

EN TORNO A UNA OBRA PÓSTUMA DE LOS BÉCQUER

ALBERTO CASTILLA
Mount Holyoke College

La reciente publicación de una obra póstuma de los Bécquer (*Los Borbones en pelota*, Madrid, El Museo Universal, 1991), llegó precedida de un hallazgo con tintes enigmáticos y una reacción polémica y de asombro. En la primavera de 1986 fue adquirida por la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional a un «oculto intermediario», una colección de acuarelas firmadas por «Sem». Entre los varios hispanistas e iconógrafos inicialmente consultados, fue Lee Fontanella quien primero dio en desvelar la identidad de Sem. Compuesta de ochenta y nueve acuarelas (setenta y nueve firmadas por Sem; ocho por V. Sem; y dos por Semen), originalmente aparecen separadas en dos portafolios de etiquetas distintas: «Los Borbones en pelota (serie político satírica) y «Los Borbones en pelota (serie político escandalosa)». Para Lee Fontanella, la separación no lo hicieron los Bécquer, sino que habría sido hecha después, (la única variación significativa es que nueve de ellas son de tamaño distinto), argumentando que Sem «nunca percibió ninguna diferencia esencial entre las de hoy llamadas 'escandalosas' y las que nunca tuvieron ese tono». Para Fontanella *todas* responden en realidad a una concepción político-satírica, aportando, además otro claro argumento: La existencia, para ambos conjuntos, de una sola portada.

La publicación viene precedida por tres introducciones: Robert Pageard encuadra las láminas en el contexto cultural del siglo XIX europeo, y sugiere la hipótesis de la influencia francesa, pues mientras eran raras las obras eróticas de este tipo publicadas en España, eran frecuentes en Francia, dando noticia de la ilustración

de pinturas y grabados eróticos en este país desde 1800. Lee Fontanella presenta un penetrante análisis del entorno cultural en que la obra se produjo, así como la descripción e identificación de personajes y estadísticas temáticas. Y María Dolores Cabra efectúa nuevas e importantes calas en la biografía de los Bécquer desde 1854 hasta su muerte, así como un minucioso estudio del periodismo de esa época.

Tres días después de la muerte de Gustavo Adolfo, el periódico político-satírico ilustrado, *Gil Blas*, en referencia al propio Gustavo y a su hermano Valeriano, fallecido tres meses antes, consagraba un recuerdo «a la memoria de quienes, en la primera época de esta publicación, ilustraron sus columnas con dibujos que llevaban la firma de Sem». Sem, el firmante de las ilustraciones satíricas a que hace referencia la revista, era, por consiguiente, un seudónimo de los Bécquer. El dato, muy poco conocido, no volvió a ser aireado hasta que varios comentaristas (los Quintero, Eduardo Luis del Palacio, y, más recientemente, y con más detenimiento y rigor crítico, Rubén Benítez) volvieron a insistir en la identidad del seudónimo. Respecto al sentido y significado de ese nombre, Pageard sugiere la posible imitación por parte de los Bécquer del seudónimo «Cham» que utilizó el caricaturista francés Amédée de Noé (1818-1879). A ello podríamos añadir, también como hipótesis, que dicho vocablo pudo haber sido tomado del primero de los tres hijos de Noé (en español, «Sem»), que fueron Sem, Cam y Jafet, del libro del Génesis. Ancestro de Abraham, Isaac y Jacob, sacerdote y profeta, en la literatura rabínica Sem es unánimemente considerado como el más importante de los tres, apareciendo siempre en primer lugar, desde el Génesis.

Hoy por hoy, resulta difícil, si no imposible, determinar la contribución específica de cada hermano al conjunto de las acuarelas, la mayoría de las cuales aparecen con títulos y textos a pie de lámina, en prosa o en verso, comentando su contenido temático. Sabemos que, además de la autoría de ambos hermanos bajo el seudónimo de Sem en *Gil Blas*, hay constancia de caricaturas políticas y eróticas en álbumes personales de Gustavo Adolfo y Valeriano, destacando el álbum descubierto por Rafael Montesinos en Sevilla, titulado *Los contrastes o Album de la Revolución de Julio de 1854 por un patriota* con dibujos «bastante expresivos y mordaces», incluso algunos «provocativos, irreverentes y escatológicos» (Lee Fontanella observa, además, la coincidencia de que

este álbum y el de los Borbones fueran hechos en momentos revolucionarios). Y existe, así mismo, constancia de otras revistas satíricas (como en *Diego de noche*), a las cuales Gustavo contribuyó con ilustraciones.

Hallazgo ha sido éste importante para profundizar en la personalidad de los Bécquer y determinar la evolución de su pensamiento ideológico. Su bagaje literario, cultural y artístico, y su respeto a todas las santas tradiciones, a la monarquía y a la Historia, entraron en conflicto al vivir de cerca y padecer la realidad política de su tiempo, particularmente, el período desde que residieron en Madrid hasta la muerte de ambos hermanos, en 1870: Los hechos increíbles que se sucedían en palacio, la conducta de la reina y su camarilla, el autoritarismo y corrupción de aquellos gobernantes que fallaron en su responsabilidad de velar por los intereses de la sociedad española, el fracaso y descalabro final del sistema económico y político isabelinos. Fue un descubrimiento brutal, y brutal y despiadada fue la reacción de los Bécquer. «Dudo que podamos seguir creyendo, una vez vistas estas obras de Sem» —afirma Fontanella, «que Gustavo Adolfo no estuviera en contacto con el mundo real». Efectivamente, su coparticipación en esta obra contradice la imagen del poeta fácil, superfluo y conformista, autor de versos románticos para adolescentes, e inspirador de suspirillos germánicos entre sus seguidores y epígonos, para dar validez a aquellas percepciones más atentas y críticas en las que se señalan, junto a la belleza de su obra, el componente irónico-crítico y su capacidad de agresión a la mediocridad de la vida cotidiana y a los valores en auge de la pequeña burguesía. Testigos y acusadores de una época, los Bécquer tuvieron clara conciencia del infierno en que vivían, y lo denunciaron en esta obra con un arrojo y audacia como ningún otro artista o escritor se atreviera a hacerlo, ni de lejos, en su tiempo. En este sentido, *Los Borbones en pelota* es una pieza artística sin concesiones, sátira y parodia de lo que observaron y vivieron, grito desmesurado a veces, pero, sin duda, en consonancia con el momento histórico que les correspondió vivir.

Las acuarelas se inician en una retrospectiva histórica a partir de 1863, y se van haciendo cada vez más actuales, más sincrónicas con el momento presente del autor, hasta el punto en que diríase que las últimas debieron ser producidas sobre la marcha, conforme se iban produciendo los hechos derivados de la Revo-

lución de Septiembre. Es protagonista de la serie Isabel II, reina de los tristes destinos, destacada en su lujuriosa promiscuidad, y el antagonista Carlos Marfiori Callejas (sobrino de Narváez), que fuera ministro de Ultramar, gobernador de Madrid (en el período más represivo de su policía), intendente de palacio, gran fornicador y amante y favorito de la reina, a quien acompañó en su exilio de París. Las láminas destacan también la importancia del rey consorte, Francisco de Asís, en sus ampliamente difundidos rasgos de impotente y cornudo, de quien se afirmaba, según refiere María Dolores Cabra, que aceptaba la paternidad de cada nuevo hijo de la reina a cambio de dos millones por cada uno. Otros actores de la tragicomedia son Ramón María Narváez («el espadón de Loja»), Luis González Bravo (lujurioso, ladrón, servil, y Nicolás Rivero Salustiano de Olózaga, Francisco Serrano, Juan Prim y Juan Bautista Topete, todos ellos en episodios relativos a la Revolución de Septiembre; Sor Patrocinio, controvertida «monja de las llagas», maltratada por la prensa liberal, y el padre Claret, cuyo libro *Llave de oro o Serie de reflexiones que para abrir el corazón cerrado de los pobres pecadores se ofrece a los confesores nuevos*, fueron muy satirizados en los años de la Gloriosa.

Entre los componentes de estas «figuras de cartón palatinas», como las denomina Fontanella, observamos el uso de una estética de muñecos (bien sean maniqués, marionetas o títeres) y, en su conjunto, el concepto de la monarquía y el Estado degradado a un tipo de espectáculo, bien sea de circo, de barraca de feria, de café-teatro o de género chico. Una estética que implica una perspectiva superior, de claras implicaciones éticas, por parte del artista o demiurgo que maneja los títeres. Y que antecede o preanuncia a la del esperpento, concretamente, la trilogía del Ruedo Ibérico, de Valle Inclán, con su reconstrucción de los últimos años de Isabel II. Solo las figuras alegóricas, como «España», «Francia», «Revolución», «la República» (todas femeninas), son tratadas en forma natural e incluso idealizadas en su expresión, marcando un agudo contraste con la galería grotesca de todos los demás personajes.

Cabe preguntarse cuál habría sido el impacto social y político de esta obra de Sem, de haberse publicado en su momento histórico (es decir, hacia 1870) y, sobre todo, el efecto que hubiera podido tener en la restauración de los Borbones, producida pocos años después. Hay que tener en cuenta, para ello, la enorme in-

fluencia que ejerció la caricatura política en la sociedad europea del siglo XIX. Primeramente, en Francia, con Honoré Daumier, litógrafo, pintor caricaturista de mordiente sátira, cuyas caricaturas de los políticos y del rey Luis Felipe en las revistas de París actuaron como un revulsivo en la opinión social, provocando la reacción represiva del gobierno hasta el punto de ser encarcelado. En Inglaterra, a mediados del mismo siglo, las ilustraciones sobre temas sociales y políticos de la revista *Punch* tuvieron un papel importante en activar la conciencia política y social. En Estados Unidos, hacia 1871 (un año después de la muerte de Bécquer), las ilustraciones satíricas de Thomas Nast (que tanto habían influido en la opinión pública norteamericana en campañas presidenciales y en la Guerra Civil, a favor del Norte), fueron un factor decisivo en la caída de la sociedad Tammany, de Nueva York, especialmente sus dibujos del tigre Tammany, símbolo de la corrompida maquinaria política de aquella ciudad, denunciando la manipulada derrota de sus oponentes republicanos aquel año, y cuyos líderes fueron condenados por defraudar a Nueva York varios millones de dólares.

¿Cómo explicar que ambos álbumes hayan permanecido ocultos durante más de ciento quince años? ¿Qué causa o motivo pudo haber inducido a tan prolongado ocultamiento? Según noticias facilitadas al propio editor, ya en prensa el libro original, esta obra «se mantuvo desde la muerte de Bécquer en manos de una sola casa hasta su venta a un librero hace no demasiados años». A cuyos datos, interesantes aunque todavía imprecisos, habría que añadir los indicios aportados por Lee Fontanella, en el sentido de que el secuestro de esta obra pudiera haber ocurrido dentro de España. Por el momento, no queda sino confiar que nuevas investigaciones conduzcan algún día al esclarecimiento del enigma.

En todo caso, ahí está el libro. No resta sino felicitar a la familia becqueriana y al *Museo Universal* por el hallazgo y publicación de un importante trabajo. La edición, admirable, esmerada, hace honor a la editora original, a la casa matriz del siglo XIX. Una edición para coleccionistas, en que han participado un buen número, por su calidad y solvencia, de individuos y de organismos, y que prestigia la tarea editorial española.

BLANK PAGE