

LOS BORBONES



ORIGINALES, TEXTOS Y LITOGRAFÍAS DE
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER
VALERIANO BÉCQUER
FRANCISCO ORTEGO
Y OTROS ARTISTAS Y ESCRITORES



SEM

EN PELOTA

COMPañÍA



LITERARIA

La caída de Isabel II fue un momento de excepcional vitalidad y libertad de la sociedad española. La reina y su *corte de los milagros* fueron objeto de la más despectiva e irritada reacción por parte de toda la ciudadanía. Isabel II, el rey consorte Francisco de Asís al que el pueblo llamaba Paquita, la monja de las llagas, el padre Claret, Carlos Marfori amante de la reina, el presidente del consejo de ministros González Bravo, y unos cuantos personajes más de esta tragicomedia fueron retratados en poemas satíricos, artículos, panfletos y caricaturas por una prensa que demasiadas veces había malvivido amordazada en aquel infausto reinado. Aún así había unos límites que no se podían transgredir no solo por decencia sino más bien por sentido común. Más allá de ese límite un grupo de escritores, pintores y periodistas organizados alrededor de Gustavo Adolfo Bécquer y su hermano el pintor Valeriano Bécquer plasmaron en esos dos álbumes de acuarelas la más terrible sátira nunca hecha contra el poder. Pasada la revolución este material fue conservado con el mayor cuidado y hoy ha llegado a nuestras manos casi íntegro y en buen estado de conservación. Esta edición recoge los álbumes, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid desde hace unos pocos años, y tres trabajos sobre el tema que facilitan al lector la comprensión de la época y las circunstancias en que fueron realizadas.



SEM

LOS BORBONES EN PELOTA

Originales, textos y litografías de Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Francisco Ortego
y otros artistas y escritores

EDICIÓN A CARGO DE ROBERT PAGEARD, LEE FONTANELLA
Y MARÍA DOLORES CABRA LOREDO



Madrid, 1996



Gustavo Adolfo Bécquer a los veinticinco años.

en
do
no
en
los
no
han
que
I
ind
no
en
no
que
I
lo
en
pre



Recoge este libro un conjunto de acuarelas que adquirió la Biblioteca Nacional de Madrid hace ahora pocos años, de las que, parece, nadie sabía de su existencia anteriormente. Se presentan en esta edición acompañadas de varios trabajos sobre los autores y su época. El lector encontrará en el estudio de Lee Fontanella la precisa descripción de estos dos álbumes junto con los pocos datos que conocemos de su historia, así como la de su atribución, y tanto en su trabajo como en los de Robert Pageard y María Dolores Cabra podrá el lector encontrar todo lo que hoy sabemos sobre el seudónimo Sem utilizado para su firma.

El erudito hispanista Robert Pageard, autor de los más precisos estudios sobre la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y él mismo pintor y grabador de notable categoría, analiza en el estudio introductorio estas acuarelas para, asombrado, pero, como buen intelectual francés, cartesiano al fin, presentarnos esta nueva imagen de los hermanos Bécquer que evidentemente nadie antes había podido considerar.

El estudio del profesor Fontanella, capaz de unir el calor humano a la más precisa disección analítica del objeto de trabajo, aclara y pone en perfecto orden muchas de las razones profundas que en un entorno preciso hacen posible tan extraordinaria obra. Por fin, María Dolores

Cabra nos sitúa ante unos espíritus descolocados y atormentados con mucho de lo que es parte intrínseca de lo más profundamente hispano, ante unos seres humanos de la estirpe de Larra y de Unamuno, de Marchena y de Machado, de tantos que arrastraron el desastre nacional en sus vidas como algo realmente personal e intrasferible, como la época de la que eran hijos.

Hemos reunido estos tres estudios —el cartesiano, el analítico y el pasional— en las tradiciones francesa, sajona e hispánica, como queriendo envolver lo descomunal de este material en una triple cubierta de rigor y seriedad que, sin embargo, permita el paso de la inevitable sonrisa que la obra en sí necesariamente nos arranca. Es una obra excepcional, tanto en su categoría artística como en la puramente creativa. No tiene parangón conocido en el mundo; ni en la Francia de los revolucionarios libertinos, ni en el Japón de la crítica cruda y galante. Es obra excepcional en todos los sentidos en que se la quiera analizar. Como excepcionales fueron sus autores, y excepcional el tiempo en que nació, la revolución, la frustrante «Gloriosa» de 1868.

El editor debe reconocer, sin embargo, que no fue intencionada la búsqueda de estos tres estudiosos para realizar la edición de esta obra,

sino resultado de los propios hechos. La sección que realizó la compra de los álbumes en la Biblioteca Nacional fue la de Bellas Artes, a la que le fueron ofrecidos por oculto intermediario en 1986. La directora de la sección, Elena Santiago, consultó a numerosos iconógrafos sobre el seudónimo Sem, lo que le desveló con precisión Lee Fontanella que unía su saber de iconólogo al de profesor de literatura española con especial dedicación al siglo XIX. Es de advertir que aunque la publicación de la identidad de Sem se realizó a los pocos días de la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer y que había sido recogida por los hermanos Quintero en el conocido estudio preliminar de su edición de la obra del poeta ya en los años veinte, no es éste un dato muy conocido fuera del ámbito de los becquerianistas, rara estirpe que además ha sufrido profundos cambios a lo largo del tiempo. En esa época la eficientísima Elena Santiago mostró estas acuarelas a M.^a Dolores Cabra, que había ya publicado varios trabajos desconocidos de Gustavo Adolfo Bécquer en su edición de *La Ilustración de Madrid*, y que además unía también su condición de estudiosa del poeta a la de experta conocedora del grabado de tema español. El tema en manos de ambos estudiosos trascendió rápidamente los círculos restringidos de la iconografía y acabó en el congreso sobre los hermanos Bécquer que se realizó en septiembre de 1990 en Veruela y Tarazona. Poco antes M.^a Dolores Cabra había hecho llegar la noticia a los más importantes becquerianistas, y especialmente a Robert Pageard, que pudo ver las láminas ese verano en Madrid. El congreso debatió entre otras cosas esa asombrosa obra, y pocos meses después la editorial *El Museo Universal* reunió en Toledo y Madrid a Fontanella, Cabra, Pageard, Montesinos y Rubio en un animado coloquio becqueriano. La polémica fue intensa pero profundamente amistosa. Rafael Montesinos, de la estirpe de Bécquer en tantos sentidos, como poeta, y como estudioso, hombre que había conseguido poner en orden lo que es verdaderamente obra del poeta y lo que es apócrifo o atribución interesada, dejó clara la exigencia de un detallado y

preciso estudio para que la atribución pueda ser analizada correctamente. Pageard nos hizo considerar la necesaria prudencia que una publicación de este tipo exige. Rubio insistió en la necesidad de cercar con precisión el entorno de los Bécquer.

Fontanella y Cabra pusieron sobre la mesa todos los datos recopilados y la edición salió a la luz en 1991 bajo el sello de *El Museo Universal*, agotándose en muy breve plazo. Luego este sello editorial dejó de existir y no es sino hasta ahora que estos álbumes pueden volver, y en mucho mejores condiciones, a la búsqueda de su público.

Mientras, en estos cinco años, ha habido numerosas polémicas y la investigación sobre la obra becqueriana y sobre la génesis de estos álbumes ha dado importantes pasos. El revulsivo que constituyó la publicación de esta edición de *El Museo Universal* no fue ajeno a este proceso de estudio y clarificación. Hoy la investigación va definiendo un círculo de escritores y dibujantes cuya mano parece estar presente en esta obra; en él quizás están, además de los Bécquer, Francisco Ortego, Augusto Ferrán, Manuel Del Palacio, Daniel Perea, Eusebio Blasco y un pequeño etcétera. Definir este grupo y situar con precisión las autorías será labor erudita de años que, como tantas cosas en la historia, puede no llegar nunca a su fin.

* * *

La honda bruma en que se pierde y difumina la imagen de Gustavo y Valeriano Bécquer está conformada por el plúmbeo incienso que desde su muerte ha recibido el poeta. Se ha creado el mito lánguido y triste de un joven cuyo retrato es lugar común de nuestra moderna mitología. El lector de este libro descubrirá a un pintor y a un poeta que resultan muy lejanos de esa imagen meliflua a la que tantos aburridos exégetas nos han acostumbrado, pero el conocedor de la poesía becqueriana no encontrará en esta imagen sino el lógico desarrollo de la que su poesía nos

ofrece. Y es que el problema principal con Bécquer lo ofrece el hecho de ser el poeta más popular de toda nuestra literatura. El más popular pero no el más leído. O un poeta a quien todos leen a los quince años, de quien todo el mundo recuerda algunos célebres versos, pero que raramente vuelve a ser leído con el paso del tiempo. Quien se aficiona a él no deja ya nunca de leerle, ejerce un atractivo extraordinario sobre el lector, porque su poesía concisa, breve, clara, es además manifestación iconoclasta de verdaderos sentimientos generales. Lo que se afirma en su obra son ideas que todos tenemos pero que no pueden ser admitidas socialmente, son disolventes, crudas.

¿Por qué entonces lo que es amargo y socialmente inaceptable ha tomado la imagen de melifluo y liviano? Hay un factor, sin duda decisivo, que es esencial para entender esto: que una buena parte de la obra es apócrifa y muy posterior a él. Como es sabido desde los estudios de Rafael Montesinos, es obra de su recopilador y editor Iglesias Figueroa, escrita más de cincuenta años después de la muerte del poeta. Hoy ya vamos teniendo afortunadamente ediciones correctas de lo que sí es obra de Bécquer.

Pero no es esa, sin duda, la única razón. Es cierto que en la obra que incorporó Iglesias Figueroa hay una fuerte nota de decadentismo francés que no pudo nunca imaginar Bécquer. Su obra, más bien influida por Heine, por Hugo y por otros muchos poetas europeos de su época es una ruda meditación sobre las ilusiones perdidas que se vuelve rabiosa contra quien siendo él joven le engañó poniéndole delante objetivos ideales y, por tanto, falsos. Por eso es poesía para los jóvenes, porque les avisa de la mentira oficial que preside toda relación social, y aun humana, porque les hace sentirse desengañados cuando aún son jóvenes y se quieren rebelar contra la falsedad establecida. Pero, reconociémoslo, esos jóvenes que se rebelan, cuando son ya gente madura, cuando somos gente madura, nos tendemos a conformar, a adecuar a lo que hay, a aceptar que aquella rebeldía juvenil era lo que realmente

era falso y la verdad sí es la mortecina mediocridad ya aceptada. Entonces, se mira hacia atrás, hacia la juventud pasada, y se la encuentra simpática pero ridícula. No recordamos de la poesía de Bécquer leída entonces la dureza, y conformamos en nuestro espíritu esa imagen meliflua que nos absuelve de nuestra evidente claudicación. Al fin y al cabo para algo tiene que servir el subconsciente, si no, cómo iban los padres a reprender a sus hijos cuando éstos exigieran sinceridad y justa correspondencia entre las palabras de los mayores y sus obras. Por eso también Bécquer queda en manos de los que aún animan a escondidas la brasa tenue de la rebeldía de antaño y no aceptan fácilmente que todo era un engaño que el tiempo hunde en el olvido.

Saquemos a Bécquer del tenue purgatorio en que cuatro generaciones le tienen metido. Pero al sacarlo será preciso llevarlo a su verdadero lugar, y ese no es sin duda el paraíso, más bien es el infierno. Lo que no puede ofrecer duda al ver estas acuarelas que realizaron ambos hermanos al final de su vida. Quien hace una obra así no es que vaya a irse al infierno, es que vive en él. Por eso estas pinturas y sus curiosos pies no sólo no contradicen la obra poética, sino que reafirman esa imagen que para el lector atento siempre han tenido. Pero no el infierno de los libros de religión, sino la cotidianidad desvelada y sin prudentes tapujos. El mismo infierno que conocieron y describieron Heine antes que él o Rimbaud después. Y es que esos tres malditos, de imagen juvenil y airada, cínicos, sin concesiones en su poesía, turbios en sus sentimientos, acusadores inconscientes de una sociedad ramplona, viajan cogidos de la mano por tabernas y tugurios, por prostíbulos y, también, por salones donde hacen el ridículo y acaban autodestruyéndose en un «potlach» salvaje en que el único triunfo es precisamente idéntico a su más radical derrota.

Ahora les vemos caminar en la noche. Les guía Baudelaire como un orfeo que quisiera sacarles del infierno a donde ha descendido a buscarles, pero, ¡ay!, los tres miran hacia atrás en el último momento. ¿Por

tancias los hermanos vuelven a Soria como quien va a un mundo lejano a reposar y reencontrar su propia teoría. Hay demasiado de Heine en la forma de viajar de estos artistas y hay una voluntad de quietud que en su recuerdo debía asociarse a Toledo y al Moncayo, y que surge en su obra una y otra vez. En realidad casi sólo sabemos que aquel hombre apenado y desesperanzado que fue el pintor Valeriano Bécquer era un viajero de sí mismo cuyo reflejo guarda cierto parecido con las tierras que él prefirió. Su hermano había dicho en cierta ocasión que el universo era hermoso pero monótono.

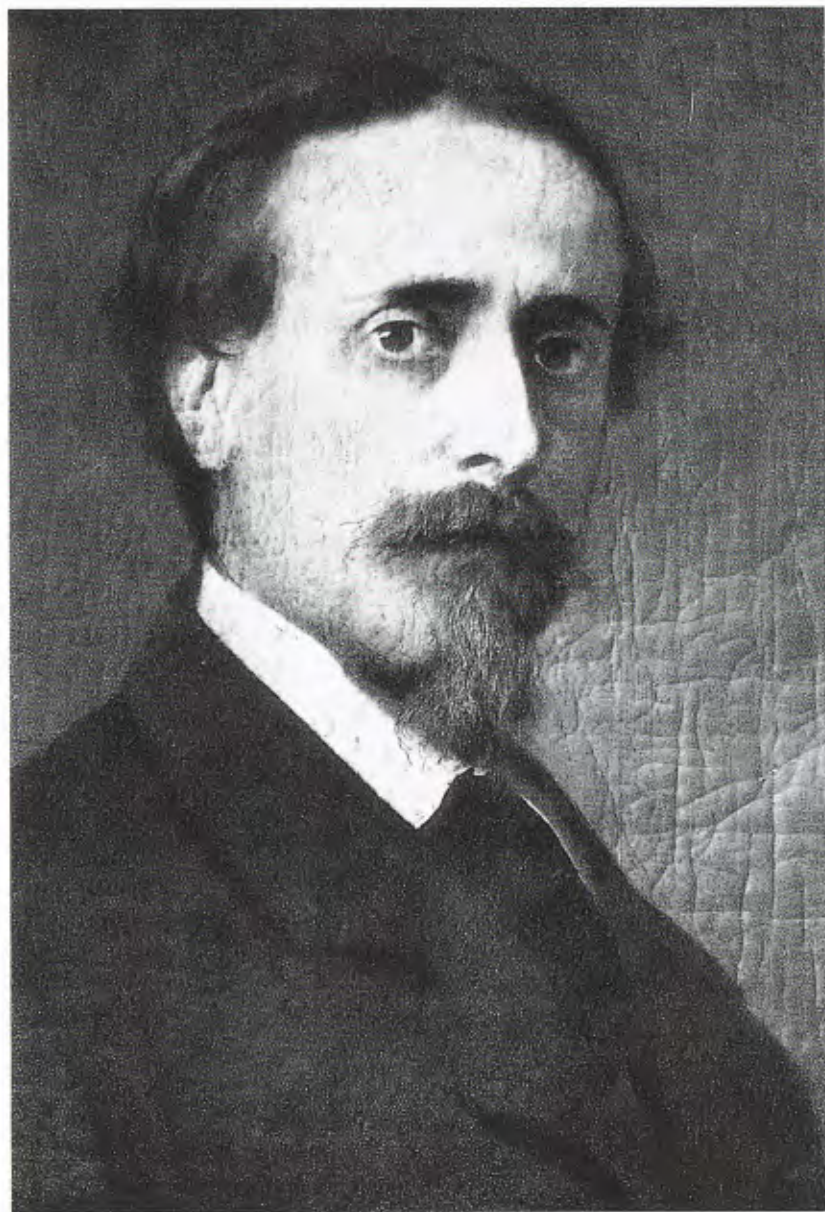
* * *

No queríamos realizar una simple impresión de las acuarelas sin más explicaciones y detalles necesarios para su cabal conocimiento. Somos conscientes de que ésta es una aproximación al tema que el tiempo permitirá aclarar más y puntualizar o rectificar en lo que resulte conveniente según las investigaciones avancen. Nuestra casa editorial procura tradicionalmente unir la adecuada calidad bibliográfica al rigor en la investigación. Nuestro objetivo siempre es el de conseguir un buen libro en todos los sentidos, y ningún otro interés nos guía en nuestro trabajo, y los libros viven por ellos mismos y por el público que quiere arroparlos, adquirirlos, conservarlos e incluso leerlos. Para el amante del libro, como para todo espíritu que no carezca de sensibilidad, éstos se dividen tan sólo en buenos y malos, y como decía nuestro loco y voraz lector de antaño no habrá libro tan malo que no contenga algo bueno. Siempre habrá quien le moleste que Voltaire escribiera su *Doncella de Orleans*, o Petronio el *Satiricón*, o Marx *El Capital*, o Sade su *Justine*, pero es difícil invalidar estas obras de nuestra humana cultura que por algo y por alguien fueron escritas y reproducidas y leídas miles de veces. Así pasa con estas acuarelas. Son nuestra cultura aunque pudieran disgustarnos por su dureza y son, por tanto, espejo de nuestro mun-

do y así esperamos sean vistas por todos. No como alegato contra elevados principios, sino como reflejo de nuestra propia historia, tan imperfecto, oscurecido o deformante como se quiera considerar, pero reflejo al fin. Lejos de nosotros querer ofender los sentimientos de nadie, nadie está evidentemente obligado a contemplar esta obra, como nadie está autorizado moralmente a ocultarla ni mucho menos a prohibirla. Quizá sea un día perseguida y con seguridad será por muchos denostada. Pero habrá existido y con eso nos contentamos los que hemos participado en su publicación. Agradecemos a los ya fallecidos autores su extraordinaria obra y a los desconocidos poseedores que la han conservado durante ciento veinte años su evidente categoría moral.

El Editor





Valeriano Domínguez Bécquer. Retrato de Eduardo Cano, 1871. Colección Gamero Cívico, foto de Palau Archivo de Rafael Montesinos



Robert Pageard

REFLEXIONES SOBRE LAS ACUARELAS SECRETAS DE SEM

Para la primera edición de este libro, escribimos lo siguiente:

«¿Quién lo hubiera pensado? Valeriano Domínguez Bécquer, el exacto pintor de las costumbres y de los tipos campesinos del decenio 1860-1870, el delicado acuarelista de Veruela, y su hermano Gustavo Adolfo, maestro de la poesía castellana más musical y sutil, uno de los poetas más conmovedores del amor y de la muerte, dibujante también, se divirtieron, durante los años 1868 y 1869 por lo menos, en ilustrar caricaturalmente, con un erotismo muy libre en muchos casos, los últimos tiempos de la corte de doña Isabel II así como los acontecimientos de la vida política durante los meses que siguieron a la revolución de septiembre de 1868, tal como lo veían ellos o lo imaginaba parte de la opinión pública, más o menos manipulada.

»Sobre la realidad del hecho no quedan muchas dudas. Las 89 acuarelas depositadas en la Biblioteca Nacional y reproducidas en el presente libro llevan la firma *Sem* o, en sólo dos casos, *Semen*. Ahora bien, se sabe desde el 25 de diciembre de 1870, dos días después de la muerte del poeta, quién era *Sem*. Decía la revista satírica *Gil Blas* en aquel día de Navidad: “Ha muerto Gustavo

Bécquer, cuando apenas hacía tres meses que dejó de existir su hermano Valeriano. La suerte ha sido despiadada con estos dos artistas, que tantas esperanzas hicieron concebir a los amantes de las letras y de las artes. Contra su costumbre, *Gil Blas* no puede hoy menos de consagrar 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*”. Además, la calidad de las caricaturas y más aún el cuidado con que está tratada en estas obras la pintura de decoraciones, bodegones y paisajes confirma la presencia de Valeriano Bécquer, quien vivía entonces con su hermano».

Tenemos hoy que matizar nuestra opinión. Desde 1991 se ha descubierto un grabado sacado de la colección de *Los Borbones en pelota* que lleva la firma del artista Francisco Ortego (1833-1881), colega de los hermanos Bécquer con quienes trabajó en *Gil Blas* y en *El Museo Universal*. Aunque conocido principalmente por sus caricaturas, Ortego fue un pintor notable, formado en la Escuela Superior de Pintura de Madrid. Por raro que parezca el hecho, debe tomarse en consideración la hipótesis de un empleo del seudónimo *Sem* por un grupo de dibujantes satíricos o, andando el tiempo, por uno u otro de ellos.

Redactadas estas líneas, encontramos un perfecto estado de la cuestión, con datos nuevos a favor de la hipótesis de un intercambio entre equipos de artistas, en el estudio de Jesús Rubio, «En torno a la autoría y a la primera difusión de *Los Borbones en pelota*», publicado en el *Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, n.º 3, 1994. En él se refieren los artículos de Joan Estruch, que fue el primero en sugerir la autoría de Ortego.

¿Por qué la firma *Sem*? Tal vez por imitación del seudónimo del famoso caricaturista francés *Cham* (Amédée de Noé, 1818-1879). Más tarde, otro caricaturista francés empleó el seudónimo *Sem* y lo hizo célebre en su país: se trata de M. J. G. Gousart (1863-1934), autor de colecciones de dibujos como *Un pékin sur le front* («Un paisano en el frente») y *La ronde de nuit* («La ronda de noche»).

Si, al fin y al cabo, la existencia misma de las acuarelas se comprende dentro del contexto de la historia antigua del siglo XIX europeo, la presencia constante de la firma extraña porque revela la intención de publicar, un tanto peligrosa hasta en aquellos tiempos de transición revolucionaria. Es verdad que los hermanos Bécquer, si se trata de ellos, se retiraron a Toledo después de la revolución con cuatro niños de tres a diez años de edad, que tuvieron entonces pocos recursos y pasaron por momentos de severo apuro económico.

La originalidad a la vez que la osadía de *Sem* en sus acuarelas nos parecen estribar principalmente en la combinación del elemento satírico-político con el elemento erótico. Los dibujos y grabados de esta índole mixta no se encuentran con frecuencia en la iconografía europea anterior; en el caso de Francia, sólo se editan tales obras, según parece, durante los primeros años de la Revolución, ilustrando los rumores que circulaban sobre supuestos excesos u orgías en el círculo que rodeaba a la reina María Antonieta. Temprano las dos vertientes de la caricatura —la política y la erótica— estuvieron simultáneamente representadas en los álbumes personales llenados de dibujos por los hermanos Bécquer. Lo sabemos gracias a las investigaciones de don Rafael Montesinos, quien ha descubierto el cuaderno

becqueriano «Los contrastes o Álbum de la Revolución de Julio de 1854 por un Patriota» y nos proporciona la información siguiente: «El álbum consta de 131 hojas... de las cuales han sido arrancadas 10. Suponemos que los dibujos desaparecidos han sido los más provocativos, irreverentes y escatológicos; sin embargo, varios de estos se conservan aún en el álbum, aunque brutalmente calcados a lápiz a través de un papel carbón» (*Bécquer. Biografía e imagen*, pág. 81).

En cuanto a lo erótico, consta que las épocas romántica y realista fueron, en Francia por lo menos, fecundas en producciones de este género. Este hecho puede relacionarse con las persistentes reticencias manifestadas por la crítica española acerca del fenómeno romántico francés hasta los años sesenta del pasado siglo.

La obra erótica romántica más difundida (casi cincuenta ediciones en un siglo), *Gamiani ou deux nuits d'excès* («Gamiani o dos noches de exceso»), sale en 1833. En el mismo momento, el hogar de Aquiles Devéria, calle del Oeste en París, es, según la palabra de Teófilo Gautier, un «foco del romanticismo» donde se reúnen muchos literatos y artistas. Devéria (1800-1857), admirable dibujante, nos ha dejado multitud de retratos de sus contemporáneos y la espléndida serie femenina de «Las horas del día»; es además uno de los artistas que contribuyeron al renacimiento de la vidriera religiosa iniciado por la manufactura de Sèvres; pero, al margen de su producción oficial o salonera, dibuja y graba numerosas «obras libres» o «escenas galantes»; se le atribuye incluso la mayor parte de las láminas que ilustran *Gamiani*. Otro especialista del erotismo, por otra parte excelente pintor de retratos, modas y costumbres, es Nicolás-Eustaquio Maurín (1799-1850).

Ninguno de los grandes caricaturistas franceses de los años 1830-1850 desdeña la ilustración erótica aunque su difusión quede oculta por razones legales y respeto de los valores de la familia burguesa. El caso más típico es el de Enrique Monnier con su colección *La grisette et l'étudiant* y varios grabados más libres aún, pero no faltan obras eróticas en las producciones de Gavarni y de Daumier. Un poco más tarde, Courbet

introduce públicamente una sensualidad refinada en varios de sus cuadros, incluso en los de costumbres campesinas.

Es preciso saber que nada de las imágenes eróticas que se encuentran en las acuarelas de *Sem* falta en los grabados franceses que circulaban y que, en ellos, había cosas más chocantes aún. Es probable que la diversión del dibujo erótico fuese bastante apreciada en los talleres de pintura franceses, italianos y españoles, y que las colecciones parisinas llegasen a muchos focos de festiva internacional por intermedio de los artistas que regresaban de París, una de las dos Mecas de la pintura del tiempo, la segunda y no menos importante era Roma. El mercado parisino de la caricatura libre o grabado erótico se concentraba alrededor de 1860 en las galerías del Palais Royal, donde se podía encontrar, según da noticia Baudelaire en 1857, «un Gavarni de aquel tiempo, y de los mejores, alguna sátira insultante contra locuras reales, alguna diatriba plástica contra el Parc-aux-Cerís (alusión a la vida privada de Luis XV en este barrio de Versalles), o los precedentes fangosos de una gran favorita, o las escapadas nocturnas de la proverbial austríaca (alusión a María Antonieta)». Y añadía el crítico francés, caracterizando perfectamente caricaturas como las de *Sem*: «La caricatura es doble, el dibujo y la idea: el dibujo violento, la idea mordaz y velada...» («De la esencia de la risa y generalmente de lo cómico en las artes plásticas», ensayo recogido en 1868 en *Curiosidades estéticas* —traducido de la edición de Claude Pichois, *Obras completas*, Pléiade, Gallimard, tomo II, pág. 529).

Es imprescindible la hipótesis de la influencia francesa dada la extrema escasez de obras eróticas españolas de aquel tiempo en las actuales bibliotecas públicas. Son rarísimos los libros españoles de este género en el infierno de la Biblioteca Nacional de París que encierra un millar de libros; el más antiguo de los dos o tres folletos en lengua castellana catalogados, *Travesuras del amor. Galería del deleite*, lleva la fecha de 1870. En la misma época (1871), Rivadenayra reedita de Francisco Delicado *La lozana andaluza* (Venecia, 1528) que se traduce al francés en 1888 y va a cantar a Appolinaire *Gamiani* en castellano



Gustavo Adolfo Bécquer cuando tenía el cargo de censor de novelas. Foto de A. Alonso Martínez. Archivo de Rafael Montesinos.

no aparece antes de 1916 en los ficheros madrileños. Otras apariciones tardías son las de Andrea de Nerziat (1934) y de Sade (1985), ambos editados en Francia ya desde finales del siglo XVIII y prohibidos luego.

Las acuarelas de *Sem*, no publicadas en el estado actual de nuestra información pero firmadas y cuidadosamente conservadas, tienen, pues, aire de vanguardismo en la historia de la ilustración erótica de tipo moderno en España.

La sátira política forma el segundo aspecto de las acuarelas caricaturales de *Sem*. Éstas se agregan a otros testimonios para dar idea de las pasiones que agitaban a la sociedad española de los tiempos de la Revolución de septiembre. Su característica más obvia es el rechazo de casi todos los bandos políticos, como si *Sem* experimentara una honda y general desilusión en este plano. En la hipótesis de que los hermanos Bécquer fuesen los autores de las acuarelas, tal estado de ánimo no dejaría de sorprender con respecto a los ex caudillos del partido llamado «Moderado», el difunto Narváez y su sucesor González Bravo refugiado en Biarritz a partir de mediados de septiembre de 1868.



Gustavo Adolfo había combatido como periodista en las filas moderadas contra O'Donnell, se había beneficiado de la protección de González Bravo cuyo salón frecuentaba, había conseguido de los gobiernos moderados una pensión para Valeriano a cambio de la entrega anual al Estado de dos cuadros de costumbres provincianas y sus amigos políticos le habían proporcionado el empleo de fiscal de novelas de Madrid a pesar de su falta de títulos universitarios. Sin embargo, los sentimientos de Gustavo Adolfo en el *Almanaque de Don Diego de Noche para 1869* demuestran, es verdad, poco respeto por el moderantismo caído y hay fuerte sospecha de que el dibujante y comentarista fuera Gustavo Adolfo Bécquer. Quizá se haya producido después de la muerte de Narváez (abril de 1868) un enfriamiento cuya causa ignoramos entre González Bravo y los hermanos Bécquer. En todo caso, estos no podían tener simpatía por el gobierno revolucionario que, en octubre de 1868, suprimió la pensión de Valeriano.

Sea lo que fuere, las acuarelas de *Sem* traen una nueva serie de documentos a los debates acerca de los últimos tiempos del reinado de doña Isabel II. Hemos leído mucho sobre el tema. De todas estas lecturas, sólo queremos recordar el parecer de uno de los mejores conocedores de la época, espíritu liberal y cuerdo soñador, de Benito Pérez Galdós, que escribe en *Memoranda* (Madrid, 1906, pág. 33)

«Se juzgará su reinado con crítica severa: en él se verá el origen y embrión de no pocos vicios de nuestra política, pero nadie niega ni desconoce la inmensa ternura de aquella alma ingenua, indolente, fácil a la piedad, al perdón, a la caridad, como incapaz de toda resolución tenaz y vigorosa. Doña Isabel vivió en perpetua infancia y el mayor de sus infortunios fue el haber nacido reina y llevar en sus manos la dirección moral de un pueblo, pesada obligación para tan tierna mano»



Lee Fontanella

EL CARNAVAL PALATINO DE SEM

La historia de la obra *Los Borbones en pelota* involucra una variedad de cosas. Se trata, por un lado, de una investigación de detective, y de la descripción y valoración de una obra original sorprendente, tal vez menos desde el punto de vista artístico que desde otro más bien contextual, a saber, la enredadísima atmósfera sociopolítica durante los últimos años de los Bécquer. En gran parte son estas facetas las que pienso delinear. Existe, además de estas facetas artísticas y políticas, una tercera faceta fundamental para la comprensión de estas obras de los hermanos Bécquer: ésta es la complicadísima psicología que pudiera latir tras su esfuerzo expresivo. Este tema me atrevería a abordarlo hasta cierto punto, hacia el final.

Se trata, en breve, de dos portafolios de acuarelas, anteriormente desconocidas, y realizadas por Valeriano y Gustavo Adolfo. Las 89 acuarelas fueron realizadas en su mayoría —tengo que suponerlo— por Valeriano. Sin embargo, no es nada improbable —por razones de ligeros cambios de formato y estilo artísticos notables dentro del conjunto de las acuarelas, y por ciertos datos biográficos acerca de Gustavo Adolfo, como por ejemplo el de que él también fuera artista— que éste también realizara algunas de las acuarelas. Setenta y siete de ellas llevan o breves pies o descuidados renglones de escarnio

y mofa, éstos, supongo, compuestos por el poeta. Las acuarelas fueron adquiridas por la sección Bellas Artes de la Biblioteca Nacional no mucho tiempo antes de junio de 1986, fecha en las que yo las vi por vez primera. A decir verdad, su compra fue debida a su sorprendente contenido, en el cual saltaba a la vista casi inmediatamente que el centro del reparto de personajes era la reina Isabel II. Aquellas acuarelas ofrecían muchísima curiosidad histórico-política, porque se veía casi a primera vista que se trataba de la familia real y el cortejo de políticos, amantes y consejeros que rodeaba a Isabel II, aunque en realidad no fuese obvia a primera vista la identidad de cada uno de los personajes principales que constituyen el reparto. En estas acuarelas satíricas, dichas categorías oficiales y sociales se confunden totalmente, confusión temática —como señalaré hacia el final— que resulta simbólica de la atmósfera de la década del sesenta del siglo pasado que pintan.

Había una razón más obvia para que fuesen las acuarelas difíciles de valorar completamente: el apellido Bécquer no figuraba en absoluto en la justificación de su adquisición, sino sólo su contenido satírico y su relativa destreza artística. En ningún sitio aparecen los nombres verdaderos de los Bécquer. Son firmadas, pero inconsisten-

temente y con seudónimo: *Sem* firma 79; *V. Sem* firma 8; *V. Semen* firma una; *Semen* firma la portada¹.

En algunas ocasiones los becquerianistas, entre ellos Rafael Montesinos y María Dolores Cabra Loredo, han tomado en cuenta los personajes reales tras este seudónimo, pero ha sido Rubén Benítez, quien, más que nadie, nos ha trazado conclusivamente las investigaciones mismas acerca de la identidad de *Sem*². Encontró en el mismo *Gil Blas*, en la necrología de Gustavo Adolfo publicada el día de Navidad, 1870, lo siguiente: «Contra su costumbre, *Gil Blas* no puede hoy menos de consagrar 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*». Así, Benítez pudo confirmar el comentario hecho por Eduardo Luis del Palacio², probando definiti-

¹ La acuarela firmada por *V. Semen* lleva la signatura AB4839 (Lám. 11) de la Biblioteca Nacional. Las firmadas por *V. Sem* son las siguientes: AB4837, AB4846, AB4850, AB4855, AB4859, AB4879, AB4883, AB4888 (10b, 21, 32, 47, 57, 2, 10, 9).

² Elena Páez Ríos, anteriormente directora de Bellas Artes en la Biblioteca, registra una vez la variante *V. Sem* en su *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983); más precisamente, en el vol. III, p. 141, ítem 2021, donde se registra: «“Proyecto de Monumento a los Héroes de la Libertad Española desde Juan de Padilla, hasta nuestros días”. Por D. Eugenio Duque, Escultor, *V. Sem*. Lit. de J. Donon, Madrid, 470 x 675». Se trata sólo de una mención, y no de una identificación. El difunto profesor Paul Patrick Rogers y su colega Felipe-Antonio Lapuente identifican a *Sem* en su relación con dos periódicos decimonónicos, el *Gil Blas* y la *Revista Cómica*, en su pseudonimicón, *Diccionario de seudónimos literarios españoles* (Madrid: Gredos, 1977). Deben de haber derivado su información de Benítez, pues Rogers no hizo mención de *Sem* en «Bécquer: Some Pseudonyms and Pseudonymous Plays», en *Hispanic Review*, VII, 1 (enero de 1939). Y es sabido el hecho de que Eduardo Luis del Palacio —hijo de Manuel del Palacio, colaborador con los Bécquer y con Roberto Robert y Eusebio Blasco en el *Gil Blas*— afirmó que los hermanos Bécquer hicieron,

vamente que ese personaje que firmaba en el *Gil Blas* con *Sem* era la pareja Bécquer. Sin embargo, es esencial para nuestros propósitos reconocer que las variantes de este seudónimo que encontramos en las acuarelas parece que le eran desconocidas a Benítez.

Señala Benítez que, entre octubre de 1865 y finales de febrero de 1866, *Sem* colaboró cinco veces en aquel periódico, cuando vinieron a ser blancos de las caricaturas periodísticas de *Sem* dos figuras: hasta cierto punto, Antonio de los Ríos Rosas, y quizá más, Leopoldo O'Donnell y Jorris, el liberal no querido ni por moderados como Narváez ni por progresistas. Muy curiosamente, estos artículos aparecieron en el hiato político acaecido entre junio de 1865 —cuando la destitución de Narváez, quien había apoyado a Gustavo Adolfo— y febrero de 1866, cuando el poeta reemprendió el puesto que Narváez una vez le había asignado: el de censor de novelas. En efecto, la muy cuestionable fidelidad mostrada por los Bécquer hacia el moderantismo de Narváez es una de las cosas que resaltarán en nuestras siguientes observaciones acerca del contenido visual de los dos portafolios de *Sem*.

Los dos portafolios llevan etiquetas distintas. Una dice «Los Borbones en pelota (Serie político-satírica)», de mano que parece ser del siglo XIX; la otra dice «Los Borbones en pelota (Serie político-satírico-escandalosa)», de la misma mano. La diferencia entre las etiquetas indica que alguien separó las imágenes según fueran consideradas «escandalosas» o no. Valga decir por ahora, sin entrar en más detalles,

conjuntamente, los dibujos en el *Gil Blas* que ellos firmaron con *Sem* (*Pasión y gloria de Gustavo Adolfo*, Madrid: Libros y Revistas, 1947, p. 94).

Rubén Benítez publicó los estudios en que trata de *Sem* en: *Hispanic Review*, XXXVI, 1 (1968), pp. 35-43 («El periódico *Gil Blas* defiende a Bécquer, Censor de Novelas»); y en *Ínsula*, 311 (octubre de 1972), pp. 1 y 10-12 («Los hermanos Bécquer en *Gil Blas*»).

Y últimamente Robert Pageard en *Bécquer, leyenda y realidad* (Madrid: Espasa Calpe, 1990, p. 457)

que la numeración realizada en las acuarelas con el mismo pincel de *Sem* demuestra que las imágenes etiquetadas de «escandalosas» no debieran ser separadas de la colección de las meramente políticas. Es decir, si colocamos las acuarelas (descontando las nueve de tamaño mayor) consecutivamente veremos que el contenido de los dos portafolios se confunde indistintamente. Habría que añadir que nueve de la totalidad son de tamaño mayor, de numeración aparte, y quizá constituyeran una serie aparte, supuestamente menos numerosa. Este grupo no parece ser calificable como distinto por razones ni temáticas ni estilísticas de las de tamaño menor³.

Dicha conjunción entre las «escandalosas» y las incluidas en el otro portafolio —o entre las de tamaño normal y las de tamaño más grande— es básica para apreciar el estilo de estas acuarelas y la mentalidad que las engendró; para captar, en una palabra, la intención autorial tras ellas, excluyendo a la vez el sensacionalismo a que se prestan. En otras palabras, las etiquetas de los portafolios no siguen la intención que probablemente fue de *Sem*. Las etiquetas son *a posteriori*. Además, la misma inclusión de estas obras en el formato portafolio es posterior a haber sido encuadradas en un entonces, como lo demuestra las montaduras de cartón a las que están pegadas. Yo creo que *Sem* nunca percibió ninguna diferencia esencial entre las hoy llamadas «escandalosas» y las que nunca tenían ese tono. Son *todas* político-satíricas, en realidad, y lo escandaloso, como cualidad, no debe ni puede ser nuestro enfoque, si se espera que comprendamos al máximo estas imágenes.

Otro factor de mi argumento a favor de no dividir los dos portafolios es el de la existencia de una sola portada. Esta está pintada, como todas las demás acuarelas, no impresa. Si la intención hubiese estado en la dirección de dos juegos de imágenes, de tonos distintos, segura-

mente tendríamos otra imagen-portada⁴. Repito que estas imágenes vienen a ser no pornográficas en cuanto a su intención primaria, aunque algunas sí son obscenas. Permanecieron arraigadas dentro de los límites de la sátira política. Merece señalar que las nueve de tamaño mayor no contienen ninguna que pudiéramos llamar obscena, lo cual hace sospechar que las de tamaño mayor nunca fueran a ser ni mínimamente «escandalosas», sino políticas⁵. Resultan éstas, como las demás no «escandalosas», más destinables para el periodismo satírico, aunque no tengo evidencia de que estas acuarelas hubiesen parado en publicaciones.

La portada misma es indicativa del contenido general de los portafolios, tanto por su estilo como por su contenido. Su tonalidad y calidad artísticas son consistentes con el resto de las muestras. Aquí tenemos a Isabel II, tumbada bajo el dosel de su tablado de cámara, esperando la cola de pretendientes palaciegos que legendariamente acudían a los regios deseos de esta monarca. Una anónima figura

⁴ A decir verdad, puesto que faltan algunas imágenes de estos dos portafolios combinados, es posible que existiera una segunda portada. Con respecto a la falta de algunos números de acuarelas de estas series, advierto lo siguiente:

Si *no* incluimos las de tamaño mayor como parte íntegra de la serie de las de tamaño normal, entonces los números que faltan hasta e incluso el número 107 (el número más alto de los que tenemos) son los siguientes: 1, 2, 3, 7, 8, 13, 20, 25, 27, 28, 39, 43, 51, 52, 54, 60, 64, 73, 75, 80, 81, 90, 91, 92, 94, 98, 100, 101, 105 (Asigno a la portada el número 0.) Cabe preguntar todavía por qué existen dos números 10, si no es por equivocación, como sospecho que lo es. Tampoco sabemos si el número 107 fue el último, ni si *Sem* proyectaba hacer más acuarelas que la 107 (más portada y las de tamaño mayor).

⁵ Las de tamaño mayor llevan las siguientes firmas de la Biblioteca Nacional: AB4879-AB4887. Estamos hablando en estos casos de una diferencia de tamaño de unos 8 cm en una dimensión y unos 10 en otra, como promedio.

³ Es más, dos de estas acuarelas son extraordinariamente semejantes en su temática pictórica, intencionalidad y estilo: AB4879 y AB4905 (láms. 2 y 61). Esto indica una confluencia, no separación, entre las de tamaño menor y las de tamaño más grande.

neoclásica, estilo imperio francés, aparta el dosel, desvelando así los «misterios de Palacio» —como lo hubieran expresado los costumbristas— mientras el artista (se supone que en este caso particular Valeriano Bécquer, o *V. Sem*) pinta la escena en los colores brillantes que son característicos de todas estas imágenes. Esta acuarela lleva las características de la obra entera, pero es menos fuerte que gran número de otras muestras. Por ejemplo, a manera de contraste en cuanto a intensidad, una imagen pinta a Isabel II fornicando con su amante Marfori encima del rey, que se ha puesto de cuatro patas mientras le sodomiza el padre Claret; entre tanto, dos figuras en el fondo (Luis González Bravo y el emperador Napoleón III) se sodomizan y a una figura de la muerte también.

Estas imágenes están llenas de repetidas figuras palatinas, pintadas con frecuencia como títeres (4b, 14, 68), desnudadas si no excesivamente arropadas, de cartón y en desfile (16, 19b, 68, 77, 79) o esperando en cola (15, 97, 99); pero *despreocupados* de que todo el mundo les esté mirando. Cumplen los requisitos más fundamentales de la figura satírica: son figuras disminuidas, en exposición, atravesando un reducido mundo controlado por un autor, a quien suponemos ser más ético que aquellas y quien critica la corrompida escena humana que él presencia muy especialmente.

La portada predijo todo esto: los títeres enloquecidos, un dosel apartado con intención de que les espiemos nosotros los críticos. El ejercicio de *Sem*, pues, es el de mordaz costumbrista, de manera semejante a la de un Diablo Cojuelo que espia a través de los tejados de la urbe, para poder observar el contenido de la ciudad, o de la manera en que Restif de la Bretonne, Jouy o Larra hubiesen caminado por las calles en busca de incidentes notables; o de la manera en que todos los autores franceses, ingleses y españoles de docenas de llamados «misterios» urbanos novelísticos hubieran manipulado a sus personajes⁶

Los individuos disminuidos de tamaño, en desfile, asumen formas bestiales a veces. En un ejemplo (50) una pequeña figura desnuda (¿uno de los Bécquer?) yace a estar como rapiña de la zorra Isabel, el asno Claret, el búho sor Patrocinio, el avestruz Marfori y un cabrón Francisco de Asís. Este configurado «parlamento de las bestias» aparece en más de una ocasión en el conjunto de acuarelas. Sigue el ejemplo decimonónico de Grandville, el ejemplo dieciochesco de Gianbattista Casti y, si se quiere, hasta el ejemplo medieval del llamado parlamento de necios. En suma, el motivo bestial (99, 12, 46, 65) es una sátira mordaz y amenazadora, en el nivel de la realidad, porque los personajes satirizados no se dan cuenta —ni les importa— que sus verdaderos colores bestiales sean entrevistados por nosotros, que les espiamos a ellos y a sus actividades condenables. En las acuarelas de *Sem* (10b, 16b, 55, 88, 44) el trono resulta continuamente envilecido, más que nada por toda la cópula carnal que encima de él ocurre. Resulta volcado; todo lo cual tiene fuerza metafórica, por supuesto. Los hermanos Bécquer se habrán dado cuenta completa de que presenciaban, como testigos oculares, una verdadera decadencia de la monarquía española. Sin embargo, yo no estoy tan convencido de que les preocupara mayormente

Tal afirmación nos induce a considerar la cuestión de la fecha de composición de estas imágenes. Es enigmático que la acuarela de Narváez sea la última en la numeración original (es decir, por la mano del pintor) de las series, cuando aquel murió en abril de 1868 (meses antes de la Revolución) y otras muchas de estas acuarelas representan, por ejemplo, «la huida à Pau» (9) y a Francia en general (29, 31, 33). Por semejantes razones de discordancia entre la cronología que implica la composición (es decir, numeración original) de las acuarelas y la que implica la temática (es decir, postrevolucionaria, en ocasiones), resulta difícilísimo fijar con precisión la fecha de esta

⁶ La mejor explicación de este género, en cuanto abarcara los mencionados países, se encuentra en Margarita Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados*

por sí mismos (1843-1844): Estudio de un género costumbrista (México: El Colegio de México, 1951).

obra. Hay bastantes indicios temáticos para que afirmemos que fuesen realizadas o justamente antes o después de la Revolución de septiembre de 1868. Y si así fuera, sería una de las poquísimas maneras de explicar cómo estos artistas, tan patrocinados por el trono, pudieran haber mordido la mano que les daba de comer. No existía tampoco la absoluta necesidad de una fidelidad al trono moderado, si las acuarelas de estos portafolios fueron posteriores a la Revolución, tiempo en que la familia regia huyó de España acompañada de Marfori, y cuando González Bravo fue también a Francia. (Se cuenta corrientemente que Gustavo Adolfo acompañó a éste en su viaje.) Marfori, odiado de los liberales, tan fiel a su regia amante que con ésta permaneció hasta después de la Restauración borbónica a mediados del decenio de 1870, es el varón representado con más frecuencia en las acuarelas. En uno de los pies (59), *Sem* pinta a la reina lanzando gritos en rima consonante por poder copular con Marfori: «¡Carlos, Carlos, yo lo espero / de tu hidalgo corazón / mételo sin dilación / que ya por joder me muero!».

Casi a pesar del aspecto exageradamente caricaturesco de estas imágenes, los renglones como éstos clavan en nuestras memorias la identidad de los personajes representados en aquellas. Hay además otros modos de identificar a las figuras en estas obras. Un personaje como Luis González Bravo puede llevar en el pecho cierto emblema (18, 23, 29) o llevar bajo el brazo cierto libro o pancarta identificadora (88). Las imágenes de Prim le pintan siempre con la gorra identificadora, y de pastelero político (9b, 33, 38, 46, 56, 65) Por narigudo francés identificamos a Napoleón III (24, 42). El ropaje color púrpura del padre Claret y el hábito de sor Patrocinio les identifica enseguida. Y por semejantes señas llegamos a reconocerles uno por uno. Para ayudarnos en esta tarea, hay al final de la serie algunas imágenes en las que aparecen identificados Serrano, Prim, Topete, Sagasta (con su inolvidable pelo), Figuerola, Rivero, Olózaga (77) «Rivero y Nocedal, / ¡tal para cual!» reza el pie de una (78). Otra (79) hace burla de las Cortes Constituyentes de después de la Revo-

lución, pintando las figuras de aquellas Cortes y haciendo recordar Cádiz como contraste. Otra que nos sirve en este mismo sentido pinta veintiocho «Celebidades españolas el 1868 (*sic*)» (103). *Sem* se mostró capaz de burlarse de Narváez, hasta de González Bravo, que les protegía más que cualquier otro político. En la acuarela que reza «¡Fue su último sostén!» (88), González Bravo, último jefe del gobierno de Isabel II, y por ende último sostén, sodomiza a la reina, que es así levitada del suelo a la manera de un ballet rubensiano, en medio del decaimiento físico del trono. Tales imágenes, cuyos pies nos dan pistas claras para la identificación de las caricaturas, sirven para la identificación del mismo rostro que desfila delante de nosotros en otras acuarelas de la colección.

En un sentido, tales pies de imagen confunden todo el asunto; en otro, satisfacen nuestra determinación de hacer que aquella corresponda a una realidad o a personajes concretos. *Creemos* saber lo que los hermanos opinaban de Narváez. ¿Pero lo sabemos de hecho? La última acuarela (según la numeración de *Sem*, 107) pinta un hombre de pie, al lado de un garrote vil: «La política de Narváez» escribió Gustavo Adolfo, sorprendentemente. ¿Por qué razón quisieron los Bécquer satirizar a Narváez?, uno de sus benefactores y, lo que es más, alguien cuya política no era tan diferente de la de los Bécquer y al lado de cuyo lecho de muerte estuvo Gustavo Adolfo al morir este político (abril 1868)⁷ ¿Era *Sem* capaz de burlarse de tal compañero aun después de su muerte? Estas aparentes contradicciones resaltan en las acuarelas. Rafael Montesinos supo distinguir entre un llamado sentido de la libertad que habría experimentado Gustavo Adolfo y su política no liberal⁸ Para Montesinos, la política no le interesaba al poeta; le ve más interesado en las abstracciones. No sé si por esta

⁷ «La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, IX (1932), reimpreso en *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. Rusell P Sebold (Madrid, Taurus, 1985), p. 40

⁸ *Bécquer, biografía e imagen* (Barcelona Ed RM, 1977), p. 79.

misma razón pudo Gustavo Adolfo burlarse de Narváez. En cambio, Eusebio Blasco atacó en su día a aquél; le incomoda a Blasco la aparente dicotomía entre las alianzas políticas de Gustavo Adolfo y sus afinidades sentimentales. Por otro lado, Rubén Benítez había afirmado en 1971 «la total coincidencia del pensamiento de [Gustavo Adolfo] con los postulados del partido moderado» y, como consecuencia, Benítez supuso un Gustavo Adolfo más concienzudamente político de lo que aquel crítico antes creyera⁹. Benítez opinó que Gustavo Adolfo sí tenía interés en la política de su tiempo, y que buscaba, como Larra en años anteriores, la conciliación entre el progreso y las tradiciones. Ya por razones de su postura conciliatoria frente a la política (la opinión de Benítez), ya por su capacidad de abstraer de la realidad (la opinión de Montesinos), Bécquer —los dos Bécquer— pudieron realizar sus sátiras.

Nos guste o no, *Sem* satiriza a sus benefactores —la reina, González Bravo, Narváez y otros—, no obstante la aparente contradicción con su postura política. Desde luego, los hermanos podían satirizar *in camera* a quienes quisieran, sin tener que preocuparse con las inconsistencias lógicas que relativamente poco vienen a cuento *in camera*. Cabe pensar también que podían haberse desilusionado hasta tal punto con el gobierno en tiempos de la Revolución que o se hicieron más exageradamente tradicionalistas que el mismo trono o, por otra parte, simpatizaban en cierto grado con las tendencias liberales de los que se oponían a Isabel, Claret, Narváez y González Bravo. De singular importancia a este respecto son las observaciones de María del Pilar Palomo¹⁰. Si bajo «la Ley Nocedal, vigente sustancialmente para la prensa desde 1857, a pesar de todas las modificaciones, rectificaciones o moderadas liberalizaciones operadas sobre ella en los años sucesivos», al escritor no se le permitía comentar sucesos de política interior, ¿cuánto más difícil de tragarse sería lo que

pasó diez años después?: «... nombrado González Bravo ministro de la Gobernación, se produce lo que era previsible, conociendo la idiosincrasia del personaje: un endurecimiento de la Ley de Imprenta — con el Real Decreto de 7 de marzo de 1867—, la más estricta de toda la historia del periodismo español, con un claro carácter de control antirrevolucionario que, ciertamente, demostró ser poco efectivo». Sin embargo, esta última posibilidad —esa supuestamente interesada preocupación por parte de *Sem*— no tiene que ser, esforzadamente, la única base de explicación de las obras bajo nuestra consideración.

Lo que pasa entre bastidores de las escenas imaginadas por *Sem* es algo semejante a lo que pasó entre los hombres letrados de una o dos generaciones anteriores a *Sem*: cuando no escribieran versos y ensayos académicos serios, estarían inventando —puede que sin ton ni son— versos indecentes. José Somoza, en un artículo nostálgico fechado en 1842, recordó cómo «el severo Jovellanos soltó alguna vez la risa oyendo las canciones picarescas que yo cantaba a la guitarra... yo vi al célebre Jovellanos boca abajo, sin tocar en la almohada sino con la frente, para no descomponer los bucles...»¹¹ ¿Cómo podemos sorprendernos de que dos hermanos se entretuvieran en chistes verdes de ese estilo, tal vez a fin de alegrar en lo posible sus turbados espíritus? Visto así, de modo más humano, el hecho prosaico de la mano que da de comer deja de ser de importancia primaria en la determinación de la forma que adquiera la creación artística.

El problema está en que semejante interpretación permisiva no apoya nuestra impresión de los Bécquer como el gran lírico y fino costumbrista españoles del siglo XIX, impresión ya heredada y consagrada a través de siglo y cuarto. En efecto, nuestra consagrada impresión es socavada por dicha interpretación nueva. Esta es, no obstante, consonante con una parte de la prosa costumbrista de

⁹ Bécquer tradicionalista (Madrid: Ed. Gredos, 1971), p. 23.

¹⁰ Bécquer, comentarista político, pp. 689-704; en especial las pp. 693 y 698.

¹¹ En los *Artículos en prosa* (1842) de Somoza. Ver Manuel Ruiz Lagos, *El escritor don Juan Somoza* (Ávila: Diputación Provincial, 1966), p. 20.

Gustavo Adolfo, y podemos reconocer cierto parentesco con el gran cuerpo de dibujos costumbristas realizados por Valeriano, que fue pensionado durante varios años por el gobierno moderado. Por lo menos, podríamos afirmar que el costumbrismo y ese factor metomentodo e intrusivo de la obra de *Sem* tiene raíces similares —raíces que yo creo se nutren de los clásicos como *El diablo cojuelo*—. Pero no importa qué comentario crítico leyéramos sobre Gustavo Adolfo particularmente, tropezaríamos con que éste ha sido exaltado y lirizado él mismo, casi irreconociblemente y a veces más allá del lirismo de sus propios versos. Hemos confundido leyenda personal con sujeto poético, y hemos sobreinterpretado, parece, la espiritualidad de la persona; diríamos a juzgar por la obra de *Sem*.

Hasta los críticos más perspicaces y cuidadosos, como lo es Edmund King, han afirmado que la imaginación de Gustavo Adolfo «no comienza con los fenómenos para luego acabar con las esencias, sino que... se obsesiona por las esencias —pensamientos puros— desde un principio, en el último momento y para siempre»¹². Dudo que podamos seguir creyendo, una vez vistas estas obras de *Sem*, que Gustavo Adolfo no estuviera en contacto con el mundo real. *Sem*, es evidente, estaba en contacto con el mundo real, aunque podemos suponer que tan en contacto con él no lo estaba como para alistarse con las figuras palatinas de sus acuarelas.

Entre Edmund King y yo dudo que haya nunca grandes desacuerdos, y, en efecto, parece que aquí también hay por lo menos un im-

portantísimo punto de acuerdo: las acuarelas de *Sem* no desmienten la espiritualidad de las rimas. Lo que significa su descubrimiento, entonces, es que estamos obligados a no confundir más la espiritualidad de Gustavo Adolfo con la representada por sus rimas; que no son estas dos cosas —la relativa espiritualidad de la persona y la de su lenguaje poético— harina del mismo costal. Lo más fundamental de entre lo mucho que sugieren estas obras es lo siguiente: que lo que el poeta escribe y lo que el artista pinta no son necesariamente equiparables con su ser, sino una expresión de un acontecimiento imaginario. Gustavo Adolfo no era el poeta espiritual por antonomasia, sino que escribía poemas de *idioma* espiritual (en muchísimas ocasiones). Dos corolarios: poema no equivale a poeta, y se amengua la cualidad biográfica de las rimas.

En efecto, la imagen del artista romántico y visionario fue cultivada también por los hermanos mismos. El mismo Gustavo Adolfo, comentando sobre su hermano en la ocasión de su muerte, se fijó en el procedimiento de Valeriano ante una obra de arte visual:

... no se ceñía... al modelo vulgar y prosaico... tienen todas sus composiciones un sabor de arte y de belleza, algo de selecto y distinguido que sabía encontrar y extraer aún de las cosas más vulgares y pedestres, que, al pasar por su fantasía, se depuraban y perdían algo de su natural grosero sin dejar de ser verdad¹³

Me pregunto, naturalmente, si este hermano compañero en travesuras satíricas, al describir el método de Valeriano, tomó en cuenta las obras que habían firmado con *Sem*. Gustavo Adolfo entendió el procedimiento artístico de su hermano —depuración de lo vulgar— como análogo a su propio método poético. No sorprende, pues, que los críticos vean en Gustavo Adolfo el refinado lírico, exclusivamen-

¹² *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet* (México: Ed. Porrúa, 1953), p. 62. En original «The unearthly visions that Bécquer speaks of imply an unearthly imagination, an imagination that takes him away from the thoughts and actions of human beings (including himself) on the mundane level of relationships that can be analyzed and explained in terms of change, an imagination that does not start with phenomena and move toward essences, but one which dwells on essences —pensamientos puros— first, last and always».

¹³ Citado en Juan López Núñez, *Bécquer; biografía anecdótica* (s. l.: Ed. Mundo Latino, s. f.), p. 139.

te, en busca del método por el cual concretizar la esencia pura. Jorge Guillén, en su magnífico ensayo, vio al poeta de esta manera, exclusivamente¹⁴.

Por otro lado, un comentario perspicazmente realista, con respecto a estas aparentes contradicciones entre arte y vida privada, lo constituyen las afirmaciones de María Antonia Sanz Cuadrado:

Nos duele saber de *orro* Bécquer. ¡Tan enraizado tenemos en el alma al *auténtico*; al autor de las *Rimas*, de las *Leyendas* y de las *Cartas...* al Bécquer, en fin, desasido del mundo real e inmerso en su mundo soñado!... Pero la vida tiene exigencias perentorias... Tuvo que hacer crítica social, política, artística y literaria y comentar dibujos insertos en [*El Museo Universal*. 1866]... Bécquer no fue el hombre constantemente sombrío y amargado, que nos pintan algunos biógrafos...¹⁵

Sanz sugirió que Gustavo Adolfo fuese el autor de los llamados «Chistes» (grabados con texto) que aparecieron en *El Museo Universal* de 1866, bajo el título de «Peripecias del Carnaval» —un tema predilecto de *Sem*, como vamos a ver—. Además, vacila Sanz Cuadrado con respecto a la cuestión específica del estilo de Valeriano. El estilo de éste variaba notable y confusamente, pues, y es posible que por esta razón no debamos separar el arte visual de Valeriano del de Gustavo Adolfo tan precipitadamente. Es uno de esos problemas con que luchamos al tratar de los portafolios de *Sem*. Viéndolos, nos preguntamos repetidas veces por qué el estilo de Valeriano debe tomarse como tan consistente si su metodología y temática variaban tanto.

Efectivamente, los temas y estilos que observamos como funda-

mentales en *Los Borbones en pelota* iban cultivándose, por lo que yo sepa apreciar, por lo menos desde 1863. Eugene Hastings amablemente me facilitó copias de dos ejemplos que lo demuestran: «Las cuestiones» (en *Almanaque del Museo Universal*, 1863, p. 47), que representa un tablado de títeres; «El carnaval en Madrid» (en *La Ilustración de Madrid*, 27 de febrero de 1870, p. 9). Merece señalar que este último ejemplo es de Valeriano y *no* tiene la mordacidad de las escenas carnalescas de *Los Borbones en pelota*, ni mucho menos. Quizá nadie mejor que María del Pilar Palomo ha definido el proceso de trabajar en conjunto los hermanos Bécquer, sin que haya tomado en cuenta, naturalmente, nuestra obra en cuestión¹⁶.

La verdad es que una mirada rapidísima a las acuarelas de *Sem* pone fin a cualquier impresión exclusivista y mítica de los hermanos. Una breve dosis de estadística acerca de la temática en cuestión nos ayudará a comprender por qué¹⁷.

1. Casi el 50% de las acuarelas representan a la reina, lujuriosa casi siempre y en actos de libertinaje. En una de las más mordaces (99), ella copula con un pollino en las caballerizas, mientras otros pollinos esperan, casi como si fuesen otros pretendientes palatinos más.

2. Francisco de Asís, rey consorte, es representado en un 30%. En 2/3 de éstas, se le pinta extraordinariamente cornudo (4b, 17b, 35,

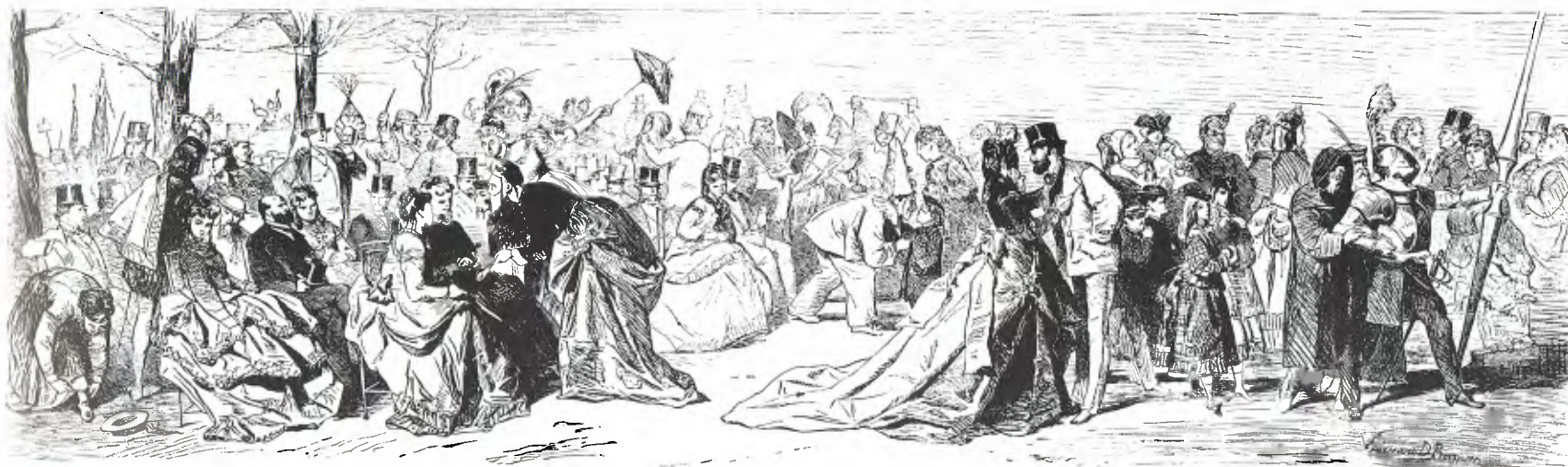
¹⁶ «Los “pies de foto” de unos grabados románticos (Nota al periodismo de los hermanos Bécquer)», en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (1981), pp. 83-91. Esta inteligentísima exposición se trata de «la afinidad estética... la estrecha colaboración entre los [hermanos] y de su común conocimiento de la realidad reflejada [en los que], surgen las especiales características de este proceso de doble comunicación —signo lingüístico y signo icónico— de la colaboración becqueriana». Más adelante recurro de nuevo a este estudio, aunque sus parámetros, por muy amplios que sean, difícilmente engloban la dinámica de *Los Borbones en pelota*, si no le entiendo mal a mi antigua profesora.

¹⁷ Esta estadística está fundamentada, claro está, en sólo las 89 existentes, factor irremediable, pero que habría que tomarlo en cuenta, desde luego.

¹⁴ *Lenguaje y poesía* (Madrid: Revista de Occidente, 1962; ed. original, 1961) Ver «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado».

¹⁵ «¿Escribió Bécquer epigramas?», en *Ínsula*, II, 18 (15 de junio de 1947), p. 8

EL CARNAVAL EN MADRID.



EL PRADO DE SAN FERMIN.



LA PRADERA DEL CANAL.

El Carnaval en Madrid. El Prado de San Fermín. La Pradera del Canal. Dibujos de Valeriano Bécquer en *La Ilustración de Madrid*, 27 de febrero de 1870.
Archivo de M. D. Cabra Loredo.

83, 9, 71). Semejante imagen, a propósito, se hizo tema de una muy difundida *carte-de-visite* en el siglo XIX; es decir, una superimposición de astas en la imagen fotográfica del consorte, luego refotografiada y reproducida centenares de veces, supongo, y difundida¹⁸. (Más próxima a la tradición de *cartes-de-visite* luego.) Se ridiculiza al consorte por motivos sexuales de diversa índole: sodomizado por Claret (15, 21); intentando castrarse en el fondo de una de las acuarelas (74) y esperando a que la reina termine con otros favoritos (16b, 17b, 23, 66, 97) que en cola la esperan ansiosos (97).

3. Carlos Marfori y Callejas, conocidísimo amante de la reina, que era sobrino de Narváez, que se hizo intendente de la Real Casa y que siguió a la reina destronada hasta el exilio. Figura Marfori en un 27%, casi siempre como amante de Isabel II, otras veces como intendente corrupto (95, 97).

4. La sexta parte pinta a un González Bravo lujurioso (10b, 10c, 15, 17b, 18, 88), ladrón (33), pero la mayoría de las veces carnavalesco o en actitud servicial (21, 23, 40, 58, 66, 22, 29, 42)

5. Otra sexta parte pinta la figura de sor Patrocinio, en varias posturas y relaciones, incluso la del lesbianismo con la reina (82). Aparece la mayoría de las veces con Claret (22, 69, 70), otras veces con el rey consorte (19, 35, 9). En una ocasión, la tenemos emparejada con González Bravo (18), en otra con Marfori (49), pero en otras parece que el papel de esta monja caricaturizada de búho (50) consiste en atender y servir (17b, 21, 40).

6. Tampoco podemos negar la presencia libidinoso de la hija de la reina.

7. Las figuras políticas y militares no resultan siempre fáciles de descifrar, pero se puede decir por señas claras que aparecen los siguientes un mínimo del número indicado de veces Juan Prim y Prats, ministro de Guerra (6); Ramón María Narváez (2); Nicolás María Rivero, presidente de las Cortes Constituyentes durante casi

un año, y un año antes de la muerte de los Bécquer (3); Salustiano de Olózaga, un antiliberal en las Cortes (2); Cándido Nocedal, carlista, al final más conservador que la norma, cuñado del actor Julián Romea y, encima, concuñado de González Bravo (1); Francisco Serrano Bedoya, revolucionario exiliado en Canarias y mandado regresar por Topete en vista de una revolución de éxito (6); Juan Bautista Topete y Carballo, héroe revolucionario de la Marina de Cádiz (3).

8. No menos de un 25 por 100 pintan al padre Antonio María Claret y Clará, que murió —extraño es notararlo— entre los fallecimientos de los hermanos Bécquer, en octubre de 1870. De costumbre, Claret aparece involucrado en cópula o alguna aberración sexual en palacio (11), y además del papel para el que le hemos citado en el número 2, arriba, sodomiza a la reina en una ocasión (18). Se le encuentra frecuentemente en escenas de circo y festín (58, 22), no raras veces en la compañía de sor Patrocinio en semejantes ocasiones (102, 69, 70). Aparece como el neocatólico político caricaturesco (14, 16, 12, 96), abusador, controlador, en contra del progreso.

Habría que aclarar con respecto a las imágenes del padre Claret que se trataba en algunos casos de complicadísimas referencias a asuntos del momento que preocuparan al pueblo español —por muy acertadas o inexactas que fuesen aquellas referencias—¹⁹. Me ha explicado Vicente Sanz el significado icónico de una de las acuarelas (30), tan esencial para la comprensión de otras de estas imágenes de

¹⁹ Vicente Sanz, *cmf*, me ha llamado la atención a dichas referencias, me ha facilitado las fuentes mediante las cuales explicarlas históricamente y las fuentes que registran la reacción del mismo Claret ante las murmuraciones y calumnias del pueblo. Me ha facilitado además un grabado de época curioso, en el que Claret de jinete caballeresco respaldado por sor Patrocinio, protegido por el escudo del «Neo», blandiendo lanza, se interpone en medio de los raíles del tren «Progreso» que amenaza acercarse. El grabado parece ser de Daniel Perea y Rojas y lleva el siguiente pie: «EL NUEVO DN. QUIJOTE A la civilización / combate con gran tesón / el neo-catolicismo; / esto y tocar el violín / todo viene a ser lo mismo».

¹⁸ Publio López-Mondéjar me ha facilitado una reproducción de la original.

Claret. Este escribió *Llave de oro, o Serie de reflexiones que para abrir el corazón cerrado de los pobres pecadores ofrece a los confesores nuevos...*²⁰ El periódico *La Esperanza* (1865) notó que de este libro y de *El ramillete*, del padre Claret, se habían burlado sus enemigos, y con la retrospectiva de nuestro tiempos podemos ver que hubo un mínimo de cinco publicaciones paródicas de *Llave de oro*. Sanz me ha hecho ver que, además, en una ocasión por lo menos, *Sem* se inspiró en frases tomadas de *Llave de oro*: de *Llave...* tenemos: «Oh joven que estás bailando / al infierno vas saltando»; paralelamente, una acuarela (6) tiene como pie «Oh viejo que estás jodiendo / al infierno vas cayendo». Pero *Sem* no tomó sólo de fuentes literarias para su inspiración —y en esto haríamos bien en recordar el estudio de la profesora Palomo (ver nota 16)—, sino también de los incidentes más bien históricos. Por ejemplo, cuando por la «catolicidad» de Isabel II, el padre Claret le puso la «Rosa de Oro» que le fue concedida por el Papa, *Sem* creó una de las acuarelas (47) «escandalosas» para conmemorar el acontecimiento. En otra ocasión (40), *Sem* recordó que el padre Claret fue a Roma para conseguir una bula (¿a cambio de doce millones de reales?), para que Isabel II pudiera «pecar contra natura»: reza el pie «Pío nono, agradecido / a los dones de Ysabel, / le da bula singularis / para que pueda joder». *El Pensamiento Español* (5 de febrero de 1869) describió cómo el padre Claret, al pasearse por Madrid:

Podía ver en los escaparates caricaturas indecentes de su persona y oír cantares tan indecentes como las caricaturas, [pero] no se acordó de que hay Código penal para castigar estos delitos, contentándose con rogar a Dios por los que de una manera tan villana le perseguían.

El mismo Claret, en un «Testimonio de la verdad que da el

²⁰ Pub. en Barcelona, 1857; mencionado en *La Esperanza* (24 de enero de 1865), p. 2.

GIL BLAS.



EL NUEVO D^o QUIJOTE.

A la civilización
combate con gran tesón
el neo-catolicismo;
esto y tocar el violón
todo viene á ser lo mismo.

Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo Claret» (12 de diciembre de 1864, en Madrid), se defendió:

...han calumniado a mi persona, han criminado mi conducta, han falseado mis escritos. Yo he visto por mis propios ojos y he tenido en mis manos impresos con el mismo título que he dado a luz, lo que yo jamás he escrito: ellos han echado mano de fotografías las más repugnantes y de otras cosas que la pluma se resiste escribirlas²¹.

Debe ser obvio que estas acuarelas son, casi todas, o *ad hominem* o *ad rem*. Muy pocas muestras son estrictamente alegóricas, aunque las figuras alegóricas sí aparecen en varias (2, 4, 10, 16, 19b, 42, 44, 61, 77), y sólo en pocos de estos casos, al lado de figuras palatinas identificables (42, 44). (Para estas consideraciones, no he tomado en cuenta la acuarela 67, que trata el pleito *Gil Blas/La Iberia*, como alegórica.) La alegoría suele ser de fácil interpretación; hasta las figuras alegóricas a veces aparecen ante nosotros con las faldas etiquetadas («España»; «Francia»). Es curioso notar que cinco de las nueve claramente alegóricas pertenecen a la serie de tamaño mayor. ¿Por qué? Quizá por la razón de que algunas de estas acuarelas fueran destinadas al grabado periodístico. (Acordémonos de que a ninguna de las de tamaño mayor se la puede tachar de «escandalosa».) Otro argumento a favor de esta observación a propósito es el hecho de que todas las de tamaño mayor llevan algún texto al pie. Yo concibo fácilmente que las menos «escandalosas» fueran destinadas a la prensa liberal —no sé si comisionadas de algún modo, posibilidad que se esbozará más adelante— y que las demás fueran realizadas a manera de diversión entre los hermanos, fenómeno psicológico que también más adelante se tratará. Creo que la siguiente

observación apoya esta suposición: el que el 13% (o 12 contadas) de la totalidad de 89 no llevan texto alguno al pie, y diez de las doce pertenecen a las que han sido etiquetadas de «escandalosas»; en otras palabras, la relativa innecesidad de etiquetar a las llamadas «escandalosas», si éstas no se dirigían a la prensa gráfica y, viceversa, la posible urgencia de hacerlo para los casos más bien «políticos».

Las acuarelas que representan a políticos y militares, en contraste con figuras más estrictamente palatinas, gozan de un reparto de personajes relativamente más amplio que las que tienen los «misterios de Palacio» como enfoque. Veremos hacia el final que éstas, por otro lado, son francamente obsesivas, conforme con la modalidad psicológica caricaturesca. Hay que recordar que no existe en estos portafolios de acuarelas ningún grupo político, ni palatino, etc., y que en cambio cualesquiera «grupos» de acuarelas entre la totalidad que tenemos a mano tendrían que ser puramente hipotéticos, debido al hecho de la reagrupación arbitraria que ha habido entre los dos portafolios.

Es frustrante —aunque no debe serlo, en realidad— buscar aquí alguna adhesión a partido, sin poderla encontrar. El hecho es que *Sem* no hace estas imágenes con el propósito de difundir ninguna opinión razonada y personal acerca de una política en particular. A *Sem* le parecía ridícula la realidad española entera. Tanto más sorprendente, entonces, que a veces (pocas) pertenezcan las figuras anónimas o simbólicas a algún grupo social o político, aunque esto sí ocurre en tres escenas caóticas de eclesiásticos ladrones y asesinos —de dos de aquellas *Sem* parece haber eximido al padre Claret— y en un manojo de otras. En una, por ejemplo (10), una figura de «España», opresiva, pisa demasiado fuerte una «cuba» (léase «Cuba»), para sacarle el jugo a la cosecha.

Otra (67) de este grupo de referencias políticas específicas pinta al *Gil Blas* preso, incidente en que a Gustavo Adolfo, como censor de novelas, le atacaron los neocatólicos porque él había permitido la publicación de *Monsieur de Camors* de Octave Feuillet, y a *La Iberia*

²¹ Las dos citas sacadas de reimpressiones del artículo periodístico y del «testimonio», aparecidas en *Ilustración del Clero* (1920), pp. 178 y 308, respectivamente

preso, puesto que en sus páginas tuvo lugar una parte del debate sobre esta cuestión. Rubén Benítez ha trazado el incidente, que puede ser clave —como lo sería esta acuarela en particular— para que apreciemos cómo los Bécquer hubieran funcionado en dos ámbitos ideológicos fundamentalmente opuestos: protegidos por González Bravo, por un lado, y atacándole a él y a lo que representaba, por otro²². Nos sitúa de nuevo ante el misterio de por qué el anticlerical y liberal *Gil Blas* defendiera a Gustavo Adolfo, funcionario de González Bravo y conservador moderado él mismo, pues *Gil Blas* dejó claro que no simpatizaba con poetas que hacían lírica en tiempos de

²² Ver nota 2 para información bibliográfica. Las noticias acerca del incidente son, en su mayoría, sacadas de la historia trazada por Benítez.



Lámina n.º 67

transformación social radical. Por consiguiente, expresó sus reservas acerca de una defensa de Gustavo Adolfo: «héme condenado a defender a un funcionario público».

Efectivamente, ¿cómo podía esperarse que un periódico como *Gil Blas* —cuyo colaborador Manuel del Palacio era capaz de escribir coplas burlescas en contra de los Borbones recién destronados— se expresara públicamente de otra manera? En la entrega número 96 (4 de octubre de 1868), Palacio hizo resaltar algunos de los poemas que en efecto cultivaba *Sem*:

POEMA SATÍRICO REPUBLICANO CONTRA
LOS BORBONES.
COPLAS

¿Qué se hizo doña Isabel?
Los señores de Borbón,
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto doncel?
¿Qué fue de tanto bribón
como tuvieron?
Aquel tesoro soñado
de dichas y de ventura
lisonjeras:
aquel despotismo ansiado,
¿qué fueron sino verdura
de las eras?
Nuestras vidas son las rías
que van a perderse al mar
como todo:
allá van las monarquías,
dejando sólo al pasar
ruido y lodo.
Tanto lacayo gentil,
tanto guardia alabardero
y azafata:

tanto adulator servil
 yendo siempre al retortero
 de una ingrata.
 Tanto vestido de fiesta
 con las plumas enroscadas
 como sierpes:
 tanta peluca en la cresta,
 y tantas carnes pintadas
 por las herpes.
 Tanto andar de jubileos
 y cantar el gori gori
 sin recato:
 tanto cariño a los neos
 y tener luego a Marfori
 de Traviato.
 Tanto principito injerto
 de los que padre el marido
 ser rebusa:
 tanto engaño descubierto,
 como no se ha conocido
 ni en la Inclusa.
 ¿Qué fueron sino la fuente
 que manando poco a poco
 va a formar
 el poderoso torrente
 que se precipita loco
 sobre el mar?
 Harto tiempo tus errores
 toleró la muchedumbre
 perezosa
 y olvidando sus dolores,
 te llamaba por costumbre
 generosa
 Nombre que te dio insensato
 y por el cual tú brillabas
 y yo arguyo

que aun dándolo de barato
 lo poco que tú le dabas
 era suyo.
 Mas ya pasó el tiempo aquel;
 los señores de Borbón
 ya pasaron.
 ¡Que Dios perdona a Isabel,
 y proteja la nación
 que afrentaron.²³

Creo que en esto Benítez tenía mucha razón: no hay lógica política que explique la defensa del poeta por parte del *Gil Blas*. Entonces se complica el asunto. ¿Sería posible que las acuarelas fuesen la recompensa por parte de *Sem* —en contra de sus propios patrones y colegas ideológicos, y para el *Gil Blas*— por haber defendido a Bécquer censor de novelas cuando éste atacó en favor de la libertad de prensa (aunque probablemente tanto o más en nombre de la libertad artística como por razones de cierta ideología política)? Es enredado esto, pero no es inconcebible. Es, en efecto, lo que intimaba anteriormente, al hablar de las acuarelas «alegóricas». Si *Sem* se sentía en deuda con *Gil Blas*, y por eso preparaba portafolios de sátiras indecentes —sólo algunas de las cuales fueron, o se podían, imprimir—, entonces el *Gil Blas* se mostró póstumamente ingrato. Eusebio Blanco, una de las figuras jefes en este periódico, se iba a mostrar bastante inamistoso para con Gustavo Adolfo, quien, se creía, era su amigo. Rafael Montesinos señala esta insinceridad por parte de Blasco²⁴. Éste comentó que no había modo de explicar el porqué de la fama de Gustavo Adolfo, ni cómo hubiera abrazado semejante política. ¡Pensar que en el otoño revolucionario Gustavo

²³ Citado entero en *La Revolución de 1868: Historia, pensamiento, literatura*, edición por Clara E. Lida e Iris M. Zavala (New York: Las Américas, 1970), pp. 483-485.

²⁴ *Op. cit.*, p. 82.

Adolfo ayudase a su patrón conservador, González Bravo, que fuera hasta Francia exiliado! Esto habría sido intolerable para el *Gil Blas*, periódico que había nacido casi simultáneamente con la subida de Narváez a la jefatura de las Cortes y con la de González Bravo a ministro de Gobierno —si no nació, en efecto, en oposición directa a estos acontecimientos.

Conforme con *le malaise* general que se representa en estas imágenes, aquí no hay renglones altisonantes ni líricos (ni se trata en toda ocasión de versos). Los ejemplos groseros no son aquí la excepción. Aquí está el poeta, salvo que en bajo grado. Gustavo Adolfo hace uso del verso final del canto «A Teresa» de Espronceda (de *Diablo mundo*) para expresar su *je-m'en-fout-isme*, en el pie que pone a una de las imágenes de la reina (85): «¿Que eche una vaina más, qué importa al mundo?» Y en otro pie (44), imita el título del don Juan dieciochesco de Antonio de Zamora: «No hay plazo que no se cumpla, o el convalidado rojo», acuarela en que una figura —se supone que Valeriano— pinta una Democracia blandiendo espada y balanzas, predominante sobre el trono español ya caído. Estos pies están salpicados de un tanto de italiano, latín y francés —el italiano menos controlado que el francés, lo cual concuerda en cierto sentido con lo que había dicho Julia Bécquer, hija de Valeriano: «Gustavo poseía el francés a la perfección»²⁵. En estos pies encontramos diálogos breves, exclamaciones, todo tipo de inmundicia verbal, pero, por cierto, falta de lírica. De hecho, ¿para qué buscar compaginación estilística entre estos pies y las rimas —excepto algunas de las no líricas— de Gustavo Adolfo?²⁶ La falta de lírica aquí puede ser debida a la falta de sen-

saciones positivas inspiradoras enraizadas en las imágenes visuales. La lógica nos obliga a preguntarnos además: ¿para qué, con este contenido, buscar semejanzas estilísticas entre el estilo de las acuarelas y los dibujos más serios, muchas veces comisionados, comparablemente idealizados, realizados por Valeriano, que disfrutó de un apoyo gubernamental hasta el destronamiento de Isabel II?

La pregunta me lleva a dos consideraciones más, a las que no nos hemos dirigido todavía, pero que son fundamentales para la comprensión de las acuarelas. Tampoco son definitivas mis inferencias en este caso, sino razonadas, como se verá, en base a los datos de que he podido disponer. Me refiero a la tradición general pictórica y técnica de la que pudieran haberse derivado estas imágenes y a la estirpe particularmente becqueriana a la cual posiblemente perteneciesen estas acuarelas. Me dirijo primero a esta última.

gundo, el *recuerdo subjetivo* de reminiscencias literarias y, tercero, la *vivencia intimista* de sensaciones experimentadas (que denominaría información poética pese al antagonismo de los dos términos). No resulta fácil acomodar dichas clases a la actividad literaria de Gustavo Adolfo en la confección de los renglones de pies. Tampoco es imposible. Habría que tomar en cuenta, al hacerlo, que las «circunstancias históricas» son negativas, la reminiscencia literaria es rebuscada para la ocasión —aunque sí puede ser inspiradora (como hemos visto para algunos casos de acuarelas que representan a Claret)— y, tal vez peor que nada, las «sensaciones experimentadas» eran siempre agrídulces en los casos que representaba *Sem*. Palomo ha visto que en los casos de tonalidad positiva, «cuando el grabado inspira realmente al poeta, cuando le hace revivir cálidas sensaciones experimentadas, la glosa, sin abandonar su subordinación al dibujo, se evade, en parte, del marco de la imagen y se cubre de unas connotaciones literarias que van más allá de ese concreto *traer a la memoria*. Tal es el caso de aquellos grabados que, en mayor o menor grado, se aproximan a un mundo bucólico, de lejana inspiración clásica o renacentista». *A lo que voy es a que sospecho que la pobreza de versos al pie de las acuarelas sea debida a la imposibilidad de revivir en tales casos «cálidas sensaciones» inspiradoras*. Esto sí concuerda con la teoría de Palomo, pues es la otra cara de la moneda, en efecto.

²⁵ *Op. cit.*, p. 43.

²⁶ Mi pregunta, más que simplemente retórica, hace recordar una vez más, e inevitablemente, el estudio de María del Pilar Palomo, *op. cit.*, especialmente las págs. 88-89. Palomo divide las experiencias del poeta ante la obra visual en tres clases: «el *recuerdo objetivo* de unas circunstancias históricas, geográficas, etc. (lo que he denominado información suplementaria), se-

Con intención de comparar el estilo de las acuarelas con el de otras obras de Valeriano, miré un reproducido *Album Bécquer* (1925) que pedí prestado de Berkeley. Mirándolo, saqué la impresión —deduje, no sé todavía si con razón— que en este *Album*, en términos generales, las obras de tema más idealizado son las que menos se asemejan en cuanto a estilo a las obras de *Sem*. Viceversa, donde en el reproducido *Album* la idealización temática parece aplicarse menos el artista se aproxima más al estilo de los portafolios *Sem*. *Tono y contenido parecen afectar al estilo*.

La otra consideración a que me refería arriba tiene que ver con la historia que hay tras un álbum que existe en los fondos de la Columbia University (Nueva York) y la aparición y tono, por otra parte, de un álbum que vio Rafael Montesinos en Sevilla, en 1962.

El caso es que en 1936, Ángel del Río describió un álbum de dibujos realizado por Valeriano, el cual fue descubierto por aquel entonces en la Biblioteca Avery perteneciente a Columbia University. Se trata de imágenes dibujadas a lápiz y acuarela 72 de aquellas y 11 de éstas, más 6 dibujos a color, con portada, de tamaños entre 28 x 19 cm y 21 x 16 cm. En cuanto a su contenido, se trata de la «Expedición de Veruela», y data de 1864 (¿o un poco antes?), o sea, relativamente temprano, y en desacuerdo con la temática de *Sem*. En el curso de sus investigaciones, Del Río dio con el anuncio del librero mediante el cual se pudo efectuar la venta del álbum a dicha universidad²⁷. Aquel anuncio data de 1893, y el librero en cuestión fue Hieserman, de Leipzig, quien describió el álbum de la siguiente manera en su catálogo

1013. *Bécquer, G. A., Expedición de Veruela*. Ein Skizzenbuch des

Künstlers mit 93 meisterhaften Handzeichnungen, zum Theil in Farben, darstellend Costüme, Landschaften, Genrebilder, Architekturbilder, Ornamente (color.) und architekton. Details, und Studienblätter aller Art, darunter manche unausgeführte.

(Del Río cita el error del librero de haber puesto «G. A.» como autor.)

Si este *Skizzenbuch* no tiene parentesco ni en cuanto a tema, ni en cuanto a fecha, con las obras de *Sem* que tenemos a mano, en lo que sí existe una posible asociación, sin embargo, es en lo que se refiere a la procedencia de todas estas obras de Valeriano. Del Río cita una carta autógrafa de la viuda del artista, Winifreda Cohan, que él encontró pegada al álbum de Columbia. La carta, dirigida «A la Señora Embajadora de Inglaterra», hace referencia a «esos Señores que an (*sic*) tenido a bien el comprarnos tres álbums de mi difunto marido en seis mill (*sic*) reales y pico» Del Río deduce que «deben existir dos cuadernos más del mismo tipo *cuyo paradero ignoramos*» (subrayo yo), y menciona todavía otro, publicado como *Album Bécquer* (Madrid: Imp. Art. de Sáez Hmnos., 1925), con dibujos de Valeriano y texto de Gustavo Adolfo. Puede ser significativo no sólo el hecho de que un hermano dibujara mientras otro escribiera, sino también el que en 1936 no estuviesen descubiertos todavía los otros dos álbumes que la viuda de Valeriano Bécquer había vendido antes de 1893 a «esos Señores», según escribió ella. Planteo, entonces, la posibilidad de que «los dos cuadernos más» de que habló Del Río no fuesen, como éste dijo, precisa y genéricamente «del mismo tipo» que el álbum de Columbia, sino de otro tipo —quizá los mismísimos «cuadernos» que en 1986 consiguió la Biblioteca Nacional o, posiblemente, constituyendo en número sólo *uno* de los otros «dos cuadernos más». Añade Del Río a sus observaciones especulativas que, además del ya mencionado «cuaderno» publicado por Sáez Hmnos., puede existir «posiblemente alguno más de que no tenemos noticia». En resumen, pueden ser los portafolios de la Biblioteca Nacional los otros dos que vendió Winifreda Cohan, sólo uno de es-

²⁷ Ángel del Río, «Texto y documentos. Expedición de Veruela. Album de dibujos de Valeriano Bécquer», en *Revista Hispánica Moderna*, III, 1 (octubre de 1936). pp. 81-87.

tos otros dos, o el «alguno más» que se le ocurrió a Del Río y del que jamás habíamos tenido noticia hasta 1986²⁸.

²⁸ Rubén Benítez me ha llamado la atención sobre la existencia de un par de álbumes («par G. A. Bécquer») que Everett Ward Olmsted, ed. de *Gustavo Adolfo Bécquer: Legends, Tales and Poems* (Ginn and Co., s. a.), había hojeado en la presencia de Benigno Quiroga Ballesteros y D.^a Julia (ver pp. xxii-xxiii). El hecho es curioso, debido a la existencia de iconografía aquí que se pudiera compaginar con la de *Sem*. Por ejemplo, una brevísima selección de las descripciones que nos facilitó Olmsted: 1) una monja aterrorizada al descubrir a un diablo al doblar la ropa de cama; 2) un circo de calaveras, en dos escenas, que les pintan saltando por un aro y balanceándose boca abajo encima de la cabeza de otra que está de pie; 3) una calavera cantante en las tablas; 4) una calavera tambor mayor, con su banda, etc.

Merece señalar, además, que en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional existe otro juego de dibujos realizados por Valeriano Bécquer: «Cuadros de Murillo / existentes en el / Museo de Sevilla / Dibujos hechos de los originales / por...» (BN sigs. 2881-2892). La BN no asigna fecha a estos dibujos de Valeriano. Sin embargo, si esta portada que transcribo corresponde cronológicamente a la fecha de composición de los dibujos mismos, éstos tienen que haber sido realizados después de mediados de 1862, por la razón siguiente. El 21 de septiembre de 1862, una comitiva regia visitó el Museo de Pinturas en Sevilla, al cual se acababan de trasladar en aquel mismo tiempo los cuadros de Murillo (ver Fernando Cos Gayón, *Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. a Andalucía y Murcia en Setiembre y Octubre de orden de S. M.*, Madrid: Imp. Nacional, 1863, pp. 107-108). Francisco María Tubino y Rada y Delgado, en su libro *La Corte en Sevilla. Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias andaluzas en 1862* (Sevilla: Imp. de La Andalucía, 1862, p. 188), explica con más detalle aún que el salón dedicado exclusivamente a Murillo fue «inaugurado solemnemente aquel día». Aristides Pongilioni y Francisco de Paula Hidalgo, autores de la *Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias de Andalucía en 1862* (Cádiz: Eduardo Gautier, 1862, p. 101), dan a entender que el museo fue nuevo en aquel tiempo, una reconstrucción del antiguo convento de la Merced, creado muy recientemente entonces, pese a «innumerables dificultades» Curiosamente, en el Museo de Pinturas, el 21 de septiembre de 1862, en una



Winifreda Caghan Óleo atribuido a F. Madrazo.

Lo ocurrido entre el momento de Hieserman (Leipzig, 1893) y 1986 (adquisición en la Biblioteca Nacional) queda sin precisar, *suponiendo* efectivamente la inclusión de estas acuarelas de *Sem* en la venta realizada por Winifreda Coghan y que los álbumes comprados acabaran *todos* en manos de Hieserman.

Luego cabe otra sospecha más, que pudiera fácilmente relacionarse con el que Montesinos viera un álbum de semejante tonalidad, precisamente en Sevilla. Es decir, uno de los aspectos más extraños con respecto al contenido temático de estas acuarelas es el que no aparezcan los Montpensier aquí satirizados, juntos con el resto de la corte. Satirizar a Napoleón III y a la hija de Isabel II repetidas veces, por ejemplo, pero nunca a la hermana de la reina ni al cuñado de ésta, resulta nada menos que sospechoso. ¿Podría haberse dado el caso que estas acuarelas —y quién sabe si otras que se referían a 1854— fueron una obra comisionada por el duque de Montpensier y guardada en algún rincón de Andalucía (no necesariamente en Sevilla) hasta la paulatina venta de su gran biblioteca en nuestros propios tiempos? Ya se ha podido apreciar la extraordinaria afición por parte del duque hacia las artes visuales (incluso, por cierto, las nuevas técnicas fotográficas) y el hecho de que las patrocinara. ¿Por qué no sospechar que hubiera patrocinado una obra de *Sem*, sobre todo en un momento histórico cuando se preveía la caída del trono y en el que cabía la posibi-

galería al lado de la que fue dedicada exclusivamente a Murillo, la regia comitiva podía ver unos bocetos (dibujos) realizados por don Valeriano y un cuadro («del canto de una moza del país») pintado por don Joaquín Bécquer (ver José Velázquez y Sánchez, *Crónica regia: viaje de la Corte a Sevilla en 1862*, Sevilla: Imp., Litog. y Libr. Española y Extranjera de J. M. Geofrin, 1863, p. 74). Fue Tubino (*op. cit.*, p. 187) el que definió sin lugar a dudas que en la reconstrucción del antiguo convento hicieron una galería para «alumnos de pintura y escultura», grupo que incluía a Valeriano Bécquer, y otra para profesores, grupo que incluía a Joaquín Bécquer. Este (*s. v.*, *Encic. Espasa*) murió en 1841, pero había intervenido en la organización y fundación del Museo de Sevilla y, como se sabe, fue tío de Valeriano.

lidad de que Montpensier mismo subiera al trono (véase la acuarela núm. 103)? Esto explicaría, además, por qué figuraban ciertos políticos, quizá Napoleón III mismo, en estas acuarelas. Explicaría, por otra parte, cómo pudieran figurar hasta algunos mecenas de los Bécquer, pues bajo las condiciones de estar comisionados estos hermanos —estado no inconcebible— entra en juego relativamente poco el factor puramente ideológico por parte de ellos. Confieso que todo esto quitaría un poquito de fuerza de mi argumento fundamental —el que estas acuarelas constituían una visión circense y casi espermática de una realidad, y que por consiguiente funcionaba como diversión entre los hermanos, como pronto vamos a ver—. Sin embargo, el factor politicismo de las acuarelas no desdice de modo significativo, por cierto, su fundamental visión circense.

Ahora, si se tratara de hecho de una obra incluida en la venta de la biblioteca de Montpensier en años recientes, ¿a qué otros álbumes se había referido Winifreda Coghan?

El álbum que vio Montesinos en Sevilla en 1962 lleva por título *Los contrastes, o Album de la Revolución de julio de 1854 por un patriota*²⁹. Montesinos explica que fue dibujado por ambos hermanos, no por Valeriano sólo, y que los dibujos son «bastante expresivos y mordaces»; en efecto, Montesinos le atribuye a Gustavo Adolfo los «dibujos provocativos». De la totalidad de estos dibujos a tinta y lápiz (sobre papel color rosa «intenso»), faltan diez, que fueron arrancados y quedan sin descubrir. Montesinos supone que éstos que faltan fueran «los más provocativos, irreverentes y escatológicos», aunque los que quedan son, en parte, de dicha índole. No sabría decir si *Los contrastes...* fuera o no otro de los objetos vendidos de que habló la viuda de Valeriano. La deducción indiscutible, sin embargo, es que los portafolios *Sem* no eran las únicas sátiras irreverentes e indecentes realizadas por los hermanos. En otras palabras, a lo largo de sus respectivas e interrelacionadas carreras como artista idealizante y poeta

²⁹ *Op. cit.*, pp. 80-81.



Francisco de Asís. *Carte-de-visite* de la época. Anónimo Colección Publio López-Mondéjar.

lórico, cultivaban obras plásticas y literarias por el estilo de *Sem*. Y que lo hicieran consistentemente en tiempos de desquiciamiento y revuelta —1854 y años alrededor de la Revolución de septiembre— es todavía otra coincidencia notable.

Ahora, ¿qué hay de la tradición general pictórica y técnica de que pudieran haberse derivado las acuarelas? ¿De dónde habrá recibido *Sem* el impulso artístico que le condujo a tales ejercicios satíricos? —qué hay del posible impulso *psicológico* trataremos después—. Por cierto, habrán podido heredar algo de eso de los dibujos satíricos dieciochescos, los cuales solían ser menos que benévolos hacia los blancos de sus sátiras³⁰. De hecho, la década de 1860 tenía su propia tradición feroz de sátiras políticas indecentes, fomentada en gran parte por los juegos que facilitaba la tecnología fotográfica, que llevaba un cuarto de siglo escaso. En efecto, ya hemos mencionado un ejemplo de éstos —el rey consorte cornudo—, pero no hemos señalado que otra acuarela (103), que carece de la mordacidad de aquella, fue derivada directamente de la práctica de la novísima *carte-de-visite* tan cultivada en España por fotógrafos como Laurent, cuya obra conocía Gustavo Adolfo por haber sido uno de sus sujetos de *carte-de-visite*³¹. Las fotografías a las que se asemeja esta acuarela eran composiciones de múltiples fotografías de retrato, luego vueltas a fotografiar en conjunto, para constituir una *carte-de-visite* que sirviera en efecto de pequeño álbum de algunas caras, homogéneas por alguna razón u otra; en este caso, las celebridades que en 1868 aspiraban a dirigir.

³⁰ Ver Ernst H Gombrich, «The Cartoonist's Armoury», en *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London Phaidon, 1965; reimp. de ed. de 1963; originalmente, conferencia en Duke University, 1962), pp. 127-142. Merece mencionarse el caso de José Somoza, probable autor de la épica burlesca descaradamente escatológica y que incluía grabados que celebran el tema, *Los perfumes de Barcelona*. Ver la edición que realicé para Akal (Madrid, 1979).

³¹ Esta fotografía reproducida en Montesinos, *op. cit.*, p. 258

Lo que es más, por lo que respecta a esta tradición fotográfica en general, ha habido interesantes reportajes de cómo en Italia, en 1861 —la misma década de las acuarelas de *Sem*¹— un cardenal de Roma tuvo que poner límites absolutos a la promulgación de *cartes-de-visite* increíblemente indecentes. La intención tras las escandalosas *cartes-de-visite* italianas fue la de manchar las reputaciones de Francisco II, rey de Nápoles, y de la reina, María Sofía. Kathleen Collins describió estos fotomontajes en un artículo publicado medio año escaso antes de que yo hojeara las acuarelas de *Sem*³². En base a descripciones originales, en parte, y siguiendo por otra parte las descripciones de Collins, traduciré los textos que describen estos fotomontajes italianos. Mi propósito al hacerlo será claro: su contenido es tan similar al de las acuarelas de *Sem* que resulta tentador suponer una iconología sexual universal y obsesiva.

Va por imágenes numeradas:

1. María Sofía aparece desnuda y parcialmente reclinada en un sillón que acaricia, teniendo a la vista las imágenes fotográficas de su Santidad el Papa, su Excelencia el Cardenal y Secretario de Estado, Antonelli, el Oficial de los zuavos y Bermúdez de Castro.

2. La reina de Nápoles aparece desnuda y bañándose en una bañera redonda, en la cual aparecían objetos flotantes y de forma inequívoca.

3. María aparece desnuda en el sofá, y encima de ella, en el acto de coito, uno de los zuavos, escondida de vista la cara de éste. Corría el rumor de que era el Oficial de los zuavos

4. La reina, desnuda todavía, está medio dormida en el sofá, mientras su Santidad Pío Nono entra por la puerta entreabierta.

Existe un quinto montaje que pinta una joven reina de Nápoles, posando como la Venus de Ticiano, rodeada de cardenales, monseñores y miembros de la guardia papal.

En otras dos imágenes, María Sofía y Francisco II aparecen montados en falos gigantescos que vuelan por los aires, mientras desde la tierra les saludan una figura del clero, una mujer de rosario y un soldado con fusil, entre otros. Representan estas figuras los que apoyan a los Borbones: los clérigos son Pío Nono y la Iglesia; la mujer del rosario es o la reina viuda María Teresa o la madre de Francisco II, María Cristina de Saboya (más tarde beatificada), los soldados pueden representar a los zuavos tanto como a aquellos mercenarios que lucharon en defensa del reino borbón contra Vittorio Emanuele, desde su fortaleza en Gaeta. Aquí se encuentra además una alusión visual a la destreza de María Sofía como jinete, talento muy estimado en el norte de Europa, pero que su suegra, la reina María Teresa, le prohibió que ejerciese por razones de decoro.

Es tentador reconocer en todo esto una especie de iconología sexual universal, pero es difícil confirmarla en base a la coincidencia de nuestras muestras italianas y españolas solamente. Se trataría más bien de una cuestión de circunstancias históricas similares: anticlericalismo, antimonarquismo; odio hacia los zuavos (argelinos, en su mayoría, que pertenecían a las infanterías francesas); odio hacia Pío Nono, hacia los Borbones, etc. Sin embargo, muchos de estos personajes son genéricos —para los casos de Italia y España, por lo menos— y los motivos que representan son, muchísimas veces, los mismos o muy parecidos. Seguramente, una de las acusaciones más notables para equiparar los casos de los dos países toma la forma de una burla en contra de una reina adúltera. Pues María Sofía tenía fama de haberse metido en un asunto amoroso con —¡nada menos!— Salvador Bermúdez de Castro y Díez, asiduo ministro de España en la cámara de Francisco II y que estuvo en

³² «Photography and Politics in Rome: The Edict of 1861 and the Scandalous Montages of 1861-1862», en *History of Photography*, IX, 4 (octubre-diciembre de 1985), pp. 295-304. Parecería que el conde Cavour y el Comitato Nazionale, a favor de la unificación italiana, posiblemente comisionaran al matrimonio de fotógrafos, Antonio y Costanza Diotallevi, que produjeran los fotomontajes (Aparentemente, los mismos Diotallevi se oponían a la monarquía en Italia y al imperio en Francia, y eran anticlericales, republicanos y revolucionarios, hasta de tendencia violenta.)

Nápoles entre 1853 y 1864³³. En este año el mismo Papa, en un intento de suavizar dicha situación, tuvo que apelar a la reina Isabel II de España, para que ésta retirara a Bermúdez de Castro, a quien hemos conocido nosotros los ingenuos como autor (1840) de versos llamados «bermudinos» (octavas en agudo) y biógrafo (1841) del legendario Antonio Pérez.

Dos son los estudios que más contribuyen a nuestra comprensión del propósito y el sentido de la obra de *Sem*: un extenso artículo publicado por Paul Ilie y dos ensayos sobre la psicología y los principios que hay tras la caricatura, realizados hace medio siglo por Ernst Kris y el reconocido historiador de arte, E. H. Gombrich, que trabajaron conjuntamente en uno de dichos dos ensayos³⁴.

³³ Esta historia se cuenta menos escandalosamente en un libro escrito por Roberto Calvo Sanz, *Don Salvador Bermúdez de Castro y Díez: Su vida y su obra* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1974), pp. 74 y ss.

³⁴ El artículo por Ilie: «Bécquer and the Romantic Grotesque», en *PMLA*, LXXXIII, 2 (mayo de 1968), pp. 312-331. En las varias ocasiones cuando cito a Ilie, las traducciones serán mías.

Kris fue autor principal del libro *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York: Schocken Books, 1971; primera ed. de 1952). Mi interés recae en dos de los ensayos de este magnífico libro. El primero constituye el capítulo 6 («The Psychology of Caricature») del libro y su autor único es Kris; fue publicado originalmente en 1935. El segundo constituye el capítulo 7 («The Principles of Caricature») y es una colaboración entre Kris y Gombrich.

Quisiera agregar que Luis Lorenzo Rivero, al hablar de Larra, parece ser conocedor de los ensayos de Kris (*Larra: Técnicas y perspectivas*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988, p. 138). Como éste, Lorenzo Rivero reconoce la desarmonía como un elemento clave de lo grotesco. Sin embargo, él parece depender más de una definición concebida por John Kronik (ver *Anales Galdosianos*, 1978, sobre lo grotesco en Galdós): «... a plastic conception of the literary art; a juxtaposition of the components that are perceived as incompatible, especially a fusion of reality and its contradiction; a sense of alienation, that is, a feeling of discomfort, of estrangement from an order;

(Pronto veremos la importancia del artículo escrito por Ilie)

Según Kris, hay varias premisas a tomar en cuenta al hablar de la caricatura:

1. La caricatura disuelve la unidad con propósito de agredir.
2. Dentro de esta disolución de la unidad, o deformación de la forma, la caricatura busca lo parecido. Del mismo modo, se desarrolla bajo unas condiciones históricas bastante definidas.
3. Su impulso facultativo sería lo contrario del ingenio. El ingenio revela el contenido, escondiendo la manera. La caricatura tiene carácter jeroglífico y desenmascara sólo para degradar.
4. Sin embargo, el ingenio y el impulso caricaturesco son semejantes en que los dos constituyen una distorsión parcial, en contraste con el sueño, por ejemplo, que es una distorsión plena. En el ejercicio del ingenio y la caricatura, el ego permanece bajo control, a diferencia de lo que ocurre en los sueños.
5. Nos produce placer la caricatura, porque está relacionada con la vida infantil y porque nos ahorra energía intelectual. En cambio, simplifica y reduce a esencias; altera la ideografía, pero no simplifica la esencia de una representación.

6. El contexto cultural de la caricatura prohíbe que se tome en el nivel del arte, porque la calidad no suele ser alta.

7. Y —muy importante para nosotros hoy— en una cultura donde la regresión desde la racionalidad (hacia la magia, por ejemplo) no está segura, se considera peligrosa la regresión en forma de la caricatura. (Es la razón por la cual existía relativamente escasa caricatura unos siglos anterior a *Sem*.) En otras palabras, un miedo a la caricatura indica una cultura que posiblemente no tenga bajo control su fe en la razón propia.

a distortion of lines that is more extreme and more problematic than the caricaturesque; and finally, a stimulus to laughter in which we sense a measure of unhealthiness» (cito de LLR). A propósito, Kronik tampoco se distancia de lo fundamental en Kris.

8. Lo lúdico (el juego) no equivale a la diversión. El primero ocurre dentro de una irrealidad; el segundo dentro de una falta de seriedad. Esto último es fundamental para apreciar la diferencia entre los Bécquer y los palatinos: aquellos *se divierten*. Están en control de su razón. Estos, los palatinos, están jugando: títeres, como vamos a ver, dentro de una atmósfera de circo; un mundo mágico, con poca o ninguna relación con la realidad, ni hablar del pragmatismo político, que debe ser su quehacer.

Nada más apto que estas últimas consideraciones de Kris y Gombrich para llevarnos al centro de los argumentos de Ilie. Los hitos que sugiere Ilie para una apreciación de lo grotesco legitiman las obras de *Sem* y nos obligan a considerarlas sin que nos atrapen en su contenido fangoso. Dicho muy brevemente, Ilie llegó a la conclusión siguiente: en el postromanticismo, la realidad cotidiana estaba al servicio de la fantasía, de tal modo que una rememoración de lo histórico, por ejemplo, se expandía hasta convertirse en una desfiguración sistemática, como más tarde la vemos manifestada en la obra de Valle-Inclán. En tiempos anteriores a Bécquer, lo grotesco estético se manifestaba en la naturaleza y el arte como bizarría y desproporción, hasta la contorsión. Bécquer en un principio y los románticos antes que él (según Ilie) habían aceptado este concepto relativamente básico de lo grotesco como un fenómeno natural.

Ilie utilizó, entre otras cosas, dos ejemplos de «carnaval» que Gustavo Adolfo compuso en prosa, a fin de demostrar la progresión del artista desde lo grotesco tradicional —que partía de los fenómenos naturales— hacia otro tipo de lo grotesco más condicionado históricamente, más socio-realista. Ahora bien, entre las imágenes más estrictamente políticas de *Sem*, existen tres de tema «circo» (58, 34, 56), y por lo menos una de tema «carnaval» (22). Estas son —que se me entienda bien— aparte de las muchas que pintan el brinco y el retozo depravado. Son todas, desde luego, metáforas por un gobierno de espectáculo, con sus explícitas subcategorías —como por ejemplo la cuerda floja, jugadores de manos, la gresca, festín y alboroto—; todas

ésas, metáforas de tema carnaval y circo más particularizadas, que significan la inestabilidad, la depravación y corrupción moral. Los personajes en dichas imágenes de *Sem* son la familia real, con el príncipe Alfonso de estrella, como para predecir la incertidumbre de la monarquía española. El príncipe aparece en cinco imágenes de este sentido (57, 34, 36, 45, 46).

Creo que si nuestro crítico hubiera tenido a mano los varios ejemplos de circo y carnaval de *Sem*, hubiera podido demostrar su punto de vista con más facilidad aún. Hubiera modificado quizá su conclusión, pues estas imágenes de motivo circense y carnavalesco ponen de manifiesto el estado avanzado de lo grotesco, el cual era característico de la sensibilidad postromántica, y condujo directamente a la desfiguración sistemática. A lo que llegamos cuando la sensibilidad romántica se ingiere de una conciencia socio-realista, según Ilie, es a «el cansancio, la indiferencia y el *ennui*». Es, pues, el romanticismo gastado el que aparece en el tratamiento becqueriano del carnaval español. En los tratamientos de carnaval más ingenuos, Gustavo Adolfo cultivó «un grotesco depurado, donde no existe ninguna autoconciencia en el escenario, ningún lugar para *le malaise*, el divorcio emocional o la ironía destructora de, digamos, lo grotesco surrealista del siglo XX».

Nuestra intuición de una carencia de romanticismo en las escenas de circo y carnaval se debe en parte a que los hermanos se sintieran desencajados, de vez en cuando, del arte, tanto como del mundo ético de la política; es decir, de la estética tanto como de la ética. El mundo de *Sem* corrobora que sintieran *une malaise* general. No es un mundo con su estructura interior armoniosa; de hecho, ocurre precisamente como consecuencia de lo contrario: una realidad fuera de los límites de la fantasía artística, la definición de la cual es esto mismo —el caos, la disensión y, en última instancia, la revolución y la destrucción.

Naturalmente, los Bécquer no mirarían esto con ojos optimistas, como un fundamento sobre el cual edificar un futuro prometedor; lo

mirarían, en cambio, como escombros, sencillamente escombros, sin futuro alguno pasado ese punto. Por sus escenas se llenan de trozos volcados y ropaje descompuesto; las travesuras sexuales toscas sirven, simplemente, de excusa ficticia para representar a España como descompuesta, deshecha.

De modo semejante, los personajes de *Sem* son payasos, muñecos, maniqués, cuando no despersonalizados o animalizados. Puesto que son aquellos seres de cartón, nos es posible —hasta permisible— espiar todo lo que ellos se atreven a cometer delante de nuestros ansiosos ojos, porque podemos decir para nosotros: «No se trata de mi reina ni de mi gobierno en realidad; son sólo muñecos». Los muñecos nos alivian el dolor, en cierto grado, mientras nos hacen recordar, a la vez, los males de la realidad social que ha afectado —no hay lugar a dudas— la imaginación relativamente ingenua de nuestros dos artis-



Lámina n.º 34



Lámina n.º 36

tas. Sin embargo, al aliviarnos del dolor de la realidad, también nos dicen verdades. Es algo como lo que dijo Gustavo Adolfo en «El carnaval. “Pot-pourri” de pensamientos extraños»: la máscara de carnaval permite decir verdades, «y es lástima, porque un día, un sólo día de máscaras para la Prensa, y el Gobierno oiría muchas verdades que acaso le fuesen útiles, y el país muchas cosas que sin duda le sirvieran de una gran lección»³⁵. A este respecto, es imposible olvidarnos de la lección que nos ha dado Palomo: cómo posiblemente le afectara anímicamente a Gustavo Adolfo el endurecimiento de la Ley Nocedal (1857) a manos de González Bravo (1867); (ver nota 10).

³⁵ En *Obras completas*, eds. Ángeles Cardona de Gibert y Juan Alcina Franch (Barcelona: Bruguera, s. a.), p. 593. Le agradezco a Alicia G. Welden la sugerencia acerca de la aplicabilidad de esta cita.

Como los muñecos son emocionalmente insípidos, del mismo modo lo son sus palabras; y de modo correspondiente, lo son la mayoría de los pies de imagen. La acuarela que mejor sirve de ejemplo de este fenómeno es la que representa a Espartero de tambor mayor (106). Como no cambian sus muy simples gestos, por automatón, tampoco cambian sus palabras. Reza una letanía («...cional y cúmplase la voluntad nacional y... cúmplase la volun...») que amenaza ser eterna, sin efecto alguno, hueco y sin sentido en el nivel de la realidad sociopolítica. No debemos olvidarnos de que alguna que otra rima sonaba un tanto así:

*Hoy como ayer, mañana como hoy,
y siempre igual!
Un cielo gris, un horizonte eterno
y andar... andar.
Moviéndose al compás como una estúpida
máquina el corazón...*

A diferencia de la promesa que rellena la letanía de Espartero tambor, las obras de *Sem* no representan ninguna aspiración romántica y altisonante, sino lo contrario. *Sem* se da cuenta del mayor significado de una realidad en la que se reiteran los actos grotescos, las aberraciones, los personajes, como las palabras y los sonidos producidos por el tamborilero. Las obras de *Sem* son todas distorsión y ridiculez, las cualidades que Kris y Gombrich vieron como factores de la diversión que supuestamente experimentan los hermanos, cuando a la vez fueron factores del ambiente lúdico (juego ingenuo) de las figuras de cartón palatinas. Aquellas eran también las cualidades que eran características del cuento escrito por Gustavo Adolfo, «La creación»³⁶.

(Para Ilie, este cuento es «el ejemplo [becqueriano] que más conduce hacia lo grotesco [moderno]».)

En «La creación» Bécquer hizo que unos niños celestiales construyeran un mundo informe:

... uno de ellos, se arrancó una pluma de las alas, le cortó las barbas con los dientes y mojando lo restante en el líquido, fue a inclinarse sobre el abismo sin fondo, y sopló, y apareció un mundo. Un mundo deforme, raquíptico, oscuro, aplastado por los polos, que volteaba de medio ganchete, con montañas de nieve y arenales encendidos, con fuego en las entrañas y océanos en la superficie, con una humanidad frágil y presuntuosa, con aspiraciones de dios y flaquezas de barro. El principio de muerte, destruyendo cuanto existe, y el principio de vida, con conatos de eternidad, reconstruyéndole con sus mismos despojos: un mundo disparatado, inconcebible: nuestro mundo en fin.

Los chiquillos que lo habían formado, al mirarle rodar en el vacío de un modo tan grotesco, le saludaron con una inmensa carcajada, que resonó en los ocho círculos del Edén.

Creo yo honestamente que Valeriano y Gustavo Adolfo, creadores del mundo palatino de *Sem*, eran como esos niños celestiales. Crearon un mundo palatino como el mundo informe que construyeron aquellos niños: es decir, de los despojos de una destrucción real, crearon un «mundo disparatado, absurdo, inconcebible» —su mundo, en fin—. Y como aquellos niños, al ponerle en movimiento a su mundo, *Sem* habrá soltado una carcajada a pesar de la realidad en que estuviera arraigada su visión; carcajada que resuena para nosotros hoy, al refrescarnos la memoria acerca de ese mundo en absurda descomposición.

³⁶ «La creación (poema indio)», en *Leyendas, apólogos y otros relatos*, ed. Rubén Benítez (Barcelona: Labor, 1974), p. 347.



Gustavo Adolfo Bécquer. Fotografía de J. Laurent. c. 1865. Archivo de Rafael Montesinos.

María Dolores Cabra Loredo

LOS HERMANOS BÉCQUER Y LA FIRMA SEM



Es sobradamente conocida de todos los estudiosos becquerianos la relación directa entre el seudónimo *Sem* y los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. El hispanista Rubén Benítez¹, tantas veces citado, nos recordó, hace más de veinte años, la necrológica que el periódico satírico-político *Gil Blas* dio a los tres días del fallecimiento de Gustavo.

...Contra su costumbre, *Gil Blas* no puede hoy menos de consagrar 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*...²

Los portafolios que agrupan ochenta y nueve acuarelas del total, desconocidos hasta 1989, conformarían, como indica su portada, *Los Borbones en pelota*. Se encuentran depositados en la Biblioteca

¹ Rubén Benítez, «Los hermanos Bécquer en *Gil Blas*», en *Ínsula*, 311 (octubre de 1972)

² *Gil Blas*, 25 de diciembre de 1870

Nacional de Madrid. La reproducción facsimilar en esta edición permite contemplar con toda nitidez la firma de los dibujos: *Sem*, *V. Sem*, *V. Semen* y *Semen*.

La lógica inmediata, para cualquier estudioso becqueriano, lleva a atribuírselas a tan significados personajes de nuestro siglo XIX; ahora bien, este acto requiere un pormenorizado estudio de tan relevantes acuarelas y un seguimiento lúcido de los acontecimientos que las motivaron. Todo ello para ver si concuerdan estilos y actitudes con la vida y conducta del pintor y del poeta. Es obvio que la firma es *Sem*, también que *Sem* son los Bécquer o ¿caso dentro de la firma *Sem* existen otros personajes que no citó *Gil Blas* en aquella necrológica? ¿Quiénes eran *Sem*?, ¿qué se oculta detrás de esta palabra?, ¿por qué motivos?, ¿qué indujo a la redacción a dar la noticia?

De momento dejaremos claro que dentro del laberinto se encuentran los hermanos Bécquer. Así dijo la dirección del periódico que firmaron en *Gil Blas*, sin que nadie en aquel momento planteara dudas al respecto, y no vamos a ser nosotros quienes, bajo cualquier pretexto o por falsa hipocresía, les desdigamos

Existen demasiados interrogantes como para no mantener el orden de importancia de las mismas ni intentar arrojar algo de luz en el intrincado sendero que nos lleve a respuestas probables, así como tener el suficiente aplomo y reconocer que hay oscuridad todavía en aquello que se ignora —todos sabemos cómo la noria de las citas da vueltas sin cesar, aunque el agua siga estancada.

Robert Pageard, en el estudio que inicia esta edición, comenta la contradicción existente en el ánimo de los artistas, en el caso de que los hermanos Bécquer fuesen los autores, ya que por una parte no pagan con buena moneda los favores recibidos del partido de Narváez y González Bravo y por otra sería lógico su enfado dado el abandono de que son objeto durante su destierro en Toledo. Pero también nos hace observar el poco respeto que Gustavo Alonso, Gustavo Adolfo Bécquer sin duda, firmante del *Almanaque de Don Diego de Noche para 1869*, siente por el moderantismo, al que ridicu-

liza a través de las páginas que firma. Recordemos que González Bravo, protector de Gustavo, es el jefe del partido moderado a la muerte de Narváez, y que este partido era el más claro representante del conservadurismo en las Cortes, teniendo como opositor más fuerte al partido de la Unión Liberal, encabezado por O'Donnell hasta su muerte en 1867.

Las acuarelas tienen un valor iconográfico y descriptivo tal del momento revolucionario y de la falsedad y excesos del reinado de Isabel II en la agonía de sus últimos años, motivo de denuncia y sentido de los portafolios, que deben figurar en primera línea documental de la historia de nuestro siglo XIX. Si en vez de ir firmadas con el seudónimo *Sem* carecieran de firma o de cualquier otra palabra detrás de la cual se escondiera un autor no conocido, quizás no habrían trascendido de esta manera. El problema es que la firma es *Sem* y que además *Sem* son los hermanos Bécquer. Y que aún hay estudiosos que piensan que el poeta fue un espíritu puro incapaz de rebelión, ni siquiera íntima, contra el mundo que le estaba asfixiando. Si sólo se tratara de Valeriano muchas voces de becquerianos ya hubieran dicho que el pintor de puro no tenía nada y que de él todo era de esperar, inclusive estas acuarelas corrosivas. Pero está por medio la figura excelsa del poeta que, según algunos, tenía los pies alados y pasaba por encima del bien y del mal a través de sus incorpóreas rimas.

En la edición anterior de *Los Borbones en pelota* ya hice un pormenorizado estudio de la vida y obra de los Bécquer, además de recorrer su entorno, sus amistades y la situación política, estudio que no figura ya en esta edición porque por su densidad y contenido constituirá una publicación aparte. Me ha parecido más lógico centrar mi atención en la importancia de las acuarelas y en intentar aportar algo de luz al oscuro laberinto llamado *Sem*.

Si la palabra *Sem* aglutinaba un grupo de creación más amplio que el que nos remite a los únicos personajes documentalmente comprobados hasta ahora, no debe significar un pretexto para aventurar tesis que justifiquen lo que pensamos con respecto a las acuarelas de que

tratamos. Al fin y al cabo Rubén Benítez nos recordó quién era *Sem* hace ya mucho tiempo, y a nadie se le hubiera ocurrido pensar que otros dibujantes, tal es el caso de Daniel Perea, Ortego o Urrabieta, pudieran ser parte de ese hipotético grupo creativo. ¿Podemos pensar que también pusieron su mano otros artistas en los dibujos de *Gil Blas* con firma *Sem* o solamente lo pensamos de las acuarelas referidas porque nos molestan, porque da un cierto espeluzno adjudicar a los hermanos, especialmente a Gustavo, esa autoría? Cuando Rubén Benítez publicó en *Ínsula* su hallazgo fue todo un descubrimiento y a nadie se le ocurrió investigar si detrás de esa mano había alguien más, sencillamente porque eran chistes inocentes, asuntos de poca monta, bromas infantiles que no provocaban mayor conmoción. ¿Son esos chistes, realmente, inocentes? Luego aparecen los portafolios con imágenes irreverentes y político-eróticas duras, y entonces comienza una preocupación moralista, ñoña, dañina y escandalizada, mucho más fuerte que la que contienen las acuarelas.

Hay que salvar la honra, la del poeta por lo menos, la de Valeriano, repito, no importa tanto, dicen varias voces becquerianas, siempre fue un maldito que arrastró a su hermano hacia la perdición.

Pues bien, si bajo el nombre *Sem* existían más personas que las reconocidas hasta el momento, es decir, Gustavo y Valeriano, las acuarelas seguirían teniendo el valor iconográfico que tienen y además cobrarían incluso más valor, ya que contarían con la mano de otros dibujantes y de otros escritores reconocidos y afamados, discordantes, creativos y humanos. Es secundario, desde el punto de vista del valor de estos portafolios, que además estuvieran los dibujantes Ortego, Perea, Padró, Urrabieta o Giménez y los escritores Del Palacio, Rivera o Ferrán y otros intelectuales y artistas contrarios a un régimen conservador.

Algunos artículos aparecidos intentan borrar las huellas becquerianas de estas importantes acuarelas, de tal manera que, consciente o inconscientemente, están sustituyendo la autoría de los hermanos por otras autorías, léase Ortego, Daniel Perea, etc. ¿Es que acaso lo



Augusto Ferrán. Archivo de Rafael Montesinos

que no quieren para los Bécquer lo desean para ellos? ¿Son menos dignos Rivera, del Palacio, Ferrán, Ortego, Perea, etc., que Valeriano y Gustavo? El porqué de esta sustitución no está claro; puesto que las acuarelas no cambian en su contenido ni en su mensaje, tampoco cambia el sentido de la historia porque estos artistas fueran amigos de los hermanos.

¿Por qué existe tanto interés, por parte de muchos especialistas becquerianos, en borrar las huellas de los hermanos, o al menos de Gustavo, de las acuarelas de los portafolios?, ¿qué mito se desmorona y a quién se le desmorona?, ¿es que acaso Bécquer es monopolio de los que caminan por encima de las aguas sin hundirse jamás?

Yo me hago las preguntas y tengo las respuestas, no hay más que mirar las de algunos especialistas. Deben responderse ellos, deben contemplar las acuarelas y analizar qué es lo que les interesa de las mismas, porque tienen muchas lecturas. La simplemente lúdica. La de estupor por el mensaje que arrastran. La de consternación y pasmo porque no están viendo los dibujos sino al poeta Gustavo (Valeriano queda ignorado). La deleitante ante la técnica elegida, la acuarela, para reproducir una época amarga a través de un pincel vivo. La del rechazo, porque nunca debieron existir para determinadas conciencias. La inquisitorial, que las hubiera quemado en la hoguera. La del amante de la erótica en sus diferentes variantes, satírica, política, pornográfica, sociológica, etc. La del estudioso que intenta meterse dentro del laberinto y aportar con su tubo de ensayo una prueba de luz. En fin, cada cual debe saber lo que busca dentro de sí a la hora de la contemplación de tan maravilloso trabajo. Si Valeriano y Gustavo fueron los directores de la orquesta y consiguieron organizar tan desconcertante armonía, fue porque contaron con muy buenos intérpretes, y porque en su espíritu siempre estuvo viva la creación y con ella podían mover multitud de sensaciones.

Pero ¿quién era *Sem*? Desde finales de 1865 hasta 1870 la firma *Sem* aparece bien en el periódico *Gil Blas*, bien en los almanaques del periódico, ya sea firmando la cubierta o los dibujos de interior, y a su

lado figuran los nombres de Manuel del Palacio, Eusebio Blasco, Federico Balart, Luis Rivera, Roberto Robert, Ortego, Bécquer, Rico, Perea, Giménez y otros; es decir, una selección de la flor y nata de la prensa, de lo mejor del periodismo, el dibujo y el grabado. Los encontramos perfectamente representados en el dibujo del periódico *Gil Blas* del 10 de junio de 1865, titulado *El porvenir de los periodistas*.

Estamos hablando de un mes después de que saliera a la luz el periódico político *Doña Manuela* (26 de setiembre de 1865), firmando



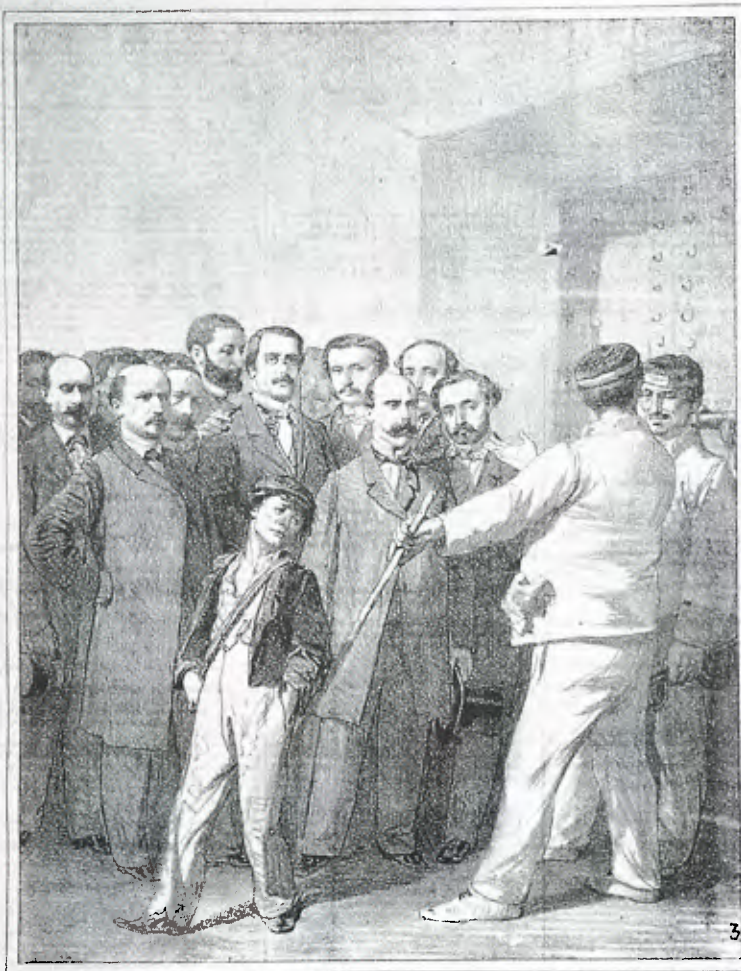
Manuel del Palacio.

su dibujo de portada contra la Unión Liberal el señor Ortego y permaneciendo anónimo su impulsor y redactor, que hoy sabemos fue Gustavo Adolfo Bécquer, ¿nos querría meter a todos dentro del laberinto después de haber publicado allí el célebre artículo *Los Angélicos* en el que arremetía irónicamente contra O'Donnell y sus fieles comparándolos con ángeles? Pudiera ser que Gustavo, apoyando los intereses de Narváez y González Bravo, se dirigiera a sus amigos de la redacción del radical y revolucionario *Gil Blas* y les propusiera su colaboración, pero no para atacar a Narváez y a O'Donnell como era habitual en este periódico, sino sólo y directamente a O'Donnell, y que dijera que sí. Podemos pensar también que a los de *Gil Blas* tanto le daba atacar a Narváez como a O'Donnell, al fin y al cabo todo era a favor de una revolución que conllevara la caída de los Borbones.

Ortego, republicano consecuente, humanista, hombre bueno y buen amigo de sus amigos, por lo que sabemos, habitualmente firmó sus dibujos, y especialmente los más duros. A Ortego no le arredró la falsa moral imperante, tenía su propio código de comportamiento, hasta el punto de acabar en el exilio, muriendo en la mayor pobreza lejos de la tierra por cuya libertad tanto había luchado y sufrido. ¿Por qué iba a ocultarse él precisamente con la firma de *Sem*, sino por el juego de colaboración y de divertimento, junto a los hermanos? Si vamos al caso de Manuel del Palacio, que ya conocía de sobra la cárcel del Saladero, ¿qué sentido tenía ocultar sus versos detrás de ese seudónimo? Ferrán, que emigró y luego regresó a España para morir enfermo mental en un manicomio, tenía muy claro cuál iba a ser su fin y nunca estuvo dispuesto a cambiar su vida bohemia, digna y radical; sabemos que estuvo en aquel año repetidas veces en Toledo con los Bécquer y, si participó en las letrillas de los portafolios, fue sin duda por lo mismo, buscando un entretenimiento íntimo que le proporcionara una salida al dolor que llevaba dentro, una pequeña ven-

El porvenir de los periodistas. Periódico *Gil Blas*, 10 de junio de 1865. Fundación Pablo Iglesias. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

GIL BLAS.



EL PORVENIR DE LOS PERIODISTAS

- ¿Por que te traen ahí, granujilla?
- Por un reloj que dicen...
- Al Patio. ¿Y esos otros?
- Somos los periodistas de la PROTESTA.
- ¡A! Calábozo!

PRECIOS DE SUSCRICIÓN.

En Madrid, por mes 5 rs.
 Por trimestre. 13
 En provincias, por un mes 6
 Por trimestre. 17
 En el extranjero, por seis meses 60
 En Ultramar, por seis meses 68



PLANOS DE SUSCRICIÓN.

Administración del periódico, calle del León, número 18, entre Suelo.— Librería de Durrán, Carrera de San Jerónimo, y Bailly-Baillière, Plaza del Príncipe Alberto.
 Los suscritores de provincias remitirán el valor de la suscripción en libranzas del Tesoro ó en sellos de cuatro estancias.

DOÑA MANUELA.

PERIÓDICO POLÍTICO.

AÑO I.	SE PUBLICA TODOS LOS MARTES.	Madrid 26 de Setiembre de 1865.	ADMINISTRACION LEON, 18, ENTRESUELO.	NÚM. 1.
--------	------------------------------	---------------------------------	--------------------------------------	---------

ADVERTENCIA.

Deseario darse á conocer al público DOÑA MANUELA, advierte á sus lectores que esta será la primera y única vez que salga á prueba por las calles.

Esta señora será Recogida, aunque desista la recogida, porque su quebrantada salud no le permite salir con frecuencia.

DOÑA MANUELA aprovecha esta ocasión para poner en conocimiento de sus numerosos amigos, que desde el próximo número publicará en sus columnas un folletín titulado: La Tertulia, ó cuadros de la vida social, dibujados por uno cuyo corazón vote por doce.

Con el permiso de lo fiscalia vamos á tener el gusto de presentar á nuestros suscritores á DOÑA MANUELA.

En general, limitándose de periódicos, es que estos sean presentados á quienes los favorecen.

Nosotros vamos á proceder en forma inversa, precisamente para huir de todo lo que limita á general, que en estos momentos podría parecer alusión.

¡Ser presentados á DOÑA MANUELA! ¡Ahí es mala la del ojo!

Ser presentados á DOÑA MANUELA en la situación que atravesamos, equivale á elevar la rueda de la fortuna, á hacerla ir en California, á sacar el premio gordo de la lotería. Y de todas estas ventajas van á disfrutar nuestros suscritores en el mero hecho de serlo.

¡Cuántos unionistas de los que aún perma-

necen en los libros del favor les envidiarán la fortuna!

Pero ¿quién es DOÑA MANUELA? preguntarán algunos, deseosos de saber si en efecto la gansa de ser presentados á esta señora es tan grande como dicen.

¡Quién es DOÑA MANUELA? He aquí una pregunta á la que no es del todo fácil contestar.

El asunto tiene algo de teológico. Tratemos de ser claros.

DOÑA MANUELA es el verbo vicalvarista hecho mujer.

Es el punto del pivote del cual parten, y al cual convergen todas sus irradiaciones.

Es el principio y el fin: el alfa y el omega.

Su espíritu flota en el caos de la política sobre el haz de las aguas sin nombre, antes que el Programa de Manzanares secase el mundo de Vieilivaro de la nada de una rebelión venecida.

DOÑA MANUELA, pues, era antes de la Unión liberal, es en la Unión y seguirá siendo cuando la Unión haya desaparecido.

Porque, como dicen los depositados, la idea no muere, y DOÑA MANUELA no es una mujer; es una idea.

Esto parecerá á nuestros lectores ininteligible; por nuestra parte fuerza es confesar que también se nos autoja algo confuso, y sin embargo, abrigamos la esperanza de que nos hemos de entender sin comprendernos.

¡Maravillas de la teología!

¡Volvamos á DOÑA MANUELA.

DOÑA MANUELA dijimos que era una idea; es más que una idea, es un símbolo.

El pueblo castellano, entusiasta del valor heroico, sintetizó una época en un hombre, y tuvo al Cid con el Romanesco en que se reflejan sus glorias.

El pueblo alemán, en su ansia de ciencia y de maravillas, creó á Fausto, que tuvo por cantor á Goethe.

El vicietarismo, que tenía algo de mujer por la indole de su carácter, sus defectos y sus pasiones, desecho de encontrar una figura, subió al Tabar del presupuesto, y ante sus doce apóstoles de espada, se frangió en DOÑA MANUELA, que tuvo á la Correspondencia por órgano.

Y nació la Unión liberal, partido hombre; con sus infidelidades de *bourgeois*, sus caprichos de *tailleur*, sus coquetismos de satón y sus pequeños odios feunonios.

Tenemos, pues, una mujer que es un partido, ó lo que es igual, un partido que es mujer.

He aquí explicado sencillamente por qué el pueblo, sinélico y pintoresco en sus expresiones, al ver que la Unión gasta y triunfa, dice: «es DOÑA MANUELA que satisface á nuestra esta sus caprichos y sus fantasías.» He aquí explicado asimismo por qué en las columnas de los periódicos, en las mesas de los cafés, en los salones de los círculos y en los centros de las plazas, al tener noticia de una nueva caterva política, de una traición, de un despilfarro ó de un resello, exclaman las gentes: «¡aquí anda la mano de DOÑA MANUELA.»

Y á favor de esta figura retórica, el nombre de DOÑA MANUELA puede y se propala de un extremo á otro de la Península, no faltando

ganza contra aquellos a los que poco antes parecía imposible derribar. Un derecho inalienable en las personas, una forma pacífica —ya que exceptuando rarísimas excepciones, casos conocidos e intrascendentes, las acuarelas nunca salieron a la luz— de recrearse a través del arte, siempre mucho más digno que a través de la hipocresía. Ferrán ya sabía lo que era la cárcel, como Del Palacio, y los Bécquer ya podían contar mucho acerca del destierro. González Bravo, el protector de Gustavo Adolfo y Valeriano hasta el triunfo de la Revolución, se encontraba muy bien en Francia, lejos, como siempre pasa con los protectores cuando hay peligro.

Revisemos los dibujos aparecidos en *Gil Blas*, aquellos firmados por *Sem*, aquellos que hasta que han aparecido las acuarelas de los portafolios no han provocado ninguna sospecha, como si fueran cosa de poca monta, como si con ellos no se descifrara qué tipo de personalidad está detrás de cada caricatura.

Repasemos el *Gil Blas* para ver todo lo que tiene de inocente y de menos inocente el *Sem* de tres años antes de la Revolución de septiembre. Todas las caricaturas se realizaron con un ánimo de crítica política evidente, pero además existen otros matices; veamos:

- Revista cómica, por Sem* (2 de diciembre de 1865)
- Un incorregible* («La vida es un juego entre la miseria, la política y la ira de Dios»).
- Consulta. Viaje alrededor de un editor. Para alegrar el país...* (claras alusiones a la reaccionaria ley de prensa).
- Un caballero particular...* (viñeta descorazonadora y ausente de toda esperanza).
- Revista cómica, por Sem* (30 de diciembre de 1865)
- Antes de proceder al escamoteo... Pero el Mefistófeles de la union... La farsa termina...* (la política vista a través de una óptica circense y teatral).

REVISTA CÓMICA, POR SEM.



En un momento de exaltación, el general (¿quién sabe?) cubre sus ojos al salir de su gabinete. ¿Por qué? ¿Porque se le ha ocurrido una idea? ¿Porque se le ha ocurrido una idea? ¿Porque se le ha ocurrido una idea?



Y cuando le he visto, me he acordado de cada uno de los nombres que he escrito en esta lista de nombres.



Lo que me he acordado que algunos amigos, cuando le he visto de todos los nombres, me he acordado de cada uno de los nombres que he escrito en esta lista de nombres.



La falta de respeto entre los señores de la política y la falta de respeto del presidente, que no tiene que ver con la política, que no tiene que ver con la política, que no tiene que ver con la política.



Las cosas, cuando se hacen con alguna que otra intención, son buenas, pero por resultado un desastre de esta naturaleza.



Pero el ministro de la guerra se acordó de cada uno de los nombres que he escrito en esta lista de nombres.



Una cosa que me he acordado de cada uno de los nombres que he escrito en esta lista de nombres.



El general de la guerra, que es un hombre de la guerra, que es un hombre de la guerra, que es un hombre de la guerra.



Estas cosas, cuando se hacen con alguna que otra intención, son buenas, pero por resultado un desastre de esta naturaleza.



Me he acordado de cada uno de los nombres que he escrito en esta lista de nombres.



Algunas veces me he acordado de cada uno de los nombres que he escrito en esta lista de nombres.



Me he acordado de cada uno de los nombres que he escrito en esta lista de nombres.

REVISTA CÓMICA, POR SEM.



Diálogo soneto

El duro.—¿Qué cara se vende Vd., señora! Hace un siglo que no se la ve por ninguna parte.

La casa.—¿Qué quiere Vd. con esto del retiro, que me ha costado tanto?

El duro.—Pues mire Vd., la gloria va a ser cuando se retiren los reinos.



Consulta

Un caballero.—¿Pero será posible que no se encuentre remedio? ¡Un teatro que gozaba de tan buena salud!

Un periódico.—Yo creo que con alguna que otra novedad y un par de buenos cantantes aplicados á la boca del estómago...

La Correspondencia.—¡Qué! No es menester tanto. Basta rá ponerlo un suizo más á las puertas.



Despedida

—¡Vamos, chiquito, vamos!. Te has portado como un caballero... Si se ofrece, volveré á llamarte... pero... con franqueza, ya estás haciendo mala obra... se acercan las elecciones, y...

—¡Eso es, sírvame Vd. á las gaitas para que luego lo den este papel!

La caricatura que ocupaba este hueco ha sido prohibida por el señor gobernador.



Vaya alrededor de un editor.

—Vamos, manoso... átrévete. Tú que eres liberal, independiente, y que has sido miliciano, ¿te negarás á ser editor responsable de esta buena toza?

—Cuando lo digo á Vd. que no escucho!



El caballero-particular á quien no le importa un pito de nada, y que por lo tanto está llamado á hacer gran papel en la política española.



Aris de baja

—Pero, señora, ¿por qué posible? Ayer me pasaba de la cintura, y hoy apenas me llega á la rodilla... Si la Biblia sigue bajando así, no nos vá á pasar al nivel de las saetas de los capotes.



Un tocarrigiblo

—Y qué quiere Vd. que le diga: yo creo que tengo el cadera.

—Desgraciado! ¿qué blasfemia profieres? ¿para qué ojos la compaña del Sr. Duro? ¡Hay gustos capaces de matarnos por hacerlo la oposición al gobierno!



Epitafio

El Sr. Alonso Martínez (estirado).—C...U... CI... P... (L... PO... CUPO...)

Vea Vd. Si yo pudiera acabar de aprender á delictos para recomendarlos, se remediarían todas estas cosas.

El país sigue en sus trece... (alusión al orden público con fuerza militar).

Itinerario de las máscaras el próximo Carnaval. Desde la guardilla a Capellanes (20 de enero de 1866)



Itinerario de las máscaras en el próximo carnaval Desde la guardilla a Capellanes, dibujo de Sem Periódico *Gil Blas*, 20 de enero de 1866. Fundación Pablo Iglesias Archivo de M. D. Cabra Loredo.

Nos muestra magníficas caricaturas femeninas de la mano de Valeriano. Por muy duro que sea el sarcasmo, siempre hay en cada cara de una mujer el espíritu de su alma. Valeriano no hacía simples caricaturas ni trazos toscos para ridiculizar o satirizar, como Ortego, sino que tenía que mostrar en los ojos de los caricaturizados lo oscuro del espíritu humano, lo oscuro y lo cruel, o lo dulce y armonioso, o lo libidinoso y lúbrico. Era Valeriano un pintor de almas adentro, y esa tónica surge ineluctable en sus dibujos más comerciales:

Sem dos años antes de la Revolución firma *El discurso de la corona, ilustrado por Sem* (24 de febrero de 1866), en el que incluye la viñeta cuyo pie dice: «Y ahora puesta la vista en Dios digamos con el ángel amen», que nos trae a la memoria la publicación satírica *El Angel* publicada por aquellas fechas ridiculizando la monarquía y que luego originará el «candidato a la corona» de la acuarela n.º 103 Angel 1.º

El *Almanaque de Gil Blas para 1866*, publicado a finales de 1865, está escrito por Manuel del Palacio, Eusebio Blasco, Luis Rivera, Roberto Robert y Federico Balart; son sus dibujantes Bécquer y Perea, y el grabador Rico, según se cita en portada. Un recorrido por sus páginas nos puede llevar a ver los diferentes estilos que dominaban en Valeriano Bécquer y Daniel Perea (ambos figuran en portada). Ortego, aunque no está mencionado en la portada de 1866, sí figurará, en vez de Perea, en la de 1867, desapareciendo entonces el nombre Bécquer.

Abre con un dibujo de Sem, grabado por Rico, cuyo personaje central tantas semejanzas guarda con el que aparece en el *Almanaque de Don Diego de Noche de 1869*. Continúa con *La Luna jugándose los cuartos al monte*, que nos indica que todo es una partida de naipes, un desengaño continuo, ¿no indica acaso que el autor amanecía y se acostaba con la amargura de un desengaño artístico, de una oportunidad que demasiadas veces se le negó?

ALMANAQUE DE GIL BLAS



Un congreso de soberanos.

JUICIO DEL AÑO.

Segun los cálculos hechos por sábios de tercer orden, como Estrada, Novaliches, Santa Coloma y O Donnell, tendrá este año el mismo juicio que todos los anteriores. Eso de pedir al tiempo lo que no tienen los hombres es como esperar que Canga con GIL BLAS se enrede á trompis; que pueda Posada en sério hacer unas elecciones, y que hable claro aquel duque á quien ustedes conocen. ¡Juicio! ¿quién habla de juicio en la patria de *Quijote*, de Sabater, de Tenorio

y del obispo Don Cosme? ¡Aquí donde un millonario se hace embajador de Lóndres por el gusto de escucharse llamar *resellado* á voces; donde hay grandes literatos que apenas trazan palotes, y marinos que aseguran que *foca* es hembra de *foque*, y militares que ascienden por cuidar del uniforme, y médicos que se escapan antes que el cólera asome, y ricos que pican toros, y horteras que arrastran coel, y monjas que inventan llagar, y algunas cosas peores?



Lámina n.º 50

El Sol, al cual se le ha roto el carro...

Testamento del año. (Dibujo alusivo a la situación económica.) Robert Pageard comenta la posible presencia de la mano de Gustavo en este dibujo.

Y veamos también el dibujo *Un congreso de soberanos*. (Esta utilización de caricaturas animales, ¿no es acaso la misma que en las acuarelas 2, 12, 61 y especialmente en la 50?)

Vamos a referirnos también al dibujo *El carnaval en El Prado*. (Véase la cara complaciente, angelical e «interesada» de ella, el pobre tendero de la esquina, disfrazado de Cupido, intentando con su tienda de ultra-



—¿Quién me envía esto?
 —Fausto. ¡Ay, señorita, no tengamos aquí otra como en la ópera!
 —No temas. ¡Si Margarita hubiera hecho lo que yo!...
 —¿Pues qué va Vd. a hacer?
 —Me guardaré estas alhajas, y á Fausto le daré con la puerta en los hocicos. Verás como me sucede nada.

—¿Quién me envía esto? «Almanaque Gil Blas para 1866». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.



—¿Quién es ese hombre que se disfraza de Cupido para hacerte el amor? ¡Es el conde de...
 —¡Cál No, es el tendero de la esquina».

El Carnaval en El Prado. «Almanaque Gil Blas para 1866». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

marinos conquistar un imposible, y la cara del facineroso señorito, un sátiro arruinado pero con espuelas de plata y caballo con pedigrí)

Diremos lo mismo de la viñeta *¿Quién me envía esto?*, en la que la cara de la doncella muestra la envidia, el servilismo y el miedo y la de la señorita, la complacencia y la moralina al uso. Pageard nos recuerda que, aunque el dibujo es innegablemente de Valeriano, la letrilla parece de Gustavo.

En el mismo almanaque vemos el dibujo *Los contrastes de la edad*, en el que *Sem* despliega su fina ironía acerca del matrimonio. Contemplamos una docena larga de dibujos satírico-políticos, firmados por Ortego, que viene al caso citar porque todos ellos están referidos a la ridiculización de los políticos conservadores y especialmente de González Bravo. Todos ellos tienen los trazos largos, duros e inacabados tan propios de este magnífico dibujante al que, cuando quiere satirizar personajes o situaciones, le importa mucho más la forma que el fondo y el mensaje que su envoltura. No es este el caso de Valeriano, quien firma bajo el seudónimo *Sem*, ya que sus dibujos tienen siempre un fondo, algo que recrea una escena completa; sus personajes, además, aunque sea en una simple caricatura, tienen alma. Valeriano está pintando, haciendo un cuadro, no solo un apunte caricaturesco.

Hagamos otro repaso por el *Almanaque de Gil Blas para 1867*, firmado por Del Palacio, Blasco, Rivera, Robert, Balart y «otros aficionados». El dibujante, recordamos, es Ortego y el grabador, Rico. Así, de esta portada desaparecen Bécquer y Perea, y en ella aparece la coletilla «otros aficionados».

Varios son los dibujos con la firma *Sem*, pero queremos hacer alusión especialmente a dos: *El Mefistófeles...*, aparecido anteriormente en la *Revista cómica* del periódico el 30 de diciembre de 1865. El texto que acompaña a este dibujo es diferente en ambas publicaciones.



Gustavo Adolfo Bécquer en Toledo. Dibujo de Valeriano Bécquer, 1869. Colección Senabre Bécquer. Archivo de Rafael Montesinos.

ALMANAQUE DE GIL BLAS

EL VICALVARISMO EN EL PODER.



Las disciplinas,
negro ropon,
cirio en la mano,
y engaña á Dios.

ALMANAQUE DE GIL BLAS

EL VICALVARISMO EN LA OPOSICION.



Ya está cargado el obús;
y saldrá á la voz de ¡fuego!
con pólvora de la clave
la metralla de misterios.

ALMANAQUE DE GIL BLAS

EL HÉROE EN TIERRA,



—D. Ramon ¿ha dado Vd. ya el golpe de Estado?
—¡No, de costado!

ALMANAQUE DE GIL BLAS



—¡Guau, guau, guau!
—¡Caspitinal! ¡Y yo que venia por el aguinaldo!

Ortega

ALMANAQUE DE GIL BLAS.



**Mefistófeles entona la serenata.
¡Ojo á las niñas que tienen dote!**

Mefistófeles. «Almanaque Gil Blas para 1867». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredó.

Quizás debido a los problemas que tuvo Gustavo con la publicación del único número de *Doña Manuela*, que tantísimo irritó a O'Donnell, especialmente por ridiculizar a su mujer. Daremos los dos textos, el del periódico dice: *Pero el Mefistófeles de la unión se consuela cantando al pie de la reja de los angélicos la serenata del Fausto, acompañada de su correspondiente risita.* El texto del almanaque para 1867 dice: *Mefistófeles entona la serenata. ¡Ojo a las niñas que tienen dote!* De modo que un pie al lado del otro no tiene nada que ver.

¿Qué había sucedido?, ¿por qué se cambian las letrillas y además desaparece el nombre de Bécquer de la portada del almanaque? Pues sencillamente porque peligraba el trabajo de los hermanos si la firma Bécquer seguía apareciendo en un periódico demócrata: los encargos de pinturas a Valeriano pensionados por el gobierno y la posible recuperación de la fiscalía de novelas de Gustavo, de la que le habían cesado el 23 de junio de 1865. (Aunque recordemos que guardó los documentos administrativos, el registro y el sello hasta el 7 de octubre.) Por ello, aunque en la portada del almanaque para 1866 figuraba Bécquer, no firmó más que un dibujo: *El buen tirador nunca yerra el golpe...*, y sólo con una B, al igual que en tantos realizados para *El Museo Universal*. Los demás se firman con seudónimo, y lo mismo sucede con Gustavo y sus problemas con la ley, debido a la aparición del periódico *Doña Manuela*, de clarísima intención antiunionista y cuya responsabilidad y autoría apuntaban a nuestro poeta. Como los almanaques de los periódicos se elaboran unos meses antes del año al que van a referirse, era corriente que las portadas ya estuvieran hechas, pero no así la selección de dibujos y artículos que fueran a conformarlo. Los hermanos comienzan a publicar en el periódico *Gil Blas* a finales de octubre de 1865, *Doña Manuela* sale el 26 de septiembre de 1865 y el *Almanaque de Gil Blas para 1866* se imprimió a finales de 1865. Es justo en esos meses cuando el seudónimo *Sem* cobra toda la relevancia, y detrás del seudónimo se encuentran dos personas que tienen problemas con dar su nombre. Las razones son obvias y ya las hemos mencionado, sin embargo ya era tarde cuando



El buen tirador nunca yerra el golpe.
Sobre todo cuando este golpe se traduce por una credencial.

—Niño, ¿cuántos Sacramentos hay?
—Ninguno.

—¡Imbécil! ¿cómo ninguno?
—Como que ayer han dado los últimos á mi tia Tomasa.

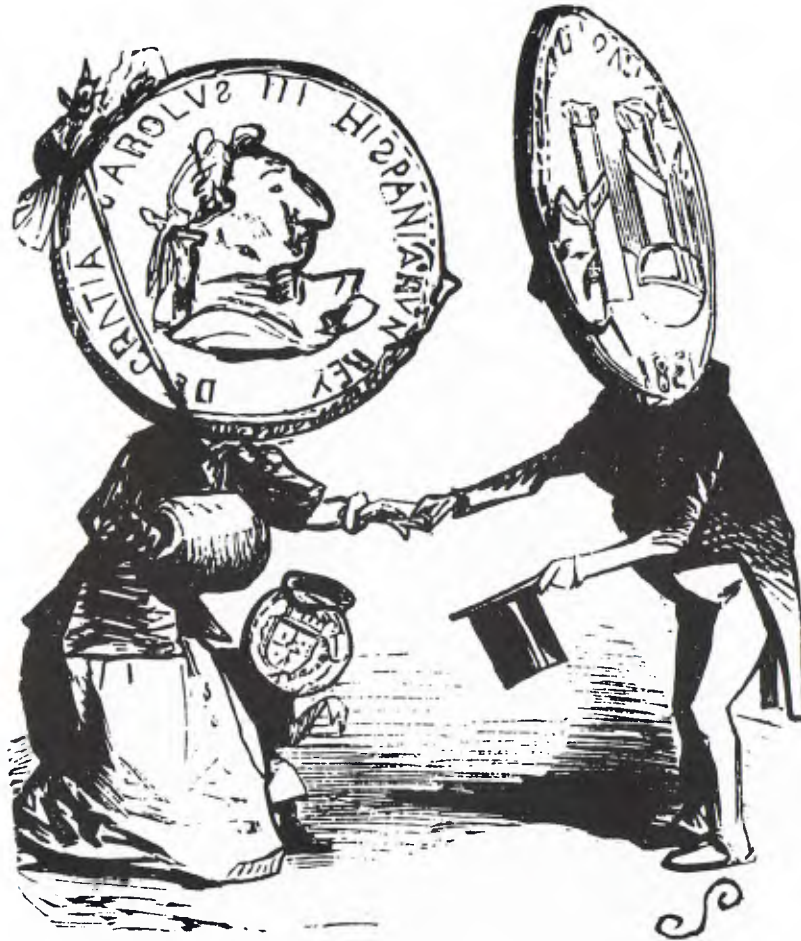
El buen tirador nunca yerra el golpe. «Almanaque Gil Blas para 1866». Dibujo de B. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

quisieron quitar del almanaque el nombre Bécquer: la pensión de Valeriano ya se podía considerar perdida, se la quitaron el 24 de febrero de 1866. Imaginemos por un momento cuál pudo ser el precio exigido a Valeriano para que esta pensión le fuera concedida de nuevo, qué penitencia debía cumplir. Valeriano malogró su nombre como artista en parte al figurar una sólo vez en un periódico demócrata. ¡Y algunos creían que era cosa inocente aparecer en *Gil Blas*! El nombre Bécquer aparece en portada y sólo una vez dentro, firmado

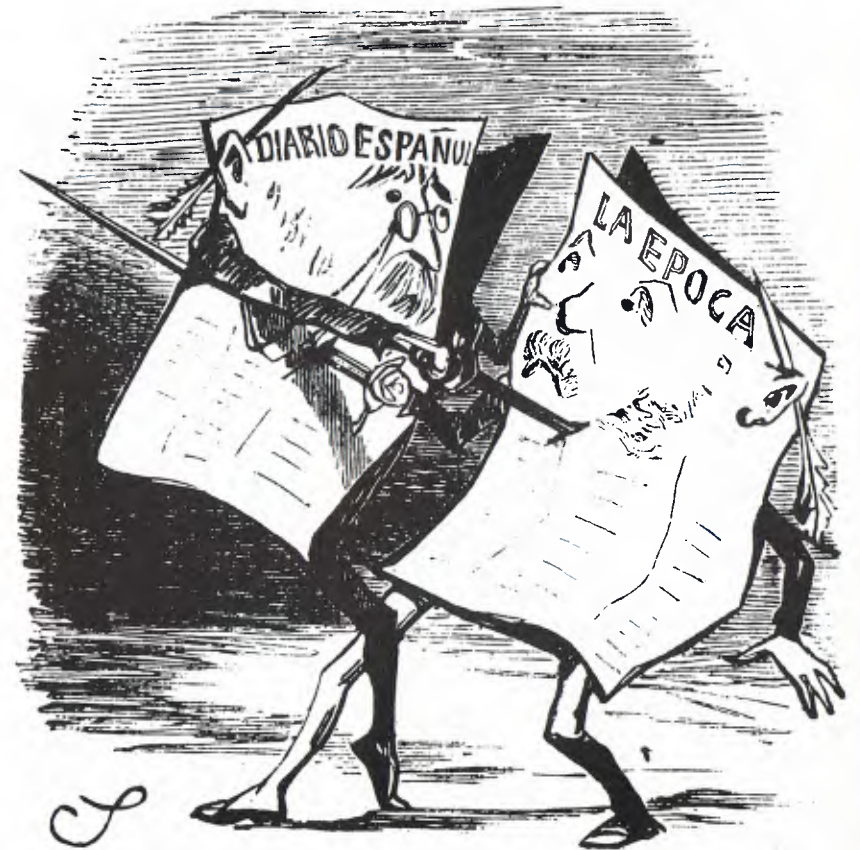


Eusebio Blasco. Foto de E. Juliá, 1862. Archivo de Rafael Montesinos

ALMANAQUE DE GIL BLAS.



—¡Qué caro se vende Vd., caballero!
—Pues ¿y Vd., señora, que no se la ve el pelo por ninguna parte?



La gran polémica periodística de 1866.
¡Ni los rabos!

ALMANAQUE DE GIL BLAS.



Este que aquí viendo estás,
es un Congreso de feos
como yo no ví jamás.

Este que aquí viendo estás... «Almanaque Gil Blas para 1867». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

ALMANAQUE DE GIL BLAS.



El doctor.—¿Conque una indigestion, eh? Vamos á ver, ¿qué á tomado Vd.? ¿Melon?
—No señor.
—¿Escabeche en ensalada? ¿Pepinos?
—Tampoco.
—¿Pues qué ha tomado Vd?
—He tomado mujer hace ocho dias.

El doctor... «Almanaque Gil Blas para 1867». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

ALMANAQUE DE GIL BLAS.



Ya se acerca Navidad
y yo la alegría alabo
de la pobre humanidad
que corre detras del pavo.

Ya se acerca la Navidad «Almanaque Gil Blas para 1867». Dibujo de Sem. Archivo de M D Cabra Loredo

con una B. ¿Alguna voz amiga les informó acerca de lo que se estaban jugando, ambos, y por ello decidieron utilizar el seudónimo?

Otro caso de viñeta con texto cambiado es *Un incorregible*, apareci-

da en la *Revista cómica de Gil Blas* el 2 de diciembre de 1865 y un año después, sin título, en el *Almanaque de Gil Blas para 1867*. El texto que figura en el periódico tiene un clarísimo matiz político además de irreverente, mientras que en el almanaque se trata de una letrilla inocente. Así sucede también con *Diálogo sonante*, en la misma fecha. También en la *Revista cómica* de 30 de diciembre de 1865 hay un dibujo de gran parecido con los que hizo Gustavo en *Los contrastes o Album de la Revolución de julio de 1854 por un Patriota* (que podremos contemplar cuando mi querido amigo Rafael Montesinos se anime a



Prensa. «Almanaque Gil Blas para 1869». Dibujo de Sem. Archivo de M D. Cabra Loredo

publicarlo), o al de *Don Diego de Noche, Lo que no impide que algunos...*, de clara alusión política con respecto a las elecciones, mientras que en el almanaque para 1867 la letrilla es una inocente charada navideña. Lo mismo sucede con la viñeta alusiva a *La Epoca* y *El Diario Español* y con la del *Congreso*, así como con el dibujo que cierra el almanaque. Curiosamente todas las viñetas tienen un pie corrosivo y agresivo en el periódico *Gil Blas* desde que empiezan a colaborar en 1865 y sin embargo totalmente inocente y sin maldad en el *Almanaque para 1867*. ¿Era parte del precio que había que pagar para estar de nuevo con un sueldo de la administración o la dirección del periódico decidió insertar de nuevo las viñetas un año después con la intención de quitar hierro al asunto? ¿Pudo Gustavo hacer esta sugerencia a la dirección? Al fin y al cabo *Sem* y la dirección del periódico tenían buena relación, y el objetivo de *Sem*, con Narváez de nuevo en el poder, estaba conseguido.

Observemos ahora *El discurso de la corona ilustrado por Sem*, publicado en *Gil Blas* el 24 de febrero de 1866, justo el día en que Valeriano pierde la pensión del ministerio. El ataque satírico contra O'Donnell es manifiesto en todas las viñetas. Incluso una fue suprimida por la censura.

En el *Almanaque de Gil Blas para 1868* no encontramos más dibujo de *Sem* que el que figura en portada, es decir, el mismo que en números anteriores, pero curiosamente, en el lugar en el que debería figurar la *S* de *Sem*, los propios directores de la revista se han autocensurado, poniendo una mancha negra. Recordemos que este almanaque, como todos, se elaboraba en los últimos meses de 1867. Gustavo volvía a estar al cargo de la fiscalía de novelas y Valeriano disfrutaba de nuevo de su pensión. La penitencia estaba cumplida. ¿Sería todo esto suficiente motivo como para aborrecer la política conservadora, a pesar de que tuvieran que vivir de ella? ¿Sería suficiente motivo como para ir pensando y elaborando el material de los portafolios?

Ultimo pensamiento. «Almanaque Gil Blas para 1867». Dibujo de *Sem*. Archivo de M.D. Cabra Loredo

siendo cañas de pescar
ellas pescarán marido.

—
Conque, basta de porfia
y entre la conciliacion;
quédate con tu opinion,
yo me quedo con la mia.

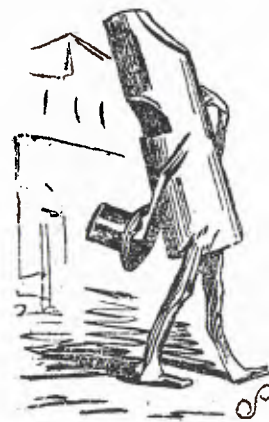
Podrá suceder que un día
no discordemos en nada,
hoy en todo hallo marcada
la division que sustento,
que tú naciste Lamento
y yo nací Carcajada.

M. DEL PALACIO.

ULTIMO PENSAMIENTO

—
Mi último pensamiento, Dinastía,
es solo para tí.
¿Te vas? Lo siento. Pero, en fin, memorias,
y olvidame al partir.

—
Yo voy á darte la agradable nueva
de que el más zarramplin
siente tu marcha y se convierte en pito
como verás aquí:



Silbada estás por la nacion entera
y la guardia civil;
¿y aun piensas en volver, jamona mia?
¡Pues lo siento por tí!

FIN.



El Discurso de la Corona, ilustrado por Sem. Periódico Gil Blas, 24 de febrero de 1866. Fundación Pablo Iglesias. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

Sin embargo, a finales de 1868, ya acontecida la Revolución de septiembre, *Gil Blas* se dispone a sacar su *Almanaque para 1869*, y hete aquí que la firma *Sem* vuelve a aparecer en portada, en lugar de la mancha negra. Y dentro figura el dibujo alusivo a la prensa, con el texto cambiado con respecto a la *Revista cómica* de *Gil Blas* de fecha 2 de diciembre de 1865, pero esta vez no para endulzar el contenido de la letra, sino para endurecerlo. Lo mismo sucede con el dibujo que cierra la revista *Ultimo pensamiento*, reproducido en el periódico el 2 de diciembre de 1865 en la *Revista cómica*.

A finales de 1869, todavía los hermanos en Toledo, se prepara el *Almanaque de Gil Blas para 1870*, y de nuevo aparece la portada firmada por *Sem*.

Es decir, ya no había nada que perder; al contrario, los amigos demócratas quisieron demostrar que los hermanos encajaban perfectamente en ese mundo nuevo que afloraba tras de «la Gloriosa». Si se volvió a incluir la firma *Sem*, fue desde luego con el permiso de los hermanos, ya desterrados en Toledo. No en vano Ortego, Del Palacio, Ferrán, etc., siguieron en contacto con ellos permanentemente, e incluso puede que proporcionándoles el trabajo de elaboración del *Almanaque de Don Diego de Noche para 1869*, en cuya redacción se encontraban muchos amigos de los hermanos y de los de la redacción de *Gil Blas*.

Volvamos al *Almanaque Don Diego de Noche para 1869*, puesto que es otra de las publicaciones atribuidas a Bécquer, en la que firma como Gustavo Alonso, haciéndose responsable de la ilustración y de la *Revista cómica* del año 1868. Todas las viñetas destilan, en la imagen y en el contenido de los textos, una fina ironía política no exenta de amargura. Y, desde luego, así se recoge también en la exposición de la *Revista cómica*.

Hagamos un repaso por las páginas de *El Museo Universal*, tomando como referencia su *Almanaque Literario*. En los años 1861, 1862, 1863, 1864, 1866 y 1868 aparece el nombre de Bécquer en la portada, pero no así en los años 1865, 1867 y 1869. Quiero resaltar

algunos dibujos y sus letrillas por lo que tienen de semejante con las acuarelas de los portafolios. Así en el año 1863, el dibujo titulado *Las cuestiones* (de Valeriano) y los versos que lo complementan, sin duda de Gustavo. Y también en el mismo año el titulado *Las Férias*, y *De cólera en un ataque...* (ambos de Valeriano), tan semejante este último al del *Almanaque Don Diego de Noche para 1869*, titulado *Dos sombras*, firmado por Gustavo.

Bécquer también está colaborando al mismo tiempo, durante los años 1861, 1862, 1863, 1864 y hasta febrero de 1865 en *El Contemporáneo* y desde finales de 1865 en *Gil Blas*. Cito estos tres periódicos especialmente por lo que tienen de dispares en cuanto a contenido e ideología. El primero es literario, el segundo es conservador modera-



De cólera en un ataque
murió doña Justa ayer,
y su esposo badalaque
mandó al diablo el miriñaque,
que era su mayor placer.



Dos sombras que no se conciben sino
unidas.



Cubierta del «Almanaque Gil Blas para 1866», dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

ALMANAQUE
DE
GIL BLAS,
PARA
1866.

Escrito por Palacio. Blasco, Riquera. Robert y Balart.

DIBUJANTES: BECQUER Y PEREA.—GRABADOR: RICO.



La Luna jugándose los cuartos al monte.
Esta idea es la que domina hoy en las altas esferas.

Madrid: 1865.—Imp. de J. A. García, Almirante, 7.

La Luna jugándose los cuartos al monte. Portada del «Almanaque Gil Blas para 1866». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

MUESTRA DE LOS GRABADOS DEL ALMANAQUE DE GIL BLAS.



Enigma de la Luna. ¿Quién es la que muestra la Luna? ¿Quién es la que muestra la Luna? ¿Quién es la que muestra la Luna?



El baño de tragedia. ¿Quién es el que muestra la Luna? ¿Quién es el que muestra la Luna? ¿Quién es el que muestra la Luna?



¿Quién es el que muestra la Luna? ¿Quién es el que muestra la Luna? ¿Quién es el que muestra la Luna?



Testamento del año. ¿Quién es el que muestra la Luna? ¿Quién es el que muestra la Luna? ¿Quién es el que muestra la Luna?

CONTRASTES DE LA EDAD.



La vida y la muerte.



La vida y la muerte.

LAS CUESTIONES.



En el teatro del mundo como en los de marionetas solo entiende las figuras quien les tira de la cuerda.

Muestra de los grabados del «Almanaque Gil Blas para 1866». Archivo de M.D. Cabra Loredo.

Las cuestiones. «Almanaque Literario de El Museo Universal para 1863». Dibujo de Valeriano Bécquer. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

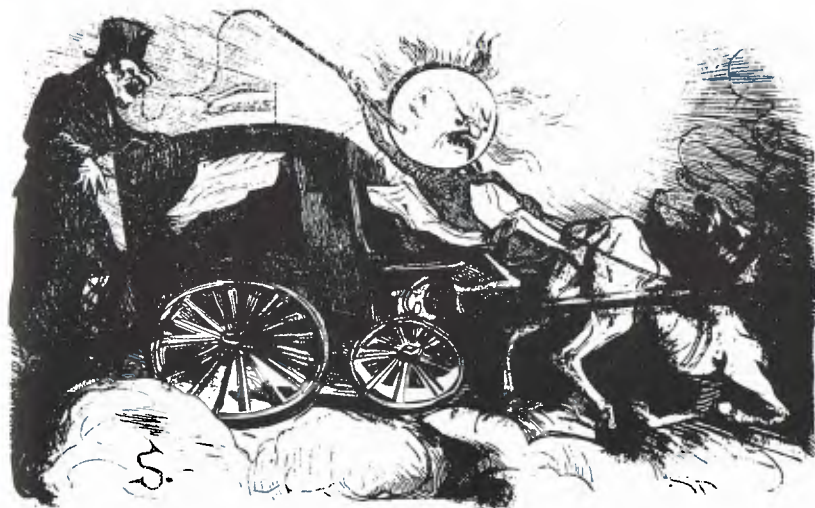


¡Vivan los hombres libres.....!!!. «Los contrastes o Album de la Revolucion de Julio de 1854 por un Patriota». Dibujo de G.A. Bécquer Archivo de Rafael Montesinos

do y al tercero lo sustentan sus ideas demócratas. O los hermanos tenían su propia filosofía acerca de la vida o podían desdoblarse sin caer en la esquizofrenia

En fin, ¿qué hay de diferente entre los dibujos y letrillas de *Gil Blas*, las insinuaciones del *Almanaque Don Diego de Noche*, las del *Almanaque Literario* y las acuarelas de los portafolios? Lo diremos: la censura que tenía que pasar por el periódico y no por la tertulia de amigos que podían regodearse y divertirse sin rendir cuentas al censor.

Las acuarelas tienen un algo terrible, una oscuridad guardada en el alma, un veneno del que un ser humano debe liberarse si no quiere caer en la sinrazón. El hecho es que poseer la facultad de poder expresarlo ante otros significa deshacerse de esa comezón que amenaza al



El Sol al cual se le ha roto el carro, alquila un coche de plaza para dar la vuelta ; llegar a tiempo al día siguiente, porque ha oído decir que hay crisis ministerial.

El Sol, al cual se le ha roto el carro... «Almanaque Gil Blas para 1866». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.



Personas bailando. «Almanaque de Don Diego de Noche para 1869», ilustrado por Gustavo. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

espíritu Los directores de la orquesta *Sem* y sus más fieles intérpretes pudieron plasmar aquellas imágenes y liberarse de los demonios encendidos que llevaban dentro. No todo ser humano puede hacer lo mismo, sencillamente por no poseer las facultades creativas que le permitan desinhibirse.

El 27 de septiembre de 1868, días después de la Revolución, en el



Cubierta del «Almanaque Gil Blas para 1868». (Una mancha negra borra la S de Sem). Archivo de M.D. Cabra Loredo.



Cubierta del «Almanaque Gil Blas para 1869». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.



ALMANAQUE
DE
DON DIEGO DE NOCHE

PARA

1869

ESCRITO POR

BRETON DE LOS HERREROS, HARTZENBUSCH, CAMPRDON,
 ESCOSURA (D. PATRICIO) MARCO, SILJÓ Y GUTIERREZ, OSSORIO Y BERNARD
 PEREZ RIOJA, QUILEZ, HUELBS, MUÑOZ Y RUIZ,
 CASTILLO Y ALBA, MONTALVO, RUIGOMEZ, TEJADA (TIRSO), CAMPO
 MAS, BERGES, ETC., ETC.

Y ILUSTRADO POR

GUSTAVO



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE T. FORANET

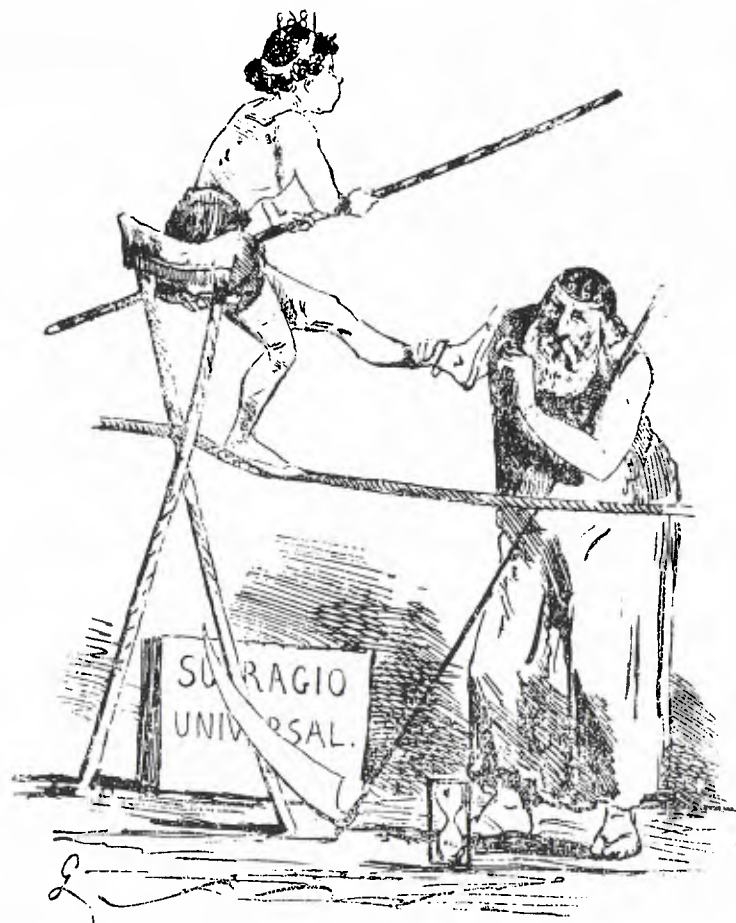
CALLE DE LA LIBERTAD, NÚM. 29.

1868

Cubierta y portada del «Almanaque de Don Diego de Noche para 1869», ilustrado por Gustavo. Archivo de M.D. Cabra Loredó.



— Caballero, ¿me hace V. el favor de alcanzarme esa corona?
 — Pardon, miñame, tengo las manos ocupadas.



El año 69 va á dar principio á sus equilibros en la cuerda floja; su papá, el año 68, aprovecha la ocasion para probar en él una nueva resina importada de América, por ver si pega. La novedad del espectáculo hace tener alguna escena desagradable, por lo que muchos espectadores abandonan el local.

LAS MUJERES POLÍTICAS



LA NEA.—LA PROGRESISTA.

LAS MUJERES POLÍTICAS



LA DEMOCRATA.—LA UNIONISTA.

PANACEAS UNIVERSALES.



Dicen que la Rovalenta árá-
bga lo cura todo...
—No haga V. caso; yo por
más que tomo no logro ar-
reglar este frage.



—¡Caballero, V. cuando en-
tró en el agua no tenía un solo
pelo, y ahora...
—¡Ah! es muy sencillo; es
que me he bañado junto á una
señora que se da aceite de be-
llotas.



Los carlistas se preparan.
Los mejores mozos han tomado ya las armas

GIL BLAS
PERIODICO SATIRICO

SE PUBLICA DOS VECES A LA SEMANA.

Precios de suscripcion.

EN MADRID.		EN PROVINCIAS	
Por un mes.	4 rs.	Por tres meses en la Administracion.	10 rs.
Por tres id.	11 "	Por seis id.	20 "
Por seis id.	21 "	Por un año.	36 "
Por un año.	40 "	EXTRANJERO.—Por un mes.	5 ps.
Solo los jueves y domingos.		ULTRAMAR.—Un año.	5 ps.

La suscripcion empieza en 1.º y 15 de cada mes.
Se suscribe en la Habana.—Propaganda literaria, calle de la Habana, núm. 100.

ADVERTENCIA A LOS CORRESPONSALES.—Toda suscripcion de provincias hecha por comisionado cuesta 2 rs. más.—Pago adelantado al hacer el pedido.

IMP. DE R. LAMAJOS, CABEZA, 27.

AÑO QUINTO. C 2195-4

RS.

GIL BLAS

ADMINISTRACION:
CALLE DE LAS HUERTAS, 82, PRINCIPAL IZQUIERDA.

Cubierta del «Almanaque Gil Blas para 1870». Dibujo de Sem. Archivo de M.D. Cabra Loredo.

periódico *El Siglo Ilustrado*³ aparece una litografía similar a la acuarela n.º 62 de los portafolios y el 8 de octubre en *Gil Blas* otra similar a la acuarela n.º 33, ambas firmadas por Ortego.

En la colección de don Antonio Correa existe una litografía similar a la acuarela n.º 70, a cuyo pie figura la inscripción «Ortego litog», que nos hace dudar de la autoría del original, pues si Ortego además de litografiarla la dibujó, la hubiera firmado también, como era costumbre entre grabadores y dibujantes, y pondría «Ortego inv. y litog.» o cualquier otra fórmula al uso, considerando precisamente que ya firmada la litografía carecía de sentido ocultar misteriosamente la autoría del original salvo por deseo expreso del autor⁴.

Curiosamente *El Siglo Ilustrado* está dirigido por Luis Rivera, director del *Almanaque de Gil Blas*. Estos dos dibujos aparecen a toda página en el mes de octubre de 1868. Es decir, cuando, triunfante la Revolución, los Bécquer tienen que huir a Toledo pasando grandes dificultades económicas, pues con ellos se habían llevado a sus cuatro hijos de cuyas respectivas madres estaban separados y están malviviendo de la pintura y dibujos de Valeriano y de las escasas colaboraciones de Gustavo. Por entonces se encarga a Gustavo el *Almanaque de Don Diego de Noche*. ¿O es que acaso González Bravo, a quien según Montesinos⁵ siempre fue leal, le dio dinero suficiente como para aguantar la Revolución fuera de Madrid y él lo dilapidó en dos días? No parece que esa fuera la realidad, ya que la hija de Valeriano, Julia,



Hoy. Primeras horas de la emigración. Dibujo de Ortego. *El Siglo Ilustrado*, 4 de octubre de 1868. Biblioteca de la Diputación de Zaragoza.



³ *El Siglo Ilustrado*, 72 (27 de septiembre de 1868). Vid. Jesús Rubio, «En torno a la autoría y a la primera difusión de *Los Borbones en pelota*», en *El Gnomo*, 3 (1994).

⁴ Jesús Rubio, «En torno a la autoría y a la primera difusión de *Los Borbones en pelota*», en *El Gnomo*, 3 (1994).

⁵ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, edición de Rafael Montesinos, Cátedra, 1995.

Principios.

Pobreza y alegría,
con cierta sombra escéptica
al ver el gesto hipócrita
del pseudo-liberal.

Horror á la rutina;
desprecio á los estúpidos
que ayer anti-monárquicos
hoy piden sólio real.

**Fines.**

Quitar los antifaces,
para enseñar al público
á todo aquel chupóptero
que exprima la Nación.

Reir á carcajadas
del Ministerio fósil,
y hacer *tragar la píldora*
al necio y al santón.

LA PILDORA.

MEDICINA NACIONAL PROPINADA AL PÚBLICO.

SE ADMINISTRA SEMANALMENTE.

recuerda muchos años después en la célebre entrevista que le hiciera Carmen de Burgos algunos regalos y quizás algún dinero que pronto se terminaría. Y en todo caso, si es que el protector había dado dinero a Gustavo y éste lo dilapidó, sí estaríamos ante un rasgo terrible de Gustavo y no en el de su participación en las acuarelas de los portafolios, hecho inocente al lado del otro.

Quiero mencionar también el semanario *La Píldora*, año 1869, toma 15 (salida semanal), cuyo dibujo de cabecera está firmado por *Sem*, y que recuerda el estilo de las acuarelas de los portafolios⁶. Es decir, que a los hermanos aún les quedaba mucha estancia en Toledo y desde luego muchas horas para pensar en cómo comer todos los días.

LOS DIFERENTES ESTILOS EN LAS ACUARELAS SEM

Primero debemos acudir al periódico *Gil Blas*, ya que las caricaturas satírico-políticas que asomaban a sus páginas nos muestran las claves del nombre *Sem* y sobre todo nos descubren el entorno en el que se movían Valeriano y Gustavo.

Los dibujantes habituales de *Gil Blas* son Bécquer (firmando con su nombre o con una *B*), Perea, Ortego, Giménez, Urrabieta y *Sem*.

Recordemos que Valeriano se ha formado en la escuela sevillana y que su marcha a Madrid le lleva a buscar su ruptura con un mundo anterior, más estático y menos libre. A partir de su llegada y de su contacto con el mundo intelectual y artístico de la capital, busca nuevos caminos. Sólo conservará de la escuela sevillana la disciplina y el rigor, la perfecta técnica. Sevilla ha quedado atrás y ya no existe un posible retorno y Madrid es difícil para aquellos que carecen de me-



Lámina n.º 33



Los defensores de la monarquía.

⁶ Juan Estruch, «Nuevos datos sobre *Sem*», en *El Gnom*, 2 (1993).



dios. París o Roma son sueños inalcanzables a sus años. Queda Castilla, desolada y ruda, y ahí busca las claves, busca su propio estilo, asimila maestros que son suyos por propia elección, a un muy alto precio. En el *Album Bécquer*, depositado en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, encontramos dibujos que sorprenden. Es un álbum curioso por los contrastes temáticos, hay tanto dibujos satíricos como sentimentales; apuntes de un viaje por mil sitios de la conciencia, apuntes libres que no estaban destinados a la publicación inmediata. Entre ellos uno, que parece servir como modelo a algunas de las acuarelas de los portafolios. El mismo cuadro de personajes y de fondo son una constante en los libros eróticos ilustrados de los siglos XVIII y XIX. El dibujo sirvió de base a la acuarela n.º 85. Tenemos otro ejemplo de este divertimento en el *Album Bécquer* que guarda la Biblioteca Nacional. En éste sucede lo mismo, se encuentran entremezclados dibujos familiares con aquellos que él siempre quiso hacer sobre Veruela y el entorno del Moncayo y a la vez dibujos satíricos semejantes a los de *Gil Blas* e inclusive una sanguina muy parecida por el estilo a las acuarelas de los portafolios, nos referimos, por ejemplo, al dibujo *Fin del drama*, tan parecido en su estructura a la acuarela n.º 44, o a *Une belle-mère* con respecto a las acuarelas referidas al exilio de Isabel II en Francia.

Vamos a referirnos especialmente, y para el trabajo que nos ocupa, al período de finales de 1865 hasta septiembre de 1868, ya que, des-

Dibujo perteneciente al *Album Bécquer* (c.1865). Valeriano Bécquer. Fundación Lázaro Galdiano. Archivo de M.D. Cabra Loredó.

Lámina n.º 41

Lámina n.º 85

Escenas de baile. Dibujos de Ortego. *Gil Blas*, 4 de octubre de 1866. Fundación Pablo Iglesias. Archivo de M.D. Cabra Loredó.

GIL BLAS.
Escenas de baile.



— Señora, no se arrime Vd. tanto, que su marido me echa unos ojos...
— Mi marido ha sido siempre muy curioso.



— Tiene Vd. la bondad de decirme quien es aquella señorita que parece una sardina?
— ¡Es mi hija, caballero!



1844



1844



1844



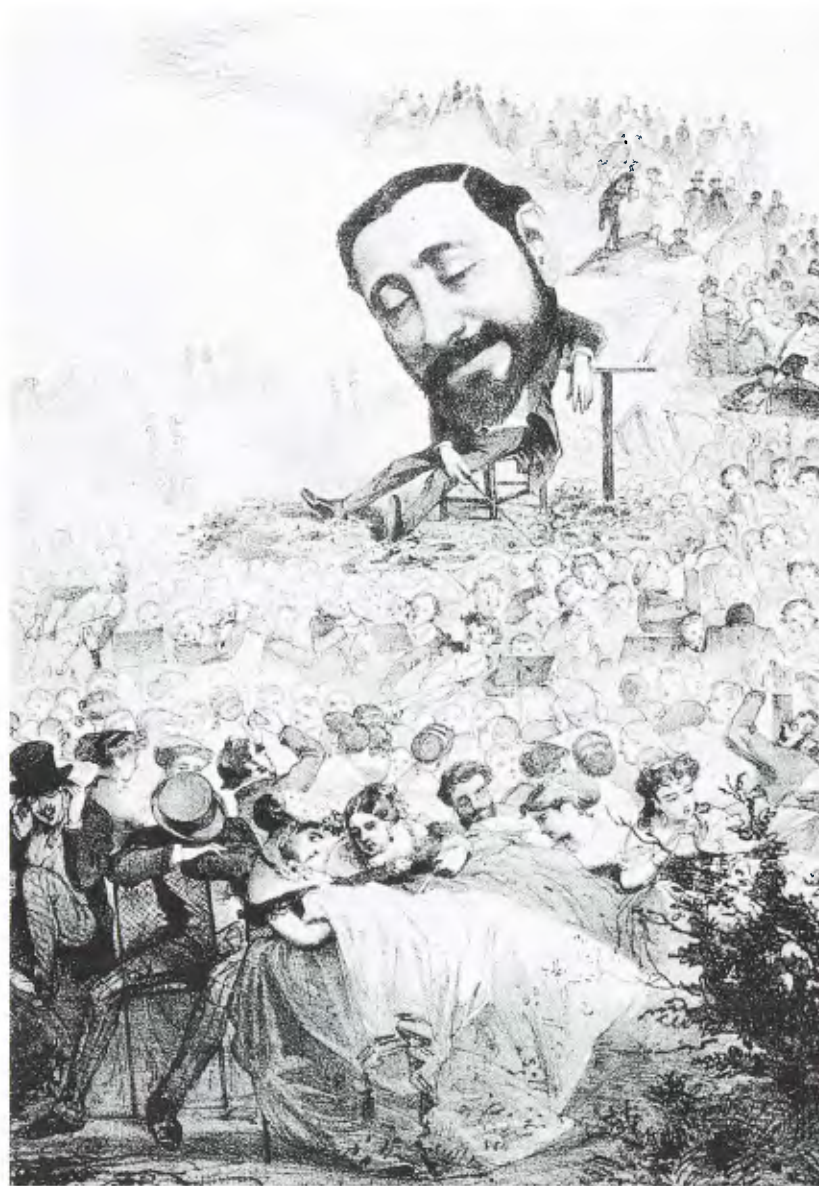
Fotografías de caricaturas del *Album de Contemporáneos Ilustres*, s.f., Museo Romántico de Madrid.

de mi punto de vista, en estas fechas comienzan a pergeñarse las acuarelas de los portafolios. No a realizarse, puesto que la inmensa mayoría se refieren a la propia Revolución y a la caída de los Borbones, y esto no sucede hasta septiembre de 1868. Pero *Sem* ya comienza a insinuar lo que va a ser el trabajo de los portafolios.

Los dibujos de Ortego, especialmente los que están a toda página, a lo largo de los tres años que nos ocupan, tiene una similitud en sus trazos, rasgos, posturas y situaciones con algunas de las acuarelas de los portafolios. Estos dibujos llevan visiblemente su firma. Así tenemos, como elemento comparativo, los de *Gil Blas* del 4 de octubre de 1866, titulados *Escenas de baile*, con relación a la acuarela n.º 68. También, y refiriéndonos a la misma acuarela, las fotografías de un álbum depositado en el Museo Romántico⁷ y otro, con las mismas fotografías, depositado en la Biblioteca Nacional⁸, en las que contemplamos los mismos personajes individualizados que aparecen conjuntamente en la acuarela n.º 68. Las fotografías de este álbum no tienen más referencia de autoría que el dibujo de una mariposa al dorso. No hemos encontrado ningún fotógrafo en la época que se distinguiera de sus colegas por este logotipo. Pero es indudable que la fotografía se realizó a partir de la caricatura, y, como se observa, ésta tiene sus variantes con respecto a aquella, luego debió existir más de un boceto.

Ortego es el dibujante esencial en *Gil Blas*. A partir del 23 de mayo de 1867 *Gil Blas* anuncia la incorporación de dos dibujantes de altura: Urrabieta y Giménez.

Urrabieta es detallista, dibuja escenas con movimiento, sus personajes y el entorno que utiliza tienen aires de cuadro. Los personajes no están distorsionados, como podría ser el caso de Perea, pintando



Caricatura de Barbieri. Dibujo de Daniel Perea. Litografía de 1864.

⁷ *Album de Contemporáneos Ilustres*, s.f., Museo Romántico de Madrid.

⁸ *Album de Retratos*, 17-167, s.f. (c.1860). Ref.: Gerardo F Kurtz e Isabel Ortega, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, 1989



Fin del drama. Dibujo perteneciente al *Album Bécquer*, 1864. Valeriano Bécquer. Archivo Frame.

pequeños cuerpos y grandes cabezas, así la caricatura de Barbieri, una litografía de 1864; o el de Ortego que acentúa el defecto para ridiculizar lo más tosco y relevante que tiene el elegido: la envidia o la lujuria o la avaricia retratadas en el individuo de tal manera que se nos hace repelente. Repito que en Ortego el lápiz va directamente a la denuncia, mientras en Urrabieta hay un trazo más de fondo, histórico, el delito del caricaturizado da la sensación de que es parte de la humanidad, quizá su trasfondo político sale a relucir una vez más.

Giménez es un dibujante más a la moda, su denuncia parte del vestuario, de la costumbre, del lugar señalado como el lugar de encuentro de una parte de la sociedad, sus personajes están recargados de «lo último», se ríe de lo superficial y lo utiliza de forma inocente, sin malicia aparente para juzgar con sus dibujos una sociedad que se hunde. Pero, repito, es inocente en sus denuncias, no es un Ortego o un Daniel Perea, ni mucho menos un *Sem*.

No obstante, a finales de 1865 y comienzos de 1866, la mano de



Lámina n.º 44



Une belle-mère. Dibujo perteneciente al *Album Bécquer*, 1864. Valeriano Bécquer. Archivo Frame.

Sem tiene en las caricaturas un trasfondo político e irreverente, que no va a volver hasta la Revolución de septiembre. *Sem* deja una huella en esos años y está claro que ninguno de los dibujantes aisladamente va a conseguir el mismo resultado y *Gil Blas*, durante todo el año 1867 y hasta septiembre de 1868, es una revista con la malicia de un bebé. Es posible que trabajando en grupo se viera la suma de lo mejor y más corrosivo de cada uno de ellos, en el supuesto que contemplamos de que los dibujantes mencionados formaran parte de la orquesta. Quiero reproducir aquí un cuadro muy parecido en su estructura y en la ubicación de los personajes a la acuarela n.º 18 de los portafolios, se trata de la representación de la escena que tuvo lugar en Roma, cuando Isabel II fue recibida por el Papa Pío IX en el año 1873. ¿Qué trascendió de la temática del trabajo de los portafolios y quién siguió utilizando la firma *Sem* tras la muerte de los hermanos?



Lámina n.º 45



Isabel II recibida por Pío IX en 1873.



MODELOS Y REFERENCIAS

¿Qué grabados pudo contemplar *Sem*? ¿En que modelos se basó para realizar este trabajo? Vamos a ofrecer algunos de ellos.

The academy of Ladies, 1680, y las acuarelas n.º 41, 32 y 86.

Thérèse Philosophe, 1785, y la acuarela n.º 87.

Les Bigarrures, 1799, y la acuarela n.º 21.

Musée des Familles, 1840, y la acuarela n.º 59.

Gamiani or A Night of Excess, 1848, y la acuarela n.º 82.

Ídem, 1848, y la acuarela n.º 99.

Peter Fendi, 1835, y la acuarela n.º 49.

Ídem, 1835, y la acuarela n.º 88.

Les Religieux..., 1790, y la acuarela n.º 66.

Woman of Pleasure ou Fille de Joye, 1777, y las acuarelas n.º 63 y 82.

Parapilla, 1782, y la acuarela n.º 93.

Satire against the nuns when their cloisters had just been opened y la acuarela n.º 93.

¿En qué imágenes pudieron fijarse también los directores de orquesta y sus intérpretes? ¿En qué imágenes llegadas de otros mundos tan distintos al suyo? No olvidemos que la fotografía ya había nacido. Valeriano y tantos otros dibujantes y grabadores habían podido reproducir una escena bélica, o de costumbres o de la vida real en el Congreso, como el ejemplo conocido de *La Ilustración de Madrid*, gracias a la fotografía.

Reproducimos en esta edición aquellas que nos parecen indicativas por cuanto pudieron ser un ejemplo a imitar en esa *Corte de los milagros*, pero las damos a conocer sobre todo para que se observe que ya en la época los hermanos Bécquer, y desde luego quienes estuvieran con ellos en la idea de estos portafolios, podían tener una imagen fo-



tografiada de la moda del momento, había que estar al tanto de lo que en aquel entonces era considerado como lo más impactante desde la erótica o la pornografía. Las acuarelas no indicarían lo mismo si se hubieran tomado ejemplos de otras épocas, pero sí de los que circulaban entonces. Robert Pageard, en el estudio que precede la edición, nos ofrece un repaso de los libros erótico-pornográficos que estaban tan en boga en la época. Las ilustraciones de estas obras, realizadas por dibujantes de renombre, son un antecedente indudable de los portafolios. No es nuestro objetivo hacer un estudio comparativo de las mismas, pero sí queremos dar a conocer algunos modelos por su semejanza y su temática con respecto a los portafolios. La fotografía fijó estos modelos y abundó en ellos ya en esos años, anteriores a la creación de las acuarelas. *Sem* tenía mucho material al alcance de su



Lámina n.º 85

The Academy of Ladies, 1680.



The Academy of Ladies, 1680.



mano y lo utilizó admirablemente para ridiculizar la monarquía de Isabel II.

Las modelos y los modelos que vemos en las fotografías reproducidas no están, por la expresión de sus caras sobre todo, muy contentos de posar en tales formas. Formas que uno guarda, por cierto, para su propia intimidad, si es que puede tenerla. Son modelos comprados, al uso de una época como cualquier época, sólo si es necesario vender el cuerpo y la postura. Pues bien, desde los años cincuenta, fecha que ofrecemos como punto de partida, por resultarnos suficiente en con-



Lámina n.º 86

Lámina n.º 66

Lámina n.º 85



The Academy of Ladies, 1680.

tenido, ya se realizaban estas fotografías, con señoras y señores reales, que recibían un dinero por posar ante un artista.

Véase por ejemplo:

Anónimo, *c.* 1855, y la acuarela n.º 26.

Ídem, *c.* 1855, y la acuarela n.º 26.

Ídem, *c.* 1855, y la acuarela n.º 59.

Ídem, *c.* 1855, y la acuarela n.º 59.

Ídem, 1865, y la acuarela n.º 49.

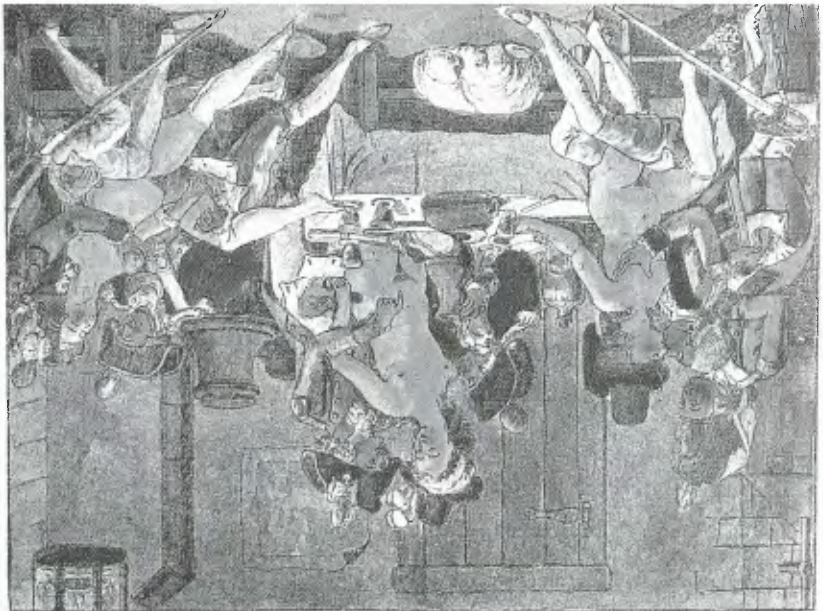
Y todo ello sin ningún planteamiento pacato. El modelo se situaba en su estrado y el fotógrafo se colocaba en situación privilegiada



Lámina n.º 87



Thérèse Philosophe, 1785.





Gamiani or A Night of Excess, 1848.



Lámina n.º 82



Lámina n.º 93

Lámina n.º 21 (pág. 91)

Les Bigarrures, 1799. (pág. 91)

Lámina n.º 99 (pág. 91)

Gamiani or A Night of Excess, 1848 (pág. 91)

Satire against the nuns when their cloisters had just been opened. (pág. 93)



Ah, je ne m'aperçois pas.

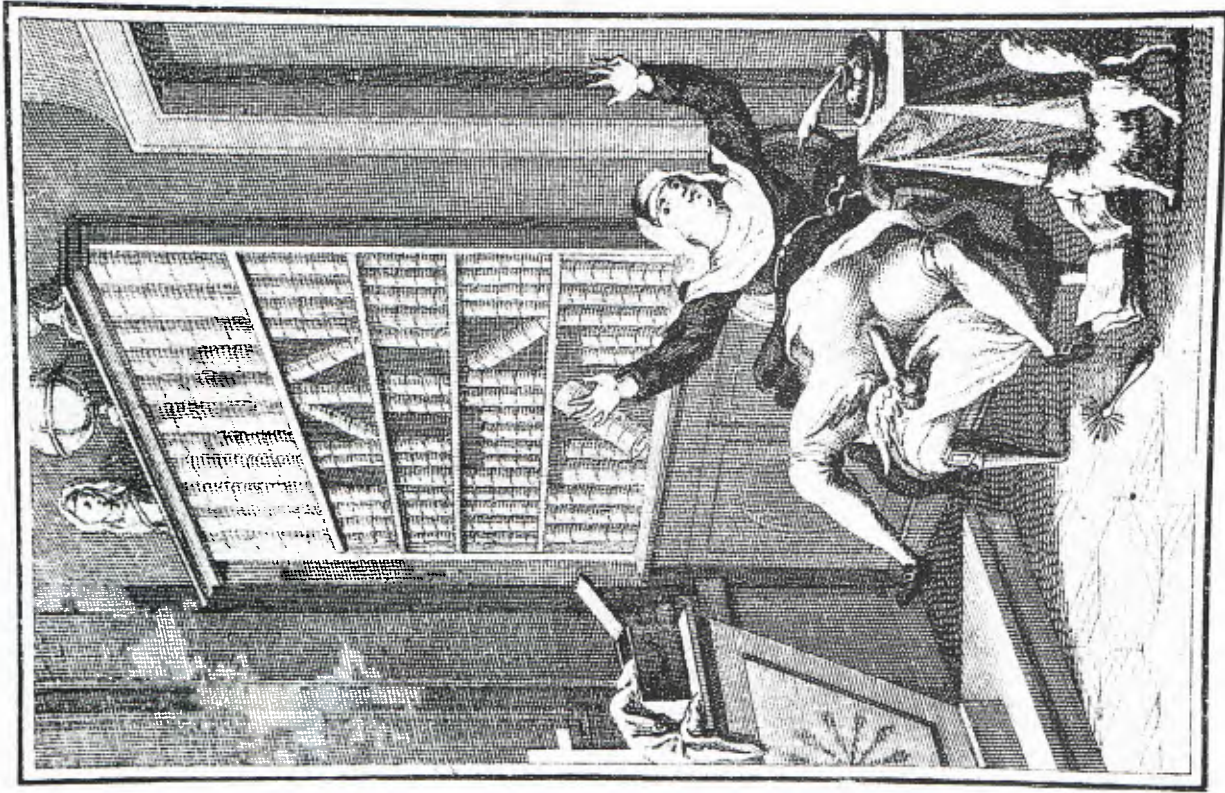




Lámina n ° 88

para recoger la impronta en el sentido más profundo de acuerdo a la moda del momento. Cuando se tiene que ridiculizar una situación, se intenta que la imagen que uno ofrece sea acorde con los gustos que imperan. Nadie hace una parodia retrayéndose cinco siglos atrás, al contrario, se espera que lo que uno intenta dejar en menoscabo sea algo inteligible por parte de las mentes que lo pueden contemplar en su momento, de tal manera que se toma del pasado lo clásico y se acopla a lo actual. Así sucedió también en los portafolios. De hecho existen pruebas lo suficientemente claras como para comprobar que *Sem* conocía los gustos y las modas del momento y por ello tenía suficientes elementos como para ridiculizar sabiendo lo que era el señuelo



Peter Fendi, 1835.

de su época. Se pensara en publicar o no, eso carecía de importancia para unos artistas que además querían soltar toda la amargura que llevaban dentro. Por eso eligieron lo que podía ser más dañino de la moda de la época y además con una técnica siempre directa, que no es posible adulterar posteriormente: la acuarela.

Recordemos las acuarelas a todo color, realizadas igualmente con escarnio y mofa, referidas a Carlos IV, la reina María Luisa y el favorito Godoy. Castro Bonell⁹, sin duda apreciando la joya que ha llegado a sus manos, comenta: «...interesantísima colección en la que no sabemos si es más digno de admirar su mérito artístico o su valor docu-

⁹ Honorato Castro Bonell, «Manejos de Fernando VII contra sus padres y contra Godoy», en *Boletín de la Universidad de Madrid*, n.º IX, X, XI.



Lámina n.º 66



Les Religieux et Religieuses Laborieux ou Les Fruits de la Liberte, 1790.



Lámina n.º 63



Lámina n.º 49

Woman of Pleasure ou Fille de Joye,



Peter Fendi, 1835.



Anónimo, 1865.



Anónimo, c 1855



Anónimo, c 1855.

Lámina n.º 26

Lámina n.º 82

Woman of Pleasure ou Fille de Joye, 1777.





Anónimo, c 1855

mental histórico...». Bien vemos, siguiendo la lectura de su fascinante artículo, que supo apreciar las dos cosas y que desde luego se sintió admirado de que el posible pintor anónimo fuese Goya. Setenta y



Anónimo, c. 1855.

una acuarelas que fueron hechas entre 1804 y 1806. Fernando VII preparaba el llamado motín de Aranjuez y encargó estas acuarelas «para darles traslado de una estampa por orden de S.A. por Nochebuena de este año», figurando a continuación en un documento una relación de lo más selecto de la aristocracia y la nobleza de España, a quien debían ser enviadas. Las acuarelas incluyen versos satíricos y pornográficos duros, como aquellos que se refieren a la reina reci-



Musée des Familles, the good example, 1840.



Lámina n.º 59

biendo del favorito «ajipedobes» (sebo de pija), que, aunque no son de calidad, indican el sentir de la época. Las «Seguidillas del Ajipedobes» dicen:

*Ya te la dió Luisa,
Pues no te embobes,
Que ya has dado bastante
Ajipedobes.
Anda, Luisa,
Pronúncialo a la contra,
Verás qué risa.*