

La España escénica de Théophile Gautier

Carmen Fernández Sánchez

De las obras de Théophile Gautier que se inspiran directa o indirectamente en los cinco meses que el autor pasó en España, de mayo a octubre de 1840, sin duda la de más resonancia es su *Voyage en Espagne*. Pero ni ésta es su única obra de tema español ni aquél fue su único viaje a España¹ aunque sí el de mayor duración y el que marcaría más profundamente el lugar que ocupó nuestro país, como país romántico por excelencia, en su obra. Lo que podríamos llamar la vena o la inspiración española de Gautier se encuentra en todos los géneros que cultivó pues además de los relatos de sus viajes y de diversos artículos sobre el arte español, publicaría el volumen de versos *España* en 1845, la novela *Militona* en 1847, una pantomima y dos obras de teatro. Nos ocuparemos aquí de esta producción escénica de Gautier relacionada con España y del proyecto de traducción al castellano y de representación en Madrid que existió para una de estas obras.

Las dos obras de teatro, el vodevil *Un voyage en Espagne* y la comedia *Regardez mais ne touchez pas*, no han sido reeditadas desde su primera edición en 1843 y 1847, respectivamente, pues Gautier no las incluyó en ediciones posteriores de su teatro. Ambas obras se sitúan entre los años 1840 y 1847 que marcan el período de mayor producción de inspiración española de Gautier al mismo tiempo que delimitan el de su tentativa teatral. Esta se iniciaría en 1839 con *Une larme du diable*. *Mystère* no representado en vida del autor. El estreno de Gautier en la escena se produjo en 1841 con el ballet *Giselle ou les Willis* del que escribió el libreto y que sigue hoy en día representándose con éxito.² Si exceptuamos los ballets y los prólogos dramáticos en verso escritos para introducir ciertas obras o con motivo de ciertas ocasiones señaladas³ su primera composición dramática representada es el

1. Recordemos que viajó a España en 1846 como cronista de *La Presse* con motivo de la boda de la infanta Luisa Fernanda con el duque de Montpensier, hijo del rey Luis Felipe; en 1849 visita el País Vasco y en 1864 es el cronista para *Le Moniteur Universel* de la inauguración de la línea de ferrocarril París-Madrid.

2. Escribiría también los libreto de los ballets *La Péri* en 1843, *Gemma* en 1854 y de los ballets-pantomimas *Paquerette* en 1851, *Yanko le bandit* y *Sacountala* en 1858, obteniendo con estas creaciones más éxito que con sus ensayos dramáticos propiamente dichos.

3. Su primer prólogo recitado fue el compuesto para *Falstaff*, adaptación de P. Meurice y A. Vacquerie en 1842. En 1845 compuso un prólogo para tres personajes con motivo de la

vodevil en tres actos *Un voyage en Espagne* estrenado en el Théâtre des Variétés el 21 de septiembre de 1843 y escrito en colaboración con Paul Siraudin. Su otra obra de tema español *Regardez mais ne touchez pas* marca el último intento de llevar a escena una pieza dramática. Entre una obra y otra, además de un prólogo, se representó con éxito en 1845 un pastiche de Molière *Le Tricorne enchanté*, «bastonnade» en un acto y en verso en colaboración con Siraudin. Un año más tarde Gautier, al mismo tiempo que publicaba *La fausse conversion ou bon sang ne peut mentir*, un proverbio al modo de Musset no representado en vida del autor, pondría en escena el melodrama escrito en colaboración con Noël Parfait *La Juive de Constantine*, rotundo fracaso de público y de crítica. Aunque mejor acogidos, ni *Pierrot posthume*. *Arlequinade en un acte et en vers*, también en colaboración con Paul Siraudin ni, algunas semanas más tarde, *Regardez mais ne touchez pas*. *Comédie de cape et d'épée* estrenada el 20 de octubre de 1847 traerían el éxito y los beneficios económicos esperados por Gautier. Después de esta obra no volvería a escribir para la escena ninguna obra de teatro aunque cabe señalar, junto con diversos prólogos, los poemas escritos para la sinfonía *Le Sélam* de Ernest Reyer (1850).⁴

La preferencia de Gautier por España, como tema o marco de sus creaciones, no solamente se explica por sus experiencias personales vividas en ese su primer viaje, sino también por la existencia de una moda española en Francia que en la primera mitad de siglo conforma una imagen de nuestro país hecha de contrastes y exotismo. No insistiremos sobre esta imagen cuyo origen, componentes y evolución han sido minuciosamente analizados por Léon-François Hoffmann,⁵ quien destacó en su obra la gran presencia de los temas españoles en la escena francesa. Cuando Gautier estrena su vodevil España sigue estando de moda y durante ese mismo año de 1843 en las escenas de París se representarán numerosas obras de inspiración espa-

nueva apertura del teatro del Odéon; en 1851 escribió para la Comédie-Française su prólogo *Pierre Corneille, pour l'anniversaire de sa naissance*, prohibido por la censura. Tampoco llegó a representarse su prólogo para el drama lírico de Meyerbeer *Strensuée*. Compondría sus últimos prólogos, *La femme de Diomède* con motivo de la inauguración de la casa pompeyana del príncipe Napoleón en 1860 y el prólogo a *Henriette Maréchal* de los hermanos Goncourt en 1865.

4. Además de pequeñas colaboraciones en la ópera cómica de E. Reyer y Méry *Maitre Wolfram* (1854) y en la obrita *La Négresse et le pacha* de Charles de La Rounat, y de una comedia inacabada *L'Amour souffle où il veut*.

5. *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Princeton-París, Princeton University-PUF, 1961.

ñola.⁶ Gautier es consciente del peso de una imagen de España, fundamentalmente constituida y transmitida por la literatura, cuando en su relato de viaje expresa sus temores de que el país soñado e imaginado no coincida con la realidad:

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset.⁷

Sobre esta oposición entre una España soñada y otra «real» construye Gautier su vodevil. El argumento es sencillo. Désiré Reniflard deja París y el gabinete de lectura que allí regenta para pasar unas vacaciones en España donde piensa imbuirse del color local a partir de sus lecturas de Hugo, Musset, Mérimée y Byron. *Un voyage en Espagne* presenta las desventuras de este joven parisino que se ve envuelto en equívocos amorosos y políticos de los que sale malparado pues las apariencias engañan y nada es lo que parece. Doña Catalina, enamorada del carlista don Ramón de la Cruz, hace creer a su hermano y tutor, el celoso don Íñigo, que está enamorada de Désiré. Don Íñigo obliga a su hermana a casarse con el francés pero en realidad y sin saberlo la casa con don Ramón. Reniflard tiene a su servicio a Benito que no es sino un jefe de bandidos que desvalija a su amo y, por encargo de don Íñigo, le envía a Madrid para ser asesinado por don Ramón, que cree tener en sus manos a un peligroso jefe político «ayacucho». Ni siquiera los sucesivos cambios de poder entre facciones políticas rivales logran liberar a Reniflard, condenado a muerte por unos y otros, y finalmente salvado gracias a la intervención de Rosine, verdadero ángel de la guarda que bajo las apariencias de una modista de las damas de la corte madrileña esconde su condición de *grisette* parisina.

Las palabras de Désiré Reniflard al llegar a España son un eco de las de Gautier en su relato de viaje: citan idénticos autores como fuentes de su

6. Claude Book-Senninger en su documentada obra cita, además de las dos señaladas por Hoffmann (*La Fille de Figaro* y *Don Quichotte et Sancho Pança*), otras dos comedias *Le Corregidor de Pamplune* y *Le Médecin de son honneur*, imitada de Calderón. Véase su *Théophile Gautier auteur dramatique*, París, Nizet, 1972, p. 128, nota 42. Añadamos que el mismo año Gautier da cuenta en su crónica dramática semanal de la vuelta a París en el mes de abril de los bailarines españoles Dolores y Camprubí que además de la tradicional cachucha interpretan rondallas aragonesas. En el mes de noviembre también señala la presentación de dos jóvenes actores en la obra *Le Cid* representada de nuevo en el Odéon. Véase T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, París, Hetzel, 1858-1859, 6 vols.

7. *Voyage en Espagne*, París, Garnier-Flammarion, 1981, p. 75.

construcción imaginaria de España. Pero si la aventura española de Gautier se iniciaba con la conciencia de dos planos diferentes, realidad y sueño, y el consiguiente temor de ver desvanecerse una ensoñación vivida como tal, no necesariamente convergente con lo real, la aventura de Désiré, por el contrario, superpone ambos planos y busca a toda costa una confirmación de lo esperado. Lo que Reniflard, cuyo héroe es el Cid, espera encontrar en la «patrie de la cigarette» es el color local, expresado en los inevitables clichés románticos (como tal aparecían ya en la época) que difundieron una imagen de España cuyos componentes resume Désiré:

Oh! la couleur locale... Je ne rêveis que villes gothiques, à la silhouette tailladée en scie, qu'Alcazars moresques, aux colonnettes et aux trèfles de marbre, clochers en spirale, créneaux festonnés... Je ne rêveis qu'orangers aux pommes d'or, que grenadiers aux fruits de corail, que bandits, contrebandiers, gitanos, et surtout qu'Andalouses au sein bruni, pâles comme un beau soir d'automne.⁸

Sin embargo, el propio nombre del protagonista anuncia la contradicción en que se encuentra, escindido entre un deseo literaturizado —Désiré era en la época nombre frecuente de personajes de vodevil—⁹ y la realidad de un apellido ridículo en desacuerdo con sus aspiraciones románticas. Reniflard sale malparado de su iniciación española y ahora pronto el asfalto de París. No descubre catedrales, ni alcázares, ni naranjos, pero no porque la España encontrada carezca de color local. El desvanecimiento de su sueño español tiene lugar por la confrontación con otros estereotipos más peligrosos para Désiré a los que, sin embargo, el vodevil parece conferir realidad. Estos conforman una imagen española en la que se mezclan, junto con algunas creaciones románticas, tipos heredados de siglos anteriores. Así, Reniflard ha de enfrentarse a don Íñigo figura tradicional del pundonor ridículo y de la bravuconería, tutor engañado por el amor y satirizado con el «don Nigo» francés. El mentiroso Pablo hereda del pícaro la desenvoltura y ejemplifica con su posada, carente de todo alimento y toda comodidad, la proverbial frugalidad española y la posada incómoda que son dos *topoi* del viaje a España. Más moderno y acorde con los tiempos es la figura del ban-

8. Citamos por la única edición existente de la obra *Un voyage en Espagne. Vaudeville en trois actes*, París, Detroux et Tresse, 1843.

9. Véase el análisis que de esta obra hace C. Book-Senninger en su obra citada y en «Réalité et fantaisie dans *Un voyage en Espagne*» *Revue d'histoire du théâtre* 1972,1 (1972), pp. 36-45.

dido don Benito que en el vodevil se encuentra satirizado de dos modos distintos: cuando se disfraza de criado porque hace gala, como don Íñigo, de un orgullo excesivo simbolizado por sus apellidos interminables; cuando es un bandido, porque su ocupación es presentada burguesamente como un empleo poco rentable dificultado por la guerra civil y los seguros contra bandoleros. Don Benito, mezcla del orgulloso caballero español y del bandolero, ofrece un buen ejemplo de la amalgama que se opera durante el siglo XIX entre las imágenes del pasado y otras más recientes.

Todos estos personajes no carecen de color local pues su sola aparición en una obra denota inevitablemente su procedencia española. Reniflard podría irse satisfecho si no hubiera padecido las consecuencias precisamente de un exceso de color local. Las sucesivas condenas a muerte que se ciernen sobre él provienen de dos tipos bien definidos: el tutor celoso y vengativo y el faccioso exaltado. La política, que en el relato de viaje no ocupa casi lugar, si exceptuamos algunas referencias a las desastrosas consecuencias de las guerras carlistas que asolaron el país, es en el vodevil fondo y resorte de la intriga. Aparece aquí la imagen de un país ingobernable, dividido en mil partidos, imagen que se revelaría fecunda también en el siglo XX. Don Benito enumera como una letanía: «Les fuéistes, les christinos, les carlistes, les exaltados, les espartéristes, les ayacuchos, les absolutistes»¹⁰ y el jefe político don Ramón declara no saber quien gobierna el país, tal es la inestabilidad política.

A medida que avanza la intriga se suceden pues imágenes de España que van en cierto modo modernizándose, hasta confluir en la actualidad de las guerras carlistas. El primer acto tiene como decorado una posada y dos tipos españoles dominantes: don Íñigo quien, hemos visto, pertenece a la tradición del español orgulloso y agresivo —al mismo tiempo que a la más europea del tutor vengativo— y el posadero Pablo que nos remite a la picaresca. La figura decimonónica del bandido aparece en el segundo acto que nos traslada al desfiladero de una montaña, en pleno refugio de bandoleros. El tercer acto, situado en una plaza fuerte tomada alternativamente por un bando político y otro, concreta aún más el espacio temporal del segundo acto precisándonos una España contemporánea de la redacción y representación de la obra, la España de la guerra civil y la discordia. De un acto a otro, a medida que transcurre la intriga, la vida de Reniflard peligra más y más, como si el contacto con un país más moderno y cercano al protagonis-

10. *Op. cit.* p. 12. Si bien, como señala C. Book-Senninger, no existió un partido ayacucho, así se llamaba a los partidarios de Espartero porque algunos militares liberales habían participado en la derrota de Ayacucho. Gautier no habría entonces escogido ese nombre únicamente por su sonoridad jocosa en francés, tal como apunta la autora.

ta, la actualización de la imagen de España, fuese una realidad, aunque estereotipada, esencialmente amenazante.

La amenaza, sin embargo, se resuelve fácilmente en el género del vodevil que en las manos de Gautier se convierte además en una amable sátira del joven romántico buscador de exotismos, y en una esbozada parodia del género mismo del vodevil. Esta actitud distanciada del género puesto en escena, la consigue el autor a través de las referencias teatrales presentes en el discurso del propio Reniflard que actúa aquí como portavoz de Gautier mostrando un teatro que se presenta como tal. Así, haciendo gala de una lucidez no muy acorde con su papel de víctima, Reniflard, consumado actor que se sabe actor, reflexiona sobre su estilo a propósito de una *liaison* fantásica: «Oh! tirez-moi-z-en!...oh! oui, tirez-moi-z-en... (*À lui-même*) Je puis me permettre quelques hardiesses de style... avec des Espagnols» (p. 9); o bien recuerda al espectador las convenciones del teatro: el subterfugio que le propone Rosine para escapar lo relaciona inmediatamente con los melodramas de los que es asiduo espectador y hasta sugiere acompañar su fuga con canciones como en el teatro; del mismo modo llama la atención sobre el género del vodevil («Il me semble que j'ai entendu siffler... on ne joue cependant aucun vaudeville dans cette impasse», p. 13) o sobre la sala misma donde se representa («je vais leur danser un pas que j'ai vu exécuter aux Variétés», p. 17); para finalmente decir a Rosine, en el último acto: «Mais pourquoi vous êtes-vous intéressé à moi pendant ces trois actes?» (p. 27). Los versos finales que Gautier hace recitar a su protagonista para el público contienen un juicio de valor acerca del género: «Ce vaudeville en vaut un autre aussi mauvais» (p. 27). Gautier expresó muchas veces en sus crónicas dramáticas sus reticencias y críticas hacia este género. Desde el año 1837 en que asume la responsabilidad del «feuilleton» dramático de *La Presse*, se ve obligado a asistir a las representaciones de obras con frecuencia harto mediocres, tanto más, en su opinión, cuanto más moralizantes pretenden ser. Y así escribirá a propósito de un vodevil, en 1837:

Une chose nous paraît surtout louable dans ce vaudeville, c'est qu'il est complètement dénué de prétentions, c'est-à-dire qu'il est franchement décousu, sans noeud, sans intrigue, sans style, sans conduite; un véritable vaudeville, une succession de scènes qui vous passent devant les yeux on ne sait trop pourquoi, et qui vous font rire; quelque chose de débraillé et de vulgaire dont l'acteur fait tout le mérite; un canevas suffisant pour y broder des jeux de mots et des calembours. Le vaudeville «bien fait», le vaudeville qui

veut arriver à la comédie est la plus insupportable mixture que l'on puisse imaginer.¹¹

Aunque el vodevil de Gautier se aleja del modelo propuesto por él, sí lleva a cabo la idea de hacer una obra sin pretensiones y cuya finalidad primera sea la de hacer reír. Pero además, como en todas sus obras encontramos el guiño irónico al lector o al espectador, a quien hace saber, de modos diferentes, que es consciente de elaborar un artificio literario.

Ninguno de estos juegos metaliterarios encontramos en *Regardez mais ne tochez pas*, la otra obra dramática de tema español escrita por Gautier en colaboración con Bernard López, autor de una cincuentena de obras de teatro. La aportación de Gautier parece haber sido escasa, pues la idea y la versión primera de la comedia eran de López y, como ha demostrado Claude Book-Senninger, gran parte de las aportaciones estilísticas de Gautier fueron suprimidas por el teatro del Odéon donde se estrenó finalmente la obra después de numerosas vicisitudes.¹² Esta comedia de capa y espada en tres jornadas transcurre en la España dieciochesca de Felipe V e Isabel de Farnesio y su intriga se basa en un recurso explotado por otros dramaturgos: la supuesta existencia en España de una ley que condena a muerte a todo aquél que toque a la reina, aun para salvarle la vida. El valiente don Gaspar, pobre oficial enamorado de doña Beatriz, no duda en arriesgar su vida salvando a la reina Isabel. El falaz don Melchior de Bovadilla se atribuye tal hazaña cuando sabe que no sólo la reina está dispuesta a salvar al valiente sino que la rica y joven Beatriz ha prometido ofrecer su mano al héroe, quienquiera que sea. Los equívocos se suceden, haciendo y deshaciendo parejas, hasta el final desenlace que restituye a cada uno lo debido. El lugar que ocupa España en esta comedia, además de marco de la acción, se reduce a unas notas de color local distribuidas mediante la presencia de ciertos nombres españoles (alguazil, venta), lugares citados (el convento de las Huelgas en Burgos o Granada) o la evocación de instituciones o rituales tales como la Santa Hermandad, la Inquisición o el auto de fe. Incluso las referencias a Alberoni y sus disensiones con la reina aparecen como no necesarias al argumento y añadidas al modo de pinceladas pintorescas.¹³ En cuanto a los personajes, no remiten tanto a tipos específicamente españoles cuanto a tipos teatrales tradicionales. Debido a esta abstracción, no es de extrañar que existiese un proyecto de traducción y de representación en España, lo que hubiera sido impensable para el vodevil, demasiado caricatu-

11. *Histoire de l'art dramatique*, op. cit., vol. I, p. 58.

12. Véase C. Book-Senninger, op. cit., pp. 307-322.

13. Véase la única edición existente publicada por Michel Lévy, París, 1847, pp. 13 y 19.

resco. Antes de ser aceptada por el Odéon, López había enviado la obra a su amigo el español Juan del Peral, adaptador y traductor de numerosas obras del teatro francés, que contaba ofrecérsela a Romea para su representación en el teatro de la Cruz.¹⁴ Hemos buscado en vano esta traducción que en carta de Juan del Peral se anunciaba como *No toquéis a la reina*, pues tal era el título ideado por López y Gautier que se vieron obligados a cambiarlo ante el estreno de una ópera cómica de Boisselot con libreto de Scribe y Gustave Vaëz, de idéntico título. Si este proyecto de traducción que no parece haberse representado data de 1847, cuatro años más tarde, el periódico el *Heraldo* del 6 de febrero de 1851 incluye en su sección titulada «Gacilla de la capital» el siguiente comentario:

A las obras que dispone la empresa del teatro del Circo, y de que ya han hablado los periódicos, debe añadirse una ópera cómica en tres actos imitada de una comedia francesa de M. Théophile Gautier por los Sres D. Juan del Peral y D. José Selgas, titulada «Se vé y no se toca». La música es del Sr. Inzenga (hijo); el protagonista lo desempeñará el señor Salas, y la Sra. Villó tiene también un papel.

No hemos encontrado tampoco noticias de esta posible representación cuyo anuncio confirma al menos que no se representó la obra de López y Gautier en la época prevista. Quizás el estreno en Francia de la ópera cómica de Boisselot dio a Peral la idea de esta adaptación, aunque en 1854 se estrenaría en el teatro del Liceo de Barcelona *No toquéis a la reina* de Boisselot, lo que hace poco probable una representación de la adaptación de Peral posterior a esta fecha.

Digamos, para concluir, que los avatares de la traducción de *Regardez mais ne touchez pas* constituyen un episodio menor, o un episodio más, de la historia literaria. Pero la existencia misma de un proyecto de representación de esta obra en España plantea, en este caso por contraposición con *Un voyage en Espagne*, la problemática de la «representabilidad» y, por consiguiente, de la «traducibilidad» de una obra dramática en relación con el público y el país receptores. Por las peculiares características de la obra dramática, esta problemática, que existe para la traducción de cualquier géne-

14. Véase la obra de Book-Senninger que reproduce una carta de Juan del Peral a López. Juan del Peral es también autor de *Sobre la censura teatral y manual de censores*, Madrid, Imprenta de A. Espinosa y Compañía, 1847, donde además de comparar la nueva ley de teatros española con la censura existente en Francia, que toma como modelo en cuanto a centralización se refiere, pide que la censura controle el valor literario de las numerosas traducciones francesas que adulteran el castellano.

ro literario, se plantea aquí de forma más nítida. Las expectativas, *l'horizon d'attente*, de un grupo de receptores no parece ser equivalente a la suma de las de receptores individuales. La lectura individual tiene niveles de aceptabilidad que se restringen en la lectura colectiva. Los gobiernos han sido siempre especialmente cuidadosos, o rigurosos, en lo que a censura teatral se refiere porque la escena convertida en tribuna multiplica peligrosamente los efectos del discurso. Y no únicamente porque multiplique el número de oyentes sino porque la materialidad, la plasticidad de la representación escénica, confiere un grado mayor de «realismo», de «veracidad», de evidencia, a lo representado y desbarata por ello con mayor violencia las fronteras protectoras de lo intolerable. Es esto especialmente visible cuando se trata de representar imágenes nacionales. Si hiciésemos una historia literaria de lo no-traducido en España, seguramente ocuparía un lugar importante el grupo de aquellas obras que contienen imágenes de nuestro país. El cómodo marco que ofrecen, para el escritor, los tipos literarios de nacionalidades se convierte en revulsivo para el lector que difícilmente encuentra en tal abstracción un reflejo de lo que él vive como múltiple, cambiante y singular. De ahí que las imágenes que de nosotros mismos en cuanto colectividad nos ofrece otro país u otro grupo nos parezcan siempre insuficientes. Y aún más, irrepresentables.

