

La gitanilla en el teatro cómico victoriano. Textos y contextos*

LAURA MONRÓS-GASPAR**

Resumen

La fascinación victoriana por la figura del gitano se enmarca en un interés antropológico, estético y social por la representación del *otro* dentro de los márgenes de un imperio vasto y creciente como lo fue el Imperio Británico en el siglo XIX. En este contexto, como demostramos en el siguiente artículo, además de la constatada obsesión de la literatura europea por la gitanilla cervantina, las posibilidades dramáticas del personaje en el marco de un agitado y ferviente panorama teatral en continuo debate favorecen la refiguración de la gitanilla en diversos géneros y ámbitos escénicos. Desde esta doble perspectiva, abordamos en este trabajo la transmisión de la pieza cervantina centrandos nuestros argumentos en el exotismo y la etnicidad de la recreación de la obra a través de dos textos fundamentales: *The Gipsy Maid* (1861) de William Brough y *The Merry Zingara* (1868) de W. S. Gilbert.

Palabras Clave: *La Gitanilla*; William Brough; W. S. Gilbert; teatro victoriano.

Title: *La gitanilla on the Victorian comic stage. Texts and contexts*

Abstract

The Victorian fascination with gypsies is framed within an anthropological, aesthetic and social interest in the portrayal of the *other* within the limits of a vast and growing Empire in the nineteenth century. Within this context, as I shall demonstrate in this article, besides the European obsession with the figure of the Cervantean Spanish gipsy, the performing possibilities of the character in a theatrical milieu in constant change and debate favour the refigurations of the *gitanilla* in various and particular dramatic genres. From this double perspective, this paper focuses on the transmission and reception of the Cervantean

* La investigación realizada para el presente artículo ha sido financiada con el proyecto de investigación "HIERONIMO. Entorno digital de investigación y traducción del primer teatro moderno inglés" (GVAICO2016-094), financiado por la Generalitat Valenciana.

** Universitat de València. laura.monros@uv.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-8160-6623>.

narrative through *The Gipsy Maid* (1861) by William Brough and *The Merry Zingara* (1868) by W. S. Gilbert.

Key Words: *La Gitanilla*; William Brough; W. S. Gilbert; Victorian theatre.

Cómo citar este artículo / Citation

Monrós-Gaspar, Laura (2017). «*La gitanilla* en el teatro cómico victoriano. Textos y contextos», *Anales Cervantinos*. 49, pp. 271-293, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.011>.

La fascinación victoriana por la figura del gitano se enmarca en un interés antropológico, estético y social por la representación del *otro* dentro de los márgenes de un imperio vasto y creciente como lo fue el Imperio Británico en el siglo XIX. De este a oeste, de norte a sur, “especímenes” considerados pseudo-humanos procedentes bien de las colonias o de los encuentros románticos del *Grand Tour* coparon la imaginación inglesa en un momento de profundos cambios para el individuo moderno. Conocidas son las representaciones de los *freak shows* victorianos con figuras ya tan emblemáticas para la historia de la literatura como la Venus Hotentote, o los espectáculos dancísticos de Julia Pastrana, nativa mejicana con hipertrichosis (o “síndrome del hombre lobo”), a quien Charles Darwin se referiría en *The Variation of Animals and Plants under Domestication* como la “bailarina española” (1887: 321). Estos “otros” tan “dramáticos” serían objeto de las miradas de dramaturgos y *theatre-managers* británicos que, a lo largo del siglo y como ya se ha trabajado con amplitud, harían de ellos objeto de lucro y entretenimiento¹. En el caso concreto de los encuentros británicos con el exotismo de la península ibérica, no son pocas las narraciones de viajeros y viajeras ingleses que ofrecen una peculiar visión del sur español a través de una mirada sesgada de sus gitanos². Una de estas narraciones, *A Family Tour Round the Coasts of Spain and Portugal during the Winter 1860-1861*, de Lady Dunbar de Northfield, describe una «Función de gitanos — or gipsy dance» (1862: 9) como sigue:

The females were dressed in bright-coloured cotton dresses, with deep flounces and crinolines, parti-coloured handkerchiefs over their shoulders, their greasy uncombed hair dressed with natural flowers (1862: 92).

The captain and the majo, with their respective instruments, headed a column of women, who began to dance to a slow air played by the captain and majo. They followed each other in a circle round the room; presently they fell into the figure of eight, increasing their speed constantly to the

1. Para un estudio pormenorizado de la cuestión, véanse, por ejemplo, Craton (2009), Pickering (1991), Rehin (1981) y Ziter (2003).

2. Véanse por ejemplo, los casos de Lady Emmeline Stuart Wortley, Lady Dunbar of Northfield y Matilda Betham Edwards.

tune of the music, till at last they got into a complete rush, and finished with a loud shout (1862: 93)³.

La narración de Lady Dunbar apunta hacia un elemento clave para comprender la transmisión de la obra cervantina en la Inglaterra del siglo XIX: la teatralidad de la representación estética de la mujer gitana. Desde esta teatralidad, abordamos en este trabajo la transmisión de la primera de las *Novelas ejemplares* en el teatro británico decimonónico centrando nuestros argumentos en el exotismo y la etnicidad de la recreación de Preciosa. Dos textos fundamentales serán objeto de nuestro estudio: *The Gipsy Maid* (1861) de William Brough y *The Merry Zingara* (1868) de W. S. Gilbert. Comenzamos nuestros argumentos con una aproximación a la configuración textual del personaje de la gitanilla para continuar con el análisis de la textura cultural y de las interteatralidades, en el sentido de Bratton⁴, que favorece una masiva dramatización de éste —y no otro— ejemplo cervantino. Del vasto número de dramatizaciones victorianas de la pieza que todavía no han sido estudiadas por la crítica, escogemos las obras de Brough y Gilbert por cuanto la idiosincrasia de las mismas y de los espacios en los que fueron estrenadas favorece una configuración imperialista del personaje. Como demostraremos en las siguientes páginas, además de la constatada obsesión de la literatura europea por la gitanilla cervantina⁵, las posibilidades dramáticas del personaje favorecen la refiguración de la gitanilla en géneros cómicos menores al servicio de la propaganda imperialista.

TEXTOS

Al igual que Lady Dunbar en su experiencia con la función de gitanos, la mirada del público victoriano hacia el personaje cervantino aparece por lo general tamizada por un filtro de superioridad racial en el que radicará el éxito de la gitanilla. Según Nord (2006: 3), si bien el discurso predominante asociaba el gitano inglés con un primitivo y nostálgico pasado rural, el gitano no-británico se percibe desde una marcada etnicidad; un orientalismo que

3. «Las mujeres iban vestidas con vestidos de algodón de colores brillantes, con marcados volantes y crinolinias, con pañuelos multicolores sobre sus hombros y cabellos despeinados y grasosos adornados con flores naturales...». «El capitán y el majo, con sus respectivos instrumentos, lideraron una columna de mujeres que empezaron a bailar al son de una lenta melodía interpretada por el capitán y por el majo. Iban unas detrás de las otras en círculo alrededor de la sala; en ese momento hicieron una figura de ocho, aumentando su velocidad constantemente al son de la música hasta que, por fin, alcanzaron gran rapidez y terminaron con un fuerte grito».

4. Bratton entiende el concepto de interteatralidad como la conciencia de los elementos e interacciones que construyen la red de entendimiento mutuo entre el público potencial de una pieza dramática y sus intérpretes (2003: 37).

5. Para un exhaustivo análisis de la cuestión véanse, por ejemplo, Bardi (2007) y Charnon-Deutsch (2004).

asocia la figura del gitano con una retórica de deseos primitivos, anarquía, misterio, sexualidad y salvajismo alejada de la represión cultural de occidente⁶. Y son precisamente las tensiones derivadas de esta retórica, como veremos, las que impregnan las adaptaciones teatrales de la gitanilla cervantina en suelo británico a lo largo del siglo XIX.

Como es bien conocido, las *Novelas ejemplares* de Cervantes gozaron de gran popularidad tras su publicación en 1613 con diversas ediciones y traducciones tempranas en Portugal, Italia, Holanda o Francia (Luttikhuisen 2005: 30)⁷. En 1640, James Mabbe publicaría en Londres la que hasta hoy es considerada la primera traducción de los ejemplos cervantinos que, como ya se ha estudiado ampliamente, incluiría tan sólo una selección de seis de los textos del volumen⁸. Como apunta Luttikhuisen, sin embargo, los argumentos de las *Novelas* ya eran populares en las islas antes de la traducción de Mabbe a través de la tradición francesa. Entre los argumentos conocidos se encuentra el de *La gitanilla* (2005: 200)⁹. Entre los siglos XVII y XIX, cinco traducciones al inglés de las *Novelas ejemplares* de Cervantes incluyen nuestro texto¹⁰, y en 1846 se publicará por primera vez la totalidad de las historias traducidas al inglés por una única pluma, la de Walter Kelly (Mayo y Ardila 2009: 58)¹¹.

Y es precisamente en este siglo, en el XIX, cuando la obsesión generalizada por la figura de la gitana española, que según Charnon-Deutsch (2004) suscitó la publicación de *La gitanilla* de Cervantes, alcanza su punto más álgido en las islas británicas. Y no es casual. Al lado de la obra cervantina, la presencia de gitanos en la conciencia colectiva de la época a través de otras manifestaciones estéticas y sociales fomentó un sustrato cultural en el que no sólo la novela ejemplar, sino también la teatralidad de sus personajes, harían las delicias del público victoriano. En el ámbito que nos ocupa, esta fascinación se traduce en los escenarios ingleses en las producciones que detallamos a continuación que revisitan con mayor o menor fidelidad la pieza cervanti-

6. «...a rhetoric of primitive desires, lawlessness, mystery, cunning, sexual excess, godlessness, and savagery —with freedom from the repressions, both constraining and culture building, of Western imagination».

7. Las ediciones a las que nos referimos son Pamplona (1615, 1617); Bruselas (1614); Milán (1615); Lisboa (1614, 1617); Madrid (1617). Según Luttikhuisen (2005: 30) los franceses fueron los primeros en traducir la obra en 1615.

8. Estos son *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La española inglesa* y *El celoso extremeño*.

9. Las obras de teatro en cuestión que anota Luttikhuisen son *The Chances* (1615), *Love's Pilgrimage* (1615), *The Queen of Corinth* (1616), *The Scornful Lady* (1617), *The Beggar's Bush* (1622), *Rule a Wife and Have a Wife* (1624), *A Very Woman* (1625), *The Fair Maid in the Inn* (1626) de John Fletcher y *The Spanish Gipsy* (1623) de Middleton y Rowley.

10. Las traducciones son las de 1709: J. Ozell; 1720: R. Croxall; 1728: H. Bridges; 1822: S. Moore; 1889: C. Vanderbilt (Mayo y Ardila 2009: 58).

11. Para un estudio de la huella cervantina en la tradición británica, véanse, por ejemplo, Ardila (2009a; 2009b; 2014a; 2014b); Bautista Naranjo (2013); Barrio y Crespo (2007); Borham Puyal (2015); Darby (1997); Fernández-Morera y Hanke (2005); Fuchs (2013); Pardo (2011, 2012); Randall y Boswell (2009) y Luttikhuisen (2005).

na¹². Como rasgo común, la mayor parte de los textos aquí citados no refunden el contenido de *La gitanilla* sino que utilizan el esqueleto argumental de la narración para acomodarlo a las diferentes exigencias de género y tiempo¹³.

Las primeras décadas del XIX fueron testigos del melodrama *Preciosa* (1821), de Pius Alexander Wolff con música de Carl Maria von Weber, que se representó por primera vez en el English Opera House de Londres en 1824 tras su estreno en Berlín (Warrack 1976: 311). Los años treinta disfrutaron los respectivos estrenos de los *ballets* *La Gitana* (1838) —con música de Schmidt y coreografía de Filippo Taglioni— y *The Gipsy* (1839) —con música de Benoist, Thomas y Marliani y coreografía de MM. De Saint-Georges y Mazillier, que atrajeron al público londinense más refinado¹⁴. Al éxito de las dos piezas se unió la rivalidad de sus *prima ballerinas*, Maria Taglioni y Fanny Elssler respectivamente, que se trasladó a la prensa del momento con ilustraciones de sus correspondientes interpretaciones de *La Cachucha* en ambos *ballets*. Los años cuarenta ven el éxito de la ópera de Balfe *The Bohemian Girl* (1843) —con *libretto* de Alfred Bunn y música de William Balfe— que se adentrará en los años sesenta con recreaciones populares que incluirán diversas revisiones burlescas¹⁵. Por ejemplo, *Arline; or, the Fortunes and Vicissitudes of a Bohemian Girl* (1851) de William Brough en colaboración con su hermano Robert; *The Gipsy Maid* (1861) de William Brough; *The Bohemian Girl* (1861, autor desconocido)¹⁶, *Arline the Lost Child; or, The Pole, the Policeman and the Polar Bear* (1864) de Henry Bellingham (en colaboración con William Best); *The Merry Zingara* (1868) de W. S. Gilbert y *The Bohemian G'yrul* (1877) de Henry James Byron. En la década de los sesenta también destaca el drama *The Gitanilla; or, the Children of the Zin-cali* (1860) de J. Crawford Wilson¹⁷. Como apuntamos al comienzo de nuestro estudio, de estas obras nos centraremos en nuestra aproximación en dos

12. No debemos olvidar que la famosa obra del norteamericano Henry Wadsworth Longfellow *The Spanish Student* (1843) no sólo está inspirada en la novela ejemplar cervantina sino también en sus diversas adaptaciones teatrales y en el escrutinio e interés del propio Longfellow en la cultura y literatura españolas (Piñero Gil 1994). No abordamos esta obra con detalle en nuestro trabajo pues nuestro objetivo central de estudio es la escena británica y no norteamericana. Por la extensión del trabajo, no consideramos tampoco las representaciones en escenarios ingleses de las varias adaptaciones de *La Belle Égyptienne* de A. Hardy.

13. Véase Pérez García (2008: 217) para un breve análisis de las dos posturas seguidas por dramaturgos españoles en las adaptaciones teatrales de *La gitanilla*.

14. Véase por ejemplo, *ILN* 9, núm. 220 (18 julio 1846), 43, para una reseña de la recepción del *ballet* *La Gitana*. Para un listado y estudio pormenorizado de otras recreaciones dancísticas de la historia y la presencia de gitanos en el *ballet* del siglo XIX, véase Laplace-Claverie (2005).

15. Otras recreaciones operísticas europeas son *Preciosa* (1820, Weber); *La Zingara* (1822, Donizetti); Ruggero Manna y Antonio Smareglia en sus dramas líricos *Prezuisa* (1845 y 1879) (Pérez 2014: 48).

16. Según Nicoll (1959: 651), esta obra fue representada por primera vez en el Bijou el 24 de mayo de 1861. Coincidiría entonces con la recreación de la obra de Brough.

17. La lista de obras es exhaustiva a partir de los datos recogidos en la Lord Chamberlain's Plays Collection de la British Library, Adams (1904) y Nicoll (1955; 1955). Completa el listado de recreaciones dramáticas elaborado por Sánchez Regueira (1981). No incluimos, sin embargo, un listado completo de los *ballets* derivados del texto; tan sólo nos referimos en párrafos anteriores a *La Gitana*

de las versiones cómicas de la reputada ópera de Balfe que se estrenaron en la década de 1860 —*The Gypsy Maid* (1861) de William Brough y *The Merry Zingara* (1868) de W.S. Gilbert— para comprender la construcción del personaje de Preciosa en dos espacios de representación muy específicos: el Bijou Theatre, en el caso de Brough, y el New Royalty, en el caso de Gilbert.

Tanto *The Gypsy Maid* (1861) de William Brough como *The Merry Zingara* (1868) de W. S. Gilbert son recreaciones cómicas de la ópera de William Balfe *The Bohemian Girl* que, con libreto de Alfred Bunn, se estrenó el 27 de noviembre de 1843 en el teatro Drury Lane con la batuta del propio Balfe. Basada en ballet de Mazilier y Saint-Georges *The Gipsy* (1839), Balfe y Bunn transplantan el argumento cervantino de la España del siglo XVII al Imperio Austriaco del XIX. Con esta transposición del espacio dramático, el libreto de Bunn pierde sin duda el color del exotismo español que inundaba, por ejemplo, la narración de Lady Dunbar de sus viajes por España. Sin embargo, el baile de Arline (Preciosa), con un «vestido extravagante» y una «pandereita en la mano» (17), sigue atrayendo las miradas de un público voyeurista dentro y fuera de la ópera en las que se acentúa la teatralidad del personaje y se construye como exótico objeto de deseo. Además de la configuración del personaje de la gitanilla como objetivo de la mirada masculina, la obra de Balfe mantiene los siguientes temas argumentales de la pieza cervantina que son a su vez perseguidos con mayor o menor fidelidad en las revisiones cómicas de Brough y Gilbert: el robo de Preciosa/Airline en su tierna infancia; el origen noble de la niña; los episodios de la danza y la adivinación de fortunas; el embozo del enamorado como gitano; la aparición de un segundo pretendiente (aquí Florestein); la falsa denuncia de la Carducha (aquí “the Gypsy Queen”); el apresamiento de Andrés, la escena de la anagnórisis y el cuestionamiento del matrimonio entre no iguales. No nos detendremos en este trabajo en un estudio pormenorizado de cómo los textos escogidos reescriben o transforman el original cervantino, pues no es éste el objetivo principal del mismo. Sin embargo, para la comprensión de la rescritura transgénica de la gitanilla española conviene hacer hincapié en el potencial dramático de los temas argumentales escogidos y su cómoda adaptabilidad al contexto socio-cultural decimonónico.

Tras el estreno de *The Bohemian Girl* se produjo un resurgimiento del interés por la figura del gitano foráneo de tal modo que no sólo *souvenirs* o partituras que reproducían los números más populares de la obra se vendían en las calles sino que también, más de una década después del estreno en el Drury Lane, William Brough y W. S. Gilbert escribirían sus parodias de la misma. Desde un análisis estrictamente formalista del texto, el personaje de la gitanilla de Brough es quizás uno de los menos marcados desde la etnicidad que ha ofrecido el teatro victoriano. Descrita en el reparto de la obra como «the Count’s daughter, stolen when a child by Devilshoof...» (2012 [1861]

y *The Gipsy* por su estrecha relación con la obra de Balfe. Para obras teatrales derivadas del ejemplo cervantino a lo largo del siglo XVII véase Jurado (2005).

302)¹⁸, los rasgos definitorios de esta particular gitanilla se centran en los propios de una muchacha acomodada de clase alta tras su retorno al seno del hogar paterno después de un largo secuestro. No conocemos de su pasado como bailarina ni gitana salvo por palabras del resto de los personajes, y los episodios de baile y seducción de la cervantina Preciosa o la operística Arline han sido suprimidos del texto. En la pieza burlesca de Brough los elementos raciales de la construcción de la figura del gitano están supeditados a los personajes secundarios y al principal Thaddeus —que, siguiendo el hipotexto de Balfe, finalmente resultará ser gitano únicamente en apariencia como trasposición del personaje cervantino de Andrés. Los secundarios Sam y Pete, como señalaremos en el siguiente punto de nuestro apartado a partir de los contextos que envuelven la recepción de la obra de Brough, vienen distinguidos por la marca racial de “nigger” y “darkie” (ambos términos denotando “negro” de forma despectiva) ya desde la descripción inicial del reparto donde son referidos como «two niggers, expressly engaged for “general utility”» (302)¹⁹. Los términos “nigger” y “darkie” se equiparan a la marca racial gitana en el personaje de Thaddeus cuando en repetidas ocasiones se hace hincapié en la inconveniencia del matrimonio de éste con Arline por su diferencia étnica. En concreto, una intervención particular de Count Arnheim es digna de mención en este punto.

Tras el momento de anagnórisis entre padre e hija y el encomio del primero a las virtudes de la segunda como «pattern of female modesty and gentleness» (308)²⁰, Thaddeus manifiesta su amor por la joven. Al idilio entre los amantes el conde responde: «Now just look here you darkie. I ain't going to stand any nonsense. I'm a magistrate, I am. So if you don't absquatulate about as quick as you know how I shall commit you as a rogue and vagabond» (309)²¹. Además de la equiparación directa entre “darkie” y el gitano Thaddeus, es relevante en esta intervención la alusión al personaje como “rogue and vagabond”. No es ni el primero ni el último de los casos en los que la literatura del siglo XIX se detiene en esta asimilación para referirse de forma peyorativa al carácter gitano. Como hemos estudiado en otros trabajos (Monrós-Gaspar 2011), la revisión de la figura de Casandra en la Inglaterra victoriana, por ejemplo, pasa por el filtro de la asociación del personaje con figuras proféticas de los márgenes de la sociedad del momento tales como profetisas, brujas y gitanas. Cuando la heroína clásica aparece junto a estas últimas es habitualmente referida con desdén como “rogue and vagabond” en su asociación con el gitano nómada. Desde el siglo XVI, las leyes inglesas definirán al gitano como nómada junto a otra y muy diversa población itinerante entre

18. «La hija del Conde, robada de niña por Devilshoof».

19. «Dos negros, contratados especialmente para usos generales».

20. «Modelo de modestia femenina y dulzura».

21. «Y ahora mira para aquí, negro. No voy a consentir ninguna tontería. Soy un magistrado, lo soy. Así que si no sales por piernas tan rápido como ya sabes, te encarcelaré como delincuente y vagabundo».

la que se encuentran delincuentes y vagabundos (“rogue and vagabond”) (Mayall 2004). Al elemento racial de la descripción de Thaddeus se le une, pues, una variante social que es mayor si cabe si se considera al padre de Arline no sólo como Conde sino también como magistrado²². Así, Thaddeus como “negro”, “gitano”, “delincuente” y “vagabundo” es el contrapunto más alejado de Arline que, si bien siempre fue «noted for a delicate complexion» (311)²³, ahora es también integrante de la clase alta británica. La diferencia social y racial entre ambos es reiteradamente denunciada por diversos personajes como señalamos en los varios ejemplos que incluimos a continuación:

- SAM But she’s a fine lady now. You wouldn’t have her keep company with a common gypsy nigger would you? (310)²⁴.
- THADDEUS Then you ain’t-a-going to cut a poor darkie —now you’re a grand lady. (311)²⁵.
- COUNT You’ll not disgrace your family by going off with a fellow like that?
- ARLINE Well I reckon my family will have to look out for itself —I’m going with him— that’s a fact.
- COUNT With him? A low-bred, good-for-nothing, ugly—.
- THADDEUS Here —hold on I say. I can’t stand this. Tell you what it is, old gentleman. I’m just as well-bred as yourself, and as for beauty, you’d best just try a looking glass —so there—.
- COUNT You! A base-born gypsy slave! (312-313)²⁶.

Teniendo en cuenta estas intervenciones y los elementos previamente analizados, podemos concluir que una aproximación meramente formalista al análisis de *The Gypsy Maid* de William Brough revela el texto como perpetuador de la dominante ideología orientalista en el imperio a través de sus personajes masculinos. No obstante, como trataremos de demostrar en el próximo apartado de nuestro estudio, esta aproximación adquiere matices particulares cuando la variable de la representación y el contexto socio-cultural en el que se sucede entran en el análisis. Pero antes de adentrarnos en estos aspectos, es necesario observar qué elementos de esta mirada imperia-

22. Desde la *Vagrancy Act* de 1774, los jueces podían ordenar la condena con azotes o prisión para aquella población que rechazase trabajar bajo el salario común; entre esta población, por supuesto, la ley contemplaba a vagabundos, actores itinerantes, jugadores, vendedores ambulantes y gitanos (Mayall 2004). La *Vagrancy Act* fue revisada en varias ocasiones a lo largo del siglo XIX endureciendo las penas y los actos que eran considerados criminales. Para un estudio exhaustivo de la cuestión, véase, por ejemplo Ager (2014).

23. «Destacó por su complexión delicada».

24. «SAM: Pero ella es una dama elegante ahora. ¿No la tendrás en compañía de un gitano negro común, no?».

25. «THADDEUS: Entonces no vas a olvidar a un pobre negro —ahora que eres una gran dama».

26. «CONDE: ¿No avergonzarás a tu familia huyendo con un tipo como ese, verdad? / ARLINE: Bueno me parece que mi familia tendrá que estar atenta —me voy con él— y es un hecho. / CONDE: ¿Con él? Un feo, inútil y de baja ralea— / THADDEUS: ¡Espera!, digo. No puedo aguantar esto. Te digo de qué se trata, anciano. Soy de tan buena alcurnia como vos, y en cuanto a belleza, será mejor que lo intentéis con un espejo —aquí, mirad— / CONDE: ¡Tú! ¡Un esclavo gitano sin estirpe!».

lista son destacados en un análisis textual de la segunda obra objeto de nuestro estudio: *The Merry Zingara* (1868) de W. S. Gilbert.

Al contrario que sucede en la aproximación de Brough, Gilbert es más fiel que el anterior al hipotexto de Balfe en los episodios argumentales de su *burlesque*. En lo que respecta a la caracterización de la gitanilla, si bien en la descripción inicial del reparto de la obra Gilbert únicamente se refiere a ésta como la hija del Conde, las escenas dos a cuatro de la pieza, como veremos, ahondan en la apropiación del personaje de la identidad cultural gitana haciendo hincapié en los estereotipos estéticos del baile y la adivinación del futuro. Frente a ésta, el resto del grupo de gitanos secundarios en la obra, si bien coinciden con la construcción de la raza que se realiza a lo largo del siglo a través de lugares comunes —robo, secuestro, adicción al alcohol, estafa y adivinación del futuro—²⁷, no aparecen tan marcados físicamente con los rasgos orientalizadores de otras aproximaciones (por ejemplo la de Brough o el drama de Crawford Wilson un año más tarde). No obstante, y aunque mitigada en comparación con su par cómica, la huella racial es evidente en el texto cuando, por ejemplo, Thaddeus se refiere en varias ocasiones al color de la piel de Devilshoof como “black” y “dirty” en la línea del discurso imperialista que asociaba el color de la piel no caucásica a la ausencia de civilización e higiene:

THAD	Why you're as black as soot, you dirty brute you (...).
DEVIL	Good —there's my hand.
THAD	(<i>after inspecting it</i>). My servant, here shall shake it (MAX <i>does so</i>). It isn't highly white, so I decline.
DEVIL	Not <i>highly white</i> ? (...) (6) ²⁸ .

Como ya hemos comentado, esta alusión peyorativa al color de la piel del gitano es recurrente a lo largo del siglo en otras manifestaciones culturales. Baste citar como ejemplos las campañas de *Pears Soap* de finales de siglo o el texto de Lady Emmeline Stuart Wortley, *The Sweet South: Impressions of Spain* (1856), tras su paso por España donde en su capítulo tercero describe la piel del gitano español cual tejido que raspar, restregar y lavar al ser desconocedor de las «artes del agua y del jabón» (ii, 45)²⁹.

27. Para la perpetuación de estos clichés a lo largo del siglo, véase por ejemplo el artículo «Two Young Ladies», *The Penny Illustrated Paper* (16 noviembre 1895), 322, donde se relata cómo dos mujeres jóvenes son estafadas por una falsa adivinadora gitana. Noticias de este cariz son habituales hasta finales de siglo.

28. «THAD. Pero si eres tan negro como el hollín, tú bestia sucia! (...)/ DEVIL. Bien —aquí está mi mano (*tras inspeccionarla*). Aquí, mi sirviente, te chocará la suya (MAX *lo hace*). No es del todo blanca, así que yo la rechazo./ DEVIL. ¿No *del todo blanca*?...».

29. «Pero la blancura de sus dientes la mitigan pieles naturalmente negras y totalmente ajenas a las artes viles del agua y del jabón. Mirad a este Zincaletito que levanta la vista inspeccionando bajo nuestros parasoles. ¿No lo cogerais y lo fregariais y eso, y lo emparariais y le pasariais una esponja, y cepillariais y bañariais, y raspariais y enjuagariais, y lavariais y le pasariais un trapo y le rascariais

En lo que respecta a Arline, Gilbert introduce la caracterización física del personaje como mujer gitana en la escena cuarta, tras al episodio de la danza. Sin embargo, el físico de Arline no sólo va a ser objeto del deseo voyerista masculino sino que también va a propiciar la escena de reconocimiento entre padre e hija. Así, «those eyes —that nose— that bunchy black, back hair» (24)³⁰ que llaman la atención del conde, no representan tan sólo la marca racial que despertará los deseos de Thaddeus y más adelante del propio Florestein sino también, fundamentalmente, el punto de intersección en el que se van a encontrar el pasado y el futuro de la gitanilla. Para el oficial, será el físico de una ladrona; para el Conde, un físico familiar que no llegará a encajar en el inframundo del hampa que suele frecuentar sus tribunales:

COUNT *(aside)*.
 My code is simple, based on first impressions.
 I formed it on a recent case at Sessions.
 Always convict the ugly and the sooty ones;
 Caution the plain ones, and let off the pretty ones.
(Indignantly) That nose a thief's? what nonsense to advance!
 Those eyes steal anything —except a glance!
 That face rob any one, of any kind.
 Of anything —except their peace of mind?
 To such a charge —although it may be true—.
 My virtuous indignation answers "Pooh!" (24)³¹.

Entre uno y otro, entre el cabello de la gitana ladrona y el de la hija desaparecida, la domesticación de un poco de “hair powder” (30) hará caer la balanza en favor del segundo³².

Además de la caracterización física del personaje, otro elemento por el que indirectamente sabemos de la aculturación de Arline como gitana son sus quehaceres en el día a día de su vida ambulante. Junto a Thaddeus, y fuera de los salones de mármol con los que sueña Arline, la gitanilla se gana el sustento reproduciendo los clichés de vida nómada que inundan la construcción cultural del colectivo a lo largo del siglo XIX:

ARL Dull? Why my pocket's giving way with change.
 With cards for fortune-telling, dance or song,
 Don't I make money, dearest, all day long,

y frotaríais y restregaríais, y enjabonaríais y refregaríais y rasparíais durante dos años o más y no llegaríais a limpiarle del todo ni a excavar para encontrar su rostro?».

30. «Esos ojos —esa nariz— esa densa y oscura melena».

31. «CONDE *(aparte)*. Mi interpretación es sencilla, y está basada en las primeras impresiones/ que me formé de un caso reciente en las sesiones./ Siempre condena al feo y al tiznado./ Ten cuidado con los normales, y deja libres a los de rostro agraciado./ *(Con indignación)* ¿Esa nariz la de una ladrona? ¡Pero qué opinión tan sinsentido!/ ¡Esos ojos robar algo —salvo una mirada!/ ¿Ese rostro despojar a alguien de cualquier/ cualquier cosa —excepto su serenidad?/ A tal cargo —aunque fuera cierto—/ Mi virtuosa indignación responde ¡bah!».

32. En este caso, blanqueador del cabello.

From morn to night in fascinating manner.
 (...)

 ARL And when new moons supplant the daylight sunny,
 You find me still employed at *turning* money (14)³³.

Presagios de futuro, bailes, canciones y otras actividades nocturnas que quedan veladas en las intervenciones de la propia Arline, pero que pueden con facilidad asociarse a la explotación del cuerpo de la joven considerando los espacios en los que se desarrolla parte de su actividad cuando la reina de los gitanos presenta su espectáculo como «the mystic Sybil from Cremorne» (19)³⁴.

Cremorne Gardens fueron unos jardines de entretenimiento que, desde su apertura oficial en 1846, acogieron todo tipo de diversión para las clases medias y altas del Londres de la segunda mitad del siglo. Conciertos, bailes, fuegos de artificio, espectáculos de calle, ascensos en globo y adivinadores del futuro, por ejemplo, eran algunas de las actividades que los visitantes de día y de noche podían disfrutar en Cremorne. La naturaleza variopinta del espacio y su actividad nocturna provocó que algunos críticos del propio siglo XIX alzasen sus voces contra el ejercicio de la prostitución —también de la prostitución infantil— que se venía concentrando en los jardines (Nead 2000: 131)³⁵. Tomando en consideración este aspecto, como veremos en el siguiente apartado de nuestro estudio, la asociación de Arline con Cremorne inicia todo un constructo de relaciones semióticas con el cuerpo femenino que ahondan en la representación orientalista de la gitanilla cervantina.

El análisis formalista de la configuración lingüística del personaje de Arline, que de forma somera hemos estudiado a propósito de las recreaciones de Brough y Gilbert, apunta hacia una marcada caracterización de la gitanilla desde la dicotomía del virtuoso “ángel del hogar” frente al “otro” exótico. Con la consideración de que el género dramático es un género eminentemente vivo cuando traspasa la frontera textual, es necesario en este punto abordar los contextos socio-culturales y de representación circundantes al estreno de ambas obras, para poder dilucidar el interés que el personaje de la gitanilla suscitó a lo largo del siglo más allá de su huella textual y herencia cervantina.

CONTEXTOS

Es de todos bien conocida la función polisémica de la palabra en el género dramático, donde siempre aparece enriquecida por múltiples significados

33. «ARL. ¿Aburrida? Mis bolsillos ceden con cambio/ con cartas para adivinar el futuro, con bailes o canciones,/ ¿acaso no fabrico yo dinero, querido, todo el día,/ de la mañana a la noche de una forma asombrosa?(...)/ ARL. Y cuando nuevas lunas reemplazan la soleada luz del sol, todavía me encuentras empleada en la tarea de hacer dinero».

34. «La mística sibila de Cremorne».

35. Véase también Jordan y Sharp (2003).

textuales y paratextuales. Además, en una puesta en escena, los personajes teatrales nunca vienen definidos exclusivamente por el lenguaje que utilizan o con el que son referidos —ni tan sólo por sus acciones en los conflictos en los que se encuentran inmersos— sino que siempre se desarrollan acompañados de otros rasgos de caracterización eminentemente visuales, que completan la idea dominante de la obra. Como ya lo anunciase Patrice Pavis (1998: 180): «La puesta en escena es siempre una puesta de imágenes».

En las dos obras que analizamos en nuestro estudio, el personaje principal de la gitanilla no se encuentra delineado con una profundidad psicológica notable que pueda trasladarse a un uso lingüístico claramente asociado a unas acciones; al contrario. Motivados por los géneros en los que se circunscriben ambas piezas y por el momento artístico en el que fueron concebidas, la construcción lingüística de los personajes en ambos textos responde a clichés socio-culturales que reflejan la conciencia colectiva de una época; a imágenes que, en aplicación de la teoría semiótica de Lotman (1993 [1979]) acerca del teatro decimonónico, beben de y a su vez influyen en la sociedad y las artes pictóricas de su tiempo.

Siguiendo esta línea de pensamiento, tanto en el caso de Brough como de Gilbert —aunque de forma más acentuada en este último—, podríamos afirmar que la selección de materiales escénicos presente en ambas piezas ha sido realizada por precedentes artísticos de su tiempo que recrean la figura de la gitanilla con unas imágenes muy pautadas: habitualmente en un entorno rural nómada —en ocasiones idílico— bien contando fortunas, danzando o con elementos que aluden a la danza (castañuelas, panderetas...), con vestimentas exóticas que en algunos casos poseen escrituras cabalísticas, largos cabellos sueltos o semirrecogidos y mirada penetrante. Así, como veremos a continuación, la teatralidad de la gitanilla que fomenta la transmisión del personaje cervantino en los escenarios británicos del siglo XIX, se fundamenta en la concatenación de una serie de imágenes fácilmente reconocibles por los distintos públicos que acuden a las salas con una idea artística dominante motivada por el género y el espacio de representación escogido.

Para comprender el alcance de esta teatralidad en las piezas consideradas es necesario trazar un mapa aproximado de la escena londinense donde se inserte el personaje desde estos parámetros. Si recordamos, *The Gypsy Maid* de William Brough se representó por primera vez en el Bijou Theatre en mayo de 1861. El Bijou Theatre era una pequeña sala de conciertos que, a comienzos de la década de 1860, se anexionó al Her Majesty's Theatre bajo el patio de butacas de su sala principal. Con la gestión de M. A. Talaxy, el Bijou acogió temporadas de obras francesas, conciertos y montajes de compañías amateurs con fines benéficos e incluso patrocinados por la realeza y la corte³⁶, todos ellos dirigidos al público burgués y de clase alta que frecuentaba la

36. Véase, por ejemplo, «Amateurs at the Bijou Theatre», *The Era* (30 abril 1865), 13. Véase también «Bijou Theatre», *Morning Post* (2 junio 1863), 5.

sala³⁷. Elegantemente decorado³⁸, el Bijou constituía una alternativa lúdica y respetable en el centro de la ciudad a las grandes producciones operísticas de su hermano mayor, el Her Majesty's. Entre los entretenimientos que se daban cita en el Bijou en la década de 1860 encontramos, junto a los anteriores, los espectáculos de la compañía Christy's Minstrels³⁹, que en mayo de 1861 estrenaría *The Gypsy Maid* de William Brough.

Como analiza Davis (2012: 266), si bien en Estados Unidos la popularidad de Christy's se fundamentó en su capacidad de recoger bailes, canciones y fragmentos de diálogos de esclavos y destilarlos en un espectáculo de variedades interpretados por hombres blancos para el entretenimiento del público del noreste; en Inglaterra su éxito se establecería a partir de la representación estético-lúdica de todo lo ajeno, de toda otredad distante que, en última instancia, afianzaba la supremacía de la "true Englishness" victoriana (Waters 2007: 111)⁴⁰.

En este sentido, no es de extrañar que la mirada orientalista del texto de Brough y su representación teatral aparezca materializada en la caracterización de los personajes secundarios que analizamos en la sección anterior de nuestro trabajo —Sam y Pete— y no tanto en la pequeña gitanilla de alta alcurnia. Los márgenes sociales hacia los que la "true Englishness" del imperio desvía su discurso de supremacía establecen su punto de encuentro en la otredad social y racial: sirvientes, "darkies", "niggers", "slaves" y gitanos. La empatía del público del Bijou no se dirige hacia éstos como el personaje desclasado que está siendo maltratado por los estamentos más acomodados, sino todo lo contrario. La apropiación desde el humor de iconos raciales para el entretenimiento de la clase media-alta de la sala a través de los *blackface minstrels* refuerza, con más firmeza si cabe, las bases de la jerarquía racial sobre las que se sustenta el imperio. Sobre todo, si consideramos que el hipotexto de la obra burlesca, la ópera *The Bohemian Girl* de Balfe, fue representada en el Her Majesty's —el espacio noble frente al Bijou— unos meses antes (en enero de 1861)⁴¹.

En este contexto, la concatenación de imágenes recurrentes sobre el personaje de la gitanilla y sus corolarios secundarios, que unimos en esta sección a las teorías de Lotman y Pavis sobre la puesta en escena, se centra en la dicotomía racial —blanco/negro— y geográfica —inglés/extranjero. La respuesta visual del siglo XIX a estos pares es profusa y compleja. Para nuestro

37. Véase «Bijou Theatre», *Morning Post* (16 noviembre 1860), 5.

38. «The Bijou Theatre», *The Era* (21 octubre 1860), 11.

39. En 1842, George Christy fundó en Búfalo la compañía de los Christy's Minstrels. Nacidos de la tradición del *blackface minstrelsy*, la compañía elaboró un repertorio que, por medio de diferentes elementos estéticos y a través de tropos establecidos, aludía a la esclavitud afroamericana con intérpretes de raza caucásica con los rostros pintados de negro (Davis 2012: 264). La compañía original se escindió en los años cincuenta; parte de ella permanecería en los Estados Unidos y un segundo grupo llegaría en 1857 a los escenarios londinenses.

40. Conocidas son las críticas de Frederick Douglass a estos espectáculos por exacerbar la intolerancia racial en Inglaterra (Lorimer 1975: 41).

41. «Drama, Music, & C.», *Reynolds's Newspaper* (27 enero 1861), 9.

análisis, baste mencionar las pinturas *The Derby Day* (1856-1858) de William Powell Frith y *Gypsy Woman* de Octavious Oakley (1800-1867). Por un lado, *The Derby Day*, expuesto por primera vez en la Royal Academy de Londres en 1858 con éxito rotundo, presenta un panorama satírico de la cotidianeidad victoriana donde la diferencia étnica y social entre ingleses caucásicos y el otro social de los márgenes —entre ellos hombres y mujeres gitanos— es evidente. Por otro, la pintura de Oakley refleja una gitanilla de piel clara, perteneciente a un mundo rural incorrupto que reproduce los iconos asociados habitualmente con el personaje sin una especial marca peyorativa —como la Arline de Brough. También, como esta Arline recuerda los retratos de mujeres de alta alcurnia con el atuendo estereotipado de gitanas que fueron tan habituales en las artes plásticas desde el siglo XVIII⁴². De este modo, tenemos por una parte la opresión racial asociada a una división económica de la sociedad todavía prácticamente estamental; y por otra parte la incorporación del exotismo de lo desconocido a la representación de lo propio, con el objetivo último de su control como elementos escénicos ya presentes en la textura estética de la que beben las expectativas del público de la pieza⁴³.

El afán por la representación teatral de la otredad a través de la figura de la gitanilla no fue privativo de la tradición de los *blackface minstrels*. El mismo año del estreno de *The Gypsy Maid*, por ejemplo, no sorprende que el Lyceum escogiese *Il Trovatore* para comenzar su temporada como teatro de la ópera⁴⁴; que el City of London acogiese a Madame Celeste en el papel travestido del gitano Zambaro en *The House on the Bridge of Notre Dame*⁴⁵; o que el personaje de la gitanilla Aurora en *The Gypsy Girl of Granada* fuera gratamente recibido por el público del Standard⁴⁶. Los paralelismos son innumerables a lo largo del siglo y demuestran cómo la teatralidad de la figura de la gitana —fundamentada en su mayor parte en el exotismo del personaje— se encuentra fuertemente enraizada en el entretenimiento londinense⁴⁷.

42. Véanse, por ejemplo, *Lady Pleasance Smith as a Gypsy* de John Opie, c. 1796, *Lady Montague as a Gypsy* de Sir George Hayter (1791-1871).

43. El espectáculo de los Christy's Minstrels pronto fue imitado por otras agrupaciones; la competencia fue tal que la propia compañía se vio obligada en 1869 a defender en la prensa del momento la originalidad de su repertorio y la reputación de sus miembros frente a los nuevos imitadores. Por ejemplo, a la vez que los periódicos anunciaban las funciones de *The Gypsy Maid* en el Bijou, su homólogo femenino, los Female Christy's Minstrels, pregonaban sus representaciones en Rotundo Room en Londres prometiendo entre su público al Príncipe de Gales como muestra de la respetabilidad de las mismas. «The Female Christy's Minstrels», *The Era* (16 junio 1861), 1.

44. «Royal Opera, Lyceum», *The Era* (16 junio, 1861), 15.

45. «City of London», *The Era* (9 junio 1861), 10.

46. «Standard», *The Era* (27 octubre 1861), 10. Otro ejemplo de la temporada es *Esmeralda, or the Sensation Goat* de H. J. Byron, que se representó en el Strand el mismo año («Strand Theatre», *Morning Chronicle* (5 octubre 1861), 3).

47. Otras piezas teatrales que reproducen la vida de los gitanos son, por ejemplo: *The Gipsy of Rosemary Dell* (Pavilion Theatre, 1841); *Don Cusar de Bazan; or, Maritana the Gipsy* (Pavilion, 1844); *Rough Rob, the Gipsy Thief of Hangman's Hollow; or, The Brothers* (1850, Richard L. Thorne); *The Mother's Dream; or, The Gipsy's Revenge* (1850, Douglas William Jerrold); *The Gipsy of Fairlop Oak; or, the Forest Child* (1854, Pavilion Theatre); *The Willow Grove; or, Gipsy George the*

Junto a la tradición teatral, surge un fenómeno cultural que tiene su evidencia en el conocido acto de embozo de Rochester como gitana contadora de fortunas en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847). Y no es otro que la costumbre de las clases altas de utilizar el disfraz del gitano para diversos entretenimientos privados entre los que se encuentran los bailes de máscaras⁴⁸. El sentido de transgresión carnavalesca que supone este acto de embozo en el controlado espacio de un baile de máscaras añade un nuevo constructo semiótico a la configuración orientalista del personaje de la gitanilla, que es la integración de esta identidad amenazante en las fuerzas centrípetas de la sociedad para su regulación y control. Tan sólo en estos espacios lúdicos en los que el orden social se invierte es posible integrar a la gitanilla española dentro de la moralidad imperante. Cualquier intento ajeno resultará, como bien lo demuestran los escenarios de finales de siglo, en un quebrantamiento de las normas sociales establecidas; sobre todo, si esa transgresión se realiza a través de una danza alejada del espacio de confort de la norma social victoriana⁴⁹.

En esta textura estética que asocia la otredad femenina de la gitanilla con su sexualidad, la danza y la inversión del orden establecido, se representa *The*

Outcast (1850, autor desconocido); *Gipsy's Revenge* (Pavilion, 1855); *The Gipsy and the Showman: A Devonshire Tale* (1855, autor desconocido); *The Gipsy Boy; or, the Serpent and the Doves* (1855, autor desconocido); *The Gipsy's Vengeance* (1856, Charles Jefferys); *The Brigand's Son; or, The Gipsy's Curse* (1856, Standard); *The Wild Gipsy Girl; or, Dark Shadows and Sunshine* (1857, autor desconocido); *The Flowers of the Forest: a Gipsy Story* (Standard, 1858); *The Gipsy Girl of Madrid* (1859, autor desconocido); *Guy Mannering; or, the Gipsy's Prophecy* (Pavilion, 1860); *The Gipsy Girl of Granada* (1861, autor desconocido); *Zarah, the Gipsy Girl; or the Last Leaf of Destiny* (Pavilion, 1861); *The Gipsy Twins* (1861, autor desconocido); *The Gipsy King* (1861, autor desconocido); *The Gipsy Showman* (1861, autor desconocido); *The Bohemian Gipsy and the Duel at the Willows; or, The Lone House on the Bridge* (1862, Charles Webb); *The Iron Clasp; or, the Gitana Girl* (Pavilion, 1862); *Notre Dame; or, the Gipsy Girl of Paris* (1871, Andrew Halliday Duff); *Manola; or, The Gitana's Love* (1872, Sergeant Lucas); *Poacher Bill; or, The Gipsy Outcast* (1872, Alfred Coates); *Naomi!; the Gipsy Girl of Paris* (Standard, 1872); *Woman's Love; or, The Gipsy's Love* (1875, H. Cleveland); *Gipsy Gabriel* (1887, William Hogarth y Walter Parke); *Mother Bunch and the Man with the Hunch; or, The Reeds, the Weeds, the Priest, the Swell, the Gipsy Girl and the Big Dumb Bell* (1881, George Conquest en col. Con H. Spry); *The Gipsy Princess* (1899, autor desconocido); *The Withered Oak; or, A Gipsy Romance* (1893, autor desconocido). El listado de obras está extraído de Lord Chamberlain's Plays Collection de la British Library; de Nicoll y Elta Project <<http://www.elta-project.org/home.html>>.

48. Véase, por ejemplo, «The Grand Fancy Dress Ball», *Liverpool Daily Post* (15 febrero 1860), 6, donde se relacionan con detalle los disfraces que lucieron los asistentes al evento en St. George's Hall, entre los que se encuentran «a Spanish gipsy girl», y «a Spanish dancer». Véase también «The Grand Fancy Dress Ball at St. George's Hall», *Liverpool Mercury* (2 marzo 1864), 5 y «Grand Fancy Dress Ball», *Edinburgh Evening Courant* (11 marzo 1868), 6. De particular interés es la noticia «Stories of To-Day», publicada en *The Penny Illustrated Paper and Illustrated Times* (26 octubre 1872), 259, en la que se relata con detalle un baile de gitanos que tiene lugar en Holywell (Gales).

49. No sorprende, pues, cómo el exotismo seductor de la Salomé wildeana —equiparable en su otredad a la gitanilla española— se manifiesta a través de su baile, o cómo la tarantela de Nora se convierte en el despertar de su conciencia autónoma. En el extremo máximo de la ecuación encontramos a Drusilla Ives en *The Dancing Girl* (1891) de Henry Arthur Jones, cuyo baile es el desencadenante del fatídico final de la heroína (Eltis 2004: 226). Para un análisis completo del efecto de la danza en la configuración femenina de finales del siglo XIX véase Webb (2010).

Merry Zingara de W. S. Gilbert en el New Royalty en 1868. El New Royalty fue construido para la escuela de interpretación de Fanny Kelly en 1840 con el nombre de Miss Kelly's Theatre and Dramatic School en el Soho. Tras varios y diferentes nombres y cambios en la gestión de la sala, finalmente en 1861, bajo la dirección de la bailarina y actriz cómica Albina di Rhona, adoptó el nombre de New Royalty. Desde entonces y sobre todo a partir de 1866, con el inicio de la gestión de Martha Cranmer Oliver (actriz que interpretó el papel de Arline en la obra de Gilbert), el teatro se centró sobre todo en representaciones de piezas burlescas. Aunque con éxito relativo, la sala gozaba de prestigio entre el público londinense (Walford 1873:195) siendo referida por la prensa del momento como un «popular and elegant place of amusement»⁵⁰. Muestra de ello es la visita que según el diario *The Era* realizaron el Príncipe y la Princesa de Gales al teatro la misma semana del estreno de la obra de Gilbert⁵¹.

En el caso de la pieza que nos ocupa, las reseñas de la producción destacan su éxito entre el público no sólo por la interpretación de la compañía sino también por la selección de la música de Offenbach y la comicidad del *libretto*⁵². Dada la naturaleza del espacio y de su público —probablemente público instruido de clase media-alta que estaría familiarizado con el hipotexto de la obra—, no sorprende la fidelidad de Gilbert al argumento original de la ópera. Como en tantos casos a lo largo del siglo en los que gran parte del éxito de las piezas dependía precisamente del conocimiento del público de sus hipotextos (por ejemplo la *Antigone Travesty* (1845) de E. L. Blanchard o *Medea* del propio Brough (1856))⁵³, no es casual que Gilbert se detenga tanto en este como en lugares comunes de explotación de tópicos para configurar a sus personajes. De este modo, al contrario de lo que sucede en *The Gypsy Maid*, la mirada orientalista sobre la gitanilla que se ejerce en la producción de la obra de Gilbert se sitúa alejada del sentido moralizante del drama o de la perpetuación explícita de la supremacía blanca del imperio de los Christy's Minstrels. En este caso, se trataría de una multiplicación de estereotipos que serán recurrentes tanto en los escenarios como en las artes plásticas del momento: por ejemplo, la escena de la danza, la seducción, la adivinación de fortunas o la representación del cabello como símbolo de atracción sexual, exotismo o posesión enajenada.

En lo que respecta a los referentes de las artes plásticas que hereda Gilbert, quizás las dos imágenes más recurrentes en el arte europeo del momento con las que se asocia la figura de la gitanilla son la adivinación de fortunas y la danza. En ambos casos nos sirven las pinturas de Adrien Moreau *Tanzende*

50. «New Royalty», *London Evening Standard* (28 diciembre 1863), 2.

51. «New Royalty Theatre», *The Era* (22 marzo 1868), 11. En la década de los noventa, el teatro apostó por el drama moderno del momento acogiendo el estreno de dos obras de Ibsen y *Widower's Houses* (1892) de G. B. Shaw (Law 2011: 440).

52. «New Royalty», *Penny Illustrated Paper* (28 marzo 1868), 6; «New Royalty», *London Evening Standard* (14 abril 1868), 3.

53. Véanse Hall (1999) y Monrós-Gaspar (2015).

Zigeunerin (1877) y *The Fortune-Teller* (1878) para ilustrar las imágenes que inspirarán la teatralidad dramática del personaje pues, datando de finales de 1870, resumen a la perfección la selección de motivos estéticos y escénicos que va a repetirse en la escena de mediados de siglo. En el primero de los casos, no sorprende encontrar una bailarina exótica con movimientos encorvados, velos sueltos y cabellos despeinados tocando la pandereta en una plaza pública para el deleite y asombro de unas clases altas distanciadas pero curiosas del espectáculo. En el segundo, se perpetúa la distancia social entre los diferentes personajes del cuadro con una nueva interacción entre ellos. El voyeurismo esta vez está del lado del espectador del cuadro y el acompañante masculino de las dos encorsetadas damas de clase alta; la acción, en el contraste entre éstas, que irrumpen en un entorno rural de lo idílico y desconocido, y la pareja de gitanas de piel oscura, que con vestidos exóticos e instrumentos musicales detienen el paseo de los anteriores para tomar su mano y contarles sus fortunas.

En cuanto al ámbito del entretenimiento, la recurrencia de estos lugares comunes es evidente en otros ejemplos coetáneos como la obra burlesca de tema clásico *Agamemnon and Cassandra; or, the Prophet and Loss of Troy* (1868) de Robert Reece, en la que el personaje de Casandra reproduce los estereotipos de representación de otredad con claros paralelismos con la Arline gilbertiana (Monrós-Gaspar 2016). El paradigma se repite en innumerables casos que van desde el personaje de la visionaria Nurse Esther de *The Frozen Deep* (1857) —que unos años antes idearon Charles Dickens y Wilkie Collins para su representación en el hogar del primero en Tavistock—⁵⁴ hasta las diferentes recreaciones cómicas de *Il Trovatore o Carmen* que copan la escena europea a lo largo del siglo⁵⁵. También está presente en los espectáculos de Cremorne Gardens a los que se alude en el texto y nos referimos en el apartado anterior de nuestro estudio.

En concreto, la función de Arline, a través de la descripción de Gipsy Queen, se inserta en varios de los diferentes tipos de entretenimiento que se articulan en Cremorne a lo largo del siglo XIX. Por un lado, reproduciendo los rituales del espectáculo de calle de estos “jardines de placer”, la mujer iniciada y adulta presenta a un público, esencialmente masculino, las habilidades de la joven como adivinadora del futuro⁵⁶. Esta exposición del personaje no sólo se relaciona con la actividad de los falsos contadores de fortunas que abundan en esta clase de espacios a lo largo del siglo, sino también con el ejercicio de la prostitución infantil denunciada por muchos y habitual en

54. El propio Gilbert escribió una reseña de la revisión de la obra en 1866 (Stedman 2000: 92-97).

55. Véanse, por ejemplo, Nicoll (1959) para un listado de las obras burlescas de la tradición británica basadas en ambos textos y Montemorra (2003) para un análisis de las recreaciones de *Il Trovatore*.

56. Véase «The Cremorne Gardens», *Taunton Courier, and Western Advertiser* (16 julio 1851), 3, para una descripción de la presencia de adivinos y gitanas en Cremorne Gardens.

estos jardines⁵⁷. Además de exponer su cuerpo y dedicarse falsamente a la adivinación, Arline también baila para el gentío que se agolpa en la feria, aproximando la tradición cervantina a los referentes victorianos cercanos para el público de clase media-alta que frecuentaba tanto Cremorne como el New Royalty. Por un lado, recuerda los espectáculos respetables que se programaban en los teatros de los propios jardines⁵⁸. Por otro, emula distintos entretenimientos de explotación de la otredad que suceden en Cremorne tales como la exhibición exótica de nativos sudafricanos de Bosjesman⁵⁹.

En definitiva, como hemos intentado demostrar a lo largo de estas páginas, las recreaciones cómicas de la gitanilla cervantina de manos de Brough y Gilbert son el producto de una cultura del entretenimiento muy específica, que transgrede las fronteras del texto y se fundamenta en una exposición de tópicos para el entretenimiento de la clase media-alta del Londres de mediados del XIX. Así, ambas obras aparecen filtradas por un constructo cultural que traspasa la tradición del personaje para servir de crónica de la ideología de un momento muy particular de la historia de Reino Unido. Las dos piezas se estrenan en una década en la que, a pesar de ser en general un período de estabilidad y bonanza, determinados cambios sociales incitan la necesidad de una marca de identidad y superioridad nacional que se verá reflejada en las dos obras.

La década de los sesenta es testigo de los primeros movimientos organizados en pro de la liberación de la mujer así como de la fundación de las primeras instituciones de enseñanza superior en las va a tener cabida una educación femenina (McCord y Purdue 2007: 362-5). Este hecho, sin duda, posee un reflejo directo en la literatura del momento con una proliferación masiva, por ejemplo, de la que se ha venido a llamar *sensation fiction* con innumerables *femme fatales* y *fallen women* producto de unas estructuras socio-políticas que les son desfavorables. En lo que respecta al teatro, y el caso que nos ocupa, la respuesta (consciente o no) de nuestros autores a esta crisis de redefinición social del género femenino se materializa en la apropiación del objeto exótico para su domesticación y posterior ensalzamiento como “ángel del hogar”, producto eminentemente nacional y acorde con la ideología dominante.

En segundo lugar, Reino Unido estrena la segunda mitad de siglo con la Guerra de Crimea (1853-1856), el motín de India (1857), y el fin de la Guerra con China (1860) con la entrada de los ejércitos aliados en Pekín. Estas relaciones agitadas con el exterior, junto con el fuertemente arraigado sentido

57. Conocido es, por ejemplo, el caso de Rebecca Jarrett que, en su relato de cómo su propia madre vendía su cuerpo a los transeúntes masculinos que frecuentaban estos jardines, declara cómo «fue allí donde vi por primera vez la vida depravada de la inmoralidad». Citado en Hall y Howes (2002: 22).

58. En 1857, por ejemplo, existen evidencias de la representación del *ballet d'action*, con la gran Louise Leclerc entre su elenco de bailarines, titulado *The Gipsy Girl; or, the Doctor in Love*. Véase «Cremorne Gardens», *London Daily News* (2 junio 1857), 2.

59. «The Cremorne Gardens», *Taunton Courier; and Western Advertiser* (16 julio 1851), 3.

del Imperio, se manifiestan en una inevitable conciencia racial que se muestra evidente en la representación del otro en los escenarios del momento, como bien han demostrado Bratton *et al.* (1991), Gould (2012), Waters (2007) y Ziter (2003) entre otros. En el caso del gitano español, a pesar de encontrarse fuera del poder geo-político de la metrópoli, absorbe irremediamente la representación del otro racial de las colonias resultando en una identificación directa con tales personajes como ilustra la obra de Brough. Cuando se une la variable de género, y en un contexto socio-cultural en el que no son extraños los idilios de las clases altas con gitanas y bailarinas españolas⁶⁰, la superioridad racial se extiende a la posesión sexual dando lugar a personajes femeninos altamente objetivizados.

En suma, el estudio de los dos textos aquí rescatados, como piezas de una extensa cadena de presencia cervantina en el teatro cómico victoriano, pretende contribuir a la historiografía teatral del siglo XIX británico haciendo hincapié en el necesario diálogo con la tradición española —escaso hasta el momento—⁶¹ para la elaboración de una exhaustiva cartografía de la escena londinense. Retomando la reflexión con la que comenzamos este artículo, si bien la transmisión de la obra cervantina en el teatro británico del siglo XIX es intensa⁶², los motivos específicos de la predominancia de unos textos frente a otros trascienden la tradición traductológica o editorial de los mismos para adquirir una mayor raigambre cultural y antropológica. En el caso específico de *La gitanilla*, la concatenación exhaustiva de tópicos decimonónicos relacionados con una división estamental de razas, la teatralidad y el exotismo femenino de la mujer gitana resultan en una intensa proliferación del personaje. Las piezas de Brough y Gilbert escogidas como estudios de caso en este artículo son ejemplo de los diferentes filtros culturales que actúan sobre la configuración de la gitanilla cervantina en la escena victoriana. La “puesta en imágenes”, que considera estos filtros y que define en ambos casos a Airline, desvela una gitanilla que pone de relieve la mirada imperialista que persigue al personaje a lo largo del siglo. Esta “puesta en imágenes” se perpetúa en las diferentes dramatizaciones victorianas de la figura cervantina desde el género burlesco hasta el melodrama. En consecuencia, como demostramos en estas páginas, para una comprensión certera de la particular gitanilla que se revisi-

60. Tómense como ejemplos el idilio entre el aristócrata Lionel Sackville-West y la bailarina española que conoció en París en 1852 (Charnon-Deutsch 2004: 112; 53-159) y la relación entre Frederick Sandys y la gitana Keomi, musa de muchas de sus obras, en la década de 1860 (Jimenez 2001: 294).

61. La presencia de grupos de bailarines españoles en los escenarios británicos del siglo XIX es sobresaliente. Sin duda, estos influyeron en la recepción de la figura de la gitanilla cervantina a lo largo del siglo XIX. Dejamos de lado esta influencia en el presente trabajo por restricciones lógicas de longitud. Como ejemplo señalamos la reseña publicada en *The Era* sobre el espectáculo «The Gipsy Queen», que prometía la exhibición en el *Theatre Royal Haymarket* de bailes característicos de gitanos españoles («Theatre Royal Haymarket», *The Era* (20 agosto 1854), 1. Para un análisis pormenorizado de la influencia de la música gitana y el baile español en el siglo XIX véanse, por ejemplo, Jeschke, Vettermann y Haitzinger (2009) y Piotrowska (2013).

62. Véase en concreto Ardila (2014a) para la transmisión específica del *Quijote*.

ta en la escena británica decimonónica es necesario ahondar en las teatralidades y contextos culturales que forman la textura estética del siglo XIX, más allá de la transmisión textual de la pieza cervantina. La red semiótica resultante revela mitemas que conectan la delineación del personaje, no sólo con la configuración exótica del cuerpo gitano sino también con otros lugares comunes de la cultura victoriana que asocian lo desconocido con la locura. Este es el caso de los vínculos establecidos entre el personaje de la gitanilla en el melodrama de Crawford Wilson y la “loca del desván” Bronteana; pero esta yuxtaposición escapa las fronteras establecidas en estas páginas y debe ser argumento de una investigación paralela.

FUENTES

Edinburgh Evening Courant

Brough, William (2012) [1861]. «The Gypsy Maid», en Tracy C. Davis (ed.), *The Broadview Anthology of Nineteenth-Century British Performance*. Nueva York: Broadview Press, pp. 302-316.

Bunn, Alfred (1994). *The Bohemian Girl: Opera, in Three Acts*. Londres: Bossey & Co, [1872], *English Drama*, Cambridge: Chadwyck-Healey. Accesible en: <http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs&rft_id=xri:ilcs:ft:drama:Z000061051:0>

Darwin, Charles (1887). *The Variation of Animals and Plants under Domestication*. Nueva York: D. Appleton and Company, 2.^a ed., vol. II.

Dunbar, Sophia (1862). *A Family Tour round the Coasts of Spain and Portugal During the Winter of 1860-61*. Edimburgo: William Blackwood and Sons.

The Era

Liverpool Daily Post

Liverpool Mercury

London Daily News

London Evening Standard

Morning Chronicle

Morning Post

The Penny Illustrated Paper

Reynold's Newspaper

Taunton Courier, and Western Advertiser

Walford, Edward (1873). *Old and New London: A Narrative of Its History, its People and its Places*. Londres: Cassel Petter & Galpin, Vol. III.

Wilson, John Crawford (1860). *The Gitanilla; or, the Children of the Zincali*. Londres: Thomas H. Lacy.

Wortley, Emmeline Stuart (1856). *The Sweet South: Impressions of Spain*. Londres: George Barclay.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adams, William Davenport (1904). *A Dictionary of the Drama. A Guide to the Plays, Playwrights, Players, and Playhouses of the United Kingdom and America, from the Earliest Times to the Present*. Londres: Chatto & Windus, Vol. 1.
- Ager, Adrien W. (2014). *Crime and Poverty in 19th-Century England: The Economy of Makeshifts*. Londres: Bloomsbury.
- Ardila, Juan A. G. (ed.) (2009a). *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Oxford: Legenda.
- Ardila, Juan A. G. (2009b). «Las adaptaciones teatrales del *Quijote* en Inglaterra (del siglo XVII al XIX)», *Anales Cervantinos*. 41, pp. 239-250.
- Ardila, Juan A. G. (2014a). «El *Quijote* en el teatro inglés del Siglo XIX», *Anales Cervantinos*. 46, pp. 41-66, doi: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.004>.
- Ardila, Juan A. G. (2014b). *Cervantes en Inglaterra: El Quijote y la novela inglesa del siglo XVIII*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos-Universidad de Alcalá.
- Bardi, Abigail (2007). *The Gypsy as Trope in Victorian and Modern British Literature*. Tesis doctoral, College Park, University of Maryland.
- Barrio, José Manuel y Crespo, María José (ed.) (2007). *La huella de Cervantes y el Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid: Universidad.
- Bautista Naranjo, Esther (2013). «La reescritura del mito de don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX». Tesis doctoral, Universidad de Castilla La Mancha. Accesible en: <<http://hdl.handle.net/10578/3478>> (01.01.2016).
- Borham Puyal, Miriam (2015). *Quijotes con enaguas. Encrucijada de géneros en el siglo XVIII británico*. Valencia: JPM Ediciones.
- Bratton, Jacky S. et al. (1991). *Acts of Supremacy. The British Empire and the Stage, 1790-1930*. Manchester: Manchester University Press.
- Bratton, Jacky (2003). *New Readings in Theatre History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Charon-Deutsch, Lou (2004). *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*. University Park, Pennsylvania State University Press.
- Craton, Lillian (2009). *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in 19th-Century Fiction*. Amherst, Nueva York: Cambria Press.
- Darby, Trudi L. (1997). «Cervantes in England: the Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c. 1615-1625», *Bulletin of Hispanic Studies*. 74, pp. 425-441, doi: <https://doi.org/10.3828/bhs.74.4.425>.
- Davis, Tracy C. (2012). *The Broadview Anthology of Nineteenth-Century British Performance*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Eltis, Sos (2004). «The Fallen Woman on Stage: Maidens, Magdalens, and the Emancipated Female», en Kerry Powell (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 222-236.
- Fernández-Morera, Darío y Hanke, Michael (ed.) (2005). *Cervantes in the English Speaking World*. Barcelona y Kassel: Edition Reichenberger.
- Fuchs, Barbara (2013). *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Gould, Marty (2012). *Nineteenth-Century Theatre and the Imperial Encounter*. Londres: Routledge.
- Hall, Edith (1999). «Classical Mythology in the Victorian Popular Theatre», *International Journal of the Classical Tradition*. 5, pp. 336-366, doi: <https://doi.org/10.1007/bf02687692>.

- Hall, Penelope M. y Howes, Ismene V. (2002) [1965]. *The Church in Social Work. A Study of Moral Welfare Work undertaken by the Church of England*. Londres: Routledge.
- Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi y Haitzinger, Nicole (2009). *Les choses espagnoles. Research into the Hispanomania of 19th Century Dance*. München: Epodium.
- Jimenez, Jill Berk (2001). *Dictionary of Artists' Models*. Londres: Routledge.
- Jordan, Jane y Sharp, Ingrid (2003). *Josephine Butler and the Prostitution Campaigns. Diseases of the Body Politic. Vol IV: Child Prostitution and the Age of Consent*. Londres: Routledge.
- Jurado Santos, Agapita (2005). *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Laplace-Claverie, Hélène (2005). «Bohémiennes de ballet au XIXe siècle», en Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux (ed.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 283-294.
- Law, Jonathan (2011). *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*. Londres: Bloomsbury.
- Lorimer, D. (1975). «Bibles, banjos and bones: images of the Negro in the popular culture of Victorian England», en B. M. Gough (ed.), *In Search of the Visible Past: History Lectures at Wilrid Laurier Universit, 1973-4*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, pp. 1-50.
- Lotman, Iuri M. (1993) [1979]. «Painting and the Language of Theatre: Notes on the Problem of Iconic Rhetoric», en Alla Efimova y Lev Manovich (ed.), *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture*. Londres y Chicago: University of Chicago Press, pp. 45-55. [original publicado en 1979. «Teatral'nyi iazyk i zhivopis': K probleme ikonicheskoi ritoriki», en *Teatral'noe prostranstvo (Materialy nauchnoi konferentsii, 1978)*, Moscow, pp. 238-252].
- Luttikhuisen, Frances (2005). «“Don Diego Puede-ser” (James Mabbe)'s English Rendering of Cervantes' *Novelas ejemplares*», en Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (ed.), *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Trivium, Sial Ediciones, pp. 200-210.
- Mayall, David (2004). *Gypsy Identities 1500-2000: From Egipcians and Moon-men to the Ethnic Romany*. Londres: Routledge.
- Mayo, Arantza y Ardila, Juan A. G. (2009). «The English Translations of Cervantes's Works across the Centuries», en J. A. G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Oxford: Legenda.
- McCord, Norman y Purdue, Bill (2007). *British History, 1815-1914*. Oxford: Oxford University Press.
- Monrós-Gaspar, L. (2011). *Cassandra the Fortune-Teller: Prophets, Gipsies and Victorian Burlesque*. Bari: Levante Editori.
- Monrós-Gaspar, L. (2015). *Victorian Classical Burlesques. A Critical Anthology*. Londres: Bloomsbury.
- Monrós-Gaspar, L. (2016). «“Like wand'ring gipsy”: fortune-telling, the Spanish gipsy and the Cassandra myth on the Victorian Stage», *Classical Receptions Journal*. 8, 8, pp. 315-330, doi: <https://doi.org/10.1093/crj/clw009>.
- Montemorra Marvin, Roberta (2003). «Verdian Opera Burlesqued: A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture», *Cambridge Opera Journal*. 15, 1, pp. 33-66, doi: <https://doi.org/10.1017/s0954586703000338>.
- Nead, Linda (2000). *Victorian Babylon: People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*. New Haven: Yale University Press.
- Nicoll, Allardyce (1959). *A History of English Drama 1660-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. V.

- Nord, Deborah Epstein (2006). *Gypsies and the British Imagination 1807-1930*. Nueva York: Columbia University Press.
- Pardo García, Pedro Javier (2011). «Quijotismo victoriano: los Quijotes perdidos de la literatura inglesa, 1837-1901», en Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 363-389.
- Pardo García, Pedro Javier (2012). «El Quijote filantrópico victoriano: Donna Quixote, de Justin McCarthy», *Anales Cervantinos*. 44, pp. 37-64, doi: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2012.002>.
- Pavis, Patrice (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto y Buffalo: University of Toronto Press.
- Pérez Fernández, Jesús (2014). «La Gitanilla y *The Bohemian Girl*: La trayectoria musical de un tema cervantino», *Revista Internacional Digilec*. 1, 1, pp. 46-63.
- Pérez García, Norberto (2008). «Adaptaciones dramáticas de “La Gitanilla” de Cervantes», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*. 6, pp. 127-133.
- Piñero Gil, Eulalia G. (1994). «“The Spanish Student” y “La Gitanilla”: del convencionalismo a la rebeldía», *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*. 8, pp. 81-92.
- Pickering, Michael (1991). «Mock blacks and racial mockery: the “nigger” minstrel and British imperialism», en Jacqueline S. Bratton *et al.* (ed.), *Acts of Supremacy: the British Empire and the Stage*. Manchester: Manchester University Press, pp. 179-236.
- Piotrowska, Anna G. (2013). *Gypsy Music in European Culture: From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries*. Boston: Northeastern University Press.
- Randall, Dale B. J. y Boswell, Jackson C. (2009). *Cervantes in Seventeenth-Century England. The Tapestry Turned*. Oxford: Oxford University Press.
- Rehin, George F. (1981). «Blackface street minstrels in Victorian London and its resorts: popular culture and its racial connotations as revealed in polite opinion», *Journal of Popular Culture*. 15, 1, pp. 19-38, doi: <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1981.141561009.x>.
- Sánchez Regueira, Manuela (1981). «La gitanilla en la novela, La gitanilla en el teatro», en *Cervantes, su obra y su mundo: actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, pp. 437-443.
- Stedman, Jane (2000). *W. S. Gilbert's Theatrical Criticism*. Londres: Society for Theatre Research.
- Warrack, John Hamilton (1976). *Carl Maria von Weber*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Waters, Hazel (2007). *Racism on the Victorian Stage: Representation of Slavery and the Black Character*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Webb, Ruth (2010). «“Where there is Dance there is the Devil”: Ancient and Modern Representations of Salome», en Fiona Macintosh (ed.), *The Ancient Dancer in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, pp.123-144.
- Ziter, Edward (2003). *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Recibido: 7 de marzo de 2016

Aceptado: 30 de agosto de 2016