

NUEVAS FÓRMULAS ESCÉNICAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX: LA ADAPTACIÓN DEL VAUDEVILLE

M^a José Conde Guerri
Universidad de León

Si yo les hablo ahora del término “Vaudeville” muchos de ustedes lo identificarán con la obra *El visón volador*. Otros, más aficionados al cine o a las piezas extranjeras, con la adaptación filmica americana de *La jaula de las locas*. Sin embargo, diciéndoles que el vaudeville fue uno de los intentos por lograr nuevas estructuras en el teatro de la segunda mitad del XIX e ideológicamente un hecho revelador de las inadaptaciones de la escena española al entorno europeo, espero alejar la posible frivolidad de esta palabra.

El teatro español a partir de 1868, por ceñirnos cronológicamente a la Septembrina y al cambio literario que aconteció con el nombre de Realismo, acoge varias tendencias. La dramaturgia de Galdós —un excelente ejemplo de literatura comparada entre novela y teatro—, la “alta comedia” de Tamayo y Baus y López de Ayala, el neorromanticismo melodramático de Echegaray y sus sucedáneos, y el “Género Chico”, amén de algún tímido intento en el camino de un teatro social. Es cierto que nos encontramos ante un periodo necesitado todavía de una exhaustiva investigación pero conocemos que el público medio, público burgués de la Restauración, dio la espalda al auténtico teatro de ideas y se refugió ante el escándalo y las críticas de Pérez Galdós¹, Clarín², y Pardo Bazán³ en la comedia de sentimientos y en la obra musical coincidiendo así con las preferencias de las clases populares. De nada sirvieron los acervos comentarios de estos escritores porque empleando una frase de la época, de corte grandilocuente a lo Rodríguez Rubí, “el desgarrado manto de Talía se arrastra por el lodo de los más groseros espectáculos”⁴. Quizás pueda exagerar su

[1] Vid. Especialmente Stanley Finkenthal (1980) *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos; y William Shoemaker (1979) *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Insula.

[2] Vid. Sergio Beser (1968) *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.

[3] Vid. Harry L. Kirby (1973) Introducción a *Cuentos. Crítica literaria, Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Aguilar, vol. III.

[4] Cit. Por Jose Yxart (1987) *El arte escénico en España*, Barcelona, Altafulla, p. 83. Edición original de 1894.

autor, José Yxart, pero todos coinciden en proclamar el enorme influjo francés en el teatro comercial español del momento. Un fenómeno que no era nuevo porque ya unos años antes Hartzenbuch había dicho: “¿Cómo atinan los franceses más con el modo de agrandar a los españoles que los españoles mismos? Porque hace nada menos que un siglo que el público español no ve, ni oye ni lee sino dramas franceses, escritos, traducidos y representados en francés”⁵.

El dramaturgo tenía razón ya que al dominio francés en el teatro dieciochesco español, incluido también el territorio de la comedia “larmoyante” con *El delincuente honrado* de Jovellanos, le va a seguir un periodo romántico repleto de adaptaciones francesas. Lo confirma Zorrilla en su libro de memorias *Recuerdos del tiempo viejo*⁶, lo atestiguan las informaciones recogidas en las Revistas literarias⁷, y sobre todo obras como los dos volúmenes que componen el *Museo dramático o Colección de comedias del teatro extranjero representadas en los principales teatros de la Corte en 1842*.

Muy a regañadientes e impulsados por el imperativo económico todos los dramaturgos españoles tuvieron que aceptar tales traducciones. También Larra quien tradujo a Scribe, Ducange y Lockroy, y aunque en *El arte de conspirar*, *Robert Dillon*, *el católico de Irlanda* y *Un desafío* hubo de ceder al aire melodramático dictado por una ambientación escénica europea plena de intrigas políticas, en cuanto podía situar los argumentos en España dejaba correr a gusto el propósito vodevilesco de Scribe, incluso exagerándolo. Así, las piezas *Felipe*, *Partir a tiempo*, *La madrina* o *Siempre*, todas de Scribe, se desequilibran en unos diálogos que funden el espíritu de la comedia sentimental con ecos de jocosidad madrileña. Especialmente notable en tal aspecto es *¡Tu amor o la muerte!* cuya lectura nos aleja de todo resabio de tesis en torno a los temas del decoro social y el dinero, para situarnos en una comedia castiza ambientada en ...Ruan⁸. Toda una divertida revancha para compensar su “¡¡Lloremos y traduzcamos!!”.

[5] *Opus cit.*, p. 26.

[6] José Zorrilla (1943) *Obras Completas*, Valladolid, Vol. II.

[7] Narciso Alonso Cortés (1957) “El teatro español en el siglo XIX”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, ed. G. Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, vol. IV; Vicente Llorens (1979) *El Romanticismo*, Madrid, Castalia, pp. 247-295 y p. 382; y Leonardo Romero Tobar (1990) *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia.

[8] Probablemente sea ésta la más vodevilesca de las piezas porque ya se ha pasado de los chistes tópicos en torno a ciertas profesiones: “Carlos: Su hermano acaba de morir en Londres del cólera y de dos médicos ingleses” (*Siempre*, Acto I, escena VII) a plantear una visión humorística de los conflictos amorosos:

Sauvigny: En una palabra, he estado siempre tan ocupado...

Monvel: ¿Qué no ha tenido usted un rato de lugar para matarse?

Sauvigny: Así es.

Con estos precedentes no es extraño que al sobrepasar la mitad del siglo, Sardou, Dumas hijo, Labiche, Erckman-Chatrion, Feuillet, Maleville, Barrière, Augier o Layá, entre otros, fueran muy conocidos en nuestro teatro gracias a la ayuda prestada abiertamente por los nuevos dramaturgos. Por ejemplo, Manuel Tamayo y Baus extrajo su gran éxito de la alta comedia, *Lo positivo*, en 1862, de *Le duc de Job* original de Leon Laya⁹; un poco antes Bretón de los Herreros había adaptado más de veinte obras de Scribe¹⁰, Ventura de la Vega tradujo sesenta obras del francés, comprendiendo dramas de Víctor Hugo, melodramas de Ducange y obras cómicas de Scribe, obviamente el autor más adaptado al castellano¹¹, y López de Ayala afrontó los comentarios sobre el vaudeville a propósito de su obra *El nuevo don Juan*¹². La pregunta resulta inevitable y fue apuntada por José Yxart en 1894¹³. Ante semejante avalancha de escritores franceses, ¿puede plantearse la existencia, formando un subgénero distinto, de un vaudeville español?.

Sorprendentemente, el estudio de Luciano García Lorenzo a propósito de la catalogación genérica de las obras españolas durante el siglo XIX y el primer tercio del XX¹⁴ no deja lugar a dudas. Sólo existirán catalogados 18 vaudevilles, frente a 354 dramas, 234 sainetes y 26 monólogos. José Manuel González Herrán y Ermitas Penas Varela en su *Cronología de la Literatura Española*¹⁵ se pronuncian en el mismo sentido. Es decir, se pueden adaptar, traducir, “arreglar” –según el lenguaje de la época– obras de vodevilistas franceses, pero no pueden ser catalogadas como tales. ¿Por qué?.

El motivo no se debe a cuestiones de estructura escénica. Habiendo nacido en Francia, en los locales de los bulevares, el vaudeville se adaptaba a la perfección a las dimensiones escenográficas de los nuevos locales del teatro español desde 1860. Al café teatro de Capellanes, al Variedades, al Recreo, que presentaban en sus reducidas dimensiones, solo aptas para un único decorado o para varios superpuestos y pintados¹⁶, el marco idóneo de la peculiar estructura del vaudeville: Un acto o dos con

[9] Vid. Ramón Esquer Torres: *El teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, C.S.I.C.; y Neal Tayler (1959) *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus. Originalidad e influencias*, Madrid.

[10] Vid. Gerald Flynn (1978) *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne.

[11] Vid. Marilyn Lamond (1961) “Notes on Scribe’s one-act comedies – vaudevilles in Spain 1820-1850”, *Romance Notes*, II – 2, pp. 89-93.

[12] Vid. Jose M^a Castro y Calvo (1965) Edición y estudio de *Obras Completas de Adelardo López de Ayala*, Madrid, B.A.E., vol. I.

[13] *Opus cit.*, p. 26.

[14] “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, *Segismundo*, n^{os} 5-6, 1967, pp. 191-199.

[15] Madrid, Cátedra, 1992.

[16] Vid. José Yxart: *Opus cit.*, especialmente pp. 77-157.

múltiples escenas basadas en el equívoco situacional de la confusión de personalidades y una trama que se edificaba en el triángulo amoroso erótico de matrimonios adúlteros que resolvían cómicamente sus conflictos entre apartes descategorizadores, dirigidos a un público cómplice, y equívocos lingüísticos. Y por encima del *quid pro quo*, en pleno alarde de un brillante nivel kinésico, un primer actor al tiempo director de la compañía que controlaba a un exiguo número de actores, algo muy rentable para la movilidad física y económica de la empresa. Pero, insistimos, el trasplante del mundo francés no iba a funcionar. El motivo principal se debió a que el público no quiso un teatro de origen extranjero a la hora de divertirse. Así, el fracaso del vaudeville tiene ecos de “a secreto agravio, secreta venganza”. Con sabor a querrela calderoniana del Romanticismo, el público se vengó de las imposiciones que llegaron con la comedia neoclásica y del aburrimiento que había padecido con las tragedias a lo Racine y Corneille. Significativamente un siglo después volvemos a asistir a la pugna entre nacionalistas y afrancesados, oponiendo ideológicamente el universo sainetesco al del vaudeville francés en una particular defensa de lo nacional que no deseaba ir más allá de D. Ramón de la Cruz. Solo que en un ámbito de tan amplias dimensiones sociológicas como es el de la diversión en el teatro, el calificativo de “erudito a la violeta” puede envolver toda la incultura de un agrio casticismo cerrado. Se ha cambiado, enfrentándolos, el vaudeville por el sainete pero en este canje algo se habrá roto en la escena española y los dos periodos de implantación del vaudeville en nuestro país así lo demuestran.

En una primera etapa, hasta comienzos de siglo, se ignora voluntariamente el carácter crítico, agresivo, del auténtico universo vodevilesco. En realidad bajo un cosmos de personajes no individualizados, en un mundo reducido a conciencia, late la amarga alegoría del café teatro francés con su irónico minimalismo aplicado al amor, al matrimonio o a la familia. Esta parodia social agazapada en una frívola trivialidad alcanza su punto culminante en Michel de Ghelderode quien creó en los años veinte su demoledor “vaudeville attristant” y que se ha prolongado actualmente con Josiane Balasko, creadora en 1970, tras la huella de Ionesco y Beckett, de *Bunny's bar. Los hombres prefieren a las gordas*, en una clara demostración de las vinculaciones del mundo del café-cantante con el cabaret y el music-hall¹⁷. Pero ya antes Henri Becque en *L'enlèvement* en 1871 sobre el conflicto del divorcio, y con *La parisienne* en 1884 sobre el matrimonio; y Eugene Labiche combinando bufonería y sicología en *Le misanthrope et l'auvergat* en 1852 habían sentado las bases de la perspectiva de crítica social que alentaba bajo la en apariencia descomplicada comedia de boulevard¹⁸.

[17] Vid. Pierre Merle (1985) *Le café-théâtre*, París, Presses Universitaires.

[18] Vid. Geneviève Serreau (1966) *Histoire du “nouveau théâtre”*, París, Gallimard.

Mientras tanto, en España los autores prefieren refugiarse en una particular comedia de costumbres que aunque esconde mecanismos vodevilesco se protege en lo convencional de sus tramas y no cuestiona el orden establecido. Esto justificaría la elección sistemática de Scribe en las traducciones al tratarse de un autor cómodo socialmente, a veces más melodramático que vodevilesco, y de cierto tipo de obras para ser adaptadas. Por ejemplo la obra de Tamayo *Tran-Tran*, de 1850, extraída de *Les enfants de Troupe* de Bayard et Bièville que discurre en una apicarado ambiente soldadesco, aunque ingenuo y sin pretensiones. Lo mismo podría decirse de *A escape*, de 1855, “arreglada” del francés de un autor innominado, *Historia de una carta*, en 1860, según la comedia *Les Pattes de Mouches* de Sardou, *Más vale maña que fuerza*, en 1866, adaptada de *Diplomatie du ménage* de Carolina Merton, o *No hay mal que por bien no venga* en 1868, arreglo de la francesa *Le feu au convent* de Barrière, piezas todas ellas de Tamayo y Baus muy bien analizadas por Ramón Esquer Torres¹⁹. Al leerlas y al consultar el cotejo entre el original y su adaptación efectuados por Neale H. Tayler²⁰ se percibe esa pudibundez de la cual antes hablábamos y que de forma invariable resaltaba la vena moratiniana y aleccionadora del dramaturgo español a despecho de cualquier incursión abiertamente frívola. En este planteamiento influyó sin duda la censura, con normas estrictas al respecto, que afectaban a la moral y también al afrancesamiento de las influencias literarias²¹. Por ello es lógico que los dramaturgos cuando conseguían reprimir su instinto moratiniano que aplacaba los coloridos franceses proclives a adulterios y fugas –resulta admirable que Ventura de la Vega llegara a redactar el título *El marido de mi mujer*– corrían a refugiarse en la patriótica zarzuela. Paradójica situación porque si en algunos casos que ahora veremos, López de Ayala por ejemplo, funcionó la ideología conservadora, en otros como Serra, Luceño o Palacios su cacareado casticismo nacionalista no fue sinónimo de buen gusto aportando piezas burdas como *¡Don Tomás!*, de 1867.

El mencionado Adelardo López de Ayala experimentó una evolución similar a la de Tamayo. Al margen de sus obras de “alta comedia” *El tanto por cien* o *El tejado de vidrio*, recurrió a la zarzuela como prueba inequívoca de su vocación hispana en *La estrella de Madrid* y *Los Comuneros* pero tampoco pudo resistirse al influjo francés que domina y reconvierte con admirable moralidad. Lo había hecho con Scribe llevándolo a la zarzuela en *La estrella de Madrid*, y *El agente de matrimonios*, de 1862, es una zarzuela que resuelve con picaresco costumbrismo²² un planteamiento que podía haber conducido al vaudeville. En cuanto a *El nuevo Don Juan* cualquier

[19] *Opus cit.*, p. 17, 116, 151, 191, 195, 231.

[20] *Opus cit.*, p. 133, 174.

[21] Vid. José Yxart: *Opus cit.*, pp. 79-94.

[22] Vid. Coughlin: *Opus cit.*, p. 74.

recuerdo de frivolidad queda ahuyentado al final del segundo acto como han visto los críticos José M^a Castro y Calvo²³ y Edward V. Coughlin en su atinado comentario: “The evils of jealousy”²⁴. Aunque en verdad el promotor de esta lucha contra los peligros morales fue Bretón de los Herreros, cultivador antes que nadie de la comedia de costumbres, más moratiniano de lo que parecía –y en esto seguimos la opinión de J. Hesse²⁵– y en consecuencia creador de una particular “fórmula cómica”, en palabras de Patricia Garelli²⁶, capaz de adaptar a su modo los vaudevilles de Scribe. Breton aportó su versión a la polémica casticismo-extranjerismo al modo de *Un francés en Cartagena* y al tiempo que exaltaba las agudezas del vaudeville frente a las “chocarrerías del entremés”, aspecto bien estudiado por Jesús Rubio²⁷, y las traducciones de Ventura de la Vega de *¡Fortuna te dé Dios, hijo!* y *Hacerse amar con peluca o el Viejo de 25 años*, aprendía de qué forma la comicidad podía revelar las facetas críticas de la nueva sociedad urbana de la primera mitad de siglo. Pero no hay que olvidar que Bretón de los Herreros muere en 1875, casi la fecha de inicio de este estudio, y que a su fallecimiento ya había pasado el esplendor de las décadas treinta y cuarenta del vaudeville en el teatro español del siglo XIX. Como hemos visto los dramaturgos de la época realista eligieron una adaptación nacional, orientada hacia lo sainetesco y lo moralizante, en contra del adulterio y a favor del orden burgués, y esta situación se prolongó hasta los comienzos del siglo XX.

En una segunda etapa, más próxima a una Europa en trance de guerra y especialmente después de ella, se escogerá el vaudeville alegre, el llamado género “alerte”. Los autores favoritos fueron Robert de Flers y Armand de Caillavet quienes dispusieron de diversas adaptaciones de sus obras bastante tempranas, con un margen de dos a ocho años desde la fecha de su estreno en Francia. Hemos dicho “adaptación” porque en un curioso ejemplo de literatura comparada la obra original francesa y la obra castellana experimentan notables diferencias. En primer lugar no se adaptan las piezas más genuinas de estos autores, aquellas que poseían el espíritu de Beaumarchais como *Le Roi*, de 1908, *Le bois sacré* de 1910, o *L’habit vert*, de 1913, sustituyéndolas por otras de comicidad más evidente y menor reflexión social como *La loca aventura*. Luego e insistiendo en los recuerdos del Género Chico, que tan buenos dividendos económicos aportaba, se insuflará un aire sainetesco y costumbrista a todas las

[23] *Opus cit.*

[24] *Opus cit.*, p.94.

[25] Edición de Bretón de los Herreros (1969) *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, Madrid, Taurus.

[26] “Originalidad y significado de la comedia de Bretón de los Herreros”, *Actas del Congreso Internacional Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 11-22.

[27] “Limites y limitaciones de la comedia de costumbres de Bretón de los Herreros”, *Actas del Congreso Internacional de Bretón de los Herreros...*, pp. 101-122.

obras, empezando por el título. Es el caso de *El gobernador de Urbequieta* de León Gaudillot adaptado por José Jurado de la Parra en 1920, o de *El agua de Lozoya* de Arnold y Ernest Bach a cargo de Fernández Lepina en 1923. El fenómeno del transformismo hispano afectará también a los argumentos. Sigue triunfando el tema militar, tan caro a las dos últimas décadas del XIX, aunque hiperbolizando el ambiente de sainete como en *El valiente capitán* de autor desconocido y vertida al castellano por Fernández Lepina en 1923. Pero sin lugar a dudas el caso prototípico de esta españolización será *La Miss más miss* de André Nounery en la versión de Antonio Paso en 1923. Se supone que la acción debe transcurrir en París pero acontece en casa de un guardia civil con personajes que trabajan en una verdulería madrileña y hablan en el lenguaje de Arniches. Obvio es que ante tales arreglos se comprenda la inadaptación del vaudeville en la escena española y las intromisiones subversivas de algunos dramaturgos —el propio Paso, Vital Aza, Ramos Carrión— poco dotados para las refinamientos franceses tras su paso por el teatro por horas. Siguiendo con los argumentos elegidos, el tema del matrimonio y el divorcio permanece tabú. Solamente hemos encontrado *El segundo marido*, en 1923 de Henri Keroul y Albert Barré traducida por Gutiérrez Roig y Gabaldón, y *¡Qué no lo sepa Fernanda!* de Jean Nancey, en 1922, a cargo de Gutiérrez Roig y Luis de los Ríos. Ambas obras muy prudentes en el enfoque del conflicto amoroso y que esquivan la resolución de un adulterio consumado. En consecuencia con esta idea, y con el ambiente social de la época, predominarán las obras donde se parodie una atosigante libertad femenina. Por ejemplo *El as* traducida en 1920 por Juan José Cadenas del original de Maurice Hennequin, *La presidenta* de Hennequin y Veber traducida por Joaquín Belda en 1923, o *Mi mujer es un gran hombre* de Louis Verneuil y Georges Berr traducida por Cadenas en 1927. A modo de dato significativo sólo existirá un autor que se atreva a llevar hasta el final el picaresco planteamiento del vaudeville francés, su estructura fragmentada y un lenguaje repleto de préstamos. Mas naturalmente no será castellano aunque gozará de gran popularidad en nuestro país. Se trata de Ladislao Fodor, casi siempre traducido por Tomás Borrás. El sí podía suscribir piezas como *Amo a una actriz* en 1929 ó *Cásate con mi mujer* en 1930. Obras con personajes exóticos y ambientales cosmopolitas donde lo más sofisticado era su propio autor, extranjero y mundano quien sí poseía el don de ubicar textos y tramas muy lejos de España sin levantar sospechas, aunque es preciso reconocer que tampoco infringió el decoro de la época. Al resto de los dramaturgos no se les permitió estas licencias, incluido Martínez Sierra que hasta 1925 había traducido a Flers y Callaivet en *La suerte del marido*, a Augier en *La felicidad de Antonietta* y a Courteline en *El arreglo de la casa* y que tuvo que modificar su catalogación genérica, denominándolas “comedias” quizás para evitar la similitud con otros títulos propios de sainete como *La suerte de Salustiano*, comedia de costumbres de Torres del Álamo y Asenjo en 1920. De tal modo y hasta los años treinta, el concepto de vaudeville se fue trasmutando en manos españolas en una diversidad de variantes cómicas que reflejarán la inadaptación del subgénero:

humorada, juguete cómico, parodia...²⁸. El propio término fue alterado –de vaudeville se pasó a vodevil– y poco a poco los boulevares parisinos fueron reemplazados por un conjunto de calles y plazas que recordaban la novelística de Pérez Galdós. Se consumió así el enfrentamiento vaudeville-sainete y tendrían que pasar muchos años, hasta la década de los cincuenta y el afán por conseguir un europeísmo escénico, principalmente a cargo de Luis Escobar, para que las traducciones del francés recuperaran su prestigio.

[28] Vid. Luciano García Lorenzo: “Hasta el Romanticismo, inclusive, se observa un criterio nunca excesivamente rígido, pero a partir de las obras que surgen en el llamado teatro post-romántico la anarquía se acentúa... Podemos afirmar que no hay un criterio en el que coincidan los autores”. Art. cit., p. 191.