

# Otherness and National Identity in 19th-Century Spanish Literature

*Edited by*

Marieta Cantos Casenave  
Daniel Muñoz Sempere



BRILL

LEIDEN | BOSTON

# Contents

List of Contributors VII

Introduction: Otherness and National Identity in 19th-Century  
Spanish Literature – Spaniards on the Margins 1

*Marieta Cantos Casenave and Daniel Muñoz Sempere*

- 1 Staging the Last Stand: The Politics of Aben Humeya in Richard Lalor Sheil  
and Francisco Martínez de la Rosa 15

*Diego Saglia*

- 2 Aben Humeya and the Journey of Historical Myths: On Telesforo  
de Trueba's *The Romance of History: Spain* (1830) and Its Spanish  
Translation (1840) 37

*Daniel Muñoz Sempere*

- 3 Moors and Christians in Washington Irving's *The Alhambra* and the  
Imaginary of Romantic Spain 59

*Marieta Cantos Casenave*

- 4 El imaginario sobre los judíos en *La España* (1848–1868) y la  
*Revista histórica* (1851) 91

*Alberto Ramos Santana*

- 5 A Converso in the Canary Islands: Counter-Narratives of  
Spanish Imperialism in Agustín Millares Torres' *Aventuras de un  
converso* (1877) 115

*Nettah Yoeli-Rimmer*

- 6 Los márgenes del mito romántico y la identidad nacional en la colección  
*La España Dramática* (1849–1881) 136

*Alberto Romero Ferrer*

- 7 Marginación e intolerancia: La imagen del moro y del judío en  
*Doña Perfecta* y *Gloria* de Benito Pérez Galdós 174

*David Loyola López*

- 8 Mujeres con tara: *La Educanda* (1861–1865) y las mujeres al margen 211  
*Beatriz Sánchez Hita*
- 9 Female Discourse on Spanish Identity: Baroness Wilson 238  
*M<sup>a</sup> Isabel Morales Sánchez*
- Index 275

## Los márgenes del mito romántico y la identidad nacional en la colección *La España Dramática* (1849–1881)

*Alberto Romero Ferrer*

### Resumen

En este trabajo se analizan varios textos publicados en la colección *La España Dramática* protagonizados por judíos, gitanos y moriscos: estereotipos construidos como antihéroes románticos. Estos personajes oscilan entre el ostracismo y la venganza de la Azucena de *El trovador*; el patetismo producto de la marginación, en el caso de Samuel en el drama *El tesorero del rey*; y la comicidad rústico-costumbrista, como ocurre con el gitano protagonista de la parodia *El tío Zaratán*. Un decálogo de la España romántica donde sus protagonistas, de acuerdo con la historia social y política que hay detrás de ellos—la expulsión de los judíos de 1492, el problema de los moriscos y el pasado andalusí o la asimilación forzosa de los gitanos—se proyectan como modelos periféricos del proyecto nacional en construcción, esto es, españoles al margen. Se trata siempre de representaciones ambivalentes, de fuerte teatralidad, donde imperan bien las distancias históricas y cronológicas, bien las distancias culturales, para dejar siempre muy claro que esas imágenes todo lo más eran retratos de un pasado excluyente y una geografía meridional que nada tenían que ver con la uniformidad cultural que se predicaba desde el nuevo centro social de la burguesía. Unas clases sociales cuyos modelos y referencias estaban bien lejos de la marginalidad que subyacía en estos estereotipos que solo se admitían como fantasmas del pasado en cuanto a la orientalización romántica de la Península, como litografías amarillentas de una historia de una España híbrida, gótica y conversa donde nunca debieron estar.

### Palabras clave

La España Dramática – Teatro español, siglo XIX – Romanticismo español – tipos populares

## 1 Introducción: España marginal y nación moderna en el teatro español

Las clases populares irrumpen en la vida política y social de la mano de la Revolución Francesa, una singular coyuntura que inaugura los tiempos modernos y que precipitará un fuerte cambio cultural, sobre la base de los ideales de libertad e igualdad. El pueblo será el protagonista principal de estos episodios—al menos desde el punto de vista del imaginario social—, que desembocan en la imposición de un también nuevo régimen político: el liberalismo. Un sistema que, sin embargo, después de los acontecimientos napoleónicos sufrirá un fuerte proceso de deterioro y retroceso que va a exigir, a cambio de paz y orden, un cierto olvido de esos mismos idearios revolucionarios, aunque no para todos los cuerpos sociales.

Sin embargo, no todo desapareció. Aquel pueblo que había protagonizado dicha revolución no se desvanecerá, pues bien pronto el mundo de la cultura verá en él unas posibilidades que podían conectar con la nueva mentalidad y el incipiente nacionalismo romántico, para los que el redescubrimiento de lo popular constituye una de sus ideas centrales. Desde esta perspectiva, poetas, dramaturgos, pintores, músicos, ilustradores y periodistas darán cuenta de esta realidad e incorporarán a sus respectivas creaciones artísticas esos elementos, personajes y situaciones que les había traído su “redescubrimiento”. Artistas y pueblo mantendrán un pacto cultural, sobre el que se depositará una buena parte del discurso de la recién estrenada modernidad. Un pacto, del que la mirada del costumbrismo, y sus implicaciones políticas y administrativas, era una de sus formulaciones artísticas y expresivas más importantes, máxime si dicha mirada se depositaba sobre el sur de Europa: la Península Ibérica. Un territorio, cuyos fantasmas orientalistas del pasado tenían un peso decisivo en su construcción romántica<sup>1</sup>, y que se estaba configurando como el paradigma de lo anti-moderno<sup>2</sup>.

La irrupción del costumbrismo en el siglo XVIII y su posterior desarrollo en el XIX, como nueva forma de mirar y reflejar la vida peninsular a través de la literatura y el teatro—también en la pintura y la música<sup>3</sup>—, supone el descubrimiento de la “realidad popular”. Ello presume admitir una diversidad de

---

1 Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional* (Madrid: Taurus, 2016), 81–6.

2 Antonine Compagnon, *Los antimodernos*, traducido por Manuel Arranz (Barcelona: Acantilado, 2007).

3 José Escobar, “La mimesis costumbrista,” *Romance Quarterly* 33 (1988): 261–70.

costumbres, rasgos y caracteres que podían entrar en conflicto con los estrictos y uniformadores dogmas neoclásicos, en especial en el ámbito dramático.

Por otro lado, dichos cambios también tenían que ver con la aparición de la emergente burguesía como nuevo grupo de poder, de manera más significativa en el XIX. Se institucionaliza así el descubrimiento de las clases populares que, desde la mirada burguesa, rápidamente se transforman en materia artística en una incesante búsqueda de unas realidades nacionales autóctonas que solo podían refrendarse desde esos amplios sectores de la población, que aún no habían sido contaminados por la modernidad y que debían convivir con el vasto plan de uniformización cultural que implicaba el proyecto burgués. Peter Burke escribe al respecto: “Craftsmen and peasants were no doubt surprised to find their houses invaded by men and women with middle-class clothes and accents who insisted they sing traditional songs or tell traditional stories”<sup>4</sup>.

Así pues, canciones, usos, escenarios, tipos y costumbres pronto se materializarán en clave de teatro, para configurar desde la tribuna de la escena un imaginario hispánico-peninsular fundamentado en lo que esa recién descubierta cultura vinculada al ámbito de “artesanos y campesinos” podía tener de representación de lo supuestamente autóctono respecto a las diferentes identidades regionales del territorio peninsular, aunque dichas imágenes podían presentar conflictos derivados de la exclusión y la marginalidad<sup>5</sup>.

Este proceso, que se venía incubando desde la primera mitad del XVIII, tendrá su punto de mayor inflexión en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo (1750–1850), una vez superados los conflictos de rechazo de las elites ilustradas, que observaban lo popular como algo bárbaro<sup>6</sup> y cuyo traspaso a las nuevas coordenadas decimonónicas estará guiado en parte por un contradictorio proyecto de construcción nacional, para el que la literatura y muy especialmente el teatro resultaban dos aliados de primera mano. Un problema que deriva en la defensa y/o rechazo de una España castiza que encontramos, de manera indiferente, tanto en autores y artistas que proceden de las clases populares, como entre intelectuales y/o profesionales liberales de distintas ideologías, como incluso en sectores cercanos a la nobleza y la Corte: basta con traer a colación cómo a la reina Isabel II se le conocía precisamente como la “reina castiza”.

4 Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (New York: Harper and Row, 1978), 3.

5 Alberto Romero Ferrer, “Performing the Peninsula: Costumbrismo and the Theatre of the 18th and 19th,” en *The Routledge Companion to Iberian Studies*, editado por Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale y Manuel Delgado (Oxford-New York: Routledge & Taylor & Francis Group (T&F), 2017a), 368.

6 José Escobar, “Más sobre los orígenes de *civilizar* y *civilización* en la España del siglo XVIII,” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984): 88–114.

La pregunta era si más allá de la excepcionalidad romántica y sus otros posibles significados esas imágenes debían asilarse como propias del modelo nacional o no. Lo raro, lo exótico, lo marginal, lo excluido ¿formaban parte del proyecto? Y en caso de respuesta positiva, ¿cómo podían integrarse y convivir con el modelo social pequeño-burgués y sus imaginarios más canónicos? ¿Podían medirse de igual a igual con los imaginarios del Cid, don Quijote, don Juan o la santa de Ávila? ¿Podían competir con los nuevos modelos burgueses que habían irrumpido en la comedia de buenas costumbres o en las primeras novelas realistas? ¿Cómo dialoga la respetabilidad liberal-burguesa y la idea de modernidad con la inclusión de las clases populares en la esfera pública o el juego político? ¿Cómo afecta el ascenso del liberalismo a la consideración de ese mundo marginal?

Parte del problema radicaba con cierta precisión, como bien señala Xavier Andreu, en la construcción de una España romántica desde el exterior que sirve de espejo de una realidad poco, mal o nada comprendida, que concibe lo español como la marginalidad europea, como su periferia:

La España romántica es la España de *Carmen*, la novela de Mérimée, patria de gitanos y de hombres al margen de la ley, de inmorales boleros y fandangos, de suntuosas bailarinas que toman la palabra y desafían al sujeto masculino moderno, de fiesta, pereza y placer, más allá de toda ética del trabajo y del dominio de la razón. Es el país de la barbarie, de la pasión y de las fiestas de toros, y también el de un mundo pasado, en el que la modernidad todavía no ha corrompido una inocencia que ha ya tiempo perdió Europa. Andalucía, cuna del pasado musulmán y última frontera entre dos mundos irreconciliables que, sin embargo, parecen fundirse en ella, será la tierra prometida del romanticismo europeo y la esencia de una nación, la española, concebida así como marginal a Europa y a la civilización<sup>7</sup>.

Un sugestivo estereotipo que suponía, además, una especie de relato práctico al discurso que, en torno al “popular racialism”—en expresión de Tzvetan Todorov<sup>8</sup>—se desarrolla en Francia—también en Alemania e Inglaterra—a

7 Xavier Andreu Miralles, “Cosas de España! Estereotipos, marginalidad y costumbres nacionales a mediados del siglo XIX,” Seminario de la Fundación Ortega y Gasset. Consultado el 31 de marzo de 2020. [https://www.academia.edu/10035096/\\_Cosas\\_de\\_Espa%C3%B1a\\_Estereotipos\\_marginalidad\\_y\\_costumbres\\_nacionales\\_a\\_medios\\_del\\_siglo\\_XIX\\_Seminario\\_de\\_la\\_Fundaci%C3%B3n\\_Ortega\\_y\\_Gasset\\_marzo\\_2006\\_](https://www.academia.edu/10035096/_Cosas_de_Espa%C3%B1a_Estereotipos_marginalidad_y_costumbres_nacionales_a_medios_del_siglo_XIX_Seminario_de_la_Fundaci%C3%B3n_Ortega_y_Gasset_marzo_2006_).

8 Tzvetan Todorov, *On Human Diversity. Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993), 106.

partir de 1750, uno de cuyos efectos consistirá, por ejemplo, en la creación francesa de la raza gitana, una invención que vendrá avalada por la larga estirpe literaria y artística de la Preciosa de *La gitanilla* cervantina en los ámbitos diversos del teatro, la novela, la literatura de viajes, el grabado, la pintura o la música. Una identidad racial que veremos ya consolidada en *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, el *Voyage en Espagne* (1840) de Théophile Gautier, o la *Carmen* (1846) de Mérimée. Lo cierto es que “The Esmeraldas, Carmens, Azucenas, and Morénas of Romantic fiction were also the progeny of operatic gitanos, zingaras, egizianas, zigeunerin, and bohémiennes already in wide circulation throughout Europe by the eighteenth century”<sup>9</sup>.

Estas consideraciones sobre el mundo de los gitanos—en especial los gitanos de España—se podían hacer extensivas también a otros grupos y colectivos sociales que, como comunidades históricas—judíos y moriscos—se han visto asimismo, y por distintas razones, abocados hacia los territorios de lo raro, la exclusión y el exilio; han sido extirpados incluso de la propia historia peninsular tal y como se concibe desde determinados postulados políticos e ideológicos del XIX, y cuyo paradigma académico sería la construcción cultural que pesa sobre la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880–1882) de Menéndez Pelayo.

En otro orden, tampoco había que desentenderse de la contradicción que a todas luces suponía la necesidad de construir una nación moderna, de acuerdo con el proyecto europeo, frente a una serie de imágenes de importación o exportación, según los casos, que negaban dicha modernidad<sup>10</sup>. ¿Gitanos, moros y judíos como partes del mito romántico, pero también como recuerdos de la leyenda negra, negaban la modernidad peninsular? ¿Podían integrarse más allá del marco legislativo dichos colectivos en el proyecto nacional como “ciudadanos modélicos”<sup>11</sup>? Y en lo que respecta a este estudio, ¿cómo funcionan estas imágenes y personajes en el teatro?

La presencia en el teatro español de gitanos, moros y judíos ha sido siempre una presencia relegada a situaciones o papeles poco ejemplares y registros cómicos, salvo algunas singularidades que también respondían a situaciones de contextos excepcionales o escenarios donde dichas figuras podían desempeñar otras funciones como era el caso del teatro barroco de acuerdo con ciertas convenciones literarias como podía ser, por ejemplo, el reflejo de los ideales

9 Lou Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004), 57.

10 Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, 13–4.

11 Miguel Ángel Cabrera Acosta y Josué J. González Rodríguez, “De gitanos a ciudadanos. La redefinición liberal de la identidad gitana en España”, *Historia Social* 93 (2019): 67.

caballerescos en la estampa del buen moro. También podrían desempeñar funciones de crítica política, tal y como ocurre por ejemplo con la maurofilia del teatro del exilio liberal, cuando se produce en estas figuras una traslación de ficción autobiográfica respecto a los propios liberales excluidos del proyecto nacional de aquellas convulsas décadas del primer tercio del XIX.

Sin embargo, dichos semblantes pocas veces los vamos a encontrar como protagonistas, como héroes ejemplares, salvo, aunque con ciertas prevenciones, en tragedias como la *Raquel* de García de la Huerta o dramas como el *Abén Humeya* de Martínez del Rosa, en las que sus respectivas condiciones de judía y morisco se supeditaban a fuertes tradiciones históricas y literarias con propósitos y lecturas bien distintas que se hacían convivir con sus lecturas contemporáneas más positivas, como los “otros orientales” de la nación liberal<sup>12</sup>, ahora modelos positivos de notoriedad y ejemplaridad nacional, que muy pronto se harían pasar por las aguas del bautismo, tal y como ocurre en la obra literaria de José Zorrilla.

## 2 El imaginario peninsular y las galerías dramáticas del XIX: ¿un retrato de la nación?

Las diferentes eventualidades políticas que sacuden el mapa peninsular entre 1831 y 1879—periodo central del XIX (entre la publicación de la revista *Cartas Españolas* y el final de la segunda serie de los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós) coinciden con la construcción de un cierto imaginario nacional relativo al liberalismo español de claves muy moderadas que asume, aunque con muchas cautelas y algún que otro rechazo, los presupuestos doceañistas, pero añadiendo elementos de configuración marcadamente romántica y conservadora<sup>13</sup>, en los que la influencia de las imágenes españolas del exterior juegan un papel central. Cómo se van a gestionar dichas imágenes desde las tablas de los escenarios, en paralelo con otros medios y géneros literarios, resultaba pues de mucho interés en cuanto mecanismo de construcción, pero también como mecanismo de reflejo de una sociedad que se va a identificar con una serie de piezas dramáticas, precisamente por la plasmación y recreaciones que de ciertos grupos sociales se va a realizar en ellos.

12 Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, 149–69.

13 José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2007), 383–431.

Que dichos textos, gracias al éxito de público y crítica teatral, pasaran rápidamente al mercado editorial a través de colecciones dramáticas seriadas certificaban el acierto y la comodidad de sus retratos políticos y sociales, que también encontraremos en las colecciones costumbristas contemporáneas, para una burguesía que, de esta manera, veía reforzado su protagonismo social y político, además de económico, en permeabilidad con la construcción de un estado nacional a imagen y semejanza de aquellos personajes, situaciones y escenarios, o viceversa, tal y como vamos a intentar ilustrar en las siguientes páginas.

Asistimos en el siglo XIX al gran siglo de la edición teatral en España<sup>14</sup>. Más de 20.000 escritos dramáticos se dieron cita con la imprenta en una intensa red cuyo epicentro se encontraba en Madrid, pero que tenía una amplia red de distribución en todas las provincias. Un teatro de papel en formatos y precios relativamente asequibles que ayudan sobremanera a esta nueva industria cultural del entretenimiento y la sociabilidad decimonónicas.

En este clima propenso a la expansión, las galerías dramáticas surgen de la necesidad de crear, producir y difundir un repertorio dramático autóctono como respuesta comercial a la situación de avalancha de escritos refundidos—especialmente franceses—que nutren los escenarios españoles durante la primera mitad del XIX. A partir de los años cuarenta la situación empieza a cambiar a favor de repuestos originales y refundiciones del teatro español de los siglos XVI y XVII, un tipo de obras que se había visto amenazado en algunos momentos<sup>15</sup>. Una situación totalmente superada a finales de la centuria donde sí encontramos un teatro español plenamente consolidado<sup>16</sup>.

Ahí quedaban la *Galería Dramática* (1836–finales de siglo), el *Repertorio Dramático* de Ignacio Boix (1839–1842), el *Museo Dramático* (1841–1845) o la monumental *Biblioteca Dramática* (1846–1877), de Vicente de Lalama; además de la colosal *Administración Lírico-Dramática* (1860–1896), una de los proyectos editoriales más prestigiosos y productivos de la centuria, de Florencio Fiscowich, después Eduardo Hidalgo, que en 1896 alcanzaría la vertiginosa

14 José Luis González Subías, “El legado bibliográfico del teatro romántico español: impresas y editores,” en *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, editado por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Santander: PUBliCan, 2010), 115–31.

15 Emilio Palacios Fernández y Alberto Romero Ferrer, “Teatro y política (1789–1833). Entre la Revolución Francesa y el silencio,” en *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), 188.

16 Jesús Rubio Jiménez, “Las traducciones del teatro europeo del fin de siglo,” en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, coordinado por Leonardo Romero Tobar (Madrid: Espasa Calpe, 1998a), 142–6.

cifra de los 6.000 títulos<sup>17</sup>. Algunas de ellas incluyen grabados e ilustraciones<sup>18</sup>. También en provincias se pueden encontrar importantes galerías con son los casos de la *Galería Dramática Gaditana* (1845–ca. 1854) o la *Galería Dramática Malagueña* (1854–1858). En el centro de estas coyunturas nos encontramos con la amplia selección de *La España Dramática*.

### 3 Los imaginarios sociales y nacionales en *La España Dramática*

*La España Dramática* es una de esas colecciones teatrales que responden a estrategias editoriales de éxito, donde convergen una “industrialización de los procesos de edición”<sup>19</sup> junto con una mayor libertad de imprenta de acuerdo con las nuevas leyes no escritas de un mercado del libro en expansión, en el que las galerías dramáticas van a tener una gran aceptación<sup>20</sup> como complemento ahora indispensable de la puesta en escena de éxito. Una colección teatral “de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte”—tal y como reza en casi todas las cubiertas de la serie—propiedad de una sociedad llamada Círculo Literario Comercial, que empezaría a publicarse en Madrid en 1849 y se mantendría activa hasta 1881, aunque en 1862 se produjera un cambio de sede a Salamanca; y que en 1850 adquiriría los derechos sobre los fondos de otra importante galería dramática, *El Teatro*, de la Sociedad Anónima Diligencia Espartana, que constaba de 57 títulos<sup>21</sup>. Se publicaron en sus imprentas un total de 340 textos en 525 ediciones, lo que quiere decir que un número significativo de sus piezas dramáticas alcanzaron más de una edición, como es el caso de las que vamos a analizar.

El elevado número de obras y ediciones deriva en una amplia relación de escritores muy heterogéneos—los hermanos Asquerino, Bretón de los Herreros, Dacarrete, Fernández y González, Gómez de Avellaneda, Hartszenbusch, López de Ayala, Olona, Rodríguez Rubí, Tamayo y Baus, Ventura de la

17 Emilio Cotarelo y Mori, “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX,” *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* v, no. 18 (1928): 121–37; González Subías, “El legado bibliográfico del teatro romántico español: imprentas y editores,” 115.

18 Montserrat Ribao Pereira, “Panorama general de la edición teatral ilustrada en el siglo XIX,” en *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*, editado por Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (*Santander*: PubliCan, 2011), 719–28.

19 María del Pilar Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)* (Madrid: CSIC, 2008), 63–102.

20 Emilio Cotarelo y Mori, “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX,” 129–30.

21 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 33–40.

Vega<sup>22</sup>—, géneros tan dispares como el drama romántico y la alta comedia frente a la parodia o el juguete cómico, el drama andaluz, la zarzuela, refundiciones y adaptaciones<sup>23</sup>, pero coincidentes todos en reflejar, desde cada uno de sus respectivos registros dramáticos una muy cómoda autocomplacencia de la realidad española; proyectar, en última instancia, una realidad política y social poco o nada cuestionada por ese emergente público lector (y espectador) de la época, justo en unos años en los que se asiste a un florecimiento del teatro español que se venía incubando desde la década de los treinta.

Para ello, el dramaturgo se sirve de diferentes medios: exaltación de determinados escenarios y acontecimientos históricos—lo que se potencia con una explosión escenográfica—, plasmación de pequeños conflictos burgueses, entusiasmo hasta el paroxismo de la pasión romántica, tortuosas elucubraciones historicistas, actualización de temas y motivos del teatro del Siglo de Oro, etc. Pero también mediante la colocación estratégica de ciertos actores que, vinculados a determinados grupos sociales, étnicos o religiosos, podían conformar desde los límites de la periferia y la exclusión las esencias mismas del imaginario nacional, pero desde la contigüidad de sus respectivas realidades.

Este era el caso de esos protagonistas o antagonistas marginales que suelen aparecer en el teatro del periodo y que se ciñen a determinados estereotipos e imaginarios sociales que se repiten una y otra vez, hasta llegar a formar un catálogo de la marginalidad hispánica que aludía, según los casos y el tono, bien a determinados aspectos conflictivos de la historia peninsular—de los que se vale el drama romántico y el drama histórico, pero no solo—, bien a otras realidades territoriales fronterizas, suburbanas o contiguas respecto a Madrid—de lo se nutre el teatro cómico, en especial el sainete, el juguete y la parodia, además de la zarzuela y el drama lírico.

Como puede suponerse, no se trataba de un repertorio exclusivo de *La España Dramática*. Sin embargo, dado el alcance cronológico y editorial del proyecto, esta lista seriada suponía una buena y organizada crónica de la imagen de España dentro del teatro. Una colección que, a la vez que servía de espejo, también colaboraba a consolidar, perpetuar, dichas imágenes a partir del texto dramático impreso.

22 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 451–65.

23 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 111–15, 477–78, 481–6.

#### 4 Tras la estela desgraciada de *Raquel*: el patetismo de moriscos y judíos en el teatro del xix

Dos de los personajes negativos más socorridos en el teatro de corte historicista del XIX son las figuras del judío y del morisco. Razones de tradición y realidad histórica peninsular les otorgaban un alto grado de verosimilitud de acuerdo con un imaginario social y étnico marcadamente veraz y realista al que, además, se le añadían determinadas tradiciones literarias y folclóricas de fuerte arraigo en la cultura literaria española, como era el caso de la ambiciosa Judía de Toledo, o la guerras civiles de Granada con la rebelión de las Alpujarras al fondo. Dos relatos de singular recorrido en el ámbito del teatro, desde que Lope de Vega compusiera su versión dramática de la leyenda con *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, motivo previamente incluido por el Fénix de los Ingenios en el canto XIX de *La Jerusalén conquistada*; y Calderón de la Barca *El Tuzaní del Alpujarra, o Amar después de la muerte* (1659).

Para la judía, después vendrían Juan Bautista Diamante, Luis de Ulloa, hasta llegar a la versión neoclásica de Vicente García de la Huerta de 1762. La historia continuará a lo largo de siglo XIX: novelas y dramas románticos, zarzuelas, dramas líricos, etc.: ahí quedaban *La Judía de Toledo o Alfonso VIII*, de Eusebio Asquerino (1842); *Raquel, o los amores de Alfonso VIII rey de Castilla*, de Pedro Pardo de la Casta (1859); *Raquel*, de Ángel Lasso de la Vega y Argüelles (1891); *Raquel*, de Mariano Capdebón (1891, 2ª ed.)<sup>24</sup>. Para los moriscos la comedia heroica de Luis Repiso Hurtado, *Mohamad Bobdil* (1787) escrita a imitación de la comedia lacrimógena tan en boga en estos plazos; *Zoraida* (1798) de Cienfuegos, de fuerte carácter patético; *Aliatar* (1816) del duque de Rivas; *Morayma* (1818) del autor de *La conjuración de Venecia*, escrita en su destierro en el Peñón de la Gomera; *Gonzalo de Córdoba* (1830) de Manuel Hernando Pizarro; *Boabdil* (1832) y *Aixa, sultana de Granada* (1837) de José de Castro y Orozco—fábulas que, a pesar de su estructura clasicista, se mueven entre la “lóbrega tumba” y la “pesadilla atroz”. Todo ello amén de otros intereses que emergen a lo largo del siglo XVIII hasta las primeras décadas románticas,

24 Alberto Romero Ferrer, “Raquel, hija de Lilith: La liberación teatral de la mujer en la tragedia neoclásica,” en *Vicente García de la Huerta y su obra (1734-1787)*, editado por Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (Madrid: Visor Libros, 2015b), 503-4. Un amplio catálogo sobre el tema de la heroína hebrea lo encontramos en Pura Fernández, “Los judíos y su cultura en la producción literaria española del siglo XVIII: la construcción del tópico ‘judeo-masón-liberal’ durante la Ilustración y el Romanticismo,” en *Judíos en la literatura española*, editado por Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), 302-11.

como podían ser el “problema judío”<sup>25</sup>, la cuestión de la lengua, la literatura religioso-ideológica o “la asociación liberal-judeo-masónica”<sup>26</sup>.

En ambos casos, un largo itinerario, pues, que sentaba las bases para un nuevo teatro que se iría a centrar ahora en lo que esas pinturas del judío y del morisco poseían de “hondo patetismo” que bien se alza en “desesperada rebeldía” o adopta “la resignación melancólica del último Abencerraje”<sup>27</sup>, y que bien podían adaptarse a los convulsos tejidos socio-literarios que sacuden las primeras décadas del diecinueve, pero que muy pronto también derivarán hacia sus perfiles más oscuros y negativos, sin renunciar a su condición patética según los casos.

Estas contradictorias imágenes, también secundada por otros judíos y/o moriscos secundarios de estos dramas, será la que dicte la mayor parte de las posibilidades de los estereotipos, siempre en el lado oscuro y desgraciado de la acción, incluso cuando dicha condición se enfrenta, con ciertas dosis de ejemplaridad, a las jerarquías del héroe romántico.

La mayor parte de los dramas historicistas que publica *La España Dramática* incluyen la figura del judío y a veces las del morisco, siempre de manera periférica, en roles de malos consejeros o criados secundarios—*La venganza de Alifonso* (1847) de Agustín Azcona<sup>28</sup>; *Bernardo de Saldaña* (1850) de Ventura Ruiz Aguilera<sup>29</sup>; *Dios, mi brazo y mi derecho* (1853) de Juan de Ariza<sup>30</sup>. Se trata siempre de personajes bajo sospecha que permanecen a la sombra del héroe. A veces también los vamos a ver en el epicentro, con ciertos valores positivos, pero debido a la narración de la leyenda histórica o al calor la ficción, su destino será un destino fatal, víctima de una lectura interesada de sus antagonistas en la que imperan los prejuicios de apátridas, excéntricos,

25 Julio Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea* (Madrid: Istmo, 1978), t. III; y Antonio Domínguez Ortiz, *Los judeoconversos en la España moderna* (Madrid: Mapfre, 1991).

26 Joaquín Álvarez Barrientos, “Los judíos y su cultura en la producción literaria española del siglo XVIII: la construcción del tópico ‘judeo-masón-liberal’ durante la Ilustración y el Romanticismo,” en *Judíos en la literatura española*, editado por Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), 287–96.

27 María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 319, consultado el 23 de marzo de 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-moro-de-granada-en-la-literatura-del-siglo-xv-al-xix/>.

28 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 151.

29 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 83.

30 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 210.

usureros o traidores. En definitiva, retratos desgraciados a los que se ven precipitados sin posibilidad alguna de retorno, sin posibilidad de cambiar el rumbo fatídico de sus días; todo, por otro parte, muy en la línea de las claves del patetismo romántico.

Esto es lo que sucede en *El tesorero del Rey* (1850). Un alambicado infortunio histórico-legendario de Antonio García Gutiérrez, escrito en colaboración con Eduardo Asquerino, que se atiene a esta línea dramática y temática<sup>31</sup>. Se estrenó el 27 de setiembre de 1850 en el Teatro Español de Madrid. Forma parte de la colección *La España Moderna*, no. 111, con dos ediciones, una en 1850 y una segunda en 1857<sup>32</sup>, dado el éxito de la obra, que durante esa década de los cincuenta se había incorporado a los repertorios de la grades compañías, con todo lo que ello conllevaba respecto a la difusión y alcance del texto.

Ambientado en la época de Pedro I el Cruel y estructurado en cuatro actos, se enfrenta aquí al vilipendiado e injuriado médico Perosa, a quien el vulgo la acusaba de haber envenenado a doña Leonor de Guzmán, favorita del monarca Alfonso XI por indicaciones de la reina. Drama en el que abundan los lances folletinescos y situaciones propias a fin de introducir al espectador en un laberinto de lances e intrigas de traición en torno al protagonista del relato, el judío Samuel, tesorero del rey, donde destacan algunos pasajes de alta emotividad dramática y, en especial el monólogo en el que Samuel, a la manera calderoniana de Segismundo, expone su insólita experiencia sobre el tránsito de la muerte a la vida gracias a una pócima ingerida, lo que subraya su carácter herético, al asociar su fisonomía al mundo de lo sobrenatural y lo misterioso. Una imagen que se complementa desde el principio del drama con otros atributos y aspectos negativos asociados a su historia bíblica en cuanto hebreo, etnia maldita y rechazada por Dios:

SAMUEL.—El triste cautivo llora  
la memoria seductora  
de la patria que perdió;  
y llorar nos está bien  
propios y ajenos pecados  
a nosotros, desterrados  
de Ninive y de Salem.

31 Enrique Rubio Cremades, "Los otros dramas y comedias de García Gutiérrez," *Hecho Teatral* 14 (2014): 54.

32 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849-1881)*, 275.

Que de tanto frenesí,  
 Dios, con razón ofendido,  
 a su pueblo ha maldecido  
 diciendo: "Heme contra ti!  
 No te puedes comparar,  
 desdichada tribu impía,  
 con la hermosa Alejandría  
 señora del ancho mar,  
 y sin embargo gimió  
 presa de enemiga saña,  
 cautiva en región extraña,  
 donde sus culpas lloró"<sup>33</sup>.

A lo que su hija Lía, amante secreta de Alfonso, hijo del médico Perosa y antagonista del judío Samuel, le responde:

LÍA.—Y pensáis que no han bastado  
 tantos amargos dolores  
 de nuestros ciegos mayores  
 a redimir el pecado?  
 Será que nuestra nación,  
 postrada y envilecida,  
 arrastre siempre esta vida  
 de miseria y de abyección<sup>34</sup>?

Como puede observarse el punto de partida en la disposición de estos figurantes se hace desde su consideración como "nación" extraña, como elementos ajenos, elementos parásitos de una realidad histórica en la que se ven envueltos como hombres y mujeres de segundo orden que, dialécticamente, además de sus connotaciones románticas respecto a lo maldito, se verán dictados por un destino culpable, como malvados y causantes de todos los males que aquejan al monarca, de modo muy similar a las acciones de la judía Raquel.

33 Antonio García Gutiérrez y Eduardo Asquerino, *El tesorero del rey. Drama en cuatro actos* (Madrid, Círculo Literario Comercial-Imp. de S. Omaña-La España Dramática, 111, 1850), 6.

34 García Gutiérrez y Asquerino, *El tesorero del rey*, 6.

Se trataba de un carácter proscrito asociado a la usura:

SAMUEL.—Soy del rey tesorero,  
 porque hasta el rey envidia mi tesoro;  
 nadie en el suelo Ibero,  
 tiene tanto dinero<sup>35</sup>.

que, unido a la traición de su hija y la falsa acusación de robo por parte del rey, lo dirigen hacia los territorios de la marginalidad, en cuanto víctima de un sistema en el que no encaja a pesar de sus bondades y que lo condenan al tormento por supuesta traición. Así se refiere a él García, el ayudante de medicina de Pedrosa:

GARCÍA.—¡Me horrorizan sus gemidos!  
 de hierro sus huesos son;  
 de sus miembros retorcidos  
 los horrorosos chasquidos  
 desgarran mi corazón!  
 Yo vi, Samuel, tu semblante  
 lívido, tus labios secos,  
 ya blasfemando arrogante,  
 o ya lanzando espirante  
 ayes estertóreos huecos.  
 Un hueso con otro choca,  
 y el corazón desgarrado  
 al cielo, al infierno evoca!  
 Yo vi su torcida boca  
 y su cabello erizado!  
 ¡Ni un punto el dolor le deja!  
 pide compasión, no la hay!  
 solo responde a su queja  
 triste el eco que se aleja  
 herido y espantado<sup>36</sup>.

35 García Gutiérrez y Asquerino, *El tesorero del rey*, 44.

36 García Gutiérrez y Asquerino, *El tesorero del rey*, 48–9.

## 5 Entre la exclusión del drama romántico y la comicidad del género andaluz: el mundo de los gitanos

A pesar del decreto de Carlos III de 1783 que incorpora a la minoría gitana como súbditos de su majestad, cerrando así un ciclo legislativo y jurídico que había considerado a los gitanos como “categoría penal” específica—ahí quedaba la gran redada de 1749, las ideas del conde de Aranda o el proyecto de ley Campomanes-Valiente al respecto—, sus lecturas no escapan aún de los juicios despectivos, que implican la condena del particularismo gitano. Por ejemplo, del propio Cervantes, que en *La gitanilla* los asocia inequívocamente al mundo del hampa, a prácticas supersticiosas, a las artes del disimulo, al engaño y a hábitos parasitarios<sup>37</sup>:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones; nacen de padres ladrones, críanse ladrones, estudian para ladrones, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo vuelo, y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte<sup>38</sup>.

Un paradigma compartido por una obsesión europea en torno a ellos<sup>39</sup>, unido a sus extraños orígenes y su condición como nación errante, certificado en la entrada del *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 de Sebastián de Covarrubias—donde todo lo concerniente a este pueblo no era sino “mentira y bellaquería”—. Recelos y desconfianzas después ratificadas en el *Diccionario de Autoridades* (1726–1739):

Cierta clase de gentes, que afectando ser de Egipto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando. Engañan a los incautos, diciéndoles la buena ventura por las rayas de las manos y la fisonomía del rostro, haciéndoles creer mil patrañas y embustes. Su trato es vender y trocar borricos y otras bestias, y a vueltas de todo esto hurtar con grande arte y sutileza.

37 Willian Starkie, “Cervantes y los gitanos,” *Anales Cervantinos* 4 (1954): 138–86.

38 Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, editado por Jorge García López (Barcelona: Crítica, 2001), 27–8.

39 Charon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, 239–42.

Una realidad como medio de vida, por otro lado, producto de su propia historia donde convergían periodos de peregrinaje y expulsión con épocas de asimilación forzosa, hasta la supuesta normalización jurídica—que no cultural ni social—del XVIII que, en cierto sentido, suponía la “negación de la etnia gitana y la condena del nombre”, como bien demostró Bernard Leblon<sup>40</sup>. En cualquier caso, admitidos ahora como parte del reino, sin desaparecer aquellos prejuicios aludidos, inician un tránsito hacia una cierta reparación, que no integración, como producto entre lo popular y lo folclórico que podía tolerarse como rareza exótica. Eso sí, asociada fundamentalmente al prestigio de la mirada costumbrista, de acuerdo con unas imágenes de animalidad y pasión que expresan cierta libertad frente al raciocinio de lo supuestamente civilizado<sup>41</sup>; lo que debía convivir contradictoriamente con todo lo que ello implicaba como mecanismo de control desde una perspectiva burguesa, que pretendía instrumentalizarlos como “hombres arcaicos en tiempos modernos”, como “una minoría doblemente ajena al progreso social y a la identidad nacional, tanto en España como en otros países”<sup>42</sup>, aunque el caso peninsular presentaba matices importantes respecto a dicho discurso de autoridad científica, gracias al lenguaje cultural y emocional que aportaba el Romanticismo.

Esto es lo que, blanco sobre negro, sucede en el siglo XIX, de acuerdo con un relato de construcción identitaria nacional, donde debían integrarse como singularidad peninsular—reforzada además por el beneplácito de la mirada extranjera—, pero siempre dentro de unos parámetros muy suburbanos y marginales, donde la ejemplaridad no iba a ser uno de sus atributos; más bien todo lo contrario.

En efecto, uno de los tipos más socorridos de toda la literatura costumbrista del XIX es el tipo del gitano. Avalado ya por la tradición del cordel y el sainete de Ramón de la Cruz y fundamentalmente de Juan Ignacio González del Castillo, es un rasgo que se había incorporado con pocas dificultades al imaginario hispánico decimonónico, gracias a su veta cómica y su exotismo, pero también gracias al prestigiado recorrido literario que de este personaje se nos ofrece desde el exterior, muy en especial desde la cultura francesa, cuyo ejemplo más elocuente sin lugar a dudas lo encontramos en la gitana Carmen de la novela homónima de Prosper Mérimée (1845–1847). Imaginario que responde a un

---

40 Bernard Leblon, *Los gitanos de España* (Barcelona: Gedisa, 2018), 32–35.

41 González Troyano, Alberto, ed., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y homenaje a Gerald Brenan* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1987), 35–6.

42 María Sierra Alonso, “Hombres arcaicos en tiempos modernos. La construcción romántica de la masculinidad gitana”, *Historia Social* 93 (2019): 51.

mundo de sombras y claroscuros—prácticas mágicas, vidas disolutas, pacto con el diablo, mundo de hechiceros, promiscuidad sexual<sup>43</sup>—, ampliamente rechazados desde todos sectores de la Península como iconografías auténticas de lo español.

No es el momento ahora en entrar en valorar la oportunidad o no de dichas imágenes, pero lo cierto es que dicha fábula para bien y para mal se incorporará al relato peninsular como uno de sus iconos más simbólicos y exclusivos, asociados al perfil romántico de España y, en especial, a la imagen romántica de Andalucía, en la que se produce un efecto de sinécdoque espacial, al interpretarse geográficamente el todo por una de sus partes. Ahí quedaba, por ejemplo, el siguiente fragmento de la descripción del tipo que nos ofrecía *Los españoles pintados por sí mismos* en 1843, donde se hacía especial hincapié en sus brillantes y llamativos aspectos exóticos:

esos hombres con su tez aceitunada, con sus abultados carrillos, con sus gruesos labios, con sus negros, vivos y rasgados ojos, con sus largos cabellos, y sus blanquísimos dientes, revelan su origen extranjero, y más parecen hijos del África o la Arabia que de Andalucía o Cataluña? ¿No adviertes que sus gestos y su movilidad continua dan a su conversación y a la vivacidad de su fisonomía cierta expresión penetrante y característica?... el rostro e esas mujeres presenta un aspecto melancólico, y que sus actitudes lascivas, su color, la soltura de sus miembros, su movimiento y agilidad, recuerdan un clima abrasador, donde hombres y mujeres se entregan a ejercicios que desarrollan el vigor corporal<sup>44</sup>.

Pero también en su negativa condición como pueblo apátrida:

¡Pobre raza! Condenada por su infeliz destino a una vida errante, vaga un día y otro, porque así lo quiere la estrella de su nacimiento, y rechazada de la sociedad, busca un albergue debajo de los árboles, al pie de solitarios castillos o en fondo de una quebrada. ¡Pobre raza! Sin patria y sin hogar, dispersa ha cerca de mil años, inquirió un asilo en el Mediodía de Europa, y la Europa la repelió de su seno, arrojando sobre su frente el sello del oprobio, y vertiendo en su corazón el veneno de la amargura. ¡Pobre raza<sup>45</sup>!

43 Leblon, *Los gitanos de España*, 120–154.

44 Sebastián Herrero, “La gitana,” *Los españoles pintados por sí mismos I* (1843): 289–90.

45 Herrero, “La gitana,” 290.

En la colección de *La España Dramática* encontramos un largo catálogo de títulos que exploran este problema desde las perspectivas más diversas: desde el drama de bandoleros—*Diego Corriente o El bandido generoso* (1848) de José María Gutiérrez de Alba<sup>46</sup>—, el cuadro de costumbres taurinas—*Una tarde de toros* (1848) de Juan de Alba<sup>47</sup>—, hasta el drama romántico—*El trovador* (1851) de Antonio García Gutiérrez<sup>48</sup>—y la parodia dramática—*El tío Zaratán* (1850) del citado Gutiérrez de Alba<sup>49</sup>.

En todos los casos la dicotomía del tipo-arquetipo y sus situaciones oscilaban entre el exotismo étnico y la comicidad lingüística y de costumbres; los aspectos más problemáticos quedaban orillados. Ambos supuestos, siempre extremos, aunque de manera inequívoca, se asociaban a la cultura peninsular para llegar a convertirse en uno de sus estandartes dentro y fuera de nuestras fronteras.

Sin embargo, dicha asociación venía a realizarse desde la exclusión, desde las rarezas de unos personajes que en modo alguno podían asimilarse, por historia, tradición, costumbres, etnia o lengua al canon hispánico, todo lo más podían justificarse como una rareza, como una peculiaridad de museo para su estudio y su observación, pero nunca para su integración, tal y como se desprende de su tratamiento artístico y literario en toda la literatura del XIX hasta la llegada de la denuncia crítica que impregna la España Negra de fin de siglo.

Para ello vamos a adentrarnos en dos de sus figuraciones de mayor éxito y calidades literarias: la Azucena de *El trovador* y el tío Zaratán del sainete del mismo nombre, cuyo drama y parodia tuvieron largo recorrido en las impresas dedicadas al arte de Talía y Melpómene a lo largo de toda la centuria.

### 5.1 *De Preciosilla a Azucena*

*El trovador* de Antonio García Gutiérrez constituye uno de los grandes éxitos del Romanticismo. Obra de repertorio obligado hasta finales del XIX, es uno de los textos más editados en *La España Dramática*—cinco ediciones en 1851,

46 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 88.

47 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 60.

48 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 135.

49 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 114.

1857, 1860, 1864 y 1868<sup>50</sup>—, en versión refundida en verso por el propio autor para el Teatro Español y que subiría a dicho escenario el 6 de marzo 1851. Ya en la noche de su primer estreno en el entonces Teatro del Príncipe el 1 de marzo de 1836, la gitana Azucena—considerada por la crítica como una de las invenciones más logradas del dramaturgo chichanero—, corrió a cargo de Bárbara Lamadrid, actriz de “arrogante figura y superior talento”, en palabras de José Zorrilla. Larra, siempre con el ojo crítico avizor, recriminó también la adjudicación del papel a esta actriz:

Esta era la creación más original, más nueva del drama, el carácter más difícil también, y por consiguiente el de mayor lucimiento; si la señora Rodríguez es la primera actriz de estos teatros, ella debiera haberlo hecho, y aunque hubiese estado fea y hubiese parecido vieja, si es que la señora Rodríguez puede parecer nunca fea ni vieja<sup>51</sup>.

Como bien se ha señalado<sup>52</sup>, podía decirse, incluso, que la propia estructura del drama, cuya secuencia de acuerdo con su titulación interna—I. El duelo, II. El convento, III. La gitana, IV. La revelación, V. El suplicio—servía también para resaltar la importancia de este personaje decisivo en la pieza y de tanta o mayor particularidad dramática que el propio trovador Manrique: la gitana Azucena, cuyos atributos como bruja y hechicera<sup>53</sup>, asociados a la representación de su estereotipo étnico según la ficción francesa en la Esmeralda de *Notre dame de Paris* (1831) de Victor Hugo<sup>54</sup>, quedan reforzados prácticamente desde el primer cuadro. Jimeno, uno de los criados del conde Luna nos pone en antecedentes:

JIMENO.—¡Ahora bien! Sucedió el lance,  
aunque la fecha no importa,  
en mil trescientos noventa,  
si no es infiel mi memoria.  
El señor conde vivía

50 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 296–8.

51 Mariano José de Larra, *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, editado por Alejandro Pérez Vidal (Barcelona: Crítica, 1997), 478–9.

52 Javier Huerta Calvo, “Cómo fue el estreno de *El trovador*,” *Hecho Teatral* 14 (2014): 22.

53 David Berná Serna, “Públicas, brujas y sumisas: la mujer gitana en los discursos de la alterización,” *Historia Social* 93 (2019): 33–4.

54 Charmon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, 56.

comúnmente en Zaragoza,  
 viudo entonces, con dos hijos  
 de su malograda esposa.  
 Don Ñuño, el menor de entrambos,  
 y don Juan que está en la gloria,  
 y ya contaba dos años  
 con diferencia muy corta.  
 Una noche penetró  
 hasta la cámara propia  
 del mayor, una gitana  
 harapienta y quintañona.

GUZMÁN.—Era bruja sin remedio.

JIMENO.—Bien lo dijeron las obras.

Se sentó a su lado: estuvo  
 mirándole, silenciosa,  
 largo rato, y la encontraron  
 extasiada en esta forma.  
 Nada malició don Lope;  
 la vieja pasó por loca,  
 y cuando echarla quisimos,  
 ella, ¡nada! se hizo sorda.

ORTIZ.—A palos ...

JIMENO.—Ese fue el medio;  
 mas desde aquel punto y hora,  
 enfermó el niño. Le había  
 hechizado la bribona.

GUZMÁN.—¡Cáspita! ¿Pues?

JIMENO.—Le atacaron  
 convulsiones y congojas  
 tan grandes, que se nos iba  
 de entre las manos por horas.

ORTIZ.—¡Diantre!

JIMENO.—Y nos contaba el aya  
 que en legiones numerosas  
 se desataban las brujas  
 por las noches en su alcoba,  
 y con algazara horrible,  
 sacudiéndole furiosas  
 contra la pared, jugaban  
 con el niño la pelota.

ORTIZ.—¡Jesús! ¡Yo me hubiera muerto!

JIMENO.—¡Era pesada la broma!

GUZMÁN.—¿Y don Lope?

JIMENO.—Hizo quemar  
a la vieja encantadora<sup>55</sup>.

Como es notorio, el relato de Jimeno cumple con los requisitos de la novela de suspense y de terror, hasta el punto de que provoca una reacción lógica en Ortiz que probablemente compartirían también los espectadores desde el rechazo. Después refiere el castigo de la vieja, quemada públicamente, y la venganza de su hija, que, utilizando métodos brujeriles, raptaría al hijo del conde, cuyo esqueleto achicharrado aparecerá en el mismo sitio donde se ejecutó a la hechicera. A continuación, se rubrica aún más el aspecto terrorífico de la historia, al decir que a veces se ve el alma de la gitana bajo la forma de pajarracos de mal agüero:

JIMENO.—¿Pues cómo?

¿La habéis visto?

ORTIZ.—Sí.

JIMENO.—¿En persona?

ORTIZ.—Si no en la suya, a lo menos,

bajo mil distintas formas.

Noches atrás, convertida

en lechuza, entra a deshora

en mi aposento, mirándome

de una manera espantosa.

Me apagó la luz, y yo

me arrebujé con mis ropas

por no ver aquellos ojos

que brillaban en la sombra!

¡Púseme a rezar, y ... nada!

Hasta que al fin, pavorosa

levantó el vuelo, azotando

las paredes de la alcoba.

Al sentir que me tocaba,

55 Antonio García Gutiérrez, *El trovador. Drama en cinco jornadas y en verso, refundido para el Teatro Español* (Madrid: Círculo Literario Comercias-Imp. de S. Omaña-La España Dramática, 135, 1851), 6–7.

di un grito, y ella furiosa  
 lanzó un horrible graznido,  
 y se escapó ... y hasta ahora<sup>56</sup>.

Como se ha comentado, la escena ha servido para producir un efecto importante y crear un clímax ya en el mismo arranque de la obra, cuyas hechuras no podían ser más románticas por la serie de tópicos que reproduce: el carácter segregado de la gitana, su condición de bruja, la presencia de animales terro-ríficos asociados a su condición maléfica y nocturna: el cuervo, el búho, la lechuza..., la ambientación nocturna.

Sin embargo, este canto a la marginalidad en el personaje de Azucena se deja llevar por un patetismo similar al de los judíos Raquel o Samuel, o el morisco Abén Humeya pues, más allá de la presentación grotesca que de ella hacen los criados, nos encontramos con un rostro profundamente humanizado, que demuestra una ternura infinita por su hijo en cuanto madre sincera, bien que el *fatum* de la venganza termine por enajenarla, una vez escindida su personalidad como hija vengadora y falsa.

Lo cierto es que el núcleo argumental de la venganza en torno a la gitana, antes la madre y después la hija, constituye el auténtico *leit motiv* de la creación de García Gutiérrez, tal y como advirtió Larra: “no es la pasión dominante del drama el amor; esa pasión, si menos tierna, no menos terrible y poderosa, escurece aquella: la venganza”<sup>57</sup>. Para ello era precisa la aparición en escena del personaje más esperado de los espectadores, luego de las expectativas creadas en la escena primera del drama mediante la conversación de los criados: la gitana Azucena.

Ya en *Don Álvaro o la fuerza del signo* aparecía la gitana Preciosilla, que en parte nos recordaba la Preciosa cervantina, en parte las majas andaluzas de Juan Ignacio González del Castillo con ciertos ribetes costumbristas asociados a su condición de adivina de la buenaventura: “Señorito, no sea su merced tan súpito. Déme antes esa mano, y le diré la buenaventura”<sup>58</sup>—requiere Preciosilla a un oficial, en la costumbrista “*entrada del antiguo puente de barcas de Triana*”<sup>59</sup>, según la acotación escénica.

56 García Gutiérrez, *El trovador*, 8.

57 Larra, *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, 475.

58 Ángel Saavedra, duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, editado por Miguel Ángel Lama (Barcelona: Crítica, 1994), 82.

59 Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, 81.

Pero la propuesta de García Gutiérrez va mucho más allá de ese sincrético esbozo, de la mano de un carácter que posee una mayor fuerza dramática y originalidad<sup>60</sup>, en cuya caracterización en boca de los criados Jimeno y Ortiz se atienden a sus aspectos más ominosos, pero que el autor aprovecha—su aparición en la escena—para desarrollar otros planos y otorgarle así la humanidad que le faltaba en aquel primer retrato interesado, bastante negativo. Ahora la podemos observar en su papel de madre<sup>61</sup>, dialogando con su hijo y reprochándole, incluso, el haberla desamparado para dedicarse al ejército:

AZUCENA.—Tú no sabes esta historia  
que está, a par que en mi memoria,  
guardada en mi corazón.

MANRIQUE.—¿Por qué?

AZUCENA.—Jamás te he contado  
este doloroso y triste  
suceso; ¡nunca! Te fuiste  
tan pequeño de mi lado!

MANRIQUE.—Don Diego de Haro me dio  
su amparo, y por él medraba.

AZUCENA.—Es verdad; mas no te amaba  
tanto como te amo yo.

MANRIQUE.—¡Perdonad! Mi pobre cuna  
esta ambición deslucía,  
y yo vengar pretendía  
agravios de la fortuna.  
Haceros feliz, ha sido  
mi esperanza<sup>62</sup>.

Pero Azucena, más allá de estos matices humanos, “al establecer la base en la custodia de la tradición, [...] no puede sobrevivir más allá del momento romántico [y] debe morir”<sup>63</sup>. Se trata fundamentalmente un prototipo romántico de acuerdo con todas las claves que nos propone Argullol<sup>64</sup>, no solo por su condición marginal como gitana y bruja, sino además por ser un emblema de

60 Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey (Barcelona: Círculo de Lectores, 2006), LVI–LIX.

61 García Gutiérrez, *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey, LIX.

62 García Gutiérrez, *El trovador*, 33.

63 García Gutiérrez, *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey, LIX.

64 Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo* (Madrid: Taurus, 1982).

la libertad; una mujer “desarraigada de los preceptos impuestos por los principios oligárquicos [...], que declara su felicidad en el entorno natural de las áridas montañas de Vizcaya”<sup>65</sup>:

AZUCENA.—¡Feliz! pobre lo seré  
mejor que dueña de un trono.  
Yo, Manrique, no ambiciono  
riquezas ... ¿Y para qué?  
Me basta mi libertad,  
y las montañas que fueron  
mi cuna, y donde vivieron  
tus padres siempre<sup>66</sup>.

Lo que le confiere “una moralidad autóctona basada en la inocencia”<sup>67</sup>. Mujer apátrida, como otras tantas del drama romántico europeo, cuya misión no es otra que la de regenerar la sociedad, frente a la “corrupción procedente de instituciones de la oligarquía como la Iglesia, el sistema legal o la misma sociedad aristocrática”<sup>68</sup>.

Además, frente a la versión exagerada y truculenta de los hechos por parte de los criados, Azucena da a su hijo Manrique su propia versión, y la fatal encomienda que, en su agonía, le dio su madre:

¡Aquí! ¡Dónde está esa hoguera,  
sin que ninguno tuviera  
lástima de su vejez!  
¡Yo, Manrique, la seguía  
llorando como quien llora  
a una madre a quien adora;  
porque adoraba en la mía!  
Unido contra mi seno  
llevaba yo a mi hijo ... a tí.  
Volvió mi madre hacia mí  
el rostro grave y sereno,  
y me miró, y me bendijo.  
Y ya del suplicio al lado,

65 García Gutiérrez, *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey, LVII.

66 García Gutiérrez, *El trovador*, 33.

67 García Gutiérrez, *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey, LVII.

68 García Gutiérrez, *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey, LVII.

con acento desgarrado:  
 ¡Véngame! ¡Véngame!, dijo.  
 ¡Oh! ¡No puedo recordar  
 ¡aquella palabra, en calma!  
 Se grabó en mi pecho, en mi alma,  
 y no la puedo olvidar.  
 Ofrecí en aquel momento  
 vengarla, de una manera  
 horrible, espantosa, fiera ...  
 ¡Y cumplí mi juramento<sup>69</sup>!

34-35

Estamos en el momento crucial de la trama, pues en esta escena se nos descubre mediante un lapsus de Azucena lo que verdaderamente ocurrió: y es que, una vez raptado el hijo del conde de Artal<sup>70</sup> y, llevada de un arrebato frenético, fue no a este, objeto de la venganza, a quien arrojó a las llamas, sino a su propio hijo:

AZUCENA.—¡Sonó un grito, “véngame!”  
 que cual doloroso ruego  
 salió espirante del fuego:  
 y dije: “te vengaré!”  
 ¡Óyeme! Desesperada,  
 a todas partes tendí  
 mi vista, y al niño así  
 entre mis manos, airada!  
 Con ánimo ya resuello,  
 pero ciega y delirante,  
 le vi rodar un instante  
 entre las llamas envuelto.  
 ¡A sus gritos, desperté  
 de mi ciego desvarío!  
 ¡Ay! ¡Aquel niño era el mío!

69 García Gutiérrez, *El trovador*, 34-5.

70 El motivo del rapto de niños, según la tradición europea, se asocia al mundo de los gitanos: “The horror of the stolen baby seems never to lose its appeal for European bourgeois culture. Even after revisionist writings debunked the historical accuracy of the baby-snatching myth, changelings, adoptions, and baby theft continued to be popular plot devices, sometimes reversing the ethnicity of the stolen child” (Charmon-Deutsch, *The Spanish Gypsy*, 56-7).

MANRIQUE.—¡Dios santo!  
 AZUCENA.—¿Qué he dicho, qué?  
 MANRIQUE.—¡No sois mi madre!  
 AZUCENA.—¡Insensato!  
     ¿Ves cómo en vano se esconde  
     tu presunción? El del conde  
     era el niño.  
 MANRIQUE.—¡Oh Dios<sup>71</sup>!

Como puede observarse, coincidían en el personaje de la gitana que crea García Gutiérrez—después muy amplificados en la traslación operística de Verdi— todos los elementos del héroe romántico, un héroe-heroína que, al igual que el resto de los arquetipos románticos, comparte una historia y un destino fatales.

Sin embargo, su historia fatal está marcada por su condición excluyente de gitana, donde, más allá de la humanidad que le confiere el autor en algunos momentos de la obra que le llevan por la senda del patetismo muy del gusto burgués, el resto de sus rasgos solo podían procurar el rechazo del público. Una figura con una fuerte carga de prejuicios que difícilmente podían integrarse en el sistema del imaginario nacional que se estaba intentando crear a mediados de siglo. Una Azucena que García Gutiérrez también culpabilizaba en la construcción del drama, aunque solo fuera por razones de argumentación dramática, al situarle en los roles de la antagonista necesaria, cuyo peso de la verosimilitud recaía precisamente en su condición étnica y los prejuicios raciales asociados a ella, como paria social: un castigo más del particularismo gitano avalado por la tradición. Sin olvidar su componente moralizador en clave femenina que amplifica sobremanera dicha condena, pues:

La mujer es el ser más indicado para propagar los ideales burgueses de moralidad y virtud doméstica. No obstante, hay que comenzar con seres primitivos que hayan gozado de absoluta libertad en contacto con la naturaleza. La figura de Azucena se idónea para este cometido<sup>72</sup>.

## 5.2 *El tío Zaratán*

Pero frente a estas imágenes negativas, oscuras y malditas de la condición gitana que se observa en el drama romántico, el teatro de la época también nos ofrece otras posibilidades asociadas al paisaje meridional, coligadas a las narraciones costumbristas donde los gitanos participan como una pieza de

71 García Gutiérrez, *El trovador*, 36.

72 García Gutiérrez, *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey, LIX.

escenografía social. Ahora se observan como una parte más de determinadas geografías, como objetos pintorescos, que se toleran dentro de un cierto orden y que se pretenden integrar en el sistema, pero siempre desde opciones meramente decorativas o anecdóticas dentro de la mirada costumbrista, o cómicas, en cuanto a lo que podían aportar como desviaciones paródicas de la realidad: la deformación lingüística, sus usos, costumbres, etc.

Ambas elecciones—la mimesis costumbrista y la comicidad—convergen en el sainete *El tío Zaratán*, dentro de una larga lista de sainetes, zarzuelas, dramas de bandoleros y juguetes cómicos que pueblan los números de *La España Dramática* y que conforman una colorista estampa literaria de la España contemporánea a esos textos.

Esta otra “realidad” del mundo de gitanos tiene que ver con la fuerte irrupción del costumbrismo romántico y sus propósitos redescubridores para con la realidad española, de preservar y testimoniar un mundo, según la mentalidad burguesa, en peligro de extinción. Había que redescubrir España. Por esta razón, la literatura y el teatro se llena, en palabras de Fernández Montesinos, de “tipos populares, vistos en Madrid o en las diferentes provincias; gente que no viste a la europea, que habite en cuchitriles; alguna vez, tipos extrasociales o francamente fuera de la ley”<sup>73</sup>. Un universo compuesto, en esencia, por:

el torero, el barbero, la criada, la nodriza, el aguador, la lavandera, el alguacil, la gitana, el mendigo, el cochero, el calesero, el cartero, la celestina, la comadre, el sereno, la posadera, la cigarrera, el celador de barrio, los buhoneros, el portero, el ciego; en cierto modo, la doncella de labor<sup>74</sup>.

No obstante, para el caso del teatro, no todos los personajes, ubicaciones o situaciones van a servir. Así, de manera preferente, solo Andalucía va a generar como escenario literario una intensa corriente en torno a lo que se llega a denominar como *género andaluz*<sup>75</sup>, donde encontramos un amplio repertorio

73 José Fernández Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española* (Madrid: Castalia, 1965), 120.

74 Fernández Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, 120–1.

75 Alberto Romero Ferrer, “En torno al costumbrismo del género andaluz (1839–1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas,” en *Costumbrismo Andaluz*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998), 126.

de piezas<sup>76</sup> generalmente breves donde la gitanofilia<sup>77</sup> aparece de forma constante como uno de sus rasgos más característicos; un teatro que recoge el testigo de la tonadilla y el sainete gitanesco de las décadas de transición del XVIII al XIX. Una original forma dramática, de breve extensión de tiempo que miraba hacia González del Castillo, pero que incorporaba las aportaciones técnicas e intencionales del artículo de costumbres, que Montesinos define “narración dramática”<sup>78</sup>, y donde predominaban las escenas y los tipos de ascendencia meridional, donde los gitanos aparecen con mucha profusión, llegando a identificarse de modo muy exclusivo con dicho escenario. Se puede afirmar, por tanto, que la moda andaluza se instaura en la tradición escénica con un repertorio de títulos que, bien en clave cómica o melodramática, testimoniaban la garra teatral de Sur, como ese espacio descubierto por los viajeros románticos—Mérimée, Dumas, Scribe, Lord Byron, Washington Irvin, Gautier, Davillier y Doré o Richard Ford—, y que, gracias a sus peculiaridades históricas, geográficas, lingüísticas y sociales se transformaba por esos años en el paradigma cultural de toda la Península Ibérica. Una situación que, en relación con el teatro, tenía que ver también con la incorporación y el desarrollo del baile y el cante meridionales, también en los ámbitos internacionales.

Un repertorio que va desde el étnico “cuadro de costumbres gitanas” hasta la “escena andaluza” o el pintoresco “entremés lírico-aurino”, de acuerdo con las apreciaciones de Caro Baroja<sup>79</sup> en torno a la fuerza del “pasillo andaluz” y la literatura de cordel, muy anclada durante el XIX en los estereotipos que le ofrecía la parte más “salvaje” de la Península, y por tanto más romántica; y cuyo trasunto fuera del teatro y fuera de nuestras fronteras lo encontraremos en la gitana Carmen creada por Mérimée en 1845<sup>80</sup>.

*El tío Zaratán* de José María Gutiérrez de Alba daba buena cuanta de todo ello, una pieza de género andaluz que, además parodiaba el drama histórico

76 Leonardo Romero Tobar, “Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz,” en *Costumbrismo Andaluz*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998), 67–8.

77 Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1988), 323–6.

78 Fernández Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, 14.

79 Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, 333–45.

80 José Manuel Rodríguez Gordillo, *Carmen. Biografía de un mito* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012).

*Guzmán el Bueno* de Antonio Gil y Zárate<sup>81</sup> (Madrid, Imprenta de Don José María Repullés, 1842), y que se había estrenado con extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia de Madrid, la noche del 18 de diciembre de 1849. Gracias a su éxito gozó de tres ediciones en *La España Dramática* en 1850, 1857 y 1871<sup>82</sup>, además de la edición de 1849 de la imprenta de La Gaceta Mercantil, en algunas tiradas con pie de imprenta de S. Omaña y 1850.

La historia de *Guzmán el Bueno* gozaba de una buena salud literaria y teatral<sup>83</sup>, a partir de la “comedia famosa” *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes* (ca. 1620) de Vélez de Guevara; la comedia histórico-heroica de Antonio de Zamora *El blasón de los Guzmanes o La defensa de Tarifa*; y fundamentalmente Nicolás Fernández de Moratín con su tragedia *Guzmán el Bueno*, entre otros textos, además del romancero, la crónica o la novela. A este breve catálogo además hay que añadir la versión burlesca (1790) del melólogo del mismo nombre de Tomás de Iriarte, de la mano de Félix María de Samaniego. Gil y Zárate y Gutiérrez de Alba, por tanto, para sus respectivas lecturas no partían de cero, incluso gozaban de un antecedente burlesco.

En cualquier caso, lo cierto era que el nuevo drama de 1842 nos proponía una lectura tradicionalista del motivo histórico de corte nacional, un relato canónico del héroe del sitio de Tarifa, muy de acuerdo además con todos los presupuestos de sus construcciones barrocas y neoclásicas, a las que añadía ahora los elementos propios del emergente romanticismo ecléctico<sup>84</sup>, dentro de un debate en el que todos estos héroes peninsulares se debatían entre la crisis y la salvación nacional. Lejos de todo ello, la originalidad del autor de *El tío Zaratán* no residía tanto en su visión del motivo histórico que, por otra parte quedaba completamente diluido en la obra, sino en lo que tenía de imposura paródica respecto al texto de Gil y Zárate, y hacerlo, entre otros recursos, mediante la sucesión de una serie estampas costumbristas gitanas, donde las altas dignidades de los protagonistas del drama histórico de aquel quedan reducidas a la caricatura contemporánea de una vulgar trifulca entre familias gitanas, tal y como ocurría en la autoparodia *Los hijos del tío Tronera* respecto

81 Alberto Romero Ferrer, *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo* (Madrid: Punto de Vista Editores, 2021), 180, 245–46.

82 Martínez Olmo, *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*, 277–8.

83 Isabel Millé Jiménez, “Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura,” *Revue Hispanique* 78 (1930): 311–486; y Francisco Sánchez-Blanco Parody, “Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno,” *Revista de Literatura* 100 (1988): 287–422.

84 Borja Rodríguez Gutiérrez, “Para una revisión del teatro de Antonio Gil y Zárate,” *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 17 (2011): 7–32.

al drama *El trovador*, de García Gutiérrez<sup>85</sup>. La propia escenografía del acto único ayudaba a la situación: una venta popular en los alrededores de Sevilla que sustituía el majestuoso “salón de arquitectura árabe” del texto original:

El teatro representa el patio de la venta de Eritaña, junto a Sevilla. En el fondo hay una tapia como de tres caras de alto con una puerta en el centro. A la izquierda del espectador están las habitaciones interiores, de las cuales la primera es la cocina, con la parte exterior ennegrecida por el humo. A la derecha se ve un banco rústico, debajo de un emparrado, y junto a él una mesa tosca con jarros, vasos y botellas. En el ángulo de la izquierda hay una escalera de mano y varias sillas repartidas por la escena<sup>86</sup>.

Que el legendario noble y militar leonés que había sacrificado la vida de su hijo menor en la defensa heroica de Tarifa, que lanzaría una daga a sus sitiadores para que acabaran con la vida de aquel—“*Matadle con este, si lo habéis determinado, / que más quiero honra sin hijo, / que hijo con mi honor manchado*”, según *el Romance de don Alonso Pérez de Guzmán de Lorenzo de Sepúlveda (1551)*<sup>87</sup>—antes que sucumbir al chantaje, se sustituyera por el gitano tío Zaratán—que aparece en la escena bajo estado embriaguez—era todo un empeño que ridiculizaba el drama para hacernos reír con lo que “antes nos había hecho llorar”<sup>88</sup>.

En este sentido las trágicas escenas del drama se reducían a un entramado de sainete, acentuado por las deformaciones lingüísticas entre los vulgarismos, gitanismos y otros usos dialectales asociados al Sur:

EL TÍO CALAMAR.—(*Después de una pausa.*)

Por *último*, *señó*, como iba *isiendo*,  
er *ventero* de enfrente, mi *compare*,  
me manda *pa disirte* que la venta  
de Eritaña le *entriegues* al *istante*  
y que él *entonse* te dará tu hijo  
y con *ér sinco* libras de tomates.

85 Romero Ferrer, *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo*, 115–24.

86 José María Gutiérrez de Alba, *El tío Zaratán. Parodia de Guzmán el Bueno, en un acto y en verso* (Madrid: Círculo Literario Comercial-Imp. de S. Omaña, 1850), 5.

87 Millé Jiménez, “Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura,” 28.

88 Ana M<sup>a</sup> Freire López, “El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos,” en *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)* (Roma: Bulzoni, 1995), 114.

EL TÍO ZARTÁN.—Dile que se los meta ... en la barriga  
con *peyejos* y *to*, si es que le caben.  
¡Habrás *piyo*! ¡Por Dios! ...

EL TÍO CALAMAR.—No te sofoques.

EL TÍO ZARATÁN.—¡*Pus* no *fartaba* más! ¡*Miste er* tunante  
con lo que sale ahora!

EL TÍO CALAMAR.—Escucha, *arvierte* ...

EL TÍO ZARATÁN.—Yo no *arvierto* ni escucho disparates.

EL TÍO CALAMAR.—¿Y qué le digo *ar fin*?

EL TÍO ZARATÁN.—Dile ... Sí, dile  
que *ar* saberlo me dio *muncho* coraje,  
que no la *entriegaré*, que si se empeña  
en echarme a mí fuera, ha de costarle  
*er* colar por la tapia, *aonde* está *er* perro  
aguardando que *arguno aentro sarte*.

EL TÍO CALAMAR.—¿No ves la suerte que a Perico aguarda  
cuando vaya *ayí* enfrente? Mi compare  
no le dará de vino ni una gota  
y *ayí* lo dejará morir e jambre<sup>89</sup>.

De uno u otro modo, lo cierto es que la impostura cómica de Gutiérrez de Alba aceptaba estos tipos, integraba en el imaginario social aquellas extravagantes y exóticas fisonomías, además de por razones de prestigio y modas literarias, desde unos presupuestos que, consciente o no de ello, miraban hacia la tipología del gitano según se había abordado en el teatro breve peninsular desde Lope de Rueda, Cervantes, Lope y Calderón, en numerosos pasos, entremeses, jácaras y bailes dramáticos, pero también en la comedia y el drama<sup>90</sup>; siempre como retratos asociados a los ámbitos marginales del hampa o los más coloristas del juego, la fiesta o la comicidad. En este caso, gitanos sí, pero solo para hacernos reír. Bastaba solo con traer a colación el comienzo de *El alcalde de Zalamea* donde se alude de manera pasajera y en tono jocoso a dicha condición:

REBOLLEDO.—¡Cuerpo de Cristo con quien  
de esta suerte hace marchar  
de un lugar a otro lugar  
sin dar un refresco!

89 Gutiérrez de Alba, *El tío Zaratán. Parodia de Guzmán el Bueno*, 23.

90 Simon Kroll, "La evolución de la comicidad de Lope a Calderón. La representación del pueblo gitano en sus obras," *Hipogrifo* 6, no. 1 (2018): 321–35.

TODOS.—Amén.

REBOLLEDO.—¿Somos gitanos aquí para andar de esta manera<sup>91</sup>?

## 6 Algunas conclusiones: los retratos dramáticos de la exclusión

En este trabajo hemos analizado algunos textos publicados en la colección *La España Dramática* protagonizados por judíos, gitanos y moriscos, de acuerdo con ciertas leyendas e imágenes que transitan a lo largo de todo el XIX, tanto en España como en el extranjero. Dramas y sainetes de considerable éxito de crítica y público que se incorporan al repertorio de las grandes compañías y a la práctica del teatro leído, y que ayudan a publicitar y asimilar una determinada imagen nacional, gracias al pacto implícito que subyace en estas obras con sus espectadores, asimismo lectores.

El análisis de estos ejemplos nos permite sacar algunas conclusiones, aunque provisionales, sobre el uso identitario de dichos modelos y cómo dialogan desde su exclusión y heterodoxia con el relato oficial de la imagen de España<sup>92</sup> y una cierta moral burguesa que se deja entrever en el dibujo contradictorio de estas figuras como ocurría, por ejemplo, en el tono materno-conciliador que asoma a veces en la maléfica gitana del autor chiclanero.

Construidos sobre las bases del antihéroe romántico o el colorido exotismo que admite la mirada burguesa, hemos visto que el tratamiento de estos personajes oscila entre el ostracismo y la venganza—la Azucena de *El Trovador*—, el patetismo producto de la marginación—el Samuel de *El tesorero del rey*—o la comicidad rústico-costumbrista del *turpítodo et deformitas*—el gitano tío Zaratán de la parodia de *Guzmán el Bueno*—. Todo un decálogo de la España romántica donde sus protagonistas, de acuerdo con la historia social y política que hay detrás de ellos—la expulsión de los judíos de 1492, el problema de los moriscos y el pasado andalusí o la asimilación forzosa de los gitanos—se proyectan como figuras del fracaso<sup>93</sup> o modelos periféricos del proyecto nacional en construcción<sup>94</sup>.

Se trata siempre de representaciones ambivalentes, de extraordinaria teatralidad y pintoresquismo, donde imperan bien las distancias históricas y cronológicas, bien las distancias culturales, para dejar siempre muy claro que esas

91 Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, editado por Juan Manuel Escudero (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 1998), vv. 1–6.

92 Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 187–381.

93 Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 214–26.

94 Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, 121–7.

imágenes todo lo más eran retratos de un pasado excluyente y una geografía meridional que nada tenían que ver con la uniformidad cultural que se predicaba desde el nuevo centro social de la burguesía.

Unas clases sociales cuyos modelos y referencias estaban bien lejos de la marginalidad que subyacía en estos estereotipos que solo se admitían como fantasmas del pasado en cuanto a la orientalización romántica de la Península, como litografías amarillentas de una historia de una España híbrida, gótica y conversa donde nunca debieron estar. Todo lo más, bien como parte de la ficción de la historia y sus respectivas escenografías románticas, bien como imágenes de una colorista y amable España castiza que podía concitar la defensa de amplios sectores sociales y profesionales liberales, dentro de ese ambivalente juego de aplebeyamiento estético tan característico de la alta burguesía y la aristocracia desde finales del siglo XVIII<sup>95</sup> y que volvemos a encontrar con fuerzas renovadas en la segunda mitad del XIX. La España Negra de Noel, Gutiérrez Solana y otros muchos, o la campaña antiflamenca finisecular no eran sino reacciones culturales a todo ello, dos capítulos más de esta misma historia de exclusión y de españoles al margen.

### Agradecimientos

Este trabajo forma parte de los resultados de investigación del proyecto FFI2017-82177-P: “Leer y escribir la nación: mitos e imaginarios literarios de España (1831–1879)”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. AEI/FEDER/EU; y del proyecto I+D+i: «Andalucía y lo andaluz ante el gran público. Textos fundamentales para su representación en los siglos XVIII y XIX» (P18-RT-2763). PAIDI 2020-Modalidad Retos Consolidado. Financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades y cofinanciado en un 80% por la Unión Europea, en el marco del Programa Operativo FEDER Andalucía 2014–2020.

### Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco. *Cartelera prerromántica sevillana (1800–1836)*. Madrid: CSIC, 1968.
- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2007.

---

95 Carmen Marín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Barcelona, Editorial Anagrama, 1988), 69–112.

- Álvarez Barrientos, Joaquín. "Traducciones, adaptaciones y refundiciones." En *Historia de la literatura española: siglo XIX (I)*, coordinado por Guillermo Carnero, 267–75. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. "Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo." En *Le métissage culturel en Espagne*, editado por Jean-René Aymes y Serge Salaün, 21–36. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. "Los judíos y su cultura en la producción literaria española del siglo XVIII: la construcción del tópico 'judeo-masón-liberal' durante la Ilustración y el Romanticismo." En *Judíos en la literatura española*, editado por Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, 267–300. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Andreu Miralles, Xavier. "La mirada de Carmen: el mite orientalista d'Espanya i la identitat nacional." *Afers* 48 (2004): 347–67.
- Andreu Miralles, Xavier. "¡Cosas de España! Estereotipos, marginalidad y costumbres nacionales a mediados del siglo XIX." Seminario de la Fundación Ortega y Gasset. Consultado el 31 de marzo de 2020. [https://www.academia.edu/10035096/\\_Cosas\\_de\\_Espa%C3%B1a\\_Estereotipos\\_marginalidad\\_y\\_costumbres\\_nacionales\\_a\\_mediados\\_del\\_siglo\\_XIX\\_Seminario\\_de\\_la\\_Fundaci%C3%B3n\\_Ortega\\_y\\_Gasset\\_marzo\\_2006\\_](https://www.academia.edu/10035096/_Cosas_de_Espa%C3%B1a_Estereotipos_marginalidad_y_costumbres_nacionales_a_mediados_del_siglo_XIX_Seminario_de_la_Fundaci%C3%B3n_Ortega_y_Gasset_marzo_2006_).
- Andreu Miralles, Xavier. *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Madrid: Taurus, 2016.
- Argullol, Rafael. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 1982.
- Arias de Cossío, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Berná Serna, David. "Públicas, brujas y sumisas: la mujer gitana en los discursos de la alterización." *Historia Social* 93 (2019): 33–50.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper and Row, 1978.
- Cabrera Acosta, Miguel Ángel y González Rodríguez, Josué J. "De gitanos a ciudadanos. La redefinición liberal de la identidad gitana en España." *Historia Social* 93 (2019): 67–84.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*, editado por Juan Manuel Escudero. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 1998.
- Cantos Casenave, Marieta. "Gitanofilia: de algunos rasgos costumbristas del género andaluz." En *Romanticismo 6 (El costumbrismo andaluz)*, 65–70. Roma, Bulzoni, 1996.
- Caro Baroja, Julio. *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Istmo, 1978, t. III.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.

- Carrasco Urgoiti, María Soledad. *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 23 de marzo de 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-moro-de-granada-en-la-literatura-del-siglo-xv-al-xix/>.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas Ejemplares*, editado por Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- Charnon-Deutsch, Lou. *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Traducido por Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX." *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* v, no. 18 (1928): 121–37.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Los judeoconversos en la España moderna*. Madrid: Mapfre, 1991.
- Escobar, José. "Más sobre los orígenes de *civilizar* y *civilización* en la España del siglo XVIII." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984): 88–114.
- Escobar, José. "La mímesis costumbrista." *Romance Quarterly* 33 (1988): 261–70.
- Fernández, Pura. "La literatura del siglo XIX y los orígenes del contubernio judeo-masónico-comunista". En *Judíos en la literatura española*, editado por Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, 301–51. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Fernández Montesinos, José. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia, 1965.
- Freire López, Ana M<sup>a</sup>. "El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos." En *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)*, 113–15. Roma: Bulzoni, 1995.
- Fuentes Mollá, Rafael. *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- García Gutiérrez, Antonio. *El trovador. Drama en cinco jornadas y en verso, refundido para el Teatro Español*. Madrid: Círculo Literario Comercial-Imp. de S. Omaña (La España Dramática, 135), 1851.
- García Gutiérrez, Antonio. *El trovador*, editado por María Luisa Guardiola Tey. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006.
- García Gutiérrez, Antonio. y Asquerino, Eduardo. *El tesorero del rey. Drama en cuatro actos*, Madrid, Círculo Literario Comercial-Imp. de S. Omaña.
- González Subías, José Luis. "El legado bibliográfico del teatro romántico español: imprentas y editores." *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico, Santander*, editado por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, 115–31. Santander: PubliCan, 2010.
- González Troyano, Alberto, ed. *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y homenaje a Gerald Brenan*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1987.

- Gutiérrez de Alba, José María. *El tío Zaratán. Parodia de Guzmán el Bueno, en un acto y en verso*. Madrid: Círculo Literario Comercial-Imp. de S. Omaña, 1850.
- Herrero, Sebastián. "La gitana." *Los españoles pintados por sí mismos I* (1843): 289–99.
- Kroll, Simon. "La evolución de la comicidad de Lope a Calderón. La representación del pueblo gitano en sus obras." *Hipogrifo* 6, no. 1 (2018): 321–35.
- Lafarga, Francisco. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700–1835)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983.
- Larra, Mariano José de. *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, editado por Alejandro Pérez Vidal. Barcelona: Crítica, 1997.
- Leblon, Bernard. *Los gitanos de España*. Barcelona: Gedisa, 2018.
- Hoffman, Léon-François. *Romantique Espagne*. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- Hoffsmeister, Gerhart. "Exoticism: Granada's Alhambra in European Romanticism." En *European Romanticism*, editado por Gerhart Hoffsmeister, 113–26. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Huerta Calvo, Javier. "Cómo fue el estreno de *El trovador*." *Hecho Teatral* 14 (2014): 21–46.
- Labanyi, Jo. "Love, Politics and the Making of the Modern European Subject: Spanish Romanticism and the Arab Word." *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 5, no. 3 (2004): 229–43.
- Marín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.
- Martínez Olmo, María del Pilar. *La España Dramática. Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849–1881)*. Madrid: CSIC, 2008.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles (1880–1882)*, editado por Javier María Pérez-Roldán y Suanzes-Carpegna y Carlos María Pérez-Roldán y Suanzes-Carpegna. Madrid: Homo Legens, 2011.
- Millé Jiménez, Isabel. "Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura." *Revue Hispanique* 78 (1930): 311–486.
- Muñoz Sempere, Daniel. "Crisis y salvación nacional en el teatro de Gil y Zárate: de *Carlos II el Hechizado* a *Guzmán el Bueno*." *España Contemporánea* 21, no. 2 (2008): 81–98.
- Palacios Fernández, Emilio y Romero Ferrer, Alberto. "Teatro y política (1789–1833). Entre la Revolución Francesa y el silencio." En *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos, 185–242. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Ribao Pereira, Montserrat. "Venecianos, moriscos y cristianos: la tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830." *Hispanic Review* 71 (2003): 365–91.
- Ribao Pereira, Montserrat. "La popularización del canon en el teatro por entregas. El *Museo Dramático Ilustrado*." *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 15 (2009): 137–60.

- Ribao Pereira, Montserrat. "Panorama general de la edición teatral ilustrada en el siglo XIX." En *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*, editado por Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián, 719–28. Santander: PUBliCan, 2011.
- Rivas, Ángel Saavedra, Duque de. *Don Álvaro o la fuerza del sino*, editado por Miguel Ángel Lama. Barcelona: Crítica, 1994.
- Rodríguez Gordillo, José Manuel. *Carmen. Biografía de un mito*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja. "Para una revisión del teatro de Antonio Gil y Zárate." *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 17 (2011): 7–32.
- Romero Ferrer, Alberto. "En torno al costumbrismo del género andaluz (1839–1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas." En *Costumbrismo Andaluz*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, 125–48. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.
- Romero Ferrer, Alberto. "El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz." En *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, 237–63. Madrid: CSIC-UAM, 2008.
- Romero Ferrer, Alberto. "Las galerías y bibliotecas dramáticas del siglo XIX." En *El legado de D. Miguel Mancheño y Olivares (1843–1922)*, 23–37. Cádiz: Real Academia Hispanoamericana y Ayuntamiento de Arcos de la Frontera, 2009.
- Romero Ferrer, Alberto. "¡Libertad!; Mueran los tiranos! El imaginario hispánico en el exilio liberal: entre Martínez de la Rosa y José Joaquín de Mora. En *La represión absolutista y el exilio*, editado por Marieta Cantos Casenave y Alberto Ramos Santana, 105–16. Cádiz: Editorial UCA, 2015.
- Romero Ferrer, Alberto. "Raquel, hija de Lilith: La liberación teatral de la mujer en la tragedia neoclásica." En *Vicente García de la Huerta y su obra (1734–1787)*, editado por Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz, 503–35. Madrid: Visor Libros, 2015.
- Romero Ferrer, Alberto. "Performing the Peninsula: Costumbrismo and the Theatre of the 18th and 19th." En *The Routledge Companion to Iberian Studies*, editado por Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale y Manuel Delgado, 368–79. Oxford-New York: Routledge & Taylor & Francis Group (T&F), 2017.
- Romero Ferrer, Alberto. "La escenografía teatral del costumbrismo, el romanticismo y el naturalismo en la zarzuela grande y la ópera española." En *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, editado por M<sup>a</sup> Pilar Espín Templado, Pilar de la Vega Martínez y Manuel Lagos Gismero, 163–93. Madrid: Editorial UNED, 2017.
- Romero Ferrer, Alberto. "La escenografía teatral de la sociabilidad popular: cafés, patios de vecinos, tabernas, ferias y verbenas (del sainete a la zarzuela)." En *Casinos*,

- tabernas, burdeles: ámbitos de sociabilidad en torno a la Ilustración*, editado por Eva María Flores Ruiz, 105–26. Córdoba: UCOPress-Presses Universitaires du Midi, 2017.
- Romero Ferrer, Alberto. “Abén Humeya.” En *La mitificación del pasado español: reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*, editado por Elizabeth Amann y otros, 123–43. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2018.
- Romero Ferrer, Alberto. *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2021.
- Romero Tobar, Leonardo. “Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz.” En *Costumbrismo Andaluz*, editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, 149–68. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.
- Rubio Cremades, Enrique. “Los otros dramas y comedias de García Gutiérrez.” *Hecho Teatral* 14 (2014): 47–71.
- Rubio Jiménez, Jesús. “Las traducciones del teatro europeo del fin de siglo.” En *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, coordinado por Leonardo Romero Tobar, 142–46. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- Rubio Jiménez, Jesús. “José María Gutiérrez de Alba: creador de la revista teatral política.” En *Literatura y política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba*, 83–101. Sevilla: Instituto Andaluz del Libro, 1998.
- Saglia, Diego. “Entre Albión y el Oriente: orientalismo romántico y construcción de la identidad nacional en el exilio londinense.” En *La Península romántica. El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, editado por José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades, 73–94. Palma de Mallorca: Genuève Ediciones, 2014.
- Sánchez-Blanco Parody, Francisco. “Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno.” *Revista de Literatura* 100 (1988): 287–422.
- Sebold, Russell. “Huida del presente y exotismo en las letras románticas.” En *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, coordinado por Guillermo Camero, 97–105. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Sierra Alonso, María. “Hombres arcaicos en tiempos modernos. La construcción romántica de la masculinidad gitana.” *Historia Social* 93 (2019): 51–65.
- Starkie, William. “Cervantes y los gitanos.” *Anales Cervantinos* 4 (1954): 138–86.
- Todorov, Tzvetan. *On Human Diversity. Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. Trans. Catherine Porter. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Torrecilla, Jesús. “Moriscos y liberales: la idealización de los vencidos.” *The Colorado Review of Hispanic Studies* 4 (2006): 111–26.
- Torrecilla, Jesús. *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790–1840)*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2016.
- Valverde Rodao, Valentina. “Lo que son *tragedias* o la parodia dramática de 1830 a 1850.” *Quaderni della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Bologna* 4 (1984): 135–61.