

Antonio Cruz Casado*

⇒ El espejo infiel: una aproximación al bandolero romántico y su reflejo en la literatura española

En la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

... Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas

(García Lorca 1996: 365)

En contra de la teoría realista de la novela, que pretendía ser, en frase de Stendhal, un espejo que se pasea a lo largo de un camino¹, el reflejo del mundo de los bandoleros, de sus personajes y sus hazañas, ha sido en nuestra literatura hartamente infiel. Ajenas con frecuencia al mundo terrible de la delincuencia y del crimen, las obras literarias españolas, en sus concreciones genéricas de novela, teatro y poesía, nos han presentado una visión amable, edulcorada, muy mitificada en ocasiones, del bandido de la época romántica, personaje real, sin embargo, que trajo en jaque a las autoridades municipales y militares de la época.

Pero el receptor de la obra literaria, el lector o la lectora, necesita héroes y mitos para alimentar sus sueños; de ahí la mixtificación y mitificación a que fueron sometidos auténticos malhechores, como Diego Corrientes, José María El Tempranillo o los componentes de cuadrilla de los Siete Niños de Écija, entre otros coetáneos menos famosos y otros más lejanos en el tiempo, como el guapo Francisco Esteban, natural de la ciudad de

* Antonio Cruz Casado, *Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Sus últimas publicaciones son: Bohemios, raros y olvidados* (Actas del Congreso Internacional celebrado en Lucena, Córdoba, del 4 al 7 de noviembre de 2004) (coord. y ed. 2006) y *Estudios sobre Don Juan Valera* (en coedición, 2006).

¹ En realidad se trata de una frase que Stendhal toma de Saint-Real, es decir, de Cesar Vichard, abad de Saint-Real (1639-1692), y que figura como lema al comienzo del capítulo XIII, "Les Bas à jour", en su novela *El rojo y el negro*: "Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin" (Stendhal 1927: 133).

Lucena. Y parece que, en muchas ocasiones, el recuerdo de las hazañas de los más antiguos alimentó el espíritu de muchos bandoleros nuevos que tuvieron conocimiento de lo que habían hecho sus añejos secuaces por medio de pliegos de cordel y, de manera más viva, mediante representaciones escénicas, tan frecuentes en el siglo XIX, que sirvieron para alborotar o enardecer, aún más si cabe, su sangre inflamable. En este último sentido, tenemos el testimonio de un periodista y censor ilustrado, Miguel de Manuel, que en el último tercio del siglo XVIII refería una anécdota sobre la capacidad enardecedora del teatro de bandoleros:

Unos contrabandistas crían a otros y el teatro los inflama a todos en la perdición. Cuando Martínez estuvo una temporada en Granada echó entre otras comedias la de *Francisco Esteban*. Estaba a la sazón en Granada Juan del Mármol, conocido comúnmente por el mal nombre de *Zambomba* y, no obstante de estar curándose de unas heridas, no quiso perder el espectáculo de su héroe. Fue al teatro y, de ver a Martínez hacer muy bien el papel de Francisco Esteban, se inflamó. Cuando llegó el caso de asesinar a Esteban, se desemboza *Zambomba*, que iba armado de dos charpas, y sin reparar que lo podían conocer y prender, exclamó: “¡Mal hecho! Por vida de...”, y se salió. Toda la gente le dio paso y nadie se atrevió a ponerse delante, aunque era público y notorio que estaba proscrito (De Armona 1988: 286-288).

Y el moralista ilustrado condena, de manera conveniente, el suceso indicado y su trasfondo:

Semejantes frenesíes son muy contagiosos, y el teatro no debe dar causa a ellos. Unos guapos aprenden el mal idioma de otros, y en sus comedias se conserva este mal idioma, que en la apariencia es muy cortés, pero procedido únicamente de soberbia y desprecio de la sociedad humana. Está bien que se representen las acciones heroicas, que hartas han hecho los españoles, pero no las acciones injustas, escandalosas, seductivas de libertinaje y de independencia total, hechas por hombres ayudados de sus mancebas, proscritos por los tribunales, vasallos inútiles, despreciadores de la sumisión a las leyes, etc. (De Armona 1988: 286-288).

De esta manera, la voz del ciego cantor de romances o la puesta en escena de determinadas obras fueron elementos que alentaron ocasionalmente los bajos instintos criminales de algunos bandidos, puesto que la lectura no parece haber sido un honrado ejercicio que se les pudiera imputar, aunque algunos de ellos (muy pocos) sí tuvieron la suficiente instrucción para escribir sus memorias (Cruz 2004: 373-380).

Como creemos que el teatro fue una vía cómoda y multitudinaria para la difusión de las hazañas de los bandoleros de la época romántica, entre un público poco letrado y en consecuencia poco exigente, señalaremos algunos hitos teatrales que nos parecen significativos, aunque tengamos también en mente (y no tratemos en esta ocasión) toda la literatura popular difundida mediante los pliegos de cordel y las novelas por entregas, encuadradas luego en amplios volúmenes y reeditadas repetidamente en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Y sin duda que esta literatura no nos parece completamente deleznable, al menos como documento sociológico, puesto que aquí figuran autores como Ramón López Soler (1806-1835), cuya narración *Jaime El Barbu-do, o sea la Sierra de Crevillente* (Barcelona, 1832)², pudo originar una corriente temáti-

² Existe edición moderna de esta novela (1988).

ca bandoleril, casi un género, parecido al que se deriva de su embrionaria novela histórica *Los bandos de Castilla o El caballero del cisne* (Valencia, 1830), (contando además para ello con la popularización de las numerosas traducciones de Walter Scott), o como el inmarcesible escritor sevillano don Manuel Fernández y González (1821-1888; sus enemigos hicieron cruel anagrama con las iniciales de su nombre, Mentiras Fabrico Grandes), que nos legó un ingente repertorio novelístico, ahora tan mal conocido y menos valorado. En ese repertorio están presentes todos los bandoleros de la época romántica, en títulos como *Juan Palomo o la expiación de un bandido* (1855; Ferreras 1979: 150), que tiene 786 páginas, *Los siete niños de Écija* (1863; Ferreras 1979: 151), que alcanza en sus tres volúmenes unas 2.032 páginas, *Diego Corriente (Historia de un bandido célebre)* (1866; Ferreras 1979: 152), dos volúmenes con 2.122 páginas, *El rey de Sierra Morena. Aventuras del famoso ladrón José María* (1871-1874; Ferreras 1979: 152), dos volúmenes con 3.138 páginas, *Don Miguelito Caparrotta, el célebre marqués ladrón* (1872), dos volúmenes con 1.973 páginas, y *José María El Tempranillo. Historia de un buen mozo* (1886; Ferreras 1979: 153), dos volúmenes con unas 3.206 páginas. (Hay que hacer la salvedad de *El guapo Francisco Esteban*, 1871, novela que adscribimos en alguna ocasión a esta tendencia, pero que presenta un personaje distinto del bandido lucentino que conocemos, y sitúa la acción en Cartagena, con aventuras de carácter marítimo llevadas a cabo por un corsario.)

Y sin duda que el teatro de bandoleros influyó para que se les tuviese una consideración más bien positiva, casi heroica en algunos casos, sin reparar en que esos modelos de actuación habían sido personas reales al margen de la ley, malhechores y asesinos ya mitificados, que proponían explícita o subliminalmente ciertas actuaciones cuya influencia era, cuando menos, peligrosa. Recordemos al respecto lo que comentaba el periodista Pedro Gómez Sancho en un artículo de la revista malagueña *El Guadalhorce* (19 de marzo de 1839), acerca de la influencia de la figura del bandido en los jóvenes de la época:

Y no hay remedio. ¿A qué mozalbete animoso no le chispeará la sangre en el cuerpo, cuando vea pasear las calles de su lugar a uno de esos hombrarras [*sic*] haciendo piernas en su jaca cordobesa ricamente enjaezada, y llevando encima un parque portátil de armas prohibidas? ¿A qué corazón un poco ambicioso de gloria no causarán envidia el lujo de los relicarios y botonaduras, el honor de ser pregonado y el despejo y maneras *cautivadoras* con que saben estos campeones proporcionarse relaciones íntimas con personas de su rango? Por otra parte, ¿cuánto no conmoverá a un alma sensible la virtud de esos penitentes del desierto, que saben convertir el camino que frecuentan en una devota *vía crucis*? [nótese la ironía de la frase]. Tan poderosos estímulos no deben ser perdidos para la juventud ardorosa y vividora de Andalucía (Caffarena 1961: 115).

Lo que parece fuera de toda duda es que este tipo de obras teatrales tuvo éxito, como atestigua Enrique Zumel al referirse a su drama *José María* y a otros parecidos, cuyos protagonistas son también bandoleros andaluces, y escribe al respecto: “Cuando logro atraer mil personas al teatro, y éstas espontáneamente aplauden y llaman a la escena al autor, y se repite el drama otra noche y vuelven, prueba de que algo bueno habrá en el conjunto defectuoso que usted censura” (Zumel 1902: 6)³, comenta el dramaturgo en

³ La edición más antigua que hemos localizado de este drama es la siguiente: Galería Dramática Malagueña. *José María. Drama de costumbres andaluzas, en siete actos, y en verso*, original de D. Enrique

conversación imaginaria con el crítico. De tal manera que no tiene reparos en confesar de manera explícita que escribe este tipo de obras *pane lucrando*, con una clara intención económica, y no con fines literarios o artísticos: “así es, que yo he escrito a conciencia para mi nombre literario, si algo puedo hacer para él, *Guillermo Shakespeare, Enrique de Lorena, Cervantes y Sueños de un loco*; para mi bolsillo, *Diego Corrientes y José María*” (Zumel 1902: 8). No puede darse mayor claridad en la justificación de la obra.

En la misma línea de atracción por lo popular andaluz se manifiesta un personaje galosiano, en un episodio novelesco cronológicamente situado hacia 1841: “Hallábase entonces muy en boga el género andaluz, escenas de mujerío, guapezas de contrabandistas, amores y navajazos, con ceceo y habla macarena” (Pérez Galdós 1941: 1199). Y para entretener los ocios forzados de la joven reina Isabel II y de su hermana, Mariano Centurión les suministra romances de ciego en los que se incluyen sucesos de majos y desafíos:

En tanto, si las señoras se aburren, yo les traeré otro romance andaluz, muy bonito...

–Ya hemos leído el de los guapos de Triana. Es precioso. ¡Cómo se parecen a ti en el modo de hablar! [la que interviene es la reina].

–Los que se parecen –dijo Luisa Fernanda–, son el *Curriyo y Media-Oreja*, cuando se van al *Perché* y tiran de las navajas...

–Traeré a las señoras la *Feria de Mayrena*, descripción en el gusto clásico y castizo, sin perjuicio de la gracia andaluza.⁴

Previamente se ha indicado que “las niñas sabían de memoria trozos de esta literatura”.

El resultado de muchos de estos textos carece de calidad estética notable, como decía Zumel a propósito de sus piezas de bandidos, por lo que estos dramas apenas se encuentran estudiados ni siquiera reseñados en ensayos específicos o artículos de crítica literaria sobre este período; pero pensamos que serían profundamente atractivos para el públi-

Zumel. Representado con un éxito brillante en el teatro del Circo de Cádiz. Núm. 16. Precio 8 reales. Málaga, 1858. La Ilustración Española, Calle Nueva, núm. 61. Con todo, en la edición de 1902, que nos sirve de referente, se indica al final: “De conformidad con el dictamen del Censor, Excmo. Sr. D. Joaquín Aguirre, puede representarse este drama, titulado José María. Madrid, 25 de febrero de 1856. El Gobernador, Cardero”, p. 128. Uno de los escasos críticos que se han ocupado de la producción teatral de Enrique Zumel, en su vertiente de teatro de magia, asigna a la obra *José María* la fecha de 1854 (Gies 1992).

⁴ La educación de la reina y de su hermana era deficiente en esta época, tal como recuerda el aya de las jóvenes, la condesa de Espoz y Mina, al referirse al régimen de vida que llevaban: “Almorzaban en seguida, en lo que se invertía bastante tiempo, y oían misa en su oratorio diariamente, empezándose luego las lecciones, de modo que apenas quedaba tiempo para éstas hasta la hora de las dos de la tarde, que era en verano la de la comida. Poco pretexto bastaba para suspenderlas o dejarlas completamente para otro día. Las lecciones empezaban por ejercicios de escritura en español, elementos de gramática castellana, geografía y traducción del idioma francés, en todo lo que se empleaba cortísimo tiempo. [...] Noté que, si bien el método que había usado el señor Ventosa para enseñar a las princesas era ingenioso, según comprendí por la explicación que me hizo de él, era sólo a propósito para niñas de menos años que las que contaba la reina, y que si cuando lo había puesto en práctica pudo ser conveniente, no lo era ahora, porque las lecciones debían ser formales y no de juego, tanto por exigirlo así el decoro de su majestad como porque debía empezar ya a no desperdiciar el tiempo quien necesariamente tenía que aprovecharlo mucho en adelante” (Condesa de Espoz y Mina 1960: 72-73).

co popular de entonces, público que en aquellos tiempos del siglo XIX y comienzos del XX tendría tiempo sobrado para emplear toda una tarde en asistir a la representación de los cuatro, cinco o siete largos actos de que podía constar el drama en cuestión.

Detengámonos ahora en algunas de estas piezas de marcada índole popular en las que el componente dramático es fundamental. Ya señalamos cómo el origen de la novela de bandoleros puede situarse en la obra antes citada de Ramón López Soler; pues bien, entre las primeras piezas teatrales de la misma tendencia se encuentra un drama en tres actos y un epílogo sobre idéntico tema, *Jaime el Barbudo* (1853), de Sixto Cámara, que se estrenó en el madrileño Teatro de la Cruz, la noche del 2 de mayo de 1853 y que fue “sumamente aplaudido en sus numerosas representaciones”, según se indica en la portada del texto impreso.⁵

Hay en esta pieza un fuerte componente romántico, hasta tal punto que se incluye en ella una adaptación de la conocida “Canción del pirata”, de José de Espronceda, aplicada al bandolero, cuya figura es también símbolo de libertad y de exaltación del hombre al margen de la ley oficial. He aquí la canción, que parece haber sido acompañada de música, con un solista y un coro:

(*Canta uno a toda orquesta*)

UNO	Con el puñal en el cinto y el trabuco naranjero, desafío al mundo entero y el poder del huracán. Hijo soy de la Aventura y mi patria las montañas	5
	que en sus lóbregas entrañas, seguro asilo me dan.	10

CORO cantado por el cuerpo de bandidos.

CORO	Pasajero, ten la brida, o a tu vida pongo fin; que es mi gloria la venganza, la matanza y el botín.	15
UNO	Puesta a precio mi cabeza por el mundo se pregona, pero si el Rey me perdona,	20

⁵ Los textos que siguen están tomados de la edición virtual de esta obra, incluida en la biblioteca Cervantes Virtual de la Universidad de Alicante, que reproduce la edición de Madrid, Imprenta de José M. Ducazal, 1853; se mantiene la numeración de los versos.

otra vez a mi afán, encantadora;
y el alma entonces, delirando bienes,
reverberaba en su cristal sombrío 250
los mágicos colores
de una estrella feliz, pronto apagada!
(Reflexivo)
Pronto apagada, sí; brilló un instante
para hacerme gustar el néctar grato
del bien; mas, ¡ay! cuando la dulce copa 255
a mis ardientes labios aplicaba,
¡la estrella entonces apagó su fuego!
¡la copa entonces se quebró en mis manos!
¡Cuán desgraciado soy...! Soñaba un día
poder reconciliarme con el mundo, 260
obtener su perdón... ¡y me lo niega...!
¡Inhumano...!
(Cambio de tono)
Es verdad que el de los míos
logré alcanzar, al fin; mas ni me atrevo
a decírselo, ¡ay Dios! Juraron todos 265
no transigir con su enemigo el mundo
y vengar en el crimen sus agravios.
(Dudando.)
Además que sin mí... ¡Oh! ¡Si pudiera
hacerles ver su error...! Si me prestasen
ora el Genio del Bien su dulce acento,
ora Eterna Verdad su lengua sabia... 270
¿Quién sabe...?, acaso... Y yo podría entonces...
¡Oh! Sí, sí; debo sin tardar probarlo,
que si el labio, elocuente,
a la virtud los torna,
podré decir al menos con orgullo: 275
“Si te di un criminal, en buena cuenta
también te quito, sociedad, setenta”.
Descargo me será; de todos modos
es fuerza abandonar estos lugares
donde del crimen el pendón tremola; 280
no quiero veros ya, montes amigos,
que hoy oprimís con vuestra masa enorme
mi pecho, fatigosos;
(Con exaltación febril.)
dejadme respirar aire más puro;
dejadme vaya a sepultar mi afrenta 285
allá en remotas vírgenes regiones
donde alzarse no puedan pavorosos
tanto testigo mudo, tanta sombra
cual me cerca do quier; aquí quedaos,
Genios precitos, hórridos espectros, 290
sangrientos manes que clamáis venganza...
¡Todos aquí quedad...! ¡Dejadme libre...!

Al final del drama aparece un detalle curioso, que quizás se dio en la realidad histórica del período: la decisión de abandonar la lucha y el robo del viandante o del rico y dedicarse a combatir al invasor francés. Al respecto dice Jaime:

JAIME	Pues bien; no olvidad que nos vemos elevados de bandidos a soldados de la patria libertad.	815
	Guerra, pues, y cruda guerra al francés con fiero brío; ¡guerrilleros...! ¡al avío! ¡no quede uno en esta tierra!	
JAVEQUE	Listos están los arneses.	820
JAIME	Pues ya de cólera estallo. <i>(Se dispone a marchar)</i> ¡Sus!! ¡A caballo!!	
TODOS	<i>(partiendo como una exhalación)</i> ¡A caballo...!	
JAIME	¡Guerra, guerra a los franceses...!	

Otro drama de bandoleros, también en verso, es *Los siete niños de Écija*, de Luis Mejías y Escassy, estrenado en el Teatro del Balón de Cádiz, el día primero de abril de 1865. En la edición de la obra se indica que el éxito de la puesta en escena fue extraordinario y que posteriormente se representó en los principales teatros de España y Ultramar. Lo cierto es que se trata de una pieza poco conocida y nada estudiada, que tuvo una continuación, y que volvió a editarse a comienzos del siglo XX. En ella están presentes los componentes característicos de este teatro: exaltación de la figura del bandido, como héroe y protagonista del drama, numerosos sucesos de carácter melodramático y sentimental que prestan un marcado aire romántico a la acción, crímenes, duelos, hijos abandonados que no han conseguido conocer a sus padres, amores apasionados e imposibles, etc. Por ejemplo, el protagonista, Juan Palomo, está enamorado de la mujer elegida por su propio hermano don Juan, primero miguelete y luego bandido. Ese sentimiento trágico de la vida del bandolero aparece expresado por el héroe del drama con un ritmo de seguidillas:

JUAN PALOMO

Del bandido
triste es la suerte;
siempre busca la vida
do está la muerte.
Son sus derechos:
el vivir en el mundo
solo, y muriendo.
Si el corazón se arrulla
de un amor tierno,
el bandido no puede
pensar en ello.

Libres son todos:
libertad del bandido,
morirse solo
(Megías 1901: 62).

Su drama personal reside, como hemos indicado, en el amor que profesa a su futura cuñada, la cual se interesa por la causa de su situación anímica, por su tristeza insondable, a lo que él responde:

Bien sabes tú que en la vida
hay arcanos tan crueles,
que como duros cordeles
ponen el alma oprimida;
que no se pueden decir,
pues no se deben saber,
que no hay más que padecer
y callarlos y sufrir.
De esa lucha en la balanza
miro que muriendo estoy,
porque mi mal, lo que es hoy,
es un mal sin esperanza.
Y en mi pesar insufrible
quiero hablar y sufro y callo,
pues por mucho que batallo
el vencerlo es imposible
(Megías 1901: 97-98).

De tal manera que Juan Palomo planea un asalto para poder retirarse de la vida de bandolero, de la que está cansado, y así dice:

Oigan todos. Un convoy
va a pasar por el camino,
conduciendo desde Cádiz
un tesoro. Me lo han dicho
confidentes reservados.
Robarlo nos es preciso;
si perdemos nuestras vidas
con nuestra suerte cumplimos;
pero si es que afortunados
se juega el lance, de fijo
será con él poderosa
la partida de los Niños.
Hagamos esta jugada,
y si de ella bien salimos,
será la última que hagamos
y de todo arrepentidos
con propósito de enmienda
nuestros indultos pedimos
(Megías 1901: 67).

Pero, además, en el fondo de esta partida hay un oscuro secreto: la organización real depende de una sociedad que se lucra con sus robos, pero que no da la cara y que sustituye a cualquiera de los niños que sucumbe en el combate con la justicia, por lo que son siempre siete. Al respecto, comenta el protagonista:

Oiga usted
de los Niños el secreto.
Nosotros no somos solos;
en Córdoba hay un sujeto
de campanillas, que tiene
formada una Junta. Bueno.
Esta Junta o Hermandad
son los Niños, mandan ellos
en nosotros, porque cuentan
con agentes en los pueblos
que amparan nuestra cuadrilla
y ayudan nuestros intentos...
Hay espías, confidentes,
gente gorda, por supuesto,
y no pocos pretendientes
a ir ocupando los puestos
que quedan vacantes, cuando
muere alguno de los nuestros.
Así es que siempre son siete
los Niños
(Megías 1901: 72-73).

Cuando este hecho se propala entre los otros componentes de la partida, se percatan de que son juguetes de una asociación de hombres ricos que delinquen sin ser castigados y sin arriesgar su vida. Es lo que comenta más adelante un personaje, el Greñudo:

¡Quién había de creer
que esos señorones fueron
los que fundaron los Niños
de Écija! ¡Ya lo creo!
Los Niños son los que roban,
pero quien gana son ellos.
Así Juan no tiene un cuarto,
y así siempre está completo
el número en la partida,
porque en cuanto cae uno muerto,
los señores de la Junta
mandan al punto el relevo
(Megías 1901: 77).

Hay en el fondo de toda esta historia un oscuro secreto más, referido en este caso a la paternidad de los dos principales bandoleros, Juan Palomo y el miguelete don Juan, ahora bandido por amor a Luisa, la hija del marqués de Guadalcanal. El final implica un parricidio, como si de una tragedia antigua se tratara. Es lo que ocurre cuando Juan Palo-

mo asesina al presidente de la Junta secreta, el que mueve los hilos en la sombra; de aclararlo todo se encargará la gitana Clavellina, la madre del bandolero, que fue seducida y abandonada, por don Justo, y que tuvo dos hijos de aquellos amoríos. Así en el momento de su muerte, la gitana le dice con rabia concentrada, cuando lo oye pedir perdón:

¡Perdón! Dios te ha castigado.
 ¡Tus hijos son éstos, mira;
 aquí los tienes, ingrato;
 míralos, son bandoleros,
 criminales pregonados,
 como su padre, malditos,
 porque su padre fue malo!
 (Megías 1901: 105).

Existen muchos otros textos dramáticos, de carácter romántico, que merecerían una atención que no podemos dedicarles en esta ocasión. Baste mencionar el drama de José María Gutiérrez de Alba, *Diego Corrientes o el bandido generoso* (1848)⁶, y las que pueden considerarse continuaciones del mismo, obra de Enrique Zumel, *Diego Corrientes o el bandido generoso. Segunda parte* (1855), *La gratitud de un bandido. Tercera y última parte de Diego Corrientes* (1856), que se representan no sólo en España sino también en la América hispana⁷, o *José María. Drama de costumbres andaluzas*, en siete actos y en verso⁸, también de Enrique Zumel, como su continuación, *Quien mal anda mal acaba o sea segunda parte de José María* (1859), del mismo dramaturgo, además de alguna curiosidad, como un drama cubano sobre el mismo personaje, obra de Manuel Castell, *José María, drama andaluz* (Matanzas, 1856), en tres actos y en verso. Todos ellos configuran un panorama relativamente denso⁹, en torno al bandolerismo andaluz y a sus personajes más representativos, que pervivió hasta comienzos del siglo XX gozando casi siempre de la atención del público y, en la misma medida, de la desatención de la crítica.¹⁰ Con la llegada del cine, el teatro va siendo paulatinamente relegado, pero aquél retoma el testigo en cuanto a tratamiento del mundo de los bandoleros en diversos filmes mudos y sonoros; claro que estos aspectos formarían ya parte de una historia distinta.

⁶ Sobre el drama y el personaje protagonista, véase Jean-François Botrel, “‘El que a los ricos robaba...’ Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública”, en cervantesvirtual.com.

⁷ He aquí la apreciación de un censor mexicano respecto a *Diego Corrientes o el bandido generoso*, de Gutiérrez de Alba: “Notoriamente defectuoso bajo el punto de vista literario el drama *Diego Corrientes*, en nada es contrario a la buena moral y sanas costumbres y, a mi juicio, su representación puede permitirse. 15 diciembre de 1859” (Peñalosa 1998: 440).

⁸ Un somero acercamiento nuestro en “La leyenda de José María El Tempranillo (Raíces literarias)”, en Merinero Rodríguez (2000: 195-240).

⁹ Hay que tener en cuenta también las parodias (Cruz Casado 2002: 189-233).

¹⁰ Recordemos, no obstante, algunas aportaciones singulares y esporádicas en el campo de la crítica, como la de Joaquín Marco (1998: 39-52) o Emilio Palacios Fernández (1998: 4-38).

Bibliografía

- Armona y Murga, José Antonio de (1988): “Dos cartas y una curiosa nota de Don Miguel de Manuel dirigidas a Don José Antonio de Armona”. En: *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Álava: Diputación Foral.
- Caffarena Such, Ángel (1961): *Índice y antología de la revista El Guadalhorce*. Málaga: Ediciones El Guadalhorce.
- Condesa de Espoz y Mina [María Juana de la Vega] (1960): *Memorias*. Madrid: Aguilar.
- Cruz Casado, Antonio (2002): “Bandoleros en escena: de la tragedia a la parodia (El teatro de bandoleros: Enrique Zumel y otros dramaturgos)”. En: *Actas de las V Jornadas sobre el bandolerismo en Andalucía (Jauja, 20-21 octubre de 2001)*. Lucena: Excmo. Ayuntamiento.
- (2004): “Del trabuco a la pluma: autobiografías de bandoleros andaluces”. En: Fernández, Celia/Hermosilla, M.ª Ángeles (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros.
- Ferreras, Juan Ignacio (1979): *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (1996): “Canción de jinete (1860)”. En: *Canciones (1921-1924). Obras Completas, I. Poesía*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Gies, David T. (1992): “*In re magica veritas*: Enrique Zumel y la comedia de magia en la segunda mitad del siglo XIX”. En: Blasco, Francisco Javier/Caldera, Ermanno/Álvarez Barrientos, Joaquín/de la Fuente, Ricardo (eds.), *La comedia de Magia y de Santos*. Madrid: Júcar.
- López Soler, Ramón (1988): *Jaime el Barbudo. Las señoritas de hogaño*. Ed. de Enrique Rubio Cremades y María de los Ángeles Ayala. Barcelona: Editorial Caballo Dragón.
- Marco, Joaquín (1998): “Bandidos y bandoleros en la literatura de cordel”. En: Huerta Calvo, Javier/Palacios Fernández, Emilio (eds.): *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Amsterdam: Rodopi.
- Megías y Escassy, Luis (1901): *Los siete niños de Écija*. Drama en cinco actos y en verso. Madrid: Arregui y Aruej Editores, 2ª ed.
- Merinero Rodríguez, Rafael (ed.) (2000): *El bandolerismo en Andalucía. Actas de las III Jornadas*. Lucena: Excmo. Ayuntamiento.
- Palacios Fernández, Emilio (1998): “Contrabandistas, guapos y bandoleros andaluces en el teatro popular del siglo XVIII”. En: Huerta Calvo, Javier/Palacios Fernández, Emilio (eds.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Amsterdam: Rodopi.
- Peñalosa, Joaquín Antonio (1998): *Francisco González Bocanegra, vida y obra*. San Luis de Potosí: Editorial Universitaria Potosina.
- Pérez Galdós, Benito (1941): *Los Ayacuchos*. En: *Episodios Nacionales, Obras completas*. Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, vol. II.
- Santos Torres, José (1987): *Papeles de ladrones y jueces de bandidos. Papel 1º: Francisco de Bruna y Diego Corrientes (1776-1781). Mito y realidad. Historia y leyenda de El Bandido generoso y de El Señor del Gran Poder*. Sevilla: Salado Industria Gráfica.
- (1999): *Proceso y muerte del bandolero Diego Corrientes (1776-1781) según los documentos judiciales. Una página negra de la historia judicial de Sevilla en el S. XVIII*. Sevilla: Alfonso Vega.
- Stendhal (1927): *Le rouge et le noir. Cronique du XIXe siècle*. Ed. Henri Martineau. Paris: Le Divan.
- Zumel, Enrique (1855): *Diego Corrientes o el bandido generoso. Segunda parte*. Málaga: La Ilustración Española, col. Galería Dramática Malagueña.
- (1902): *José María. Drama de costumbres andaluzas en siete actos y en verso*. Madrid: E. Velasco Imprenta.