

Bores | Mallarmé

La siesta del fauno



edición
Javier Arnaldo
traducción del poema
Antonio y Amelia Gamoneda

CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



La Suma de Todos

 Comunidad de Madrid

www.madrid.org



¡MADRID!



La siesta del fauno
FRANCISCO BOREŞ
STÉPHANE MALLARMÉ

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

Juan Miguel Hernández León

Director

Juan Barja

Subdirector

Javier López-Roberts

Directora de Organización y Proyectos

Pilar García Velasco

Directora de Relaciones Institucionales

Lidija Šircelj

Directora de Cultura

Carolina del Olmo

Directora Económico-Financiera

Isabel Pozo

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro de Educación, Cultura y Deporte

José Ignacio Wert Ortega

Secretario de Estado de Cultura

José María Lassalle Ruiz

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y de Bibliotecas

Jesús Prieto de Pedro

Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes

Begoña Torres González

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

Presidenta

María Teresa Lizaranzu Perinat

Directora General

Elvira Marco Martínez

Consejo de Administración

María Claver Ruiz

Fernando Eguidazu Palacios

Víctor García de la Concha

Manuel Ángel de Miguel Monterrubio

Valle Ordóñez Carbajal

María Belén Plaza Cruz

Jesús Prieto de Pedro

Miguel Ángel Recio Crespo

Susana de la Sierra Morón

Itziar Taboada Aquerreta

Alberto Valdivielso Cañas

Secretario del Consejo

Ignacio Ruiz Bravo

EXPOSICIÓN

Comisario

Javier Arnaldo

Área de Artes Plásticas del CBA

Laura Manzano

Silvia Martínez

Coordinación SGPBBAA

Antonio J. Sánchez Luengo

Coordinación AC/E

Ainhoa Sánchez Mateo

Montserrat Perero Quintas

Composición musical y Espacio sonoro

Adolfo Núñez

Caligrafía autógrafa

Laura Recio Hidalgo

Conservación

M^a Victoria Bescansa

Montaje

Departamento Técnico del CBA

Enmarcado

Daylight

Seguro

AON

CATÁLOGO

Área de Edición del CBA

Jordi Doce

Esther Ramón

Elena Iglesias Serna

Javier Abellán

Diseño

Estudio Joaquín Gallego

Impresión y fotomecánica

Brizzolis, arte en gráficas

- © Círculo de Bellas Artes, 2012
- Alcalá, 42. 28014 Madrid
- www.circulobellasartes.com
- © del estudio en su integridad: Javier Arnaldo, 2012
- © de la traducción: Antonio Gamoneda y Amelia Gamoneda, 2012
- © de las reproducciones: Carmen Bores, 2012
- © de los escritos de Francisco Bores: Carmen Bores, 2012

ISBN: 978-84-939928-3-5

Depósito Legal: M-21786-2012

Agradecimientos

Expresamos nuestra gratitud y reconocimiento a Carmen Bores y Hélène Dechanet por su amable ayuda y su colaboración durante los preparativos de esta muestra y su correspondiente catálogo.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

La siesta del fauno

**FRANCISCO BORES
STÉPHANE MALLARMÉ**

Sobre un proyecto inédito de ediciones Verve

traducción del poema **Antonio y Amelia Gamoneda**
edición y ensayo **Javier Arnaldo**

Hasta la década de 1970, la obra de Francisco Bores permaneció prácticamente desconocida en España, pese a su enorme prestigio fuera de nuestras fronteras, en especial en Francia, su país de adopción. Pero a finales de 1971, durante su último año de vida, la galería Theo de Madrid le dedicó una importante exposición con la que se inició la recuperación en nuestro país de su formidable trabajo artístico, a la que contribuyeron después exposiciones tan destacadas como la de 1976 celebrada en Madrid en las Salas de la Dirección General del Patrimonio, la itinerante de 1990 *Bores en las colecciones del Estado*, la de la Comunidad de Madrid de 1996 titulada *Pintura Fruta*, la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de 1999 y otras. Francisco Bores se incorporó verdaderamente a la vida artística española ya después de su fallecimiento, en los inicios de la Transición, para convertirse en un autor de culto, siempre mencionado entre los grandes pintores españoles del siglo xx, pero con una obra aún incompletamente conocida y susceptible de ofrecer muchos nuevos descubrimientos, como el que aporta la presente exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid con la participación de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Una de aquellas exposiciones pioneras de la época de la Transición, que se celebró en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1977, estuvo dedicada a E. Tériade, a las legendarias ediciones de Bonnard, Matisse, Picasso, Miró y otros artistas que realizó este gran admirador y entrañable amigo de Francisco Bores. Casi en el mismo año el editor griego y el pintor español contaron con sendas exposiciones en Madrid, pero en homenajes separados, que obviamente no podían hacer justicia a la productiva relación que ambos mantuvieron. Treinta y cinco años después se abre esta nueva muestra dedicada a un proyecto común de estos dos grandes, con obra además rigurosamente inédita.

Durante la II Guerra Mundial, concretamente en 1943, Tériade encargó a Bores la preparación de un libro de litografías sobre el poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* con el propósito de que fuera uno de los primeros libros de artista a editar por Verve, su sello. Por circunstancias probablemente relacionadas con las dificultades de financiación, el libro no pudo hacerse. Pero Bores dibujó abundantemente para ilustrar el famoso poema de Mallarmé y se ha conservado una parte suficiente de ese trabajo para que hoy podamos percibir con toda evidencia su envergadura. Una selección de ese corpus desconocido de dibujos permite redescubrir ahora la calidad de un dibujante único y sumamente versátil en su exploración de una de las joyas de la poesía francesa, traducida para la ocasión de esta muestra por Antonio y Amalia Gamoneda. Raramente se expone un poema. Es el legado inédito de Bores el que hace posible la exposición de este *L'Après-midi d'un faune*, e invita a concebir su catálogo, como se ha hecho, como una confección libre del libro ilustrado que no llegó a existir.

Esta exposición servirá para fomentar el interés y para difundir la obra de uno de los creadores españoles más interesantes del siglo xx, el gran representante de la tendencia impulsada por Tériade, la figuración lírica. Por este motivo, nos gustaría agradecer a todos aquellos cuyos esfuerzos han hecho posible la materialización de este importante proyecto.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La obra de Stéphane Mallarmé *La siesta del fauno* destaca entre la rica producción lírica del siglo XIX por su marcada ambigüedad poética y su capacidad para inspirar a artistas en otros campos. Así, el poema sirvió de base a Claude Debussy para componer su pieza para orquesta más conocida, el *Preludio a la siesta de un fauno*. Sobre la partitura de Debussy, e inspirado igualmente por el poema de Mallarmé, Vaslav Nijinsky creó la coreografía de uno de sus ballets más innovadores.

La obra de Mallarmé ha servido igualmente de inspiración a artistas plásticos, comenzando por Édouard Manet, amigo del poeta e ilustrador de la edición de *La siesta del fauno* de 1876. La fascinación estética prosiguió con los decorados y figurines diseñados por Leo Bakst para el ballet y con las fotografías tomadas por Adolph de Meyer, publicadas en 1914 en un lujoso álbum. El trabajo de Francisco Bores para el editor Tériade en los primeros años de la década de los cuarenta se inscribe, por tanto, en una larga tradición que encarna a la perfección la aspiración simbolista de no limitarse a una única disciplina artística.

La exposición *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno*, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, y Acción Cultural Española, recupera parte del trabajo realizado por Bores para hacer llegar al público la interpretación que del poema hizo el pintor español afincado en Francia. Los dibujos expuestos plasman la sensualidad del poema, que tanto ha fascinado a los diferentes artistas que se han dejado inspirar por la obra de Mallarmé. El catálogo, por su parte, amplía y enriquece la muestra al reproducir las ilustraciones de Francisco Bores junto a la traducción del poema de Mallarmé realizada por los poetas Antonio y Amelia Gamoneda, recreando el libro para el que se concibieron los dibujos y que no llegó nunca a la imprenta.

El trabajo del comisario de la muestra, Javier Arnaldo, nos acerca la gran explosión creativa y experimental de las vanguardias artísticas en las que *La siesta del fauno* ocupa un lugar fundamental, tanto como precursora de la innovación conceptual en la lírica como en su capacidad para inspirar a artistas y lectores con su poderosa sensualidad. No hay mejor lugar que el Círculo de Bellas Artes de Madrid para presentar esta muestra, con la que queremos recuperar la obra de Francisco Bores para los espectadores actuales.

MARIA TERESA LIZARANZU PERINAT
Presidenta
Acción Cultural Española

Dentro del esfuerzo continuado y riguroso del Círculo de Bellas Artes por revisar las realizaciones artísticas de la modernidad, nos complace acoger esta muestra de los trabajos que el artista español Francisco Bores (Madrid, 1898-París, 1972) dedicó al célebre poema de Stéphane Mallarmé *La siesta del fauno* [*L'Après-midi d'un faune*].

Se conservan algo más de doscientos dibujos realizados por Bores para la preparación de una edición del poema de Mallarmé, programada por Tériade en 1943 como una de las primeras entregas de sus «éditions de luxe». El libro, ilustrado con litografías originales y que había de tener 84 páginas, quedó en un estado muy avanzado de realización, pero el trabajo no llegó a completarse.

La exposición del CBA se nos ofrece como reconstrucción de ese libro. Las obras de Bores constituyen un despliegue visual del poema. En este sentido, no se presenta al público como arreglo filológico de su proceso de realización, sino ante todo como restauración del poema de Mallarmé ilustrado por Bores, como exposición del poema interpretado por un conjunto de dibujos que alcanza a recrear con vitalismo la totalidad de las imágenes de *La siesta del fauno*. Para ello se presta una selección de más de setenta dibujos realizados en diversas técnicas, casi todos a color.

El planteamiento de este catálogo responde a esa misma intención. A una recreación impresa del libro que no llegó a existir, en la que los dibujos de Bores encuentran su expresión más propia —es decir, junto a los versos de Mallarmé y en secuencia completa—, acompaña en este volumen una traducción del poema al castellano realizada por Antonio Gamoneda (Premio Cervantes 2006) y su hija, la escritora Amelia Gamoneda, así como un estudio del comisario, el profesor y crítico Javier Arnaldo, sobre ese gran proyecto de edición y sobre los dibujos de la serie.

La obra que presenta esta exposición, además de un hallazgo, es de interés indudable. La serie de dibujos es no sólo uno de los logros artísticos más desconocidos de la obra de Bores, sino obra literalmente inédita incluso para los conocedores del maestro. Fue en 1927 cuando conoció al crítico y editor Tériade, con quien mantuvo una estrecha amistad. Los escritos críticos de Tériade expresan la más alta admiración por la pintura de Bores, quien estuvo entre los colaboradores de Éditions Verve, la casa editorial de Tériade de la que salieron tantas publicaciones memorables.

El CBA ya realizó en 2006 una exposición sobre otro importante proyecto de Verve, el libro de Le Corbusier que apareció en sus éditions de luxe en 1955: *Poema del ángulo recto* [*Poème de l'angle droit*]. Ahora, la recuperación de los trabajos que Bores realizó para Verve y su reconstrucción en forma de libro nos permite honrar a uno de los artistas centrales de nuestra modernidad.

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN
Presidente del Círculo de Bellas Artes

Stéphane Mallarmé

La siesta del fauno

ÉGLOGA

traducción

Antonio y Amelia Gamoneda

LE FAUNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses –

Réfléchissons ...

ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison ?
Que non ! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

EL FAUNO

Estas ninfas... Quisiera hacerlas mías para siempre.

Tan leve

es su rosada carne, que se cierne
en el aire adormecido por el espesor de los sueños.

¿He amado yo, pues, un sueño?

Mi incertidumbre, mi viejo cúmulo de oscuridad, se agota
en el sutil ramaje que aún es materia de los bosques. Ahora sé
que sólo yo, ¡qué desdicha!, entendí como un triunfo
la traición ideal de las rosas.

Reflexionemos...

Fauno, quizá esas mujeres de que hablas
no sean otra cosa que un deseo de tus delirantes sentidos.
Como un manantial de llanto, la ilusión se desprende
de los ojos fríos y azules de la más casta,
¿y dices tú que la otra, la que se deshace en suspiros, se adentra
como una cálida brisa en tu pelambre? Pues no:
aunque aún la fresca mañana se esfuerce en que el creciente calor
no le imponga inmovilidad ni desmayo,
no existe otro rumor de aguas que el que mi flauta vierte
regando con sus acordes la arboleda. Y,
si el exhalado es un aire ajeno a mis cánulas
que dispersa su sonido como una lluvia estéril, será,
ante un horizonte de inmovible lisura,
el sensible, plácido y artificial aliento
de una inspiración que retorna a su origen.

Ô bords siciliens d'un calme marécage
 Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage,
 Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
 « *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*
 » *Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines*
 » *Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,*
 » *Ondoie une blancheur animale au repos :*
 » *Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,*
 » *Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve*
 » *Ou plonge ... »*

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
 Sans marquer par quel art ensemble décala
 Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* :
 Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
 Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
 Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Autre que ce doux rien par leur lèvres ébruité,
 Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
 Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
 Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
 Mais, bast ! arcane tel élu pour confident
 Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
 Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
 Rêve, dans un solo long, que nous amusions
 La beauté d'alentour par des confusions
 Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
 Et de faire aussi haut que l'amour se module
 Évanouir du songe ordinaire de dos
 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
 Une sonore, vaine et monotone ligne.

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
 Syrinx, de reflourir aux lacs où tu m'attends !
 Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
 Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures,
 A leur ombre enlever encore des ceintures :

Ah bordes sicilianos de la tersa laguna
 que, calladamente, mi vanidad, oculta bajo deslumbrantes flores,
 despoja rivalizando con el sol, decid
*que yo estaba aquí cortando las vacías cañas
 que el arte toma para sí, cuando,
 sobre el oro glauco de una vegetación lejana
 que acerca los viñedos a las fuentes,
 vi temblar la quietud de una animal blancura,
 y que, al brotar el lento preludio de los caramillos,
 un vuelo, no de cisnes sino de náyades, se elevaba
 o se hundía...*

Inerte, todo se abrasa en la hora candente,
 sin declarar el artificio por el que, al unísono, se desvaneció
 tanto himeneo deseado por el buscador de armonías.
 Quizá, como un lirio erguido y solitario
 bajo las oleadas de una antigua luz,
 despierte yo a aquel fervor primero
 y me haga semejante a vosotros en la ingenuidad.

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.
 ¡Pero basta! El arcano eligió por confidente
 a la gruesa, doble caña tañida bajo el inmenso azul,
 que, advirtiendo la turbación de mi rostro,
 sueña, en un largo solo musical,
 que atraemos a la belleza con falsedad, confundiéndola
 en la inocencia de nuestro cántico,
 y que, con tanta altura como la pasión sentida,
 una vana y monótona sonoridad emana
 de mi sueño carnal, de la espalda y del delicado perfil
 que yo veo con los ojos cerrados.

Trata, pues, oh instrumento de las fugas, oh perversa Siringa,
 de florecer de nuevo en la orilla de los lagos en que me esperas.
 Yo, orgulloso de mi música, continuaré hablando de las diosas
 y, en idílicas escenas, desciniendo sus sombras.

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
 Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
 « *Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure*
 » *Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure*
 » *Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;*
 » *Et le splendide bain de cheveux disparaît*
 » *Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !*
 » *J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries*
 » *De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)*
 » *Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;*
 » *Je les ravis, sans les désenlacer, et vole*
 » *A ce massif, haï par l'ombrage frivole,*
 » *De roses tarissant tout parfum au soleil,*
 » *Où notre ébat au jour consumé soit pareil. »*
 Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
 Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
 Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
 Tressaille ! la frayeuse secrète de la chair :
 Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
 Qui délaisse à la fois une innocence, humide
 De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
 « *Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs*
 » *Traîtresses, divisé la touffe échevelée*
 » *De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée ;*
 » *Car, à peine j'allais cacher un rire ardent*
 » *Sous les replis heureux d'une seule (gardant*
 » *Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume*
 » *Se teignût à l'émoi de sa sœur qui s'allume,*
 » *La petite, naïve et ne rougissant pas :)*
 » *Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,*
 » *Cette proie, à jamais ingrate se délivre*
 » *Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre. »*

De igual manera, cuando libo el fulgor suculento de la vid
para desvanecer un pesar fingido por mi pensamiento,
ofrezco alegremente al cielo estival el racimo agotado,
y, poniendo mi aliento en sus pieles luminosas, ávido
de ebriedad, miro a través de ellas hasta que llega la noche.

Oh ninfas, demos vida a algunos recuerdos.
*Mis ojos, atravesando juncos, se prendían
en cuellos inmortales que aliviaban su ardor en las aguas
y hendían con penetrantes gritos
la culminación celeste de los bosques.
El esplendor de los bañados cabellos se desvanecía
en claridades temblorosas, ¡oh pedrería refulgente!
Me acerqué y, de pronto, a mis pies, entrelazadas,
azarosamente reunidas por sus brazos, vi a las durmientes
lánguidamente heridas por el doloroso placer de ser dos y no una.
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.*
Yo adoro el furor de las vírgenes, la salvaje delicia
de la desnuda y divina carga que, incorporándose
al temblor de un relámpago, huye,
hurta a mis encendidos y sedientos labios
el temor secreto de la carne. Así es
desde los pies de la más cruel hasta el corazón de la más tímida,
a la que ya abandona su inocencia, húmeda
de enloquecidas lágrimas, o, quizá, a causa
de otras emanaciones menos tristes.
*Feliz por haber vencido falsos temores, mi crimen no fue otro
que romper el enmarañado manojo de los besos
que los dioses mantenían apretadamente urdido.
Cuando me disponía a ocultar mi hirviente gozo
bajo los graciosos pliegues de la primera y más cruel
(acariciando con un solo dedo a la otra, a la pequeña, ingenua
y ajena al rubor, a fin de que su inocente blancura
se tiñese de la encendida pasión de su hermana),
mi amorosa presa, infinitamente ingrata,
abandonó mis brazos debilitados por el tempestuoso tránsito
sin apiadarse de mi aún sollozante ebriedad.*

Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
 Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :
 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
 Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
 Et notre sang, épris de qui le va saisir,
 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
 A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
 Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
 Sur ta lave posant ses talons ingénus,
 Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme.
 Je tiens la reine !

Ô sûr châtement ...

Non, mais l'âme

De paroles vacante et ce corps alourdi
 Tard succombent au fier silence de midi :
 Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
 Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
 Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.

¡Qué importa! Otras me conducirán a la dicha
 anudando su trenza a los cuernos de mi frente.
 Pasión mía, tú sabes que, purpúreas y maduras,
 las granadas estallan en un rumor de abejas
 y que nuestra sangre, prendada de quien va a hacerla suya,
 se entrega al eterno enjambre del deseo.
 En la hora en que este bosque se tiñe de oro y ceniza,
 estalla una fiesta en la apagada arboleda.
 ¡Etna!, cuando, visitada por Venus,
 sobre tu lava se posan sus inocentes plantas,
 retumbas tristemente o se extingue tu llama. Entonces,
 ¡yo hago mía a la reina!

Oh seguro castigo...

No,
 no es eso: son el alma vacía de palabras y este pesado cuerpo
 los que tardan en sucumbir al gran silencio del mediodía.
 Está claro: necesito descansar en el olvido de la blasfemia,
 yacer sobre la removida arena y, a placer, libremente,
 abrir, ofrecer mi boca al poderoso astro de la ebriedad.

Adiós, ninfas: me voy
 a contemplar la sombra en que os habéis convertido.

L'Après-midi d'un faune

Ilustraciones de Francisco Bores

Handwritten signature

l'après-midi
d'un faune



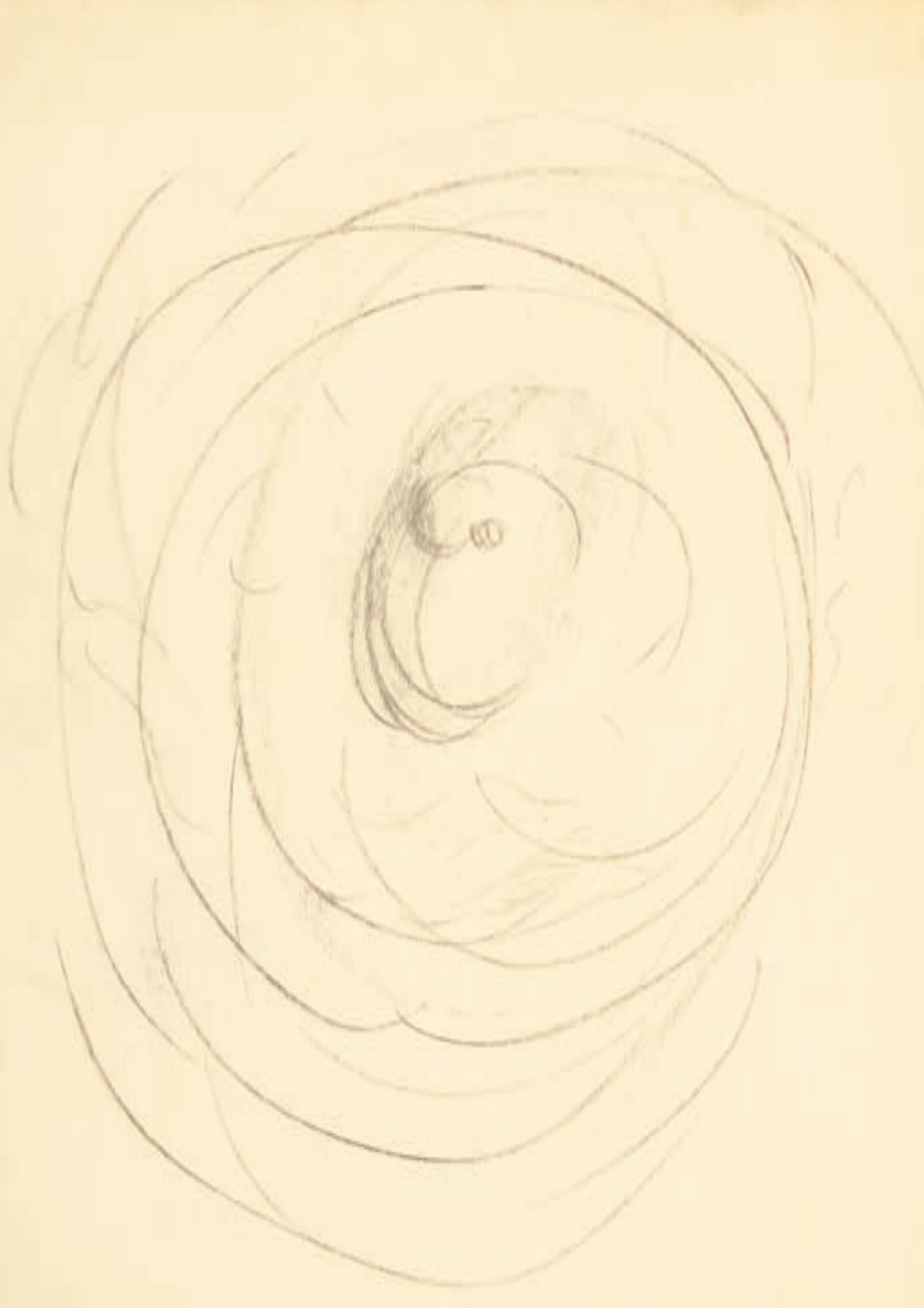
LE FAUNE



Ses nymphes joles yeux perpetues

Si clair





Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.







Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses –

Réfléchissons ...



ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison ?
Que non ! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte







Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,







C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,







Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.







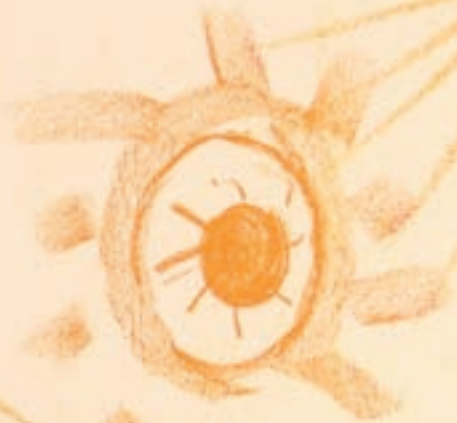
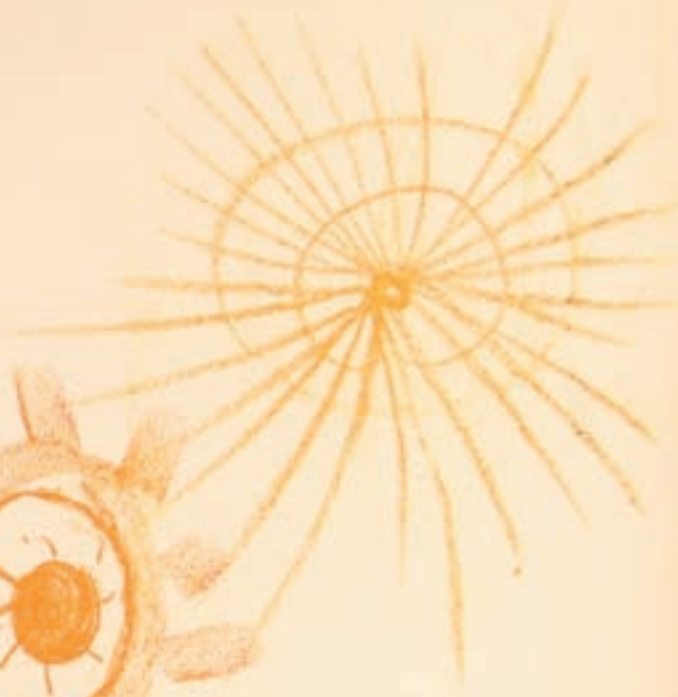


Ô bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage,









soleil

















Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ

« *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*

» *Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines*

» *Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,*

» *Ondoie une blancheur animale au repos :*

















Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.





*Autre que ce doux rien par leur levre ébruité,
Le baiser, qui t'out hor des perfides arure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due a quelque aiguille dent;*

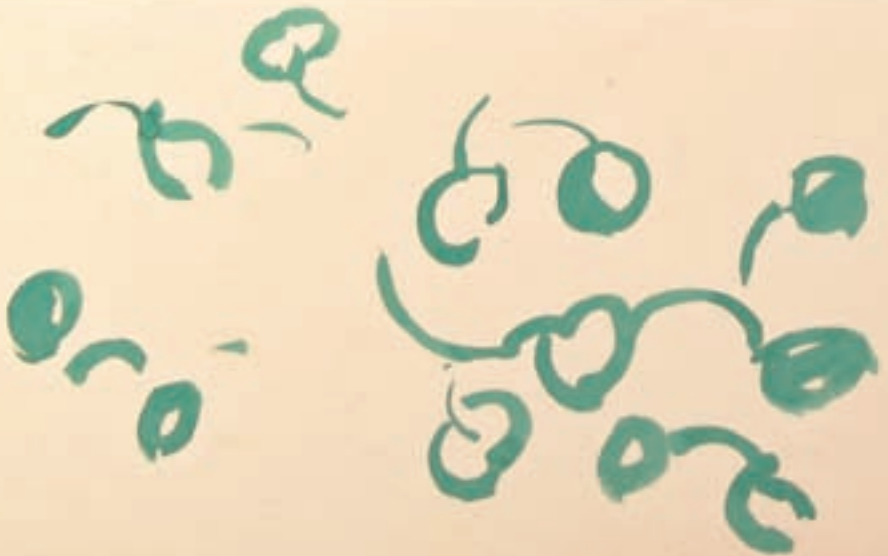








Mais, bast ! arcane tel élu pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :





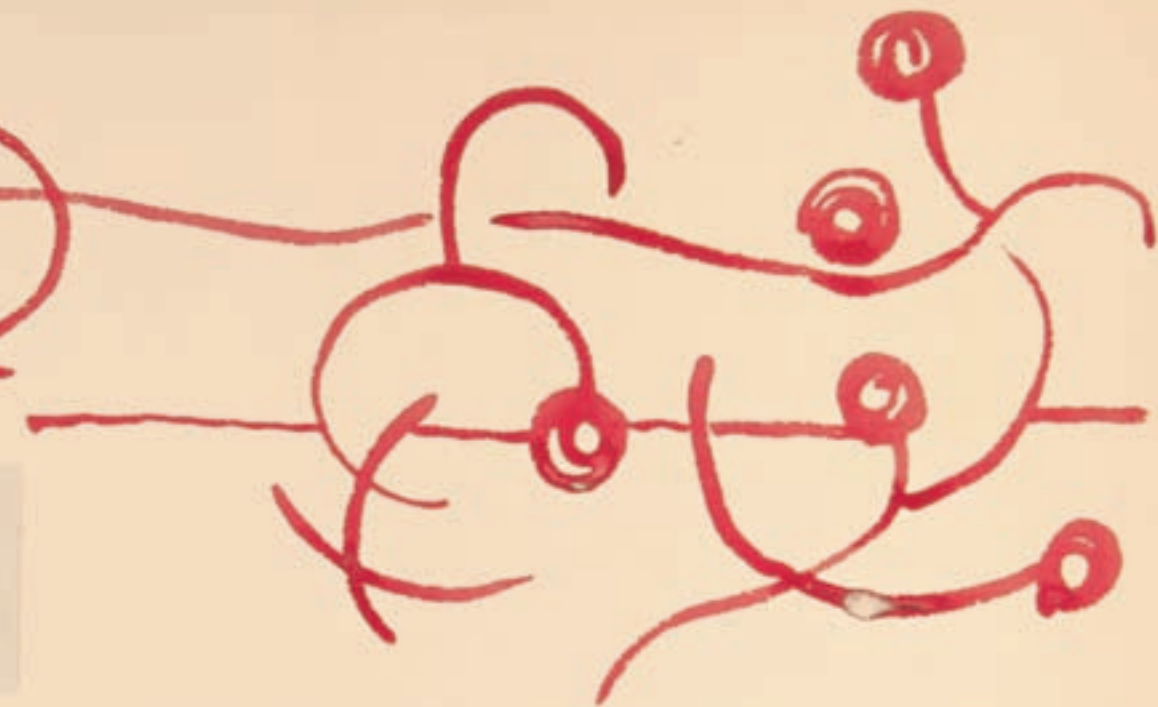
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
Rêve, dans un solo long, que nous amusions





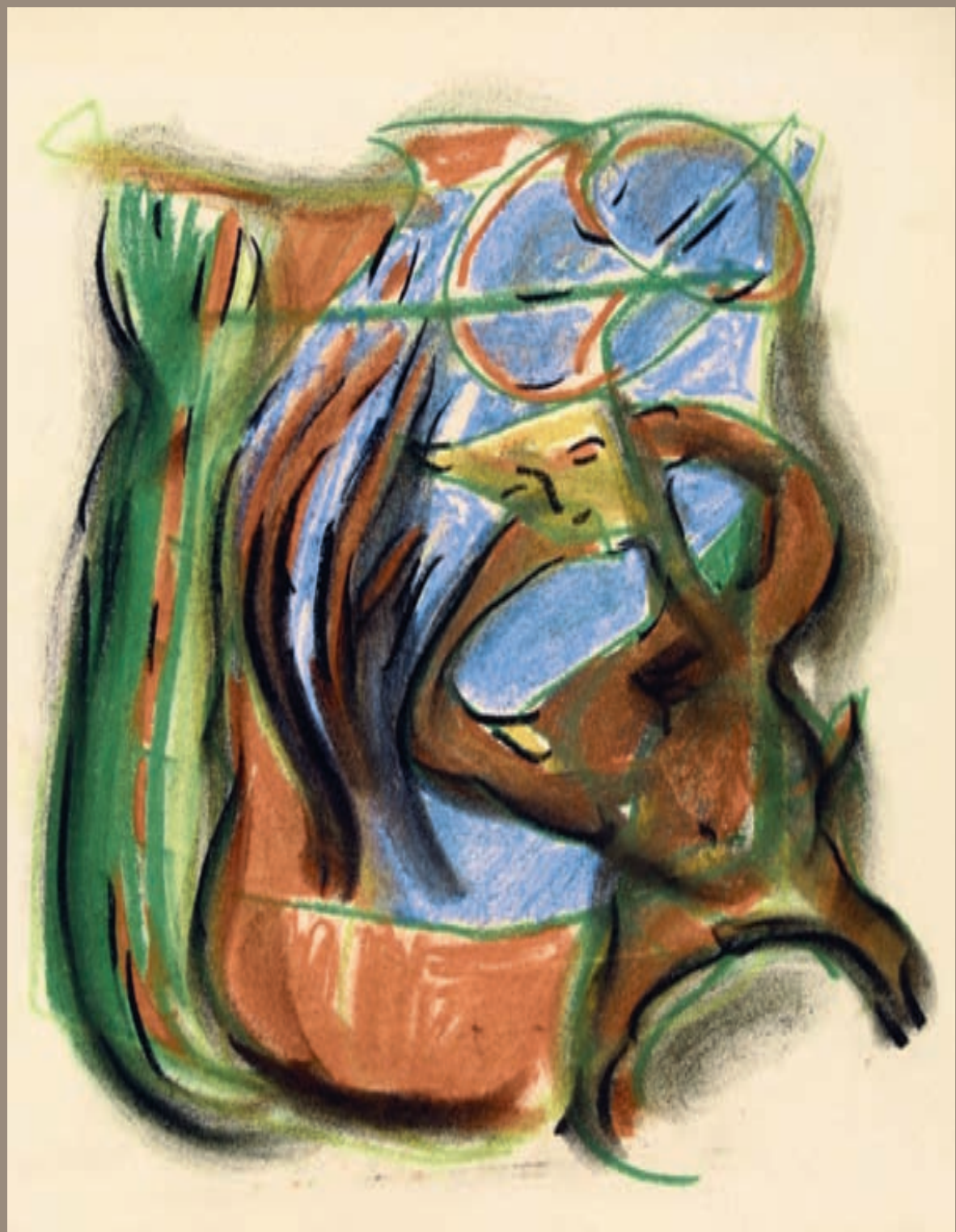
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
Et de faire aussi haut que l'amour se module





Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.







Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends !







11















D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.





1/1/55





Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.



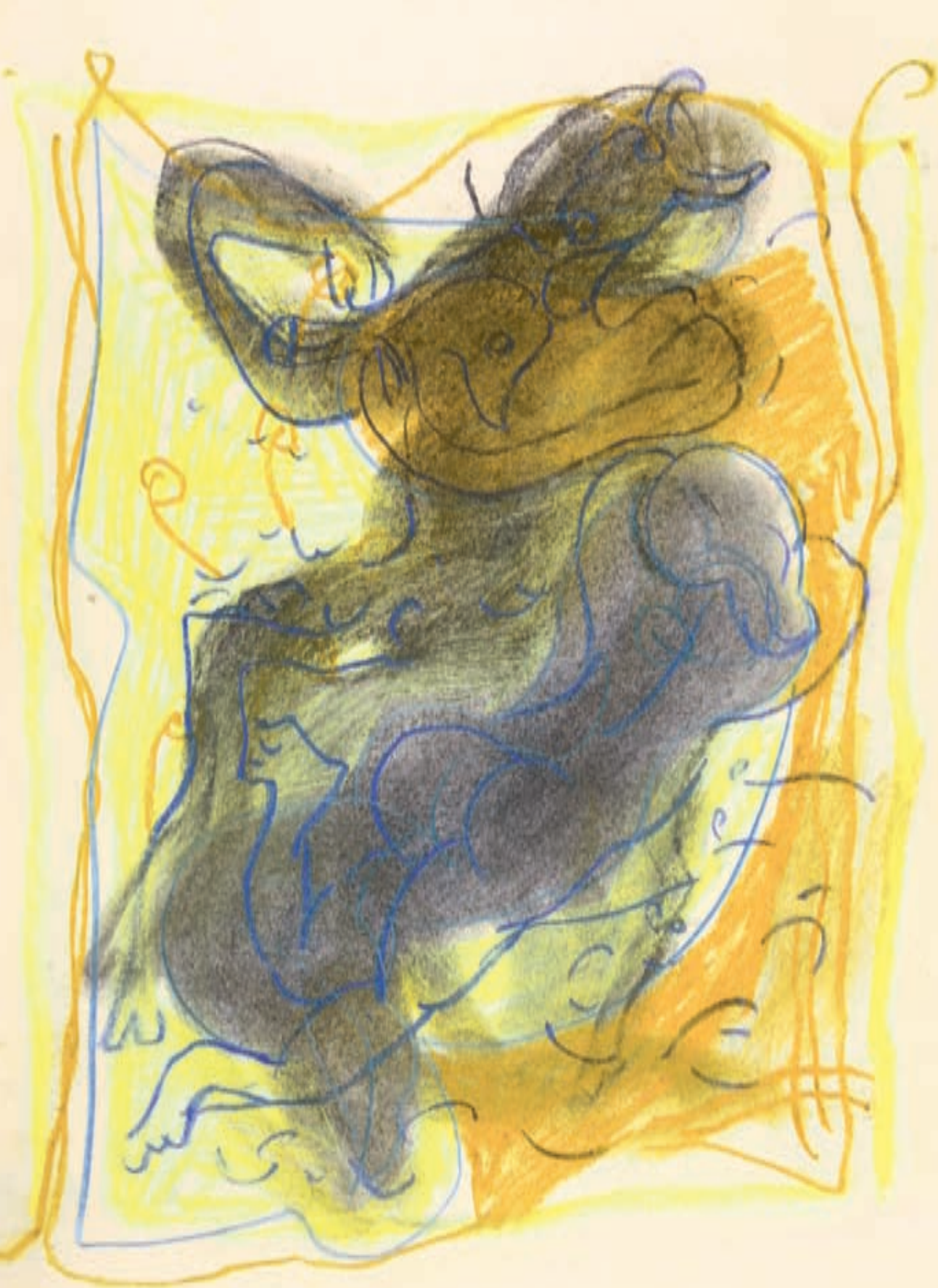


« Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure
» Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
» Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;
» Et le splendide bain de cheveux disparaît
» Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !
» J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
» De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)

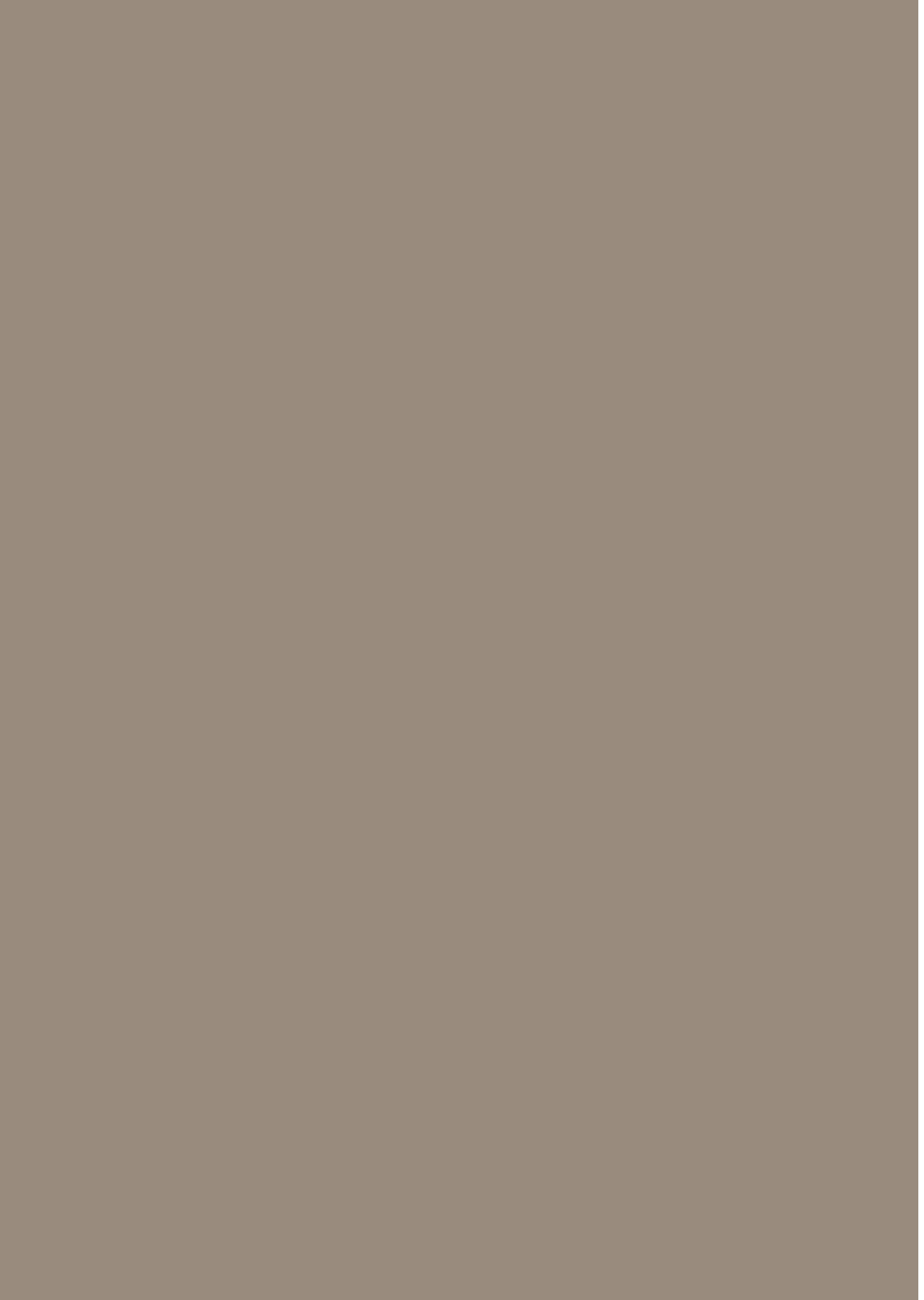








» *Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;*
» *Je les ravis, sans les désenlacer, et vole*
» *A ce massif, haï par l'ombrage frivole,*
» *De roses tarissant tout parfum au soleil,*
» *Où notre ébat au jour consumé soit pareil. »*





Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :
Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
Qui délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.















« *Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs*
» *Traîtresses, divisé la touffe échevelée*
» *De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée ;*
» *Car, à peine j'allais cacher un rire ardent*
» *Sous les replis heureux d'une seule (gardant*
» *Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume*
» *Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,*
» *La petite, naïve et ne rougissant pas :)*
» *Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,*
» *Cette proie, à jamais ingrate se délivre*



» *Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.* »















A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant ses talons ingénus,
Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme.
Je tiens la reine !

Ô sûr châtement ...

Non, mais l'âme







De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi :
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.



Este libro,
edición de *La siesta del fauno* de Stéphane Mallarmé
con ilustraciones de Francisco Bores,
presenta una interpretación libre del proyecto
en el que el artista trabajó por encargo
de Tériade en 1943 y que quedó inédito.
Las ilustraciones reproducen una selección
de los dibujos preparatorios
para ese trabajo editorial inconcluso.
En ocasiones la reproducción de los dibujos originales
es sólo fragmentaria. La secuencia de los dibujos y la partición
y distribución del poema ha sido establecida por Javier Arnaldo.
La realización del trabajo gráfico ha corrido a cargo
de Joaquín Gallego. Se acabó de imprimir en Madrid
el 26 de octubre de 2012 en Brizzolis, arte en gráficas,
con motivo de la exposición
Bores / Mallarmé. La siesta del fauno.
Sobre un proyecto inédito de ediciones Verve, que se inauguró
en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid
el martes 30 de octubre de 2012

BORES Y MALLARMÉ
Nueva siesta del fauno

Javier Arnaldo

I. «TODO OCURRE EN FORMA DE HIPÓTESIS»

El trabajo de ilustrar el poema *L'Après-midi d'un faune* que en 1943 acometió Francisco Bores (Madrid, 1898-París, 1972) por encargo de Tériade (pseudónimo de Efsttraios Eleftheriades; Varia, en la isla de Lesbos, 1897-París, 1983) quedó inconcluso. Los más de doscientos dibujos que realizó para este importante proyecto, previsto con toda probabilidad como el primer libro de litografías de las «éditions de luxe» de Verve, han permanecido inéditos durante casi setenta años. Al interés que satisface cada uno de los dibujos individualmente se une en ese *corpus* la feliz invitación que el conjunto realiza a ser imaginado como material de un libro, como materia prima para una selección formal, como sujeto visual para una secuencia lírica conforme al poema de Stéphane Mallarmé, como figuración en la que se conjetura un libro de artista, irrealizado pero no irredimible; como instancia, en suma, a un ensayo. A esa invitación responde el *Fauno* ilustrado por Bores que se confecciona en esta publicación, vinculada a la exposición del mismo tema, primera de entre las posibles colocaciones para la interpretación ordenada del precioso legado que dejaron los preparativos del libro. En el prefacio que Mallarmé escribió para otro de sus poemas de inmensa fortuna crítica, *Una jugada de dados jamás abolirá el azar* [*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*], se explica así el procedimiento de su composición: «Resumiendo, todo ocurre en forma de hipótesis»¹ [*«Tout se passe, par raccourci, en hypothèse»*]². Mallarmé diferenció en aquel prefacio el verso antiguo del verso nuevo, distinción que discretamente nos serviría para colocar en campos contrarios, en voluntades dialécticamente interdependientes, como la antigua y la moderna, el *Fauno* y *Una jugada de dados*. Dice en ese prefacio: «el verso antiguo, al que rindo culto y atribuyo el imperio de la pasión y de los sueños; mientras que aquí convendría tratar preferentemente (así, como sigue) dichos temas de imaginación pura y compleja o de intelecto»³. Lo que nos ha quedado del trabajo de Bores para el irrealizado *Fauno* es material de hipótesis acompañadas de pocas certidumbres, si bien en un conjunto de dibujos tan rico que permite prever un libro completo. Todo lo que de él se barrunta en el ensayo de construcción del libro ocurre en forma de hipótesis, es tema de imaginación.

1 Traducción de Elena Luxán aparecida en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 38, 1992, p. 37. [Cit. *Poesía. Revista ilustrada*, 1992]

2 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes. Poésie – Prose*, ed. H. Mondor y G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard / La Pléiade, 1945, p. 455. [Cit. *O.C.*, 1945].

3 En *Poesía. Revista ilustrada*, 1992, p. 38.

2. LA CORRESPONDENCIA DE TÉRIADE

Tampoco en lo que afecta a la explicación de la inconclusa historia de este trabajo abundan las certidumbres. Porque, por ejemplo, la pregunta acerca de la razón por la que no llegó a completarse aquel libro que quedó en avanzado estado de realización sólo tiene como respuesta posibles hipótesis. La historiografía tiene una afección al proceder hipotético que viene dada por su naturaleza intelectual. Es ciencia moderna, transita la modernidad como la poesía de Mallarmé lo hace con su reguero de enigmas. Y para saber algo de la historia del trabajo de Bores en *L'Après-midi d'un faune* no hay otra documentación que las tres cartas del editor al pintor sobre el encargo. Quizá se conserven también cartas del propio Bores a Tériade de la misma época, pero no ha sido posible consultarlas. La primera de las cartas de Tériade está fechada el 7 de marzo de 1943 en el pueblo occitano donde se había refugiado al producirse la ocupación de Francia por los alemanes, Souillac, en el departamento de Lot. Ya las primeras líneas nos hacen saber que el encargo del libro se había producido antes de esa fecha, en otra no muy lejana, y que Bores había empezado a trabajar. Transcribo la carta completa, que el artista recibió, como las siguientes, en su domicilio de París:

figs. 1 y 2

Souillac, 7 de marzo de 1943

Mi querido Bores:

He recibido tu primera carta, que contiene los dos proyectos. He optado por el segundo sin dudarle, puesto que habría que hacer un libro y no un álbum. Me he permitido ampliarlo un poco, para favorecer todo lo posible ese carácter de libro y para que no sea tampoco una *plaquette*. Verás todo eso en las notas anejas a esta carta.

He recibido también tu segunda carta, que me produce mucho fastidio por lo que toca a la maqueta. En los libros de esta categoría la maqueta pertenece tradicionalmente al editor. Recuerdo incluso el libro de las *Metamorfosis* para el que Picasso grabó directamente y se vio obligado después a hacer los dibujos preparatorios para el editor. Según mis cálculos, yo me quedaría tan sólo con esta maqueta, quizás, y algunos libros; así lo espero. Puesto que el libro será caro, y ante todo no podemos estar seguros de que aparecerá en un momento más favorable que el actual para la venta.

Esto no me impide estar contento de hacer contigo un gran libro y estar muy orgulloso de ello. Pero sería necesario que comprendieras que mis medios son limitados y que haré todos los sacrificios necesarios para que el libro sea hermoso.

Pero me es absolutamente necesario quedarme con la maqueta más los dibujos preparatorios y los bocetos. Se trata del amor propio del editor.

Así que económicamente llego al límite de mis posibilidades: quince mil francos a pagar de inmediato, quince mil francos al finalizar tu trabajo y con la entrega de la maqueta, diez mil francos con la aparición del libro.

Si lo necesitas enseguida podría juntar las dos primeras cantidades y hacer que el despacho te abone a finales de mes treinta mil francos.

En suma, serán cuarenta mil francos, más diez libros en Arches y dos libros en Chine, que te daré en cuanto aparezcan.

Si estás de acuerdo con estas condiciones, que son para mí *lo máximo que puedo hacer*, por tu lado hace falta que acometas rápidamente el libro, puesto que su éxito depende de la fecha de publicación. Temo que la euforia que hoy en día reina en la edición no acabará sino en una de esas crisis que conocemos bien. Incluso ya se perciben ciertas señales.

Notas sobre el proyecto

1) Me indicas 8 cuadernos de 8 páginas. Es preferible proceder con cuadernos de 4 páginas, lo que haría 16 cuadernos de 4 páginas: 8 cuadernos de 4 páginas con litografías en 4 o 5 colores a doble página formarían la parte sin texto (el reverso con dibujos litografiados en 1 o 2 colores) y 8 cuadernos de 4 páginas con texto y dibujos en litografías (1 o 2 colores). En la disposición del libro se tendrá 1 cuaderno con dibujos y texto, 1 cuaderno sin texto y así sucesivamente. Para ti en el fondo esto supone lo mismo.

2) Añadir un cuaderno de cuatro páginas al principio que formará el frontispicio del libro. Sobre la segunda de estas cuatro páginas, al interior a la izquierda, una estampa en 4 o 5 colores, como las otras sin texto, *pero de una página*. Frente al comienzo del texto, y así vendrán a continuación los otros cuadernos.

3) En consecuencia el conjunto tendrá

- 8 litografías en 4 o 5 colores a doble página.
- 1 litografía en 4 o 5 colores de una página (nada en el reverso) (frontispicio).
- 50 páginas (en lugar de 48) de dibujos y texto, todo litografiado en 1 o 2 colores.

4) Habrá también una cubierta, a componer probablemente con tipografía.

5) Imposible guillotinar el papel, que está con su forma, con los bordes sin cortar.

Respóndeme de prisas. Haz llegar mis saludos a Raïa y dales de mi parte un beso a los niños.

Muy afectuosamente,

E. Tériade⁴

4 Carta autógrafa de Tériade en el Archivo Bores. Original en francés:

Souillac le 7 mars 1943

Mon cher Borès,

J'ai reçu ta première lettre contenant les 2 projets. J'ai opté pour le 2^{ème} sans hésitation car il faudrait faire un livre et non un album. J'ai introduit une légère augmentation, pour favoriser autant que possible ce caractère de livre, pour qu'il ne soit pas, non plus, une plaquette. Tu verras tout cela dans les notes annexes à cette lettre.

J'ai reçu aussi ta seconde lettre qui m'ennuie beaucoup pour ce qui est de la maquette. Dans les livres de cet ordre, la maquette appartient traditionnellement à l'éditeur. Je me souviens même du livre des Métamorphoses pour lequel Picasso avait gravé directement et était obligé après coup de faire les dessins préparatoires pour l'éditeur. D'après mes calculs il me resterait à moi que cette maquette peut-être et quelques livres, je l'espère. Car le livre coûtera cher et surtout on ne peut pas être sûr qu'il paraîtra dans un moment aussi favorable que maintenant pour la vente.

Ceci ne m'empêche pas d'être très heureux de faire un grand livre avec toi et d'en être très fier – Mais il faudrait que tu comprennes que mes moyens sont limités et que je ferai tous les sacrifices nécessaires pour que le livre soit beau. Mais il est absolument nécessaire pour moi d'avoir la maquette avec les dessins préparatoires et essais. C'est le point d'honneur de l'éditeur.

Financièrement je vais donc au maximum de mes possibilités : Quinze mille francs payables tout de suite ; quinze mille francs à l'achèvement de ton travail et la livraison de la maquette ; dix mille francs à la parution du livre.

Si tu as absolument besoin tout de suite je pourrai réunir les deux premières sommes et te faire verser à la fin du mois de mars trente mille francs par le bureau.

En tout, cela fera quarante mille francs, plus dix livres sur Arches et deux livres sur Chine que je te donnerai à la parution.

Si tu es d'accord pour les conditions qui sont pour moi *le maximum de ce que je peux faire*, il faut que de ton côté tu entreprennes vite le livre car son succès dépend de la date de parution. Je crains que l'euphorie qui règne aujourd'hui dans l'édition ne finisse par une de ces crises que nous connaissons si bien. On en perçoit même déjà certains signes.

Notes sur le projet :

1) Tu m'indiques 8 cahiers de 8 pages. Il est préférable de procéder par cahiers de 4 pages ce qui ferait 16 cahiers de 4 pages : 8 cahiers de 4 pages avec lithos en 4 ou 5 couleurs double page formant les hors texte (le dos en dessins lithos 1 ou 2 couleurs) et 8 cahiers de 4 pages avec texte et dessins en lithos (1 ou 2 couleurs). Dans l'agencement du livre on aura 1 cahier dessins texte, 1 cahier hors texte et ainsi de suite. Cela revient au fond, au même pour toi.

2) Ajouter un cahier de 4 pages au début qui formera le frontispice du livre. Sur la deuxième de ces 4 pages, à l'intérieur à gauche une planche en 4 ou 5 couleurs comme les autres hors texte *mais d'une page*. En face le début du texte. et ainsi de suite viendront les autres cahiers.

Un detalle muy significativo en los contenidos de la carta por lo que respecta a lo que podía hacer prever la irrealización del libro está en la expresión de apremio: «puesto que su éxito depende de la fecha de publicación». Tériade intuyó las dificultades que podía acarrear un retraso. Las dificultades en los suministros y en otros muchos aspectos de la Francia ocupada se agravaron paulatinamente y pudieron contribuir a imposibilitar un trabajo de edición como el pretendido; aunque no son estos los impedimentos que se mencionan en las cartas, sino los de tipo económico, los que tienen que ver con la disponibilidad de dinero y unas oportunidades de mercado muy concretas. En todo caso, Tériade percibió el encargo con una localización temporal que Bores no tomó por decisiva, cosa que, dicha sea de paso, habla muy a favor de la cultivada independencia de su trabajo. Las otras cartas de Tériade recogen también la preocupación del editor por la presteza del encargo. Las inquietudes que expresa se deben con toda probabilidad al hecho de que había encontrado una financiación para el libro condicionada a determinados plazos y con la que no estaba seguro de poder contar de manera indefinida. Que no se mantuviera ese compromiso de financiación explicaría la interrupción del proyecto.

En la carta transcrita aparecen, además de los económicos, otros agentes de inseguridad que dominarán la comunicación entre editor y artista sobre este proyecto, como la dificultad de un pacto para la definición de la maqueta. Alude al ejemplo de la edición de 1931 de las *Metamorfosis* [*Métamorphoses*] ovidianas con aguafuertes de Picasso que hizo el editor Albert Skira, con quien colaboró Tériade expresamente en la edición de libros de artista, cuya segunda entrega, tras las *Metamorfosis* de Picasso, fue el libro de 1932 ilustrado por Henri Matisse al aguafuerte con las *Poesías* [*Poésies*] de Mallarmé. Diez años después de sus primeras ediciones con Skira, Tériade decidió crear su propia colección de libros de artista en una serie titulada «*éditions de luxe*» de Verve, la casa editorial con la que en 1937 había iniciado la publicación de la revista del mismo nombre.

La mención del trabajo realizado con Picasso en 1931 en la correspondencia de 1943 nos habla de la importancia que Tériade concedía a la propiedad de los dibujos preparatorios, sobre la que discutían. La carta citada recoge sus condiciones: que pertenecen al editor

- 3) Il y aura par conséquent dans l'ensemble :
 - 8 lithographies en 4 ou 5 couleurs double page
 - 1 lithographie en 4 ou 5 couleurs une page (rien sur le dos) (frontispice)
 - 50 pages (au lieu de 48) dessins et texte le tout lithographié en 1 ou 2 couleurs
 - 4) Il y aura aussi une couverture à composer, probablement en lettres.
 - 5) Impossible de raccourcir le papier qui est à la forme, les bords non coupés.
- Réponds moi vite. Transmets mes amitiés à Raïa et embrasse tes enfants pour moi
 Bien amicalement à toi
 E. Tériade

los bocetos y dibujos preparatorios de la maqueta y el establecimiento de las características fundamentales del libro. De hecho, la maqueta por confirmar siguió ocupando las explicaciones del editor en las siguientes cartas. Diecisiete días después escribí Tériade:

Souillac, 24 de marzo de 1943

Querido amigo:

Recibí tu carta antes de partir a casa de la hermana de la señora Lamotte por algunos días. Por eso no te he respondido hasta hoy. Hay algo sobre lo que debo informarte antes que nada. Es a propósito de las dobles páginas sin texto. Todas deben ser *apaisadas* y no verticales. No hay que verse obligado a girar el libro para verlas. En consecuencia, la cuestión de los márgenes por ambos lados sobre la que me escribes no se plantea. Nunca es bonito que haya que voltear los libros para ver las imágenes. Siempre lo he evitado, incluso en *Verve*. Por consiguiente, *las composiciones en doble página deben ser apaisadas* y las composiciones en una página deben ser verticales. La cuestión de los márgenes es opcional. Será como gustes. Puedes ir hasta el borde o dejar aire en torno a la imagen, según el espíritu de tus composiciones y quizá según las posibilidades de la litografía (Mourlot te informará). También te pido que en las dobles páginas tengas en cuenta en lo posible el pliegue del medio al concebir tu composición. Es siempre preferible en tales casos que el centro del tema y el eje de la composición no se sitúen en el medio.

La hermana de la señora Lamotte te llevará a fin de mes una maqueta *completa* del libro. Es una maqueta «modelo», en la que podrás introducir cambios según necesites. Es para darte una idea del conjunto del libro.

Al principio están las primeras y las últimas páginas, que no deben preocuparte. Van bajo las cubiertas, o bien son blancas.

Están las 8 sin texto a doble página en varios colores, marcadas en rojo. Sus reversos (dos páginas), para no romper la línea del libro, están dibujadas (con composiciones ligeras) a un color (el mismo para ambas páginas, puesto que se imprimen a la vez). Quizá puedas encontrar un tema que se desarrolle por todas esas páginas de los reversos: instrumentos de música, naturalezas muertas, elementos dispersos o, mejor, según creo, detalles de introducción a la imagen en color que estará detrás.

Están los 8 cuadernos (32 páginas) de texto y dibujos. He intentado separar el texto (en la medida de lo posible sin diluirlo en demasía) que quedará frente a

las páginas en los reversos de los que te acabo de hablar. (También he separado las litografías a 1 color de las litografías a 2 colores).

Así el texto frente a las páginas de dibujos se compondrá con algunos ornamentos. Es necesario contar con las páginas de enfrente y la bella composición de los libros es siempre en doble página. En la doble página que se abre en medio de las dos páginas de texto he pensado que sería mejor concebir grandes dibujos en dos colores en página doble o dos en dos páginas.

He intentado en todo esto ofrecerte un proyecto que creo más fácil y que contiene el mismo número de elementos que el proyecto aceptado. Lo harás según tu inspiración y según las posibilidades del texto, al cual eres el único en hacer justicia.

Existe además una página de frontispicio (cuaderno de 4 páginas con dos páginas de texto) y he añadido una página «final» sin texto, en colores, que podría quedar en correspondencia con el frontispicio y que cierra el libro.

He pedido que encuentren para ti un ejemplar de un libro excelente que apareció el año pasado: *Mallarmé l'obscur*, de Mauron (éditions Denoël). Contiene una explicación muy lúcida del poema del fauno y creo que es muy útil y muy buena.

Pienso también que, visto el color oscuro del papel, podrían ser excelentes hermosos blancos en los fondos (a condición de que Mourlot garantice una buena ejecución).

Mi querido Bores, tengo confianza en que harás una obra maestra y en que tu libro será un hito en tu obra de pintor. Con mis pensamientos afectuosos para los dos y para vuestros hijos,

Vuestro
E. Tériade

La hermana de Mme. Lamotte te dará la suma fijada.⁵

5 Carta autógrafa de Tériade en el archivo Bores. Original en francés:

Souillac le 24 mars 1943

Cher Ami,

J'ai reçu ta lettre avant de partir pour quelques jours chez la sœur de M^{me} Lamotte. C'est pour cela que je te réponds seulement aujourd'hui. Il y a un point sur lequel il faut que je te renseigne avant tout. C'est à propos des doubles pages hors texte. Elles doivent être toutes *en largeur* et non pas en

El dinero anunciado no llegó al artista, ni tampoco hay constancia de que a Tériade le llegaran muestras de dibujos. Dice estar al corriente, eso sí, de que Bores dibujaba para este proyecto sobre un papel «oscuro», no del todo blanco, como, de hecho, ocurría. Más adelante el papel será expresamente tema de una carta. El dinero, sin

hauteur. Il ne faut pas être obligé de tourner le livre pour les voir. Par conséquent la question des marges des deux côtés comme tu m'écris ne se pose pas. Ce n'est jamais joli les livres qu'on est obligé de retourner pour voir les images. J'ai toujours évité cela, même dans Verve. Par conséquent *les compositions en double page doivent être en largeur et les compositions en une page doivent être en hauteur*. La question des marges est facultative. C'est comme tu voudras. Tu peux aller jusqu'au bord ou laisser de l'air autour de l'image selon l'esprit de tes compositions et peut-être les possibilités de la lithographie (Mourlot te renseignera). Je te demande aussi, autant que cela est possible de tenir compte dans les doubles pages du pli du milieu pour la conception de ta composition. Il vaut mieux toujours en pareil cas que le centre du sujet et le pivot de la composition ne se place pas au milieu.

La sœur de M^{me} Lamotte t'apportera à la fin du mois à Paris une maquette *complète* du livre. C'est une maquette «modèle», à laquelle tu pourras introduire des changements selon le besoin. C'est pour te donner une idée de l'ensemble du livre.

Il y a d'abord les pages du début et de la fin qui ne doivent pas te préoccuper. Elles passent sous la couverture ou elles sont blanches.

Il y a les 8 hors texte en double page en plusieurs couleurs, ils sont marqués en rouge. Leurs dos (2 pages) pour ne pas rompre la ligne du livre sont dessinés (avec des compositions légères) en une couleur (la même pour les deux pages à cause de l'impression en même temps). Tu peux trouver peut-être un thème qui sera développé pour toutes ces pages des dos, instruments de musique, natures mortes, éléments épars ou mieux je crois des détails d'introduction à l'image en couleur qui sera derrière.

Il y a les 8 cahiers (32 pages) texte et dessins. J'ai essayé de séparer le texte (autant que possible sans trop le diluer) qui fera face avec les pages des dos dont je viens de te parler plus haut. [J'ai séparé aussi les lithographies en 1 couleur et les lithographies en 2 couleurs.]

Ainsi le texte avec quelques ornements se composera avec les pages dessinées d'en face. Il faut tenir compte des pages d'en face et la belle composition des livres est toujours en double page. Dans la double page qui s'ouvre au milieu des deux pages du texte j'ai pensé qu'il valait mieux concevoir des grands dessins en deux couleurs en double page ou deux en deux pages. J'ai essayé dans tout ceci de te donner un projet que je crois plus facile et qui contient le même nombre d'éléments du projet accepté. Tu feras selon ton inspiration et selon les possibilités du texte dont tu es seul juge répartiteur.

Il y a en plus la page frontispice (cahier 4 pages avec deux pages texte) et j'ai *ajouté* une page hors texte en couleurs «finale» qui pourrait être la correspondance du frontispice et qui je crois ferme bien le livre.

J'ai demandé qu'on te trouve un livre excellent qui est paru l'année dernière : «Mallarmé l'obscur» par Mauron (éditions Denoel) il y a une explication très lucide du poème du faune et je crois qu'elle est très utile et très bien.

Je pense aussi que vu la couleur foncée du papier de beaux blancs en fonds pourraient être excellents (à condition que Mourlot garantisse une bonne exécution).

Mon cher Borès, j'ai confiance que tu feras un chef d'œuvre et que ton livre sera une date dans ton œuvre de peintre. Avec mes amicales pensées à tous les deux et à vos enfants

Votre E.Tériade

La sœur de M^{me} Lamotte te donnera la somme fixée.

embargo, se menciona en todas, y sin duda porque a Bores le urgía disponer de él. La encargada de llevar «la suma fijada» era Marguerite Lang, hermana de la principal colaboradora de Tériade en la editorial Verve desde su creación en 1937, Angèle Lamotte. Pero a Marguerite le faltaba en este caso algo que llevar para ejercer de correo o, si algo llevó, pudo no haber encontrado ya a Bores en París, puesto que a comienzos de la primavera se había trasladado con su familia a España.

AL'Après-midi d'un faune ilustrado por Bores le pesaba además una mayor dificultad técnica que a los otros libros de los comienzos de las «éditions de luxe». El componente artesanal era más decisivo en este proyecto. El primero de los libros de artista de Verve fue *Divertissement*, que ya estaba publicado en febrero de 1943, con texto de George Rouault, caligrafiado e ilustrado por él mismo con 15 reproducciones de gouaches en heliograbado. También el segundo título publicado, las *Correspondances* de Pierre Bonnard, con cartas autógrafas en facsímil y dibujos a pluma y lápiz reproducidos mediante heliograbado, se hizo en la imprenta de los hermanos Draeger, con la que Tériade colaboraba desde los primeros números de la revista *Verve*. El trabajo de impresión de *L'Après-midi d'un faune*, sin embargo, había de hacerse en litografía, en el taller de Fernand Mourlot en París, que también había trabajado para la revista. El procedimiento de trabajo imponía un *tempo* distinto y condiciones de entendimiento algo más exigentes. Este aspecto aparece en las cartas sobre todo con las interminables puntualizaciones, a veces con aclaraciones innecesarias, sobre las características de una maqueta sobre la que se discute, y cuyo planteamiento queda establecido en el modelo que Tériade envía a Bores con la siguiente carta, ya escrita en Saint-Jean-Cap-Ferrat, la población cercana a Niza a la que había trasladado su residencia a finales de la primavera desde Souillac.

St. Jean, 26 de septiembre de 1943

Mi querido amigo:

He sabido a través de la señora Lamotte que te encuentras bien, y me alegra que hayas regresado a París. Acabo de recibir tu carta. Sigo estando de acuerdo en lo que se refiere al libro y tengo prisa por verlo realizado. Estamos de acuerdo en las condiciones y podrás recibir los primeros 15.000 francos a finales de octubre a través de la señora Lamotte o de su hija. A menos que tengas necesidad antes, y en ese caso escíbeme y me las apañaré para abonártelos más pronto.

— Quería hablarte del papel de la obra. Como puedo hacer pedido de fabricación en Arches, podría obtener un papel blanco muy hermoso, que me parece sería el mejor para las litografías en colores, al tomar el blanco mejor el color, pues

sabe hacer valer todas sus sutilidades, mientras que con el papel crema previsto nos arriesgamos a atenuar mucho su pureza y su frescura. Escríbeme si estás de acuerdo para pedirlo. A menos que no hayas concebido ya tus dibujos para el papel crema y que tú lo prefieras. En ese caso podría pedirlo en la misma tonalidad. Pero personalmente creo que el blanco es preferible para la litografía, y más seguro. Igualmente podría pedir que te suministraran hojas de papel para tu trabajo. Podrás tenerlas de inmediato.

– Encontrarás adjunta una pequeña maqueta. La hice antes de tu partida. Te la envío como una simple indicación. Eres libre de modificarla a tu gusto. Ante todo he buscado una suerte de continuidad en los dibujos, sin interrupción, forma que me parece estar más próxima a la «partición» que constituye el libro.

He aquí alguna explicación:

1) Hay ocho dobles páginas a 4 o 5 colores y un frontispicio. Estas páginas constituyen el fundamento del libro. Los reversos, los dos reversos de cada doble página en colores, llevan dibujos que señalo como: ornamentos. Pueden ser bocetos de los dibujos de la estampa grande o composiciones ornamentales hechas de objetos o de figuras que guardan una relación con la doble página. Es preferible hacerlas en negro, pero no obligatoriamente.

2) Hay 8 dobles páginas a «dos colores». He pensado también en quitar las litografías a dos colores previstas y hacer, o bien dobles páginas o dos dibujos *vis à vis* que puedan tener un tratamiento común, una especie de parentesco plástico.

Los dos reversos de esas dobles páginas contienen los fragmentos del texto con ornamentos que deben corresponderse fatalmente con los dibujos que, a cuatro colores, están al otro lado de las dobles páginas.

Al principio hay dos páginas de texto que siguen al frontispicio y al terminar hay una estampa final a dos colores y en el reverso un dibujo «final».

Es todo. Harás lo que tú quieras y podrás hacer una maqueta completamente distinta que convenga más al espíritu de tu trabajo. Te envío esta como una simple indicación. Estoy seguro de que vas a hacer algo muy bueno. Reconozco que emprendes una verdadera hazaña, hacer un libro de imágenes de un poema, pero te creo digno de una empresa tal, que es tan audaz y nueva y que te procurará todo el éxito que espero para ti.

– ¿Sigues estando bien con Mourlot? Pienso que te ayudará. Si no, podemos encontrar otro litógrafo.

La señora Lamotte ha escrito a tu mujer.

Escribeme para el papel blanco.

Con afecto,

E. Tériade⁶

6 Carta autógrafa de Tériade en el Archivo Bores. Original en francés:

St Jean le 26 septembre 1943

Mon cher ami,

J'ai eu par M^{me} Lamotte de tes bonnes nouvelles et je suis content que tu sois rentré à Paris. Je viens de recevoir ta lettre. Je suis toujours d'accord pour le livre et j'ai hâte de le voir réalisé. Nous sommes d'accord sur les conditions, et tu pourras recevoir les premiers 15.000 frs vers la fin octobre par M^{me} Lamotte ou par sa sœur. A moins que tu aies besoin plus tôt et dans ce cas écris-moi et je m'arrangerai pour te les verser avant.

– Je voulais te parler du papier de l'ouvrage. Comme je peux en commander la fabrication chez Arches, je pourrais obtenir du très beau papier blanc, ce qui, me semble-t-il serait mieux pour les lithos en couleurs, les couleurs prenant mieux sur le blanc qui fait valoir toutes leurs subtilités, tandis que le papier crème prévu risque d'atténuer beaucoup leur pureté et leur fraîcheur. Ecris-moi si tu es d'accord pour le commander. A moins que tu n'aies conçu déjà tes dessins pour le papier crème et que tu le préfères. Dans ce cas je peux le commander dans la même tonalité. Mais, personnellement, je crois le blanc préférable pour la litho, et *plus sûr*. Je peux également demander qu'on te fournisse des feuilles pour ton travail. Tu pourras les avoir tout de suite.

– Ci joint tu trouveras une petite maquette. Je l'ai faite avant que tu partes. Je te l'envoie comme une simple indication. Libre à toi de la modifier à ta guise. J'ai surtout cherché une sorte de continuité dans les dessins, sans interruption [sic.], forme, qui me semble plus proche de la «partition» que constitue le livre.

Voici quelques explications :

1) Il y a 8 doubles pages en 4 ou 5 couleurs et 1 frontispice. Ces pages constituent le pivot du livre. Les dos, les deux dos de chaque double page en couleurs comportent des dessins que je signale comme : ornements. Ils peuvent être des dessins-esquisses de la grande planche ou des compositions ornementales faites d'objets ou des figures ayant un rapport avec cette double page. Il est préférable de le faire en noir, mais pas obligatoirement.

2) Il y a 8 doubles pages en «deux couleurs». J'ai pensé aussi dégager les lithos en deux couleurs prévues et en faire ou des doubles pages ou *deux dessins vis-à-vis* qui peuvent avoir un trait commun, une sorte de parenté plastique.

Les deux dos de ces doubles pages contiennent les fragments du texte avec des ornements qui doivent fatalement correspondre avec les dessins qui sont au dos des doubles pages en 4 couleurs.

Il y a au début deux pages du texte à la suite du frontispice et à la fin il y a une planche finale en 2 couleurs avec au dos un dessin «final».

C'est tout. Tu en feras ce que tu voudras et tu peux faire une maquette toute différente qui conviendra mieux à l'esprit de ton travail. Je te l'envoie comme simple indication. Je suis sûr que tu feras quelque chose de très bien. J'avoue que tu entreprends un vrai tour de force, de faire un livre d'images sur un poème mais je te crois digne d'une pareille entreprise qui est audacieuse et nouvelle et qui te donnera tout le succès que j'espère pour toi.

La liquidación del primer pago estaba pendiente en el momento en el que Bores recibió de Tériade, junto a esta carta, el modelo de la maqueta del libro a realizar. La suma total a cobrar habría sido de 40.000 francos, una cantidad respetable, equivalente a lo que cobró Pierre Bonnard por su libro de 1944 y Rouault por el primero de los dos lotes de gouaches de *Divertissements* cuando lo adquirió Tériade⁷ en 1943.

Median cinco meses entre la carta anterior y esta, durante los cuales, como sabemos, Bores se había ausentado de París. Los acontecimientos de fines de 1942, cuando las fuerzas del Eje entraron en la Francia no ocupada, hicieron más alarmante la situación, por lo que había tomado la decisión de buscar protección para su familia en España. A fines de marzo de 1943 o en fechas próximas del mes siguiente acompañó a su mujer y a sus hijos hasta Barcelona y luego a Madrid; pasó con ellos el verano en Lloret de Mar y finalmente regresó a París solo. Raïa, su esposa, y sus hijos Carmen y Daniel se quedarán en Madrid hasta 1945 en un piso de la calle General Pardiñas. Con la ayuda de la familia madrileña de Bores pudieron sortear temporalmente las dificultades.

Al retomar el contacto con Tériade a su regreso a París en septiembre de 1943, es muy probable que el trabajo para *L'Après-midi d'un faune* se intensificara y que una parte significativa de sus dibujos se realizara durante ese mes. No se conocen testimonios posteriores a la carta citada en relación con el encargo que estaba en curso. De la intensidad de la dedicación del artista a este proyecto da cuenta sobradamente el número de dibujos y bocetos que han quedado, también el hecho de que trabajara algunos pequeños óleos con el tema, como los que pintó en el reverso de las tablas que en el catálogo razonado del maestro llevan los números 1942/67bis y 1943/81bis⁸, el cartón 1939/61 —boceto del dibujo F-8006 (cat.67)—, así como los de otras dos pequeñas tablas no catalogadas. Esa irrupción del *Fauno* en la pintura al óleo de Bores es, con todo, sólo ocasional y asoma entre lienzos y tablas en cuya temática dominan absolutamente el paisaje, el bodegón y los interiores. Sólo algún

— Es-tu toujours bien avec Mourlot ? Je pense qu'il t'aidera. Si non nous pouvons trouver un autre lithographe.

M^{me} Lamotte a écrit à ta femme.

Ecris moi pour le papier blanc.

Amicalement

E.Tériade

7 Claude Laugier, «Pierre Bonnard», en *Tériade & les livres de peintres*, cat. exp. Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 2002, pp. 33-41, p. 37, e Isabelle Monod-Fontaine, «Georges Rouault», *ibid.*, pp. 181-187, p. 183.

8 *Francisco Bores. Catálogo razonado. Pintura*, ed. Hélène Dechanet, Madrid, MNCARS/Telefónica, 2003, vol. I [1917-1944], p. 495 y p. 530. [Cit. *Cat. raz. I.*, 2003]

Joullé 6^e Mars 1943

Mon cher Bore,

J'ai reçu la première lettre contenant les 2 projets. J'ai opté pour le 2^e sans hésitation car il faudrait faire un livre et non un album. J'ai intercedé avec l'édition augmentation, pour favoriser autant que possible ce caractère de livre, pour qu'il ne soit pas non plus une plaquette. Tu verras tout cela dans les notes annexes à cette lettre.

J'ai reçu aussi la seconde lettre qui m'a surpris beaucoup pour ce qui est de la maquette. Pour le livre de cet ordre, la maquette exigeait beaucoup de détails et de détails. Je me souviens même du livre de l'Univers pour lequel P. Cassin avait donné l'essentiel et avait obligé après coup de faire le dessin préparatoire pour l'édition. Si après mes calculs il me restait d'envoyer que cette maquette, peut-être et quelques livres, je l'espère. Car le livre existait et se vendait ou ne peut pas être si on le parait dans un moment aussi favorable que maintenant pour la vente.

On ne se complait à être les premiers de faire un grand livre avec toi et d'en être sûr. Mais il faudrait que tu comprenes que mes moyens sont limités et que je fais pour les sacrifices nécessaires pour que le livre soit bon. Mais il est absolument nécessaire pour moi d'avoir la maquette avec le dessin préparatoire et essai. C'est le point d'honneur de l'édition.

Financièrement je suis dans un maximum de ma possibilité: Qu'importe les finances, payable tout de suite; Qu'importe les finances à l'achèvement de son travail et la

Fig. 1 Primera página de la carta autógrafa de Tériade a Bores del 7 de marzo de 1943. 270 x 210 mm. Archivo Bores.

Monsieur
F. Bore's
16 Villa St Jacques
Paris (14^e)

Fig. 2 Sobre del envío postal de Tériade a Bores del 8-?-43 (sello del sobre ilegible). Archivo Bores.

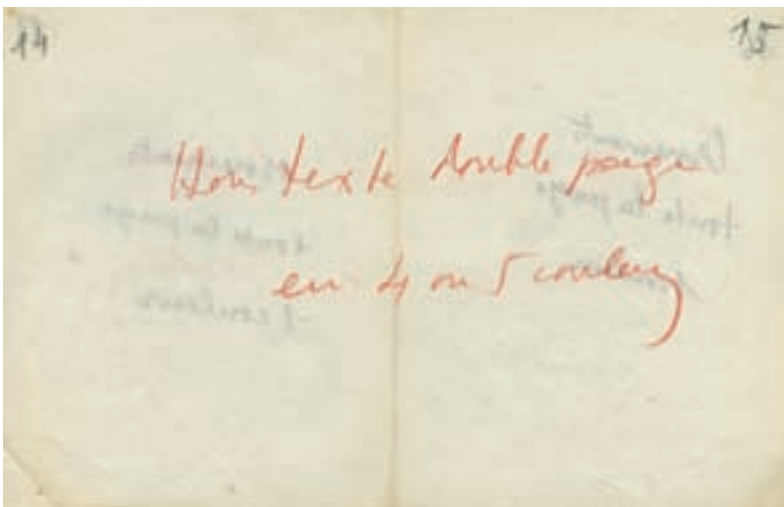
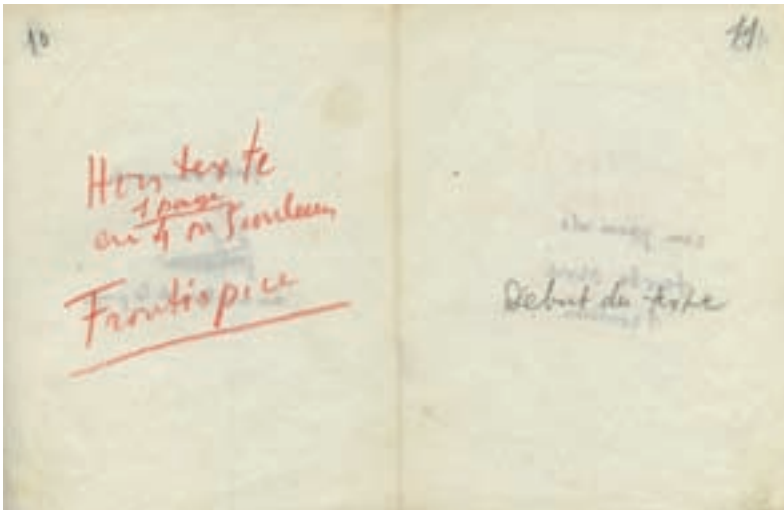


Fig. 3 Maqueta de edición para *L'après-midi d'un faune* según Tériade, marzo de 1943. Indicaciones autógrafas en lápiz sobre papel de aproximadamente 130 x 103 mm (cuaderno cerrado) y 130 x 206 mm (cuaderno abierto). Archivo Bores.

ejemplo, como *Desnudo y anciana* [1943/48], hace salvedad en la norma de la ausencia de pintura de tema en el trabajo de Bores mientras dibuja el *Fauno*, de modo que su producción para el poema de Mallarmé puede aislarse fácilmente como un empeño artístico de características propias, aunque no sin incidencia en su obra posterior.

Puesto que Tériade le pregunta si sigue entendiéndose bien con Mourlot, el estamador con quien iba a elaborar los grabados, hay que colegir que por esas fechas el libro había llegado a pruebas de impresión. Es más, el contenido de las cartas anteriores permite suponer que ya en marzo o antes Bores había estado trabajando con Mourlot en pruebas litográficas. Para la datación de los dibujos existentes resulta interesante considerar, además, que Tériade menciona con insistencia en su última carta un papel Arches blanco que podía pedir a fábrica y suministrar de inmediato al artista. No hay ninguna razón para que Bores desestimara el ofrecimiento y, sin embargo, ese papel nunca se utilizó en el trabajo para *L'Après-midi d'un faune*. Casi todos los dibujos preparatorios están realizados sobre un papel ligeramente oscuro y liso, con lo cual la tarea que había acometido no parece que se prolongara mucho más allá del mes de septiembre de 1943. No es insensato deducir que no pudo confirmarse el compromiso de financiación que aparentaba estar aún vigente tras los cinco meses de ausencia del pintor. Siguieron después meses muy fecundos para la pintura de caballete de Bores. Los meses del otoño de 1943 señalan seguramente lo más lejos que podemos desplazar hacia delante el tiempo que le ocupó el proyecto del libro.

La maqueta elaborada por Tériade ya en marzo, aunque enviada en septiembre, tiene 130 x 103 mm. Se conserva junto a las cartas manuscritas de Tériade. Da idea de la proporción de la página, próxima al cuadrado, sobre la que trabajó Bores en sus dibujos verticales: más o menos 330 x 250 mm y, en consecuencia, 330 x 500 mm para las dobles páginas. La distribución de las litografías prevista en aquella maqueta, detallada por el editor griego ya con anterioridad a esta última carta, distingue eminentemente los grabados grandes policromos, que deben ir en página doble, de los grabados a uno o dos colores, en página única los primeros y doble los segundos. También diferencia las páginas que llevan texto de las que no, si bien sólo da por necesariamente exentas de texto las estampas en cuatro o cinco colores en doble página que componen el repertorio principal. El número de páginas de esa maqueta orientativa hace un total de 84. La componen 21 cuadernos de cuatro páginas. Permite establecer un libro con dieciséis estampas en página doble, de las que Tériade quiere que haya ocho principales en cuatro o cinco colores y ocho en dos colores. Entiende que la secuencia ha de ser regular, esto es, que las bicromas se alternen con las policromas a lo largo del libro. Siempre entre las estampas en página doble, respectivamente policromas y bicromas, quedan otras dos páginas sencillas, que han de ir estampadas a un solo color y que denomina «ornamento» [*ornement*] o «texto ornamentado» [*texte orné*].

fig. 3

Resultan de todo ello 33 páginas que pueden llevar estampas de una sola tinta, con texto o sin él. En la concepción de *Tériade*, como comenta ya en la carta del 7 de marzo, se incluye además una estampa de página sencilla en cuatro o cinco colores que serviría de frontispicio, enfrentado no al título sino al comienzo del texto; es decir que con esta queda prevista la realización de nueve estampas policromas. En dos colores habría igualmente ocho estampas a doble página, más una en página sencilla, de la que habla como estampa «final». Las previsiones de *Tériade* para el libro estaban ya muy definidas en el mes de marzo y la carta de septiembre abunda en el planteamiento del principio, sólo que con mayor flexibilidad, mencionando expresamente la libertad de decisión con la que contaba el artista y fijando ante todo el número de las litografías y de las tintas a emplear.

3. EL TRABAJO DE BORES PARA *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*

Los dibujos realizados por el maestro Bores no se dejan ordenar en ese esquema de edición por diversas razones, en las que interesa entrar con algún detalle para entender hasta dónde condujo el artista el proyecto. La adecuación a la propuesta de *Tériade* podría haberse producido en un momento posterior, pero Bores emprendió el trabajo con independencia de los requisitos del editor, para explorar la ilustración del poema, recreándose en diversos motivos y sin evitar digresiones en sus búsquedas. Una parte muy considerable de los dibujos preparatorios son policromos y es de notar que en su mayoría no se ajustan a un número predeterminado de tintas o a un juego concreto de colores que domine en conjuntos de dibujos preparados para la estampación. Antes bien, la recreación visual del poema se hace con mucha libertad y sin someterse estrictamente, al menos de entrada, a las características y autolimitaciones señaladas para la secuencia de las litografías.

El artista dibujó muchísimo para crear la imaginería del libro en ciernes, casi siempre sobre pliegos sueltos color hueso del tamaño que antes señalé, aunque también se conservan un pequeño cuaderno de apuntes y borradores menores. Técnicamente no se puso limitaciones, de modo que al frecuente empleo de los lápices grasos se suma el uso del gouache, la acuarela, la tinta china, el lápiz grafito, los lápices de colores, el pastel, también el óleo sobre papel tela y todo el repertorio de procedimientos que quiso tener a su disposición y mezclar a su arbitrio. Los dibujos acabados son, en un número muy elevado, policromos. Esto quiere decir que, lo mismo en las composiciones en vertical que en las apaisadas, dio prioridad al establecimiento de las composiciones principales. A estas hubieran tenido que seguir las decisiones sobre las páginas a estampar en una o dos tintas. El ensayo de las composiciones principales se produjo en diversos momentos, lo que se tra-

duce en una variedad de registros cuya concepción nunca tiene visos de definitiva, entre otras cosas porque las pruebas de estampación realizadas no fueron satisfactorias. Existen pruebas litográficas de algunos de los dibujos para páginas dobles y, en menor número, para páginas sencillas. Concretamente, cuentan con pruebas de estampación los que constan en este catálogo con los números 3 (F-8059), 21 (F-9127), 67 (F-8006), 68 (F-8027) y 72 (F-8019). Hay algunos dibujos que no están contenidos en este catálogo de los que también se hicieron pruebas litográficas; es el caso de F-8008, del que es variación el número 11 de este catálogo (F-8007), y de F-7992, variante de la misma composición que el número 9 del catálogo (F-7998). Finalmente hay algunas pruebas de estampación de dibujos cuyos originales no son conocidos. Una de ellas tiene especial importancia; aunque no conozcamos un dibujo original preciso para su composición, guarda similitudes con el dibujo F-8080, del que existe también una variante al óleo no contenida en ningún catálogo.

fig. 4

fig. 5

fig. 6

fig. 7

Las pruebas de estampación nos informan de algunos episodios sucesivos en el proceso de ensayo del libro por parte del artista. Claramente están realizadas en tres momentos distintos. Por un lado, los dibujos F-8006 (cat. 67), F-8027 (cat. 68) y F-8019 (cat. 72) responden a una búsqueda común y las pruebas se ejecutaron con toda probabilidad en un mismo momento. También la prueba que se corresponde con F-8007 (cat. 11) y F-8008 pertenece posiblemente a este mismo episodio de la historia del proyecto o a otro muy próximo. Todos esos dibujos de los que se hicieron pruebas litográficas son policromos y, por consiguiente, imágenes previstas como principales. Se entiende que la elocución plástica de esos dibujos que llegaron a trasladarse a pruebas de estampación había de marcar el lenguaje dominante del conjunto, incluidos, por supuesto, los dibujos monocromos y bicromos. De estos no se hicieron grabados. El resultado de la estampación de esos dibujos le llevó con toda probabilidad a abandonar el planteamiento de ilustración que se había hecho. Utilizaba un lenguaje caracterizado por una elocución explícitamente narrativa y no meramente ornamental, en la que la expresividad del trazo y de los contrastes cromáticos es importante, lo mismo que la mancha irregular del color. Optaba por una definición sumaria y de aspecto roto de los motivos recreados. Un ejemplo formidable de esta forma de hacer es también el dibujo F-8021 (cat. 25), del que no hay prueba de estampación. La composición tiende a llenar la página en todos estos dibujos, lo que les confiere el carácter de cuadros.

fig. 4

Un planteamiento distinto aparece con los dibujos F-7992 y F-9127 (cat. 21). Representan, en efecto, otro episodio en la búsqueda de Bores de una imaginería para *L'Après-midi d'un faune*. A diferencia de las anteriores, estas composiciones no se cierran sobre sí mismas como cuadros, sino que actúan como visiones suspendidas

fig. 5

en la página. La consistencia corpórea de las figuras es más difusa y adquiere una mayor notabilidad expresiva el arabesco, la silueta que toma forma de fauno, de ninfa, de sol o de otras realidades más abstractas. El dibujo de contornos, sinuoso, abstracto y sensitivo al tiempo, fija una pauta ornamental en la figuración sobre la que se ordena la mancha de color, borrosa e irregular, de espesor leve y caliginoso. El dibujo adquiere en estos ejemplos la virtud de lo etéreo, en el que conviven sutilezas diferentes para el trazo y para la mancha. Desde el punto de vista técnico, el traslado a la litografía policroma de estas composiciones y otras de parecido tenor, como, por ejemplo, F-9168 (cat. 53) y F-9159 (cat. 42), se prestaba a la obtención de resultados más convincentes que el traslado del grupo de dibujos antes mencionado; al menos, así lo ponen de manifiesto las pruebas de impresión. Sin embargo, el artista tampoco perseveró en ese planteamiento.

La concepción del dibujo F-8059 (cat. 3), del que se hizo asimismo prueba de estampación, es completamente diferente. No funciona aquí tampoco la imagen como cuadro, sino que la misma página es el escenario en el que irrumpe la figura. A diferencia del planteamiento anterior, el blanco de la página cobra una notoriedad mayor que cuando actúa como aire en el que se despliega la figuración. Aquí el blanco de la página es parte de lo que se representa; se representa la irrupción del poema en la página. El acierto de ese dibujo, ajustado a lo que pide una cuatricromía limpia, está en su subordinación al poema, que ocurre en la página blanca. Parecidas características tiene el dibujo, sólo a dos tintas, que lleva el número F-8080 y que guarda mucha similitud con una de las pruebas litográficas, antes mencionadas, que no tiene un modelo preciso entre los dibujos. Aquí también priman la silueta y los recortes de colores planos. Esas formas rellenas de color aluden de modo muy sumario a lo que ocurre en el poema, pero forman cuerpo con él. Y esto puede decirse porque los dibujos incluyen texto. Es un texto insertado en la figuración que cubre la página. Se trata expresamente de texto autógrafo. La caligrafía se presenta como parte, importantísima, del dibujo.

fig. 6

Por similitud con el sentido del dibujo de la letra capital en los códices miniados, en F-8059 (cat. 3) nos encontramos con el dibujo de un verso capital. A la tensión entre la intención expresiva de la silueta y las formas planas de color, al modo de los *papiers découpés*, en las que actúa, sigue el verso que se desprende de ella. El encuentro con la caligrafía es sin duda un momento decisivo en la historia de este proyecto de libro interrumpido. Hay decenas de ensayos caligráficos entre los dibujos y borradores para *L'Après-midi d'un faune*. La letra manual tuvo una importancia muy notable en los libros de artista editados por Tériade. Comienza ya en 1943 con la edición de *Divertissements* de Georges Rouault, que lleva facsímil de letra manuscrita, lo mismo que *Correspondences* de Pierre Bonnard en el año siguiente. Bores



Fig. 4 *L'Après-midi d'un faune* F-8008. Óleo sobre papel tela, 331 x 504 mm, ca. 1943.
Colección particular.



Fig. 5 *L'Après-midi d'un faune* F-7992. Lápices grasos sobre papel, 325 x 500 mm, ca. 1943.
Colección particular.



Fig. 6 *L'Après-midi d'un faune* F-8080. Gouache sobre papel, 331 x 500 mm, ca. 1943.
Colección particular.



Fig. 7 *L'Après-midi d'un faune*. Óleo sobre tablex, 270 x 350 mm. ca. 1943. Colección particular.



Fig. 8 *L'Après-midi d'un faune* F-9124. Tinta china sobre papel, 332 x 502 mm, ca. 1943. Colección particular.

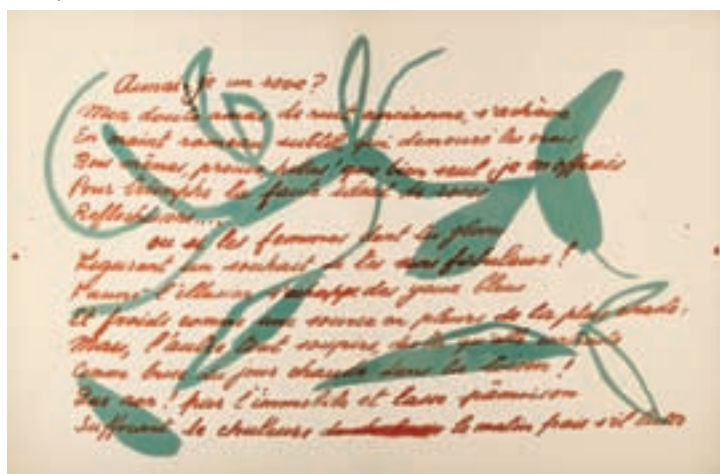


Fig. 9 *L'Après-midi d'un faune* F-8065. Tinta china y acuarela sobre papel, 331 x 503 mm, ca. 1943. Colección particular.

emprende un camino distinto, ya trazado en la revista *Verve* como un campo preferente de la práctica artística: la caligrafía como forma derivada del dibujo. Entre los libros de artista de «éditions de luxe» en cuya concepción la caligrafía es un reto del propio dibujo destacan, desde luego, los de Matisse. Tanto *Jazz*, el libro de 1947 hecho en pochoir, como las litografías de la edición que hizo en 1950 de los *Poèmes* de Charles d'Orleans proponen en el arabesco de la caligrafía la forma en la que se pronuncia el dibujo. Incluso en su primer libro de «éditions de luxe», las *Lettres Portugaises* de Mariana Alcoforado, publicado en 1946, aunque lleva texto tipográfico impreso, los ornamentos que lo acompañan juegan como rúbrica caligráfica del texto. Son frecuentes los ejemplos de trabajos de artista para las ediciones de Tériade en cuya factura la caligrafía es determinante; incluso más tarde llega a crecerse, en el libro de litografías de Joan Miró *Ubu aux Baléares*, como elemento generador del dibujo mismo. Sin duda la experiencia de Bores en estos dibujos y otros con caligrafía para *L'Après-midi d'un faune* tiene, además de mucho interés por sus resultados, notoriedad en la historia de las ediciones de Tériade. Otros ejemplos de dibujo con caligrafía que guardan relación con los ya mencionados son F-8061 (cat. 34) y F-9124. Bores hace también otros bocetos para la fusión de caligrafía y dibujo, entre los que se encuentran F-8065 y F-9133.

fig. 8
figs. 9 y 10

También hizo pruebas para acompañar los dibujos con texto impreso. Hay ejemplos como los que llevan los números F-8079 (cat. 73), F-8075 (cat. 37) y F-8077 (cat. 38). El dibujo F-8081, que lleva texto tipográfico, bien es verdad que sólo provisional, presumiblemente es previo a F-9126 (cat. 29), con cuya figuración coincide. En definitiva, el texto impreso no fue la opción mantenida en el trabajo del artista para este proyecto de edición, convertido en espacio de juego excepcional para el ensayo con el dibujo de la letra que articula el poema.

fig. 11

Al repertorio de los tres lenguajes principales que se distinguen en el corpus de dibujos para *L'Après-midi d'un faune* como tres ensayos sucesivos del proyecto pueden añadirse digresiones de la trama principal, entre las que abundan aciertos difíciles de ordenar en cualquiera de las tentativas cuya eficacia llegó a probarse en el tórculo.

Por ejemplo, los dibujos de contorno realizados en lápiz azul, entre los que se encuentran F-9142 (cat. 43), F-9221 (cat. 44), F-9189 (cat. 45), F-9188 (cat. 47), F-9199 (cat. 46), F-9218 (cat. 48) y F-9191 (cat. 51), no se sitúan con claridad en el último proyecto ni en los anteriores. También existen pruebas, dibujos y recortes de papeles de color que quedan de un breve experimento con *papiers découpés* para el proyecto del *Fauno*, presumiblemente realizados algo más tarde que el resto. En suma, el trayecto que Bores siguió para ilustrar el poema de Mallarmé ha de ser

descrito como el camino más largo. El camino que continúa hoy inconcluso tiene una actualidad renovada. Pero además recorrió el poema entero con sus dibujos. Sus tentativas de ilustración no se ocupan de una parte del poema sino de los solitarios faunos que hablan en todos los versos de Mallarmé. La fecunda relación que establece el artista con el poema aporta una imaginería generosa, que no cesa de explorar edades, anhelos y paisajes del fauno. Eso hace del conjunto de los dibujos un poema entero.

4. TÉRIADE Y VERVE

En un primer artículo sobre Bores que Tériade publicó en 1927 en el número 3 de *Cahiers d'Art*, a propósito de la exposición individual en la galería Percier con la que el artista dio a conocer su trabajo en París por vez primera, valoraba la calidad de sus dibujos como sigue: «Una línea sin interrupción, cuyas gradaciones contrastan con la neutralidad del papel, le permite sacar un partido plásticamente apreciable»⁹. El reconocimiento del dibujante no podía ser más elocuente. A este artista, por quien profesó una enorme admiración y cuya amistad frecuentó toda su vida, le cupo el honor de recibir el encargo de uno de los primeros libros de las «éditions de luxe» que Tériade habría de iniciar en 1943.

Estrictamente coetáneos, Bores y Tériade se incorporaron también casi a la par a la vida artística parisina. El pintor llegó a París desde Madrid en el verano de 1925 y su primera presentación pública en la capital francesa fue la mencionada exposición de la galería Percier en 1927. El escritor griego, luego editor, que llegó a París como estudiante de Derecho en la inmediata posguerra, se inició en la crítica de arte en 1926 al hacerse cargo de la reseña del arte contemporáneo en los celeberrimos *Cahiers d'Art*, creados aquel mismo año por su compatriota Christian Zervos. El encuentro entre el pintor y el escritor se produjo, por tanto, en un momento muy temprano. Si bien uno y otro estaban ya más o menos en la treintena, su encuentro se sitúa al inicio de la vida artística de ambos en París. Al igual que Efstratios Eleftheriades había decidido firmar con el nombre de Tériade, Bores, como otros artistas españoles, adaptó el suyo para una identidad artística acorde con la fonética francesa. Se integró con la ortografía Borès; era una modificación menor comparada con la de Tériade o, entre los españoles, la de Vinès (Hernando Viñes).

9 Tériade, *Écrits sur l'art*, París, Adam Biro, 1996, p. 88. El artículo aquí citado se publicó también ese mismo año traducido al español: E. Tériade, «Los jóvenes españoles en París: Francisco Bores», *La Gaceta Literaria*, 15, 1927, p. 5.



Fig. 10 *L'Après-midi d'un faune* F-9133. Tinta china y acuarela sobre papel, 301 x 260 mm, ca. 1943. Colección particular.

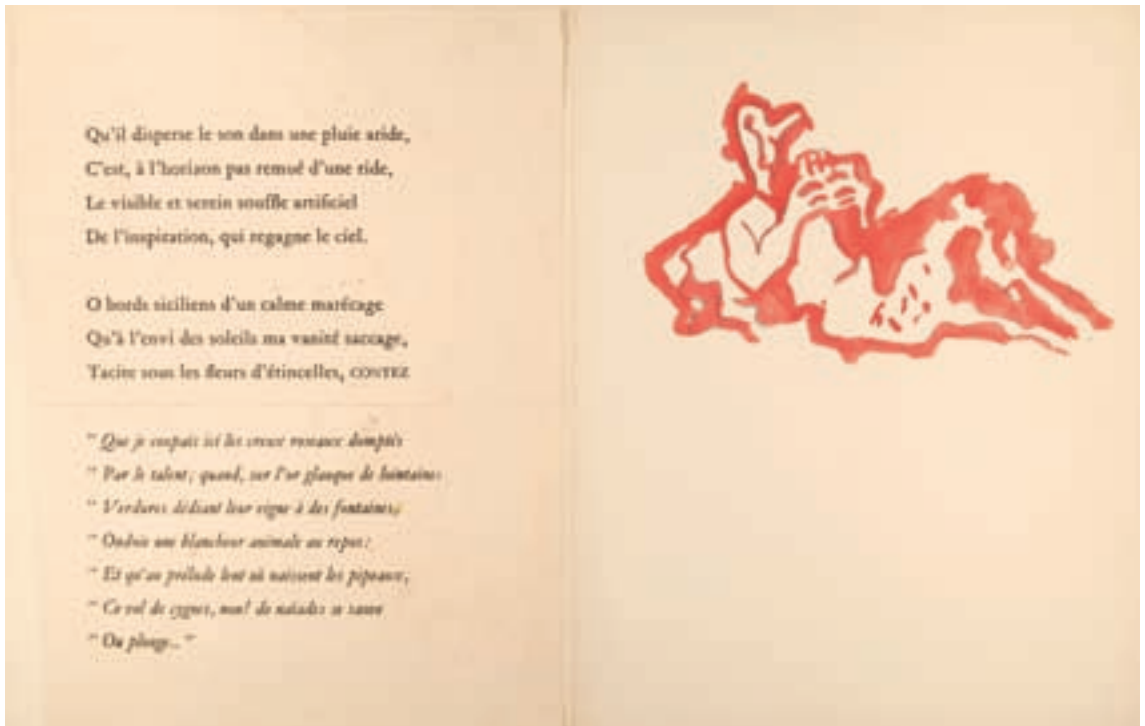


Fig. 11 *L'Après-midi d'un faune* F-8081. Lápiz azul y acuarela sobre papel, 550 x 340 mm, ca. 1943. Colección particular.



La relación entre Bores y Tériade tiene algo de amistad guiada de manera modélica por la pintura. Aunque sus oficios fueran distintos, ambos consagraron a la pintura su vida y tuvieron sobre ella un entendimiento muy afín. El reconocimiento de uno en otro, la recíproca correspondencia de sus inquietudes, se puso muy pronto de manifiesto y crecerá con el tiempo. Dice Michel Anthonioz sobre el citado artículo de 1927: «El texto que apareció en el tercer número de *Cahiers d'Art* sobre Francisco Bores merece ser leído con atención: una vez más es casi un autorretrato artístico, con sus ideas tan personales de los 'controles' que son 'el sentimiento del equilibrio' y la 'idea del lienzo pintado'»¹⁰. Lo que ocupó a Bores ocupó a Tériade, y hubo entre ambos un enriquecimiento mutuo.

fig. 12

Tériade escribió para *Cahiers d'Art* hasta 1931. Compaginó esas colaboraciones con otras para las revistas *L'art d'aujourd'hui*, *Sélection*, *Comoedia*, *L'Intransigeant* y *Montparnasse*. En 1928 publicó una monografía dedicada a Fernand Léger con la editorial de Christian Zervos. Después de 1931, aunque siguió colaborando con *L'Intransigeant*, a veces con crónicas realizadas en común con Maurice Raynal, su trabajo de crítico de arte fue remitiendo en provecho de la actividad en la que pudo iniciarse aquel año, la edición, cuyo oficio guió como maestro absoluto de su siglo. Se puso a disposición del editor suizo Albert Skira, con quien participó en la edición de dos libros célebres, ya mencionados, *Métamorphoses* de Ovidio y *Poésies* de Mallarmé, ilustrados al aguafuerte por Picasso y Matisse, respectivamente. Sobre el segundo de ellos, de 1932, claro precedente del proyecto de Bores, volveremos después. La colección de libros de artista se consagraba a la memoria clásica. No es probable que se produjera sin una importante intervención de Tériade la edición de Skira de las *Bucólicas* [*Bucoliques*] de Virgilio, en traducción de Henri Goelzer y con once aguafuertes de André Beaudin, que apareció en 1936. Y con Skira estableció en 1932 y 1933 los contratos que le permitieron crear una sociedad editorial que se estrenó en 1933 con la revista *Minotaure*, cuya dirección artística será responsabilidad suya hasta 1936, cuando Skira y Tériade dieron por finalizado su acuerdo. El décimo de los trece números que se publicaron aparecerá ya bajo la dirección de Albert Skira. Fue también el creador de la revista *La Bête noire*, de la que editó cinco números entre 1935 y 1936. Poco después fundó, con una ayuda económica inicial del norteamericano David Smart, la casa editorial con la que publicó las veintiséis entregas de la revista *Verve*, el primero de cuyos números se completó en diciembre de 1937 con textos de, entre otros, André Gide, Élie Faure, Federico García Lorca, Maurice Raynal, José Bergamín y Henri Michaux, cubierta de Henri Matisse y láminas a color de obras de, por ejemplo, Watteau, Delacroix, Corot y maestros modernos

10 Michel Anthonioz, «Tériade et la critique d'art», en Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., pp. 7-19 (18).

como Léger, Miró y Francisco Bores. El nombre escogido por Tériade para la editorial que fundó es esencialmente invocatorio: sirve en francés para decir «inspiración» con una palabra que deriva del latín *verba*, plural de *verbum*, entre cuyas connotaciones figura la de palabra revelada.

Bores había participado en las diferentes revistas de Tériade; en el primer número de *Minotaure* se reprodujo ya obra de Bores, lo mismo que en el 3-4; suya fue la cubierta del número 5, publicado en 1934, y a él estuvo dedicado un importante artículo ilustrado en el número 7, al año siguiente. También en 1935, en el número 3 de *La Bête Noire*, donde aparecieron varios dibujos suyos, y en el número 6 fue Bores tema y contribuyente artístico. Para *Verve* Tériade buscó igualmente la colaboración de Bores, pintor a quien atribuía, en un artículo de 1931 que comenzaba diciendo «en París la pintura renace constantemente de sus cenizas», el valor de haber contribuido decisivamente a la revitalización de la pintura caída en decadencia durante la primera posguerra, gracias a la «conquista pictórica de una visión sintética y espontánea de la vida» lograda por su trabajo:

El pintor sólo debía esperar su salvación por sí mismo. Frente a los que pretendían ingenuamente matar la pintura, frente a pequeñas manifestaciones-sorpresa desesperadamente previstas, algunos raros pintores, entre los que se encuentra Bores, tuvieron un valor mucho mayor, el que consistía en poseer esa pintura, conocerla en toda su simplicidad, aunque sólo fuera para disponer de ella a placer, sin cálculos y sin escándalos.¹¹

En el trabajo del maestro concurrían dos factores fundamentales para Tériade: por un lado, la frescura y la aptitud para la renovación; por otro, el sentido de preservación de una calidad exigible a la pintura por su significación en la historia.

La revista *Verve*, cuyo último número salió en el verano de 1960, puso empeño constante en establecer un diálogo intencionado entre arte antiguo y moderno. Por ejemplo, otro de los números que contó con la colaboración de Bores, el de 1953, llevaba litografías de Matisse, Masson, Braque, el propio Bores y otros, lo mismo que láminas en color de pinturas de El Fayum y de maestros como Manet, Goya y Sánchez Cotán. También los números monográficos estuvieron dedicados indistintamente a artistas nuevos, véase Bonnard, Matisse o Picasso, como a obras de maestros antiguos;

11 De E. Tériade, «Le développement de l'oeuvre de Borès», *Cahiers d'Art*, 1931, 2; Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., pp. 322-327. Traducción tomada del apéndice documental de *Pintura Fruta. La figuración lírica española, 1926-1932*, cat. exp. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, pp. 268-271.

Jean Fouquet¹², por ejemplo. Esa dinámica de comparación universal, presente también en *Cahiers d'Art* y en tantas otras revistas dedicadas al arte nuevo, además de afín a los principios de la *Psychologie de l'Art* de André Malraux, publicada por entregas en los primeros números de *Verve*, apelaba al valor de la maestría. El libro miniado era un indicador mayor de esta maestría. El número monográfico de 1940 dedicado a las iluminaciones del calendario del libro de horas del Duque de Berry, por ejemplo, establecía un término de comparación para la revista moderna de arte y para el moderno libro de artista con piezas a las que corresponden los mayores atributos de calidad. Tériade, cuyo criterio artístico tenía capacidad para medirse con el del virtuoso, era consciente de hospedar en su revista a los creadores, mayores y jóvenes, de una nueva edad de oro de la pintura. Ya en la entrevista al editor y marchante Léonce Rosenberg —«aquel amante sincero de la nueva pintura», según lo describió Bores¹³— que Tériade publicó en *Cahiers d'Art* en 1927, las declaraciones del entrevistado no podían tener más en común con los pareceres del entrevistador; tras referirse a Picasso, Matisse y Braque como faros de la pintura de la época, decía Rosenberg:

Como el pasado ha demostrado en cada movimiento, una época no puede dar más de una decena de artistas capaces de inscribirse en el tiempo:

Siglo XVII: Poussin, Lorrain, Le Nain, Philippe de Champaigne.

Siglo XVIII: Chardin, Watteau, Boucher, Latour, Fragonard.

Siglo XIX: Ingres, David, Géricault, Proud'hon como clásicos. Corot, Delacroix, Daumier, Courbet, Manet como románticos. Y además los impresionistas.

Entre los jóvenes puede decirse que veo con mucho interés y simpatía a Lurçat, Beaudin, Rendon, Masson, Ismael de la Serna y Bores. Para mí ellos conforman las reservas del futuro.¹⁴

Tériade preguntaba por los jóvenes y comprobaba la coincidencia de sus intereses con los de su interlocutor, que le hablaba precisamente de los artistas sobre los

12 Un catálogo completo de las ediciones *Verve* hasta 1958 se publicó con motivo del vigésimo aniversario de su fundación: *Éditions Verve. Tériade Éditeur*, París, 1957. Incluye, por supuesto, también los libros de artista, álbumes de fotografía y otras colecciones. Las reproducciones de pintura miniada, especialmente de Fouquet, fueron contenido frecuente de la revista a lo largo de toda la década de 1940. El primer trabajo sobre las ediciones de Tériade, que contiene mucha información sobre cada una de las publicaciones, fue el catálogo de una exposición itinerante que se llevó por todo el mundo y se presentó en España con el título *De Bonnard a Miró (Homenaje a Tériade)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

13 En sus declaraciones a J. J. Marchand aparecidas como «Propos de l'artiste» en el catálogo de la exposición *Borès*, París, Galerie Louis Carré, 1957. Traducción recogida en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. exp. MNCARS, Madrid, 1999, p. 24.

14 Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 96.

que él mismo escribía y para los que después fundó las revistas de creación *Mino-taure* y *Verve* y, más adelante, los libros de artista con este mismo sello. La experiencia editorial de *Verve* fue verdaderamente la del esfuerzo en la maestría artística de una época, la de un presente cultural que sucedía al cubismo y en el que Tériade intuyó ante todo la convivencia de las generaciones de artistas mayores y jóvenes en el afán de perpetuar el valor y el placer de la pintura¹⁵. La pintura se renovaba tras los años de la primera posguerra para liberarse de toda atadura retórica e intensificar sensitivamente la naturalidad de sus mayores, fueran artistas del siglo xv o «primogénitos» de la modernidad, como Matisse y Picasso. La creación pictórica favorecía en el presente la bondad de una civilización anunciada por el arte pretérito. «Bajo el dulce reino de la pintura el universo sueña y vive años tranquilos y buenos»¹⁶, escribía en 1926 en *Cahiers d'Art*. Tériade se hizo portavoz de virtudes de la pintura como las que habían demostrado Matisse y otros maestros con el dominio de un lenguaje puro, a la vez que análogo a la naturaleza y elocuente en su poder de expresión del goce sensitivo de la realidad. Renovar la pintura equivalía, en la instancia que formulan sus escritos, a una revitalización del sentir poético, a la satisfacción de un acuerdo sensible con lo externo a la pintura, de un contacto con el equilibrio natural. Un «nuevo fauvismo» invitaba, según el crítico griego, a la poesía del rejuvenecimiento de la experiencia: «Deseamos una renovación *fauve* (tomando la palabra *fauve* únicamente en su sentido moral), porque nada hay más saludable para el arte cuando se detiene a nombrar sus victorias que darle el nervio y el impulso vital de la juventud. Las paradas provisionales son, en todo caso, frescos lugares de partida»¹⁷. Rejuvenecimiento se llama el hito al que quiere ver conducida la sensibilidad: «Juventud en todo, superjuventud, juventud sin paliativos, a todo precio, incluso al precio de su corazón»¹⁸, escribía en 1931 en un artículo de *L'Intransigeant* que tituló «El arte de después de la guerra o La posguerra del arte», redactado, bajo la rúbrica *Les deux Aveugles*, por Tériade y Maurice Raynal.

Verve fue continuación y confirmación de la poesía del rejuvenecimiento de la experiencia por la que se pronunció de manera insistente Tériade como portavoz de la pintura que había debutado tras la guerra y de la de sus «mayores». Durante los diez años que van de 1926 a 1936, es decir, desde las primeras críticas de Tériade

15 Sobre los valores defendidos en la crítica de Tériade y otros contemporáneos véase Eugenio Carmona, «La figuración lírica española, 1926-1932», en *Pintura Fruta. La figuración lírica española, 1926-1932*, cat. cit., pp. 17-77.

16 Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 47.

17 En «Documentaire sur la jeune peinture (V)», *Cahiers d'Art*, 1930, 4. Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 253.

18 *Ibid.*, p. 363.

para *Cahiers d'Art* hasta el último número de *Minotaure* que contó con su dirección, el escritor griego admiró una constelación artística a la que aportó finalmente un espacio común tan propicio al ideal de una vida renovada como sólo podía serlo una editorial propia.

Cuando la revista *Verve* ya había publicado ocho números, Tériade inició su proyecto de «grands livres» o «éditions de luxe». Lo hizo en circunstancias de excepcional convulsión política, cuando, ante la ocupación alemana de París en 1940, buscó refugio en Souillac, al otro lado de la nueva frontera interior de Francia. Es enorme la confianza en la pintura que transmite su proyecto de edición de libros de artista en semejante escenario. Los contenidos de los números de la revista *Verve* publicados entre 1940 y 1945, salvo el 8, conocido como «número de la guerra», no atendieron al arte nuevo, sino que fueron álbumes con exquisitas reproducciones de arte antiguo. Los números 7, 9 y siguientes hasta el 12 estuvieron entre los enteramente consagrados a la miniatura francesa del s. xv. Las entregas fueron verdaderos acontecimientos para el mundo de la bibliofilia. La propuesta de iniciar la edición de libros de artista asoma cuando la revista estaba atendiendo esa línea especial de actuación. Así pues, la editorial *Verve* se aventuraba a su propio rejuvenecimiento con encargos a artistas vivos. También en la Francia no ocupada, en Golfe-Juan, se había instalado Georges Rouault, a quien Tériade visitó de forma reiterada y con quien firmó en agosto de 1941 el contrato de edición del que habría de ser el primero de los libros de artista de *Verve*, *Divertissements*. Aproximadamente por las mismas fechas inició sus conversaciones con Pierre Bonnard para la elaboración de un libro de artista, que inicialmente iba a ser una *Odisea* ilustrada, y que finalmente se recondujo a la edición de *Correspondances* con texto y dibujos del artista, completada en 1944. A esos dos libros se suma el encargo que ya en agosto de 1940 había realizado a Henri Matisse. Se proponía preparar un número monográfico de *Verve* consagrado al color según el maestro, un «manuscrito de pinturas» que, en efecto, verá la luz en el verano 1945¹⁹ como número 13 de la publicación. Pero en el proceso de trabajo de esta pieza surgirá enseguida la necesidad de crear también un libro volcado en el color. Ese libro afortunado, que se llamó *Jazz*, no se completará hasta 1947.

Pese a lo relativamente tardío del año de publicación de *Jazz*, en el proceso de su concepción se reconocen con toda elocuencia las motivaciones que dieron origen al proyecto de los «grands livres» de *Verve*. Punto de partida de esa propuesta fue el

19 Isabelle Monod-Fontaine, «Georges Rouault», en *Tériade & les livres de peintres*, cat. cit., pp. 181-187 (183); Claude Laugier, «Pierre Bonnard», ibíd., pp. 33-41; Michel Anthonioz, «Le livre-fleur», ibíd., pp. 13-19.

éxito de la impresión de la cubierta diseñada por Matisse para el número 8 de la revista. Haber conseguido una reproducción de un collage coloreado con una calidad verdaderamente sorprendente, aunque habían hecho falta veintiséis impresiones, llevó de inmediato a Tériade a intuir la realización de un libro: «Sueño con un libro sobre ‘el color en Matisse’ que contendría todos sus pensamientos sobre el color y otros nuevos [...]»²⁰, decía en la carta que dirigió al pintor el 20 de agosto de 1940. El despliegue de la policromía en el libro moderno de artista se convirtió para Tériade en objeto de expectación fundamental y en causa de su nuevo proyecto de edición. En carta del 10 de junio de 1941 a Matisse se enuncia el desafío del virtuoso libro que llama «manuscrito de pinturas», que se hará realidad en medio de las dificultades de la guerra:

Su libro sobre el color. La cubierta de veintiséis tiradas ha resultado tan bien que puede imaginarse lo que daría este procedimiento aplicado a todo. ¡Qué demostración! Y sigue quitándome el sueño la vieja idea del «manuscrito de pinturas» moderno. Algo así no se ha realizado nunca. Algo así se corresponde a la perfección con las posibilidades de hoy. Y sería magnífico. Ahora que todo es más difícil, es justo el momento de hacer las cosas más difíciles. El papel es malo e inencontrable. Pero simplemente queda aún el más hermoso Arches. La señora L. [Lamotte] me ha traído excelentes muestras. Los obreros están preparados para trabajos pacientes. El trabajo ha perdido el carácter de fiesta de la discordia.²¹

«En resumidas cuentas, sueño con un *libro-flor*», terminaba diciendo esa misma carta. El «libro-flor» intuido por entonces tomó forma en las sucesivas ediciones de libros de artista de Tériade con complicaciones técnicas muy diversas, según los casos. El virtuosismo requerido para la publicación de *Jazz* estuvo entre los más extremados. Entre los primeros *papiers découpés* para este libro, que datan de 1942, y su publicación completa en pochoir median cinco años. Si Tériade consiguió que se mantuviera tanto tiempo el compromiso de financiación para este libro, sin duda fue gracias a la enorme fama de Matisse. La noción de «libro-flor» recuerda la de «pintura-fruta», introducida hacia 1930 como nomenclatura de la pintura de Bores, quien escribió: «La pintura es un acto sensual, se la puede considerar como un fruto que saboreamos con los dedos, su piel se identifica con la nuestra»²². La pintura que «respira» y se saborea, apta para compensar con frugalidad las exigen-

20 Carta del Archivo Henri Matisse citada por Dominique Szymusiak, «Henri Matisse», *ibid.*, pp. 127-149 (135).

21 Carta del Archivo Henri Matisse citada por Michel Anthonioz, «Le livre-fleur», en *Tériade & les livres de peintres*, cat. cit., pp. 13-19 (18).

22 Francisco Bores, «Escritos y declaraciones», en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. cit., pp. 13-26, p. 25.

cias dalinianas de «la belleza será comestible o no será»²³, se abría como el «libro-flor» a una experiencia gobernada por emociones sensitivas.

El libro que pidió realizar a Bores tenía también especiales características técnicas, en primer lugar las requeridas por un libro policromo realizado mediante impresión litográfica. Cabe presumir que la propuesta de este libro no se hizo hasta comienzos de 1943. Su temática se inscribe en la iluminación de literatura francesa, como otros libros posteriores de Verve, entre los que hay que mencionar los *Poèmes* de Charles d'Orleans en estampas litográficas de Matisse de 1950, las *Fables* de Jean de la Fontaine, ilustradas por Chagall en 1952 y la *Sylvie* de Nerval publicada en 1960 con litografías de André Beaudin. La estampación de *Le Chant des morts* de Pierre Reverdy por Picasso, realizada en 1948, puede consignarse en esa misma vocación editorial de Verve, cuyas publicaciones incluyeron también libros de clásicos de la Antigüedad, como los realizados por Henri Laurens y Jacques Villon, las poéticas de artista, como *Le poème de l'angle droit*²⁴ de Le Corbusier (1955), y otros asuntos, entre los que están los reportajes urbanos que representan *La Ville* de Fernand Léger, de 1959, y *Paris sans fin* de Giacometti, publicado en 1969, tras la muerte del artista.

Se diría que el elenco de autores de los «grands livres» de Verve ya estaba previsto mucho antes de que se iniciara esa colección de libros de artista. En el artículo de *L'Intransigeant* aparecido el primero de mayo de 1933 con el título «El pasado que dura y el que se vuelve a colgar», Tériade y Raynal (*Les deux Aveugles*) imaginaron, entre otras cosas, la selección de pintores que iba a hacerse al celebrar en 1960 una retrospectiva de lo que estaba siendo el arte de la década de 1930. Vaticinaban que en esa exposición se introducirían «los Picasso, los Matisse, los Léger, los Braque, los Gris, los Masson, los Bores, los Beaudin, los Miró que no habían estado en los interiores burgueses [...] de su época»²⁵. Esa nómina de artistas fundamentales coincide básicamente con la de los autores de «grands livres» de Verve. Faltan algunos, como Rouault, Chagall y Bonnard. No hubo libro de otros que sí están: Braque, Masson y Bores, este último por no concluirlo. Pero la constelación de autores de libros de Verve tenía que concordar idealmente con la de pintores y escultores cuyo trabajo identificó con el que estaba haciendo posible una edad de oro en las artes plásticas, y también, por tanto, había de mostrar sus logros en el arte del libro.

23 Salvador Dalí, «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style», *Minotaure*, 3-4, 1933, pp. 69-76.

24 Cfr. *El poema del ángulo recto*, cat. exp. Círculo de Bellas Artes, 2 vols., Madrid, 2006.

25 Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 438.

5. EL ARTE DEL LIBRO

Es necesario hacerse la pregunta de por qué el arte del libro tenía que convertirse en prueba de una época. Tériade parece contestar esta cuestión en el artículo «Aspectos actuales de la expresión plástica», aparecido en 1934 en *Minotaure*, donde se detiene en el mérito de la significación en la pintura y la escultura contemporáneas. Habla del arte que se contrapone a «todo lo que no significa nada en las artes plásticas y que no justifica su propio nacimiento sino mediante vagos pretextos estéticos»; de un arte, en suma, que, a diferencia de esa otra disposición, hace visión de contenidos de la experiencia. Alaba el mérito del sentido y la aptitud para el significado explorados en la expresión plástica contemporánea, que ilustra con obras de maestros como Braque, escultores como Gargallo, Lipchitz, Laurens y Giacometti, y jóvenes pintores como André Beaudin, Suzanne Roger, Gaston Louis Roux y Francisco Bores. Cuando Tériade habla en sus artículos de la nueva generación de artistas, son, una y otra vez, Beaudin, Bores y Masson los autores en los que la reconoce:

La nueva generación no podía rehuir su destino, es decir, el de reaccionar contra la gratuidad plástica, reencontrar el poder de evocación perdido en el respeto por el motivo que impuso el naturalismo, el de lograr por fin el lenguaje pictórico capaz de expresar las visiones sutiles e intensas de Rimbaud o de Lautréamont. La pintura parece evolucionar hacia un solo y único destino, desde la descripción literal y objetiva hacia la sugestión musical, de la ejecución mecánica, fotográfica o «modo máquina de coser» a la puesta en valor plástico o al color hecho a mano.

Otro rasgo común: la búsqueda apasionada del movimiento en la expresión plástica. De la expresión patética a la expresión plástica todo es movimiento, ondulación, giro, delirio de los ritmos enredados en el espacio para evocar el tiempo.²⁶

La expresión plástica genera significado cuando preserva para la percepción el contacto con la realidad a cuya experiencia se debe.

Evidentemente, si —como estima— le es propio el atributo de la significación, la visión artística nueva tiene en el libro un campo precioso en el que conducir o acompañar la lectura emocionada de la palabra. La capacidad enunciativa de la pintura de Bores —esto es, el sentido lírico que confiere a sus exploraciones del purismo pictórico— ha sido reiteradamente destacada por quienes la han estudiado. Así lo

²⁶ Ibid., p. 456.

dice Eugenio Carmona, su gran conocedor, cuando afirma que el pintor identifica «su propia espontaneidad y su procedimiento intuitivo con un *estado lírico*»²⁷. Esa voluntad enunciativa de carácter lírico tiene su fundamento precisamente en un vínculo de su pintura con lo que él mismo llama «la verdad visual», esto es, con la realidad de la que se desprende la poesía que el cuadro recrea. «*Situar en la verdad visual*»²⁸ es un elevadísimo empeño de la pintura de Bores. Idea plástica y verdad visual han de comparecer al tiempo en el cuadro, según el pintor. Esto ocurre si se subordina el lenguaje a la verdad, a decir del artista, cosa que nos informa acerca del interés interpretativo que le mueve como pintor de un tema literario, como cuando dibuja el poema del *Fauno*. En uno de sus escritos leemos:

Un arte sin verdad no es un arte conductor de emoción, es un arte átono, sin resonancia, como si fuera un tubo cerrado. Se puede hacer todo lo que se quiera, ya que no existen obstáculos. Es la sensación de verdad la que da su profundidad a una obra.²⁹

Hay expresión de la verdad, a la que puede atender el pintor, en el poema de Mallarmé. El encargo que recibió Bores fue el de constituir plásticamente la lectura de *L'Après midi d'un faune*, el poema de 1875 (concluido en 1875, iniciado diez años antes), cuya traducción maestra al castellano realizada por Antonio y Amelia Gamoneda para este libro póstumo de Bores establece el título de *La siesta del fauno*³⁰ en nuestra lengua. El tema de Mallarmé era sin duda un reto formidable para un pintor en el que Tériade apreciaba, según escribió en 1933, «la densidad de los ritmos plásticos, la profunda sutilidad del color, la unidad vigorosa». Allí continuaba señalando virtudes en la obra de un artista que había sabido «mantenerse joven» en su madurez: «Mirad las luces secretas que recorren las formas de sus desnudos y que los sitúan gravemente en un ambiente poético y real»³¹.

El artista sin rastros literarios en su pintura —resultado, con todo, de una virtud visoria que el crítico celebraba justamente como poesía ambiental— era invitado a acompañarse a las palabras del fauno para situarlas en la forma y el color de un paisaje cierto. La identificación de Bores con el paisaje meridional motivó sin lugar a dudas la confianza que Tériade depositó en él para este propósito. Y a este respecto no puede eludirse una comunidad de sentido de pertenencia entre el editor y el artista en la que

27 Eugenio Carmona, «Bores esencial», en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. cit., pp. 27-62 (38).

28 Francisco Bores, «Escritos y declaraciones», en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. cit., p. 15.

29 *Ibid.*, pp. 13-26 (16).

30 En este libro, pp. 13-21.

31 De «Exposition Borès», *L'Intransigeant*, 19 de junio 1933. Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 442.

merece la pena detenerse. Hay un breve escrito de Tériade que todos sus lectores aprecian sobremanera cuyo título es «Notas sobre los árboles»; está dedicado al paisaje estival de Grecia. Fue publicado en la revista *Le voyage en Grèce* en la primavera de 1936. En él se mencionan los «vergeles paradisíacos y familiares» del archipiélago griego y «sus montañas envueltas de hierbas aromáticas», se traza un recorrido que enlaza aspectos de la naturaleza del lugar –en especial la vida encarnada en diversas especies arbóreas– para detenerse finalmente en un motivo principal del paisaje, el olivo, del que, entre otras cosas, dice: «Es un viejo animal dulce que sobre su cráneo rechoncho deja brotar pequeñas y delgadas ramas de juventud. Es el árbol de la duración»³². Nada más familiar a un griego que el olivo, aquí imagen de la duración y del eterno rejuvenecimiento, de las cualidades vitales, en suma, cuya preservación confiaba a la pintura. Como en ninguna otra ocasión, Tériade expuso ahí la deuda que quería ver satisfecha por el arte. Si para la restitución de una experiencia comprensiva, partícipe de la realidad, la experiencia artística sostenía una sugestiva corona que aseguraba su recuerdo, Tériade tenía que favorecer, a qué dudarlo, el arte tutelado por la naturaleza meridional.

«Siempre he pintado por reacción a un espectáculo, al choque emocional provocado por la naturaleza; choque que trataba luego de reproducir en la tela», apuntó Bores en la entrevista que recogió el catálogo de la importante exposición que le dedicó la galería Louis Carré en 1957. Ilustra ahí este aspecto fundamental de sus motivaciones artísticas mencionando un episodio de su vida dotado de sentido paradigmático:

En 1928 había hecho algunos cuadros casi abstractos. A final de año una estancia en el Midi, en los alrededores de Grasse, precipita las cosas: me sentí subyugado por la luz, por los frutos, por las mujeres de aquella región. Y me puse a pintar paisajes y figuras. Trataba de restituir la extraordinaria luminosidad del mundo. Recobré así la lección de los impresionistas. Me esforzaba por reflejar el ambiente pánico de la campiña provenzal, su extraordinaria feracidad, la pulsación misma de la vida. En mis telas aparecían ritmos circulares que traducían la modificación profunda que se estaba operando en mí.³³

En muchas otras ocasiones Bores pintó paisajes, con alguna frecuencia en el Medio-día francés, y siempre, desde luego, haciendo de la luminosidad objeto del significado pictórico. El olivo no es un tema raro en Bores; aparece, antes al contrario, como un motivo querido de sus pinturas y dibujos del que dio cuenta en diversos

32 Ibid., p. 495.

33 Francisco Bores, «Escritos y declaraciones», en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. cit., pp. 24-25.

momentos de su obra. Los *Olivos en Grasse* [*Oliviers à Grasse*], que pintó en el verano de 1930 representan con la levedad del humo los contornos de troncos y ramas que serpentean sobre el fulgor del verano, y parecen anticipar la descripción que del olivo da Tériade en sus notas citadas de 1936: «El árbol sin sombra, el árbol perfecto del calor, perfecto hasta la indiferencia, que desenrolla sus volutas de humo brillante»³⁴.

fig. 13

Durante la estancia del verano de 1943 en Lloret de Mar, Bores pintó numerosos paisajes. Esa exploración del paisaje mediterráneo, incluidos los ambientes de olivar, coincidió con el trabajo en el proyecto de *L'Après-midi d'un faune* —quizá sirvió de intervalo en este— y no debe suponerse independiente, aunque no tenga «tema» y este otro sí. Antes bien, aporta una liberación del lenguaje pictórico en la naturaleza que comparten ambos. La lucha contra el lenguaje es una constante en la consagración artística de Bores. Un pintor tan abstraído en sus formas como él, tan sumamente pintor, ambientador de una pincelada gozosa, se disciplina contra la abstracción del lenguaje dejándole en libertad y subordinándolo al motivo, a la vivencia del motivo que se significa para nosotros. Tériade incluyó unas declaraciones suyas en una colaboración regular de 1931 para *L'Intransigent* que partió de su artículo «De la naturaleza muerta a la naturaleza viva», y en la que invitó a dar su parecer a Masson y a Bores. El pintor español señalaba como única cuestión decisiva la necesidad de subordinación al asunto que se manifiesta en el cuadro, el necesario silencio del lenguaje:

Todo era nuevo para mí cuando llegué a París hace seis años: impresionismo, cubismo, surrealismo, etc.

Todo se desplegaba ante mí como botámenes de farmacia con sus etiquetas incomprensibles.

Ensayé un poco con todo, creyendo poder encontrar la droga mágica que proporciona felicidad y larga vida. Comprendí a tiempo que el impulso que empuja al pintor a manifestarse vale más que todas las recetas y decidí no volver a entrar en la farmacia.

Hoy se oye hablar de libertad por todas partes, pero creo que esta no existe más que en pequeña medida. Sin embargo, hace más falta que nunca para poder romper con disciplinas que desde siempre tienden a regresar a la pintura.³⁵

Podía decir a continuación que «en su espíritu el cubismo fue una de ellas», porque había dejado una estela de formalismo con el que romper, porque la vida como

34 Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 495.

35 *Ibid.*, p. 346, y Francisco Bores, «Escritos y declaraciones», en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. cit., pp. 13-26 (20-21).

impulso externo requería del silencio de lo que formalmente es invasivo. Continuaba más adelante:

[...] Hay que ansiar que la pintura retome todas sus libertades, incluida la de mirar la naturaleza. Hay que ansiar que se libere de todas las fórmulas mediante las cuales consigue hacerse comprensible a todos esos señores que tienen la pretensión de congregar en torno a sus revistas de arte de lujo grupos de jóvenes pintores a los que aplican sus principios estéticos sacados de cualquier sitio, enarbolando unos frente a otros las pequeñas banderas de la rutina y de la ignorancia.³⁶

Eran modos de decir de los que pueden sustraerse a la cordialidad, si alguien se diera por aludido. La pintura es para Bores imagen del misterio del derredor: pronuncia, como tantas veces se ha dicho, «a media voz» lo que el lenguaje le da para acompañarse al cuerpo sutil del sentimiento en lo cotidiano. «Los críticos coinciden en definir su pintura como un hechizo a media voz para todos los sentidos»³⁷, dice Dechanet. Tériade alabó repetidamente en Bores una aptitud poética en su disposición a la pintura, que tiene que ver con ese modo de gestionar su oficio. «Su pintura no se define, se siente», había dicho Pierre Courthion del trabajo de Bores en un artículo de 1929³⁸.

Al recibir el encargo del libro de litografías *L'Après-midi d'un faune*, Bores tenía ya experiencia en la ilustración de poesía. El pintor «veintiseitista», según lo ordena Juan Manuel Bonet³⁹, se prodigó como autor de grabados y dibujos para revistas y ediciones españolas en la década de 1920, entre las que cabe mencionar *Alfar*, *Cruz y Raya*, *Plural* y *España*. Particular atención merecen sus colaboraciones gráficas entre 1924 y 1926 para *Revista de Occidente*⁴⁰. Retrató además en estupendos dibujos a poetas como José Bergamín, Federico García Lorca y Jules Supervielle, una de las circunstancias que le han prestigiado justamente entre sus intérpretes como pintor de poetas. En 1927 se editó como suplemento de la revista malagueña *Litoral* el poemario de José María Hinojosa *La rosa de los vientos*, que llevaba cuatro dibujos de Bores. También ilustró con un aguafuerte el libro de poemas de Louis Baugeon *Coeur au Zénith*, publicado en París en 1934. De 1935 es la edición de otro libro de

36 Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 347.

37 *Cat. raz. I*, 2003, p. 39.

38 Pierre Courthion, «Borès», *Le Centaure*, 1929, 3, pp. 61-63.

39 Juan Manuel Bonet, «Para un Bores lorquiano», en *Francisco Bores. Para un Lorca*, cat. exp. Fundación Federico García Lorca / Instituto Cervantes, Granada, 2006, pp. 13-24.

40 Véase Julián Gállego, «Monsieur Bores. Español de París», *Revista de Occidente*, 3ª época, 15, 1977, pp. 36-47.

poemas con ilustración de Bores, *La vie même* de Jean-Paul Collet. En su número 57, de marzo de 1937, *Arts et métiers graphiques* publicó una composición de Góngora acompañada por dibujos de Bores. El libro de artista propuesto para Verve era, con todo, un proyecto mayor, que requería de una dedicación extensa. La suma de derivas a la que dio pie el trabajo en *L'Après-midi d'un faune* es producto del mismo pulso de la libertad con el lenguaje que guía la mano de Bores hacia el tema. La versatilidad de su pulsión expresiva se demuestra en la sucesión de dibujos que exploran la riqueza del poema sin sortear hallazgos y sin dejarse retener por ellos. El artículo de Maurice Raynal sobre Bores para *Minotaure*, ilustrado con cinco pinturas recientes del artista, y cuya escritura indagaba en la pertenencia del maestro a una tradición española —«de siempre los artistas españoles más auténticos no fueron sino primitivos»⁴¹—, afirmaba en su conclusión:

La más atractiva de las cualidades de Bores es ciertamente la asombrosa diversidad que constataréis en todos los verdaderos maestros españoles de raza. Esta virtud es una de las condiciones que le llevan a renunciar a plegarse a una disciplina escolástica al tiempo que signo de la más fecunda de las inquietudes. [...] Está en la naturaleza de los verdaderos creadores poner en cada una de sus obras todo en cuestión. No conozco dos lienzos de Bores en los que se haya planteado el mismo problema. Y esa es la clave para la constante vuelta a la actualidad de una obra plena de juventud, de ingenuidad, de profundidad, de transparencia y de invención coloreada.⁴²

Los dibujos y bocetos que Bores produjo durante la fase preparatoria de *L'Après-midi d'un faune* refrendan, qué duda cabe, de manera contundente la riqueza de su imaginación y la libertad de su mano y responden a las virtudes que celebraba Raynal. Muy en las primeras páginas del libro cuya lectura recomendó Tériade a Bores en su carta del 24 de marzo de 1943 para complementar la del *Fauno*, el título de Charles Mauron *Mallarmé l'obscur*, publicado en 1941, figuraba una cuestión principal para el proyecto emprendido: «Con razón o sin ella, considero la estética de Mallarmé como uno de los sujetos más actuales que puedan ofrecerse a nuestra meditación: ahí se refleja como en un espejo cóncavo el problema de las relaciones entre el arte y la vida, es decir, en suma, entre los valores espirituales y las realidades temporales»⁴³. La restitución en un espejo cóncavo de un paraíso perdido confunde el tiempo pasado y el tiempo presente en una misma dinámica huidiza. Para el arte, en su deseada juventud, la vida es objeto perseguido.

41 Maurice Raynal, «Borès», *Minotaure*, 7, 1935, p. 17.

42 *Ibid.*, p. 18.

43 Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, París, Denoël, 1941, p. XI.

La consagración de Bores a la ilustración de poesía y literatura no concluyó, ni mucho menos, con el inacabado proyecto sobre el poema de Mallarmé. Entre otros, atendió el encargo que le hizo el Propyläen Verlag de ilustrar una edición de *Le Neveu de Rameau* de Diderot, libro que apareció en 1967 y para el que realizó muchos más de los 25 dibujos previstos en la impresión⁴⁴. Cabe destacar asimismo el trabajo que le encomendó otra editorial alemana, la Manus Presse de Stuttgart, de iluminar con linograbados una edición para bibliófilos del poema de Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, impresa en 1964. Bores dejó además un grupo de dibujos sobre poemas de Federico García Lorca⁴⁵, realizados en la década de 1950 a su regreso de un viaje a Granada con Manuel Ángeles Ortiz, esta vez sin que mediara un encargo. Se conserva también en el legado de Bores un reducido grupo de dibujos preparatorios para ilustrar el poema de Edgar Allan Poe *El cuervo* [*The Raven*, *Le Corbeau*] en edición francesa, quizá con la traducción de Stéphane Mallarmé. Aunque no han aparecido informaciones que permitan datar esos dibujos, son con toda probabilidad posteriores a los realizados para *L'Après-midi d'un faune*. También es posible que partan de una propuesta de Tériade, habida cuenta la proximidad fraternal de los poemas de Poe y Mallarmé en el campo de la edición. *Le Corbeau* bilingüe con traducción de Mallarmé y *L'Après-midi d'un faune* tuvieron sendas ediciones majestuosas, con estampas litográficas y xilográficas de Édouard Manet, respectivamente en 1875 y 1876, que constan entre los primeros libros de artista de la modernidad francesa. Un icono demostrativo de la estrecha unidad de esas dos ediciones es el *Retrato de Stéphane Mallarmé* realizado por Paul Gauguin al aguafuerte en 1891 en homenaje al poeta: la oreja puntiaguda de fauno con que completa su fisonomía y el cuervo cuya cabeza asoma sobre la coronilla del retratado, de nariz casi tan prominente como el pico del ave, aluden a sendas obras en una imagen indivisible.

fig. 14

Pero, con tema literario o sin él, el trabajo de Bores atiende ante todo a algo que declaró, que incumbe a toda su vida artística y que interesa señalar una vez más: «La poesía es lo único interesante en cualquier manifestación»⁴⁶. De lo muy escogido del poema mallarmeano cuya interpretación encomendó Tériade a Bores no debe haber ninguna duda. El *Fauno* no sólo era un apreciadísimo objeto a ilustrar, sino un tema que venía de actualizarse y a cuyo encuentro aún había que dirigir los pasos de la renovación. En el primer número de *Minotaure*, Tériade había publicado cuatro de los dibujos preparatorios de Matisse para la edición de los *Poèmes* de Mallarmé de 1932, el libro impreso con el sello de Skira que llevaba veintitrés aguafuertes del

44 Objeto de estudio de Marc Alyn, *Le Diderot de Borès*, Uzès, Éditions du Salin, 1975.

45 Véase Francisco Bores. *Para un Lorca*, cat. cit.

46 Francisco Bores en *La Nación*, octubre de 1931. Citado en Francisco Bores. *Para un Lorca*, cat. cit., p. 10.



Fig. 13 Francisco Bores, *Olivos en Grasse*, 1930. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.
Colección particular. [Cat. raz. núm. 1930/21]



Fig. 14 Paul Gauguin, *Retrato de Stéphane Mallarmé*, 1891. Aguafuerte y punta seca, 183 x 143 mm. Ejemplar dedicado a Daniel de Monfreid. París, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

artista. Los cuatro dibujos reproducidos en *Minotaure* tenían por tema una escena de acoplamiento del fauno con la ninfa que ilustra *L'Après-midi d'un faune* en la interpretación del poema con figuras de contornos que hizo Matisse para esa edición. Colocados los cuatro con el mismo tema en una misma página, aparecían como un políptico promiscuo. La sexualidad del semidiós se interpretaba así de un modo diferente al de la disposición de los grabados que habían ilustrado el libro de Matisse, distinto también al de la imaginería que Bores desplegó más tarde.

La edición de Matisse en Skira, lo mismo que los dibujos publicados en *Minotaure*, establecían un precedente próximo que invitaba a una interpretación más completa del poema de Mallarmé en un libro de los anhelados por Tériade como objeto de superación. Precisamente el análogo de la apertura del poema a la verdad visible propia del «libro-flor» conforma el encargo que el editor confió a Bores.

6. UN LIBRO-FLOR

En el orden regular de distribución de las láminas, en la exquisita simetría prevista en la maqueta de Tériade para la edición del *Fauno*, puede en efecto reconocerse el borrador de un libro-flor, expresión que tanto recuerda la de «palabras flores» [«paroles fleurs»]⁴⁷ empleada por Mallarmé en su escrito de 1895 *El libro, un instrumento espiritual*. Bores no llegó a preparar un repertorio completo de imágenes, listo para la producción del libro. Lo que resulta del cúmulo de dibujos que sí dejó es, antes que libro-flor, libro-ramillete, libro abigarrado porque junta con alegría un manojito de flores silvestres.

No ya la evocación de las flores, sino la encarnación de la palabra en la flor y el florecimiento mismo como acción protegida por el recitado conforman, según supo indicar Jean Starobinski, el contenido de la poesía de Mallarmé. Si de *Fleurs*, poemas que estuvieron entre los que publicó en 1866, dice Starobinski que «raramente ha sido evocada con tanta amplitud la imagen de un jardín primero, que reúne los caracteres de lo inmemorial ('el viejo azul') y de la juventud de la tierra», de otras creaciones señala el cuidado de una flor interior, «trasplantada a otro espacio diferente – a una profundidad psíquica y a una dimensión temporal»⁴⁸, como ocurre en *Herodías*. De la flor, se presente dentro o fuera, toma para Mallarmé la poesía su

47 O.C., 1945, p. 379.

48 Jean Starobinski, «Sur quelques apparitions de fleurs», en *Mallarmé, 1842-1898. Un destin d'écriture*, dir. Yves Peyré, cat. exp. Musée d'Orsay, París, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 21-35 (22 y 25).

modelo. También *La siesta del fauno* está preparada para el libro-flor. A diferencia de la soledad de Herodías, quien alude a la flor en la palabra cuando dice «Mientes, ¡ah flor desnuda / de mis labios!»⁴⁹ y hace de la flor imagen de la propia soledad, en *La siesta del fauno* la soledad no sobreviene en la forma de la flor sino por el desvanecimiento sostenido de su forma:

El fauno, del lado opuesto, sueña con forzar el «furor de las vírgenes». Pero esto precisamente no es más que un sueño: la soledad está asimismo reservada al fauno. No la soledad primera, nocturna, que Herodías desea preservar de todo contacto, sino la que en pleno mediodía resulta de la ilusión disipada.⁵⁰

Este poema del deseo del tacto para la imaginación se prestaba, en efecto, como materia propicia del libro-flor que Tériade y Bores imaginaron. Recordemos que la primera edición del poema, publicada en abril de 1876 por Derenne con estrecha supervisión de su autor, llevaba estampas de Édouard Manet; bien es cierto que, como luego veremos, el canon de visualización del poema era completamente diferente al de Tériade y Bores.

Cuando Tériade recomendó al pintor la consulta del libro de Charles Mauron *Mallarmé l'obscur*, por cuanto ahí se decía de *La siesta del fauno*, no le invitaba sino a leer la descripción de los contenidos del poema que la glosa de este autor había sabido distinguir muy bien⁵¹. El esfuerzo en la glosa es un ejercicio conveniente, más aún para la lectura de semejante poema, del que hay episodios, paisajes y flores que diferenciar. El fauno que sesteaba conoce su territorio, Sicilia, paisaje mediterráneo y paisaje mítico por excelencia, en cuya descripción el poema apunta reiteradamente la presencia, el recuerdo o la integración ideal de las flores como signos de identidad.

En un sofocante mediodía de verano, situado a la sombra del «sutil ramaje que aún es materia de los bosques», el fauno pronuncia con el primer conjuro del poema su apetito de la «rosada carne» de las ninfas, cuya mención encuentra pronto una correspondencia cromática en las flores, cuando recuerda «la traición ideal de las rosas». Al color de las rosas se añade el azul frío de los ojos de una de las ninfas en las imágenes formadas como exhalaciones en el sueño en duermevera del fauno, cuya flauta riega «con sus acordes la arboleda» que toma a su cargo y en la que da

49 Sigo la traducción de Antonio y Amelia Gamoneda, Mallarmé, *Herodías*, Madrid, Abada, 2006, p. 57.

50 Jean Starobinski, *art. cit.*, p. 26.

51 Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Denoël, 1941, pp. 112-115.

pábulo a sus «delirantes sentidos». «Bajo deslumbrantes flores», dice, se oculta la vanidad del fauno.

El paso de la ficción onírica a la conciencia de realidad se produce en el poema cuando el fauno inicia el canto que evoca su propio sueño:

*que yo estaba aquí cortando las vacías cañas
que el arte toma para sí, cuando,
sobre el oro glauco de una vegetación lejana
que acerca los viñedos a las fuentes,
vi temblar la quietud de una animal blancura,
y que, al brotar el lento preludio de los caramillos,
un vuelo, no de cisnes sino de náyades, se elevaba
o se hundía...*

Dice Jacques Rancière a propósito de Mallarmé que «el sueño es el poder de sorprender por la mirada»⁵². El fauno prosigue su discurso, siempre visual. Y es entonces cuando se describe a sí mismo como una ingenua flor en ese despertar a la conciencia de lo que se desvanece: «un lirio erguido y solitario» es el nuevo símil floral del poema, puesto en pie como el fauno. Este acusa a continuación «la misteriosa dentellada de una boca augusta» que torna la prevención ante el hechizo en sospecha de una realidad sin pruebas. La flauta, confidente del escenario que lo acosa, es evocada por el fauno para encomendar a su música toda la emanación del «sueño carnal», de las sinuosas formas que despiertan la pasión, de los sonidos ondulantes que actualizan la presencia de cuerpos; para encomendarle, en suma, una constelación que florece:

Trata, pues, oh instrumento de las fugas, oh perversa Siringa,
de florecer de nuevo en la orilla de los lagos en que me esperas.

La música de esa perversa flauta hace florecer las orillas y el fauno que la toca liba, «ávido de ebriedad», la claridad de las pieles que medran con el progresivo sonido del propio poema.

El recuerdo de las ninfas sorprendidas en el baño y raptadas por el semidiós en una ocasión del pasado se despierta con el discurso musical. De nuevo se rememora la acción poniendo a las flores por testigo y compañía de la experiencia emocional, crecida aquí hasta la plenitud:

52 Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, París, Hachette, 1996, p. 35.

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.

Pero con el clímax sobre el macizo de rosas no se deshace la virginidad. «Yo adoro el furor de las vírgenes», dice el híbrido cuando recita la huida de sus presas, a quienes retrata como un prieto ramo de flores cuya fragancia quiso separar en vano: «mi crimen no fue otro / que romper el enmarañado manojito de los besos / que los dioses mantenían apretadamente urdido». Y a la recriminación de la ninfa que no se apiadó de la «sollozante ebriedad» del fauno, al relato de una ingrata huida de la entrega conforme al «instrumento de las fugas» que había hecho sonar, a la música del caramillo, en fin, le sigue un cambio de estrofa con el que se inicia el lento recitado del final del poema. Llegan con él los versos de la resignación y de la blasfemia, donde ya no cabe la mención de las flores pero sí el retrato de los frutos.

Irrumpe ahí la granada madura, el fruto comestible de apretadas y dulces semillas, convertido en bocado proscrito:

Pasión mía, tú sabes que, purpúreas y maduras,
 las granadas estallan en un rumor de abejas
 y que nuestra sangre, prendada de quien va a hacerla suya,
 se entrega al eterno enjambre del deseo.

Cuando las uvas estaban aún verdes, el fauno decía embriagarse libando la viña con los soplos de la siringa. La granada madura, en cambio, aparece en este final como demostración de la vanidad del amor mundano. Ya no entra el poema a mencionar más flores, pero se adentra en las horas finales de la tarde, cuando el fauno, madurado el día, espera y desea a la diosa Venus, a la reina de las ninfas, que pisa la mayor altura física del poema, el Etna. Allí, en el volcán desprovisto de flores, los pies de Venus levantan las pretensiones blasfemas de amor divino del fauno. «Oh seguro castigo...» Todo entonces se repliega hacia una visión en la distancia:

Adiós, ninfas: me voy
 a contemplar la sombra en que os habéis convertido.

El verso generador de flores denuncia finalmente la temporalidad de sus criaturas, el vector de la experiencia que ansía ser gozado en todo el poema, en la parada «hora candente» de la siesta, articulado, explorado y pretendido en el recitado musical de todas las estrofas.

El libro-flor intuido por Tèriade tenía toda una sementera en la ilustración del poema de Mallarmé. Bien es verdad que la maqueta estrictamente simétrica en la distribución de las láminas que preparó para este libro no se ajustaba bien a una composición tan asimétrica como *L'Après-midi d'un faune*. No es improbable que esto explique que Bores no resolviera con celeridad una propuesta de libro. Desde luego, el conjunto de los dibujos conservados ofrece un cuadro claramente asimétrico, muy expresivo, del poema.

7. STÉPHANE MALLARMÉ Y LAS IMÁGENES

En 1898 Stéphane Mallarmé contestó así a una encuesta sobre el libro ilustrado: «Estoy a favor de... ninguna ilustración, todo lo que evoca un libro debe acontecer en el espíritu del lector»⁵³. Pero fue muy activo en la preparación de ediciones ilustradas de sus textos y, ante todo, un poeta de viva visión exterior. «La explicación órfica de la Tierra [...] es el único deber del poeta», dijo en la carta a Verlaine del 16 de noviembre de 1885. «La explicación órfica de la Tierra» es también contenido absoluto del libro «impersonal y viviente»⁵⁴ que colma las ecuaciones literarias de Mallarmé. En vida del poeta se hicieron las ya mencionadas ediciones de *Le Corbeau* y *L'Après-midi d'un faune* con grabados de Manet. Además de en la lujosa *plaque* de 1876, que fue, recordemos, la primera edición de *L'Après-midi d'un faune*, y de la llamada «edición definitiva» del poema que publicó a cargo de Édouard Jujardin la *Revue indépendante* en 1887 como reproducción de la *plaque*, ya agotada, en impresión corriente, hizo Léon Vanier, también en 1887, contra la voluntad de Mallarmé, una nueva edición de la misma. La implicación del poeta en el establecimiento de esas ediciones fue notable; a veces, como en el caso del proyecto con Vanier, con precisiones que imposibilitaron un acuerdo. Confió finalmente al editor belga Edmond Deman, gran renovador del libro ilustrado en la época, la publicación de las principales piezas del final de su vida. En su editorial apareció su traducción *Poèmes d'Edgar Poe* en 1888, con ilustraciones del ya entonces fallecido Manet, así como *Pages* en 1891, con un aguafuerte de Renoir —si bien inicialmente iba a contar también con estampas de John Lewis Brown, Morisot y Degas—, y la recopilación *Les Poésies*, que será ya publicación póstuma, realizada en 1899 con una estampa de Félicien Rops en el frontispicio. Aún así, la sintonía entre Deman y Mallarmé en el

53 Encuesta de enero de 1898 del *Mercur de France*. Citada por Luce Abélès, «'Je suis pour — aucune illustration': Mallarmé et le livre illustré», en *Mallarmé, 1842-1898. Un destin d'écriture*, cat. cit., pp. 109-115 (109).

54 Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète, 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*, ed. Bertrand Marchal, pref. Yves Bonnefoy, París, Gallimard, 1995, p. 586. [Cit. C.C., 1995].

modo de concebir el libro ilustrado estaba lejos de ser completa. Precisamente el retraso en la publicación de *Les Poésies* vino dado por su disparidad de criterio. Deman había estado trabajando en una edición de este libro ilustrada, además de por Rops, por Théo van Rysselberghe, a cuya colaboración se resistió Mallarmé. Mientras que Deman defendía para el libro ilustrado que el dibujo, sobre todo ornamental, y el texto se entremezclaran en página, Mallarmé quería ver completamente separados texto e imagen. Así había ocurrido en la para Mallarmé muy satisfactoria *plaque* de *L'Après-midi d'un faune*, donde la imagen principal y el exlibris aparecen completamente separados del texto⁵⁵.

El modelo de libro ilustrado que hacían valer Deman y Van Rysselberghe era conforme a una corriente de época, cultivada en origen en el libro británico contemporáneo. La prevención de Mallarmé radicaba en la incidencia de la decoración en la arquitectura del texto y en la creación de una forma de transitividad entre imagen y palabra que juzgaba prescindible, si obstaculizaba la emancipación del recitado. Bien es verdad que el poeta ocasionalmente también se prestó a colaboraciones en las que imagen y palabra entraban en comunicación directa. Lo hizo sobre todo al aceptar la invitación del pintor Jean-François Raffaëlli de escribir para *Les Types de Paris*, pequeños álbumes de dibujos del artista acompañados con textos de diversos autores. Mallarmé escribió para la séptima entrega de estos cuadernos, aparecida en marzo de 1889. Los siete poemas que escribió para la recopilación de dibujos que Raffaëlli llamó *Types de la rue* funcionaban como leyendas o acotaciones literarias de las imágenes. La interdependencia de versos y dibujos era completa. Con todo, aquí el poeta escribía a partir de los dibujos, no discutía sobre un régimen de ilustración de poemas previamente elaborados. Por otra parte, compuso para la ocasión las *Chansons bas*, sonetos y cuartetos, divulgados más tarde con músicas de Henri Sauguet y Darius Milhaud, que en ediciones póstumas son ocho, no siete⁵⁶, y cuya intención literaria responde al gusto por la poética de lo ocasional, que no es la de sus poemas mayores. Cuando la relación es otra, esto es, cuando la ilustración se añade al poema, Mallarmé cuidó celosamente, por el contrario, la percepción separada del texto y la imagen. Así ocurrió cuando en 1897, por iniciativa del marchante Ambroise Vollard, a la sazón editor debutante, se proyectó la publicación —que la muerte del poeta en 1898 impidió completar— de *Un coup de dés* con litografías de Odilon Redon. La separación de imágenes y texto iba a ser norma también ahí. Existen tres pruebas litográficas⁵⁷ del artista

55 Cfr. Luce Abélès, art. cit. Importante es la referencia en la nota 7 al «Avant-propos de l'éditeur de 1880», escrito por Mallarmé para su manual ilustrado de mitología *Les Dieux antiques*, París, 1880.

56 *O.C.*, 1945, pp. 1474-1476.

57 Una reproducción en *Art i utopia. L'acció restringida*, cat. exp. MACBA, Barcelona, Actar, 2005, pp. 60-61.

para ese libro que entendió perfectamente en sintonía con los ideales de edición de Mallarmé, como testimonia la carta que le remitió Redon el 20 de abril de 1898: «Podríamos procurar la impresión de las litografías sobre papel blanco, es decir, el del texto, si bien situadas separadamente: me propongo dibujar rubio y pálido, a fin de no contrariar el efecto de los caracteres»⁵⁸.

Evidentemente los criterios de la edición de *L'Après-midi d'un faune* proyectada por Tériade se situaban en el lado opuesto. Nada más caro a Tériade en el libro encomendado a Bores, al igual que en tantas de sus ediciones, que un entrelazamiento activo de texto e imagen, ante todo en el uso de elementos ornamentales. La transcripción caligráfica del texto, objeto del trabajo de Bores en *L'Après-midi d'un faune* y recurso decidido en tantas publicaciones de Tériade, introducía un componente imprevisto en el diálogo entre texto e imagen, puesto que la propia palabra aparecía como dibujo. Todo ello favorecía una unidad de funciones de recursos plásticos y expresión verbal verdaderamente afín a la transformación del libro de artista en ese libro-flor del que habló Tériade. Común a ambos es la importancia que confieren a la sensitiva materialidad del libro, concebido como espacio de exploración de una dimensión visual del lenguaje.

El aspecto diferencial de las ediciones de Tériade y, en particular, de su planteamiento de un libro de artista como *L'Après-midi d'un faune* no se limita, ni mucho menos, a la búsqueda de una factura unitaria de imagen y palabra. No cabe duda de que la edición original del poema en 1876, con la stampa del frontispicio, exlibris y adorno de Manet, favorecía absolutamente una lectura autónoma de la arquitectura del texto. Pero, a su vez, reconocía en las imágenes un complemento no prescindible de la lectura. La ilustración de Manet, en este sentido, localizaba expresamente el poema, naturalizaba los versos en un escenario posible, fraguaba una visión de sencilla verosimilitud. La sucinta escena limitaba su función a la de un marco para el recitado, un marco referencial de certidumbre fisonómica para la acción del poema, pero que, al igual que ocurre con el marco de una pintura, no sobrepasaba una demarcación exterior del tema. La figura del fauno al acecho, oculto entre los juncos, que ocupa el frontispicio del álbum, concreta un aspecto para el mito, lo dota de apariencia real, pero no interviene en el poema ni se amalgama con él. La pauta que introduce como marca de verosimilitud o margen físico del que arranca la lectura queda al servicio de la conjetura de un escenario verdadero. El dibujo enmarca el poema, este implícitamente presentado como pintura verbal, no como ficción visual. La intención del proyecto de Tériade no era compatible con ese modo

fig. 15

⁵⁸ O.C., 1945, p. 1576.

de abordar la concreción física del recitado. Por comparación con la edición original, el modo de ilustración del poema previsto a grandes rasgos para Verve, aunque no menos eficiente, sólo puede entenderse como contrapunto heterodoxo, y es que el libro de 1876 obedece a un planteamiento canónico. La relación entre Manet y Mallarmé consta entre las más estrechas que haya habido nunca entre un pintor y un poeta⁵⁹. Duró desde que se conocieron en 1873 hasta la muerte del pintor, acaecida una década después. Para cuando publicaron *Le Corbeau* y *L'Après-midi d'un faune* llevaban años siendo vecinos en París y manteniendo un trato diario⁶⁰, intensificado evidentemente por el trabajo en los proyectos comunes de 1875 y 1876. Ese año precisamente realizó Manet el tan pequeño como estupendo retrato de Mallarmé que conserva el Musée d'Orsay.

En el artículo «El jurado de pintura y Monsieur Manet», que Mallarmé publicó en abril de 1874 a propósito del rechazo de dos de las tres obras presentadas por el pintor para el Salón de ese año, se expresa por vez primera el entendimiento artístico mallarmeano medido con el formidable modelo de Manet. Coincidió ese artículo con la exposición de los impresionistas, primera del grupo, en el estudio del fotógrafo Nadar. El «cabal gusto de lo nuevo»⁶¹ se convertía en ese escrito en divisa de la modernidad compartida por el poeta y el pintor. Mallarmé trazaba descripciones de las incomprendidas pinturas de Manet que obraban como comprobaciones de su maestría. El discurso literario se articulaba por afinidad con la clarividente cohesión de las pinturas en un ejercicio crítico característico de su autor, previamente entrenado en las reseñas de artes decorativas y de moda, entre las que destacan sus colaboraciones para la revista *La Dernière Mode*. En 1876 publicará en la revista londinense *Art Monthly Review* un artículo extenso cuyo original en francés se ha perdido, «The Impressionists and Édouard Manet», su principal escrito consagrado a la pintura, donde Manet es tratado como apóstol del arte nuevo, a quien todos se deben. Tres factores determinan la nueva pintura: la ejecución al aire libre, el recurso a la simplificación y el tema moderno⁶². Todo consiste en una aproximación perceptiva, y la instancia a la simplificación llama a un ojo como el del maestro, «virgen y abstracto»⁶³, según lo describió más tarde, despojado, que acepta la relación pasajera en una unidad de atmósfera de todo lo que de antemano consideraríamos diferente

59 Jean-Luc Steinmetz, «Mallarmé et Manet», en AA. VV., *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006, pp. 67-73.

60 Cfr. *C.C.*, 1995, p. 588.

61 *O.C.*, 1945, p. 700.

62 Cfr. Yves Peyré, «Une singulière attraction», en *Mallarmé, 1842-1898. Un destin d'écriture*, dir. Yves Peyré, cat. cit., pp. 87-106.

63 En «Édouard Manet» (*Divagations*, 1897). *O.C.*, 1945, p. 532.

en su aspecto. La captación del aspecto pasajero de las cosas, objetivo de la nueva pintura, que Mallarmé vinculó a un afianzamiento democrático de la estética moderna, se inauguraba demostrativamente con la obra de Manet y cobraba continuidad con los impresionistas. El espíritu de la simplificación no atendía sino a ese enunciado de lo transitorio, que era en definitiva tarea primordial de la poesía en su esfuerzo de articular el tiempo sin juzgarlo. Mallarmé tomó en crianza la crítica de la pintura para explorar las propias disposiciones creativas de la literatura, cosa que hizo ante todo bajo el ejemplo de la obra de Manet y de los impresionistas. Las reseñas que publicó —a título de «cotilleos»— en otra revista británica, *The Athenaeum*, en 1875 y 1876⁶⁴, también se ocuparon del arte nuevo, en especial de Manet, con reflexiones que se conducen hacia enunciados de la propia estética simbolista. Las poesías de este artífice del simbolismo se definieron ocasionalmente en su época, igual que las de Verlaine, como impresionistas. El espíritu de la simplificación, destacado por Mallarmé, apuntaba asimismo a la ausencia de jerarquías en la disposición de los elementos en la pintura, a la equidad de los valores de figuras, objetos y atmósfera, a la suma de aspectos que hacen del cuadro una transitoria unidad sobre la que intervienen las reflexiones e impresiones del crítico como ejercicios de creación, efectivamente guiados por el espacio ambiente que fija el pintor. Mallarmé halló en la libertad artística de Manet una escuela en la que ponerse a prueba.

La crítica de arte de Mallarmé, en la estela de Baudelaire, hace del texto sobre pintura una ocasión perceptiva de significados poéticos⁶⁵. Mientras que sus contemporáneos Edmond y Jules Goncourt defendieron una aproximación a la pintura celosamente plegada a ideales realistas, esto es, donde la pintura se entiende y respeta no como arte de ideas, sino de manera eminente como materialización plástica de realidades visuales, y sus capacidades son celebradas como arte de la representación de las condiciones de la vida en su verdad material, en la crítica de Mallarmé prima la superación de las condiciones objetivas de lo representado para dar pábulo a una contemplación creativa. La crítica simbolista escolta la imagen pictórica hasta el estatuto de la palabra, acoge la imagen imitativa para que la *poiesis* tome impulso, contempla lo imitado para simbolizarlo desde el lenguaje de la creación. El oficio del poeta se transfiere al crítico.

La relación de circunstancias en el diálogo de Mallarmé con Manet cuando colaboraron en la edición de *L'Après-midi d'un faune* difiere, desde luego, por completo de

64 Stéphane Mallarmé, *Les «gossips» de Mallarmé. «Athenaeum» 1875-1876*, textos inéditos presentados y anotados por Henri Mondor y Lloyd James Austin, París, Gallimard, 1962.

65 Cfr. Micéala Symington, *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruselas, Peter Lang, 2006, pp. 131-240.

la que los vincula en el coloquio del crítico con el pintor, pero se repite en ambas la diferencia entre modos de formalización que, si bien pueden compartir el mismo horizonte, no tienen el mismo estatuto epistemológico. Las artes miméticas y las artes poiéticas buscan un modo de complementarse en ese libro para satisfacer un tema tan objetivo como la vida póstuma del fauno mítico, y lo hacen invirtiendo el orden de objetivación, haciendo de la imagen visual marco engastado sobre el cuadro que crea la pintura del texto. La creación poética de Mallarmé se construye como objeto realizado en el texto, como reunión de actos del pensamiento, lugares, flores, humores y sonidos de la palabra que los establece como paisaje ambiente. En su artículo «Stéphane Mallarmé», Paul Valéry precisaba que el poeta «no veía en el universo otro destino concebible que el de ser finalmente *expresado*. Podría decirse que colocaba el Verbo no al principio, sino al final último de todas las cosas»⁶⁶. Con el acabamiento expresivo del universo en la palabra, esta demanda dar pruebas de su propia visualidad, análoga a la certidumbre física que la precede en la experiencia. Dice Maurice Blanchot, por otro lado, que en Mallarmé

volvemos a encontrar a la poesía como un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo. Así, el poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia. Crea un objeto de lenguaje, como el pintor que no reproduce con los colores lo que es, sino que busca el punto en que los colores dan el ser.⁶⁷

Objeto del lenguaje es, en lo que nos ocupa, el fauno, cuyo mediodía se consagra en el poema.

Si en la crítica Mallarmé aproxima el lenguaje poético al proceder de la pintura, en la poesía el lenguaje es creador de un espacio pictórico manumitido de un modelo dado, pero que intima con lo percibido visualmente. El soporte ideado para ese poema visible es el libro-objeto, el libro-mundo, el libro-*hortus conclusus*, un precedente del libro-flor de Tériade. La edición de *L'Après-midi d'un faune* de 1876, con su generosa materialidad, las cubiertas de fieltro blanco con el título impreso en oro, la tipografía espléndida, la portadilla con letras impresas en negro y rojo, los cordones de seda rosa y negra para el cierre, cuyos colores encuentran resonancia en las tintas de las imágenes—negra para el grabado en madera, rosa para la aguada aplicada a mano por el propio Manet—, cuida las correspondencias sensitivas para hacer del libro un

66 Paul Valéry, *Variété I et II*, París, Gallimard, 2009, pp. 262-263.

67 Maurice Blanchot, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkins, Barcelona, Paidós, 1992, p. 35.

objeto perfeccionado y único⁶⁸. La tirada se limitó a 195 ejemplares, veinte de ellos en papel Japón. De aquel libro de 22,5 x 31 centímetros habló Huysmans en *À Rebours* como un objeto delicioso, en cuyo contacto se insinuaba «una discreta advertencia de este pesar, una vaga amenaza de esa tristeza que sucede a los transportes que se apagan y a las apaciguadas sobreexcitaciones de los sentidos»⁶⁹. La experiencia material del libro se hacía eco del decurso del poema y de la peripecia del fauno. En la bibliografía comentada que Mallarmé redactó para la edición de lo que finalmente fue su antología póstuma, *Les Poésies*, se describía el libro de 1876 en estos términos:

L'Après-midi d'un faune, aparecido aparte, decorado en su interior por Manet, una de las primeras *plaquettes* costosas y estuche de bombones, pero de ensueño y un poco orientales, con su «filtro de Japón, titulado en oro y anudado con cordones rosa de China y negro», tal como lo dice el anuncio.⁷⁰

Citaba de memoria, con alguna incorrección, el texto del anuncio con el que se había publicitado el libro. Que autorizara su reedición en 1887 en impresión corriente confirma, al igual que otros testimonios, la estima por esta pieza de bibliofilia que en esa presentación retrata al modo de un bien caprichoso, investido de los atractivos circunstanciales propios de un objeto de moda, envuelto para el consumo de su época.

El libro procuraba una sugestión sensitiva, asumía la función de refrendario de certidumbres físicas, era un envoltorio de referencias visuales y táctiles, de resonancias sensibles que guardaba el poema como el marco que retiene el ambiente de un cuadro y ayuda a reunir las disposiciones del que lo mira. El libro envuelve el recitado para situarlo en un todo de la experiencia. «Todo existe para acabar en un libro», escribió Mallarmé en el primer párrafo de *El libro, un instrumento espiritual*. Con la edición de *L'Après-midi d'un faune* ensayó una formalización ideal de libro cuyas características no contrarían las reflexiones que se hizo en ese texto. Porque el objeto fundamental consistía en actualizar la experiencia de lo que es externo al lenguaje como materia de este. En ese mismo opúsculo dice Mallarmé sobre el texto y su lectura, con una sintaxis hecha para la sugestión:

Atribuyamos a los sueños, antes de la lectura, en el macizo de un jardín, la atención que alguna mariposa blanca solicita; esta, a la vez en todas partes y en ninguna, se

68 Cfr. Micéala Symington, *op. cit.*, pp. 148-150. Completa a Anne Hyde Greet, «Édouard Manet and his Poets: the Origins of the *Livre de peintre*», *Symposium*, invierno 1980/81, pp. 311-332.

69 Citado en *O.C.*, 1945, p. 1326.

70 Stéphane Mallarmé, *Les Poésies*, Bruselas, Edmond Deman, 1899, p. 139. Citado por Luce Abélès, *art. cit.*, p. 110.

desvanece, no sin que acabe de pasar y repasar, con insistencia, una nada de agudeza y de ingenio, donde reduce el tema, delante del asombro.⁷¹

La referencialidad física es importante en lo concreto. Si comparamos el frontispicio grabado por Rops para la edición de *Les Poésies*, que es un libro de libros, recopilación de los poemas de Mallarmé —si bien no incluía, era pronto, *Un coup de dés*—, con el frontispicio del *Fauno*, comprobaremos que la estampa de Rops, representación alegórica de la Poesía, no precisa de referencialidad física. La estampa del *Fauno* nos sitúa en un espacio verosímilmente sensitivo donde corre el aire, donde hay cosas ocultas, donde los juncos crujen. La figuración de la Poesía que hace Rops no acompaña ningún poema, sino una suma de composiciones cuya gracia sensitiva tiene muchos orígenes.

Paul Valéry, en su conciso ensayo sobre *Un coup de dés*, poema muy diferente pero igualmente encaminado a encarnar un ideal de libro, dice acerca de su autor:

Toda su creación, deducida del análisis del lenguaje, del libro, de la música, realizado durante años, se funda en la consideración de la *página* en tanto que unidad visual. Había estudiado muy cuidadosamente (incluso en los carteles y en los periódicos) la eficacia de las distintas distribuciones de blancos y de negro, a la vez que la intensidad comparada de los tipos. Tuvo la idea de desarrollar estos medios, dedicados a llamar burdamente la atención o a servir como adorno natural de la escritura. Pero en su sistema una página debe comunicarse con la mirada que precede y arropa la lectura, «intimar» con el movimiento de la composición, hacer presentir a través de una especie de intuición material, de una armonía preestablecida entre nuestros distintos modos de percepción —o entre las *diferencias de paso* de nuestros sentidos— aquello que va a producirse en el intelecto. Introduce una lectura *superficial* que luego encadena a la lectura *lineal*; se trataba de enriquecer el campo literario con una segunda dimensión.⁷²

Muchas veces se ha dicho que Mallarmé pintaba con las palabras, las situaba en la página para enfilar el poema. La pintura de palabras que hay en cada uno de sus poemas tienta una referencialidad distinta. En *Un coup de dés*, lo mismo que en el *Fauno*, hay un componente superfluo que socorre esa referencialidad sobre el que se enfila la lectura. Este es, en *L'Après-midi d'un faune*, la persuasión física de un objeto privilegiado, el vehículo de sugerencias sobre el que el mito transborda hacia

71 O.C., 1945, p. 382.

72 En *Poesía. Revista ilustrada*, 1992, p. 63.



Fig. 15 Édouard Manet, frontispicio de la edición de S. Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, París, Alphonse Derenne, 1876. Xilografía y aguada sobre papel, 195 x 290 mm. París, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.



Fig. 16 Edgar Degas, *Mallarmé y Renoir*, 1895. Fotografía, copia a la gelatina de plata en ampliación de Tasset. 380 x 290 mm. Copia donada por Degas a Paul Valéry con texto autógráfico de este sobre la cartulina. París, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

nosotros. Llega con el libro una valija recitable de la Antigüedad: «El libro, expansión total de la letra [dice en *El libro, un instrumento espiritual*], debe sacar de ella, directamente, una movilidad, y espacioso, por correspondencia, instituir un juego, no sé, que confirme la ficción»⁷³.

La inmediata recepción artística de *L'Après-midi d'un faune*, en su producción muy copiosa, aporta una lectura de canon simbolista muy alejada del marchamo de Manet en la edición. La obra sinfónica de Debussy *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, estrenada en 1894, pieza inagotable en la historia del ballet, y la escultura en madera realizada por Gauguin en 1892, durante su primera estancia en Tahití con el título *L'Après-midi d'un faune* (Vulaines-sur-Seine, musée Mallarmé), y regalada al poeta a su regreso, a fines de 1893, tienen en común ese canon creativo, atento ante todo al misterio. *L'Après-midi d'un faune* también hizo patente su poder de inspiración en el trabajo de Auguste Rodin, de cuya escultura, realizada hacia 1886, *Fauno y ninfa* o *El Minotauro*, poseyó Mallarmé una —hoy desaparecida— prueba de escayola obsequio de su autor. Mallarmé fue un poeta de artistas, que además de haber tenido colaboraciones y tentativas de colaboración con Manet, Renoir, Morisot, Degas, Whistler, Redon y otros, movió con sus poemas el trabajo de algunos más, entre los que estuvieron Rodin, Gauguin y Munch. Hay una visualidad mallarmeana que se exterioriza enérgicamente en obras artísticas, como si la visualidad estuviera consustancialmente comprendida, suspendida en su palabra. La fotografía tomada por Edgar Degas en 1895 en el salón de Julie Manet, hija de Berthe Morisot, fallecida en marzo de ese año, y que retrata juntos a Renoir y Mallarmé, asiduos de su casa⁷⁴, con el propio Degas reflejado en el espejo junto a la cámara, con la figura desleída por el fuego de las lámparas⁷⁵, trata esa visualidad. Renoir, sentado en el diván, mira a la cámara, al exterior, mientras que Mallarmé, apostado a su lado, de pie, tiene los ojos cerrados. Su cabeza, apoyada en la pared, se esfuerza en alcanzar un descanso comparable al de la siesta, con la que llegan y vagan visiones interiores. Hay una complicidad entre visualidades llenas pero divergentes, la del poeta del fauno y la del pintor de ninfas, que dejan el contenido de lo real en un término intermedio cuyo aspecto queda en suspenso, como los reflejos en el azogue. El maestro de la belleza plástica del verso se sitúa con los ojos cerrados al lado del pintor, mientras este, a su vez, sitúa la verdad de la escena dirigiendo su mirada hacia delante.

fig. 16

73 O.C., 1945, p. 380.

74 Véase la edición, ricamente anotada e ilustrada, de *Mallarmé – Morisot. Correspondance, 1876-1895*, cartas reunidas, presentadas y anotadas por Olivier Daule y Manuel Dupertius, Lausana, La bibliothèque des arts, 2009.

75 Cfr. Yves Bonnefoy, «Igitur et le photographe», en *Mallarmé, 1842-1898. Un destin d'écriture*, dir. Yves Peyré, cat. cit., pp. 59-85 (82 ss.).

8. BORES HACIA MALLARMÉ

Cuando a Bores se le pidió preparar la edición de *L'Après-midi d'un faune*, la obra de Mallarmé estaba siendo objeto de una poderosa recuperación intelectual. La publicación del citado estudio de Charles Mauron *Mallarmé l'obscur*, que Tériade recomendó a Bores, es sólo un ejemplo. Entre 1941 y 1942 aparecieron los dos volúmenes de Henri Mondor *Vie de Mallarmé*. El mismo autor fue el encargado de cuidar con Georges Jean-Aubry la edición de las obras completas que publicó Gallimard en 1945 en su Bibliothèque de la Pléiade, a la que siguió en 1947 una primera monografía de Jacques Scherer sobre Mallarmé. Otro importante trabajo, aparecido en Lausana en 1942, es el de Pierre Beausire, *Essai sur la Poésie et la Poétique de Mallarmé*. Sin duda la década de 1940 rindió para la investigación sobre Mallarmé obras fundamentales, que ordenaron el conocimiento de su obra. Ese esfuerzo erudito fue acompasado a la continuidad de una intensa recepción, muy viva en las décadas precedentes, en la que se sitúa el muy debussyano ballet *Hérodiade* que Paul Hindemith compuso en 1944 para Martha Graham. Tériade, impulsor de la edición de *Poésies* de 1932 en Skira, estuvo, qué duda cabe, entre quienes contribuyeron a una nueva actualización de Mallarmé. La impronta mallarmeana en *Minotaure* se reconoce muy explícitamente en la colaboración que Tériade hizo imprimir sobre las crónicas del poeta para *La Dernière Mode*, cuya importancia iniciática no se había puesto tan de manifiesto hasta entonces⁷⁶. Aquel artículo llamaba a una moda Mallarmé.

El editor griego, en cuya producción tanto peso tuvieron los temas clásicos y mitológicos, eligió entre los primeros temas para sus libros de artista de Verve el *Fauno* de Mallarmé. Años después encargaría a Marc Chagall el libro de litografías *Daphnis y Cloe* [*Daphnis et Chloé*], la novela pastoral griega, que apareció en 1961 con la traducción al francés de 1559 debida a Jacques Amyot. Ambos proyectos tuvieron en común haber sido temas de música sinfónica para ballet —el primero, como es sabido, de Debussy, el segundo de Ravel— que vivieron interpretaciones legendarias por los Ballets Rusos de Diaghilev en 1912. En la memoria moderna quedó registrado como un hito absoluto la actuación de Vaslav Nijinsky encarnando al fauno a la sazón. Al igual que Claude Debussy y Maurice Ravel, autores de diversas canciones sobre poemas de Mallarmé, como *Soupir* y *Placet futile*, cantados por ambos, Tériade fue admirador y conocedor de la obra del poeta, de cuyo tema clásico por excelencia, el *Fauno*, quiso hacer materia de un libro moderno de artista.

⁷⁶ Henry Charpentier, «La Dernière Mode de Stéphane Mallarmé» [junto a una antología de textos], *Minotaure*, 6, 1934, pp. 25-29.

La afinidad de Tériade con Mallarmé ha de extenderse también a su disposición como crítico de arte, con cuyos criterios coincide en muchos aspectos. La disputa entre la crítica de arte creativa, a cargo de poetas, y la crítica cuya objetividad se basa en una literalidad de lectura, y la misma disputa entre una crítica literariamente competente y la crítica de arte periodística, sin entendimiento, vivas en tiempos de Mallarmé, estaban también a la orden del día en época de Tériade. La memoria de Baudelaire, la importancia del crítico y portavoz simbolista Charles Morice⁷⁷ en la formación de la crítica de arte francesa del cambio de siglo, y la forma en que cristalizó, en definitiva, la llamada «critique vivante» de los años veinte y treinta, crearon partidarios de una nueva crítica creativa. Abogaban por una literatura artística reveladora, hermanada con la renovación. Tériade, a este propósito, fue un cantor del rejuvenecimiento de la pintura, en la estela, en suma, de los críticos poetas. Esta forma de fraternidad de arte y literatura se vio explícitamente protegida en las revistas que creó y dirigió. La inseparabilidad de poesía y artes plásticas fue norma fundacional de la revista *Minotaure*, lo mismo que en *Verve*. Los ricos contenidos de *Verve*, con sus cubiertas siempre de nueva concepción para cada número hechas por Matisse, Bonnard, Miró, Maillol, Picasso y otros, y donde se reunieron láminas de Braque y Renoir, de Rembrandt y Rouault, radicaban igualmente en la conjugación del trabajo de los artistas con el de poetas y escritores, entre los que fueron asiduos Valéry, Gide, Michaux, Reverdy y Malraux. *Verve*, la creación más personal del editor, se constituyó como espacio destinado expresamente al acercamiento y a la interacción de pintura y poesía. La demanda de colaboración de Paul Valéry, y también la de André Gide, son, desde luego, expresivas del reconocimiento de su literatura, pero ponen asimismo de relieve la voluntad de conexión con autores que atesoraban la memoria de Mallarmé y la generación simbolista.

La «critique vivante» que practicó Tériade estaba comprometida eminentemente con el placer sensorial en la pintura y el impulso vital de sus temas; con su verdad emotiva, en suma. Junto a otros escritores de las artes, como su modelo, Léonce Rosenberg, no se avino con la crítica normativa. Esta persistía de la mano de la pintura que postulaba la prioridad de los valores lingüísticos y una lectura del cuadro como pura composición formal. El dominio de los protocolos del lenguaje artístico y de puras inquietudes formales, por ejemplo, en el campo de la pintura de *nature morte*, tan extenso por entonces, llevó a posicionamientos enfrentados de la crítica⁷⁸. Tériade

77 Carina Schäfer, «'Bon critique, tu es, tu dois être la conscience vivante de l'art'. Charles Morice und der 'Mercure de France'», en Uwe Fleckner y Thomas W. Gaehtgens (eds.), *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlín, Akademie Verlag, 1999, pp. 179-198.

78 Gian Casper Bott, «Betrachter im Käfig der Chimäre. Die französische Kunstkritik und das Stillleben der Moderne», *ibid.*, pp. 123-146.

se pronunció sobre la pintura sin condicionantes normativos, abundando una y otra vez en la medida de su capacidad de sugestión emotiva. Entró en la polémica sobre la pintura de naturalezas muertas en su artículo «Rehabilitación de la obra maestra», que *Minotaure* publicó en diciembre de 1934. Excusa de su artículo era el anuncio de la publicación en Skira de un álbum de obras maestras de la pintura francesa desde el siglo XIV, *Les Trésors de la peinture française*. Allí contaba la insalvable ruina de la pintura de historia en la modernidad, la conversión de la pintura de tema en objeto de fobia en el camino de la emancipación de todo academicismo y de la obra maestra en auténtica pesadilla de los buenos pintores, para denunciar una nueva crisis de la pintura, caída en los nuevos academicismos individualistas que hacen su «castillo de naipes» despojados de toda idea de pintura y de toda «preocupación por la obra maestra», para decir a continuación:

Hoy, en el centro de la debacle irremediable de todos los pequeños fauvismos personales, ¿qué esperamos?

Las naturalezas muertas de imperceptibles variaciones se alinean delante de nosotros, innumerables, como las hojas. Pero, aunque esto no haya ocurrido sino para satisfacer nuestra necesidad actual de salvaguardia, para recoger el oro esparcido de las conquistas del arte moderno en realizaciones de proporciones eternas, preferimos un árbol a una hoja, un bosque a un árbol, un mundo a un bosque.

¿El pintor se contentará indefinidamente con ser un artesano que repite el modelo que una vez halló, o se liberará para volver a ser el poeta posible? ¿Podríamos imaginar a Lautréamont ejecutando la versión número mil de los *Cantos de Maldoror*, a Baudelaire rehaciendo sin cansancio *Las flores del mal* o a Rimbaud siguiendo en la redacción de *Poèmes* después de haberlo dicho todo en algunos versos?

La preocupación por la obra maestra es, si así se quiere, la responsabilidad que un artista toma conscientemente para con su obra para llevarla hasta el extremo de la perfección. Es la inspiración orgullosa del pintor que, dejando atrás el ejercicio, la experiencia e, incluso, la investigación, se orienta hacia la realización total sin restricción de sí mismo. El pintor que aspira a la obra de arte maestra es aquel que confía a esa obra todo lo que posee, sin segundas intenciones de economía, sin esperanza de supervivencia. Para que existan tales artistas, es decir, verdaderamente creadores, deben ser antes que nada maestros de su arte, es decir, poseerlo enteramente hasta el punto de liberarse de su preocupación. La preocupación por la obra de arte maestra puede entonces sustituir a la preocupación inútil por la pintura.⁷⁹

79 Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., pp. 457-458.

Las alegaciones de la defensa de una obra de arte maestra no entran en la condena del tema, ni tampoco en su vindicación. Extendía la noción de academicismo a la producción artística moderna para deplorar su desvitalización en un sentido muy parecido a como juzgaba Bores la caída del lenguaje artístico en lo protocolario. Bores lo expresaría así:

Los buenos *hacedores* son siempre académicos, no importa la tendencia o etíqueta. Siempre hay un academicismo que se forma al lado de la pintura viviente, y que, en general, es mejor comprendido que esta. Hoy en día se pinta académicamente fauve o abstracto, como antes se había pintado académicamente del natural o según los clásicos.⁸⁰

Tériade apelaba en el citado escrito a la prueba de una pintura que no tiene en sí misma su modelo, sino que pulsa su capacidad de completar en sí misma un mundo. La pintura de naturalezas muertas, refugio en la época de una pintura sin impronta temática fuerte, no es objeto de rechazo sino de reflexión. Le reclama aptitud poética, esto es, un crecimiento hacia la representación perfeccionada, que es apertura a una experiencia expansiva de la representación. «Preferimos un árbol a una hoja, un bosque a un árbol, un mundo a un bosque», dice, a sabiendas de que un bodegón es también susceptible de aunarse al impulso vital del mundo y hacer de él experiencia.

Este editor y escritor hizo del parangón entre poesía y pintura un motivo frecuente de sus reseñas artísticas. Quería verlas reunidas en la senda común que reconocía para las artes. En relación a los planteamientos de Mallarmé, la comunidad de inquietudes —o, al menos, de los términos de preocupación por lo que hace a una obra maestra— no es pequeña, si bien se inserta en una constelación del gusto distante en el tiempo y diferente de la del simbolismo. El gusto no es un patrimonio estable ni tampoco lo contrario; sólo en pocas ocasiones vive cambios radicales. Léonce Rosenberg definió muy plausiblemente el gusto dominante en el gran arte de la época cuando, en una entrevista que concedió a Tériade en 1927, apuntaba la incidencia en el gusto moderno, y decididamente en Picasso, de una novedad —arrastrada desde la Restauración— consistente en la «conjugación de la tradición real con la popular»⁸¹. Las interpretaciones de esa conjugación entre lo popular y lo aristocrático han sido múltiples en la modernidad y, desde luego, Tériade trabajó en ese acuerdo, como también lo había hecho la escritura Mallarmé.

80 Francisco Bores, «Escritos y declaraciones», en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. cit., pp. 13-26, pp. 16-17.

81 Tériade, *Écrits sur l'art*, ed. cit., p. 96.

Bores, pintor de tantas naturalezas muertas y de interiores, de muchos paisajes y *déjeuners*, tampoco abogó ni mucho menos por el fortalecimiento del tema en la pintura. El tema nunca adquiere una presencia enfática en la obra del maestro, pero no porque su pintura se encomiende a la abstracción, sino porque sus temas se diluyen en la discreción de lo cotidiano y en la sencillez de lo popular. «Una pintura debe ocupar la pared, pero no gritar sobre los tejados»⁸², dijo. Sin embargo, el desafío de la obra maestra, al modo en el que lo expone Tériade en el artículo citado, el que asume el pintor que «se orienta hacia la realización total sin restricción de sí mismo», coincide sin duda alguna con lo que mueve el trabajo de Bores. A lo largo de toda su trayectoria, también después de lograr un reconocimiento público muy notable, preservó la frescura del artista «sin restricción de sí mismo», cuyo trabajo no queda ni subordinado al encuentro de ningún protocolo ni condicionado por previsibles instrucciones de construcción, sino que se guía por el primado de la realización del contenido de la experiencia que se expresa: «No quiero ser esclavo de una técnica o de un procedimiento y ver incluso de una manera determinada; yo me empeño en utilizarlos para hacer más evidente la expresión de la verdad»⁸³.

El tema literario aparece sólo puntualmente en el trabajo de Bores y, por lo general, está ligado a cometidos concretos, como su *Le Neveu de Rameau* y otras piezas de las que antes hablábamos. También existen dibujos expresamente literarios, como los que hizo sobre *El cuervo* de Poe, de los que se ignora casi todo lo que concierne a cuándo y por qué se realizaron; más aún, hay dibujos de tema cuya fuente se desconoce. Entre ellos cabe mencionar, por ejemplo, dos tintas que conserva el Museo Reina Sofía, datadas en 1940 e identificadas con el título *Homenaje a Olimpia*⁸⁴. Pero, en efecto, el tema literario no fue huésped habitual del taller de Bores, quien, al recibir el encargo de ilustrar *L'Après-midi d'un faune*, era invitado a hacerlo de forma parecida a como Henri Laurens, otro artista de extrema finura pero ajeno al tratamiento de temas literarios, fue comisionado por Tériade aproximadamente en la misma época a ilustrar *Los Idilios [Les Idylles]* de Teócrito⁸⁵. Como es obvio, en uno y otro caso se estaba apelando a poetas de la imagen, capaces de conectar con esos temas clásicos. El libro con grabados en madera de Laurens apareció en 1945. La no conclusión del libro sobre el poema de Mallarmé, habida cuenta de la importancia de su figura como eslabón o como gozne de la tradición que reavivó el proyecto editorial de Tériade, ha de juzgarse como una pérdida fundamental. Y no sólo

82 Francisco Bores, «Escritos y declaraciones», en *Bores esencial, 1926-1971*, cat. cit., pp. 13-26 (16).

83 Ibid.

84 Publicados en *Francisco Bores. Dibujos. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, MNCARS, 2000, pp. 147-148.

perdía Verve un libro decisivo de Mallarmé, sino también la edición en esa serie de un libro de artista de Bores, por quien Tériade profesaba una admiración excepcional. Esta segunda ausencia quedó compensada años después, en 1961, cuando Verve publicó sendas monografías, soberbias en su factura, sobre André Beaudin y Francisco Bores⁸⁶. El libro sobre este último llevaba ocho litografías policromas originales y cubierta especialmente compuesta por el artista, impresas en el taller de los hermanos Mourlot, además de numerosas ilustraciones en color y en blanco y negro que completaban una rica antología de toda su producción. El ensayo de Jean Grenier que comentaba ese recorrido ilustrado celebraba a Bores como poeta de la pintura. En él se recogen múltiples declaraciones del artista, en ocasiones conocidas de antes, pero en su mayor parte derivadas de las conversaciones con este crítico, quien ya había escrito sobre el pintor años atrás⁸⁷. Así, por ejemplo, podemos leer lo que Bores le dice sobre la pintura:

fig. 17

Se trata de crear una equivalencia de lo que es la visión. La pintura sigue siendo para mí algo que pertenece a la experiencia visual. Bien es verdad que en otro tiempo había más relación que ahora entre lo que la naturaleza proponía al pintor y lo que este pintaba. Ahora el cuadro es ante todo algo que existe en sí mismo, no es un sujeto de representación, sino una sugestión poética.⁸⁸

El entendimiento creativo de la pintura de Bores, por múltiples razones, se prestaba a establecer un diálogo —como el que Tériade le encomendó— con el poema del *Fauno*. «Tengo confianza en que harás una obra maestra», escribió Tériade al pintor, recordemos, en la carta citada del 24 de marzo de 1943. Tériade y Bores, bergsonianos ambos, vieron en el *Fauno* un tema no sólo digno de la más alta consideración poética, sino asimismo objeto privilegiado de celebración vitalista. Con todo, el poema de Mallarmé forzaba a Bores a una digresión en los contenidos de su característica capacidad evocativa, sobre la que quisiera que nos detuviéramos.

En 1949 Jean Bouret escribió sobre la pintura del maestro:

Nada es brusco y todo encanta. Esta es la verdadera maestría: evitar las estridencias para hacer más nítida la llamada. En una época fue Juan Gris; en otra Char-

85 Isabelle Monod-Fontaine, «Henri Laurens et Tériade», en *Tériade & les livres de peintres*, cat. cit., pp. 95-101 (97).

86 *André Beaudin*, texto de Georges Limbour, París, Verve, 1961; *Borès*, texto de Jean Grenier, París, Verve, 1961. [Cit. *Borès*, 1961]

87 Jean Grenier, «Francisco Borès», *L'Oeil*, 21, 1956.

88 *Borès*, 1961, s.n.p.

din. Bores, ahora 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. Bores empleó las teorías de la escuela moderna tras pasarlas por la criba de la razón, expresando con más calidez que ningún otro la hermosa certeza de la vida interior y silenciosa.⁸⁹

fig. 18

Términos como «silencioso», «a media voz» y otros que aluden al discreto recogimiento del que se nutre la materia de ficción de Bores no escasean, como sabemos, en la literatura que sobre él se ha escrito. Hay que entender que su experiencia como ilustrador del *Fauno* requería de la transferencia de su cálido y lánguido vitalismo a una personificación mitológica expansiva. De ese ejercicio resulta un poderoso impulso expresivo hacia la aclamación propia de la égloga, una marcha hacia delante que, además de en el corpus de dibujos que nos ocupa, tendrá efecto en su pintura. Una de sus obras fundamentales de 1944, *El verano* [L'Été], considerado una premonición de la liberación de París, cuadro obsequioso que oficia la prodigalidad de la naturaleza y la armonía feliz en su vivencia, despliega los contenidos propios de una pastoral. Para encontrar precedentes de esta pintura en composiciones de Bores de sesgo alegórico habría que remontarse a obras muy anteriores, como, por ejemplo, *Día de primavera* [Jour de printemps], de 1939 [cat. raz. núm. 1939/3]. Es mérito del trabajo en el *Fauno*, de la comunicación con el verso solar de Mallarmé, así como de sus paisajes de 1943, haber incidido en su trabajo durante la guerra a favor de una conciencia de rebeldía lírica como la que se afirma en *El verano* con rasgos paradigmáticos.

Entre las piezas mayores de Mallarmé era *L'Après-midi d'un faune* el poema que más expresamente se prestaba a convertirse en tema de Tériade y de Bores para Verve, a llenar el gusto por la afirmación de una urgencia sensitiva y por la naturaleza visible como motivo de introspecciones alteradas.

El inacabado libro de Bores se presenta en este sentido como un hito oculto en la historia de la recepción artística de Mallarmé, que ha sido fuerte y que se replegó muy fundamentalmente sobre ese poema en el fin y el cambio de siglo y hasta el proyecto de Verve, periodo en el que cobró protagonismo entre los artistas mallarmeanos otra pieza magistral, muy diferente: *Un coup de dés*. Ni que decir tiene que esta *terrible simplification* sólo pretende glosar la fortuna crítica que reparte esos dos poemas entre constelaciones artísticas significativamente separadas en el tiempo y cuyo denomi-

89 Jean Bouret, «Borès et la passion des gris», *Arts*, junio 1949, pp. 1 y 4. Traducción tomada de Hélène Dechanet, en *Cat. raz. I*, 2003, pp. 35-36.

nador común es un modelo poético que, como el de Mallarmé, ha sido interpretado *in extenso* como figura de autoridad de las vanguardias y posvanguardias, en particular en todo lo que afecta al intenso intercambio entre arte y poesía, el cual, desde las *parole in libertà* futuristas a la *performance* pasando por el «teatro de la crueldad» de Antonin Artaud, fue guía de la creación del pasado siglo⁹⁰. «Mallarmé es la fuente del arte contemporáneo [...]. Inventa inconscientemente el espacio moderno [...]. Una tirada de dados. Sería un tratado sobre el arte»⁹¹, escribía Marcel Broodthaers en 1970. La muestra de este artista presentada por vez primera en 1969 en la galería Wide White Space de Amberes bajo el título *Exposición literaria en torno a Mallarmé* ha sido reconocida como un fenómeno de época, como noria de oráculos para la historia del arte conceptual. Aquella exposición presentó como pieza básica una edición en tres versiones diferentes del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* transformado por Broodthaers en imagen sin palabras. Hizo imprimir una edición de 300 ejemplares que seguía la segunda y canónica edición del poema publicada por Gallimard en 1914, alterando la portada y sustituyendo los versos por bandas rectangulares negras que respetaban en altura y anchura la mancha de la tipografía. En la cubierta, donde en el original dice *Poème* puso Broodthaers *Image*, y donde aparecía el nombre del autor sustituyó el de Mallarmé por el suyo. También cambió, cómo no, el nombre de la editorial. De ello resultó una versión quintaesenciada de *Un coup de dés*, impresa también en otros 90 ejemplares en papel transparente de calco y, por otro lado, en planchas de aluminio, una para cada doble página y una en blanco, con una capa de alúmina. La exposición tenía otros componentes, entre los que me permito destacar los paneles con el dibujo impreso de una pipa rodeada de letras del alfabeto o sin esa compañía⁹². La pipa replicaba a la del cuadro *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. El énfasis recaía en una dimensión metalingüística de la poesía de Mallarmé, en la preservación de la horma que permite mantener su presencia conceptual sin una fijación del texto. La alusión a Magritte era expresamente *mallarmeanista*. Magritte estuvo entre los pintores atraídos a la lectura de Mallarmé, particularmente del misterioso *Igitur*⁹³. La renovación del conocimiento de la obra de Mallarmé que tuvo lugar en la década de 1940 con estudios como los de Mondory Mauron encontró a Magritte preparado para contarse entre sus beneficiarios.

90 Cfr. Jean-François Chevrier, «A qui vulguit!» y «Art i utopia. L'acció restringida», en *Art i utopia. L'acció restringida*, cat. cit., pp. 9-12 y 13-15; del mismo, «Le modèle théâtral. Mallarmé et hallucination négative», en AA. VV., *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, ed. cit., pp. 11-31.

91 Extracto de un folio manuscrito de la exposición realizada por Marcel Broodthaers en la galería MTL de Bruselas en 1970, reproducido en *Marcel Broodthaers*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 139.

92 Cfr. texto de Anny de Decker en *Marcel Broodthaers*, cat. cit., pp. 140-141. Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, die Dinge*, Colonia, Walther König, 1997, pp. 98-107.

93 Véase Michel Draguet, «Magritte et Ensor sous le quinquet de Mallarmé», en AA. VV., *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, ed. cit., pp. 77-85.

Una palabra asidua de la escritura de Mallarmé fue «abolir», acción que busca en sus versos predicados nominales como un encaje, el azar o un conjunto de elementos, y que se corresponde con un característico esfuerzo elusivo de su dicción, cuyos contenidos se registran en su ausencia, en el reverso de lo aludido, en una suspensión que en último término sería la del propio lenguaje a favor de la vida. La abolición del lenguaje como demarcación restrictiva situó la escritura de Mallarmé ante el tema del divino fracaso, ante el empeño de significar lingüísticamente el silencio, ante el ideal de supresión del autor en la articulación de la palabra y ante la constelación de una nada aleatoria como significado. Esos fundamentos de la poesía de Mallarmé fueron los que mayor predicamento obtuvieron entre los artistas conceptuales que, como Broodthaers, lo tomaron por figura de autoridad⁹⁴ y, desde luego, por la figura de autoridad entre los poetas del simbolismo. Qué duda cabe que la composición de Mallarmé que oficia paradigmáticamente esta poética es *Un coup de dés*. Constituye expresamente el tema de Broodthaers en su *exposition* de 1969 y, entre nosotros, por ejemplo, lo trata la acción de Esther Ferrer *Mallarmé revisé o Mallarmado revisado*, escenificada en 1992. Una «capacidad de negación activa»⁹⁵, susceptible de denunciar el poder destructor de la ficción, se ha señalado como propiedad de la poética de Mallarmé de la que aprende el conceptualismo.

Una entrega como *L'Après-midi d'un faune*, aunque sembrada de visiones de una naturaleza físicamente inalcanzada para el soñador, despliega en la forma de la poesía bucólica una plétora de imágenes sensitivas que satura las percepciones con palabras tan eficaces como las flores. *Beauté* [belleza] y *Néant* [nada] son ciertamente aspectos extremos del espacio móvil en el que se sitúa la experiencia de su poesía, y ambos se presentan una y otra vez en sucesión. La *beauté* celebrada en el Fauno es muy orgánica. Da cuenta de la costa de Sicilia, paisaje mítico: «Ah bordes sicilianos de la tersa laguna / que, calladamente, mi vanidad, oculta bajo deslumbrantes flores [...]». *Un coup de dés* muestra una *beauté* nocturna, en cambio, frente al paisaje solar del Fauno. Paul Valéry, su primer lector, dijo que *Un coup de dés* había intentado «elevar una página a la potencia de un cielo estrellado»⁹⁶. Hay una nada más duraderamente vacía en *Un coup de dés*, pero también un paisaje. Hay una nada y una *beauté* que se requieren dialécticamente en su renovación orgánica, como el verso antiguo y el moderno

94 Véase la conversación entre Benjamin H.D. Buchloh y Michel Oppitz, «Marcel Broodthaers. Trente ans plus tard», en AA. VV., *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, ed. cit., pp. 89-109. Más allá Jean-François Chevrier, «Sans récompense», en *Vides, une rétrospective*, cat. exp. Centre Pompidou, París, 2009, pp. 286-292.

95 Jean-François Chevrier, «Le modèle théâtral. Mallarmé et hallucination négative», en AA. VV., *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, ed. cit., p. 31.

96 En *Poesía. Revista ilustrada*, 1992, p. 37.

que Mallarmé distinguía en el prefacio a ese poema, citado al principio de mi artículo. Ordenaba uno, recordemos, como producto de «la pasión y de los sueños», mientras que el nuevo enunciaba un tema «de imaginación pura y compleja o de intelecto». *L'Après-midi d'un faune* enunciaba un tema antiguo con irresistible complejidad intelectual. Todas las disposiciones son necesarias para el acontecimiento poético. En una carta del 27 de mayo de 1867, cuando ya estaban escritos los primeros borradores del *Fauno*, escribía a Eugène Lefébure:

Creo que, pensándose la naturaleza, para ser bien el hombre, hace falta pensar con todo el cuerpo. Es lo que da un pensamiento pleno y al unísono, como esas cuerdas del violón que vibran a la par que su caja de madera hueca. Los pensamientos que sólo parten del cerebro (de los que tanto he abusado el último verano y una parte de este invierno) me provocan ahora el efecto de aires tocados en la parte aguda de la cantarela, cuyo sonido no reconforta en la caja —que pasan y se van sin *crearse*, sin dejar su rastro. En efecto, ya no recuerdo ninguna de esas ideas súbitas del último año.⁹⁷

De hecho, es la complejidad formal del unísono de cuerpo y mente —en este caso encarnada de la figuración del *Fauno*— la que se traspa a una complejidad de la experiencia. *L'Après-midi d'un faune* despierta el mosaico antiguo para que se haga carne, pero no deja de hacer experiencia de un mosaico, de dar cuenta del brillo de fragmentos con entidad propia, como las teselas, separadas unas de otras, pero que en tanto que conjunto sitúan en el poema la imagen completa. La reflexión mallarmeana sobre la *obra*, en definitiva sobre la imaginación literaria, desembocó en la teoría del «libro supremo» que se encuentra recogida en varios de sus opúsculos y en borradores rescatados de sus papeles⁹⁸. El Libro es un análogo de la naturaleza al componerse de una multiplicidad de unidades, ambigua en sus relaciones y en sus significados, pero llamada a entenderse como unidad de la experiencia. Mallarmé quiso «dar al arte de escribir un sentido universal, *un valor de universo*»⁹⁹, escribió Valéry. La complejidad intelectual se pone al servicio de la vida en el Libro: «El poema —se ha escrito de Mallarmé— [...] dice las condiciones de su composición y reenvía al mundo»¹⁰⁰.

Pierre Boulez ha sido uno de los músicos fascinados por la organización formal de la poesía de Mallarmé. «*Pli selon pli*» / *Portrait de Mallarmé* y la *Tercera Sonata* para piano

97 C.C., 1995, pp. 353-354.

98 Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, prólogo de Henri Mondor, París, Gallimard, 1957.

99 Paul Valéry, *Variété I et II*, ed. cit., p. 281.

100 Micéala Symington, *op. cit.*, p. 140.

son las obras en las que compone explícitamente parangones musicales de la semántica que se concreta en los poemas. «El poema constituye para mí el objeto de una cristalización musical»¹⁰¹, escribió en una conferencia sobre una de las 3 *Improvisations* incluidas en la primera obra, la que canta el soneto *Une dentelle s'abolit*. La atracción por la complejidad de la obra de Mallarmé condujo a Boulez, también lector atento de *Un coup de dés*, hasta su teoría del Libro, en la que la tensión romántica entre la exterioridad y la interioridad de la materia de ficción que extreman las creaciones de Mallarmé es objeto de reflexión en su sentido más amplio. Dice Boulez acerca de ese esfuerzo poetológico por conducir la ficción pegándola al filo de su quiebra, reto que considera incumplido en la música y plenamente logrado en la novela y en la poesía modernas, lo siguiente:

No sólo se ha trastornado la elaboración del relato propiamente dicho, sino que la novela, si se puede decir así, se mira en tanto tal, reflexiona sobre sí misma, toma conciencia de que es una novela: de ahí la lógica y la cohesión de esta prodigiosa técnica en perpetuo despertar, que suscita universos en expansión. Es así como la música, a mi parecer, no está destinada únicamente a «expresar», sino que debe tomar conciencia de sí misma, transformarse en objeto de su propia reflexión. Para mí este fenómeno es una de las necesidades primordiales que el lenguaje poético ya hizo suyas con Mallarmé: por acción de éste, la poesía se volvió un objeto en sí, cuya justificación primera reside en la búsqueda propiamente poética.¹⁰²

Con el análisis de las cohesiones, derrames, repliegues y fluctuaciones semánticas de Mallarmé identifica Boulez características formales para dimensionarlas musicalmente. Entre los aspectos más destacables están la voluntad de apertura de la obra, que busca el desvelamiento de los significados en un espacio multidimensional, la variabilidad de texturas, la inclinación a la sorpresa, el ejercicio del silencio y las superposiciones de diferentes planos de realidad en una arquitectura móvil, red de componentes fragmentarios que acuden a una llamada al unísono. Hay una traza de inquietudes formales mallarmeanas conformes a la búsqueda de la belleza del significado que, en efecto, alcanza a la música de su intérprete Pierre Boulez así como a otros músicos contemporáneos¹⁰³.

La circunstancia de que el libro de Bores sobre *L'Après-midi d'un faune* haya sido legado como objeto inacabado confiére a la colección de sus dibujos preparatorios, a la suma de realizaciones y de registros de aproximación, a la versátil pluralidad de visiones, a

101 Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, trad. Eduardo J. Prieto, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 137.

102 Ibid., p. 142. Sobre el trabajo de Jacques Scherer sobre el Libro escribe en pp. 145 ss.

103 Cfr. Ivanka Stoianova, «La musique et Mallarmé», en *Mallarmé, 1842-1898. Un destin d'écriture*, cat. cit., pp. 127-135.



Fig. 17 Cubierta del libro *Borès*, París, Verve, 1961.



Fig. 18 Francisco Bares, *El verano*, 1944. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.
Colección particular. [Cat. raz. núm. 1944/61]

la mezcla de proceso y resultado en su acabamiento incompleto, a su necesaria condición de ensayo artístico, el carácter de obra abierta. El trabajo de Bores, su ensayo de una visualización de Mallarmé, contacta, así pues, con una actualidad imprevista.

Jean Grenier señaló en su estudio del conjunto de la obra de Bores que publicó Verve en 1961 numerosos aspectos característicos de su trabajo, entre los que pueden recordarse el empleo de un «lenguaje cifrado», la «interposición» de distintos planos de elocución de la imagen, también la interposición de «materia recortada, destinada a un mejor dejar ver», una «distancia impalpable, pero certera, entre el espectador y el espectáculo, que contribuye a dar a este el valor de aparición misteriosa», el «ritmo dulce, pero bien marcado», «la estética del contraste, del movimiento, de la sorpresa», el recurso a lo «inesperado», una «extremada complejidad de planos», una fidelidad a la realidad «a la vez alusiva y elusiva», una «imaginación capaz de prolongar la figura más allá del lienzo y de hacer bascular el interés del lado del vacío», una pintura, en suma, que «ha ido del concepto a la vida». «Siempre hay un 'quizá' suspendido por encima de la pintura de Bores»¹⁰⁴, afirma Grenier. Su lectura ampara la comprensión del creador de una obra abierta.

Lejos de limitar la noción de obra abierta a un acto de formalización estética, queremos considerarla como equivalencia de actos del sentimiento en la vida. En «Última visita a Mallarmé» Paul Valéry detalló las circunstancias de su encuentro con el poeta en julio de 1898 (año del nacimiento de Bores y de la muerte de Mallarmé) en Valvins, un día soleado como el que se canta en *L'Après-midi d'un faune*, y resume así el paseo que dieron:

Salimos al campo. El poeta «artificial» recogía las flores más ingenuas. Acianos y amapolas cargaban nuestros brazos. El aire era fuego; el esplendor, absoluto; el silencio, lleno de vértigos y de cambios; la muerte, imposible o indiferente; todo formidablemente bello, ardiente y durmiendo; y las imágenes del sol temblaban.¹⁰⁵

Francisco Bores se une en su trabajo sobre *L'Après-midi d'un faune* a una complejidad poetológica que le es formalmente afín pero con la que comparte, asimismo, querencias vitales. Su conjunto de dibujos ha quedado como obra abierta. Pero no abstrae, no prescinde de la referencialidad. Reenvía, como Mallarmé, al mundo, bien es cierto que en este caso a un mundo establecido por los versos de Mallarmé, con los cuales

fig. 19

104 Todas las citas de Grenier en el texto, sin números de página, *Borès*, 1961.

105 Paul Valéry, *Varieté I et II*, ed. cit., p. 275.

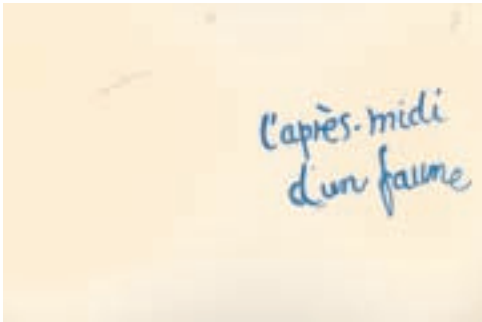
no hay diálogo preordenado sino libertad, independencia de acción para un restablecimiento de su juventud. La acción de Bores recae sobre la visualización física de un poema de significados móviles. «Si confiero una gran importancia a cuestiones de orden físico [escribe Bores], es porque creo que la precisión de las relaciones que siguen la verdad óptica es lo único que permite ir a los placeres de la *rêverie* sin hacer en consecuencia algo gratuito»¹⁰⁶. Sus dibujos cargan nuestros brazos.

106 Borès, 1961.



Fichas catalográficas

Todos los dibujos carecen de título y se identifican mediante el número de registro que se les ha adscrito. Datos comunes a todos: ca. 1943. Colección particular.



F-8074
Aguada sobre papel
332 x 502 mm
[reverso F-8073]
(1)



F-9227
Gouache y lápices grasos
sobre papel anaranjado
325 x 233 mm
(2)



F-8059
Gouache y tinta china sobre papel
331 x 503 mm
[reverso F-8060]
(3)



F-9202
Mina de plomo sobre papel
325 x 250 mm
[reverso F-9204, unido a F-9203
en hoja de 385 x 500 mm]
(5)



F-8002
Lápiz, acuarela, ceras y tinta china
sobre papel
326 x 497 mm
(6)



F-8068
Tinta sobre papel
328 x 503 mm
[reverso F-8069]
(7)



F-8047
Gouache, barra litográfica y lápiz color
sobre papel
332 x 504 mm
[detalle de dibujo reproducido]
(8)



F-7998
Lápices grasos sobre papel
328 x 505 mm
(9)



F-9176
Lápices grasos sobre papel
300 x 260 mm
[reverso F-9177]
(10)



F-8007
Lápiz y gouache sobre papel
330 x 504 mm
(11)



F-8045
Acuarela, tinta china, lápiz grafito
y lápiz color sobre papel
332 x 504 mm
[detalle de dibujo reproducido]
(12)



F-8022
Gouache sobre papel
331 x 502 mm
(14)



F-9212
Tinta china y lápiz sobre papel
287 x 205 mm
(15)



F-9137
Lápices grasos sobre papel
246 x 524 mm
(16)



F-9143
 Ceras, lápiz y tinta china, pincel
 y pluma sobre papel
 327 x 249 mm
 [reverso F-9142]
 (17)



F-9166
 Lápiz grafito, ceras y lápiz color sobre
 papel
 325 x 500 mm
 [reverso F-9167]
 (18)



F-8043
 Lápices grasos sobre papel
 325 x 498 mm
 [reverso F-8041 y F-8042]
 (19)



F-9141
Lápices grasos sobre papel
325 x 245 mm
(20)



F-9127
Lápices grasos sobre papel
326 x 249 mm
(21)



F-9167
Ceras y lápiz sobre papel
325 x 25 mm
[Reverso de F-9166]
(22)



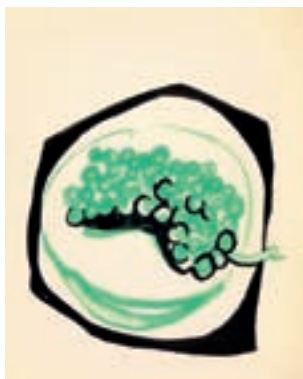
F-8034
Ceras, acuarela y lápiz color
sobre papel
325 x 250 mm
(23)



F-9153
Lápiz y ceras sobre papel
325 x 250 mm
(24)



F-8021
Gouache y tinta china sobre papel
330 x 502 mm
(25)



F-9128
Aguada y tinta china sobre papel
331 x 251 mm
(26)



F-8014
Gouache, lápiz y barra litográfica
sobre papel
331 x 506 mm
(27)



F-9196
Lápiz sobre papel
325 x 250 mm
(28)



F-9126

Aguada, tinta y lápiz sobre papel

330 x 254 mm

[detalle]

(29)



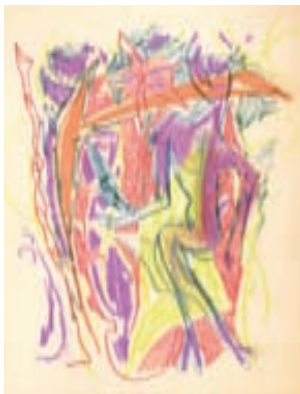
F-9197

Barra litográfica, lápiz y tinta china
sobre papel

325 x 250 mm

[reverso F-9198]

(30)



F-9175

Ceras y lápiz color sobre papel

300 x 260 mm

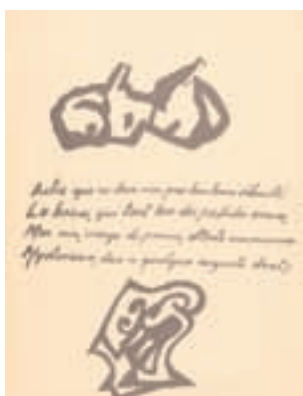
(31)



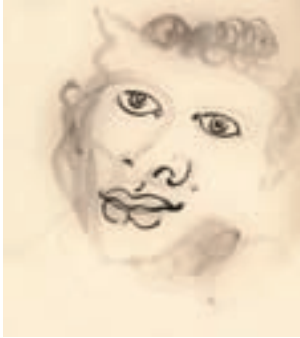
F-8040
Aguada sobre papel
333 x 230 mm
(32)



F-8033
Acuarela y lápiz sobre papel
326 x 253 mm
(33)



F-8061
Aguada sobre papel
331 x 253 mm
(34)



F-9211

Aguada y tinta china sobre papel

302 x 261 mm

(35)



F-8035

Aguada y lápiz sobre papel

328 x 254 mm

(36)

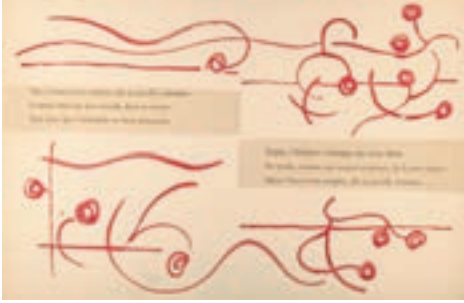


F-8075

Aguada y papel impreso pegado
sobre papel

332 x 504 mm

(37)



F-8077
Aguada y papel impreso pegado
sobre papel
332 x 504 mm
(38)



F-9173
Lápices grasos sobre papel
300 x 265 mm
(39)



F-9131
Aguada sobre papel
330 x 255 mm
(40)



F-9129

Aguada, tinta china y lápiz sobre papel

285 x 203 mm

(41)



F-9159

Lápiz grafito, lápiz color y ceras
sobre papel

325 x 500 mm

[reverso F-9158]

(42)



F-9142

Lápiz azul sobre papel

325 x 250 mm

[Reverso de F-9143]

(43)



F-9221
Lápiz grafito y lápiz azul sobre papel
325 x 250 mm
(44)



F-9189
Lápiz grafito y lápiz azul sobre papel
325 x 250 mm
(45)



F-9199
Lápiz grafito y lápiz azul sobre papel
325 x 250 mm
[reverso F-9200]
(46)



F-9188
Lápiz azul sobre papel
325 x 250 mm
(47)



F-9218
Lápiz grafito y lápiz azul sobre papel
325 x 250 mm
[reverso F-9217]
(48)



F-9216
Pluma y lápiz grafito sobre papel
250 x 330 mm
[reverso F-9215]
(49)



F-9205
Lápiz grafito y lápiz azul sobre papel
285 x 205 mm
[detalle]
(50)



F-9191
Lápiz azul sobre papel
325 x 250 mm
[reverso F-9190]
(51)



F-9157
Lápiz color y ceras sobre papel
325 x 500 mm
(52)



F-9168
Lápices grasos sobre papel
325 x 250 mm
[reverso F-9196]
(53)



F-9164
Lápices grasos sobre papel
325 x 25 mm
[Unido a F-9165 en hoja
de 325 x 500 mm]
(54)



F-9122
Lápiz graso sobre papel
325 x 250 mm
[reverso F-9123]
[detalle]
(55)



F-8010
Óleo sobre papel tela
333 x 504 mm
(56)



F-9178
Lápiz color y ceras
300 x 260 mm
(57)



F-9186
Ceras y lápiz color sobre papel
300 x 260 mm
(58)



F-9165
 Lápices grasos sobre papel
 325 x 250 mm
 [Unido a 9164 en hoja
 de 325 x 500 mm]
 (59)



F-9182
 Lápices grasos sobre papel
 300 x 260 mm
 (60)



F-9184
 Lápices grasos sobre papel
 300 x 260 mm
 (61)



F-9183
Lápices grasos sobre papel
300 x 260 mm
(62)



F-8017
Lápices grasos y aguada sobre papel
326 x 500 mm
(63)



F-9158
Lápices grasos sobre papel
325 x 500 mm
[detalle]
(64)



F-9185
Lápices grasos sobre papel
300 x 260 mm
(65)



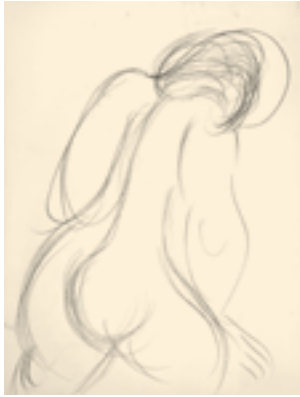
F-8041
Lápiz color sobre papel
325 x 249 mm
[reverso F-8043]
(66)



F-8006
Gouache y lápiz sobre papel
331 x 505 mm
(67)



F-8027
Lápices grasos y aguada sobre papel
330 x 253 mm
(68)



F-9219
Lápiz y carboncillo sobre papel
325 x 250 mm
[Unido a F-9220 en hoja
de 325 x 500 mm]
(69)



F-9220
Lápiz y carboncillo sobre papel
325 x 250 mm
[Unido a F-9219 en hoja
de 325 x 500 mm]
(70)



F-9204
Carboncillo sobre papel
325 x 250 mm
[reverso F-9202, unido a F-9203
en hoja de 325 x 500 mm]
(71)



F-8019
Lápiz, gouache y tinta china
sobre papel
332 x 503 mm
(72)



F-8079
Aguada y papel impreso sobre papel
331 x 503 mm
(73)



Dibujo para el colofón (interno, de la
«reconstrucción» del libro)
F-9209
Barra litográfica sobre papel
210 x 270 mm
(74)

**Obras en exposición no reproducidas en la secuencia
de ilustraciones del poema propuesta en esta publicación**



F-9154
Lápices grasos sobre papel
325 x 250 mm



F-9155
Lápices grasos y lápiz color sobre papel
325 x 250 mm



F-9163
Lápiz grafito, lápices color
y lápices grasos sobre papel
325 x 250 mm
[anverso F-9162]

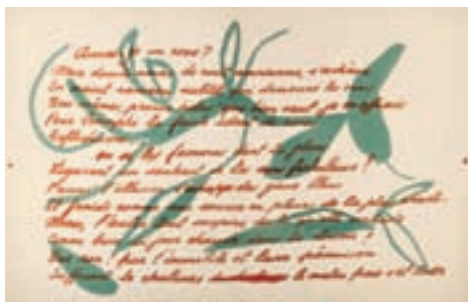


F-9187
Lápiz azul sobre papel
325 x 250 mm



F-9222
Lápiz grafito y azul sobre papel
325 x 250 mm

Obras en exposición reproducidas en ensayo de Javier Arnaldo



F-8065
Tinta china y acuarela
331 x 503 mm
[reverso F-8066]



F-9124
Tinta china sobre papel
332 x 502 mm
[reverso F-9125]



F-9133
Tinta y acuarela sobre papel
301 x 260 mm



F-8080
Acuarela sobre papel
330 x 500 mm
[reverso F-9120]

STÉPHANE MALLARMÉ

La siesta del fauno

ÉGLOGA

13

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Ilustraciones de Francisco Bores

23

BORES Y MALLARMÉ

NUEVA SIESTA DEL FAUNO

Javier Arnaldo

143

FICHAS CATALOGRÁFICAS

217

