

La ensoñación de la Naturaleza en el *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier

SANTIAGO MATEOS MEJORADA. U.C.M.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Gautier inicia su viaje a España hacia 1.840 nuestro país estaba de moda desde hacía varias décadas. El Romanticismo había descubierto en España la realización de todos sus anhelos de diferencia, de individualismo y de aventura, en una época en la que la burguesía comenzaba a hacerse con todos los poderes de la Nación a lo largo y ancho del continente europeo, al tiempo que se imponía el sueño igualitario de la Revolución francesa. Muy pronto este sueño se convirtió en una nivelización cultural de todos los pueblos de Europa cuando el progreso político e industrial destruyó las diferencias y consiguió abolir las fronteras, quedando suprimida así cualquier forma de heroísmo. El materialismo, en su sentido más cotidiano, unido a la moderación de costumbres y al saber estar en sociedad, pasaron a constituir este ideal "civilizado".

España y el sur de Italia parecen, sin embargo, escapar a este sistema de normas, gracias a que ninguno de los dos había recibido este influjo igualador, dada la escasa importancia de sus burguesías. Para Léon-François Hoffmann, la diferencia de España radicaba en dos hechos fundamentales: la posibilidad de extrañamiento en el espacio -por su clima España puede considerarse una continuación de Africa- y la posibilidad de extrañamiento en el tiempo -debido a la presencia continua de ruinas, sobre todo árabes, que remitían al turista europeo a tiempos remotos- (Hoffmann, 1961: 87).

En España, en cierta forma, sobrevivía Oriente, espacio primigenio de la civilización.

A estas dos características se les unía una tercera quizás aun más importante: la posibilidad de heroísmo. No sólo subsistía en el espíritu español un código de honor caballeresco (matar y morir por amor era frecuente en esta España romántica), sino que el hecho mismo de atravesar el país era sumamente peligroso por culpa de las continuas guerras civiles y por la presencia incontrolada de bandidos. Una pequeña excursión podía convertirse en toda una hazaña. Hoffmann señala al respecto: "le voyage en Espagne offrait presque tous les agréments d'une exploitation lointaine sans en avoir les inconvénients" (Hoffmann, 1961: 87). España conformaba un territorio repleto de peligros y exotismo, y todo ello a las puertas mismas de Francia.

De esta manera se configuró la imagen de España en Francia, repetida en innumerables obras literarias (desde Hugo a Mérimée), imagen que lógicamente no estaba exenta de tópicos y que no respondía del todo a la realidad de nuestro país. Gautier en 1.840 se encuentra con una difícil disyuntiva a la hora de realizar un nuevo (el enésimo) viaje a España: la elección entre la repetición sistemática de todos los tópicos acumulados después de varios decenios o el propósito de destruirlos escribiendo un relato con pretensiones miméticas. Guillaumie-Reicher defiende el carácter realista del *Voyage en Espagne* de Gautier, en el que encuentra una fidelidad y una exactitud fuera de lo común (Guillaumie-Reicher, 1935: 324); esta pretendida exactitud, no obstante, no responde del todo a la verdad. Es cierto que Gautier, en principio, busca ser fiel a la realidad, lo que no deja de ser una novedad si lo comparamos con otros escritores románticos franceses; pero no es menos cierto que la imagen romántica de España impone con gran frecuencia todos sus manidos clichés. Así pues, Gautier fluctúa a lo largo de su libro entre el deseo de fidelidad mimética y el tópico simple y llano. Por nuestra parte, no tenemos demasiado interés en detenernos en ninguno de estos aspectos. Entre la mimesis pura y la imagen tópica semejante en lo esencial a la de otros autores, hemos preferido buscar los elementos diegéticos originales de Gautier; es decir, en qué la imagen de España que tiene Gautier difiere no sólo de los tópicos al uso, sino también de la verdadera España. Sólo así podremos encontrar el universo creador y personal de nuestro autor. Para ello vamos a detenernos en la ensoñación de la naturaleza, ya que pensamos que es aquí en donde podemos encontrar al auténtico Gautier, a medio camino entre el tópico y la descripción realista.

2. LA BÚSQUEDA DE LA DIFERENCIA

Las primeras páginas del *Voyage en Espagne* están dedicadas a describirnos la naturaleza francesa, lo que no deja de ser curioso en un libro que trata de España. Esta presencia del paisaje galo (que llega a ocupar dos capítulos completos) no puede encontrar su justificación únicamente en la necesidad de trazar un itinerario mimético. A nuestro entender la razón de ser de estas páginas se halla más bien en el deseo de crear un contraste con el paisaje español, del cual nacerá la sensación de exotismo y diferencia siempre presente con respecto a España.

Los rasgos que definen el paisaje francés, y por ende Francia, se pueden reunir en dos grandes grupos: el primero estaría en relación con el carácter económico del paisaje y el segundo con la dulzura climática. Nada más abandonar París, en los alrededores mismos de la capital, la campiña toda aparece cultivada. El cultivo de los campos implica la presencia civilizadora de la mano del hombre, o lo que es lo mismo, el aburguesamiento del paisaje, que deja de tener importancia en sí para adquirir un valor puramente crematístico. La dulzura, tan característica del paisaje francés (recuérdese el apelativo "la douce France"), se troca rápidamente en insipidez, en aburrimiento. La uniformidad impera por doquier como imagen misma de la sociedad y de la vida francesas.

Al aproximarse a España, en las inmediaciones de Bayona, el paisaje cambia y comienza a sentirse la diferencia; pero, ¿cuál es esa diferencia que separa a Francia de España en su paisaje? Precisamente las características contrarias a las que servían para definirnos a Francia. La civilización, el progreso, la dulzura, la insipidez, la monotonía se ven substituidas por lo agreste, lo salvaje, lo extremo, la variedad, el contraste. Cuando España deja de ser ese país de extremos, pierde todo interés a los ojos de Gautier. Alicante, Valencia, Cataluña no pueden atraer la imaginación de nuestro escritor, ya que, por sus paisajes, sus costumbres y sus gentes, ya no son España, o al menos la España romántica que buscaba Gautier. De tal manera vemos pasar ante nuestros ojos un tercio del territorio español en apenas veinte páginas. Así pues, desde el comienzo Gautier establece una dicotomía entre el Norte (Francia) y el Sur (España), dicotomía que no desaparecerá en todo el relato.

3. EL ESPACIO DE LA MONTAÑA

El primer espacio natural con que se encuentra Gautier al entrar en la Península es el de la montaña. En él tres son los elementos que encontramos: el agua (asociada a la nieve), el aire y el frío. El agua se manifiesta en los torrentes y en una vegetación escasa en el resto de España, lo que convierte a la montaña en un espacio de felicidad y de vida. La vegetación del espacio montañoso aparece frecuentemente metaforizada por el terciopelo, materia suave y agradable al tacto. Sin embargo, la manifestación más usual del agua no es la vegetación sino la nieve, metaforizada también con una imagen textil, la gasa:

Cette neige n'était pas compacte, mais divisée en minces filons, comme les côtes d'argent d'une gaze lamée, ce qui augmentait sa blancheur... (Gautier, 1981: 54)

En este fragmento encontramos de nuevo la presencia de la suavidad, a la par que vemos introducirse una característica nueva: la transparencia. La plata, materia en este caso dura, pero también suave al tacto completa la imagen. Tanto la plata como la gasa coinciden en un mismo sema, la blancura, que llega a convertirse en sinónimo de transparencia. Más adelante, la nieve, derretida por el sol, engendra arroyos. La felicidad ordena todo el conjunto:

un rayon de soleil faisait ruisseler la montagne, comme une amante qui rit dans les pleurs; de tous côtés filtraient de petits ruisseaux éparpillés comme des chevelures de naïades en désordre, et plus clairs que le diamant. (Gautier, 1981: 103)

La mención al diamante y a su claridad resulta igualmente sugerente. Al igual que en la plata, tenemos un material duro, pero agradable al tacto; por su parte, la referencia a la claridad redundante en los semas de transparencia y blancura.

El frío, que hace acto de presencia cada vez que nos situamos en el espacio de la montaña, tiene como función establecer un contraste entre este clima helado y el desierto de fuego que vendrá después. España, como ya dijimos, es un país variado, sin nivelar. Ahora bien, esta variedad ha de producirse siempre en lo extremo. Si hace frío, será "un froid glacial, une température de Sibérie" (Gautier, 1981: 81); si hace calor, será el infierno mismo.

No obstante, de todos los rasgos dominantes en la montaña, el que verdaderamente sobresale es la ensoñación aérea. Levantadas hacia las altu-

ras, las montañas se funden con el cielo hasta confundirse con las nubes. La montaña se reviste, de igual modo, de todas las particularidades del aire, llegando a adquirir tonos azulados y vaporosos. Reencontramos así la transparencia del agua. Todo este conjunto de claridad provoca en el autor el deseo de fundirse en la inmensidad, de desaparecer en la Naturaleza en un arrebatado de felicidad, lo que muestra la herencia romántica que tiene Gautier en su ensoñación de la Naturaleza. Su gran originalidad será ver en ella un objeto de arte, un posible cuadro siempre por realizar, evolucionando así hacia el Parnasianismo. Volveremos sobre este aspecto en el punto seis de nuestro estudio.

La montaña se muestra también como un mundo recién creado, sin contaminación de la "civilización". Se trata de un universo inmutable, salido de la noche de los tiempos, sin mancha de lo perecedero, de la Muerte. El titanismo y la recurrencia a los tiempos remotos se vuelve obsesiva:

Rien ne donne l'idée d'un chaos, d'un univers encore aux mains du Créateur, comme une chaîne de montagnes vue de haut. On dirait qu'un peuple de Titans a essayé de bâtir là une de ces tours d'énormités, une de ces prodigieuses *Lylacs* qui alarment Dieu... Ces blocs énormes, ces entassements pharaoniques réveillent l'idée d'une race de géants disparus... (Gautier, 1981: 312)

A través del tiempo y de la Muerte, la montaña subsiste.

4. EL DESIERTO

Para los viajeros románticos franceses, España no era sino una continuación de África, que a su vez podía ser considerada como una prolongación de Oriente. Por ello España toma prestados los rasgos climáticos africanos, y en especial el calor, siempre excesivo, llegando a la hipérbole más absoluta. A este calor extremo de la Península se le une su desertización. Según Hoffmann, para la mentalidad francesa del siglo XIX un país no podía ser realmente exótico sin la presencia ineludible de un calor sofocante y de una vegetación casi desértica (Hoffmann, 1961: 77). El calor y el desierto se convierten, así pues, en los dos rasgos climáticos que hacen de España Oriente.

Todas las características que definieron la montaña se invierten. El primer cambio afecta a los colores del paisaje, una vez que el azul y el blanco de plata desaparecen, dejando su lugar al amarillo y al gris. El cielo, que daba a la montaña un tinte azulado, ahora se funde, perdiendo su soli-

dez. En último lugar, la transparencia deja paso a la reverberación. Sin embargo, esta aridez no provoca ninguna ensoñación de Muerte, sino más bien todo lo contrario. La luz del sol, aunque sea excesiva, siempre es vivificadora para Gautier. Su sola presencia salva todo el paisaje de la Muerte.

Prácticamente en todas las ciudades y provincias de España aparece la imagen del desierto: Valladolid, Madrid, Toledo, Córdoba, Ecija, Málaga. Pero de todas ellas es Toledo, sin lugar a dudas, la que sirve de paradigma. La presencia del calor, repetitiva en todo el capítulo, y la exageración extrema convierten a esta ciudad en una auténtica puesta en abismo del tema del desierto:

les dalles sont comme des plaques de tôle rouge sur lesquelles les bateleurs font danser la cracovienne aux oies et aux dindons; les malheureux chiens, qui n'ont ni souliers ni *alpargatas*, les traversent au galop et en poussant des hurlements plaintifs. Si vous soulevez le marteau d'une porte, vous vous brûlez les doigts; vous sentez votre cervelle bouillir dans votre crâne comme une marmite sur le feu; votre nez se cardinalise, vos mains se gantent de hâle, vous vous évaporez en sueur. (Gautier, 1981: 185-186)

Así pues hemos pasado de un extremo a otro. Del extremo frío, de la transparencia, del azul al extremo calor, a la fusión del cielo y la tierra, a la aridez completa. Y lo que es más importante, *sin transición alguna*. El único denominador común es el imperio benéfico de la luz en ambos espacios.

5. EL VERGEL

La imagen del vergel está ligada única y exclusivamente a Granada. Ya desde el momento mismo en que el viajero se aproxima a Granada, en Sierra Morena, el espacio de la montaña se ve súbitamente sustituido por el vergel:

On ne saurait rien imaginer de plus pittoresque et de plus grandiose que cette porte de l'Andalousie. La gorge est taillée dans d'immenses roches de marbre rouge dont les assises gigantesques se superposent avec une sorte de régularité architecturale... En gagnant le fond de la gorge, la végétation va s'épaississant et forme un fourré impénétrable à travers lequel on voit par places luire l'eau diamantée du torrent. (Gautier, 1981: 243)

Dos son las dominantes del vergel: la vegetación lujuriente y la omnipresencia del agua, unidas en una relación directa de causa-efecto, dado que

esta explosión de vegetación sólo es posible gracias a una presencia desbordante del agua. La unión de elementos contrarios (calor, frescura) convierten a Granada en un lugar sin igual, totalmente excepcional, excepcionalidad que marca un extrañamiento profundo, una diferencia absoluta -"On se sent véritablement ailleurs..." (Gautier, 1981: 245), nos dice Gautier de Granada-

Los catalizadores metafóricos principales son las piedras preciosas, como ya ocurriera en parte con la montaña. Veamos al respecto la descripción de la alameda:

Tous les escarpements, toutes les cimes frappées par la lumière, deviennent roses, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflets d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette; des tons de nacre de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie féerique des Mille et Une Nuits. (Gautier, 1981: 265-266)

El sema común de todas estas metáforas es una vez más la transparencia. Las características que hasta ahora han servido para configurar la ensoñación de Granada (vegetación abundante, agua cristalina, clima excepcional, transparencia) concluyen lógicamente en la idea de un paraíso terrestre, idea recurrente que aparece reiteradas veces. Ya en las inmediaciones de Sierra Morena surge la idea paradisiaca, que va cobrando cuerpo a medida que la percepción de Granada se hace más intensa -"Tout cela était inondé d'un jour étincelant, splendide, comme devait être celui qui éclairait le paradis terrestre" (Gautier, 1981: 245)-. Granada se convierte, por lo tanto, en una puesta en abismo de todo el viaje. Allí, la diferencia, la transparencia, la posibilidad de felicidad se hace más sensible que en cualquier otra parte. Por eso será Granada su lugar de predilección, su verdadero paraíso en la tierra.

6. EL ESPACIO DE LA LUZ

En los tres espacios estudiados hasta ahora (la montaña, el desierto y el vergel), el único elemento común es la presencia de la luz, presencia que va unida a un hecho fundamental en la concepción artística de Gautier: la literatura para nuestro autor ha de romper los moldes que la encierran y transformarse en pintura, en escultura; el escritor ha de ser capaz de pintar con palabras. Jasinski apunta como uno de los rasgos principales de la obra de Gautier la sustitución de las sutilezas de la psicología por la búsqueda de

la belleza de las formas y de los colores (Jasinski, 1929: 12). ¿Y qué es la forma y el color, sino la materia prima de la pintura? Será en la descripción en donde Gautier se ejerza al máximo en sus anhelos pictóricos, al ser ésta la más plástica de las formas literarias. Y detrás de cada intento pictórico estará siempre la luz, cuyas apariciones en el texto van acompañadas en la mayoría de los casos de una reflexión sobre un posible cuadro. Examinemos un ejemplo de los muchos que podríamos mencionar:

Sous les rayons du soleil, les hautes cimes scintillaient et fourmillaient comme des basquines de danseuses sous leur pluie de paillettes d'argent... C'étaient des escarpement, des ondulations, des tons et des formes dont aucun art ne peut donner l'idée, ni la plume ni le pinceau. (Gautier, 1981: 102)

En el fragmento que acabamos de citar nos encontramos con una idea obsesiva del *Voyage*: la imposibilidad de un cuadro capaz de expresar con exactitud la realidad que se observa. En un primer momento parece como si el Arte se rindiera ante la Naturaleza. Lo que ocurre en verdad es que la Naturaleza se convierte en la realización más perfecta del Arte. Todo en aquella recuerda a éste.

La particularidad más importante de este cuadro de palabras es la nitidez, nitidez que de hecho, como muy acertadamente señala Poulet (Poulet, 1971: 94), es la característica básica de toda la obra de Gautier. Por ello su arte se detendrá esencialmente en lo exterior, no tanto por su tan mentada superficialidad como por una elección vital y existencial.

La técnica pictórica de Gautier tiene dos rasgos primordiales: la definición de formas y colores y la claridad del conjunto. El primer rasgo queda claramente retratado en Toledo:

Dans nos climats brumeux, l'on ne peut réellement pas se faire une idée de cette violence de couleur et de cette âpreté de contour, et les peintures qu'on en rapportera sembleront toujours exagérées. (Gautier, 1981: 182)

La claridad, por su parte, adquiere asimismo tintes extremos, desterrando cualquier forma de sombra, hasta llegar a la exageración más descomunal en su ensoñación de una claridad inmaculada:

Le ciel était, ce soir-là, d'un bleu laiteux teinté de rose; les champs, autant que l'oeil pouvait s'étendre, offraient aux regards une immense nappe d'or pâle, où apparaissaient ça et là, comme des îlots dans un océan de lumière... La chimère d'un tableau sans ombre, tant poursuivie par les Chinois, était réalisée. Tout était rayon et clarté... (Gautier, 1981: 233-234)

A lo largo y ancho del país, la presencia de la luz y de la nitidez se hace patente. No obstante, si tuviéramos que seleccionar un lugar en el que esta presencia se fijara en una imagen única e imborrable, ése sería sin dudarle Cádiz:

Il n'existe pas sur la palette du peintre ou de l'écrivain des couleurs assez claires, des teintes assez lumineuses pour rendre l'impression éclatante que nous fit Cadix dans cette glorieuse matinée. Deux teintes uniques vous saisissaient le regard: du bleu aussi vif que la turquoise, le saphir, le cobalt, et tout ce que vous pourrez imaginer d'excessif en fait d'azur; mais du blanc aussi pur que l'argent, le lait, la neige, le marbre et le sucre des îles le mieux cristallisé! Le bleu, c'étaient le ciel, répété par la mer; le blanc, c'était la ville. On ne saurait rien imaginer de plus radieux, de plus étincelant, d'une lumière plus diffuse et plus intense à la fois. Vraiment, ce que nous appelons chez nous le soleil n'est à côté de cela qu'une pâle veilleuse à l'agonie sur la table de nuit d'un malade. (Gautier, 1981: 414)

Una vez más reaparecen las metáforas minerales: la turquesa, el zafiro, el cobalto, la plata, el mármol, el azúcar cristalizada. La elección continua de minerales como metáforas cobra aquí su explicación última. Nada hay más nítido, de contornos más precisos que una piedra. Si la piedra es además preciosa, obtendremos así la claridad como semia pertinente que completa la imagen. Los otros elementos metafóricos (la leche y la nieve) aparecen aquí precisamente por su blancura, por su claridad. El final de la descripción supone la destrucción total y definitiva del espacio "civilizado". Tres términos ("agonie", "nuit", "malade") definen perfectamente lo que es el Norte para Gautier.

La llegada a Cádiz implica un auténtico estallido de nitidez, la realización de todos los sueños pictóricos de Gautier. Cádiz es el punto culminante del viaje (aun más que Granada, a pesar de la predilección que sentía nuestro autor por esta ciudad). A partir de la *visión* de Cádiz, el interés por el viaje declina y Gautier acaba su relato con rapidez.

7. LA DIALÉCTICA NOCHE/DÍA

Marcel Voisin muestra con exactitud cómo la obra de Gautier está marcada en su totalidad por una dialéctica que contrapone noche y día (Voisin, 1981: 62). La noche remite al paso del tiempo, siempre concebido como destructor, mientras que el día y el sol, por contra, nos sitúan en una eternidad triunfante. Todo en la obra de Gautier acaba por convertirse en una lucha contra el tiempo. La búsqueda de formas exteriores duras (ya sea

mármol o piedras preciosas) es una manera de salvar la materia de la Muerte, de convertirla en algo imperecedero, eterno. En el *Voyage en Espagne*, Gautier explota la oposición día/noche en tres de los cuatro espacios geográficos que atraviesa, mediante la aparición de una melancolía siempre ligada a la noche.

En la catedral de Burgos, espacio de la piedra (asociado por lo tanto a la montaña), en la oscuridad del edificio (sinónimo de la noche), el autor se deja invadir por la melancolía (Gautier, 1981: 68). De nada sirve que se trate de un jardín de piedra, es decir, imperecedero ni que el armonioso conjunto arquitectónico exhale la más profunda belleza. La sensación palpable del paso del tiempo acaba por imponerse, cubriéndolo todo de una indeleble ensoñación de Muerte.

En Toledo, espacio del desierto, se vuelve a repetir la melancolía (Gautier, 1981: 189). Aquí la ensoñación adquiere un carácter más profundo, llegando a afectar a la propia identidad del ser. Lo que provoca esta ensoñación es una prospección hacia el futuro, hacia el devenir: ¿volverá a ver en un tiempo ulterior lo que ahora está viendo? La ensoñación del futuro está también ligada, como es lógico, al paso del tiempo. A este respecto Poulet sostiene que toda ensoñación prospectiva nos remite necesariamente a la Muerte. En los siguientes términos se expresa el crítico francés: "le mouvement prospectif de l'existence entraîne tous ceux qui y sont sujet vers la dissolution et vers la mort..." (Poulet, 1977: 33-34).

El tercer espacio asaltado por la melancolía es el vergel (Gautier, 1981: 282). En este caso, la presencia de la noche no es explícita; no obstante, la llegada, unas líneas más abajo, del crepúsculo contamina la escena anterior, de forma que la ensoñación se vuelve nocturna. Una vez más hay un movimiento prospectivo, unido de nuevo al paso del tiempo, aunque en esta ocasión, la melancolía se vuelva serena gracias al influjo del vergel, auténtico paraíso en la tierra.

Sólo hay un espacio que se libra de la melancolía: evidentemente se trata del espacio de la luz. En Cádiz, metáfora de este espacio luminoso, no encontramos ningún tipo de ensoñación lúgubre, puesto que siempre que aparece la luz, resurge la felicidad y la alegría de vivir. A lo largo del viaje son pocas las presencias de la ensoñación melancólica (a penas cuatro o cinco) y con frecuencia se disipan en cuanto reaparece la luz. Por ello España se convierte en un espacio de felicidad casi permanente, frente a las brumas y a la oscuridad del Norte.

8. CONCLUSIÓN

Llegados a este punto de nuestra investigación, podemos sacar, como colofón, varias conclusiones que nos ayuden a una mejor comprensión del texto y del universo personal del autor estudiado en este ensayo:

1º) Gautier hace una descripción bastante correcta de España en todos los aspectos, incluida su Naturaleza. Esta descripción pretende ser exacta y mimética en todo momento. Sin embargo, *el yo del escritor* se acaba imponiendo en múltiples ocasiones, transformando su relato en diégesis. A pesar de la precisión descriptiva, Gautier no consigue evitar el surgimiento de la España mítica, en relación con lo extremo y con la diferencia.

2º) El paisaje español se convierte en *metonimia* de todo el país. Si el paisaje es diferente, esto se debe a que España es diferente. Si es extremo, ¿acaso no es España un país de extremos? De tal manera, el paisaje no sólo es *metonimia del país*, sino también donde reside la verdadera esencia de España. La población podrá en parte aburguesarse, existirá una constitución; pero la España de siempre sobrevive en la agreste Naturaleza española.

3º) Gautier ve en el paisaje español la realización de su *ideal estético*. El predominio de la luz, la nitidez de formas y colores, la transparencia provocan la visión continuada de cuadros en medio de la Naturaleza. Esta dominante estética constituye de hecho la verdadera dinámica del relato.

4º) España es el *espacio de la felicidad*. Desde el paraíso en la tierra (Granada) hasta el estallido de nitidez (Cádiz), España se halla siempre bajo el imperio benéfico del Sol. Las ensoñaciones de Muerte; ligadas a la noche, son escasas y acaban siendo desterradas por la luz. Todo el libro rebosa felicidad y vida. Sólo al final, al cruzar la frontera, cuando Gautier abandona el país camino de su tierra natal, la tristeza hace acto de presencia definitiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

* GAUTIER, Th. (1981). *Voyage en Espagne, suivi de España*. Préface de Patrick Berthier. Paris: Gallimard/Folio.

* GUILLAUMIE-REICHER, G. (1935). *Théophile Gautier et l'Espagne*. Paris: Hachette.

- * HOFFMANN, L.-F. (1961). *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Paris: P.U.F.
- * JASINSKI, R. (1929). *L' "España" de Théophile Gautier*. Paris: Librairie Vuibert.
- * POULET, G. (1971). *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: José Corti.
- * POULET, G. (1977). "Le Romantisme et la conscience de soi" in *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris: José Corti.
- * VOISIN, M. (1981). *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles: Université Libre.