creativa hasta 1934 y durante casi diez años no pinta ninguna similar a las anteriores.

Pero a partir del 42 retoma lo que ya parecía obsoleto y vemos otro *Jouers de cartes* de fuerte influencia africana como comprobamos en el rostro de uno de sus protagonistas. Aquí el peso recae más en el contexto que no en las cartas propiamente, como si ocurría en las demás obras comentadas.



Francisco Bore, *Jouers de cartes*, 1942, Óleo sobre tela, 73 X 92 cm, Colección Bellanger, París.

Tal es la fascinación por el tema, que un año antes de su muerte en una de sus

últimas obras *Sin título*, vuelve a representar a un solitario jugador con las cartas en la mano.

Las mira con cierta melancolía y tedio,

probablemente porque la mano no es tan buena como él esperaba.



Francisco Bore, *Sin título*. 1971, Óleo sobre tela, 100 X 81 cm, Colección particular.

En definitiva, encontramos que el único motivo figurativo en las ilustraciones surrealistas realizadas para el poema de Hinojosa, es el que más tarde repetirá en innumerables ocasiones. Pero la novedad que suponen esos dibujos tan sumamente lineales que nos llevan al hacer más surrealista, nunca más se volverán a repetir. Las razones podrían ser múltiples; que no encontrara su camino en ese tipo de técnica, que intentara amoldar su pincel a las necesidades surrealistas del propio tema y decidiera acercarse a Miró, posiblemente uno de los más transgresores del momento etc. Lo que es si es cierto es que la singularidad de estos dibujos es

evidente, y esto les aporta más sentido y peso dentro de la totalidad de su obra.



## 5.6 Bores y su plasmación pictórica de la lírica surrealista de Hinojosa

Analizados ya diversos puntos vertebrales de nuestro estudio, nos resta ver cuánto de interrelacionados se encuentran las producciones de Hinojosa y Bores. Comprobar si realmente había un espíritu en común y si Bores se impregnó del sentir artístico tanto del poeta como de la ciudad que le había acogido durante aquellos años.

Surrealismo es la clave para entender el caso que nos ocupa. Surrealismo literario y surrealismo pictórico. Hinojosa ha quedado más que establecido, su intenso interés por las tendencias vanguardistas de la Europa más libre y que se encontraba en plena ebullición. Dejó atrás el espíritu aun provinciano de su ciudad natal y se adentró en la novedad que suponía vivir en París, dándole la posibilidad de relacionarse con todos los escritores y poetas que había estado leyendo poco tiempo atrás.

Bores por otro lado, sintió la misma atracción que su compatriota, y el surrealismo, en sus propias palabras, se convirtió en el estilo pictórico que mejor se adecuaba a sus necesidades plásticas. Y como hemos ido reiterando, Miró quedó grabado en su retina y siguió su senda estética en algunos de sus trabajos. La correspondencia entre pintor y poeta, se nos despliega de un modo evidente. Sin embargo, necesitamos hacer una contraposición del análisis formal de las ilustraciones con el estudio literario del poeta, para poder acabar de sacar conclusiones más precisas.

En la primera obra de la edición de *Litoral*, encontramos el elemento principal en la parte central, que además da nombre al compendio de poemas: la rosa de los vientos. Es natural que Bores decidiera incluirla en su plasmación pictórica ya que es esencial para comprender la situación que nos propone Hinojosa; un paisaje de viaje y de absoluta aventura. Es el icono por excelencia del marinero que se adentra en los mares en búsqueda de nuevos mundos, idéntica situación a la de Hinojosa por un lado y de Bores por otro. La vanguardia había penetrado en sus mentes casi en el mismo momento; es natural que se produjera este encuentro artístico por tanto.

Bores se fija también en los títulos del texto, que como ya hemos comentado, son las siglas con las que se designan los diferentes vientos. Era una manera de materializar uno de los ítems clave, y además rendir homenaje al autor y su lírica.

De igual manera, reproduce figuras y objetos que Hinojosa expone en sus versos, como son la barandilla del barco desde la cual dice que avista el horizonte: “Mientras oteo

curvos horizontes,/ en el balcón de escarcha tempranera,/ veo llegar al humo desde Londres.”. También vemos como intenta dar la sensación de que nos encontramos asomados a él, con el mar como compañero, tal y como nos cuenta Hinojosa: “Un ritmo corpulento/ descendió de la cumbre, patinando/ por entre ventisqueros/ y se asomó espantado por la luz/ al mar Mediterráneo.” Nos presenta el paisaje descrito por el autor, que no deja de ser la plasmación de un estado mental, estético en el que se encuentra inmerso el poeta. En definitiva no es un mero ejercicio narrativo por parte de Bores, sino una traslación pictórica de los conceptos más trascendentales que nos quiere evocar Hinojosa con sus versos.

Para la siguiente imagen Bores continua repitiendo los mismos elementos que se van reiterando en cada uno de los poemas. Concretamente en el llamado *E*, encontramos de nuevo la presencia del barco en el que navega el poeta: “Desde mi barca de bambú/ ví hacer malabarismos/ a los patos silvestres/ con un almud de caracteres chinos.” Hinojosa nos sitúa la escena en algún lugar asiático, usando para ello adjetivos y objetos característicos como son el bambú o la tipografía china. Bores prefiere seguir manteniendo aquellos elementos circunstanciales que ayudan al lector y espectador a centrarse en aquello que está leyendo y viendo, como es la barandilla del barco o la presencia de la rosa de los vientos.

Para la tercera ilustración, sin embargo sí que podemos descubrir una cierta correspondencia con los versos del malagueño. Dice: “Me lancé por Tierra del Fuego,/ con recuerdos de gaucho/ y de lazos/ girando por el aire,/ para cazar nubes salvajes.” Cuando leemos estas palabras, se nos vienen a la cabeza formas sensuales, que crean ondulaciones en la libertad del cielo. Y es lo que nos muestra Bores; líneas en el aire que van creando caprichos formas redondeadas que escapan de cualquier explicación racional que se les quiera atribuir.

Y como ya es habitual en sus versos, nos recuerda que se encuentra embarcado sin destino aparente: “En un barco de alisios/ atravesé el Atlántico,/ y a la vuelta me vine/ en un gran transatlántico.” Esa barandilla que nos lanza hacia lo desconocido y que Bores, en este caso, perfila más que en las anteriores ilustraciones.

Y finalmente la última de las obras realizadas para este compendio poético, en la que destaca la carta del dos de picas. Es un elemento bastante sorprendente si lo comparamos con las demás ilustraciones. No habíamos visto hasta este momento que Bores destacara un elemento figurativo de una manera tan clara y precisa como hace aquí. Hinojosa en los poemas *O* y *ONO*, nos habla de sus andanzas por tierras americanas. En esos momentos se tenía una imagen bastante estereotipada de América, donde la opulencia y el descaro se hacen paso en una tierra fértil en oportunidades. Eso a los europeos les causaba cierta fascinación claro, y Hinojosa no fue menos. Por eso describe el paisaje americano con cierta sorpresa y admiración. De ahí que Bores lo represente a través de esa carta, usada en los juegos de azar como el póquer, que tiene ese regusto tan americano. El azar del juego, la posibilidad de aceptar oportunidades en una cultura efervescente, la búsqueda de una nueva vida allí como muchos otros intentaron encontrar. Una imagen con la cual quedarse prendado y que es símbolo de una nación, de una forma de vivir que quedaba a las antípodas de la europea. Hinojosa nos lo expone así: “Entro en el cabaret por una síncopa/ y me arrullan palomas tartamudas,/ en mi cuna de whisky sumergido/ andanzas sobre blancas dentaduras.” Típica imagen de cabaret americano, en el que el solitario forastero toma la copa de whisky para olvidar, rodeado de bellas mujeres y hombres de mala reputación que descubren sus cartas en la mesa.

Bores e Hinojosa realizan una conexión onírico-conceptual que da como resultado esta obra llena de matices abstractos que aproximan a Bores a la más estricta vanguardia artística de los años 20, de igual manera que lo hace Hinojosa con su lírica tremendamente novedosa, nunca vista en España, en la que el viaje deviene el motivo principal sobre el cual gira toda la narración, tanto poética como figurativa.

## 6. Francisco Bores y Stéphane Mallarmé: aproximación al proyecto pictórico-poético *La Siesta del fauno*

### 6.1 Bores y Tériade: génesis del proyecto

Continuamos nuestro recorrido artístico-conceptual con el poema de Mallarmé *L'après-midi d'un faune* y la reinterpretación que realiza Bores tanto de su significado como de su posterior representación sobre el papel.

Creo que uno de los primeros aspectos que hay que destacar sobre esta amalgama artística es que ha permanecido inédita hasta hace aproximadamente tres años, cuando Javier Arnaldo, historiador del arte y actual docente de la Universidad Complutense de Madrid, realizó un estudio pormenorizado de los dibujos de Bores que hacían referencia a la poética “mallarmeniana”. A este poema citado anteriormente, que ya había servido de inspiración para muchos otros creadores como Édouard Manet que en vida del poeta, concretamente en el año 1876, ilustró dos de sus obras: *Le Corbeau* y el poema que nos ocupa *L'Après-midi d'un faune*.<sup>47</sup> Sin embargo, no solo fue objeto de deseo en terreno pictórico, ya que Paul Gauguin durante una de sus estancias en Tahití realizó una escultura que tituló *L'Après-midi d'un faune* que posteriormente, en 1893, fue regalada al propio Mallarmé. Y músicos del calibre de Claude Debussy también encontraron un punto de referencia en la poética del francés haciendo su conocidísimo poema-sinfónico *Prélude a l'Après-midi d'un faune* que se estrenó en 1894.<sup>48</sup>

Con estos precedentes nos damos cuenta del poder que tenía ya en su época Mallarmé y sus conceptos estético-poéticos. Pero lo que verdaderamente nos interesa en este punto es establecer el porqué de que un pintor como Bores realizara un encargo de esta envergadura. Y para eso debemos remontarnos a la correspondencia conservada entre el editor Stratis Eleftheriades, más conocido como Tériade y el artista madrileño, que dura largos años de su vida, más allá del accidentado fin del proyecto que nos ocupa.

Tériade fue un conocido crítico de arte que mantuvo una relación muy estrecha con la publicación de libros y también con la edición de los mismos. Se sabe que fue amigo de

---

<sup>47</sup> Arnaldo, Javier: *Bores/Mallarmé: La siesta del fauno*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2012, pág. 189.

<sup>48</sup> *Ibid*, pág. 199.

grandes artistas como Pablo Picasso o Henri Matisse, hecho que le llevó a colaborar con ellos en conocidos proyectos que más tarde esbozaremos.

Tériade llegó a París como estudiante de Derecho pero pronto se dio cuenta de su verdadera vocación: la de crítico de arte. Se conocen críticas suyas ya desde la mitad de los años 20, concretamente en el año 26, época en la que se encargó de la sección de arte contemporáneo en *Cahiers d'Art*, revista aún de referencia si se quiere conocer el arte de las vanguardias. Bores también llegó a la ciudad francesa en los mismos años y ya de forma muy temprana se empezó a escribir sobre él y sobre su genial sobriedad pictórica, como fue el caso de Maurice Raynal que el 13 de junio de 1932 escribió en el diario *L'intransigeant* la crónica de una exposición en la cual colaboraba el madrileño. En ella se decía que pertenecía a un grupo de jóvenes "Llamados a continuar y no vulgarizar la obra". También destacaba de Bores el hecho de que: "No desprecia la sensación coloreada y la defiende, en unas construcciones líricas que a menudo para equilibrarla con solidez, es suficiente sólo la fuerza del color."<sup>49</sup> Como podemos extraer de sus palabras, Bores era aire fresco para los franceses y destacaban su capacidad lírica en las composiciones que realizaba, hecho sintomático por tanto.

Solo un año más tarde el propio Tériade volvía a reconocer sus méritos pictóricos en el mismo periódico que ya lo había hecho Raynal, aunque dedicándole unas palabras más significativas si cabe: "Bores se ha beneficiado, sin duda más de lo que él mismo hubiera deseado de este silencio, de un silencio constante, testarudo y ciego que rodea en general a todos los nacidos con buena estrella. Ha tenido la suerte de no ser escuchado cuando intentaba expresarse, de no ser visto cuando intentaba dejarse ver, de no suscitar, cuando se manifestaba más que una noble indiferencia."<sup>50</sup> Con afirmaciones como estas, nos damos cuenta de lo mucho que Tériade consideraba a Bores, reconociéndole su valor y calidad pero destacando que no había acabado de despegar en la ciudad y que por tanto no terminaba de ser conocido dentro de los círculos intelectuales parisinos.

Fue durante estos años en los que colaboraba en el mencionado diario *L'intransigeant*, cuando entró en contacto con Albert Skira, editor por excelencia durante esos

---

<sup>49</sup> VV.AA: *Francisco Bores : 1898-1972, exposición antológica : salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisaria Nacional de Museos y de Extensión Cultural, 1976, pág. 27.

<sup>50</sup> *Ibid*, pág. 28.

momentos. Ahí trabajo conjuntamente para la edición de dos libros que asentarían las bases para lo que luego sería el proyecto llevado a cabo con Bores. Se trata de *Métamorphoses* de Ovidio y *Poésies* de Mallarmé, que fueron ilustrados por Picasso y Matisse respectivamente, como ya habíamos mencionado unas líneas más arriba. Aunque probablemente fuera éste último creado por Matisse, el que dibujaría una referencia más clara para el posterior trabajo del pintor madrileño.<sup>51</sup>

Todos estos artistas conjuntamente con Léger, Miró y el propio Bores, entraron en contacto con el editor y empezaron una andanza que singularizaría el panorama parisino y también la consideración posterior que se tendría de Tériade. Y es que en el año 1937 fundó la conocida revista *Verve* que se especializó en ediciones de lujo, llamadas así tanto por los materiales utilizados, como por los artistas de primera línea que colaboraron. Tériade tenía experiencia en el campo editorial, como hemos esbozado anteriormente, ya que había estado trabajando codo a codo con Albert Skira y Christian Zervos famosos coleccionistas y editores que le ayudaron a conocer el oficio.<sup>52</sup>

Los contactos con Bores fueron constantes, mucho antes de que le pidiera realizar el proyecto de *L'après-midi d'un faune*. La revista *Minotaure* fundada en el año 1933 por Albert Skira y André Breton, la cual bebía directamente del movimiento surrealista, publicó trece números en diez entregas. El primer ejemplar se inició con una portada ilustrada por Picasso, y ya contó con dibujos de Bores. Solo un año más tarde en 1934, Bores realizó la portada para el quinto número por petición expresa de Tériade.<sup>53</sup>

Todos estos precedentes artísticos conjuntos hicieron que Tériade llamara a Bores para que trabajara con él en su nuevo proyecto vinculado a *Verve*. Era una revista muy abierta en cuanto a contenido se refiere, sin querer focalizar la atención en un movimiento por encima de otro. Se podían encontrar litografías y dibujos de Matisse, de Braque, de Bores como también referencias a la antigüedad con ilustraciones de El Fayum o reproducciones de cuadros de grandes maestros como Goya o Manet. Lo que

---

<sup>51</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 169.

<sup>52</sup> Fundación Picasso, Museo Casa Natal, [en línea], [Consulta: 6 de julio de 2015]. Disponible en: <[http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La\\_xltima\\_xpoca.pdf](http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La_xltima_xpoca.pdf)>

<sup>53</sup> Durozoi, Gérard: *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, pág. 436.

se buscaba con esta publicación era la genialidad por encima de todo, la maestría sin fronteras cronológicas.<sup>54</sup> Para Tériade, *Verve* era la oportunidad más clara de aunar los que para él eran los grandes creadores de su tiempo, con los mayores referentes artísticos de la humanidad.

Cuando la revista ya contaba con ocho números, por tanto con un cierto recorrido en el mundo editorial de la ciudad, Tériade inició su proyecto estrechamente relacionado con *Verve de grands livres* o *éditions de luxe*. Hay que recordar la época en la que nos situamos, año 1940 cuando la ocupación alemana de la ciudad ya era un hecho y las circunstancias para cualquier proyecto editorial o de otro ámbito, se hacían muy duras e impredecibles.

El primer libro de artista que publicó con la editorial Verve, fue con Georges Rouault, el cual vivía en Golfe-Juan, ciudad que pertenecía a la Francia no ocupada. Lo llamaron *Divertissements* y en el mismo momento del estreno, ya había iniciado conversaciones con Pierre Bonnard, con el que luego publicaría *Correspondances* en 1944, que contaba con obra ilustrada y texto del artista. En agosto de 1940 se les unió el libro de artista realizado con Henri Matisse llamado *Jazz*, que tenía un claro protagonista: el color. No vería sin embargo la luz hasta 1947, por tanto siete años más tarde.<sup>55</sup>

Para continuar resiguiendo esta relación que se estableció entre el crítico y el pintor, solo hay que recurrir a la correspondencia conservada entre ambos. Cuando salieron a la luz los dibujos del proyecto *L'après-midi d'un faune*, Javier Arnaldo pudo recuperar parte de las cartas enviadas por Tériade a Bores. Aunque no se han podido mostrar las enviadas por Bores a Tériade, con lo que hay detalles de la producción artística y de las propias opiniones y consideraciones del artista, que no se han podido valorar.<sup>56</sup>

La primera de las cartas encontradas está fechada el 7 de marzo de 1943. En ella Tériade le deja claro en las primeras líneas que su proyecto consiste en un libro y no en un álbum de dibujos. Con lo que podemos entender, que en cartas anteriores Bores le había enviado de manera adjunta dos maquetas y una de ellas no habría acabado de

---

<sup>54</sup> Tériade: *Écrits sur l'art*, París, Adam Biro, 1996, pág. 303.

<sup>55</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 173.

<sup>56</sup> Para revisar toda la correspondencia que se ha podido conservar, consultar el ya citado libro de Javier Arnaldo, donde se encuentran todas las cartas transcritas.

convencer al editor, por ese carácter de “plaquette” que Bores le quería dar en un inicio.

Le recuerda también que el coste del libro será elevado, pero que sin duda está muy orgulloso y contento de poder trabajar con él, ya que le admira sobremanera. Y es interesante ver a qué trato llegan, desde un punto de vista económico. Concretamente establece que le pagará 15.000 francos de manera inmediata ya que había recibido la maqueta; 15.000 más al terminar el trabajo y por último 10.000 con la publicación.

A continuación le aclara de una manera extremadamente detallada qué es lo que quiere, en cuanto a distribución del trabajo se refiere. Se lo repite varias veces y en diversas cartas, con lo que podemos pensar que Bores puede no hiciera demasiado caso a las indicaciones en un primer momento, por ése carácter insistente del editor. Lo que Tériade le exige es:

- 8 litografías a cuatro o cinco colores a doble página.
- 1 litografía también en cuatro o cinco colores de una página que sería el frontispicio del libro.
- 50 páginas de dibujo y texto, todo en forma litográfica en uno o dos colores.
- 1 portada, la cual no acaba de definir pero aventura que podría estar realizada en tipografía, como ya había hecho con Matisse en *Jazz* por ejemplo.

La segunda carta fechada solamente unos días más tarde, concretamente el día 24 de marzo, continúa estableciendo cuestiones técnicas que Bores debe tener claras en el momento de presentarle la maqueta. Sobre todo le recalca el hecho de que las ilustraciones deben tener formato apaisado y no horizontal, para así facilitar la lectura y que no haya que girar el libro para poder ver el dibujo en su totalidad. Nuevamente le vuelve a repetir la estructura que debe seguir pero añade una referencia bibliográfica, con tal de que Bores pueda entender y penetrar de una manera mucho más consciente en la poesía de Mallarmé. Le recomienda la lectura de *Mallarmé l'obscur* de Charles Mauron que había sido publicado tan solo unos años antes, en 1941. En él se hacía una revisión de la poesía de Mallarmé y una nueva interpretación del poema en cuestión.

Y por último valoraba mucho el hecho de que en este proyecto se hubiese optado por la litografía, que encarecía el producto y los costes, pero le daba una mayor calidad al



libro, que no habían tenido en el caso de Rouault o Bonnard , realizados ambos con reproducciones de gouaches en heliograbado.

En la última de las cartas conservadas enviadas a Bores, fechada en septiembre de 1943, Tériade muestra un tono mucho más ansioso y preocupado. Textualmente afirma que tiene prisa por verlo terminado e intenta concretar el tipo de papel que requeriría una ilustración como esa. En primera instancia, habían pensado un papel color crema pero el mismo editor remarca que eso podría atenuar la fuerza de los colores y el mensaje de los dibujos de Bores, y que por tanto sería mucho más adecuado un papel blanco. Finalmente, le repite otra vez la estructura que debe seguir en cuanto a páginas, colores y distribución.

## 6.2 Stéphane Mallarmé y su renovación poética

Para poder analizar el trabajo plástico realizado por Francisco Bores es esencial conocer los aspectos intrínsecos de la fuente de inspiración directa que utilizó: la poética de Stéphane Mallarmé.

Para muchos los adjetivos que mejor definen sus versos, serían el adormecimiento, la embriaguez o la ensoñación de un mundo nuevo, que le sirven para alejarse del mundo físico que le rodea. A todo esto debe unirse la fuerte influencia de Baudelaire en su estilo y estética, que le llevaron a emprender nuevos caminos de renovación de una poesía que se venía derrumbando desde el romanticismo.<sup>57</sup>

Quien iba a decir que un tímido y retraído profesor de inglés de la pequeña localidad francesa de Tournon, habría de crear un punto de inflexión en la lírica universal. Vivía en un perpetuo drama interior que estaba al servicio del genio creador.<sup>58</sup>

En sus inicios, viviendo en esa rutina y mezquindad que le envolvía, era capaz de describir esas ensoñaciones casi divinas que le perturbaban y le alimentaban el alma. Un ejemplo de ello es *Les fenêtres* con versos: “Arrástase y va, y, menos por calentar sus llagas/ que para ver el sol brillar sobre las piedras/ pega canas y huesos de su enjuto semblante/ contra aquellas ventanas que hermoso rayo dura.”<sup>59</sup> Se mueve entre

---

<sup>57</sup> Silva-Santesteban, Ricardo (traducción y edición): *Stéphane Mallarmé, obra poética I*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1980, pág. 8.

<sup>58</sup> Michaud, Guy: *Mallarmé, l'homme et l'œuvre*, París, Hatier Boivin, 1953, pp. 3 y 4.

<sup>59</sup> Silva-Santesteban, Ricardo: *op.cit.*, pág. 43.

el hedor de lo horrible y la búsqueda de la luz esperanzadora que reside en la propia oscuridad del ser.

Parece que Mallarmé es incomprendible si no se conoce mínimamente su biografía y todas sus largas y dolorosas vicisitudes. La muerte de su madre cuando él tan solo contaba con cinco años y la muerte de su hermana mayor cuando tenía quince, hicieron del adolescente Mallarmé un joven taciturno y gris que solo se evadía con la lectura y la escritura de sus miedos y pasiones. El encuentro con la poesía de Baudelaire le hizo sentir y plasmar, sentimientos y emociones que hasta el momento no había sabido expresar como son la rabia, el enfado, el acecho escalofriante de la muerte. En definitiva, posicionarse de una manera doble, entre el dolor y miedo a la muerte y el deseo de lo ideal. Tampoco hay que olvidar lo que le enseñó el maestro del misterio, Edgar Allan Poe, al cual tradujo al francés y que le mostró lo importante que era el valor de la atención y el cálculo en la lírica.<sup>60</sup>

Probablemente el escrito que mejor ilustre sus ideas y pensamientos sea el titulado *Héresie artistique: l'Art pour tous*. Para muchos es el manifiesto, en mayúsculas, de la máxima “el arte por el arte”. El arte es algo sagrado que debe estar envuelto de misterio, según Mallarmé. Es suficiente con preservar la serenidad del desdén. Con frases como “Dejen a las masas leer sobre moral, pero por favor no les dejen estropear nuestra poesía”, deja clara cuál es su postura con respecto a la problemática poética.<sup>61</sup> Mallarmé realiza una comparativa interesante, diciendo que la poesía debería hacer como la música. Utilizar un lenguaje duro, difícil, que la haga misteriosa. Se pregunta porque la poesía aún no se ha dado cuenta de ello. Y desmiente tajantemente la idea de que la poesía auténtica es aquella que es entendida por todos los individuos, aunque carezcan de cultura o preparación para aprehenderla. Por tanto, se decide por hacer una poesía cerrada en sí misma, donde el hermetismo y la introspección se elevan como elementos esenciales.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Michaud, Guy: *op.cit*, pp. 11 y 16.

<sup>61</sup> Cassagne, Albert: *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, París, Editions Champ Vallon, 1997, pág.23.

<sup>62</sup> Michaud, Gui: *op.cit*, pág. 17.

### 6.3 Aproximación al poema *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé

En cuanto al poema que nos ocupa, *L'après-midi d'un faune*, ya Paul Valéry lo calificó con estas palabras: “Una suerte de fuga literaria, en que se entrecruzan los temas con un arte prodigioso...una extrema sensualidad, una extrema intelectualidad, una extrema musicalidad se combinan, se entremezclan o se oponen en esta obra extraordinaria, donde se encuentran los versos más bellos del mundo.”<sup>63</sup>

Si hasta el momento Mallarmé, había permanecido sumido en el dolor, la pérdida, la mediocridad, con *L'après-midi d'un faune* todo esto se revertió. Y sin duda se convirtió en uno de sus poemas más alegres y estivales. El mismo lo afirma en una de sus cartas a Henri Cazalis, el también poeta simbolista.

El camino del poema fue tortuoso ya que fue rechazado en varias ocasiones tanto por la *Comédie française* como por los editores del *Parnasse Contemporain* en el año 1875. Pero el destino quiso que el editor Alphonse Derenne quisiera publicarlo y además de la mejor de las maneras, acompañándolo con las ilustraciones de Édouard Manet. De ahí que para el propio Mallarmé, este poema ocupara un lugar especial dentro de su producción.

Es un poema lleno de armonía y musicalidad, que se retroalimenta del propio tema, como es el del fauno-músico que recuerda con nostalgia y dolor a las ninfas que en algún momento le amaron. Intenta aunar dos mundos distintos, como son el mundo ideal que siempre permanece en su mente y la naturaleza mediterránea en la cual se inspira para ubicar a su protagonista.<sup>64</sup>

El fauno en algunos momentos parece ser el alter-ego del poeta, sobre todo cuando se sumerge en esas ensoñaciones en las que rememora a las ninfas y va acumulando objetos y paisajes en su mente. Paisajes tremendamente idílicos que recuerdan a las grandes obras clásicas de Teócrito o a las églogas pastoriles, donde se barajan conceptos como el de “locus amoenus”. Mallarmé siempre sobrevuela los parajes y lugares con un anhelo y un deseo que provienen de su propia realidad, de la cual no logra disfrutar, igual que no lo hace el fauno. Ambos deben recurrir al sueño, al mundo del inconsciente para ser capaces de mirar a su alrededor y encontrar el goce, la esperanza que les hace estar vivos.

---

<sup>63</sup> Silva-Santisteben, Ricardo: *op.cit*, pág. 17.

<sup>64</sup> *Ibid*, pág. 16.

Muchos citan a Johann Wolfgang von Goethe como claro precedente de la obra de Mallarmé, con su *Noche de Walpurgis clásica* incluida dentro del segundo *Fausto*. Aquí el protagonista es un mago que entabla un diálogo con unas ninfas mientras contempla, no un paisaje mediterráneo como en el poema de Mallarmé sino un lago. Otros también buscan paralelismos con la *Satyre* de Víctor Hugo, que le podría haber servido como punto de partida conceptual.<sup>65</sup> Y aunque estas influencias existan, si una cosa caracteriza a Mallarmé es su capacidad cerebral, de analizar versos meramente descriptivos u ornamentales, y transformarlos en una frondosidad creativa sin límites.

El escritor Edmund Wilson definió a los personajes que aparecen tanto en *L'après-midi d'un faune* como en *Las nupcias de Herodias* como figuras con "cierta ambigüedad que convierte a los personajes imaginarios en nombres superpuestos a una especulación metafísica."<sup>66</sup> Y sin duda es una afirmación la cual comparto, porque al leer los versos de Mallarmé y analizar los personajes que expone, se pueden llegar a identificar conceptos, actitudes y situaciones mucho más universales de lo que puede parecer en un primer momento. Hay una cadencia a lo extrasensorial en sus palabras, algo que traspaasa lo corpóreo y cotidiano. Todo se inicia en el mediterráneo paisaje de Sicilia, en un día de caluroso verano en el que el fauno relaciona olores, colores y sensaciones. Como si de una sinestesia se tratara, recuerda la piel de las ninfas con las similitudes cromáticas de las rosas. Estas comparaciones, con flores y demás vegetación, se van reiterando a lo largo de todo el poema. De igual manera que se van repitiendo las metáforas sexuales con las que va impregnando cada uno de sus versos, en extensión al deseo del fauno por poseer de nuevo a las ninfas. Como cuando exclama: "No existe otro rumor de aguas que el que mi flauta vierte/ regando con sus acordes la arboleda". Las personificaciones con flores son continuas incluso él mismo se identifica como un "Lirio erguido y solitario", que espera paciente bajo el sol a que vuelva a producirse el encuentro.

El fauno es consciente de la mentira que se desprende de los besos que las hermosas criaturas le dan, pero aun así, su corazón las recuerda y las siente con dolor y placer a

---

<sup>65</sup> Silva-Santisteban, Ricardo: *op.cit*, pág. 17.

<sup>66</sup> Lauer, Mirko (dir.), Silva-Santisteban, Ricardo (ed.): *Dos poemas dramáticos*, Barcelona, Tusquets Editor, 1972, pág. 7.

partes iguales, como nos dice aquí: “Más allá de la suave vaciedad desprendida de sus labios, / de ese beso que calladamente las delata en su perfidia, / mi corazón, aunque sin pruebas, da fe/ de la misteriosa dentellada de una boca augusta.”

La nostalgia y melancolía que se desprende de cada uno de los versos, pueden remitir a la propia biografía del poeta, en la cual se fueron superponiendo duros acontecimientos que le hicieron estar en un perpetuo estado de desasosiego mental, que lograba superar con el sueño y la escritura, como explica el fauno aquí: “Yo, orgulloso de mi música, continuaré hablando de las diosas/ y, en idílicas escenas, descifrando sus sombras.”

El deseo sexual, el deseo de poseer se torna obsesivo para el fauno. Y todo ello lo intenta sobrellevar a través del vino, con el cual hace un paralelismo entre las consecuencias que le provoca el alcohol y la “ebriedad” misma que siente al tocar sus pieles.

En los versos siguientes se producen dos momentos de ensoñación por parte del protagonista, que quedan remarcados en esta edición a través de la cursiva. Es aquí donde recuerda de manera detallada el encuentro sexual sucedido entre él y las ninfas. El agua del lago fue el lugar del encuentro y rememora los cabellos mojados que refulgían bajo el sol, y cuenta cómo se las llevó a otro lugar para así consumar su amor, allí donde el sol ya no les descubriera. Los versos más significativos de éste primer sueño podrían ser estos: “Y las rapté, sin separarlas. Volamos/ a un macizo de rosas, que desdeñadas por la indiferencia de la sombra, / entregaban su perfume al sol allí, donde/ nuestro retozo se hiciera semejante a la plenitud del crepúsculo.”

Por otro lado, en el segundo sueño, mucho más triste y atormentado, recuerda como una de sus amadas le abandona, para su sorpresa, dejándole en el clímax de su deseo. Eso le lleva a la rabia y a la desesperación, afirmando que encontrará a otra que le haga feliz: “¡Qué importa! Otras me conducirán a la dicha/anudando su trenza a los cuernos de mi frente.”. Pero pronto se da cuenta de que no es él quien ha hablado en los últimos versos, sino la rabia y el rencor de haber sido abandonado. Se deja caer, acompañado por el sueño y el vino que le ayudan a olvidar a sus amadas, que han perdido su corporeidad para convertirse en meras sombras.

#### **6.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores en *L'après-midi d'un faune***

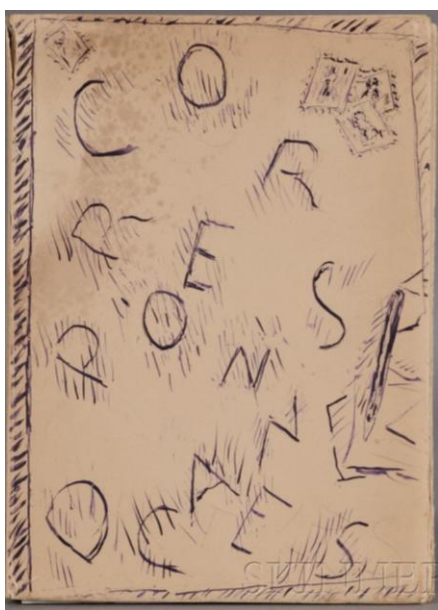
Antes de poder comentar cualquier cosa sobre estos dibujos, se ha de clarificar que son estrictamente preparatorios y que con toda probabilidad el resultado final habría variado considerablemente. Aunque nos sirve para conocer cuál era la idea primigenia de Bores en el momento de enfrentarse al encargo y a la intrincada poesía de Mallarmé. Creo que es necesario advertirlo por un simple hecho estético, ya que muchos podrían pensar que es un trabajo finalizado. Pero queda claro a través de la correspondencia y la inexistencia de un libro final, que se trata de pequeños esquemas mentales que Bores realizó a través de un acercamiento profundo al tema.

Como ya hemos comentado en puntos anteriores, Tériade hacía muchísimo hincapié en sus cartas en la estructura que debía seguir el pintor, los tipos de colores a utilizar, la forma en que debía organizar los dibujos etc. Pero solo hay que ver los dibujos que nos llegaron, para darnos cuenta que Bores no respetó demasiado las indicaciones del editor. Muy probablemente por ese carácter todavía incierto e impulsivo de todo el proyecto. Bores parece seguir impulsos interiores y realiza dibujos policromos. Policromos no solo de dos únicos colores como le indica Tériade sino de todos los colores que él cree oportunos. Tampoco rige su obra en torno al juego de tonalidades que le propone y expresa su libertad al máximo.

Esa libertad no solo se ve en cuanto al uso de colores sino también en las múltiples técnicas que utiliza. No se limita solo a utilizar lápices grasos, que serían lo más habitual en un caso así, sino que también utiliza el gouache, la tinta china, la acuarela, el lápiz de grafito, el óleo, solo por mencionar algunos. Por tanto, no sigue una pauta clara de los materiales que utilizará en el diseño final. Y va probando materiales y técnicas para llegar a la que más le convence. Hay que destacar que los dibujos que parecen estar terminados, son los policromados. Mientras que los que parecen estar en una fase aún muy primigenia del trabajo, restan en lápiz graso o lápiz de grafito.

Examinemos ahora las diferentes dimensiones y perspectivas que usó Bores para este encargo, a través de un análisis formal de todos ellos.<sup>67</sup>

Empecemos por lo que podría haber sido una especie de portada para éste libro de artista. Se puede leer en tono azul eléctrico *L'après-midi d'un faune*.<sup>68</sup> Aquí parece que el pintor madrileño realice una especie de homenaje a sus dos antecesores más directos en la creación del libro de artista como fueron Pierre Bonnard y Henri Matisse. El primero se publicó en el 1944, como ya hemos comentado, y basó todo su discurso narrativo y visual en la tipografía. La portada se conforma a través de letras distribuidas de forma dispersa por el papel que acaban por crear la palabra *Correspondances*. De igual manera, que el interior era una amalgama de tipografía y colores que intensificaban el mensaje textual que se quería lanzar al futuro lector, dejando a un lado la imagería propiamente dicha.<sup>69</sup>



Portada de *Correspondances* de Pierre Bonnard, 1944, publicado por Tériade, París.



Posible portada de *L'après-midi d'un faune* de Francisco Bores, 1943



Portada de *Jazz* de Henri Matisse, 1947, publicado por Tériade, París.

<sup>67</sup> El análisis se ha llevado a cabo siguiendo y observando las fichas catalográficas que se incluyen en el estudio de Javier Arnaldo.

<sup>68</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 25. Ficha catalográfica F-8074, pág.219.

<sup>69</sup> Libro original conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, el cual ofrece su visión digital en su web. The Collection Online [en línea], [Consulta 7 de julio de 2015], disponible en: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336325>>

Más tarde Matisse haría lo propio con *Jazz* unos pocos años más tarde. Aunque en su caso, la portada combina la tipografía con el dibujo. En la parte izquierda, una figura en blanco y rojo que parece emerger de un fondo negro, envuelta por una especie de marco, todo ello creado a través de la técnica del “collage”. Mientras que en la parte derecha se lee: *Henri Matisse/Jazz/Tériade editeur* todo ello con una letra muy libre, en un intenso y expresivo negro. En el interior, contrariamente a lo que ocurría con Bonnard, hace una combinatoria perfecta entre imagen y texto. Un texto que se encuentra entre lo narrativo y lo ornamental.<sup>70</sup>

Haciendo una comparación entre ambas soluciones artísticas, podemos ver que Bores se inclina más hacia lo realizado por el maestro fauve. Una opción mixta entre lo narrativo, necesario para hacer comprensible la obra, y lo más ornamental por el arabesco utilizado en la tipografía que es tremendamente libre e improvisada.

Vemos que los recursos tipográficos no solo se encuentran en una posible portada. Y es que si examinamos el resto de dibujos vemos que intenta confrontar imagen y texto barajando una gran cantidad de posibilidades, que puede no acabaran de convencerle ya que existen un mayor número de dibujos que dejan de lado el texto, que aquellos que lo incluyen. Dentro de estos intentos por aunar las dos modalidades, existen tres ejemplos claramente diferenciados:

- Tipografía como la que hemos visto en la portada. Texto que intenta fusionarse con la imagen, actuando de claro apoyo sintáctico para lo que se quiere expresar con imágenes. Es una tipografía realizada a mano y que busca similitudes de color con el dibujo en cuestión, y si por ejemplo hay un predominio de tonos azules en la figuración, se intenta ramificar su efecto a las letras. Lo vemos en la imagen 2.<sup>71</sup>

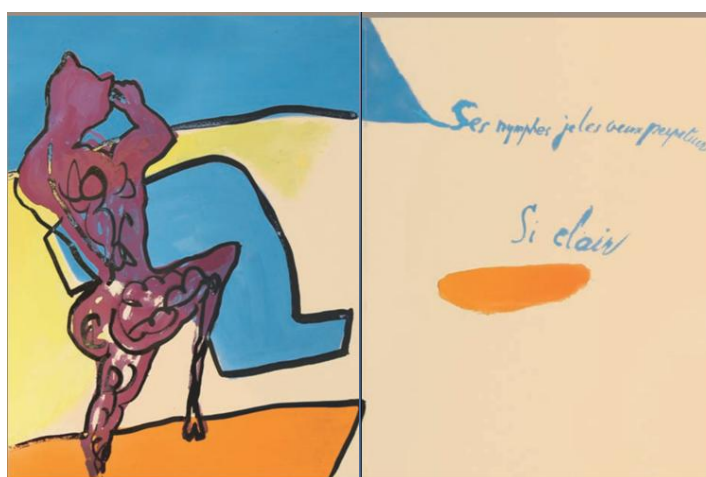


Ilustración 2 perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache y tinta china sobre papel, 331 X 503 mm.

<sup>70</sup> Consultado a través de la edición facsímil. Matisse, Henri: *Jazz*, Estados Unidos, George Braziller, 1992.

<sup>71</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 219.



Acerca de su posición en el soporte, es del todo variable. Encontramos casos en los que se opta por una doble página y una se reserva para la imagen y otra para el texto, como en la imagen 3 o la 4.<sup>72</sup>

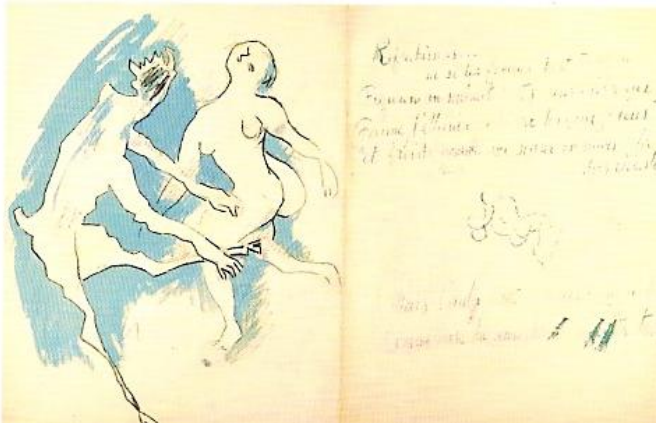


Ilustración 3, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache, barra litográfica y lápiz color sobre papel, 332 x 504 mm.



Ilustración 4, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, acuarela, tinta china, lápiz grafito y lápiz color sobre papel, 332 X 504 mm.

En cambio, en otros casos se realiza el dibujo de manera horizontal y el texto se coloca en la parte de abajo, como si de un pie de ilustración se tratara, como en la imagen 5.<sup>73</sup> O se sitúan dos imágenes, también de forma horizontal, una arriba y la otra abajo con el texto justo en medio del papel como ocurre en el dibujo 6.<sup>74</sup>

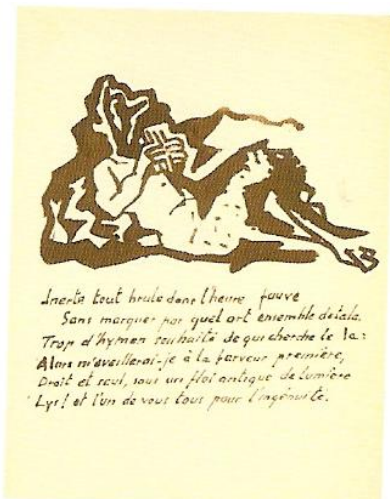


Ilustración 5, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguadfa, tinta y lápiz sobre papel, 330 X 254 mm.

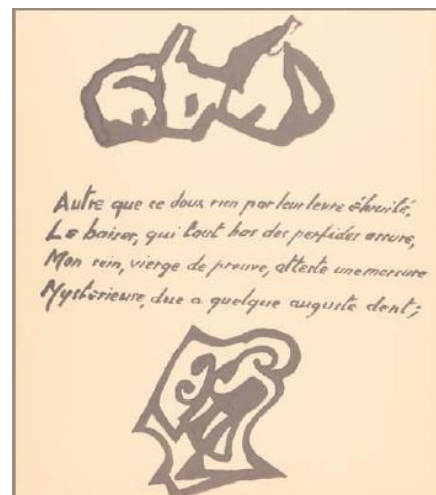


Ilustración 6, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada sobre papel, 331 X 253 mm-.

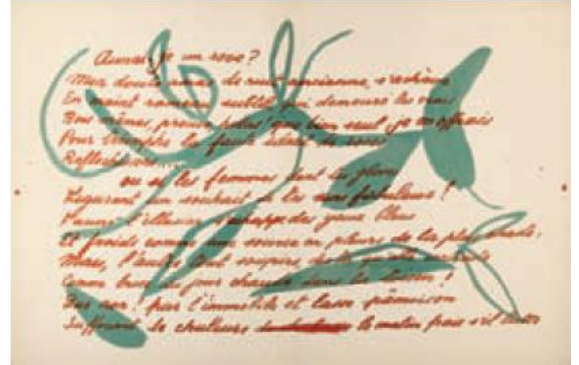
<sup>72</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit.* pág. 220 y 221.

<sup>73</sup> *Ibid*, pág. 227.

<sup>74</sup> *Ibid*, pág. 228.

Aunque dentro de esta modalidad, descubrimos un “rara avis” en el que encontramos una imagen en la que se representan unas ramas a las cuales se le están cayendo las hojas en color verde; éstas a su vez se convierten en el fondo textual escrito en rojo justo encima de la figuración. Pude verse en la imagen 7.<sup>75</sup>

Ilustración 7, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, tinta china y acuarela, 331 X 503 mm.



-Texto adherido al papel en forma de “collage”. En este caso el texto ha estado impreso anteriormente de forma mecánica y se ha enganchado sobre el soporte. Aquí la libertad del artista es menor ya que en el anterior ejemplo, la propia tipografía era una obra de arte en sí misma. Muestra de ello son la imagen 8, a doble página con el texto en medio del papel y dibujos de ramas con hojas nuevamente a modo meramente decorativo; o la imagen 9 también a doble página. Sin embargo, el texto se ha colocado en forma escalonada para intentar crear un cierto dinamismo en la composición. Todo ello se acompaña con una figuración más abstracta en color rojo.<sup>76</sup>

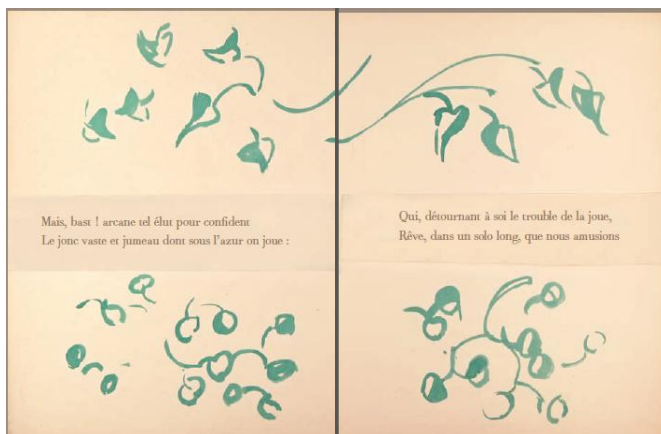


Ilustración 8, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y papel impreso pegado sobre papel, 332 X 504 mm.

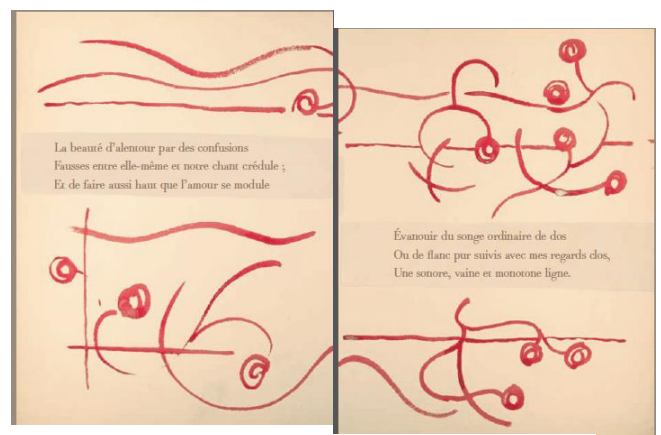


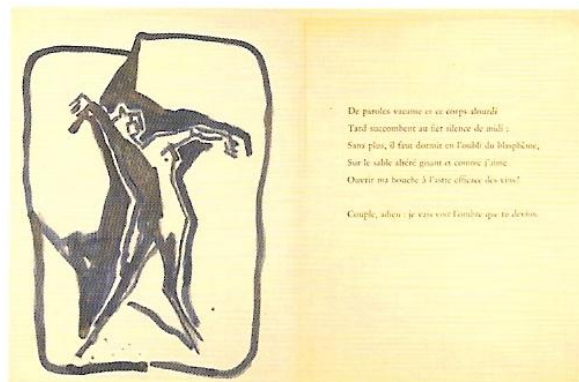
Ilustración 9, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y papel impreso pegado sobre papel, 332 X 504 mm

<sup>75</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit.* pág. 244.

<sup>76</sup> *Ibid*, pág. 229 y 230.

-Y un último ejemplo, de texto impreso directamente en el soporte acompañado por imagen. Solo encontramos un ejemplo de esta modalidad. Muy probablemente se tratara de una prueba realizada por el pintor, con tal de ejemplificar todas las posibilidades que le ofrecía el encargo, que no eran pocas. Puede que sea la solución más sobria de todas las comentadas, de ahí que solo tengamos una muestra y sea la imagen 10, donde se decidió por adherir el papel a página completa en el soporte, como si simulara ser el final del libro.<sup>77</sup>

Ilustración 10, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y papel impreso sobre papel, 331 X 503 mm.



Por otro lado, analizando los dibujos nos podemos dar cuenta que la producción de este libro se realizó en momentos muy diversos para el artista. Y es que se combinan una serie de soluciones muy distintas entre sí, pero a la vez válidas para el encargo de Tériade. Hay una serie de dibujos que tienen un perfil mucho más rotundo y acabado. Como el mismo Arnaldo indica en su estudio, casi todos ellos cuentan con una prueba de estampación, que más tarde no llegó a culminarse, como es el caso de las imágenes 2, 11 o 12.<sup>78</sup>

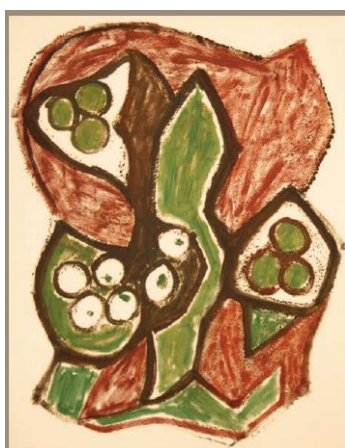


Ilustración 11, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos y aguada sobre papel., 330 X 253 mm.

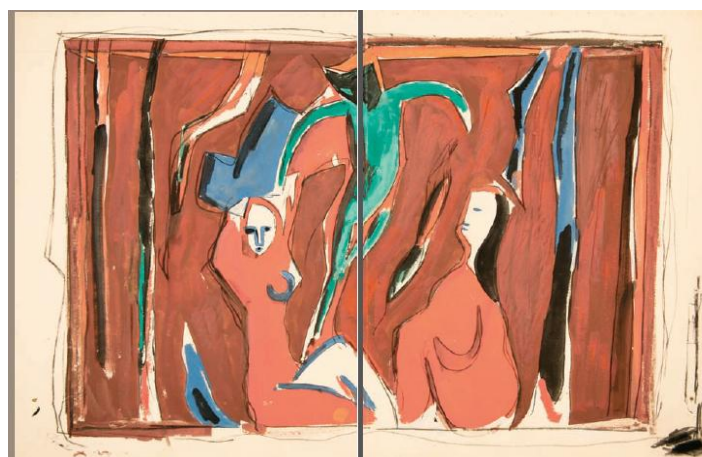


Ilustración 12, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz, guache y tinta china sobre papel, 332 X 503 mm.

<sup>77</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 241.

<sup>78</sup> *Ibid*, pág. 161.

Y hay otros dibujos que aunque Arnaldo no haya encontrado pruebas de que llegaron a estados más avanzados de producción, es natural pensar que siguen mucho la línea de los que sí lo consiguieron. Un ejemplo de ello serían las imágenes 13 y 14. Todos siguen una misma estética, basada en las manchas de color y la cierta delimitación de los planos, que no vemos tan evidentes en los siguientes casos. Vemos una contención en cuanto a la ejecución del trazo del dibujo



Ilustración 13, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache y tinta china sobre papel, 330 X 502 mm.

mientras que en el color se siente mucho más libre, y busca este contraste marcado entre rojos, verdes y negros, como en la figura 14. También es importante darse cuenta que todos están policromados, siguiendo las indicaciones reiteradas por Tériade.

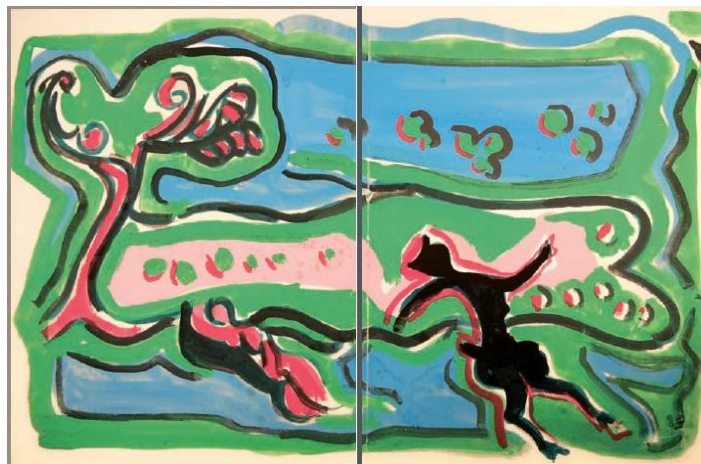


Ilustración 14, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache sobre papel, 331 X 502 mm.

Importante señalar también el carácter fuertemente narrativo que tienen todos ellos. Parece como si Boreas quisiera obviar el carácter ornamental que muchas veces se busca con la ilustración de libros, y más en ámbito poético donde las palabras adquieren un significado mucho más potente.

Y además el pintor intenta rellenar toda la superficie pictórica, de lado a lado de la página. Un "horror vacui" de color que si se hubiera llevado a cabo el proyecto, se habría distinguido de los demás por éste motivo. En definitiva, vemos una forma

común de trabajo que intentó plasmar en esta serie de dibujos que se desmarcan bastante del resto del trabajo.

Si continuamos analizando los demás ejemplos, vemos que hay otra categoría ligeramente distintiva en la que Boreas parece dejarse llevar un poco más, en cuanto a trazo se refiere. Estamos hablando de las imágenes 15, 16, 17 o 18.

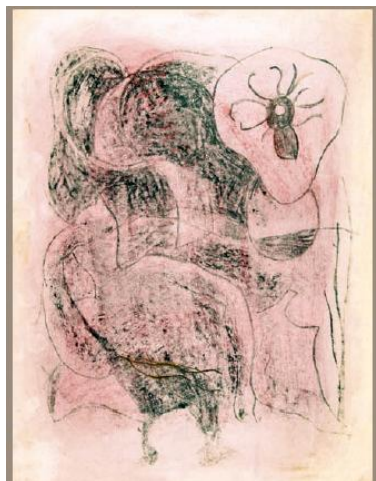


Ilustración 15, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 325 X 245 mm.

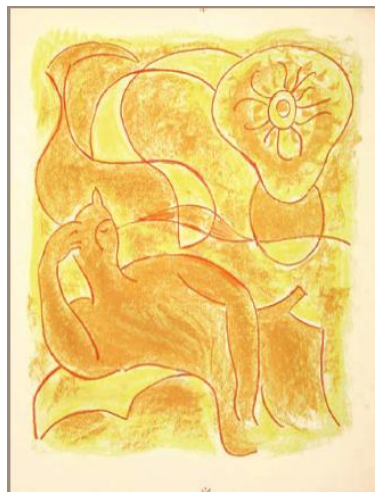


Ilustración 16, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 326 X 249 mm.

Aquí el dibujo, propiamente dicho, se torna el claro protagonista de las composiciones con unas líneas que no habíamos visto en las anteriores figuraciones. El trazo es

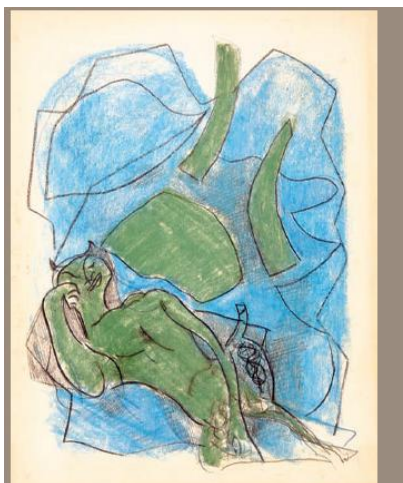


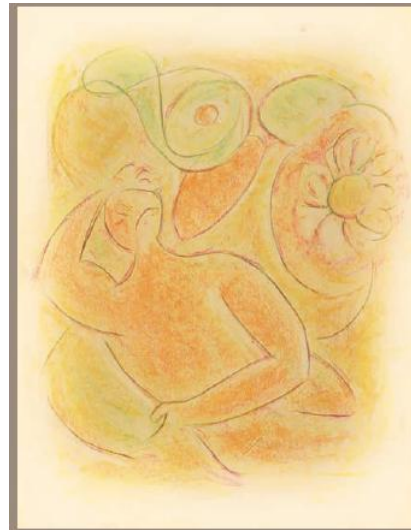
Ilustración 17, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Ceras y lápiz sobre papel, 325 X 25 mm.

sensual y sinuoso. Recuerda las ondulaciones que crearon los árabes en sus edificaciones y producciones artísticas. Aquí el color deja paso a la tinta, ya que éste queda totalmente desdibujado, sin fronteras y entremezclándose tono con tono. Las figuras emergen como de otro plano, como si estuvieran suspendidas a través de finos hilos. Y comprobamos que dicha figura, la del fauno bajo el

árbol, le llevó a replantearse mucho la composición y los colores que mejor podían adecuarse. En el caso de la imagen 16 vemos que ha intensificado el color, dándole más volumen y contorno a los componentes. Mientras que en las imágenes 17

y 18 tanto los trazos que crean las figuras como el propio color que las rellena, han quedado mucho más difuminados. Sobre todo en el caso de la imagen 18, donde esa sensación etérea se intensifica aún más con la aplicación de tonos ocres y amarillos que aportan luminosidad a la par que confusión compositiva.

Ilustración 18, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz y ceras sobre papel, 325 X 250 mm.



Otro grupo con un peso específico dentro de la producción realizada por Bores para este encargo es el formen una serie de dibujos a lápiz grafito y lápiz azul. En total son nueve obras en las que se recrea el mismo motivo una y otra vez: el cuerpo del fauno.



Ilustración 19, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz azul sobre papel, 325 X 250 mm.

Parecen bocetos preparatorios, mucho más evidentes que los demás casos presentados, en los que dibuja detalles del cuerpo del fauno como en la imagen 19, en la que focaliza su atención en las piernas del mismo.<sup>79</sup> Tiene una postura recostada, que representaría el momento en el que el ser está estirado bajo un árbol reflexionando sobre sus deseos y controversias.

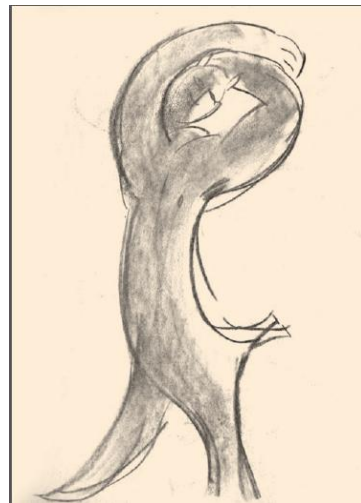
En cuatro de los dibujos reinventa al fauno en un mismo encuadre, de busto. En uno de los casos está tocando su arquetípica flauta, mientras que en otro está alzando un brazo y ladeando la cabeza con semblante burlón. Bores está experimentando

posturas y gestos con tal de naturalizar las facciones y aconteceres del fauno en las fases más avanzadas del trabajo.

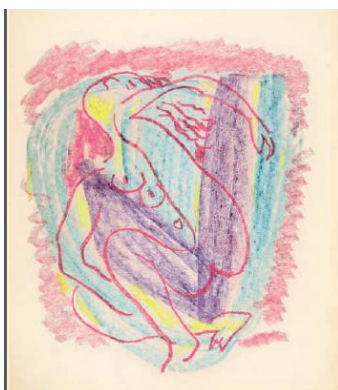
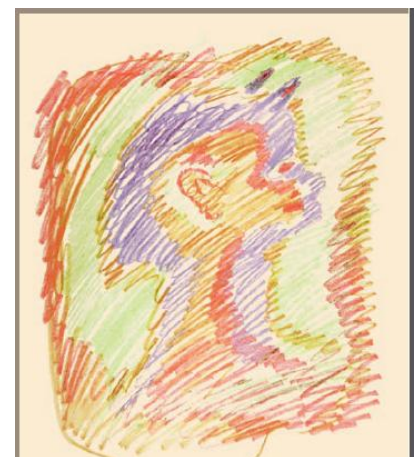
<sup>79</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág.233.

Dentro de esta misma denominación vemos otros dibujos, en este caso realizados a lápiz y carboncillo, en los que vuelve nuevamente a la búsqueda de la postura y la expresión perfecta para el protagonista del poema. Aunque aquí trata la figura de cuerpo entero, en posiciones un tanto “barrocas” con los brazos en alto y las piernas arqueadas, como vemos en la imagen 20.<sup>80</sup>

Ilustración 20,  
perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Carboncillo sobre papel, 325 X 250 mm.



Por último, hemos de hablar de otra serie de dibujos que beben mucho del fauvismo. Me estoy refiriendo a las imágenes 21, 22, 23, 24, 25 y 26.<sup>81</sup>



Ilustraciones 21, 22, 23, 24 y 25, pertenecientes a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 300 X 260 mm, 325 X 250 mm, 300 X 260 mm, 300 X 260 mm y 300 X 260 mm, respectivamente.

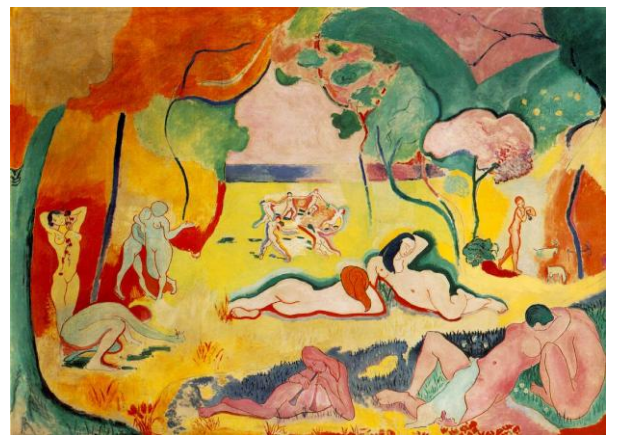
<sup>80</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 240.

<sup>81</sup> *Ibid*, pp. 237 y 238.

En todas ellas, la explosión de color es más que evidente. Son unas composiciones libres, esquemáticas, vivas, que demuestran el poder que Boreas tenía sobre el medio y las maneras expresivas tan diversas con las cuales podía plasmarlo. Busca la empatía con el espectador, que le convenza con un simple vistazo. Con una cierta furia en el trazo, sobre todo al no delimitar de una manera clara donde termina el color y cuando empieza la superficie en blanco. Si hiciéramos un paralelismo con Henri Matisse, habría una obra suya que guardaría unas grandes similitudes con las realizadas por Boreas, en especial la 26. No es otra que *La bonheur de vivre* de 1905-1906, donde encontramos tonalidades rosadas y amarillas, que Matisse usa para representar a las figuras femeninas y que Boreas hace lo propio para con el fauno y su ecosistema.



Ilustración 26, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lapices grasos y aguada sobre papel, 326 X 500 mm.



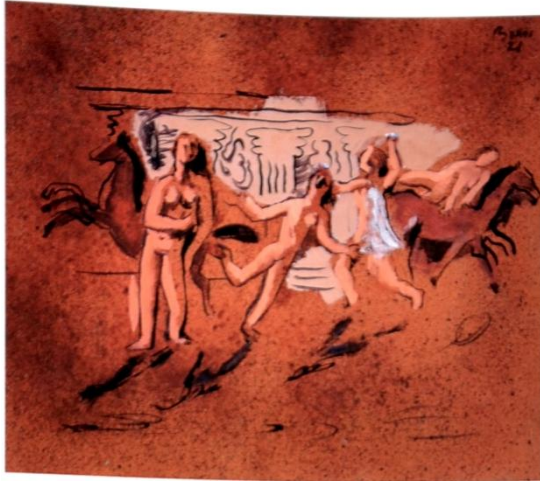
Henri Matisse, *La bonheur de vivre*, 1905, Óleo sobre tela 15 X 241 cm, The Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania, Estados Unidos.

### 6.5 Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Boreas relacionables con *L'après-midi d'un faune*

Aunque el trabajo que realiza Boreas para la ilustración de Mallarmé y su poesía, es bastante único, es natural pensar que hubo una serie de antecedentes que rondaban en la mente del artista, y que por tanto le ayudaron a realizar el encargo. Del mismo modo, que estas ilustraciones debieron influir en el *modus pictórico* de Boreas de años posteriores. Gracias al Catálogo Razonado publicado por el Museo Reina Sofía, que se ha mencionado anteriormente, hemos podido realizar un pequeño estudio en torno a estas cuestiones.



Empezaremos por los precedentes dentro de la carrera artística de Bores, y una de las primeras obras que llama la atención data de 1926. Es un óleo sin título firmado por el propio artista en la parte superior derecha, donde podemos ver a una serie de mujeres desnudas formando una especie de corro. Son figuras rotundas y voluminosas, creadas



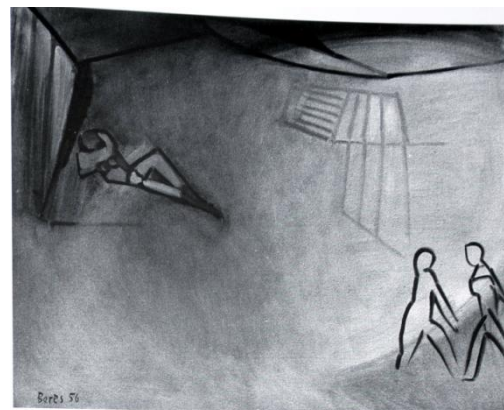
Francisco Bores, *Sin título*, 1926, Óleo sobre tela, 38,5 X 46.5 cm, Guillermo de Osma, Galería, Madrid.

a partir del claroscuro, cosa poco habitual en la producción de Bores. Pero el tipo de composición, se asemeja bastante a lo realizado para *La siesta del fauno*, sobre todo en las escenas donde las ninfas son el foco de atención. Aparece también una figura masculina subida a caballo que puede llegar a recordarnos a escenas mitológicas en las que los protagonistas se desplazan por

los parajes de este modo. El paisaje que rodea a los personajes, intensifica esa sensación de lugar salvaje y desconocido. No logramos identificar exactamente donde se encuentran, aunque la parte trasera podría

bien ser la fachada de un antiguo templo clásico. Mitología o escena soñada, crea un precedente claro en lo que más tarde realizará.

Algo parecido ocurre en el año 1956, con la obra *Sin título* en la que volvemos a encontrar tres figuras; una de ellas recostada en el ángulo superior izquierdo y otras dos de pie en la parte inferior derecha. Hay reminiscencias en lo creado diez años atrás, pero el entorno ahora es hostil y frío, como si se encontraran dentro de una caja de la que nunca lograrán salir.



Francisco Bores, *Sin título*, 1956, Óleo sobre tela, 65 X 81 cm Colección particular.

Un año más tarde, pinta una serie de obras de mujeres recostadas que titula *Femme couchée*. Tanto la postura que adoptan, estiradas con el brazo colocado tras la cabeza, como el trazo sinuoso y sensual que utiliza para delimitar la figura, tienen unas

similitudes evidentes con los dibujos de *L'après-midi* en los que estudia la morfología y cuerpo del fauno. Aunque en estas obras al óleo las protagonistas sean mujeres, con toda probabilidad crearon un fondo mental en el que apoyarse para crear la



Francisco Bores, *Femme couchée*, 1927, Óleo sobre tela, 89 X 116 cm, Colección particular

composición posterior. En cuanto a los colores, sin embargo, no podemos establecer conclusiones ya que las imágenes que se adjuntan en el catálogo están en blanco y negro, ya que pertenecen a colecciones particulares. Algo parecido ocurre con *Un* de 1928, un año más tarde, en el que nuevamente vemos el mismo tipo de posición corporal que utiliza para el fauno quince años después. En el 41 continúa con las series de mujeres desnudas y

recostadas, donde destaca *Nu aux camps*. Vemos a una mujer estirada nuevamente, pero ya no se encuentra en ningún interior como antes, sino en medio de un prado. De modo que podría ser el precedente más inmediato de lo realizado para *Tériade*, con el fauno en la misma posición, dentro del verde paisaje siciliano.



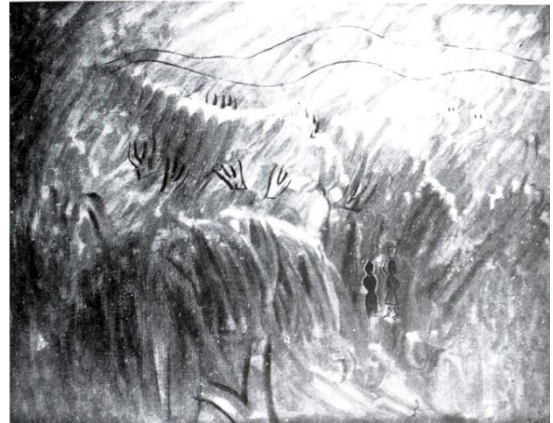
Francisco Bores, *Nu aux camps*, 1941, Óleo sobre tela, 24 X 35 cm, Colección particular.

No solo las figuras tienen unos precedentes plásticos, también lo tienen los parajes que Bores crea para evocar la Sicilia más mediterránea. La fuente de inspiración principal fue la localidad de Midi, en la que residió durante el año 1929, de cuando datan estas pinturas. Tanto *Paysage du Midi* como *Étude pour Paysage du Midi*, por poner dos ejemplos claros, son óleos donde la pincelada deviene el elemento fundamental. Son árboles creados a partir de unos pocos trazos. El color invade la composición en la que no hay ángulo que reste sin pintar. Es un tipo de vegetación viva, un tanto agreste, que parece querer salir del plano pictórico.

Hay similitudes con el ecosistema que crea para la imagen 27, con árboles que se ladean, como si de juncos se trataran.



Francisco Bores, *Paysage du Midi*, 1929, Óleo sobre tela, 73 X 92 cm, parece en *Cahiers d'Art* número 2, París, 1931



Francisco Bores, *Étude pour Paysage du Midi*, 1929, Óleo sobre cartón, 13 X 19.5 cm, Colección particular.

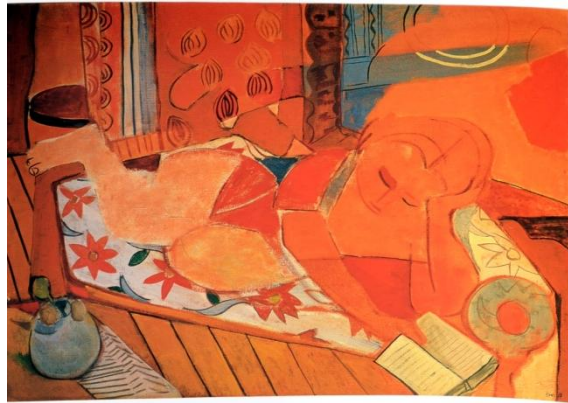


Ilustración 27, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache y lápiz sobre papel, 331 X 505 mm.

En el mismo año de la creación del libro de lujo, realizó una serie de óleos en los que el paisaje volvía a ser el motivo a retratar. Son tres obras *Sin título* conservadas en colecciones particulares, en las que le interesa plasmar la riqueza vegetal del entorno mediterráneo.

Los colores en la obra pictórica de Bores no se caracterizan precisamente por su calidez o vivacidad. Es el pintor de los grises y los tonos apagados, de ahí que lo creado para Mallarmé sorprenda por su variedad y su agudeza cromática. Pero sí que hay

algunas obras anteriores, en las que el color parece querer abrirse paso por encima de la línea y la frialdad bastante característica de su pintura. Un ejemplo de ello sería *La Femme Blonde* de 1937 en el que hay un predominio de tonalidades rojizas y anaranjadas aportando una gran calidez a la composición, casi única dentro de la producción de esos años.



Francisco Bores, *La Femme Blonde*, 1937, Óleo sobre tela, 89 X 116 cm, Colección Particular.

### 6.6 Bores y su plasmación pictórica de la lírica simbolista de Mallarmé

Habiendo analizado formalmente los dibujos que nos dejó Francisco Bores, nos resta hablar de hasta qué punto Stéphane Mallarmé y su poética le sirvió como pauta plástica para realizar su trabajo. Ver si hay un paralelismo directo o por si contrariamente, Bores consideró oportuno no limitarse a los recursos narrativos que le proporcionaban las palabras del poeta e intentar sobrepasarlos a través del pincel.

Pero para analizar el caso de Bores, debemos fijarnos en el antecedente más inmediato en la ilustración de este mismo poema: el de Manet en 1876. Mallarmé se acabó decidiendo por el editor Alphonse Derenne, que se había especializado en libros médicos. Se publicó en dos tipos de edición dirigidas a un público muy determinado; 175 ejemplares impresos en papel holandés llamado Van Gelder y otros 20 ejemplares en papel Japón, en los cuales se hacía un especial hincapié en los detalles como son los espaciados, la puntuación etc.<sup>82</sup>

La amistad entre Mallarmé y Manet fue de las más largas y prolíficas, en cuanto a intercambios artísticos e intelectuales. Dos años antes de que se produjera esta edición, Mallarmé publicó un texto llamado *El jurado de pintura y Monsieur Manet*, donde le defendía frente al jurado que había rechazado la entrada de tres de sus obras

---

<sup>82</sup> Fundación Picasso, Museo Casa Natal, [en línea], [Consulta: 6 de julio de 2015]. Disponible en: <[http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La\\_xltima\\_xpoca.pdf](http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La_xltima_xpoca.pdf)>

Graphic Arts, Blog de la Universidad de Princeton, [en línea], [Consulta: 13 de julio de 2015]. Disponible en: <[https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2011/02/stephane\\_mallarme\\_1842-1898\\_la.html](https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2011/02/stephane_mallarme_1842-1898_la.html)>

en el Salón de ese mismo año, 1863. En él, el poeta hacía una descripción de los cuadros presentados y mostraba una afinidad conceptual e intelectual con el pintor impresionista. Y el mismo año de la publicación de *L'après-midi d'un faune*, publicó en la revista inglesa *Art Monthly Review* un artículo llamado *The Impresionists and Édouard Manet* en el cual eleva a Manet a las más altas cumbres del arte, situándole como el mayor pintor de su generación.<sup>83</sup>

¿Pero cómo se enfrentó Manet al reto que le propuso Derenne? Basó su trabajo en la estampa del frontispicio, el exlibris y un adorno, ilustraciones que distan mucho de lo realizado por Bore. Por un lado encontramos un dibujo, donde las protagonistas son



Édouard Manet, ilustración de la edición de Alphonse Derenne de *L'après-midi d'un faune*, 1876, París.



las ninfas, envueltas por una alta yerba que las esconde de las miradas del fauno. Otro de los motivos es el del propio fauno, sentado sobre una roca, que parece estar mirando al infinito con semblante pensativo. Y el adorno final, en la última de las páginas del libro: un emblemático racimo de uvas,

trazado con una gran elegancia y simplicidad, que acaba por dar el toque mágico al conjunto.

Manet interpreta este poema de un modo muy sosegado. Casi como simple espectador, sin implicarse demasiado en la lírica que en él se expone. Crea un marco referencial, con el cual acompaña al lector y ayuda a su mayor situación dentro del relato, pero sin entrar en ningún tipo de simbiosis intelectual. Posiblemente por la expresa petición del poeta, que prefería individualizar las disciplinas, por lo menos cuando se hablaba de su poesía. Por un lado el texto y por otro la imagen. Una imagen que nos sitúa en un paisaje



Édouard Manet, ilustración de la edición de Alphonse Derenne de *L'après-midi d'un faune*, 1876, París.

<sup>83</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 192.

concreto, de vegetación frondosa y que a la vez nos presenta a todos los protagonistas de la historia; tanto al fauno como a sus amadas ninfas y posiblemente el elemento más emblemático del poema: el vino. En este caso representado a través del racimo. Pero no hizo una figuración narrativa del poema en la cual podría haber ilustrado el encuentro entre los seres mitológicos o presentar al fauno en plena ensoñación, por poner algunos ejemplos. La ornamentación y el componente decorativo fueron los que acabaron imperando en esta incursión artística. Dibujos referenciales a la par que anecdóticos.

Lo cierto es que Manet optó por esta solución, de no implicarse. ¿Pero Borel quiso seguir la senda iniciada por Manet? Solo echando un vistazo a los dibujos y las cartas, nos damos cuenta que tanto Borel como el editor Tériade, tenían una concepción muy distinta del libro de artista.

Arnaldo en su estudio ya lo apunta, concretamente en el punto que dedica a la relación entre el pintor madrileño y Mallarmé, llamado *Borel hacia Mallarmé*.<sup>84</sup>

Para entender el resultado final, hay que tener unos precedentes claros. Tériade había mostrado un interés por Mallarmé en publicaciones anteriores como *Minotaure*, donde Henry Carpentier ya había escrito sobre el creciente número de estudios y artículos que se habían realizado en referencia a Mallarmé en los últimos años.<sup>85</sup> Por ejemplo, el texto escrito por Pierre Bausaire llamado *Essai sur la Poésie et la Poétique de Mallarmé* en 1942 o el ballet llamado *Hérodiade* que compuso Paul Hindemith para Martha Graham en 1944.<sup>86</sup> Por tanto, ya vemos que Mallarmé era una temática en boga durante aquellos años, en una Francia que le había ignorado durante largo tiempo.

Tériade también había abogado siempre por una cosa: la interdisciplinariedad de las artes. Tanto en *Minotaure* como en *Verve*, creaciones de las cuales ya hemos hablado en puntos anteriores, había una simbiosis evidente entre imagen y texto. Un intercambio en el cual se exponían y discutían todo tipo de conceptos, que iban tejiendo una red de relaciones enriquecedoras para ambos campos disciplinares. Tan

---

<sup>84</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pp. 200-214.

<sup>85</sup> Carpentier, Henry: "La dernière Mode de Stéphane Mallarmé", *Minotaure* 6, París, 1934, pp.25-29.

<sup>86</sup> Arnaldo, Javier: *op.cit*, pág. 200.

importante eran los trabajos de Miró, Picasso o Matisse, como lo podían ser los textos de Valéry, Reverdy o Malraux. Y siempre había intentado recoger en sus proyectos editoriales, escritos con referencias a la mitología clásica, cosa que nos ayuda a comprender el porqué de la elección de este poema de Mallarmé y no otro.

El caso de Bores era bien distinto y es que no se le conocen demasiados ejemplos, dentro de su producción pictórica, en los que el tema sea histórico o mitológico. Se conservan unos dibujos en el Museo Reina Sofía con el nombre de *Homenaje a Olimpia* de 1940, como una de las pocas muestras de Bores adentrándose en temas extra cotidianos. Su pintura se centra en aquello que le rodea, la realidad viviente, la cotidianeidad en estado puro. De ahí que sea un gran pintor de naturalezas muertas y escenas de interior. Por eso, el reto que le proponía Tériade, tenía unos alicientes y una dificultad añadidos, que ampliaban el registro y el horizonte artístico de Bores.

Manet en el caso de Bores tuvo una influencia relativa. Puede que en las primeras gestaciones del trabajo, se hallara en la mente del artista como precedente inmediato que era, pero en el momento de la ejecución, eso se percibe hasta cierto punto. Es verdad que existen ejemplos, en los que se puede vislumbrar esa reminiscencia en el gusto por el adorno como veíamos en Manet. Por ejemplo en las imágenes 28 y 29, vemos que Bores intenta focalizar su atención en pequeños detalles ornamentales como son diversas hojas entrelazadas o en el segundo caso, con una forma abstracta que podría llegar a representar una flor, presente en el poema en múltiples momentos.



Ilustración 28,  
perteneciente a  
*L'après-midi d'un  
faune*, Aguada sobre  
papel, 333 X 230 mm.



Ilustración 29,  
perteneciente a  
*L'après-midi d'un  
faune*, Aguada  
sobre papel, 326 X  
253 mm.

Aunque en Bores esa idea de adorno a pie de página es muy probable que no existiera, por una cuestión de seguimiento de las directrices del editor, el cual le pedía ilustraciones a página completa.

Dejando a un lado estas muestras, vemos que el carácter de Bores dista mucho del de Manet, a la hora de enfrentarse a la lírica del poeta. Sigue la línea iniciada por Tériade en sus ediciones de revista y libros de artista, intentando no separar imagen de texto. Como ya hemos comentado en el apartado de análisis formal, es tal la compenetración a la que quiere llegar el pintor, que incorpora texto en sus propios dibujos. Con toda probabilidad, para llegar a alcanzar una imagen lo más unificada y global posible en su mente. Una unión que podemos ver en las imágenes 10, 30 y 31, por citar algunas.

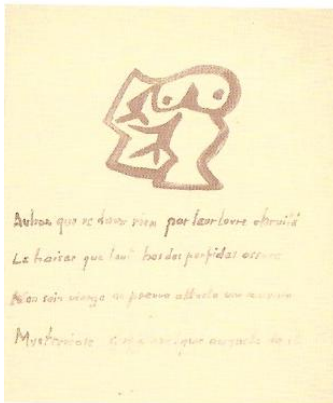


Ilustración 30, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada sobre papel, 330 X 255 mm.



Ilustración 31, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Tinta china sobre papel, 332 X 502 mm.

El fauno es el claro protagonista de todas sus producciones, mucho más que lo son las ninfas que aparecen pero de una manera mucho menor. Bores analiza y despedaza la encrucijada mental e intelectual en la que encuentra inmerso el fauno, y decide que lo mejor que puede hacer es representarlo basándose en las diferentes actitudes que se van mostrando a lo largo del poema. Por ejemplo tocando la flauta, tal y como se ve en los dibujos 32, 33, 34 o 35.



Ilustración 32, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 300 X 260 mm.



Ilustración 33, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Tinta china y lápiz sobre papel, 287 X 205 mm.





Ilustración 34,  
perteneciente a  
*L'après-midi d'un  
faune*, Barra  
litográfica, lápiz y  
tinta china, 325 X  
250 mm.



Ilustración 35,  
perteneciente a  
*L'après-midi d'un  
faune*, Aguada,  
tinta china y lápiz  
sobre papel, 285 X  
203 mm.

Una escena que podría estar muy en la línea de su trabajo como pintor al óleo, ya que se trata de una acción que podríamos considerar “cotidiana”, como lo son sus escenas de interior en las que podemos encontrar a personajes tocando instrumentos, amenizando el ambiente en amplios locales o a mujeres adineradas tocando el piano en sus lúgubres pisos. Pero para la ilustración del poema, a su vez, recoge el significado más trascendente de la acción: el de recordar a las musas a través de la música, sin olvidar tampoco el trasfondo sexual evidente que tiene el propio instrumento.

Aunque posiblemente haya una escena que se repita con más frecuencia, si cabe, dentro del imaginario “mallarmeniano” de Boreas: la del fauno recostado bajo las frondosidad de los arboles sicilianos. Nuevamente, con una doble significación; situación que podría entrar dentro de la normalidad descrita por Mallarmé en la que el fauno encuentra reposo. Sin embargo, nos remite también a una de las claves para comprender el poema y la obra del poeta en su globalidad: la ensoñación. Momento físico pero también momento intelectual, en el que el fauno reflexiona y se replantea toda su existencia y el porqué de que sus amadas se hayan marchado, abandonándole a su suerte. Todo el poema es una búsqueda personal de lo encontrado y más tarde derribado por las circunstancias. Le hacen vulnerable y lo muestra en sus palabras de lamento, que más tarde convierte en rabia, para acabar concluyendo que lo único que le queda es el recuerdo y el deseo de no tener. Todo ello se produce aquí, en ese momento de reposo y sosiego físico, que no mental, bajo el sol mediterráneo que Mallarmé tan bien alude. Puede que parezcan dibujos anecdóticos, que no terminan de plasmar las palabras del poeta por su simplicidad. Pero es probablemente la mejor y

más acertada ilustración del momento. La que mejor recoge lo que el poeta francés quería decir; una quietud física que se contrapone a la controversia intelectual que está viviendo.

Las ninfas, por su lado son el “mcguffin”, por utilizar un término cinematográfico, del poema. Son el despertar y el fin del fauno, de ahí que Boreas las represente en una actitud festiva y relajada. Porque es la actitud que mejor las ilustra. Juegan a su antojo con el fauno a través de sus vaivenes y desplantes constantes. Explota los recursos sexuales que le pueden aportar los cuerpos de las amadas, que se describen en el poema, y que son la mejor y más fiera arma de seducción para tormento del fauno. Son el complemento perfecto para una historia de deseo que se entremezcla con la desesperación más feroz. Boreas en alguno de los dibujos, mezcla actitudes, como encontramos en la imagen 36, en la que vemos al fauno tocando la flauta mientras una de las ninfas baila a su son. En otra de las imágenes, concretamente la 37, aparecen todas las ninfas, como en un torbellino de colores, que remiten a la propia personalidad bipolar de las mismas.



Ilustración 36, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 328 X 505 mm.

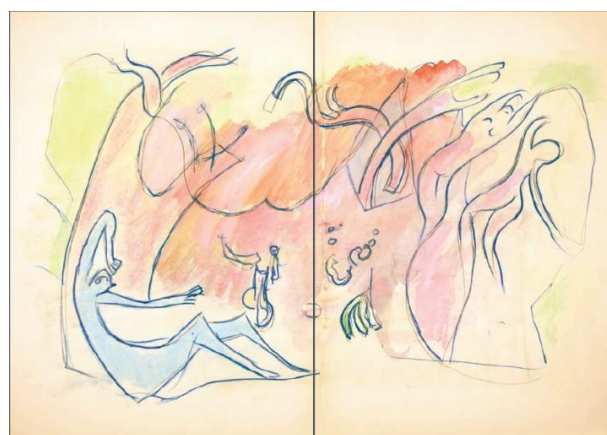


Ilustración 37, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 326 X 497 mm.

Son personajes que expresan una conjunción de emociones contradictorias, como cuando se acercan al fauno y de repente marchan abruptamente sin dar explicación. Boreas lo plasma a través de una larga variedad de tonalidades, que hipnotizan a la vez que confunden al espectador. Tal y como ocurre con el fauno, que queda aturdido y desarmado.

Puede que la imagen 27 sea la que mejor recrea estas emociones y sensaciones. Vemos al fauno persiguiendo a dos de las ninfas, en un paisaje que ya no es cálido ni sexual. Los tonos se han tornado fríos y letales, con un suelo y unos árboles de color azul eléctrico con pequeños toques rojos, que intensifican esa sensación de ahogo y pérdida que nos trasmite Mallarmé en sus versos.

## 7. Francisco Bores y Federico García Lorca: aproximación al proyecto pictórico-poético *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

### 7.1 Bores y Lorca: confluencias biográficas e intelectuales entre pintor y poeta

Para muchos probablemente sea sorprendente averiguar que entre Francisco Bores y Federico García Lorca existió una relación de cierta amistad, que perduró hasta la muerte del poeta. Una relación personal pero también de verdadera admiración por ambas partes, que llevaron con cierta discreción, en cuanto a resultados artístico-culturales se refiere. Los trabajos que les relacionan directamente no son abundantes pero si les unieron amistades comunes de poetas, pintores y dramaturgos, todos ellos integrantes de la Generación del 27 y “militantes” en la Residencia de Estudiantes. De ahí que para hablar de ambos, tengamos que asentar los precedentes que hicieron posible estos dibujos que hoy nos ocupan.

Para Juan Manuel Bonet, uno de los historiadores que más páginas ha escrito en referencia a Bores y su obra, este sea el pintor “ventisietista” por antonomasia.<sup>87</sup> Una afirmación fundamentada, y es que Bores se relacionó con todos los grandes exponentes ibéricos del momento como Norah Borges, Pancho Cossío, Salvador Dalí, Antonio de Gueza, Carlos Sáenz de Tejada o Gerardo Diego.

Frecuentaba lugares como el Café de Platerías o el Café Gijón, centros de ebullición intelectual, en los cuales se congregaban las más literatas mentes del momento. Eso le llevó a colaborar, como ya hemos comentado en apartados anteriores, con una gran cantidad de revistas que se identifican con el ultraísmo como *España*, *Horizonte*, *Plural* o *Alfar*. En estas dos primeras, también trabajo Lorca, con lo que se pudo producir algún encuentro, dejando a un lado los coloquios e intercambios que surgían en la Residencia o en los cafés.

Durante aquellos años de formación en España, Bores se dejó influir por la cultura popular, de aquella España romántica que denominaban los extranjero en el siglo XIX. El mismo Bores declaró tiempo después, que en la efervescencia de los años 20 españoles se sentía: “cercano al ambiente andaluz y muy atraído por el flamenco, el mundo gitano y la tauromaquia.” Era una España que muchos han querido denominar como “negra”, en la cual se reunían músicos callejeros, intelectuales en cafés,

---

<sup>87</sup> Dechanet Bores, Helena (editora): *Francisco Bores, para un Lorca*, Madrid, Fundación García Lorca e Instituto Cervantes, 2006, pág. 13.

ajusticiados por las calles, prostitutas, y un ambiente reconocidamente “goyesco”. Como recién salido de alguna verbena inmortalizada por Goya siglos antes. Bonet ha querido ver relaciones entre el pintor y el poeta desde los inicios de ambos, concretamente con una obra que se mostró en la exposición “Francisco Bores, el ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925”, llamada *El guitarrista* que data de los años 1921-1922, y que califica de “lorquiano” por el tema y por la manera en que conceptualiza la obra. La única prueba que existe que podría relacionar directamente a Bores con Lorca, a parte de los amigos comunes como Dalí o Benjamín Palencia, es un retrato hecho a tinta que dataría aproximadamente como los demás trabajos de carácter ultraísta, por tanto primeros años de la década de los 20. Se encontró a través de una carta de Máximo José Kahn a Lorca fechada el 2 de noviembre de 1924. Kahn era un novelista y ensayista alemán que habría pedido al pintor que realizara un retrato del poeta que más tarde aparecería en el periódico berlinés *Berliner Tageblatt*. Para ello, le pedía a Lorca que le cediera una foto suya para que su amigo Francisco Bores pudiera realizar el encargo.<sup>88</sup> Y aun sin saber si el dibujo encontrado en la Residencia de Estudiantes es verdaderamente el definitivo y sin tener constancia definitiva de si esa presentación se llevó a cabo, nos resta pensar que la relación entre ambos existió más allá de esa foto.

Otro de los encuentros documentados entre ambos es el que se produjo en la revista malagueña *Litoral*, de la cual hablaremos más extensamente en puntos posteriores, y en la que colaboraron con dibujos, xilografías y poemas. Destaca sobre todo el número dedicado a Góngora, *Homenaje a Don Luis de Góngora* en el que trabajaron conjuntamente con Picasso, Juan Gris o Manuel de Falla.

Un año después de la muerte del poeta su hermano Francisco García Lorca y Bores coincidieron en la representación de *Hamlet* de Luis Buñuel en el Sélect, uno de los cafés más emblemáticos del barrio de Montparnasse. Se encontraban allí otros pintores y amigos de la generación de Bores como Joaquín Peinado o Hernando Viñes. Y esta relación llegó más allá, ya que gracias a la exposición celebrada en 2003 en honor a la memoria del hermano del poeta, se recogieron una serie de cartas de todos los anteriormente mencionados, incluyendo a Bores, para Francisco García Lorca que

---

<sup>88</sup> Dechanet Bores, Helena (editora): *op.cit*, pág. 15.

se datan entre 1924 y 1926. Por tanto, vemos que el contacto se mantuvo con el hermano del poeta durante años.

¿Pero realmente sabemos hasta qué punto influyó el poeta al pintor? Carmen Bores, hija del poeta, escribe que encontró una carpeta repleta de dibujos y bocetos de proyectos sin realizar llamada *Illustrations pour Lorca*. En ella se reunían un total de treinta y seis imágenes realizadas en diferentes técnicas como acuarela o ceras para diversos poemas pertenecientes al *Romancero gitano*, el compendio más conocido del poeta andaluz. *Preciosa y el aire*, *Reyerta*, *Romance sonámbulo*, *La casa infiel*, *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*, y por último *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.<sup>89</sup> Según Bores, no se trata de dibujos que correspondan a encargos, simplemente son obras libres, que se crearon a través de la lectura intensa que realizó su padre en torno al compendio de poemas. Se impregnó de tal manera del espíritu popular de Lorca, que tuvo que plasmarlo en el papel, dejándonos estos dibujos como testimonios.

De manera posterior, concretamente en los años 60, la editorial Manusse Press le encargó realizar las ilustraciones de una de sus obras, que entraría dentro de los anales de la historia de la edición alemana, y fue nombrado el mejor libro de artista jamás publicado en el país. Se trata de una edición de bibliofilia que cuenta con seis linograbados y una silueta en la portada, que acompañan o significan aún más si cabe, el poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En las propias palabras del pintor, era su favorito y lo expresó de este modo: “En la obra de Lorca es el poema que prefiero, no solamente por la fuerza de las imágenes...sino también porque a mí me ha interesado siempre la tauromaquia arte muy importante para los iniciados, más allá de cualquier consideración sentimental.”<sup>90</sup> Para el estudio que nos ocupa, nos fijaremos en la edición española editada por el Círculo de Lectores en 1987, con epílogo a cargo de Rafael Alberti y notas de Sánchez Mejías y Bores por Antonina Rodrigo.

La edición original de los años 60 fue publicada por Manus Presse. Se fundó en 1961 por Roland Hänßel y en 1968 se convirtió en la galería que es actualmente, tomando un camino independiente llamándose Galerie Klaus Gerrit Friese.

---

<sup>89</sup> Dechanet Bores, Helena (editoria): *op.cit*, pág. 10.

<sup>90</sup> *Ibid*, pág. 22.

En su cartera de artistas cuenta con grandes nombres para la historia como Joseph Beuys, Christo, Max Ernst, Antonio Saura o Karin Kneffel. Y en cuanto a escritores pensadores colaboradores podríamos destacar Beckett, Butor, Heißenbüttel, Heiner Müller u Orff.<sup>91</sup>

## 7.2 El drama de lo popular en Federico García Lorca

Hablar de Federico García Lorca es, por hacer un símil pictórico, como hablar de Picasso; mucho está dicho, analizado y desmembrado. Pero es necesario llegados a este punto, exponer la estética puramente lorquiana y enumerar todas aquellas características que la hacen posible. De esa manera comprender que fue lo que le llevó a escribir los versos de una de las más grandes elegías escritas en lengua castellana como es *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

El carácter internacional de Lorca derivó, en gran parte, a partir de su muerte, mejor dicho asesinato, en 1936. Las traducciones se fueron sucediendo una tras otra, empezando por la de John Brand Trend, conocido inglés especializado en literatura hispánica en la Universidad de Cambridge, pasando por todas las reinterpretaciones que ha dado el mundo hispanoamericano. Para muchos estudiosos de su poesía, Lorca es un juglar del siglo XX, un digno sucesor de los trovadores de la Alta Edad Media.<sup>92</sup>

Conforme vamos dejándonos llevar por sus versos, nos adentramos en su concepción de la poesía, que no es otra cosa que la transformación de la realidad en una metáfora constante; en la presencia siempre hipnótica de elementos y símbolos arquetípicos de un folklore que se revelan como auténticos desveladores de conciencia.

Una poesía mítica, como afirma Gustavo Correa, que preside la estructuración de la metáfora y da la tónica a una visión general del universo.<sup>93</sup> Una metáfora que proviene de su pueblo natal Fuente Vaqueros, el cual tenía un gran exponente lírico gracias a los llamados “poetas campesinos” que a través de la tradición y el lenguaje coloquial, habían creado un estilo peculiarmente único. Lorca iba muy a menudo con ellos a

---

<sup>91</sup> Edition manus presse, [en línea], [Consulta: 18 de julio de 2015]. Disponible en: <<http://www.manuspresse.de/editionen/index.html>>

<sup>92</sup> Díaz-Plaja, Guillermo: *Federico García Lorca: Su obra e influencia en la poesía española*, Buenos Aires, Colección Austral, 1954, pág. 11.

<sup>93</sup> Correa, Gustavo: *La poesía mítica de García Lorca*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica-Editorial Gredos, 1970, pág. 11.

escucharles recitar y a recitarles sus propios poemas y ripios. Basaban sus rimas en las imágenes, que es de lo que en definitiva se nutre una gran parte de la poesía, con palabras como “tocino del cielo” o “suspiros de monja” que hicieron mella en el joven poeta.<sup>94</sup>

Dos de los términos que mejor definen la poesía del maestro andaluz serían tradición y renovación. Bebe directamente como hemos dicho, de las clases populares y su filosofía de lo cotidiano, pero también de los grandes literatos y poetas como Góngora o Cervantes. Todo ello lo reúne en una lírica armónica que fusiona elementos tradicionales/folklóricos y restauradores de una tradición renacentista y barroca. El resultado: una mezcla clásica de una juventud inquieta y curiosa.

Es significativo conocer lo que Lorca pensaba acerca de la poesía y de la concepción que tienen los poetas de la misma. En una ocasión que se reunió con su amigo y también poeta Gerardo Diego dijo: “Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso Déjasele a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo, ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía.” “Yo comprendo todas las poéticas: pero no puedo hablar de ellas, si no cambiaría de opinión cada cinco minutos.”<sup>95</sup> Para Lorca la poesía debe navegar siempre por las curvas peligrosas de los grandes temas universales: vida, muerte, alegría y pena.<sup>96</sup>

Lorca no explotó nunca esta vertiente épica que puede llegar a tener la poesía. Contrariamente se recogió en una lírica menor con ambición a la universalidad y a lo trascendente. Por tanto, una metafísica literaria que le llevó a crear obras con una constante cadencia hacia la muerte, la nostalgia y la pérdida. No hay poema en Lorca en el que no se haga paso el frío hálito del perecer. Aunque tenga unos primeros versos joviales y alegres, siempre se acaba tornando gris, con la aparición fantasmagórica del inexorable fin. Hace uso de una simbología un tanto macabra, pero que paradójicamente siempre ha caracterizado a la literatura española. Díaz-Plaja utiliza una comparativa tremendamente interesante acerca de esta obsesión de Lorca por la muerte, diciendo: “Es la muerte para la que Séneca pide una estoica elegancia;

---

<sup>94</sup> Díaz-Plaja, Guillermo: *op.cit*, pág 21.

<sup>95</sup> Diego, Gerardo: *Poesía Española*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

<sup>96</sup> Díaz-Plaja, Guillermo: *op.cit*, pág 18.



esa muerte que acecha como en el *San Mauricio* del Greco tras el cuerpo más lozano y enérgico, la muerte que canta Federico”.<sup>97</sup>

El *Romancero Gitano* es el compendio de poemas más popular y con mayor proyección internacional. La condición humana es la absoluta protagonista de la historia; una condición atemorizada por la presencia inequívoca la de muerte allí donde vaya. El gitano encarna esta humanidad y va desgranando las pasiones más elementales y violentas, sin saber el oscuro destino que le tiene preparado el autor. La mayoría de los poemas que pertenecen al romancero, tienen una estructura de: vida, pasión y muerte.

Lo que mejor define al *Romancero gitano* es esa simbiosis de realidad que crea el poeta; por un lado la realidad en sí misma con todo lo humano y vital y otra realidad que busca sus bases en lo mítico y fabular.<sup>98</sup> Sin embargo, sigue una línea continuista en cuanto a la dramatización del poema típicamente lorquiano, en el que introduce los diálogos de un modo muy rápido sin *verba dicendi*, es decir sin emplear verbos que expresan acciones como pueden ser “decir” “responder” etc.<sup>99</sup>

Según Díaz-Plaja, el romancero es la historia de la humanidad contada de la manera más deshumanizada posible. Para el escritor, Lorca utiliza a los gitanos como meras marionetas de sus confabulaciones y tragedias, haciéndoles padecer todo tipo de vicisitudes y pasiones extremas. Existe una especie de preocupación por lo que ha de acontecer, pero de la misma manera que notamos esa compasión, también se extrapola una risa burlona y maléfica por parte del poeta. Para Díaz-Plaja, Lorca es totalmente insensible a la tragedia y al dolor. Lo expresa a través de ese egocentrismo lleno de fría serenidad, que lo torna impasible.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Díaz-Plaja, Guillermo: *op.cit*, pág. 61.

<sup>98</sup> Correa, Gistavo: *op.cit*, pág.40.

<sup>99</sup> García-Posada, Miguel (editor): *Primer Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: Romance de la corrida de toros en Ronda y otros textos taurinos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988, pág 21.

<sup>100</sup> Díaz-Plaja, Guillermo: *op.cit*, pp. 139-140.

### 7.3 Aproximación al poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca

“Desde las “Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre el Maestre de Santiago”, la poesía española no se había arrancado con una elegía como de García Lorca por la muerte del torero, en la que las alabanzas se alternan con los lamentos, entrelazados de la misma gracia y melancolía.”<sup>101</sup> Así concluye el texto que Rafael Alberti le dedica a Lorca y más concretamente a las circunstancias que en el poema se cuentan.

Ignacio Sánchez Mejías conoció a Alberti, gracias a José María Cossío escritor y ferviente seguidor del mundo taurino, y éste a su vez hizo de intermediario presentándole a todos su demás compañeros de grupo de los conocidos como de la “Generación del 27”. Era un entusiasta de la literatura y llegó a organizar un homenaje en Sevilla al poco valorado en ese momento, Luis de Góngora. Su amistad con Federico se fortalecía años tras año y eso se intensificó cuando decidió retirarse de los ruedos fundando con su mujer la “Argentinita” una compañía de bailes folklóricos españoles. El mismo Alberti cuenta que cuando en 1934 Domingo Ortega, otro matador, le pidió si podía sustituirle en la faena que se tenía que producir en Ciudad Real, todos sus amigos y familiares sabían que no iba a regresar victorioso de aquella batalla. “Granadino” se llamaba el toro que le atravesó la femoral, cogiéndolo así de muerte.<sup>102</sup> Sánchez Mejías era algo así como un mito venido a la tierra para salvar el mundo del toreo, tal y como explican las crónicas del momento: “Pero este lidiador excepcional nos ofrece el aisladísimo caso de apoderarse de las reses bravas por su sabiduría y de asustarlas con sus arrestos de escalofriante temeridad. Porque Sánchez Mejías no es ya que asuste a los públicos, es que ¡asusta a los toros!”<sup>103</sup> Vemos la profunda admiración que sentían los medios de comunicación del momento por el diestro, que sobrepasaba los límites del valor y de la racionalidad enfrentándose a las bestias con poderes casi sobrenaturales.

La corrida se acaba convirtiendo en una visión ritual y mística que se mezcla con la elegía por la pérdida del héroe. Es una muerte con aspiraciones a lo universal aunque

---

<sup>101</sup> Palabras de Rafael Alberti en la edición ya mencionado del Círculo de Lectores del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. Véase la página 46.

<sup>102</sup> *Ibid*, pág. 45.

<sup>103</sup> Artículo “El torero de moda” en *Nuevo Mundo*, 10 de octubre de 1919.

también es una muerte de un ser concreto perpetrada por un animal. El ruedo es el escenario donde se produce la batalla entre el ser y el no ser, entre la razón y la brutalidad.

En el carácter y tono de la redacción se puede sentir el espíritu de las grandes epopeyas. Y hasta se podría concretar que género debió seguir Lorca en la creación de este poema, como es la elegía funeral. Se reúnen todos los elementos y características que la hacen posible: hay una presentación de la situación y acontecimiento; más tarde hay un lamento por lo ocurrido; a continuación una invitación y posterior magnificación del llanto por la pérdida y por último el panegírico y consolución por la misma. Como es habitual también en Lorca, las cuatro partes parecen crear un pentagrama musical dispuesto a ser interpretado por el lector. Podemos ver una primera parte que vendría a ser el estribillo: “A las cinco de la tarde, / eran las cinco en punto de la tarde. / Un niño trajo la blanca sábana/ a las cinco de la tarde.”<sup>104</sup> Tiene una doble funcionalidad, la de noticia que queda confirmada en los primeros versos, y la de llamamiento.

La insistencia que se ha tornado mítica entorno a la hora, las cinco de la tarde, reduce la escena en un espacio temporal muy concreto pero a la vez parece que todos los elementos del universo quieran verse implicados, como es la tierra, el sol, la luna etc.

Si se habla de la obra de Lorca hay un elemento que se reitera, y que tiene una significación mucho más profunda de lo que se puede llegar a creer. Muchos autores lo han estudiado, y es que la sangre en su lírica tiene un valor poético intrínseco. Como un mal augurio que siempre se presenta y acecha al protagonista. Para Lorca la sangre es el grito de la agonía, que deja su reguero llevándonos del mundo de los vivos al mundo de los muertos. Aunque esa sangre que brota sin freno tiene un antagonista en esta historia, y que podemos ver ejemplificado en poemas como *Reyerta* o el mismo *Llanto*: la luna. Se presenta fría y terriblemente impasible. Ambos elementos contienen una fuerza interior que provoca la batalla destruyendo todo lo que les rodea. En el caso del *Llanto*, la sangre que se derrama del cuerpo del torero moribundo, solo puede ser frenada con la visión de la luna: “¡Que no quiero verla!/ Dila a la Luna que venga/ que no quiero ver la sangre de Ignacio sobre la arena.” Es una sangre que proviene de

---

<sup>104</sup> García-Posada, Miguel: *op.cit*, pág. 67.

una víctima propiciatoria, que cae de manera imparable y que se acaba por convertir en la absoluta protagonista de la segunda parte del poema.

Es una muerte que estremece y entristece, tanto a hombres como a animales. Y en este poema en concreto, Díaz-Plaja, que en el punto anterior recordábamos su opinión acerca del Romancero, al que le reprochaba su poca humanización y misericordia, en este caso cree lo contrario. Dice que representa los últimos resquicios de la lírica andaluza que se desvanecía para dejar paso a la etapa plenamente superrealista. Y lo que antes eran marionetas en la mente y manos del poeta, ahora son seres vivos que sienten y padecen, de igual manera que lo hace el autor. Por tanto, vemos la humanidad que Díaz-Plaja echaba en falta en anteriores obras. El ciclo se completa a través de las bellas imágenes que crea con sus versos, que van desde lo simple a la narración más detallada.

En definitiva, y retornando al tema del mito, el *Llanto* es una plasmación poética y plástica de la víctima dentro del propio mito.

#### **7.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías***

Para realizar esta aproximación formal a los trabajos realizados por Bores, deberíamos empezar con los dibujos encontrados por su familia de manera más reciente, que fueron objeto de estudio en el libro *Para un Lorca* y que datan de diez años antes de que se produjera la edición de Manus Presse. Primero analizaremos estas primeras obras para luego confrontarlas con lo realizado para la edición alemana.

Como destaca Bonet, estas obras que pertenecen al *Primer romancero gitano* transmiten una aguda sensualidad y erotismo, tanto por su trazo como por sus colores. El elemento ornamental también está muy presente y recuerda al trabajo realizado por Matisse, aunque en el caso de Bores, evocando esos paisajes sureños, típicamente “lorquianos”. Según el historiador, son obras que desprenden “duende”. Un “duende” que ha sido objeto de estudio en una exposición llevada a cabo en el año 1998 llamada *Federico García Lorca y Granada* en la que recordaban las palabras del propio poeta, en referencia a las artes plásticas: “Un cuadro debe tener ante todo lo que los

españoles llamamos “duende”, si este no existe, la estructura sola no basta.”<sup>105</sup> Son ilustraciones que nos llevan al calor, al sudor, al gentío y a los gritos apasionados de aquella España folklórica y taurina.

Si se hubiese que destacar un solo elemento característico de estas composiciones, no habría duda de cuál sería: el color rojo. La elección de una tonalidad de este tipo, muy probablemente, no fuera arbitraria. Y es que Lorca con su lírica ya impulsa a construir un imaginario de este tipo, con colores cálidos y violentos, que recuerdan la pasión y todo lo descarnado que simbolizan las corridas de toros. No tendría ningún sentido dibujar este tipo escenas en azul o verde, por poner un ejemplo, ya que perderían todo su significado y se alejarían de la conceptualización inicial de Lorca.

Se han conservado un total de ocho en relación con este poema, aunque se desconoce si eran parte de una serie más grande de bocetos y dibujos, como si ocurría con *L'après-midi d'un faune*.

La primera de las ilustraciones que Boreas realiza es la más paradigmática y abstracta. Hay que descifrar el significado de sus componentes para darse cuenta de todo lo que esconde. Dos son los elementos que destacan por encima de los demás: el número cinco y el número seis. Los que no estén muy familiarizados con el lenguaje taurino, puede que queden un poco desconcertados con esta numerología. Pero si se conoce mínimamente el funcionamiento y protocolo de las corridas de toros, todo misterio se desvanece. El número seis posiblemente haga referencia a los seis astados presentes en cualquier corrida que se precie.



Ilustración 1 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.

<sup>105</sup> Dechanet Boreas, Helene (editoria): *op.cit*, pág. 21.

Mientras que el cinco, es el cinco más arquetípico de toda la poética española. Un cinco que se va repitiendo a lo largo del poema y que remite a la hora en la que Sánchez Mejías fue herido de muerte por el bravo animal.

En la parte posterior vemos lo que parece ser el ruedo, del cual emerge de manera lateral un caballo de rejoneo que habrá lidiado o lidiará al toro. Todo ello queda abrazado por unas manos que Bores coloca a cada lado de la plaza, de significado bastante incierto. Podrían remitir a una idea de deidad o ser superior que controla todo lo que ocurre, que reúne en sí mismo las desgracias y las alegrías de lo terrenal y cotidiano. Incluyendo la muerte del torero que estaba a punto de producirse. Por último, vemos a los espectadores que se sitúan en la parte inferior del ruedo y que están a punto de presenciar una de las muertes más lamentadas de la historia de la lírica española. Son figuras que se yuxtaponen las unas con las otras con una gran fuerza y dinamismo. No busca la racionalidad ni la composición ordenada; quiere expresar una situación controvertida, de muerte y peligro a través de un lenguaje brusco y brutal.

Continuamos con las demás ilustraciones, donde vemos que se reitera la misma escena



en tres ocasiones.<sup>106</sup> Son composiciones un tanto caóticas, que transmiten una cierta sensación de claustrofobia, con esas líneas delimitantes que encierran a los personajes en un pequeño espacio sin posibilidad de respiro alguno. Si lo observamos con atención, nos damos cuenta que no sabemos si nos encontramos frente al momento en el Sánchez Mejías está clavando las banderillas sobre el toro o si por lo contrario el toro está envistiendo al torero.

Ilustración 2 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006

<sup>106</sup> Dibujos que se encuentran en el citado catálogo de Helene Dechanet Bores, en las páginas 73, 75, y 77.

Lo que sí es cierto y palpable, es la tensión que queda condensada, casi helada, en estas tres versiones de un mismo motivo.

Hay una evolución en la construcción del espacio y la distribución de los personajes; en el primero de los dibujos vemos que la presencia del matador es mucho menor, está mucho más desdibujada. Es hasta difícil reconocer donde acaba la figura del toro y empieza la del hombre. El espacio reservado para la lucha entre ambos es bastante reducido, teniendo un protagonismo mucho más acentuado la forma rectangular superior.

La segunda de las versiones ha cambiado de tonalidad, y lo que antes era un rojo

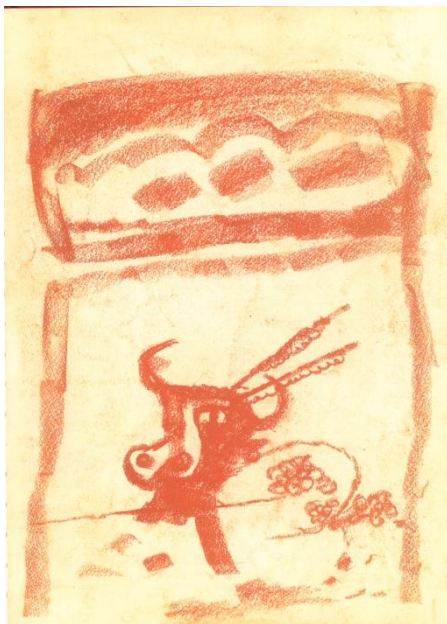


Ilustración 3 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006

sangre, se ha tornado un granate muy terroso, con reminiscencias a la propia tierra de las plazas. El espacio pero, empieza a ensancharse y la libertad de movimiento es mayor. De igual manera, empezamos a identificar mucho más nítidamente al torero, aunque sin descifrar cuál es el movimiento que está realizando. Se mantiene la misma sensación de composición cerrada y angustiosa, que aumenta la incertidumbre de lo que pasará, quien será el vencedor, hombre o animal.

Y por último la versión que se diferencia de las otras dos por muchos motivos, aunque el principal sería la técnica empleada: la acuarela. En los dos casos anteriores, Bores había optado por las ceras y aquí, puede que por escenificar mentalmente una concepción mucho más definitiva y con posibles aspiraciones a un proyecto de mayor envergadura, utiliza la acuarela. Esto aporta una libertad de trazo y de ejecución, que no tienen las otras dos versiones. El matador es por primera vez el claro protagonista de la composición, su figura se ha ido alargando dibujo tras dibujo, y acaba por ocupar la mitad de la superficie. Su magnificencia se intensifica todavía más a través del color, un rojo sangre, mucho más potente que el del resto de las figuras.

El toro por el contrario, queda en un segundo plano, restándole importancia respecto a las demás interpretaciones realizadas. Y aunque seguimos viendo las líneas que delimitan la escena, aquí parecen ser menos rígidas. Como si todo fuera mucho más expansivo y libre.

Ilustración 4 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006



La pasión y la irracionalidad parecen hacerse paso a bandadas en la siguiente ilustración. Los trazos son tremendamente enérgicos y salvajes, como si fuera una fuerza extensible proveniente del toro bravo. La distribución de los elementos en el plano pictórico es aún más caótico y abstracto que en las demás ilustraciones. No parece querer crear una estructura demasiado determinada. Podemos adivinar ciertos elementos, como es la sangre derramada por el cuerpo



Ilustración 5 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006

herido de muerte del torero sobre la arena; la gran superficie roja que delimita los planos y que podría ser la barrera. Bores parece situarnos detrás de ella, siendo nosotros también partícipes de la descorazonadora escena que se está sucediendo solo unos metros más adelante. Nos hace cómplices de la muerte, sin poder hacer nada para impedirla. El toro con seguridad moribundo, ha sido aplacado contra la barrera mientras que se llevan el cuerpo del malogrado diestro. Como si fueran detalles ornamentales, Bores coloca varias banderillas en la parte posterior derecha. Sin duda el rojo hipnotizante, aplicado de manera furiosa por el pintor, es el que

sujeta todo el peso de la obra. Rojo sangre, rojo muerte.



Continuamos con una de las últimas ilustraciones, que nos sitúa en la enfermería de la plaza de toros. Unas pequeñas y tímidas ruedas nos ayudan a situarnos. La camilla del torero sostiene el cuerpo, ya sin vida. Casi un cuarto de la composición la ocupa el suelo de cuadrados bicolor, rojo y blanco, que parece elevar el cuerpo hacía la parte superior. Un cuerpo desdibujado, abstracto, que no podemos casi identificar pero que sabemos que yace. Todo el conjunto son manchas emborronadas en un rojo que a veces crea volumen y otras solo un fina película de la que emergen las figuras.



Ilustración 6 perteneciente a  
*Para un Lorca*, Madrid, editado  
por el Instituto Cervantes, 2006

Finalmente, dos ilustraciones que sin duda condensan y reúnen todas las características anteriores multiplicando sus efectos escalofriantes en el espectador. Nuevamente nos encontramos con un mismo motivo expresado de dos modos distintos. El cuerpo de Ignacio Sánchez Mejías se nos presenta débil, frágil, el brazo sin vida cae de la camilla. El abdomen ha sido cubierto por una sábana, la cual esta manchada con su sangre. En la versión que podría ser la final, Bores ha situado la cabeza del toro que parece estar mirando la escena desde fuera. Impasible y orgulloso de su hazaña. Casi como un símbolo de muerte que coloca en la parte superior. Es un ejercicio plástico de gran dureza y violencia que descoloca al espectador, con su color omnipresente y su ejecución errática y abstracta, pero a la vez tremendamente narrativa.



Ilustración 7 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006



Ilustración 8 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006

Establecidos estos precedentes pictóricos, es el momento de analizar los dibujos realizados para la edición de lujo de Manus Presse. Con un simple vistazo, podemos darnos cuenta del salto cualitativo y conceptual que realizó Bores al replantearse el mismo tema que había iniciado diez años atrás. Compositivamente hablando, los resultados de aquella primera aproximación habían sido del todo sorprendentes por su fiereza y sinceridad artística. El paso de los años convirtieron la brutalidad en elegancia y el trazo descontrolado en un arte mucho más apaciguado y establecido. Los planos quedan ciertamente definidos y la figuración se torna más envolvente y menos anecdótica. Busca encontrar aquellos elementos que definan de una manera concisa el momento situacional que está viviendo la historia que se explica. Lo ornamental queda a un lado, diferenciándose así de los dibujos anteriores. Aquellos se caracterizaban por el uso de objetos, gestos y ítems que situaban la escena en un espacio y tiempo concretos, una sucesión de acciones mucho más consecuente. En el caso de la edición alemana, eso sigue permaneciendo pero de manera menos rígida. La libertad que nos aporta como espectadores, de descifrar y encontrar, es evidente en los seis linograbados que forman esta revisión por parte del pintor.

La silueta que decide poner en la portada como síntesis de todo, nos invita a pensar desde el primer momento la evolución que ha sufrido tanto Bores como artista, como el propio tema. Elegancia y simplicidad son dos adjetivos que definirían con bastante exactitud la que parece ser la silueta del protagonista absoluto, Ignacio Sánchez

Mejías. Ha reducido el cuerpo del torero a la mínima expresión. Vemos una cabeza que eleva la mirada a los cielos, mientras que hace lo propio con los brazos. Podría haber múltiples interpretaciones del gesto; un símbolo de súplica por lo que se ha de acontecer o un querer elevarse hacia las alturas como redención final. Lo cierto es que la imagen es de una gran belleza y de una esquematización que llega a hacernos replantear los esquemas hasta el momento seguidos por el artista, que aun caminando por una figuración próxima a la abstracción, no había mostrado en demasiadas ocasiones esa sutilidad plástica.



Silueta en la portada de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.

En la ya mencionada edición del Círculo de Lectores, encontramos una primera ilustración, que podría decirse que cumple el papel de contraportada, en la que vemos

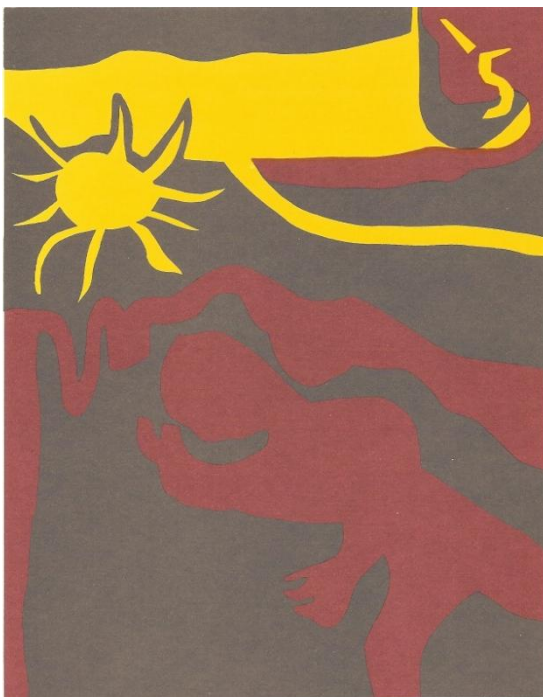


Ilustración 1, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.

ciertas similitudes con los dibujos de la década anterior. Una figura nuevamente coloreada en rojo que parece yacer en la arena, bajo el ardiente sol situado en la parte superior izquierda. Un número cinco nos observa desde las alturas, recordándonos la fatídica hora de la muerte del diestro, como un estigma que nunca se desvanece. Boreas ha utilizado tres colores para su realización; rojo, amarillo y negro, aplicados de una manera muy plana, sin ningún tipo de gradación ni sombreado. El amarillo por un lado, es utilizado para resaltar los elementos temporales como son el sol y el número cinco.

Quiere establecer una cronología muy determinada, para así crear una sucesión de hechos consecuente.

En el interior del texto propiamente dicho, encontramos una segunda obra en la que los colores se han avivado y hay una búsqueda de contrastes para crear una sensación de mayor impacto visual. Los dos personajes, Sánchez Mejías y el toro en la parte inferior, en color negro sobresalen dentro del fondo bicolor amarillo y naranja. Como ya hemos comentado al inicio, los planos están muy definidos, intentando que el espectador sea consciente de lo que está ocurriendo en escena. El matador posiblemente haya salido por los aires al impacto con el animal que mira con altivez hacia el espectador, como desafiante ante el acto producido. Se desprende cierto orgullo delante del asesinato que acabo de cometer. Una lucha a vida o muerte que ya tiene un claro vencedor. Sin embargo, hay un elemento significativo; ambas figuras parecen estar unidas a través de una línea que va de la asta del toro hacia el brazo del torero. Una unión física y evidente, causada por la propia cogida, pero también una unión simbólica que trasciende lo terrenal.

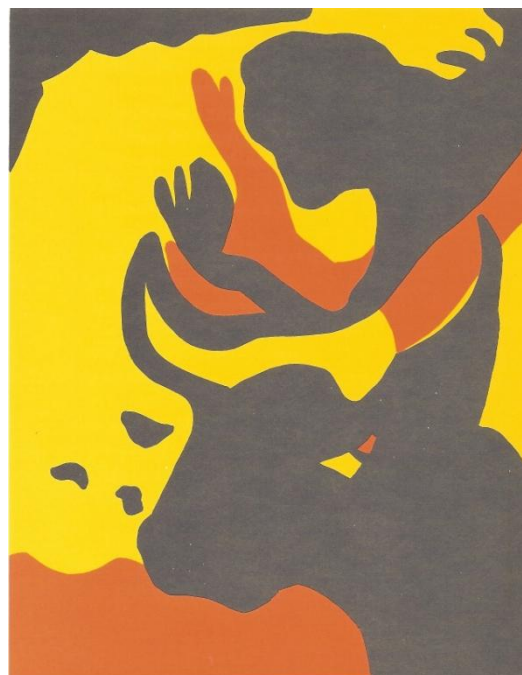


Ilustración 2, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.

Ambos destinos irán para siempre de la mano; a Ignacio se le recordará como aquel gran diestro que murió astado por el “Granadino”, luchando hasta su último aliento, mientras que al toro se le recordará como perpetrador de tal suceso. La vida les hizo encontrarse y la muerte les unió para siempre.

Una de las imágenes con más potencia de todo el conjunto es sin duda esta. Nuevamente potenciando la figura humana a través de colores eléctricos como el amarillo, que usa para el rostro, mientras que la boca y los ojos son de una tonalidad amarronada para crear mayor profundidad. La sangre, también en marrón, se derrama por la parte derecha de su cara, dejando un reguero que encuentra su fin en la plaza.

Es una imagen desoladora, con Sánchez Mejías moribundo en primer plano rodeado por la arena de la plaza que se convertirá, inexorablemente, en su lecho de muerte. Las líneas y planos que crea para ubicar la figura, acaban por producir el efecto contrario;



Ilustración 3, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.

se confunden y sobreponen las masas sin saber muy bien donde empieza y termina nada. Un desorden, un caos compositivo es el que rodea al personaje, que mira con miedo y desolación hacia al cielo, puede que con la esperanza de recibir misericordia divina.

Bores aquí busca el impacto, la empatía con el público, que sientan lo que padeció el matador y todos aquellos que fueron a verle esa tarde torear. Y lo consigue sin demasiados artificios, solamente con el contraste cromático y la expresividad. Una expresividad que por otro lado, en el caso del torero se vuelve inexpresiva.

Siguiendo con el recurso del tricolor, en este caso amarillo, un tono gris verdoso y rojo, Bores nos presenta a Ignacio Sánchez Mejías tendido en la arena, bajo el sol. Las manos colocadas sobre el pecho abierto, del cual brota un río de sangre incontrolable. El cielo se ha teñido de rojo en honor a la muerte del protagonista, dándonos una sensación de fatalismo, de no retorno, de destino perdido. El sol parece ser el testigo de todo lo ocurrido, impasible, sin mostrar ni un ápice de compasión por lo acontecido. Contrariamente expande su poder, abrasando el cuerpo, fatigándolo aun más.

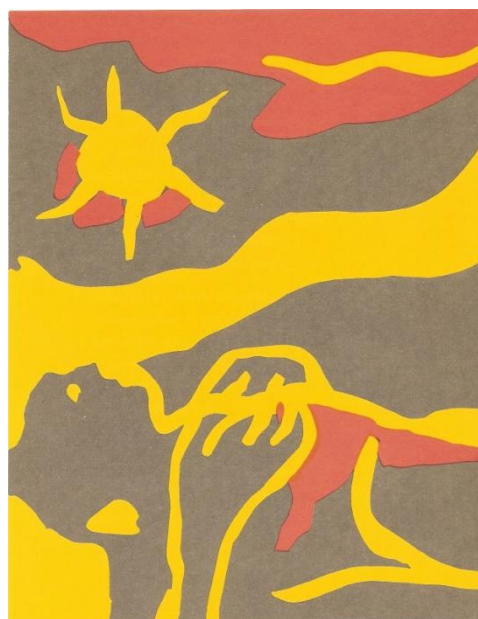


Ilustración 4, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.

Aquí el trazo de Bores es mucho más sinuoso y curvilíneo que en el anterior caso. Aunque sigue habiendo una sucesión de planos muy marcada, las separa de una manera mucho más libre y menos estricta que antes.

La inclusión del rojo a la composición también ayuda a crear más dinamismo, sin que sea una escena que lo pretenda. Bores parece por otro lado, que quiera dividir la ilustración en dos planos muy claros: un plano inferior, terrenal, mortal, sin esperanzas que exhibe el cuerpo del “héroe” con descaro; y un plano superior, celestial, redentor que se apiada del muerto a través del rojo de sus nubes. Una escena de muerte y redención.

Pero si hay una escena salvaje, brutal y angustiada en este ejercicio pictórico de Bores, es sin duda esta. Continuando con los tres colores; aquí juega con el negro, el amarillo y una franja gris en la parte superior, vemos como el toro se abalanza ferozmente sobre el torero. Parece que estemos presenciando una escena de canibalismo



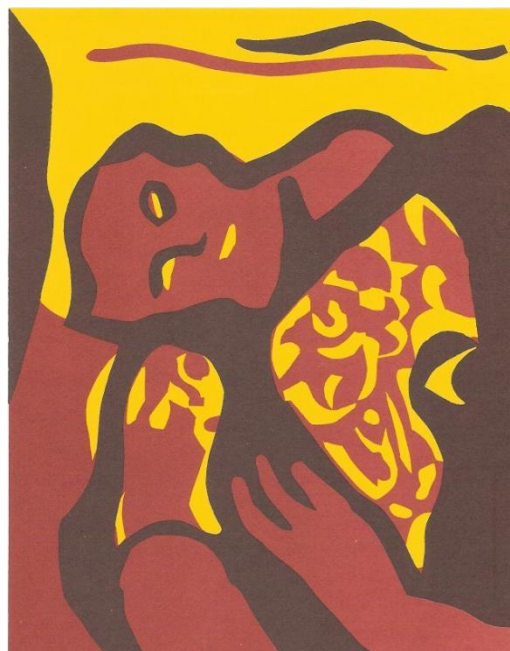
Ilustración 5, perteneciente a *Llanto* por Ignacio Sánchez Mejías, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.

extremo, entre animal y hombre. El torero queda totalmente desdibujado en la parte inferior de la escena, con los ojos cerrados mientras es, podríamos llegar a decir, “devorado” por la bestia. El toro asume el papel de monstruo; un monstruo que paradójicamente se humaniza con unas patas que parecen haberse vuelto brazos. Le aplasta el pecho con su extremidad izquierda mientras que baja la cabeza hacia la del diestro como queriendo rematar la faena, usando términos taurinos. Es una composición centrípeta, que nos lleva desde la espalda del toro hasta la cabeza, casi inconsciente, de Sánchez Mejías. Las figuras

son de gran tamaño e invaden toda la escena, debido a que es el momento clave de todo el poema. El momento en el que el torero es vencido por la brutalidad y la sinrazón.

Cuando la naturaleza gana la partida; en definitiva el espíritu de supervivencia. El color interpreta un papel muy importante aquí, como es el de profundizar y ahondar en esa angustia y esa violencia que lleva implícita la escena.

La última de las ilustraciones realizadas por el pintor madrileño es una imagen que evoca una tristeza infinita, un reposo crepuscular. Los colores a los que ya nos tiene acostumbrados Boreas en este conjunto: rojo, amarillo y un negro rojizo, que se combina con el rojo más intenso para crear claroscuros que hasta el momento no habíamos podido ver. Vemos la cabeza recostada y la boca entreabierta, puede que exhalando su último aliento de vida. El pecho coloreado en rojo y amarillo nos recuerda dos cosas; a la vestimenta del torero, de gran vistosidad e intensidad, que aporta mucha teatralidad a cualquier acción que acometa el diestro, pero también nos invita a pensar que se trata del pecho herido del torero. Del que no para de brotar la sangre, creando unos dibujos y unos arabescos propios de la vestimenta que lo cubre. Una paradoja dentro de otra. Las líneas curvilíneas y ondeantes se vuelven a imponer en este caso. Boreas



plantea una figura que dentro de su definición como ente humano, continúa dentro del plano de la indefinición. Hay un cierto

Ilustración 6, perteneciente a *Llanto* por Ignacio Sánchez Mejías, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.

componente amorfo en la manera en la que ha querido tratar al personaje. En el resto de ilustraciones se mantiene, pero es aquí donde lo vemos de un modo mucho más evidente. Y aunque aplique el color de una manera plana, consigue crear profundidad y volumen.

## 7.5 Reminiscencias anteriores e influencias posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

La tauromaquia y el folklore español siempre fueron elementos que llamaron la atención, a extranjeros que se admiraban por la cultura hispánica, como también a sus propios habitantes. En este último grupo se situaba Bores y una gran cantidad de artistas como Picasso, que dedicaron auténticos ciclos pictóricos al tema.

Ese interés fue el que le llevo a reinterpretar el poema más torero y pasional de Lorca *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Pero como ya hemos comentado, citando las propias palabras del pintor, el toreo era un “arte muy importante”, con lo que es lógico pensar que la producción pictórica anterior al encargo de la editorial alemana, se vio influida por esa fascinación por lo típicamente nacional.

Hay antecedentes a finales de la década de los 20, como el *Sin título* de 1929, en el que Bores nos presenta una típica escena de tauromaquia con diestros, toros y su consiguiente público. Es un tipo de composición muy distinta a la que vemos en la edición que nos ocupa, pero comprobamos que su admiración por la temática es evidente de sus inicios como artista.



Francisco Bores, *Sin título*, 1929, Óleo sobre tela, 65 X 81 cm, Colección particular.

Tres años más tarde crea otro óleo, que titula como *Course de taureaux*. Aquí las similitudes con nuestras ilustraciones son más claras, tanto por la temática, como es natural, donde podemos adivinar la lucha que se está produciendo entre hombre y animal, como por la viveza cromática. En cuanto al estilo, sigue bastante la línea cubista con formas cuadradas que van rellenando la composición, cosa que en la edición alemana ha desaparecido.



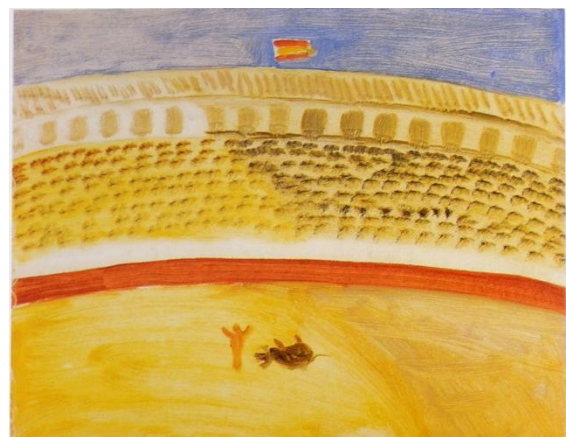


Francisco Bore, *Course de taureaux*, 1932,  
Óleo sobre tela, 130,5 X 162,5 cm, Musée  
de Grenoble.

Tenemos que esperar hasta los inicios de la década de los años 50 para reconocer en Bore una temática plenamente taurina. Y es que en un mismo año, 1952, pinta cuatro óleos, todos *Sin título*, en los que el diestro heroico y la plaza impaciente por lucha se introducen ferozmente dentro de su producción de naturalezas muertas y desnudos femeninos. Son obras más estáticas y apaciguadas que las creadas para el poema de Lorca, pero inician la senda plásticamente folclórica que le acompañó el resto de su vida. Son cuadros que quieren presentar los hechos de un modo más objetivo, sin implicarse tanto sentimental y conceptualmente como si hace con la elegía. Espada y animal se enfrentan aun hieráticos y rígidos a la muerte que les acecha.



Francisco Bore, *Sin título*, 1952, Óleo  
sobre tela, 38 X 46 cm, Colección  
particular.



Francisco Bore, *Sin título*, 1952, Óleo  
sobre tela, 27 X 35 cm, Colección  
particular.



Francisco Bores, *Sin título*, 1952,  
Óleo sobre lienzo, 54 X 65 cm  
Colección particular.



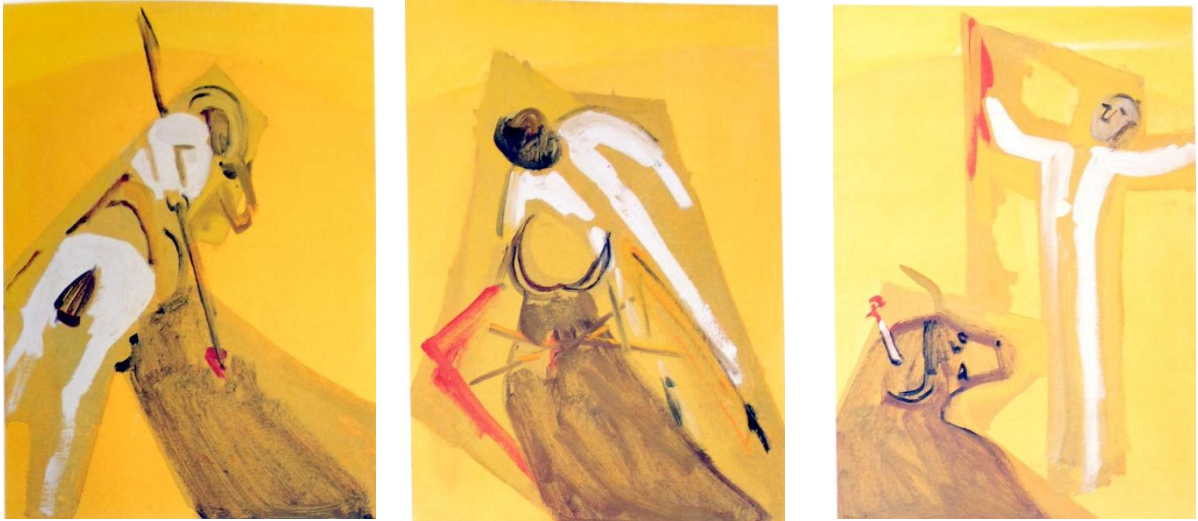
Francisco Bores, *Sin título*, 1952,  
Óleo sobre lienzo, 33 X 41 cm,  
Colección particular.

En 1955 pinta *L'aire au blé*, que se tradujo como *La era*. Se trata de una obra de gran formato en la que podemos identificar justo en el centro al toro, que está evitando que los tres banderilleros que le rodean lo alcancen con su metal de anunciada muerte. Bores crea un óleo tremendamente asfixiante a través de un ejercicio centrípeto, con líneas y trazos que nos llevan al centro indiscutible: el toro. Parece que no hay salvación para el animal que destaca sobre las demás figuras con su plano color negro.



Francisco Bores, *L'Aire au blé*,  
1955, Óleo sobre lienzo, 146 X  
114 cm, Colección particular.

Pero es sin duda a partir de los años 60 en los que crea las mejores obras inspiradas en la tauromaquia. Tenemos *Sin título-Tríptico (Picador-La muleta-La muerte)* de 1960; tres óleos en los que encontramos por un lado, picador que le está clavando la pica, en otro vemos al matador realizando una faena de muleta y por último al mismo torero citando al toro para ponerle las banderillas. Podríamos decir que se trata de una particular elegía creada por Bores en honor al toro y al hombre, un homenaje al "noble arte" del toreo, que él tanto apreciaba pero que hasta ese momento no había sabido plasmar con la dignidad que el tema demandaba.



Francisco Boreas, *Sin título Tríptico (Picador- La muleta- La muerte)*, Óleo sobre lienzo, 46 X 33 cm, Colección particular.

Y por último, tenemos *Dans l'arène* de 1965 que sin tener pruebas escritas por el artista donde atestigüe que esto es así, parece como si realmente este fuera un óleo inspirado



directamente por lo realizado para *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. De casi dos metros de altura, vemos todas las características apuntadas en líneas anteriores en referencia a las ilustraciones alemanas; los mismos tonos, el mismo proceder figurativo con planos muy limitados y colores sin contrastes ni claroscuros. La temática le llevó a experimentar las posibilidades plásticas que le podía aportar, y decidió crear una obra de gran formato bebiendo de lo ideado un año antes.

Francisco Boreas, *Dans l'arène*, Óleo sobre lienzo, 195 X 130 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

El tema de las tonalidades usadas por Boreas en el caso que nos ocupa ya ha sido tratado en el punto anterior. Y como hemos señalado, esos rojos tan brutales, aplicados de una manera tan plana, no son habituales en el catálogo de obras del madrileño. Pero haciendo una revisión, nos damos cuenta que hay un intento por

parte del artista de renovar en ciertos momentos la paleta fría y gris que le caracterizó.

Por ejemplo en los primeros años, concretamente en 1929, hay ejercicios como el óleo *Sin título* en el que abre un poco el abanico tonal, y encontramos rojos intensos, más terrosos combinados con amarillos. Los mismos colores que en "Llanto". En *Femmes s'habillant* de 1935, retomamos los mismos recursos pictóricos con unos rojos apagados, que entristecen la obra.



Francisco Bores, *Femmes s'habillant*, 1935, Óleo sobre lienzo, 50 X 61 cm, Colección Virginia Rodríguez-Sahagún Martínez,

Un año más tarde, sin embargo, en una nueva escena de interior *Sin título* con una mujer como

protagonista, el rojo se ha ido avivando en la mente del artista. Y si en el caso anterior teníamos una obra triste y adormecida, aquí la habitación parece estar en llamas. El rojo empieza a ser un ítem obsesivo para Bores.



Francisco Bores, *Sin título*, 1936, Óleo sobre lienzo, 80 X 105 cm, Colección particular.

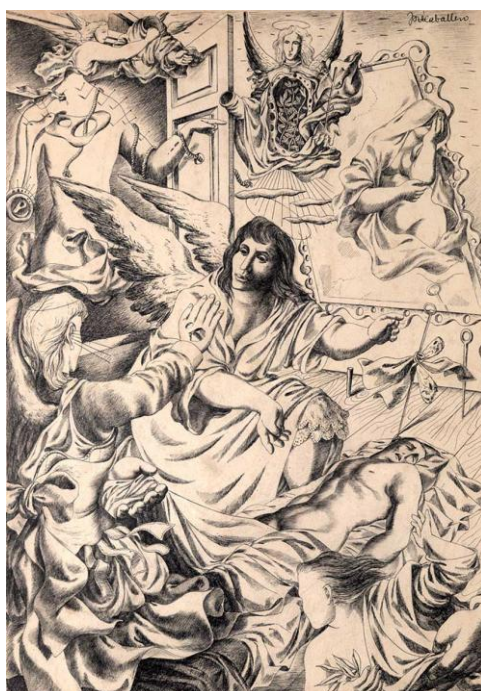
## 7.6 Bores y su plasmación pictórica de la lírica folklórica de Lorca

Francisco Bores nuevamente no fue el primero en realizar las ilustraciones para el poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ya que un año antes de morir el poeta le encargó al pintor José Caballero (1913-1991), exponente de la abstracción y del surrealismo en España, que realizara los dibujos para la primera edición que se realizaba del poema.<sup>107</sup> Caballero entró a formar parte de *La Barraca* en 1934, el popular grupo teatral que Lorca inició con la esperanza de llevar el arte dramático por

<sup>107</sup> VV.AA: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, con ilustraciones de Francisco Bores y una evocación de Rafael Alberti*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, pág. 43.

las ciudades de España, dejando a un lado su condición social o educativa. Eso le llevó a mantener amistad con todo tipo de intelectuales como Pablo Neruda, Rafael Alberti o Miguel Hernández. Es por eso que Lorca confió en 1935 para que realizara las ilustraciones de su elegía taurina.<sup>108</sup>

Son unas obras que nada tienen que ver con el trabajo realizado por Bores, dejando a un lado que traten de la misma temática y eso les condiciona naturalmente. Caballero se mueve dentro del surrealismo imperante en el momento y crea una serie de obras que yuxtaponen elementos y conceptos, que le llevan a soluciones abigarradas y muy involucradas con las ideas del movimiento, como es lo onírico o lo inconsciente. El espacio no respira, queda invadido por una gran multitud de figuras que se amontonan en la composición. La iconografía es evidentemente religiosa, tratando a Sánchez Mejías como un auténtico héroe, o mejor dicho como un verdadero mártir, que es elevado a los cielos por parte de las fuerzas divinas. En el caso de Bores, las referencias explícitas de lo religioso han quedado eliminadas. Aunque haya un cierto sentimiento extrasensorial en los colores o en las posturas que adquieren los personajes, en ningún momento se ha buscado crear una obra que se apoye en elementos religiosos.<sup>109</sup>



José Caballero, *La cogida y la muerte*,  
Tinta china sobre papel, 63 X 48 cm.

Con toda seguridad Bores pudo ver la obra de Caballero antes de realizar la suya pero ambos trabajaban en lenguajes diferentes y en circunstancias muy distintas, con lo que no hubo una influencia decisiva en el trabajo del pintor madrileño, más allá del tema a tratar y el hecho de querer mostrar unas sensaciones y sentimientos similares.

<sup>108</sup> Chavarri, Raúl: *José Caballero*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974, pág.11.

<sup>109</sup> Colecciones en red, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea], [Consulta 23 de julio de 2015], disponible en: <<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Ignacio%3Cb%3E%20S%20E1nchez%20%3C/b%3E%20Mej%20Das&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRoleSearch=2&listaMuseos=null>>

Pero lo que nos lleva aquí es a ver de qué modo Bores se acerca a la elegía de Lorca. Y es un acercamiento plenamente consciente y narrativo, que pretende transcribir en imágenes lo que se quiere expresar con los versos. Los recursos ornamentales y decorativos son abandonados para dejar paso a la expresividad, a la intensidad plástica que nos conmueve.

*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es posiblemente uno de los poemas más viscerales y desnudos de Lorca y eso debía quedar plasmado en las ilustraciones que lo complementan. Una solución de tipo ornamental no se habría adecuado demasiado a las necesidades del contenido. Hubiera sido fría y sin sentido, ya que es un poema al que se le debe tratar de dos maneras: o dejando que los propios versos se expandan en la mente de los lectores, dejando que ellos mismos se signifiquen por la gran carga emocional que extrapolan o por lo contrario ilustrarlo de una manera narrativa en la que el relato plástico devenga el complemento perfecto. Y esa fue la opción por la que se declinaron tanto Bores como la propia editorial que le encargó el trabajo.

El artista para esta obra, trabajó a través de los grandes momentos, esos cúlmenes de la historia que nos cuenta Lorca, es decir: una primera escena con la referencia numérica, casi de mantra, que son las cinco de la tarde; la presentación del binomio hombre/toro en una posición controvertida; rostro del diestro tendido en la arena; torero con las manos en el pecho estirado nuevamente bajo el sol; lucha entre el toro y el matador y por último, el protagonista muerto en una postura de compungimiento.

Bores se encuentra en una búsqueda de lo realmente importante, aquello que le da significado al poema, dejándose llevar por la vivencia, por la muerte y la heroicidad que se remueven palabra tras palabra. Lo anecdótico o superficial aquí no tiene cabida, por diversas razones que ya hemos ido esbozando. La principal es que el propio poeta, en esta ocasión, se deja de artificios y muestra su dolor y su versión personal de lo ocurrido. Una obra tan sumamente vinculada al autor no podía quedar meramente esbozada con unas ilustraciones vacías. Vacías en el sentido conceptual de la palabra, y que por tanto no habrían sido capaces de expresar un determinado contenido.

Si vamos desmembrando una por una las imágenes, vemos los diferentes caracteres y sensaciones que producen. La primera de ellas hace referencia a los versos posiblemente más recordados de esta elegía como son: “A las cinco de la tarde/eran las cinco en punto de la tarde./ Un niño trajo la blanca sábana/ a las cinco de la tarde/ Una espuerta de cal ya prevenida/ a las cinco de la tarde./ Lo demás era muerte y sólo muerte/ a las cinco de la tarde.” Se va repitiendo el verso a modo de estribillo, o de frase hipnótica, que hiere al lector. Es el símbolo de muerte, de fatalidad, que Lorca quiere marcar a fuego en las mentes de quien le pueda leer. Y Borel decide que debe dejar constancia en su obra de este ítem de tanta trascendencia para la consecuencia de actos y acciones que se producen posteriormente. De igual manera actúa con el sol, otro elemento indispensable para comprender el poema. Tiene un gran poder sobre la escena, ya que es implacable ante la muerte que está presenciando. Además intensifica la agonía del malherido como muestra en estos versos: “Las heridas quemaban como soles/ a las cinco de la tarde.”

El caso de la segunda imagen es menos simbólico y más explícito que la anterior. Borel hace una presentación podríamos decir oficial de los personajes, los cuales no sabemos que están realizando exactamente. Sitúa a ambas figuras en la arena, de colores cálidos como el naranja, que recuerda al sol, al calor, a lo andaluz. Un color para nada arbitrario, ya que es el propio Lorca quien hace referencia al tono en que se volvió el ruedo en presencia de la sangre y el sudor del diestro: “¡Y el toro solo corazón arriba!/ a las cinco de la tarde./ Cuando el sudor de nieve fue llegando/ a las cinco de la tarde,/ cuando la plaza se cubrió de yodo/ a las cinco de la tarde.” A Lorca le recuerda al yodo de las heridas, que tiene el mismo color que la arena cuando se tiñe de sangre.

La tercera de las ilustraciones puede que sea la menos concreta y la más abstracta. Vemos al torero, suponemos tendido en la arena, con los ojos entornados, al que le ruma sangre de uno de los lados. Su expresión es de plena resignación, como si en lo más profundo de su ser conociera ya su destino; viera que aquella era su última faena que no lograría terminar victorioso. Borel transcribe a su modo los versos del poeta: “Buscaba el amanecer/ y el amanecer no era./ Busca su perfil seguro,/ y el sueño lo

desorienta./ Buscaba su hermoso cuerpo/ y encontró su sangre abierta./ ¡No me digáis que la veal/ No quiero sentir el chorro/ cada vez con menos fuerza.” Nos muestra a un hombre derrotado, que se deja vencer por la muerte que le acecha, como representa el pintor con esos párpados que parecen ir cayendo. Y la sangre que Lorca se niega a aceptar ni a ver, y que el pintor recalca a través de un trazo sinuoso que recorre todo su rostro y que acaba por morir en la arena.

Continuamos con la cuarta imagen, donde se encuentra Sánchez Mejías tendido en la arena con los brazos sobre el pecho, tal y como se les coloca a los fallecidos. El sol, siempre impertérrito es testigo de la escena como ya hemos comentado anteriormente. Boreas nos muestra al diestro como si de un faraón se tratara, y lo hace basándose en las palabras del poeta dónde expone exactamente la posición en la que se encuentra el matador y la manera terrible que tiene la sangre de brotar de su cuerpo: “Pero ya duerme sin fin. / Ya los musgos y la hierba/ abren con dedos seguros/ la flor de su calavera./ Y su sangre ya viene cantando: cantando por marismas y praderas.” Esa sensación de muerte que se asemeja a la del sueño, es la que Boreas aspira conseguir plasmar en su obra. Hace especial hincapié en mostrar el cráneo del torero, que parece crear cierta obsesión en la mente del poeta. Y la sangre que va fluyendo como si fuera un río en medio del prado, siguiendo un cauce errático y angosto. Como lo hace la sangre del torero al cruzar el ruedo.

Para la siguiente imagen Boreas no se basó en unos determinados versos como si hizo para las anteriores. En este caso, quería plasmar algo mucho más genérico, una idea global del concepto del poema. La lucha sangrienta y visceral que se produce entre el ser humano y la fuerza de la naturaleza, que solo se defiende ante los ataques que recibe de la manera más feroz posible. El diestro se muestra indefenso, sin ganas si quiera de batallar por la vida que le está siendo arrebatada. Es una escena icónica, que congela y aglutina todo lo anterior. Confluyen aquí todos los adjetivos que también se le pueden atribuir a la elegía de Lorca: pasión, rabia, ferocidad, brutalidad, desdén, admiración.



Bores no estaba demasiado acostumbrado a este tipo de obra en la que debía poner tanto de sí mismo, tanto sentimiento y tanta personalidad. Los interiores o las naturalezas muertas no le exigían tanto de él como artista, como si lo hace la poética del andaluz.

Y por último, la imagen en la que encontramos a Sánchez Mejías con la cabeza recostada, fallecido entre sangre y dorado. Como nos dice el poeta: “No te conoce nadie. No. Pero yo te canto./ Yo canto para luego tu perfil y tu gracia./ La madurez insigne de tu conocimiento./ Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca./ La tristeza que tuvo tu valiente alegría.” Esa referencia a la boca del torero, se ejemplifica en la obra de Bores a través de ese gesto entreabierto, como si de ella escapara lo último que le quedaba: su propia vida. Le queda ese regusto amargo del fin del que no puede escapar. Y aunque nos encontremos delante de la figura de un muerto, Bores nos lo presenta con majestuosidad, elevándole el estatus de una semi-deidad, ocupando más de las tres cuartas partes de la composición. Es una imagen desoladora que recoge tanto el acto mismo de la muerte, como la tristeza y admiración que sentía el poeta por el torero, que Bores materializa con esa magnitud figurativa. Por la valentía de la que habla Lorca y que mostró hasta el último momento, pero que finalmente de nada le sirvió.

## 8. Aproximación al análisis comparativo de la plástica de Bores en relación a la poética de Hinojosa, Mallarmé y Lorca

### 8.1 Análisis comparativo formal de *La rosa de los vientos*, *La siesta del fauno* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

Después de haber estudiado, despedazado y analizado los tres casos por separado es el momento de buscar las confluencias formales que les pueden unir; de igual manera también buscaremos todos aquellos factores que las significan como obras únicas.

Si ponemos todas las ilustraciones una detrás de la otra empezando por Hinojosa, pasando por Mallarmé y acabando por Lorca, hay similitudes formales en dos de los casos. Pero hay uno que se desmarca claramente tanto de la técnica como del tipo de concepto que quiere expresar como también de la filosofía que sigue el propio pintor en el momento de enfrentarse al texto. Nos estamos refiriendo al trabajo realizado en 1927 para el poema *La rosa de los vientos* de Hinojosa, el cual recoge el espíritu surrealista tanto en el texto como en la imagen que le proporciona Bores. En cambio, la libertad que el mismo pintor se otorga a la hora de realizar las obras de Loca y Mallarmé, posiblemente no lo tenga el trabajo surrealista.

Las ilustraciones de *La siesta del fauno* son las más vivas, alegres y desenfadas de todas. Puede que al tratarse de un proyecto nunca realizado, que por tanto quedo en un estado aún débil de producción, conserve ese carácter ingenuo y hasta cierto punto infantil. La ilusión de un proyecto que se inicia, en el que las ideas no paran de surgir. De ellas se desprenden diversas sensaciones; hay cambios de actitud por su parte en cuanto a la concepción de los dibujos y es que en algunos momentos parece plantearse incluir el propio texto en sus creaciones, mientras que en otras ocasiones prefiere ceñirse a una idea mucho más ornamental y menos implicada en el proyecto narrativo. Es un recurso que no utilizó ni para Hinojosa ni para Lorca. En el caso del primero no conocemos los bocetos ni trabajos anteriores, pero en el caso de Lorca si se encontraron dibujos de la década anterior, donde no parece plantearse en ningún momento la inclusión de texto en la obra plástica. Hay inclusiones de otro tipo, de mayor contención y seriedad en el trazo, por ejemplo.

Lo mismo ocurre con los materiales y técnicas utilizados para *La siesta del fauno*. Era tal la libertad mental con la que trabajaba el pintor, que no se ciñó a un solo formato, técnica o material; quiso incluir desde el óleo, a la acuarela, a las ceras, el papel, la tela etc. Por lo contrario en las creaciones para los poetas andaluces, baso su trabajo en una sola técnica y un solo material, sin experimentar hacia otros terrenos expresivos. Ni siquiera en los bocetos publicados en *Para un Lorca* hay un afán de querer buscar caminos alternativos. Es posible que no se hayan conservado esos dibujos preparatorios, pero en cualquier caso el resultado final ya nos indica que el abanico de opciones era seguramente menor. Hay un espíritu creativo muy distinto entre los tres proyectos. En Mallarmé, Bores es más perfeccionista ya que las exigencias de Tériade no eran pocas y debía acometerlas todas. Eso le hizo abrir su horizonte mental y rebuscar en los recovecos más profundos para poder satisfacer el encargo. Lo mismo ocurre con el trabajo surrealista de Hinojosa. En él se impregna directamente del espíritu que desprende el texto, adaptándose a las necesidades, realizando unas ilustraciones que sin duda se encuentran en las más altas cumbres de novedad y modernidad dentro de toda su obra como artista. Renueva su visión como creador, sale de las oscuras habitaciones y de los tímidos desnudos de mujeres, para explorar dentro de sus ensoñaciones, muy del gusto de Mallarmé paradójicamente. En cambio, para Lorca, continua existiendo esa libertad, ya que en todas las ilustraciones analizadas Bores se comporta muy distintamente a cómo lo hace cuando pinta al óleo, pero mantiene más la línea sosegada que explotó a lo largo de su vida. Sin utilizar, eso sí, los tonos apagados y pastel que tanto le caracterizaron.

Continuemos ahondando en estas cuestiones hablando en este caso del dibujo. En estas ilustraciones se vuelve básico para la adecuada aprehensión de los tres proyectos, sobre todo en dos de ellos.

En el caso de Mallarmé, como ya hemos expuesto en el apartado correspondiente, es elemental entender la importancia que tiene el trazo, la modelación de la figuración etc. Va realizando cambios a medida que avanza el trabajo, y en algunos momentos el dibujo es más esbozado y esquemático, mientras que en otros es mucho más rotundo y volumétrico. Un ejemplo de lo primero sería la imagen 38 y de lo segundo podría serlo la imagen 39.



Ilustración 38, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz grafito y lápiz azul sobre papel, 325 X 250 mm.



Ilustración 39, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz y carboncillo sobre papel, 325 X 250 mm.

Para Lorca, Boreas deja bastante de lado el dibujo para materializar los sentimientos y acontecimientos que se suceden en el texto a través del color. Su aplicación y elección no son arbitrarias hay toda una intención conceptual de la que ya hemos hablado. Y es evidente, que los antecedentes que hemos ido viendo a través del Catálogo razonado para la obra, no fueron demasiado decisivos en la elaboración de las ilustraciones, más allá de su interés por la temática que mantendrá siempre. En ellos el dibujo es complementario al color como vemos en los óleos realizados en 1952, anteriores a la realización de la edición alemana. Pero es mucho más específico en el trazo, son escenas acotadas que no llevan a confusión como si ocurre con las que nos ocupan. De ahí que aunque experimente mucho más con el color que con el lápiz, no se enfrenta de igual modo a una situación y a la otra.

Y qué decir de la importancia absoluta del dibujo en relación a los versos de Hinojosa. La tinta es la única capaz de crear expresión y sentimiento en la inmensidad blanca del

papel. Es un dibujo nuevamente libre, sin ataduras que se deja llevar por lo desconocido del viaje, como también lo hace en *La siesta del fauno*. Y aunque su sencillez figurativa sea extrema, ya que no intenta crear figuras de una gran complejidad, logra aportar el sentido que se requiere. Es un dibujo que necesita de una implicación por parte del espectador; hay que ser consciente de lo que nos explica Hinojosa para así poder canalizar sus palabras a través de los trazos de Bores.

Por otro lado el color es también indispensable para dos de los proyectos, el de Mallarmé y el de Lorca. Aunque en mayor parte en el Lorca, como ya hemos ido esbozando.

Para *La siesta del fauno* la experimentación que realiza entorno al color es probablemente la más extensa, valiente y única de toda su carrera. Como ya hemos comentado en el apartado de antecedentes, solo hay unos pocos ejemplos dentro de su producción al óleo que se puedan corresponder con lo creado para el poema. Sus colores siempre son apaciguados y en ciertos momentos desoladores, pero aquí se evade de todo eso para recrearse en los paisajes mediterráneos, en la luz potente de la costa, en lo imaginativo del propio tema que le permite dar rienda suelta a su creatividad. No tiene ningún reparo en mezclar colores de una manera transgresora, teniendo en cuenta su paleta antecedente, como vemos en la imagen 21 o la 26. El color es el medio de expresión que elige Bores para plasmar la mitología y las circunstancias que rodean al fauno. En estos ejemplos citados, ni siquiera hay rastro de que haya habido presencia del dibujo, todo ha sido creado a partir de la aplicación indiscriminada de color, como lo haría su gran maestro y amigo Matisse. Puede que el hecho de que el pintor francés ya hubiera mantenido contactos con Tériade para la realización de *Jazz* tres años antes, fuera el detonante que Bores necesitaba para encontrarse con una nueva paleta, de tonalidades sin prejuicios, que expresaban más que cualquier figuración más intrincada que pudiera realizar.

Un elemento que condiciona a Bores en el momento de aplicar el color es la técnica que utiliza. Por ejemplo en el caso de la aguada, es natural que los colores se apaguen más y quede todo más desvanecido como vemos en las imágenes 28 o 40. El gouache es, sin duda, el material que mejor se adapta a las nuevas necesidades del pintor,

cumpliendo todas aquellas características que ya venimos comentando acerca de lo realizado en esta particular “siesta”.

Si lo comparamos con el otro proyecto en el que el color es esencial, el creado para la



Ilustración 40, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y lápiz sobre papel, 328 X 254 mm.

poesía de Lorca, vemos que el color aquí tiene un carácter evidentemente distinto. Juega con cuatro colores, a los que añade una intensidad u otra: rojo, amarillo, naranja y negro. Aquí no hay una variedad demasiado extensa de tonalidades como en *La siesta del fauno*, pero continúan teniendo un papel decisivo en la comprensión y aprehensión de la obra. Los colores adquieren un protagonismo propio, son un personaje más dentro de la narración que nos presenta. Tienen una carga simbólica, sensitiva y conceptual que se aleja de cualquier interpretación meramente complementaria. Expresan ideas en cada trazo; el rojo

multiplica su significado pudiéndose vincular con la sangre, la pasión, la violencia como ente propia; el naranja en algunos versos Lorca lo vincula con la sangre nuevamente o la arena de la plaza; el amarillo relacionado con el sol que es partícipe de la muerte del torero, también con el cuerpo del torero o con la decoración del traje del diestro; y el negro que sirve para delimitar los planos y para oscurecer aún más la temática elegiaca. La cierta arbitrariedad que podíamos encontrar en el caso de Mallarmé, aquí no existe. Todo se establece por una consecuencia de simbolismos y significados que acaban de trazar el círculo escénico.

Para lo realizado con Hinojosa, la actitud que tomó Bores fue opuesta a las dos anteriores. Lo que debía transmitir era el dibujo y la manera en el que lo distribuía en el espacio en blanco. Posiblemente debido a esa influencia antes comentada de Miró y del surrealismo, Bores se decidió por una solución limpia y elegante, que sin crear esa explosión tonal que si experimentan las anteriores, seguía buscando la implicación del lector en la reinterpretación de sus propios dibujos. Esto nos lleva a decir, que estamos delante de un artista que no ciñe su placer estético ni la de su futuro público a una sola

expresión artística ni a un solo medio que la vehicule. A través de soluciones opuestas consigue una misma meta; la de transmitir sensaciones individuales y colectivas, integrándose en el texto ya preconcebido, pero que también pueden tener un sentido pleno en solitario, sin tener que participar de la lírica.

## **8.2 Plasmación pictórica de los textos: semejanzas y divergencias entre los distintos paradigmas**

Llegamos a uno de los puntos cruciales de la investigación, donde el texto y la imagen deben ser estudiados y analizados de forma simbiótica. Comparar y contraponer las soluciones a las que llega Francisco Borel para tres proyectos que se asemejan en cuanto a conceptualización; deben aunar dos disciplinas que navegan en dos mundos muy distintos: la plástica dentro de lo visual y la poética dentro de lo conceptual y metafísico. Dos planos de creación que podría parecer, se sitúan en las antípodas el uno del otro, pero que Borel y muchísimos otros se preocuparon por demostrar que podían confluír de tal manera que las producciones resultantes de esa combinatoria, podían llegar a convertirse en obras de arte total, deseo muy finisecular pero que aún hoy muchos ansían.

Lo primero que se debemos establecer antes de iniciar ninguna comparación, son las diferencias de cronología que existen entre las obras poéticas de los diferentes autores. Hacer constar que el texto más antiguo es el creado por Stéphane Mallarmé entre los años 1865 y 1867 y finalmente publicado en 1876. Como ya hemos comentado en apartados anteriores, Mallarmé es uno de los grandes exponentes del simbolismo francés, movimiento que surgió en contra del naturalismo y realismo que reinaban hasta el momento. Por tanto una obra, de finales de siglo XIX que marcó un antes y un después en la literatura universal.

Después tenemos a Federico García Lorca, poeta y artista perteneciente a la Generación del 27 que publicó su elegía *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en 1935, un año después de la muerte del torero y un año antes de que se produjera la muerte del poeta. Una obra que se ha englobado dentro del *Romancero gitano* por su temática próxima al folklore, al ensalzamiento de lo popular y la tradición.

Y por último José María Hinojosa poeta de la misma generación que Lorca, tanto por edad como por su relación con la Generación del 27, que publicó su obra *La rosa de los vientos* en 1927, dentro de la estética literaria surrealista, que pocos ejemplos había aportado a la lírica española.

Por tanto, tres poetas, de los que se desmarca sobre los demás Stéphane Mallarmé, por cuestiones cronológicas, generacionales, estéticas. Mientras que Lorca y Hinojosa comparten tanto nacionalidad, como movimiento ideológico-estético como también cronología de producción, ya que ambos publicaron y crearon durante los mismos años y murieron en la Guerra Civil Española en 1936. Con lo que tenemos dos poetas que se sitúan en un mismo marco artístico y cultural, mientras que el otro, siendo aún hoy en día estandarte de modernidad, se aleja de los postulados de los anteriores.

Hemos dicho que hay una diferencia cronológica evidente entre las tres creaciones poéticas, pero también la hay en la propia ilustración de los mismos por parte de Francisco Bores. Este tuvo una dilatada carrera que se inició en la segunda década del siglo XX y terminó a finales de la misma. Con lo que sus influencias fueron muchas y de muy diversa índole. De ahí que también debamos tener consciencia de los movimientos estéticos y culturales que incidieron en cada uno de los proyectos que nos ocupan.

El primero de todos fue el de Hinojosa que Bores ilustró el mismo año en el que el poeta lo publicó, 1927. En ese momento Bores ya se había instalado en París pero mantenía contactos con toda la cultura e intelectualidad española del momento. Las razones eran obvias, y es que se seguía relacionando con artistas y pensadores españoles afincados en la ciudad parisina, así que el contacto nunca se vio mermado. Con lo que podemos imaginar que las interconexiones tanto por parte de Bores e Hinojosa, como por las del movimiento surrealista, el cual ambos sentían cercano, fueron esenciales para la comprensión del trabajo.

Para Lorca ocurrió algo similar, aunque sin una implicación tan fuerte por parte de Bores en el sentir estético del poeta al cual estaba ilustrando. Los dibujos de Bores pertenecen al año 1964, treinta años después de la muerte del literato. Sin embargo, como ya hemos comentado, existen unos dibujos de una década anterior en los que empieza a experimentar plásticamente con los poemas de Lorca y sobre todo con



*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. No podemos decir que haya una influencia directa de la conceptualización estética de la Generación del 27 ni tampoco de lo folklorismo intrínseco de la obra del poeta, ya que no se realizaron de manera contemporánea, como sí ocurrió en el caso de Hinojosa. Es un elemento a tener en cuenta en el momento de realizar esta comparativa, ya que son circunstancias de producción muy distintas.

Nuevamente con *La siesta del fauno* volvemos a encontrar divergencias respecto a los otros dos proyectos, ya que nos separamos aún más de la cronología entre texto e ilustración. Bores realizó los dibujos en la década de los 40, entre medio de los dos textos anteriores, muchos años más tarde de la muerte del poeta. En aquella época Bores estilísticamente estaba muy próximo al cubismo. Un cubismo no demasiado estricto, pero del que sí se dejó influir. Sobre todo en la creación de naturalezas muertas, de regusto “picassiano” y el paisajismo mediterráneo menos matemático y más realista. Por lo que, tanto espacial, como temporalmente, como estéticamente, Mallarmé y Bores estaban en las antípodas el uno del otro; uno, poeta del simbolismo francés de finales de siglo y otro, artista vanguardista del siglo XX.

Con estas premisas establecidas, el análisis comparativo se torna más sencillo y claro porque las disyuntivas y problemáticas temporales han quedado ya aclaradas.

Con tal de dar un sentido más global, no iniciaremos el análisis de forma cronológica ya que el caso de Hinojosa continúa, como ya hemos ido viendo en los apartados anteriores, siendo especial. Empezaremos por Mallarmé y su *L'après-midi d'un faune*, de los tres proyectos probablemente el más rico en cuanto a interpretaciones. Y es que Bores, a primera vista parece haber seguido en un porcentaje bastante elevado de dibujos, una interpretación narrativa del texto, en el que ejercita su mente y su pincel en base a las acciones que se producen en el relato mitológico. Y en parte es así, ya que podemos ver al fauno en diversas posiciones y escenas, ya sea estirado sobre el verde prado que le envuelve, persiguiendo frenéticamente a las ninfas que huyen de él o tocando la flauta de pan. Son acciones que Mallarmé cuenta en sus versos y que podrían parecer mundanas, poco trascendentales. Pero ahí recae la importancia de las ilustraciones de Bores; que la realidad es otra muy distinta. Detrás de esas,

aparentemente, poco destacables escenas, donde encontramos una representación verídica del hecho en sí, hay una búsqueda de concepto por parte del artista. La profundidad del texto de Mallarmé es tal, que Boreas no puede quedar ajeno a ella y debe plasmarlo de un modo u otro. ¿Cómo lo consigue? Seleccionando aquellos momentos más significativos del poema, aquellas acciones con un mayor peso en los versos del poeta y que le dan el sentido definitivo a todo.

En todas aquellas escenas que Boreas hace más hincapié plástico, en tanto que tenemos un mayor número de obras que versan sobre el mismo motivo, son las que esconden una mayor intensidad conceptual. Cuando el fauno parece reposar en paz bajo la sombra de un árbol siciliano al lado de la brillante laguna, se produce el momento de reflexión, que en ciertos momentos se vuelve ensoñación, más importante de la narración. Como cuando dice: “Ah bodes sicilianos de la tersa laguna/ que, calladamente, mi vanidad, oculta bajo deslumbrantes flores,/ despoja rivalizando con el sol, decid.” A partir de ahí nos habla en sueños, describiendo el momento en que descubrió a las huidizas ninfas. O cuando toca la flauta de pan, evidente metáfora del órgano sexual, que también es un símbolo de llamada para la amada. De igual manera que los dibujos en los que el fauno sigue el rastro de las ninfas, es mucho más que una simple persecución; es la pérdida de un amor, de un sueño, de la ilusión de vivir que ellas le habían devuelto. El fauno lo expresa así: “Mi amorosa presa, infinitamente ingrata,/ abandonó mis brazos debilitados por el tempestuoso tránsito/ sin apiadarse de mi aún sollozante ebriedad.”

Lo mismo ocurre con las obras en las que solo vemos un elemento u objeto como elemento único de toda la composición como el racimo de uvas. A parte de ser una de sus fuentes de alimento, es el origen de la locura amorosa que le lleva a la desesperación, el vino que le permite emborracharse y cometer actos de los que más tarde se arrepentirá. Un detonante de dudosas acciones pero que también le ayuda a olvidar, como nos dice aquí: “De igual manera, cuando libo el fulgor succulento de la vid/ para desvanecer un pesar fingido por mi pensamiento.”

El trabajo creado para el poema de Mallarmé se puede cotejar fácilmente con lo realizado para Lorca, ya confluyen en ciertos aspectos, sobretodo en la actitud que muestra el artista delante del texto al cual debe enfrentarse.

Para ilustrar la lírica del andaluz, elige un camino similar al iniciado dos décadas antes con Mallarmé. Continúa seleccionando momentos imprescindibles para comprender el relato, ya que en éste caso nos encontramos con una elegía, que sigue una estructura bastante tradicional dentro del propio género literario. Tenemos una presentación de los personajes, una escena de lucha entre ambos, la cornada mortal, el cuerpo de del diestro ya fallecido, y por último la presentación de Sánchez Mejías como si de un héroe se tratara. De la misma manera que con la narración mitológica, Bores quiso plasmar aquello que trascendía de los versos, en Lorca no le hizo falta. La lírica de Lorca en este poema es descarnada, herida, nostálgica y salvaje. Bores debía llenarse del sentir tan profundo que impregnaba las palabras del poeta, y transformarlo a través de su pincel. Era un trabajo tremendamente empático el del pintor, recuperar todos esos sentimientos y emociones, ser capaz de involucrarse con el relato y poder hacerle justicia. El resultado es más que evidente; Bores retoma la elegía como si hubiera sido testigo y partícipe de la muerte del torero. Aunque sea un dibujo en ocasiones más sosegado que el realizado para Mallarmé, es una paz relativa ya que continua habiendo esa tensión entre planos, entre colores que incomoda al espectador. Es realmente inquietante como figuras que no se yuxtaponen, como si podían hacer las del fauno, crean esas sensaciones en la mente de quien las observa. Y es aquí donde recae la fuerza y la importancia del proyecto y lo que a su vez, le asemeja con el de Mallarmé.

Esas similitudes vienen dadas por muchos inputs y elementos; en primer lugar porque ambas obras literarias tienen una fuerza en sí mismas, que no deja indiferente al lector. Una porque es una plasmación mitológica de un sentir y una reflexión individual del propio poeta, que crea un alter-ego en forma de animal mitológico para expresar su pesar y hastío por la vida que le circunda; mientras que Lorca manifiesta su tristeza y desesperación por la muerte de un compañero, ya que antes que héroe en las plazas, era amigo. En definitiva, son dos composiciones literarias que tienen una trascendencia emocional y personal, que Bores tuvo muy presente en el momento de elaborar su translación al papel. Esa intensidad quedó perenne en la mente del artista, y de ahí que aunque los temas no tengan absolutamente nada que ver, se pueda hacer una lectura más o menos transversal de ambas creaciones. Hay un carácter que las une

y proviene de ese tormento que inspiró tanto a Mallarmé como a Lorca, y que de manera colateral también inspiró al propio Bores.

En el caso de Lorca también había una relación personal y profesional entre ambos, que pudo ayudar a reinterpretar el tema. Aparte de que ya hemos contemplado las diferentes declaraciones que el pintor realizó acerca de la tauromaquia, de la cual sentía una profunda admiración y respeto, y también por *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Con lo que ya había una implicación más cercana y un tanto subjetiva por parte de Bores en el momento de abordar el tema. En el caso de Mallarmé, no fue tan intenso, sino más bien la sugerencia insistente de Tériade de leer a un poeta que volvía a estar en boga en ese momento, por la contemporaneidad de una lírica, que ya contaba con varias décadas a sus espaldas.

Pero retomando a Lorca, lo que más impacta al lector es esa calidad musical que tienen sus versos. La repetición que podríamos calificar como religiosa, de las “cinco de la tarde”, va retumbando en las mentes, como un recordatorio de muerte. Es algo que no tienen los demás textos a estudiar y que lo recoge Bores en la conceptualización y consecución de ilustraciones; tienen todas un desarrollo, propio de la estructura de la canción: una introducción o coda que funciona a la vez de estribillo, un nudo o estrofa que se extiende en varias obras, y un desenlace que también cuenta con diversas imágenes.

Los elementos y figuras que aparecen son tan potentes que se llegan a yuxtaponer. Aunque Bores quiera delimitar con precisión y orden los personajes, es evidente que la fuerza de la propia ilustración se lo acaba por impedir. Ya lo escribe Lorca en sus versos: “Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura: / la muerte le ha cubierto de pálidos azufres/ y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.” Unas líneas con una doble significación; por un lado el minotauro, figura mitológica con múltiples interpretaciones, que puede referirse al peligro y a la muerte, y por otro lado, el propio toro que se abalanza de tal manera sobre el cuerpo del matador, que ambas morfologías acaban por confundirse.

El trato de Bores a Hinojosa nos lleva a prismas distintos a los vistos hasta el momento. Hay cierta similitud en el hecho que igual que con Lorca, Bores tuvo una relación con el poeta tanto personal como profesional, y eso le acercó más al proyecto y le hizo

conocedor, probablemente, de una cantidad de detalles superior a otro artista. Pero dejando de lado este hecho que les une, hay diferencias en como el pintor logra acercarse a la lírica del malagueño. No hay esos componentes tan viscerales y pasionales en el texto de Hinojosa como si existen en el de Lorca y en cierta manera, más matizados, en el de Mallarmé. Con lo que, no hay un hilo dramático al que sostenerse, plásticamente hablando. Es un texto mucho más imaginativo, en forma de relato de aventuras, de un modo mucho más distendido y despreocupado. Eso eliminaba la sinceridad intensa que impregnaba los dos textos anteriores, sin olvidar que en cuanto a cronología, es el primero de todos los proyectos. Sin embargo, le aportaba algo nuevo: la libertad de imaginar. Todo proyecto artístico se basa en la imaginación y en la creación sin ataduras, pero en Mallarmé y Lorca había elementos que coartaban en cierta manera al pintor, sobretodo en el caso del poeta andaluz. Cuando hay tanto de autobiográfico y personal en algo, es difícil abordarlo de una manera libre.

Por eso Hinojosa, le daba ese respiro creativo. Fue uno de sus primeros poemas ilustrados de cierta envergadura y puede le ayudara más tarde en proyectos posteriores. Son unos versos llenos de metáforas geográficas, repleto de referencias a lugares exóticos, alejados de la burbuja europea en la que estaban inmersos. Un nuevo punto de referencia para Bores que ayudado por esas menciones y por el surrealismo inherente del estilo de Hinojosa, consiguió abstraerse del mundo real, de lo que le rodeaba, para realizar esas cuatro ilustraciones.

Y eso nos lleva a hablar de la diferencia principal entre los tres proyectos; Bores se implica tanto estilísticamente con el texto que crea una serie de obras inéditas dentro de su producción. Es una afirmación aventurada, pero que podemos hacer después de haber realizado una revisión de todo el catálogo razonado del artista. Probablemente esto es lo que hace distar *La rosa de los vientos* de las otras ilustraciones comentadas. En ninguna de ellas se hace un cambio de paradigma estético-plástico tan evidente como vemos aquí. Tanto con Mallarmé, como con Lorca podemos establecer una serie de paralelismos en obras anteriores y posteriores, como ya hemos ido viendo en los apartados correspondientes. Temáticamente hay semejanzas, en el caso de Mallarmé, con escenas que simulan ambientes campestres con figuras semidesnudas que corretean por bellos parajes, y en el caso de Lorca, con un amplio abanico de pinturas

sobre el mundo de la tauromaquia. Estilísticamente ocurre algo parecido, y es que en ambas incursiones artísticas mantiene un estilo pictórico ecléctico, como demuestra su catálogo, pero que nuevamente puede contraponerse con obras al óleo creadas a lo largo de su vida como artista. Con Mallarmé, se refugia en el uso del color valiente y desenfadado, propio del fauvismo de su amigo y maestro Matisse. Y en muchas obras posteriores, continúa experimentando con los mismos ítems. De la misma manera que con el tema taurino, encontramos ejemplos ya en los primeros años de producción y se van sucediendo hasta sus últimos cuadros. Y el estilo si bien, al principio es aún poco rompedor, más tarde en la evolución que va sufriendo Boreas y el propio tema, las similitudes con las ilustraciones de la elegía a Sánchez Mejías son más que palpables. Todas estas afirmaciones, podría parecer que son poco idóneas para el apartado que nos ocupa y que serían más adecuadas en el de análisis formal. En cierta manera es así, porque estamos hablando de cuestiones que atañen a ese campo. Pero todo ello se relaciona con el estilo poético de Hinojosa, que no es otro que el surrealismo. Surrealismo, que impregna cada uno de los versos del poeta, que transforma la mirada de Boreas y la hace aproximarse al surrealismo como nunca antes lo había hecho. No podemos olvidar que el pintor ya había estado en contacto con el surrealismo antes del año 27 y en obras de años posteriores volverá a viejos esquemas vanguardistas. Con lo que no era una total novedad en su plástica. Pero si lo era este tipo de surrealismo, más propio de Miró que de Boreas, el cual nunca había alcanzado esas cotas de abstracción a las que si llegó con *La rosa de los vientos*. Por tanto, estamos delante de un ejemplo claro de cómo un movimiento cultural artístico, que abarca multitud de campos, puede hacer que dos disciplinas distintas se interpelen y lleguen a cambiar sus esquemas compositivos y estilísticos preestablecidos. Es natural hacerse una pregunta después de esto: ¿Boreas transformó su estilo por exigencias del texto o por propia inspiración del mismo? Es una cuestión con mucho sentido si se analizan sus cuadros posteriores. La respuesta es sencilla: no volvió a realizar obras de ese cariz. Probablemente fuera consecuencia de múltiples factores tanto internos como externos. Internos por necesidades del propio artista de realizar un cambio, influido por las propias circunstancias de la nueva ciudad que le acogió.

La novedad y las ganas de romper con lo establecido fueron los principales detonantes. Pero también es cierto que la fuerza creadora de Hinojosa hizo mella en el planteamiento artístico de Bores y consiguió que creara cuatro obras únicas dentro de su álbum personal.

En definitiva, tres obras que se retroalimentan en ciertos aspectos pero que en muchos otros se bifurcan, creando así un nuevo universo de ilustración poética que nada tiene que envidiarle a sus ejercicios al óleo. Contrariamente, inserta una serie de novedades tanto por la actitud delante de la obra mucho más descarnada y pasional, como de novedad en su estilo acercándose al surrealismo más onírico, poco propio de sus naturalezas muertas y sus tonos fríos.

## 9. Conclusiones

Después de haber analizado de manera independiente cada uno de los casos, haber establecido cuáles son las características principales que las significan como obras artístico-poéticas y de haber contrapuesto todos aquellos elementos que las hacen diferentes al resto de creaciones del pintor, podemos exponer una serie de conclusiones.

La primera de las afirmaciones que podemos realizar es la terrible singularidad del trabajo como ilustrador de Francisco Bores. Se conoce, en bastante profundidad, su labor como pintor ya que su carrera fue larga y dilatada, legándonos una cantidad considerable de obra. Personalmente, tenía constancia de una parte de su obra, sobre todo la más cercana al cubismo. Sin embargo, no sabía que hubiera estado en contacto, durante gran parte de su vida, con los literatos y pensadores más eminentes de su tiempo. La relación entre pintores y poetas es algo que siempre ha existido y con toda seguridad siempre existirá. Pero es sorprendente como un pintor relativamente conocido en los circuitos general del mundo del arte, haya tenido esos contactos e intercambios intelectuales, y se tenga noticia de una manera tan moderada y anecdótica.

Después de una revisión bastante exhaustiva de lo escrito en el país que le vio nacer y empezar a dar sus primeros pasos como artista, podemos decir que no es la vertiente de su producción como creador que más haya llamado la atención en los estudiosos e historiadores. Y no será por una falta de ejemplos, ya que colaboró de manera asidua con revistas y publicaciones, que seguían el espíritu ultraísta español, realizando diferentes ilustraciones de poemas y escritos. El “simple” análisis de todos estos grabados y dibujos daría para muchas más páginas que las existentes aquí.

Ese preámbulo sirve para reafirmar lo que hemos planteado al inicio, y es que la tarea de Bores como ilustrador de textos de grandes poetas y pensadores, debería ser reconsiderada por parte de la historia del arte. Por una razón muy clara: su carácter inédito y rompedor respecto a lo realizado en el ámbito de lo pictórico. Es algo que ya hemos ido recalando a lo largo de los distintos puntos de este estudio y es lo que sin duda hace replantearse la figura de Bores como artista multidisciplinar.



Parece como si al deshacerse de la tela, su mente dejase entrar todos aquellos impulsos y estéticas que no conseguía saber filtrar cuando debía plasmarlo al óleo. Lo vemos en los tres casos que hemos escogido para el estudio, cada uno de ellos por un motivo o motivos distintos. Ya sea por una cuestión de color, por una cuestión de pasión en la actitud en el momento de enfrentarse a la hoja en blanco o por una irracionalidad impropia de Bores cuando debía trasladar versos a dibujo. Lo que es evidente es el carácter inédito que tienen sus obras como ilustrador de textos o poemas. De ahí, que consideremos este hecho como el más decisivo e interesante para empezar dichas conclusiones. El trabajo colorista realizado para Stéphane Mallarmé o para Federico García Lorca, es de lo más vivo, revolucionario y libre que podemos encontrar en el catalogo del pintor madrileño. Lo que antes eran habitaciones grises y monótonas como la creada para *Femma au chat* de 1934, aquí se han convertido en verdes prados en los que se entremezclan colores y sensaciones a partes iguales. Lo mismo ocurre con la crudeza de la tauromaquia creada para Lorca. Son visiones tan distintas de representar, que parece estemos hablando de diversos artistas emplazados en un mismo cuerpo.

Esto nos enlaza con otra de las conclusiones a la que hemos podido llegar, como es la importancia de Bores en el papel de pintor de una generación literaria. Bonet, uno de los más grandes estudiosos sobre el pintor, lo afirma en diversas ocasiones. Después de desmembrar estos tres proyectos y de hacer una revisión de sus colaboraciones, es natural que el mencionado historiador lo diga con esa contundencia. Y nuevamente, nos encontramos con que en muy pocas ocasiones se destaca su protagonismo como dibujante de la Generación del 27, generación que, paradójicamente, es una de las más estudiadas dentro de la historia de la literatura más temprana. No es hasta 1999 que se realiza un estudio, el cual ya hemos citado en varias ocasiones, de Francisco Bores como artista inmerso en el ambiente ultraísta madrileño enlazándolo con la larga conexión que manifestó años después con el sentir propio del movimiento. Son cuestiones que poco se han valorado en la posterior consideración de Bores como pintor vinculado a la literatura desde sus primeros ejercicios plásticos. Es necesario, sin ninguna duda, el estudio en mayor profundidad de la labor del madrileño como exponente de artista relacionado con la intelectualidad de su momento.

Esto, a su vez, nos lleva a hablar de Bores como intérprete plástico de lo lírico. Con el estudio de estos tres proyectos editoriales, dos llevados a cabo y uno de ellos que quedó a las puertas de la publicación, comprendemos la manera en la que el pintor se implicaba en el texto y como trasladaba lo que pertenece legítimamente al mundo de las ideas, en algo matérico y hasta cierto punto, real.

Los tres textos surgieron de naturalezas, cronologías y estéticas muy distintas entre sí, y eso era un condicionante para Bores en el momento de tener que acercarse plástica e intelectualmente a ellos. Lo más interesante ha sido analizar los resultados y ver como Bores era un artista intensamente permeable a las circunstancias y movimientos con los que convivía. De igual manera, que buscaba la conexión con el estilo del autor y la trascendencia del texto que debía ilustrar. No podía actuar del mismo modo con un poema de sesenta años de antigüedad que uno realizado contemporáneamente. Y aun siendo consciente de estas circunstancias tan dispares, consiguió darle frescura y novedad a todas las ilustraciones, sin tener en consideración los años que pudieran separar a las tres creaciones. Son trabajos de suma sensibilidad estética que llevan a Bores a crear de un modo muy diferente a como lo hacía en sus obras al óleo.

La realidad le condicionaba. Sin embargo, era un condicionante positivo que le llevó a cambiar de paradigma una y otra vez, buscando aquello que mejor se adecuaba a una lírica profunda y en algunos momentos, arisca para el lector. Con Mallarmé realizó una correspondencia simbolismo-fauvismo que realmente es efectiva y consecuente. Una poesía como la del Mallarmé, tremendamente sensible, que experimenta con las palabras como si fuera alquimia, que recoge el misterio y la sensación de aquello que desconoce, puede vincularse con el espíritu colorista de un Matisse o de un Vlaminck. Bores era un ferviente seguidor de lo llevado a cabo por los pintores franceses, con lo que construyó una red de relaciones entre el movimiento literario y el pictórico a través de sus ilustraciones. Era absurdo acercarse al texto con los preceptos pictóricos simbolistas de un Moreau o de un Puvis de Chavannes. Habría renegado de sus orígenes ya evidentemente vanguardistas y el proyecto habría carecido de sentido.

El color era el juego de correspondencias que tanto impulsaban los simbolistas en sus poemas y que Bores necesitaba para dejar que las palabras fluyeran dentro de su pincel.

La intensidad cromática de la historia mitológica que nos expone es de una fuerza metafísica que se corresponde con la naturaleza extrasensorial de la poética del autor. La misma fuerza que utiliza para Mallarmé la canaliza con Lorca, nuevamente con la aplicación del color pero también en el modo en que representa la tragedia, el dolor y la muerte que brotan de cada uno de los versos. Era un carácter, un espíritu que él admiraba y que debía plasmar en su relato artístico si verdaderamente quería hacerle justicia a lo escrito por el poeta. La tauromaquia y el folklore se convirtieron en verdaderos puntos de referencia para los artistas vanguardistas como Boreas, que aunque experimentaban continuamente con nuevos modos de representación de la realidad, seguían inspirándose en elementos de la tradición más arraigada. De ahí que en cierta manera podamos hablar nuevamente, de un intercambio literario-artístico entre el pintor y Lorca, como también la había en Mallarmé. Es inevitable que con la intensidad y el dolor que transfiere el poeta con sus versos, Boreas acabara dejándose llevar por ese vendaval de emociones e imágenes que es la historia de Sánchez Mejías.

Algo similar ocurre con la interpretación que realiza de Hinojosa, mucho menos pasional pero más osada y desenvuelta. Utiliza la libertad del tema y el carácter eminentemente surrealista, para hacerse suya la historia y presentarnos un relectura única dentro de su producción como artista. El medio deja de ser lo principal, y la historia de Hinojosa se convierte en una mera excusa para Boreas, que la aprehende sin prejuicios ni sobreentendidos. Es solo la primera fase de una elaboración que le hará recorrer sensibilidades y sentimientos nuevos, como son la valentía de enfrentarse a un nuevo modo de creación basado en el sueño, en lo desconocido, en la explosión y adecuación del concepto.

Con todo lo presentado, podemos afirmar que Francisco Boreas se enfrentó a los tres proyectos desde prismas muy distintos, hecho que le convirtió en uno de los ilustradores de vanguardia más importantes del momento. Desde lo onírico de Hinojosa pasando por lo elegíaco de Lorca y terminando por lo mitológico de Mallarmé, Boreas desarrolló una técnica pictórica, inédita en su obra al óleo, que singulariza aun más lo creado y hace posible su comparación con grandes artistas que también ilustraron textos literarios, como fueron Picasso o Matisse.

Aun habiendo quedado al margen de los circuitos del arte más elevados, fue un artista capaz de relacionarse con las más altas cumbres de intelectualidad de su tiempo, tanto en su país España, como en su país de acogida, Francia. Y eso hace que su nombre empiece a resonar internacionalmente. Consecuencia de ello son las exposiciones y obras monográficas que se han ido publicando durante estos últimos años. Con lo que podemos pensar, que este solo es el inicio de un camino próspero para un artista que pese a las vicisitudes, siempre supo seguir adelante con su pasión por el arte, la pintura y la literatura. Lo plasmó en estos tres proyectos artístico-poéticos que a la vez que divergentes en algunos puntos, convergen en otros, llevándonos a afirmar que hubo siempre en Bores una predisposición por lo literario y metafísico. Una predisposición que le acerca a la idea de artista interesado por el mundo, por la vida, por lo trascendental. Un artista total que juega con la multidisciplinariedad que en definitiva, es la que nos ha traído hasta aquí y que nos ha ayudado a encontrar en la plástica literaria de Bores, el sentido último de todo.

## 10. Bibliografía y webgrafía

ALBERTI, Rafael: *Marinero en tierra/Sobre los ángeles*, Esplugues de Llobregat, Orbis, 1982.

ARNALDO, Javier: *Bores/Mallarmé: La siesta del fauno*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2012.

BOURET, Jean: "Bores et le passion des gris" en la revista *Arts*, París, 3 de junio de 1949.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.

CANALES, Alfonso: *José María Hinojosa, Obras completas*, Málaga, Intituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Málaga, 1974.

CARPENTIER, Henry: "La dernière Mode de Stéphane Mallarmé", *Minotaure* 6, París, 1934.

Carta a Benjamín Jarnés, París 19 de septiembre de 1925, Madrid, Archivo Residencia de Estudiantes.

CASSAGNE, Albert: *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, París, Editions Champ Vallon, 1997.

Catálogo de la exposición celebrada en el marco de los actos del Año Miró 1993. *Joan Miró: 1893-1993: Fundació Joan Miró, Parc de Monjuïc, Barcelona, 20 abril-30 agost 1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993.

CORBACHO Cortés, Carolina: *Literatura y arte: el tópico "Ut pictura poesis"*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.

CORREA, Gustavo: *La poesía mítica de García Lorca*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica-Editorial Gredos, 1970.

CHAVARRI, Raúl: *José Caballero*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974.

De Costa, René (editor): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.

DECHANET Bores, Hélène (editora): *Francisco Bores, para un Lorca*, Madrid, Fundación García Lorca e Instituto Cervantes, 2006.

DECHANET Bores, Hélène (editora): *Francisco Bores: catálogo razonado, pintura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Federico García Lorca: Su obra e influencia en la poesía española*, Buenos Aires, Colección Austral, 1954.

DIEGO, Gerardo: poema aparecido en *Lola*, número 2, 1928.

DIEGO, Gerardo: *Poesía Española*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

DUROZOI, Gérard: *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.

Edición Facsímil de Revista Litoral, texto de Julio Neira: *José María Hinojosa, Poesías Completas (1925-1931)*, Málaga, Litoral, 2015.

FIGUERAS I CAPDEVILA, Narcís (editor): *Art poètica ; i Epístoles literàries : A Florus, A August*, Barcelona, La Magrana, 2003.

GARCÍA-POSADA, Miguel (editor): *Primer Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: Romance de la corrida de toros en Ronda y otros textos taurinos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988.

GOMBRICH, E.H: "Review of Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*" en *Burlington Magazine*, Londres, Volumen 114, 1972.

GUILLÉN, Jorge: “La poesía española de 1923”, en *La libertad*, Madrid, número 1188, 16 de enero de 1924.

Lauer, Mirko (dir.), Silva-Santisteban, Ricardo (ed.): *Dos poemas dramáticos*, Barcelona, Tusquets Editor, 1972.

LEE, Rensselaer.W: *Ut picture poesis, la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Editorial Cátedra, 1982.

LESSING Gotthold.Ephraim: *Laocoonte*, Berlin, 1766, version en español por Eustaquio Barjau, Madrid, Editorial Tecnos, 1990.

MALET, Rosa María: *Joan Miró*, París, Albin Michel, 1983.

MARCHAND, J.J: “Propos de l’artiste” en Bores, París, Galería Louis Carré, 1957.

MATISSE, Henri: *Jazz*, Estados Unidos, George Braziller

MICHAUD, Guy: *Mallarmé, l’homme et l’ouvre*, París, Hatier Boivin, 1953.

MUKAROVSKY, J: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

“El torero de moda” en *Nuevo Mundo*, 10 de octubre de 1919.

PEPPER, Stephen C: “The Arts and their interrelations” en *The Philosophical Review*, Durham, Duke University Press, 1950.

RACIONERO, Quintín (editor): *Retórica de Aristóteles*, Madrid, Editorial Gredos, 1990.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, José María (editor): José María Hinojosa, La flor de California, Sevilla, Fundación José Manuel Lara y Vandalia Senior, 2004.

SILVA-SANTIESTEBAN, Ricardo (traducción y edición): *Stéphane Mallarmé, obra poética I*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1980.

SOURIAU, Étienne: *La correspondencia de las artes*, Madrid, Fondo de cultura económica de España, 2004.

TÉRIADE, E: "Bores" en la revista *Cahiers d'Art*, París, año II, número 3, 1927.

Tériade: *Écrits sur l'art*, París, Adam Biro, 1996.

VV.AA: *Francisco Bores : 1898-1972, exposición antológica : salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisaria Nacional de Museos y de Extensión Cultural, 1976.

VV.AA: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, con ilustraciones de Francisco Bores y una evocación de Rafael Alberti*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.

WELLECK, R y Warren, A: *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1985.

## Webgrafía

Colecciones en red, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea], [Consulta 23 de julio de 2015], disponible en: <<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Ignacio%3Cb%3E%20S%E1nchez%20%3C/b%3EMej%EDas&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=null>>

Edition manus presse, [en línea], [Consulta: 18 de julio de 2015]. Disponible en: <http://www.manuspresse.de/editionen/index.html>

Fundación Picasso, Museo Casa Natal, [en línea], [Consulta: 6 de julio de 2015]. Disponible en: [http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La\\_xltima\\_xpoca.pdf](http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La_xltima_xpoca.pdf)



Fundación Picasso, Museo Casa Natal, [en línea], [Consulta: 6 de julio de 2015].  
Disponible en:  
[http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La\\_xltima\\_xpoca.pdf](http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/La_xltima_xpoca.pdf)

Gabrieloni, Ana Lía: Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad, *Saltana Revista (en línea)*, Diciembre del 2001, [consulta: 2 de enero de 2015]. Disponible en:  
<http://www.saltana.org/1/docar/0012.html#.VKbJ5dKG-Sq>. ISSN: 1699-6720

Graphic Arts, Blog de la Universidad de Princeton, [en línea], [Consulta: 13 de julio de 2015].  
Disponible en: [https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2011/02/stephane\\_mallarme\\_1842-1898\\_la.html](https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2011/02/stephane_mallarme_1842-1898_la.html)>

Libro original conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, el cual ofrece su visión digital en su web. The Collection Online [en línea], [Consulta 7 de julio de 2015], disponible en: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336325>

## 11. Índice de ilustraciones

### 5.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores en *La rosa de los vientos*

- Joan Miró, *El carnaval del Arlequín*, 1924-1925, Óleo sobre tela, 66 X 90,5 cm., Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.....pág. 32
- Ilustración número 1, perteneciente a *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa, 1927.....pág. 33
- Ilustración número 2, perteneciente a *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa, 1927.....pág. 35
- Ilustración número 3, perteneciente a *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa, 1927.....pág. 36
- Ilustración número 4, perteneciente a *La rosa de los vientos* de José María Hinojosa, 1927.....pág. 37

### 5.5 Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con *La rosa de los vientos*

- Francisco Bores, *La danse de cravates*, 1927, Óleo sobre tela, 100 X 81 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.....pág. 38
- Francisco Bores, *Sin título*, 1927, Óleo sobre tela, 54 X 65 cm, The Israel Museum, Jerusalén.....pág. 38
- Francisco Bores, *Sin título*, 1927, Óleo sobre tabla, 24.7 X 38 cm, Colección privada.....pág. 38
- Francisco Bores, *Jouers de cartes*, 1928, Óleo sobre tela, 92 X 73 cm, Colección privada.....pág. 39
- Francisco Bores, *La Réussite*, 1928, Óleo sobre lienzo, 73 X 60 cm, Colección privada.....pág. 39
- Francisco Bores, *Jouers de cartes*, 1942, Óleo sobre tela, 73 X 92 cm, Colección Bellanger, París.....pág. 40
- Francisco Bores, *Sin título*. 1971, Óleo sobre tela, 100 X 81 cm, Colección particular. ....pág. 40

### 6.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores en *L'après-midi d'un faune*

- Portada de *Correspondances* de Pierre Bonnard, 1944, publicado por Tériade, París.....pág. 55
- Posible portada de *L'après-midi d'un faune* de Francisco Bores, 1943.....pág. 55
- Portada de *Jazz* de Henri Matisse, 1947, publicado por Tériade, París.....pág. 55
- Ilustración 2 perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache y tinta china sobre papel, 331 X 503 mm.....pág. 56
- Ilustración 3, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache, barra litográfica y lápiz color sobre papel, 332 x 504 mm.....pág. 57

- Ilustración 4, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, acuarela, tinta china, lápiz grafito y lápiz color sobre papel, 332 X 504 mm.....pág. 57
- Ilustración 5, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguadfa, tinta y lápiz sobre papel, 330 X 254 mm.....pág. 57
- Ilustración 6, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada sobre papel, 331 X 253 mm.....pág. 57
- Ilustración 7, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, tinta china y acuarela, 331 X 503 mm.....pág. 58
- Ilustración 8, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y papel impreso pegado sobre papel, 332 X504 mm.....pág. 58
- Ilustración 9, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y papel impreso pegado sobre papel, 332 X504 mm.....pág. 58
- Ilustración 10, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y papel impreso sobre papel, 331 X 503 mm.....pág. 59
- Ilustración 11, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos y aguada sobre papel., 330 X 253 mm.....pág. 59
- Ilustración 12, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz, guache y tinta china sobre papel, 332 X 503 mm.....pág. 59
- Ilustración 13, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache y tinta china sobre papel, 330 X 502 mm.....pág. 60
- Ilustración 14, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache sobre papel, 331 X 502 mm.....pág. 60
- Ilustración 15, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 325 X 245 mm.....pág. 61
- Ilustración 16, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 326 X 249 mm.....pág. 61
- Ilustración 17, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Ceras y lápiz sobre papel, 325 X 25 mm.....pág. 61
- Ilustración 18, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz y ceras sobre papel, 325 X 250 mm.....pág. 62
- Ilustración 19, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz azul sobre papel, 325 X 250 mm.....pág. 62
- Ilustración 20, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Carboncillo sobre papel, 325 X 250 mm.....pág. 63
- Ilustraciones 21, 22, 23, 24 y 25, pertenecientes a *L'après midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 300 X 260 mm, 325 X 250 mm, 300 X 260 mm, 300 X 260 mm y 300 X 260 mm, respectivamente.....pág. 63
- Ilustración 26, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lapices grasos y aguada sobre papel, 326 X 500 mm.....pág. 64

- Henri Matisse, *La bonheur de vivre*, 1905, Óleo sobre tela 15 X 241 cm, The Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania, Estados Unidos.....pág. 64

#### 6.5 Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con *L'après-midi d'un faune*

- Francisco Bores, *Sin título*, 1926, Óleo sobre tela, 38,5 X 46.5 cm, Guillermo de Osma, Galería, Madrid.....pág. 65
- Francisco Bores, *Sin título*, 1956, Óleo sobre tela, 65 X 81 cm Colección particular.....pág. 65
- Francisco Bores, *Femme couchée*, 1927, Óleo sobre tela, 89 X 116 cm, Colección particular.....pág. 66
- Francisco Bores, *Nu aux camps*, 1941, Óleo sobre tela, 24 X 35 cm, Colección particular.....pág. 66
- Francisco Bores, *Paysage du Midi*, 1929, Óleo sobre tela, 73 X 92 cm, parece en *Cahiers d'Art* número 2, París, 1931.....pág. 67
- Francisco Bores, *Étude pour Paysage du Midi*, 1929, Óleo sobre cartón, 13 X 19.5 cm, Colección particular.....pág. 67
- Ilustración 27, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Gouache y lápiz sobre papel, 331 X 505 mm.....pág. 68
- Francisco Bores, *La Femme Blonde*, 1937, Óleo sobre tela, 89 X 116 cm, Colección Particular.....pág. 68

#### 6.6 Bores y su plasmación pictórica de la lírica simbolista de Mallarmé

- Édouard Manet, ilustración de la edición de Alphonse Derenne de *L'après-midi d'un faune*, 1876, París.....pág. 69
- Édouard Manet, ilustración de la edición de Alphonse Derenne de *L'après-midi d'un faune*, 1876, París.....pág. 69
- Ilustración 28, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada sobre papel, 333 X 230 mm.....pág. 71
- Ilustración 29, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada sobre papel, 326 X 253 mm.....pág. 71
- Ilustración 30, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada sobre papel, 330 X 255 mm.....pág. 72
- Ilustración 31, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Tinta china sobre papel, 332 X 502 mm.....pág. 72
- Ilustración 32, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 300 X 260 mm.....pág. 72
- Ilustración 33, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Tinta china y lápiz sobre papel, 287 X 205 mm.....pág. 72

- Ilustración 34, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Barra litográfica, lápiz y tinta china, 325 X 250 mm.....pág. 73
- Ilustración 35, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 285 X 203 mm.....pág. 73
- Ilustración 36, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápices grasos sobre papel, 328 X 505 mm.....pág. 74
- Ilustración 37, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 326 X 497 mm.....pág. 74

#### 7.4 Análisis formal e iconográfico de la obra de Bores *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

- Ilustración 1 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 85
- Ilustración 2 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 86
- Ilustración 3 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 87
- Ilustración 4 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 88
- Ilustración 5 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 88
- Ilustración 6 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 89
- Ilustración 7 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 90
- Ilustración 8 perteneciente a *Para un Lorca*, Madrid, editado por el Instituto Cervantes, 2006.....pág. 90
- Silueta en la portada de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.....pág. 91
- Ilustración 1, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.....pág. 91
- Ilustración 2, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.....pág. 92
- Ilustración 3, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.....pág. 93
- Ilustración 4, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.....pág. 93
- Ilustración 5, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.....pág. 94
- Ilustración 6, perteneciente a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, edición del Círculo de Lectores, 1987.....pág. 95

## 7.5 Reminiscencias anteriores y similitudes posteriores en la producción pictórica de Bores relacionables con *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

- Francisco Bores, *Sin título*, 1929, Óleo sobre tela, 65 X 81 cm, Colección particular.....pág. 96
- Francisco Bores, *Course de taureaux*, 1932, Óleo sobre tela, 130,5 X 162,5 cm, Musée de Grenoble.....pág. 97
- Francisco Bores, *Sin título*, 1952, Óleo sobre tela, 38 X 46 cm, Colección particular.....pág. 97
- Francisco Bores, *Sin título*, 1952, Óleo sobre tela, 27 X 35 cm, Colección particular.....pág. 97
- Francisco Bores, *Sin título*, 1952, Óleo sobre lienzo, 54 X 65 cm, Colección particular.....pág. 98
- Francisco Bores, *Sin título*, 1952, Óleo sobre lienzo, 33 X 41 cm, Colección particular.....pág. 98
- Francisco Bores, *L'Aire au blé*, 1955, Óleo sobre lienzo, 146 X 114 cm, Colección particular.....pág. 98
- Francisco Bores, *Sin título Tríptico (Picador- La muleta- La muerte)*, Óleo sobre lienzo, 46 X 33 cm, Colección particular.....pág. 99
- Francisco Bores, *Dans l'arène*, Óleo sobre lienzo, 195 X 130 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.....pág. 99
- Francisco Bores, *Femmes s'habillant*, 1935, Óleo sobre lienzo, 50 X 61 cm, Colección Virginia Rodríguez-Sahagún Martínez.....pág. 100
- Francisco Bores, *Sin título*, 1936, Óleo sobre lienzo, 80 X 105 cm, Colección particular.....pág. 100

## 7.6 Bores y su plasmación pictórica de la lírica folklórica de Lorca

- José Caballero, *La cogida y la muerte*, Tinta china sobre papel...pág. 101

## 8.1 Análisis comparativo formal de *La rosa de los vientos*, *La siesta del fauno* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

- Ilustración 38, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz grafito y lápiz azul sobre papel, 325 X 250 mm.....pág. 108
- Ilustración 39, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Lápiz y carboncillo sobre papel, 325 X 250 mm.....pág. 108
- Ilustración 40, perteneciente a *L'après-midi d'un faune*, Aguada y lápiz sobre papel, 328 X 254 mm.....pág. 110