

GUAPOS Y BANDOLEROS EN EL TEATRO DEL SIGLO XVIII: LOS TEMAS Y LAS FORMAS DE UN GÉNERO TRADICIONAL

Por *Emilio Palacios Fernández*

1. *Realidad histórica y social del bandolero español*

Historia y realidad anteceden a la literatura en el tema del bandolero. La presencia de este tipo social en tierras españolas está constatada desde tiempos inmemoriales. No podemos, sin embargo, en estas páginas recordar la profusión de datos que nos proporcionan los eruditos, ni es esta pluma la más adecuada para trazar los perfiles de su figura mítica. Quede, pues, para los investigadores el concretar los rasgos que desde la sociología y la etnografía definen la agitada personalidad del bandido, limpiándola de las adherencias que la imaginación del pueblo y la expresión cultural le han añadido. En estas páginas introductorias sólo pretendemos hacer un recuento básico de sus señas de identidad más destacadas que nos permita conocer con detalle al bandido literario, en especial al que nos descubre el teatro del siglo XVIII.

No es fácil deslindar los distintos tipos de personajes que subyacen en la mentalidad popular cuando se habla del bandolero. Los políticos y las fuerzas del orden público han colaborado históricamente en esta ceremonia de la confusión por intereses particulares, criminalizando a determinados grupos sociales que se resistieron al poder. Así, el vulgar contrabandista convive con el guerrillero, gitanos y moriscos con simples ladrones, guapos y valentones con salteadores de caminos, el agitador social con las bandas organizadas de asesinos.

A la base de la problemática bandoleril encontramos casi siempre, como estudia con precisión Pastor Petit, graves disfunciones sociales, la pobreza y el hambre, que justifican básicamente esa inclinación al mal en los bandidos¹. Conviene añadir, sin embargo, que la marginación presenta una casuística amplia y variada cuyas explicaciones tienen que ver también con inadaptaciones sociales o con el temperamento y psicología patológica de algunos de estos tipos: afán desmesurado de lucro, pasión amorosa enajenante, asentamiento en la ociosidad y libertad sin control... La adscripción a la nobleza o el disfrute de algún oficio burgués, en algunos casos, no empece el militar en este mundo. La figura mítica del bandolero tiene que convivir forzosamente con la del bandido y con otros tipos marginales que desmerecen de su imagen tradicional de "hombre bueno y generoso".

¹ D. Pastor Petit, *El bandolerismo en España. Cinco siglos de desequilibrio social y de bandolerismo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, p. 11. Pueden leerse interpretaciones más generales sobre este tema en los ensayos de Eric J. Hobsbawm, *Bandidos* (Barcelona, Ariel, 1976), *Rebeldes primitivos* (Barcelona, Ariel, 1974) y *Bandolerismo social* (Barcelona, Ariel, 1983).

Joaquín Álvarez Barrientos y Pilar García Moutón han dado cumplida información, en un erudito trabajo, de los términos lingüísticos y de la realidad socio-cultural que subyace en el mundo del bandolero². Bandolero y bandido son palabras de diverso origen que neutralizan su significado en el siglo XVIII, aunque mantienen una diferencia de matiz, en el que el segundo término adquiere un tono peyorativo de personaje anti-social y el primero acaba aceptando la imagen tónica de persona generosa y libre que le proporciona la literatura, especialmente en la época romántica³.

La figura del bandolero hereda, por otra parte, la antigua tradición de las banderías catalanas, que conllevaba en la mentalidad popular los valores que la nobleza y la caballería andante tuvieron en el pasado: honor, valor, atractivo, audacia. Sin embargo, conviene advertir que el desempeño de este rol por tales personajes marginados se convierte en no pocas ocasiones en un espectáculo grotesco y aún macabro, lleno de sangre y muerte⁴.

La geografía del bandolerismo hispano tiene mucho que ver con el atraso secular y la depauperación crónica de ciertas zonas del país. La abrupta orografía de algunas regiones añade luego el paisaje conveniente para el robo y el crimen. Las zonas montañosas sirvieron de refugio natural a los bandidos, y el ámbito rural fue el escenario más frecuente de sus acciones. Aprovechaban la fragosidad de la sierra para asaltar a los que por descuido o atrevimiento intentaban atravesarla, y acudían a ella para ocultarse y esconder sus ganancias tras saquear casas y alquerías de los pueblos del llano.

Entre las zonas más calientes del bandidismo hispano hemos de recordar los Montes de Toledo, cuya céntrica situación en la península los convirtió en espacio estratégico y lugar de paso del bandolerismo trashumante o de quienes, perseguidos, querían acogerse al refugio portugués. Mitos legendarios como Juan Antonio, Diego de Valenzuela, Castrola y Farruco nos recuerdan una tradición de "salteadores", que, nacida en el siglo XIII, pervivió hasta finales del XIX⁵.

Andalucía es la tierra de bandoleros por excelencia. El atraso de la región y su peculiar organización social, basada en la concentración de la riqueza entre los escasos dueños de los latifundios y marcada por la existencia de un amplio proletariado agrícola, favorecieron el desarrollo de este fenómeno. Sierra Morena, pórtico de entrada a las tierras del sur, las Alpujarras y la Serranía de Ronda han sido el habitat natural de muchas de estas gentes hasta épocas recientes, asiduas de sus cuevas, ventas y ermitas. Aunque el mapa del bandolerismo andaluz afecta a casi toda su geografía, suele señalarse el triángulo formado por Cádiz-Antequera-Sevilla, junto al camino real que comunicaba con la capital del reino, como el más frecuentado por ladrones y salteadores.

² Joaquín Álvarez Barrientos y Pilar García Moutón, "Bandolero y bandido. Ensayo de interpretación", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLI, 1986, pp. 1-58. Véanse otras matizaciones lingüísticas en Juan Ramón Lodares, "El bandolero desde el idioma", en AA.VV., *Le bandit et son image au Siècle d'Or*, Madrid, Casa de Velázquez-UAM, 1991, pp. 153-160.

³ Éstas son sus explicaciones: "Bandido lleva en sí una carga de peligro para la sociedad, que se continúa en esa acepción de «persona perversa y desenfrenada» de la que no siempre participa el *bandolero*. Este último estará fuera de la ley, pero sus acciones delictivas no irán, al menos en la imagen que de él deriva y a la que él se atiene, contra el pueblo que lo admira por su defensa de unos valores populares y por lo que representa de rebelión. El bandido, en cambio, capaz de robar y matar sin discriminación, a diferencia del bandolero, que es admirado, sólo será temido" (J. Álvarez Barrientos y P. García Moutón, art. cit., p. 13).

⁴ Puede ampliarse la información en el estudio de Julio Caro Baroja, *Realidad y fantasía en el mundo criminal*, Madrid, CSIC, 1986.

⁵ Consúltese el trabajo de Luis Villalobos Villalobos, *Bandoleros en los Montes de Toledo: Castrola y su compañero Farruco*, Madrid, 1983. También el curioso librito, supuestamente escrito por un labrador, titulado *El bandolerismo en los Montes de Toledo y su extinción*, Madrid, Imp. García y Caravera, 1880. Más recientemente el artículo de Araceli Guillaume-Alonso, "Le brigand castillan du Siècle d'Or vu à travers les archives des Santas Hermandades Viejas: essai de typologie", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 11-19.

Ya en tiempo de los romanos, Augusto puso precio a la cabeza, vivo o muerto, del bandido Caracotta, natural de Estepa. Cuenta la tradición que se presentó valientemente ante el emperador de quien consiguió los dineros de su propio rescate y el perdón de sus muchos crímenes, iniciando así uno de los tópicos más genuinos de la mitología del mundo bandoleril⁶. A los cuatreros de la Bética romana, contra quienes se creó el delito de *abigeato*, siguieron los golfinos de la época visigoda. Más adelante los conocidos ladrones de ganado ampliaron su oficio hacia otros bienes materiales, sin que la Santa Hermandad, creada por los Reyes Católicos, fuera seguro suficiente.

Las bandas de ladrones y salteadores andaluces vivieron su momento de esplendor entre los siglos XVII y XIX. En la década de los 70 de la pasada centuria Julián de Zugasti, a la sazón gobernador de Córdoba, puso orden en el mundo de la delincuencia rural andaluza con la ayuda de la Guardia Civil, fundada en 1844, dejando en el camino los cadáveres de los principales cabecillas⁷. Hasta esta fecha, Andalucía había dado a la historia del bandolerismo los mitos más sobresalientes: Juan de Lucena, Pedro Andrés (el bandido arrepentido en la horca), Francisco Esteban, Juan de Arévalo, Pedro Romero, Diego Corrientes, los niños de Ecija dirigidos por Juan Palomo,... que conforman la galería mejor surtida de la España del crimen.

Los montes de la zona levantina, desde Cataluña hasta Murcia, constituyen otro de los refugios tradicionales del bandido español. El bandolerismo catalán, según explica su historiadora Victoria Sau, pasó por distintas etapas: el medieval está ligado a los bandos que mantuvieron los señores feudales en lucha por el dominio territorial; el de la época de los Austrias adquirió un cierto matiz de resistencia política; el de los siglos posteriores, XVIII-XIX, degenera más abiertamente en simple bandidaje⁸. Juan Sala y Serrallonga (1594-1634) es la figura más celebrada⁹.

El Reino de Valencia fue otro reducto histórico del bandolerismo. Ligado originariamente, como en Cataluña, a las bandas organizadas por la nobleza en defensa de los particulares intereses señoriales, nacidas al amparo de los *Fueros*, y después a los desarreglos sociales que trajo la expulsión de los moriscos, se convirtió, por fin, en un vulgar fenómeno de delincuencia. Multitud de Edictos y Pragmáticas intentaron poner orden en este mundo marginal con poco éxito, dada la escasa colaboración de la ciudadanía y la ineficacia represora de las fuerzas militares, tal vez limitadas en sus actuaciones por los privilegios forales. Su época de esplendor se extiende desde el reinado de Felipe II hasta el de Carlos II, coincidiendo con la reforma agraria, pero pervive, en decadencia, durante las centurias siguientes. Existió un bandolerismo rural (regiones de la Marina, la Huerta...) y otro urbano, relacionado éste con los grupos oligárquicos de las ciudades. El bandido más recordado, por lo menos literariamente, fue Mateo Be-

⁶ Se hallará una relación más detallada de este episodio y de otras historias de bandidos en el conocido trabajo de Constanancio Bernaldo de Quirós y Luis Ardila, *El bandolerismo andaluz*, Madrid, 1934 (Edición facsímil en Madrid, Turner, 1973).

⁷ El propio Julián de Zugasti describió estos hechos, entre memoria y ensayo, en *El bandolerismo. Estudio social y memorias críticas* (Madrid, Imp. T. Fortanet, 1876-1880, 10 tomos). Hay una versión condensada de este voluminoso trabajo, realizado por Benjamín Jarnés, con el título de *El bandolerismo andaluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1934, 2 vols. Más modernamente se ha publicado una selección prologada por el profesor E. Inman Fox, *El bandolerismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

⁸ Victoria Sau, *El catalán, un bandolerismo español*, Barcelona, Ed. Aura, 1973. Véanse también los estudios de Joan Reglà y Joan Fuster, *El bandolerisme català* (Barcelona, Edicions Aymà, 1962), y Joan Reglà, *El bandolerisme català del barroc* (Barcelona, Edicions 62, 1966, 2.^a ed.).

⁹ Sobre este personaje pueden consultarse las investigaciones de Joan Fuster, *Joan Serrallonga. Vida i mite del famós bandoler* (Barcelona, 1961) y de Juan Mon Pascual, *La vida y la muerte del bandolero Serrallonga* (Barcelona, 1972).

net, natural de Benimaclet, cuya criminal biografía se desarrolla en la segunda mitad del XVII. Tampoco debemos olvidar a personajes tan singulares como Juan Merino, Pere Xolvi, Martín Muñoz, Josep Artús, Miquel Escrivà, Pedro Andrés o al murciano Juan de Lisón¹⁰.

Otras regiones de España presentan un panorama del bandolerismo menos definido. En la cornisa cantábrica, a pesar de lo accidentado del terreno, no es tan frecuente, aunque se constatan algunos casos en Galicia, País Vasco y Navarra. En Extremadura estuvo más arraigado en la provincia de Cáceres que en la de Badajoz, justificada esta realidad por la existencia del refugio portugués de Sierra de Estrella, destacando el eme-ritense Francisco de Flores. En el Reino de Aragón tampoco resultó un fenómeno excesivamente desarrollado, por más que recordemos al famoso Manuel Millán. Pueden encontrarse casos aislados a lo largo y ancho de toda la geografía española, aunque la presencia organizada y continua se reduce a las zonas reseñadas¹¹. Madrid aporta a la galería del crimen la figura de su ilustre hijo Luis Candelas, cuya agitada biografía, amor y muerte, llena las páginas más intensas del bandolerismo urbano y romántico.

2. Antecedentes literarios del bandolerismo español

Un tema de tanta intensidad vital, lleno de incidentes y aventuras fuertes, como el del bandolerismo no podía pasar desapercibido para los autores literarios. Los sucesos reales debieron convertirse tempranamente en leyenda en boca del vulgo que poco a poco fue mitificando a los personajes y añadiendo imaginación a los hechos reales. “Cada uno añade o inventa a estas cosas lo que le agrada”, anota José de Pellicer en sus *Avi-sos históricos*, tras recordar las hazañas de Pedro Andreu por tierras de La Mancha en abril de 1644¹². El poeta popular, atento siempre a la sensibilidad de la gente y deseoso de devolverle al pueblo las fábulas que alimentaban su fantasía, las recogía en forma de breves poemas narrativos, textos que no deben confundirse con los romances sujetos al proceso de tradicionalidad, de existencia más duradera. En su conocido *Ensayo sobre la literatura de cordel* Caro Baroja dedica varios capítulos a esta literatura en la que se recogen variopintas historias de mujeres valientes, hombres bravos, contrabandistas, guapos y bandoleros, que constituyen algunas de las páginas más conocidas del romancero vulgar. La mayor parte de los textos manejados por el erudito vasco corresponden, sin embargo, a época más tardía¹³.

¹⁰. Entre los estudios históricos sobre este tema debemos mencionar los de Sebastián García Martínez, *Valencia bajo Carlos II. Bandolerismo, reivindicaciones agrarias y servicios a la monarquía* (Valencia, Universidad, 1971), *Bandolerismo, piratería y control de moriscos en Valencia durante el reinado de Felipe II* (Valencia, Universidad, 1977) y *Bandoleros, corsarios i moriscos*, Valencia, 1980; Margarita Vila López, *Bandolerismo y piratería (1635-1645) en el Reino de Valencia durante el reinado de Felipe IV*, Valencia, 1984. El lector encontrará nuevas claves de interpretación en el artículo de Remedios Ferrero Mico “Bandolerismo en Valencia a finales del siglo XVI”, en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 79-92.

¹¹. La historiografía sobre el bandolerismo es bastante abundante, aunque tiende a la novelización en el recuerdo de las biografías de sus héroes. Además de los libros ya citados anteriormente debemos recordar los de José María Tavera, *El libro de los bandidos* (Barcelona, Ed. Maucci, 1958); F. Hernández Girbal, *Bandidos célebres españoles (en la historia y en la leyenda)* (Madrid, Ed. Lira, 1968-1977, 2 vols.); Juan José Alvear Cabrera y Rafael Cabello Castejón, *Los más famosos bandoleros* (León, Ed. Nebrija, 1980).

¹². *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, p. 224.

¹³. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 87-116 y 347-405.

Las historias de bandoleros se transmiten, más raramente, por medio de las “relaciones de sucesos”, relatos en prosa de sabor popular, donde a veces se incluye algún caso (Véase Henry Ettinghausen, “The News in Spain: Relaciones de sucesos in the Reigns of Philip III and IV”, *European History Quarterly*, 14, 1984, pp. 1-20; Augustin Redondo, “Las relaciones de sucesos dans l’Espagne du Siècle d’Or: un moyen privilégié de transmission culturelle”, en AA.VV., *Les médiations culturelles*, Paris, P. Sorbonne N., 1989, pp. 55-67.

La literatura de cordel sobre bandoleros se inauguró en el siglo XVI, aunque tuvo su momento de esplendor en el Setecientos. De los Siglos de Oro se ha conservado una treintena larga de romances que manifiestan el vigor temprano del tema, sobre todo si tenemos en cuenta que otros muchos han debido perderse con el paso del tiempo¹⁴.

La galería de bandidos catalanes es la primera en aparecer en los pliegos, junto a ejemplos aislados que nos describen las hazañas de salteadores andaluces, valencianos o extremeños. Personajes tan señalados como el citado Joan Serrallonga, Antoni Roca, Miquel Morell, Bort Clua o el nombrado Perot Roqueguinart se convirtieron en mitos literarios de la mano de los poetas populares y de los ciegos recitadores. Muchos de ellos debieron editarse en Barcelona a comienzos del siglo XVII, en un momento en el que se suscitó una fuerte reacción social y política contra este fenómeno en Cataluña. Es lógico que por esta razón aparecieran desprovistos del halo positivo que conseguirán en otras ocasiones. Estos romances poseen un sentido de actualidad y casi se convierten en crónica periodística para los catalanes de entonces, ya que los datos que proporcionan las fábulas literarias se aproximan con bastante exactitud a la realidad histórica¹⁵. Algunos de ellos están escritos en su propia lengua vernácula¹⁶.

Las tres últimas décadas del siglo traen a los pliegos bandidos que operan en otras regiones, especialmente en Extremadura, Castilla y Andalucía. El incremento de su producción y la diversificación geográfica del escenario de las aventuras nos confirman el asentamiento de este género en el que se aúna, según opinión de García de Enterría, una cierta crítica social con la necesidad de buscar unos nuevos héroes que sustituyeran en la mentalidad popular a los viejos mitos tradicionales y aristocráticos, ya en decadencia¹⁷.

Las jácaras y romances sobre jaques, guapos, ramerías, rufianes y valentones, en pliego o libro, dibujan el mundo de la delincuencia urbana cercano al de los bandoleros. No es raro encontrar entre sus versos alguna historia de bandidos. Su expresión literaria adopta, sin embargo, un tono más humorístico o burlesco, sin olvidar ciertas notas de crítica social. Quevedo, el licenciado Juan Gamarra y otros autores barrocos escribieron algunos de los mejores ejemplos sobre la vida rufianesca madrileña — tabernas, mancebías y cárceles—. Son composiciones llenas de casticismo y lenguaje coloquial, haciendo gala en ocasiones de la típica jerga de germanía¹⁸.

También la narrativa del Siglo de Oro recoge historias de salteadores de caminos y de marginados. En la idealizada novela de caballerías el protagonista es el antídoto

¹⁴ Sobre este asunto puede consultarse el trabajo de María Cruz García de Enterría, "El bandido generoso y sus orígenes en la literatura de cordel", en *Berichte im Auftrag der Internationalem Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch*, Seekirchen, 1977, pp. 15-44; y más recientemente el artículo de Augustin Redondo, "Le bandit à travers les pliegos sueltos de XVIe et XVIIe siècles", en AA.VV., *Le bandit et son image...* ed. cit., pp. 123-138.

¹⁵ María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 322 y ss.

¹⁶ Véanse los recogidos en el cancionero de Josep Gibert, *Aplec de cançons de lladres i de bandolers de camí real, acompanyades d'una abreujada història del bandolerisme i bandidatge català*, Barcelona, 1948.

¹⁷ M.C. García de Enterría, *Sociedad y poesía...*, ed. cit., p. 321.

¹⁸ Sirvan de ejemplo las agrupadas en la conocida colección de Juan Hidalgo, *Romances de Germania de varios autores con el vocabulario por la orden del a b c para declaración de sus terminos y lengua*, Zaragoza, 1624. Tenemos una edición posterior en Madrid, Imp. de Antonio Sancha, 1779.

Más información en el viejo trabajo de Rafael Salillas "Poesía rufianesca" (*Revue Hispanique*, XIII, 1905, pp. 8-75). Modernamente han aparecido los ensayos de J.L. Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía* (Salamanca, Universidad, 1979) y de Isabel Pérez Cuenca, "Del jaque al bandolero: las jácaras de Quevedo" (en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 193-200).

del malhechor, y entre las misiones que le encomendaban las viejas leyes de la caballería estaba la de reprimir la delincuencia. Así sus imaginarias aventuras dan paso en alguna ocasión a pendencias con ladrones y bandidos, a los que vencen e intentan reorientar por el camino de la virtud. Pero no gusta detenerse el narrador en exceso en estos tipos vulgares, ya que quiere preservar en el relato su espíritu aristocrático. Por el mismo motivo rechaza traer a la fábula historias de banderías entre gente de la nobleza, que habrían dejado en mal lugar a los de su clase¹⁹.

Tendremos que esperar al *Quijote*, ya con una caballería en clave de parodia, para encontrar más nítidamente a estos personajes marginados. Cervantes incluye en su famosa novela dos episodios de bandoleros. Durante la segunda salida tiene lugar la aventura de los galeotes, bandidos y hampones condenados a galeras a los que ingenuamente libera nuestro protagonista, recibiendo las certeras pedradas de Ginés de Pasamonte y su gente como agradecimiento por su recién estrenada libertad (I, 22 y 23). Camino de Cataluña, ya en la segunda parte, acaece el encuentro con el famoso bandolero catalán Roque Guinart (II, 60). La historia comienza con la sorpresa de Sancho que tropieza con unos pies humanos que penden de los árboles. Lleno de temor acude a su señor, que con toda naturalidad le tranquiliza, dándole la siguiente explicación: “No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no vees, sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados; que por aquí los suele ahorcar la justicia cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta; por donde me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona”²⁰. Avanzado el relato, aparecerá de nuevo el famoso ladrón con el que intima Don Quijote y a quien acompaña en el desarrollo de algunas aventuras, dando siempre una imagen positiva de sus fechorías. Este bandido ya se había asomado a la obra cervantina en el entremés de *La cueva de Salamanca*.

Los diversos géneros narrativos del Siglo de Oro recogen en sus páginas a numerosos personajes de este origen. Antonio Rey Hazas ha seleccionado en un reciente artículo algunos de los episodios más curiosos, analizando su tipología²¹. En ellos se entremezclan bandoleros de clase aristocrática con vulgares salteadores, gitanos y moriscos, convirtiéndose la literatura en testigo elocuente de las distintas especies que nos presenta la realidad social. Los relatos picarescos, por otra parte, se muestran más dispuestos a aceptar a otros colegas de la marginación. El bandolero, como el pícaro, es la contrafigura del héroe narrativo tradicional.

Este tema culmina en la novela del Barroco en dos curiosos ejemplos de bandolerismo con final feliz: *El bandolero* de Tirso de Molina, incluido en *Deleitar aprovechando* (1635); y *El piadoso bandolero* de Juan Pérez de Montalbán, que se recoge en el libro de miscelánea *Para todos* (1632). En este relato se narra la historia de Vicente Fox, noble y galán valenciano, que se hace bandolero para lavar la difamación que pesaba sobre su amada Camila. En realidad su comportamiento desdice enseguida de su nueva profesión por su cortesanía y piedad. Tras numerosas peripecias, vuelve a recu-

¹⁹ Vid. Sylvia Roubaud, “Bandits et malfaiteurs dans les romans de chevalerie”, en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 165-176.

²⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Alhambra, 1979, II, pp. 506-507. Martín de Riquer realiza un sabroso comentario de este episodio en *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1970, 3.^a ed., pp. 158-162. Más datos en el viejo estudio de Luis María Soler, *Perot Roca Guinarda. Historia d'aquest bandoler* Manresa, 1909.

²¹ Antonio Rey Hazas, “El bandolero en la novela del Siglo de Oro”, en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 201-215.

perar a su amiga con quien se casa. Se trata de un relato que mezcla elementos de la novela cortesana con otros propios del género bandoleril.

En *El bandolero* el escritor mercedario, que da amplia juego a este personaje en otros lugares de su obra narrativa y dramática, nos describe una historia en clave religiosa²². Se trata de un relato legendario sobre Pedro Armengol, hijo de noble familia catalana, convertido casualmente en bandolero para acabar luego en santo mercedario. Este final quiebra los tópicos bandoleriles, aprovechando el autor este arrepentimiento para múltiples moralizaciones, típicas de una versión a lo divino. Mientras, la narración se ha llenado de aventuras, amores, reconocimientos, casualidades, cartas comprometedoras y todos los ingredientes necesarios para hacer de ella una novela atractiva para el devoto público cortesano.

Los dramaturgos barrocos, siempre atentos a la sensibilidad y gustos populares, comprendieron el interés que podrían tener tales temas para su auditorio. La comedia de valientes, guapos, bandoleros y salteadores degeneró pronto en un atractivo mundo novelesco en el que se mezclaron realidad y fantasía, adoptando los rasgos propios de la mentalidad del vulgo. Esta fórmula dramática, aún no siendo el género más cultivado, aparece ya perfectamente definida en el siglo XVII. Da tema a comedias enteras o se presenta fragmentariamente incluido en un argumento que tiende a la variedad e hibrididad. En estas páginas sólo pretendemos recordar los principales modelos y sus caracteres más importantes, los cuales nos permitirán establecer algún tipo de comparación con la comedia de bandidos dieciochesca.

A pesar de que existen diversos trabajos antiguos y modernos sobre la comedia de bandoleros en el Barroco, no conozco, en lo que se me alcanza, ningún estudio sistemático de la misma. El viejo estudio de Parker se muestra interesado por buscar los “valores positivos y humanos” que encierran los dramas bandoleriles, preocupado por la aparente inmoralidad de las historias: “Muchos de estos personajes dramáticos españoles siguen una vida anárquica y antisocial para vengarse de una deshonra injustificada, para no perder la conciencia de la propia dignidad por medio de una abyecta humillación. Otros se hacen bandidos por arrogancia, para que resalte y domine el propio valor”²³. Su análisis, que se centra en el tema de la serrana de la Vera que dramatizaron Lope, Vélez y Tirso, resulta insuficiente por olvidar las implicaciones sociales y literarias de la leyenda. Ahondando en las mismas inquietudes, más recientemente, Sullivan ha hablado del valor purgativo de “catarsis cristiana” que pueden tener las violentas historias de bandoleros²⁴. El tremendismo de estos personajes no se justifica por sí mismo, sino que se orienta, a veces a través de caminos tanto tortuosos, a un aprendizaje moral y social. En todo caso, esta perspectiva moralista con la que los citados eruditos analizan el bandolerismo dramático del Barroco debe completarse con ciertas matizaciones sociológicas, sin olvidar la recepción lúdica del espectador, más dispuesto a la diversión que a la prédica.

No sabemos quién fue el iniciador de este género en el siglo XVII. Caro Baroja, siguiendo a Cotarelo, supone que la comedia *El valiente Juan de Heredia*, atribuida a Lope de Vega, es la de creación más antigua²⁵. El dramaturgo madrileño resultó tam-

²² Tirso de Molina, *El bandolero*, ed. de André Nougué, Madrid, Castalia, 1979.

²³ Alexander A. Parker, “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, XIII, 1949, p. 398.

²⁴ Henry W. Sullivan, “Constantes estéticas y originalidad creadora en la comedia española: el bandolero”, en AA.VV., *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 77-92 (*Diálogos Hispánicos*, n.º 2).

²⁵ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., pp. 95-101 y 113 (nota 27).

bién el más fecundo y variado cultivador de estas historias. Los personajes masculinos tienen su mejor representación en las tituladas *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero*²⁶, *Roque Dinarte*, sobre el conocido bandido catalán que ya nos recordara Cervantes, y *Antonio Roca, o la muerte más venturosa*, el bandolero clérigo cuya personalidad histórica estudió V. Dixon²⁷. Los tipos femeninos encuentran protagonismo en *La serrana de la Vera* o en *Las dos bandoleras*²⁸. También pertenecen a la misma serie *El amor bandolero*, *La lealtad en la traición*, *Nardo Antonio, bandolero*, personaje cuyas hazañas discurren en el reino de Nápoles (otra comedia con el mismo título es atribuida a Amescua), etc. En *La Orden de la Redención* y *Virgen de los Remedios* actualizó la leyenda de San Pedro de Armengol, que hemos visto recogida en *El bandolero* de Tirso²⁹.

En general, Lope adopta una postura negativa ante los bandoleros, salvo en aspectos muy puntuales. “Diluidos dentro de su cuadrilla, enfocados por el autor en su conjunto sin que los diversos rasgos de la personalidad individual o el destino de un personaje aislado se interpongan, el espectador percibe en ese bandolero anónimo un ser que podemos definir cruel, cobarde, traidor, inmisericorde y lascivo”, según declara Martínez Comeche³⁰. Al trazar la personalidad de sus héroes no puede olvidar el poeta el desasosiego social que causaban las hazañas de tales personajes ni el menoscabo de la autoridad real que suponía su vida criminal.

Tras las huellas de Lope, el género bandoleril tuvo un amplio cultivo. *El valiente sevillano*, de Enciso, recoge en dos partes las hazañas de Pedro Lobón. Pero la serie de los valientes recuerda títulos de Enríquez Gómez (*El valiente Diego de Camas*), Luis Vélez de Guevara (*El valiente toledano*), Monroy (*El más valiente andaluz, Antón Bravo*), Cantón Salazar (*El valiente Barrionuevo*), Moreto (*El valiente Campuzano*, también atribuida a Zárate)... Historias de guapos son también las obras de Belmonte (*Afanador de Utrera*), Moreto (*Luis Pérez, el gallego*), Rojas (*El bandolero Solposto*, según Mesonero Romanos escrita en colaboración con Cáncer y Rosete). De Cubillo es *Añasco el de Talavera*, y otra que dejó inédita intitulada *El bandolero de Flandes*³¹. El gran mito del bandolerismo catalán, Serrallonga, también motivó una comedia escrita al alimón por Rojas, Coello y Vélez de Guevara intitulada *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*³². Se conserva, anónima, una pieza con personaje femenino conocida por *La bandolera de Baeza y peligro en alabarse*.

²⁶ Juan-Bautista Avalu Arce, “Pedro Carbonero y Lope de Vega: tradición y comedia”, en AA.VV., *Homenaje a W.J. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 59-70. Los aspectos legendarios de este personaje se estudian en François Delpech, “Pedro Carbonero: Aspects mythiques et folkloriques de sa légende”, en AA.VV., *Le bandit et son image*, ed. cit., pp. 107-121.

²⁷ V. Dixon, “El auténtico *Antonio Roca* de Lope”, en AA.VV., *Homenaje a W.L. Fichter*, ed. cit., pp. 175-188. Sobre el mismo tema existe el viejo ensayo de Ramón Pérez de Ayala, “Teatro de justicias y ladrones”, en *Las máscaras*, Madrid, 1919, II, pp. 61-119.

²⁸ Véase el artículo de M. MacKendrick, “The bandolera of Golden-Age drama. A symbol of feminist revolt”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI, 1969, pp. 1-20.

²⁹ Existe otra comedia con idéntico asunto escrita por el canónigo valenciano Tárrega que lleva por título *La fundación de la Orden de la Merced por el Rey don Jaime* (1616).

³⁰ Juan Antonio Martínez Comeche, “Tipología del bandolero en Lope de Vega”, AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., p. 222. Véase también lo que dice Emilio Cotarelo y Mori en la “Introducción” a Lope de Vega, *Obras*, Madrid, RAE, 1916-30, II, pp. 624-656.

³¹ Dolores Noguera Guirao, “*El bandolero de Flandes*, comedia inédita de Álvaro de Cubillo”, en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 235-242.

³² Sobre esta obra debe recordarse el trabajo de J. Givanel i Mas, “Observaciones sugeridas por la lectura del drama de Coello, Rojas y Vélez *El catalán Serrallonga y Vandos de Barcelona*”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 18, 1945, pp. 159-192.

Al igual que ocurriera en la novela, con Tirso de Molina llegan las versiones a lo divino en el teatro de bandoleros. En *La ninfa del cielo, condesa bandolera y obligaciones de honor* una noble campesina pierde su honor merced a los engaños de un duque donjuanesco, casado. Ninfa se echa al monte como bandolera para lavar su afrenta, aunque su nueva personalidad no acaba por ocultar su buen corazón. Su venganza, tras diversas peripecias, acaba en arrepentimiento, haciendo penitencia como ermitaña solitaria del bosque³³. Nuevamente Tirso, en su función de clérigo, da este tinte piadoso a los motivos bandoleriles con unos procedimientos en exceso efectistas y sentimentales. Sobre el mismo tema se escribió otra titulada *La bandolera de Italia y enemiga de los hombres*, atribuida, sin razones evidentes, a Calderón. Todavía se representaba en 1806, año en el que la prohibió la censura “por passages obscenos de la tercera jornada, y salir el Angel Custodio Jesús hecho comediante y cantarse el Te Deum”³⁴. El mismo espíritu nos descubre la obra de Francisco de Cañizares *La gran comedia el dichoso bandolero Fray Pedro de Mazona, capuchino* (Madrid, 1671).

El teatro de bandoleros acaba por configurarse en el siglo del Barroco como un género literario. Desde Lope se han ido concretando los temas, la tipología del personaje, sus rasgos ideológicos más significativos, las formas literarias. También el público, que conoce el horror de estas sangrientas biografías, está decidido a aceptarlas. Como afirma Caro Baroja: “No cabe duda, pues, de que el proceso de idealización, de poetización del bandolero, está ya muy avanzado en el teatro clásico y que incluso la gente que podía padecer en sus viajes e intereses, a causa de las actuaciones de bandidos reales, se hallaba dispuesta a aplaudir las acciones de los bandidos fingidos en las tablas”³⁵. Esta fórmula teatral seguirá viva en el siglo XVIII, adaptándose a los nuevos gustos populares y mostrando sus peculiares caracteres.

3. *El bandolero en el siglo XVIII: historia y literatura*

La lacra social del bandolerismo se mantuvo en el siglo XVIII con un vigor renovado. Ni la voluntad de armonía social, ni la determinación de garantizar el orden público fueron razones suficientes para que los políticos ilustrados pusieran paz en el mundo de la delincuencia urbana y rural. La sociedad tuvo que seguir soportando a los matones que proliferaban en las tabernas suburbiales y los barrios castizos, y también a los bandoleros que seguían prefiriendo el ámbito rural para perpetrar sus robos y crímenes.

Los Montes de Toledo y Andalucía sustituyen ahora en importancia estratégica a Cataluña y Levante, sin que esto signifique la desaparición del bandolerismo en la costa mediterránea³⁶. La figura del bandolero se asimila en numerosas ocasiones a la del contrabandista. Gibraltar, tras su lamentable pérdida en la Guerra de Sucesión, y Cádiz, nueva base del comercio con América, fueron los centros más destacados del contrabando, especialmente de tabaco, que afectaba a las tierras del Sur.

Diego Corrientes, natural de Utrera, es el ladrón más conocido. Bandolero por amor desde que salvara de un intento de rapto a la delicada hija de su señor el marqués de

³³. Pablo Jauralde Pou, “Bandoleros en el teatro de Tirso de Molina”, en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 242-250.

³⁴. Se conserva el manuscrito en la Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 16.892. Consúltense la referencia en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934, I, p. 54.

³⁵. J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., p. 358.

³⁶. Vid. Manuel Ardit, “Bandolerisme i delinqüència a les acaballes de L’Antic Règim (1759-1843)”, en *Industrialització i ruptura social*, Barcelona, Ariel, 1974.

Rodovilla, se transformó luego en uno de los más crueles asesinos. Su descarriada biografía acabó en la horca de la cárcel de Sevilla el 30 de marzo de 1781, sin que el recurso interpuesto ante el mismísimo rey Carlos III llegara a buen fin. Para general escarmiento su cuerpo descuartizado y su cabeza fueron expuestos por los caminos y lugares que en vida oyeran de su fama y criminal valor.

Los bandidos que poblaban Sierra Morena se convirtieron en uno de los más graves inconvenientes en la colonización de La Carolina por el Intendente Pablo de Olavide. Cuenta Ferrer del Río en su documentada *Historia del reinado de Carlos III* lo siguiente: “Las Montañas de Sierra Morena, pobladas en tiempo de los moros, se hallaban casi desiertas muchos años hace y reducidas a bosques espesos, en que sólo se encontraban pastores, lobos y facinerosos y muy pocas casas y lugares, a grande distancia unos de otros. El camino real que conduce desde Madrid a Cádiz atraviesa dichos montes, y desde el lugar de El Viso, en la Mancha, hasta Bailén, que son ocho leguas muy largas, no se encontraban más que dos malas ventas, llamadas de Miranda y de Bailén, en que los venteros daban la ley a su arbitrio, y se entendían, o por miedo o por convención con los bandidos que infestaban el camino, y que, emboscados entre los árboles y matorrales, sorprendían a los viajeros, sin ser vistos por ellos sino cuando los atacaban”³⁷.

Se dictaron, con escaso éxito, numerosas leyes represivas, mientras los presidios del norte de África se llenaban de defraudadores, asesinos y ladrones. De poco sirvió el celo de los agentes de Hacienda o de los soldados y ministros de la justicia. La persistencia del bandolerismo tal vez se justifica por la oculta protección, especialmente en Andalucía, de ciertas familias nobles, que participaban en las ganancias del contrabando. Tampoco los clérigos pusieron demasiado celo en recriminarlo desde el púlpito. Las notas de viaje de los extranjeros que se acercan a nuestras tierras presentan este fenómeno como uno de los problemas más graves de la España de la Ilustración, que afectaba en particular a la seguridad de los caminos. Goya, atento siempre al espectáculo de la realidad, dejó constancia de ello en algunos de sus cuadros y grabados. También la prensa se hizo eco en sus páginas de casos y causas criminales³⁸. Este mismo atractivo morboso debió ser el que alimentó el interés de los poetas populares del XVIII por estos temas³⁹. Se trataba de poner ante el público unas historias divertidas, llenas de aventuras y amoríos, más que intentar una protesta social o política. Por eso no proyectan los bandoleros el aura positiva que les otorgará el Romanticismo al convertirlos en prototipo del rebelde o del “bandido generoso”.

Al analizar los romances dieciochescos sobre bandidos, Caro Baroja nos recuerda que, aunque entre los bandoleros literarios encontremos algún personaje perteneciente a la nobleza, siguiendo antiguas tradicionales, predominan los simples contrabandistas

³⁷. Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España*, Madrid, Imp. de Matute y Compagni, 1856, I, p. 222 ed. facs., (Madrid, FUE, 1988).

³⁸. Las “Causas criminales” se pueden encontrar con frecuencia en el *Memorial Literario*. En julio de 1787 se cuenta la historia de un muchacho de 18 años, Juan Soto, que salvó a su tía de la violación por “el famoso bandolero” Antón Requena, al que disparó un trabucazo, apuntillándole luego con un rejón. Después de este suceso el joven se inició en la vida de la marginación acumulando en su haber numerosos robos, asesinatos y huídas de la cárcel (XI, julio 1787, pp. 296-298). La misma revista incluye otros casos en junio de 1797 (XI, pp. 167-175), agosto del mismo año (XI, pp. 442-445)...

³⁹. De los 2.103 pliegos que registra el investigador Francisco Aguilar Piñal publicados en este siglo, 221 pertenecen a la serie “Novelescos de valientes y bandidos” (*Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972, pp. 47-73).

Véanse también las antologías de Manuel Alvar, *Romances de pliegos de cordel (siglo XVIII)* (Málaga, Ayuntamiento, 1974) y de J. Caro Baroja, *Romances de ciego* (Madrid, Taurus, 1979, 2.ª ed., pp. 127-192).

de tabaco y los vulgares asesinos que buscan en el oficio una libertad y un crecimiento económico al margen de la ley y la sociedad. Entre ellos destacan el guapo Francisco Esteban (natural de Lucena), Pablo Diamante, el sevillano Francisco Correa, Juan de Arévalo (nacido en Osuna), Juan García Nebrón, o el citado Diego Corrientes. Otros están más próximos a los jaquetones quevedianos por su osadía y vida crapulosa como Pedro Cadenas, el jerezano Agustín Florencio, o el castellano Miguel de Arenales.

En el ámbito del bandolerismo, historia y ficción configuran dos realidades interdependientes, aunque cabe trazar unos límites que coloque a cada una en su verdadero espacio. El bandolero social se mueve en una sociedad cambiante, a veces predisuelta a justificar sus hazañas, siempre que no sea víctima de sus propios desórdenes interiores. La literatura crea sus particulares mitos, sujetos a tópicos, estructuras y estilos artísticos. Cada vez más el romance de bandoleros, aunque siga alimentado por la triste realidad cotidiana del mundo de la marginación, se va convirtiendo en una genuina creación literaria en la que los receptores se muestran más interesados por el argumento novelesco, que por factores sociales, ideológicos o informativos. Desde esta perspectiva Joaquín Marco ha estudiado con detenimiento la forma y los temas de los romances de guapos y bandidos en el espacio del romancero vulgar de los siglos XVIII y XIX⁴⁰.

El convencionalismo literario acaba por apoderarse en el Setecientos del pliego de cordel. Son relatos de aventuras dominados por una acción desbordante. Dos ingredientes parecen inevitables para dar el justo tono a los romances: el amor y la muerte. El primero sobrepasando casi siempre los límites de la decencia, y el segundo presentando un completo muestrario de escenas sangrientas hasta superar las normas del buen gusto. Pero esta actitud, supuestamente realista, es ante todo un estilo, una postura literaria, como puede serlo el tremendismo de nuestro contemporáneo Cela. Es evidente que muchos de los bandoleros tienen una biografía preñada de acciones violentas. Pero no se trata tanto de acotar una realidad, como mostrar unas querencias específicas por el crimen, la sangre y la violencia gratuita. En estos aspectos insiste Heriberto Medina en uno de los más recientes análisis de los pliegos del XVIII⁴¹. Ya la literatura del pasado había acostumbrado a los lectores a recibir como normal tales acciones. Hasta puede parecer como si el carácter español estuviera un tanto inclinado a lo rebelde y patibulario, y la historia misma de nuestro país tiene mucho que ocultar en este sentido.

Tales fabulaciones desagradaron en extremo a los políticos ilustrados por ser contrarias al buen gusto, y, sobre todo, ajenas al modelo social que propugnaban. Una pragmática, sancionada por el rey Carlos III, prohibía en 1768 “imprimir romances de ciegos y coplas de ajusticiados, de cuya edición resultan impresiones perjudiciales en el público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública ilustración”⁴². La publicación de pliegos en fechas próximas al edicto manifiesta la fuerza y atractivo que tenían para el público popular estos productos literarios.

Años después, en 1798, el poeta Meléndez Valdés, en su condición de fiscal del reino, volvía a descalificarlos ante la Sala de Alcaldes de Casa y Corte en un famoso *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de jácaras y romances vul-*

⁴⁰ Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977, II, pp. 431-500.

⁴¹ Heriberto Medina, *El romance de ciegos durante el siglo XVIII*, New York, UMI, 1987, pp. 222-284.

⁴² *Novísima Recopilación*, VIII, 18, 4.º.

*gares por dañosos a las costumbres públicas*⁴³. Pide que se retiren del mercado tales textos poéticos, abortos más que obras literarias, ya que los héroes que celebran “nada presentan al buen gusto ni a la sana razón”. La proscripción de los pliegos de cordel se inicia censurando en primer término a aquellos cuyas historias, las de marginados, más le preocupaban: “Son sus temas comunes guapezas y vidas mal forjadas de foragidos y ladrones, con escandalosas resistencias a la justicia y sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos, desacatos de templos, y otras tales maldades, que aunque contadas groseramente y sin entusiasmo ni aliño, creídas cual suelen serlo del ignorante vulgo, encienden las imaginaciones débiles para quererlas imitar, y han llevado al suplicio a muchos infelices”⁴⁴. Esta advertencia resulta grave para el moralista legislador, y nos descubre la inevitable conexión entre vida y literatura. En el mismo saco mete los otros asuntos habituales en estos romances (milagros supuestos, historias de amores...), que tuercen la voluntad de los más desasistidos, “la débil niñez” y “el pueblo sin educación ni cultura”. ¿Y cuál debe ser el antídoto? “Cuidemos de ponerle entonces en las manos, en vez de las indignas jácaras de *Francisco Esteban, los bandidos de Toledo, Pedro Cadenas, la Peregrina* y otras mil y mil pestilentes, los inmortales hechos y la fidelidad y la honradez de nuestros venerables abuelos”⁴⁵. Se detiene a proponer como modelos a los grandes héroes de la historia de España que animaron la vieja épica medieval, los romances tradicionales (“que hoy mismo nos entretienen tanto y nos inflaman”) y las nuevas tragedias neoclásicas.

Los pliegos de cordel y las comedias de bandoleros del siglo XVIII son expresión de la misma sensibilidad y responden, en líneas generales, a idénticos tópicos ideológicos y temáticos, variando sólo los recursos formales propios de cada género. Así lo reconocía el castizo aragonés Romea y Tapia en *El escritor sin título* cuando defendía la imaginación en el teatro, “al igual que en las jácaras de ciego”, contra la verosimilitud neoclásica⁴⁶.

Y de la misma descalificación participan también romance y drama cuando el crítico Olivares de la Cueva los rechaza para “prevenir los delitos” de los lectores, tanto de orden social como moral⁴⁷. Señala con ironía a qué se reducen sus argumentos: “Aquellas resistencias á las justicias, insultar á cada instante a sus Ministros, escalar encierros, substraer pesos, romper procesos, etc. lo reconoce como efectos de un heroico valor; el extraer doncellas de casa de sus padres, seducir á la fiel consorte, eludir la vigilancia de su Superior, etc., nada tiene de criminal, todo esto viene á ser una sutileza de ingenio o sagacidad envidiable; finalmente el hacer el contrabando es un modo sencillo de vivir, que elige el hombre como el que comercia en cosas lícitas ó procura su sustento por medios honestos; esto ni es robar ni quitar á nadie nada; pues esto es lo que se halla impreso en dichos papelotes, se vende, se lee y canta publicamente”⁴⁸.

⁴³. Recogido en *Discursos forenses*, Madrid, Imp. Real, 1821 (citaré por la nueva edición, con prólogo de G. Demerson, Madrid, F. Banco Exterior, 1986). Véase el comentario que hace de este discurso A. González Palencia, “Meléndez Valdés y la literatura de cordel”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VII, 1931, pp. 117-136.

⁴⁴. *Ídem*, p. 102.

⁴⁵. *Ídem*, p. 104.

⁴⁶. J. C. Romea y Tapia, *El escritor sin título*, Madrid, Of. de Manuel Martín, 1763, pp. 52-53.

⁴⁷. A. Olivares de la Cueva, “Artículo V”, *Correo de Madrid*, VII, 1790, n.º 365, pp. 200-203; n.º 367, pp. 118-119; n.º 368, pp. 125-127. Éste es tal vez uno de los mejores análisis de los pliegos de bandidos que se hizo en la época, junto al citado de Meléndez Valdés.

⁴⁸. *Ídem*, p. 203.

Llama la atención que vuelva a recordar, como Meléndez en su *Discurso*, que el “vulgo extragado” y los niños sean los más indefensos ante estas historias que enseñan a delinquir. La lectura de los pliegos por los niños parece que está ligada al aprendizaje de la lectura en las escuelas, pues la ínfima calidad del material hacía de los pliegos unos textos escolares muy asequibles económicamente. Ya lo había advertido en fechas anteriores Campomanes en su tratado sobre la educación popular: “que en las escuelas no se deben leer romances de ajusticiados porque producían en los rudos semillas de delinquir y de hacerse valadrones, pintando como actos gloriosos las muertes, robos y otros delitos que los guiaron á el suplicio”⁴⁹. Las historias de bandoleros, pliegos o dramas, reflejan pues la misma mentalidad popular, y fueron acreedoras de idéntico rechazo social en la pluma de los ilustrados.

4. *Comedias de guapos y bandoleros en el siglo XVIII*

4. 1. **Panorama general**

La comedia de bandidos del siglo XVIII constituye una manifestación cultural escasamente atendida por los estudiosos, necesitada de mayor esfuerzo investigador para sacarla a nueva luz. Mientras la bibliografía sobre la realidad histórica del bandolerismo resulta ya elocuente, e incluso parecen suficientes los estudios sobre pliegos, el género dramático está falto todavía de trabajos que clarifiquen el mundo de la creación y los caracteres literarios de los dramas.

Aún no siendo una de las fórmulas teatrales preferidas por el público, la comedia de bandidos subió regularmente a los escenarios a lo largo de la centuria. Al igual que los romances vulgares resultó víctima del acoso a que le sometieron las autoridades ilustradas y participó de la misma vocación de cultura marginal.

Permanecía vigente el repertorio barroco, reestrenándose las más conocidas obras de Lope de Vega, Monroy, Zárata (*El valiente Campuzano* se representó en Madrid durante la temporada 1785-86)... *El bandolero de Flandes* de Álvaro Cubillo tuvo problemas en su reposición en el coliseo de Granada en 1787 por “las llanezas que se dicen y tienen los graciosos, con voces torpes y aun acciones, como ósculos, etc.”⁵⁰. También le preocupaban al censor Fr. Andrés de Herrera unas supuestas escenas irreligiosas (“el hurto de una hostia por precio de 30 dineros, y en algunos versos sacrílegos”) y ciertas interpretaciones malévolas como la de ascendencia judía de Osorio, Secretario del Virrey de Flandes. Varias de estas piezas fueron nuevamente reeditadas en las conocidas series que sirvieron a los cómicos para la representación y a los aficionados de entretenida lectura.

El período de máxima creatividad coincide con la primera mitad del siglo. Resulta difícil, sin embargo, determinar con precisión el *corpus* completo de las obras escritas en aquellos años. Unas se han conservado manuscritas, y otras se encuentran difícilmente entre las colecciones de ediciones baratas. Para descubrir la autoría de las piezas anónimas o solventar los problemas en los casos de doble atribución se necesitarían estudios más complejos, de los que aún no disponemos.

Entre la abundante y variada producción del dramaturgo madrileño José de Cañizares encontramos algunas creaciones que pertenecen a este género. *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero*⁵¹, que Onrubia de Mendoza supone “comedia históri-

⁴⁹ Pedro Rodríguez de Campomanes, *Educación popular*, Madrid, 1775, p. 153.

⁵⁰ *Vid. Catálogo de las piezas de teatro... de la Biblioteca Nacional*, ed. cit., I, pp. 54-55.

⁵¹ He utilizado la edición de Valencia, Imp. de la Vda. de Joseph de Orga, 1768. Para mayor información sobre otras versiones manuscritas o impresas, puede consultarse a Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de Autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 164 y 187.

ca”⁵², es en realidad una obra en la que se mezclan elementos tan dispares como lo heroico, las aventuras amorosas y la bravura del “guapo” por causa de unos problemas de honra⁵³. La valentía está aquí, sin embargo, domeñada y sometida a unos criterios sociales y morales, y en este sentido se nos presenta diluida, si nos atenemos a los usos habituales. Tuvo bastante éxito y se representó numerosas veces a lo largo del siglo⁵⁴.

Obra mixta parece también *El más valiente extremeño, Bernardo del Montijo*⁵⁵. En esencia parece una comedia heroica en la que se insertan episodios amorosos. No faltan tampoco unas espectaculares escenas en las que pelean guapos andaluces contra extremeños, haciendo gala de un lenguaje propio de bravucones⁵⁶.

El espléndido corral de la Olivera de Valencia, de tan larga y gloriosa tradición dramática hasta que fuera derruido en 1750, fue el marco adecuado para el estreno de algunas de las obras más renombradas del género bandoleril, escritas por dramaturgos locales sin excesivo relieve. La mayoría de ellas recogen historias sucedidas en la propia tierra levantina, convirtiendo en literatura sucesos que habían marcado vivamente a aquella sociedad⁵⁷.

El 27 de octubre de 1728 se estrenaba la pieza *El bandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet* escrita por un tal Gabriel Suárez⁵⁸. Poco sabemos sobre la identidad de este autor, vecino de Valencia y tal vez oriundo de la misma. En un tiempo se pensó que tal nombre era seudónimo del también escritor valenciano Carlos Ros (1703-1773), notario y filólogo de quien se suponía que había redactado su obra en el dialecto autóctono, vertiéndola luego al castellano. Hoy no se admite tal posibilidad, sino que el citado Gabriel Suárez la escribió directamente en la lengua de Cervantes⁵⁹. Llevaba a la escena una conocida historia de bandoleros del Reino de Valencia, sucedida en tiempo de Carlos II (1664), que aún se mantenía viva en la mente

⁵² José Onrubia de Mendoza, *El teatro de José de Cañizares*, Barcelona, 1965, p. 12. Paul Merimée la califica como de capa y espada (*L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université, 1983, p. 107).

⁵³ Véanse las interpretaciones de Alva V. Ebersole, *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII* (Madrid, Ínsula, 1975, pp. 121-129) y de Juan Fernández Gómez, “Sobre la comedia *El guapo Julián Romero*, de José Cañizares” (en AA.VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, 1979, IV, pp. 407-417).

⁵⁴ Según Paul Merimée entre 1708 y 1724 se representó en Madrid 14 veces (*L'art dramatique en Espagne...*, ed. cit., p. 120).

⁵⁵ *El más valiente extremeño, Bernardo del Montijo*, Ms. 15.136 de la Biblioteca Nacional (Madrid). Lleva censuras de Pedro Francisco Lanini, 18 de noviembre de 1704, y de Cañizares del 22 del mismo mes. Sin embargo se atribuye a Juan Bautista Chavarría (*Vid. Catálogo de las piezas de teatro...*, ed. cit., I, p. 341). La autorizada voz de Merimée la cree de Cañizares, e incluso la tiene por autógrafa (*L'art dramatique en Espagne...*, ed. cit., p. 129, nota 52), al igual que el erudito Aguilar Piñal (*Bibliografía de autores españoles...*, ed. cit., I, pp. 163).

⁵⁶ J. Caro Baroja, siguiendo a Mesonero Romanos, atribuye a Cañizares una obra titulada *El dichoso bandolero*, de cuya autoría no tenemos en la actualidad confirmación fehaciente (*Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., p. 358).

⁵⁷ Información más cumplida en el artículo de Francis Sureda, “À propos de la representation de comedias de bandoleros à Valencia sous la règne de Philippe V”, en AA.VV., *Actes du 1er Colloque sur le Pays Valencien à l'époque moderne*, Pau, Université, 1980, pp. 157-170.

⁵⁸ He manejado la siguiente edición: *Comedia famosa. El bandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet*, Primera Parte, Valencia, Vda. de Joseph Orga, 1769 (n.º 151).

⁵⁹ F. Sureda aporta un puñado importante de buenas razones en el art. cit., pp. 159-160. Además de las obras de bandoleros que se citan en el texto, escribió la comedia de santos titulada *El lucero de Verona, San Pedro Martyr* (s.l., s.f./ B.N. T. 6434).

de todos, refrescada en la memoria colectiva por las diversas ediciones de pliegos de cordel. Benet, a quien se le imputaban 37 homicidios, cayó en poder de las tropas del marqués de Camarasa. La sentencia le obligó a servir tres años en los tercios de Nápoles, pero antes de cumplir este plazo retornó a su pueblo, Benimaclet, que le recibió como a un héroe con el acompañamiento del repique de las campanas de las iglesias, ante el disgusto de las autoridades⁶⁰. En la obra teatral quedan claras las señas de identidad: no sólo se manifiestan en los abundantes valencianismos, la geografía real de calles y lugares de la ciudad, el espacio de los pueblos próximos, sino que el ambiente nos descubre a la sociedad burguesa de la ciudad del Turia y la tradición de las banderías entre gente de nobleza.

La comedia alcanzó muchísimo éxito, representándose en la Olivera durante siete días seguidos con buenos ingresos y subiendo al escenario en veintinueve ocasiones hasta el año 1746, según la investigación de F. Sureda⁶¹. También fue muy bien recibida por el público madrileño tras su estreno en el corral de la Cruz el 12 de mayo de 1731 por la compañía de San Miguel, permaneciendo en él durante ocho días. La benévola recepción le llevó al autor a convertirse en especialista del género. Hizo una segunda parte del *Mateo Vicente Benet*⁶², en la que el protagonista, destinado a Nápoles como militar, prosigue sus hazañas en tierras italianas, para tornar de nuevo a las aventuras en su ambiente valenciano, tal como ocurriera en la realidad.

Excelente acogida tuvo también una tercera obra de bandoleros que escribió Gabriel Suárez con el título, altisonante y expresivo, de *El asombro de Jerez y terror de Andalucía, don Agustín Florencio*⁶³. Esta vez se utiliza una historia típica del bandolerismo andaluz, su protagonista es natural de Jerez de la Frontera, también muy conocida por los pliegos de cordel. Amor, contrabando, aventuras y muertes son los ingredientes típicos de su argumento. Pronto llegó a los escenarios de la capital del reino. El censor Luis Billet puso algunos reparos en la reposición de 1735 por el tratamiento que se daba en ella a un corregidor que aparecía en situaciones “indecorosas” y era tratado de “canalla, doctrina que no se puede permitir”⁶⁴.

Otro autor valenciano de nombre José Vallés, escasamente conocido, aunque tal vez relacionado con la farándula, es el creador de algunas otras comedias del mismo tipo. El 13 de mayo de 1733 subía a las tablas de la Olivera su obra *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban*⁶⁵. El público valenciano la recibió con gran agrado durante

⁶⁰. Estas referencias en el artículo de J.E. Martínez Ferrando, “Algunas noticias sobre Josep Artús, famoso bandolero del siglo XVIII”, en AA.VV., *Homenaje a J. Vicens Vives*, Barcelona, 1967, II, pp. 383-387.

⁶¹. F. Sureda, art. cit., p. 159. En Valencia siguió en repertorio hasta final del siglo, junto a otras de su especie, siendo siempre bien recibida según las investigaciones de Arturo Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII* (Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 229).

⁶². Gabriel Suárez, *El bandido más honrado, y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet*, Segunda parte, Valencia, Vda. de Joseph de Orga, 1769 (n.º 152).

⁶³. Impresa en Barcelona en dos ediciones, una sin fecha, y otra, que es la que manejo, en la Imp. de Francisco Suriá, 1771 (n.º 153).

⁶⁴. Se conserva un manuscrito en la Biblioteca Municipal de Madrid con censuras de Cañizares de los años 1734, 1735 y 1740 (P. Merimée, *L'art dramatique...*, ed. cit., p. 117, nota 6).

⁶⁵. La atribución de la obra a Vallés es fruto de las indagaciones de Leandro Fernández de Moratín. La Barrera lo reconoce como “autor valenciano de los últimos años del siglo XVII y los principios del siguiente” (*Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, p. 417). Jerónimo Herrera Navarro lo diferencia de otro dramaturgo barcelonés del mismo nombre, apuntador en los teatros de la corte, que murió en 1779 (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1992, pp. 463-464).

una semana, y volvió a reclamarla once veces más hasta 1744, siempre con una asistencia de espectadores por encima de lo habitual⁶⁶. Luego tuvo muchísima aceptación en todos los teatros de España como lo muestran las numerosísimas ediciones que se conservan de ella⁶⁷. La historia de Francisco Esteban, oriundo de Lucena y muerto en torno a 1705, es de las más típicas del bandolerismo andaluz, y había originado numerosos pliegos de cordel. Perdonavidas, bravucón y, por supuesto, contrabandista, el protagonista presentaba una biografía llena de sangre y robos.

Volvió a probar fortuna Vallés con una obra menos conocida que lleva por título *La charpa más vengativa y guapo Baltasaret*⁶⁸. No he tenido la fortuna de encontrarla, pero parece volver nuevamente al tema valenciano. Tal vez Baltasaret sea el mismo Baltasar Ros que alterna con Benet en la obra de Suárez.

El librero y poeta Pascual Escaplez de Guilló, natural de Elche (1700-1755), pertenece al mismo círculo valenciano. Escribió varios ensayos de erudición histórica y religiosa de tema local⁶⁹, y “también compuso cuatro comedias que dejó manuscritas”⁷⁰. Desconozco el paradero de las mismas, pero recuerdo el título de una de ellas que debe pertenecer al género que analizamos: *Amor imposibles vence y piadoso bandolero*.

Llama la atención el éxito de las comedias de bandidos en el teatro de Valencia, hasta rivalizar incluso con las divertidas piezas de magia. La atracción que pudieron tener para el público local no se justifica ahora por la pervivencia del bandolerismo en estas tierras levantinas, ciertamente en decadencia en relación a siglos anteriores. Al espectador le gustaba ver en el escenario historias que reconocía y que le descubrían la geografía urbana y las costumbres de la comarca, recibéndolas como una cosa personal y próxima. Pero también se trata de un tipo de obra divertida que tiene un atractivo literario por sí misma, por lo cual puede cautivar, y cautivó, igualmente a espectadores de otros lugares.

El repertorio de las comedias de guapos y bandoleros parece ser más extenso, aunque algunas de las obras de las que tenemos noticia necesitan mayores aclaraciones sobre la personalidad de sus autores y señas de identidad. Tomás Manuel Carretero, cómico manchego que sirvió a Madrid largos años, estrenó en los corrales de la corte en 1746 *El más heroico valor y temido valenciano, Matías Oltra*. Se conserva manuscrita y parece ser la única pieza que inspiró Talía a su autor⁷¹.

Su noble ascendencia no supuso inconveniente para que Francisco Scotti Fernández de Córdoba, nacido en Baza, se convirtiera en autor dramático. La más conocida de cuantas obras escribió resultó ser *El valor nunca vencido y hazañas de Juan Arévalo*, que se representó en Madrid en 1734⁷². Cuenta en ella las aventuras del bandido Juan

⁶⁶ Datos del citado artículo de F. Sureda, p. 162.

⁶⁷ Hay ediciones de: Salamanca, s.f.; Sevilla, s.f.; Valencia, 1767; Barcelona, 1774. Aquí se utiliza la impresión de Madrid, Imp. de Antonio Sanz, 1751, que atribuye la obra a “un ingenio valenciano”.

⁶⁸ Joseph Valles, *La charpa más vengativa y guapo Baltasaret*, Madrid, Imp. de Antonio Sanz, 1747. Hay otra edición posterior de Valencia, Imp. de la Vda. de Joseph de Orga, 1769. Parece que la Biblioteca Municipal de Madrid conserva una versión manuscrita, que no he consultado.

⁶⁹ F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles...*, ed. cit., III, p. 180.

⁷⁰ M. Rico y García y A. Montero Pérez, *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, Alicante, 1888, I, p. 163. Véase también J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores...*, ed. cit., p. 165.

⁷¹ No consta ninguna otra en el repertorio de F. Aguilar Piñal (*Bibliografía de autores españoles...*, ed. cit., II, p. 242) ni en el de Jerónimo Herrera Navarro (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, ed. cit. p. 90). El texto se encuentra en la Biblioteca Municipal (Madrid), Ms. 48-12.

⁷² El texto se conserva manuscrito en la Biblioteca Municipal (Madrid) con censura de J. de Cañizares (J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales...*, ed. cit., p. 419). La *Gaceta* anunció una edición de esta obra, que yo no he conseguido encontrar, en Barcelona, 1735, a nombre de un supuesto “ingenio andaluz”.

de Arévalo, nacido en Osuna, cuya accidentada biografía ya habían ensalzado repetidas veces los poetas populares en sus pliegos de cordel.

Juan Bautista Chavarría debió nacer en Valencia, pero su vida está ligada a la capital de España donde fue arpista, actor y, finalmente, director de sus corrales entre 1703 y 1709. Se le atribuye la autoría de una única comedia titulada *El valiente Pedro Ponce*, representada en la temporada 1706-1707 y por cuyos derechos percibió 800 reales⁷³. La pieza debió hacer fortuna, pues Simón Manuel de Alarcón, músico ligado igualmente a las ciudades de Madrid y Valencia y tal vez amigo del anterior, compuso una segunda parte que todavía era representada en los coliseos de la capital en 1734 por la compañía de Manuel de San Miguel⁷⁴. No tengo localizadas ninguna de las dos partes, ni manuscritas ni impresas. Sí conocemos un romanzón sobre el mismo bandido impreso en la ciudad del Turia que lleva por título *Relación verdadera de la vida, hechos y atrocidades de Pedro Ponce*.

Es posible que se escribieran algunas otras obras de las mismas características, pero no tenemos constancia de las mismas. Quedan hasta aquí registradas la mayor parte de las piezas del repertorio completo de las comedias de guapos y bandidos de los siglos XVII y XVIII que se recogen en la prohibición de 1800 en el *Teatro nuevo español*, publicado por encargo de Leandro Fernández de Moratín⁷⁵. Algunas de ellas parecen estar perdidas, y todas necesitan estudios más detenidos.

Tampoco conviene olvidar que los temas de bandoleros se integraban con frecuencia en obras de otros géneros, siguiendo la tendencia a la mixtificación propia del teatro popular. Así ocurre en la conocida comedia de santos *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra* (1735), obra del clérigo Tomás de Añorbe y Corregel. La protagonista, raptada por unos bandoleros, vive con ellos una interesante aventura en los montes de Alemania, aprovechando el autor la circunstancia para pintarnos en clave de humor sus costumbres y organización⁷⁶. No queda constancia en el santoral de que ese episodio pertenezca realmente a la biografía de la santa, pero los espectadores no pusieron ningún reparo, porque les debió parecer una historia próxima y creíble. Personajes semejantes (bandoleros, jeques, contrabandistas) aparecían en las piezas de teatro menor. Ramón de la Cruz nos legó una completa galería en sus sainetes.

⁷³ J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales...*, ed. cit. p. 147. Parece que fue publicada como anónima, aunque desconozco tal edición.

⁷⁴ *Ídem*, pp. 8-9.

⁷⁵ "Lista de las piezas dramáticas que conforme a la Real Orden de 14 de enero de 1800 se han recogido prohibiéndose su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el Reino", en *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Of. de Benito García, 1800 (Precede a los dramas en los tomo I, II, III y IV).

El catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional aún recoge otros dos títulos: *Los bandidos de Italia y la cueva de Mercurin*, que se supone del siglo XVIII, y *Los bandidos de la Calabria*, traducción en prosa por P.M.N. a principios del siguiente siglo.

⁷⁶ Thomas de Añorbe y Corregel, *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra*, Madrid, Juan Perez, 1735, Jornada I. Cuenta burlescamente Tomate:

"Antes que la Aurora salga
se levantan los Amigos,
que van à hacer la oracion
à los lados del camino.
Y si ven algun hermano,
que camina (qué santicos!)
dandole los buenos dias,
le expulgan bien los bolsillos.
Y dexandole sin blanca
suelen darle quatro chirlos,
y le envian al instante
a gozar Campos Eliseos." (p. 3)

En el mismo sentido René Andioc ha destacado la tendencia de la comedia heroica barroca, tal como se recibe por los espectadores dieciochescos, a acercar su sensibilidad al relato de bandoleros. Lo mismo ocurre en las nuevas piezas que se escriben de este género. El héroe tradicional tiende a perder su prestancia histórica para convertirse en un bravucón semejante a los guapos, siguiendo las pautas que marcara la evolución de la épica medieval, y que manifiestan los romances vulgares. Pero refleja igualmente esa conocida inclinación de la sociedad dieciochesca hacia el casticismo, incluidas sus clases nobles. En 1786 un desconocido crítico, que se ocultaba bajo el seudónimo de *Madamiselle Bouville*, aseverada al respecto: “He visto el famoso Carlos XII con el carácter de un guapo Francisco Esteban y una Juana Gray [*sic*] con un amor de calle-ra”⁷⁷. Algo parecido le sucede al galán, protagonista de las comedias de capa y espada, que acaba transformándose en enamorado ostentoso y agresivo como el guapo, y muestra una valentía que raya con la bravuconería⁷⁸. El teatro acepta los modelos y los usos populares en este proceso de vulgarización del hecho literario.

4.2. Tipología

No hablamos aquí de la tipología de la comedia de bandoleros desde el punto de vista estructural. Intento establecer, si esto fuera posible, una clasificación de estas obras desde el argumento. En la medida en que la fábula dramática recoge historias de la realidad, ésta impone su propio orden interior. Ya en un viejo libro del siglo pasado, publicado en 1841, el cordobés Ramírez de Arellano, al estudiar el mundo de los bandidos españoles, distinguía tres categorías: guapos (“que eran aquellos que hacían alarde de su valor temerario y no respetar ni Rey ni Roque”), contrabandistas, ladrones y salteadores⁷⁹. En la práctica resulta difícil que la historia nos presente a estos personajes en estado puro. Habrá que definirlos, pues, en razón de sus caracteres más significativos.

Las mismas dificultades observamos en las manifestaciones literarias. El mundo de los pliegos de cordel recoge una gran variedad de tipos, que hacen casi vano cualquier intento de ponerlos en orden. En el estudio de Joaquín Marco se agrupan en cinco clases, atendiendo a quién ejerce el protagonismo de la historia: un jefe individual, dos varones, grupo de hombres, la mujer (disfrazada de hombre, bandolera, que venga su honor), o una pareja de amantes⁸⁰. Esta organización puede orientar también cualquier clasificación argumental de las comedias, si se tiene en cuenta, que en el estado actual de conocimiento del teatro de bandoleros trabajamos con excesivas limitaciones. Podemos distinguir lo siguientes tipos:

— Comedias de guapos: Cuentan historias de valentones, donde los personajes manifiestan un gran valor y bizarría⁸¹. Se trata de una manifestación del “heroísmo popular”, que en ocasiones puede derivar a situaciones ilegales, próximas al mundo de la germanía. El ejemplo típico podría ser la ya citada obra de Cañizares *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero*, con las advertencias que antes se indicaron.

⁷⁷ Recogido por R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., p. 141.

⁷⁸ *Ídem*, pp. 166-169.

⁷⁹ Citado por J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., pp. 364-365.

⁸⁰ Joaquín Marco, *Literatura popular en España...*, ed. cit., II, p. 436.

⁸¹ El *Diccionario de Autoridades* describe al guapo de la siguiente manera: “Animoso, valeroso y resuelto, que desprecia los peligros y acomete con bizarría las empresas arduas y dificultosas”. Y guapeza: “Bizarría, valor y resolución para acometer alguna empresa arriesgada o peligrosa” (IV, p. 87 a).

— Comedias de contrabandistas: Los protagonistas practican el contrabando y tienen problemas con la justicia. De aquí se deriva el enfrentamiento con los soldados, las peleas, las muertes, los encarcelamientos, los juicios. Se caracterizan por el desarrollo de una acción constante y desbordada. Podría servir de modelo *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban* de José Vallés. Bernaldo de Quirós evita a este personaje en su historia del bandolerismo andaluz porque “no es un verdadero bandido, sino un contrabandista perdonavidas”⁸².

— Comedias de bandoleros: Es la fórmula más típica y tradicional del género. El bandolero es un marginado voluntario de la sociedad que roba y mata, a veces sin demasiada justificación. El *Diccionario de Autoridades* lo describe en los siguientes términos, recordando también las antiguas costumbres de las banderías feudales: “El que sigue algún bando por enemistad y odio que tiene a otro, y se hace al monte, donde los unos y los otros andan foragidos y en continua guerra: y también se extiende a los ladrones y salteadores de caminos” (I, p. 545 b). Tras dar una definición similar de la palabra bandido, añade “se entiende por el que roba y hace daño a los pasajeros y a los lugares” (I, p. 544 a). Quizá el ejemplo más claro lo encontremos en la comedia de Gabriel Suárez *El bandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet*. Normalmente la historia está trazada desde el protagonista, que destaca como personaje principal. Sin embargo, en algunas obras el dramaturgo se entretiene en descubrirnos con detalle el mundo del bandolerismo, poniendo de relieve las peleas entre bandas opuestas y las costumbres de sus componentes.

La clasificación quedaría completa si incluyéramos las comedias de bandoleras. No hemos tenido la fortuna de encontrar ninguna obra con protagonista femenino. La tradición barroca nos muestra, sin embargo, que fue un tipo muy del agrado del público por las situaciones comprometidas que provocaban tales historias, y por el erotismo más o menos explícito que conllevaban. Los pliegos dieciochescos nos presentan algunos ejemplos que bien pudieron haber dado materia para la obra dramática: la valenciana Josefa Ramírez, Isabel Gallardo, Victoria Acevedo o la aragonesa Espinela⁸³.

La mujer valerosa, disfrazada de hombre, que se echa al monte, remedando al varón, tiene una rica y larga tradición en la literatura, ligada generalmente a dos causas: la búsqueda del enamorado o el deseo de lavar la honra mancillada. Lope utiliza profusamente este motivo en su teatro⁸⁴. Como modelo de comedia de bandolera queda también su citada obra *La serrana de la Vera*.

Siguiendo la tradición barroca, el teatro del Setecientos gusta llevar a la escena mujeres valerosas que agradaban por igual al público de la cazuela y al del patio. Amazonas, damas guerreras que manejan la espada mejor que los hombres, son personajes habituales en los dramas heroicos del siglo XVIII⁸⁵. Resulta obvio que las bandoleras no habrían desentonado en este contexto teatral. En las comedias de bandoleros algunas acompañan a los hombres sin desmerecer en valentía a sus compañeros masculinos. En *El asombro de Jerez y terror de Andalucía, don Agustín Florencio* de Suárez encontramos a la enamorada Isabel que sigue al protagonista en todas sus aventuras. El poeta

⁸² *El bandolerismo andaluz*, ed. cit., p. 13.

⁸³ Más información en el libro de J. Marco, *Literatura popular en España...*, ed. cit., II, pp. 468-487.

⁸⁴ Entre la numerosa bibliografía recordamos en especial los trabajos de Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español. Siglos XVI y XVII* (Madrid, Rev. de Occidente, 1955) y de Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer varonil* (Cambridge, University Press, 1974).

⁸⁵ Véase la interpretación de R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., p. 221 y ss.

constata su derroche de valor, comparándola con los grandes mitos de mujer fuerte que nos recuerda la historia: las Amazonas, las valientes romanas y la leona de Albania. Ella se enfada porque Agustín Florencio quiere relegarla a cuidar caballos, cuando llega la hora de participar en una acción muy peligrosa. Le espeta indignada:

“Por venir con estas faldas,
piensas tú, que estas manitas
no saben dar cuchilladas?»

4.3. El bandolerismo literario

La realidad y las leyendas de salteadores son las fuentes básicas en las que se alimentan las comedias de guapos y bandoleros. Casi nunca manifiestan interés por los sucesos contemporáneos. Parece como si fuera necesario que los sucesos estén alejados en el tiempo, hasta que sus protagonistas se conviertan en mitos en boca del pueblo. El acontecimiento actual, en principio, sólo tiene interés como causa de juzgado o como noticia en la prensa. Entre la historia y el teatro casi siempre está el pliego de cordel, que supone el primer paso hacia la literatura.

La comedia de bandoleros es un teatro de aventuras novelescas en el que los episodios han configurado un mundo tópico que recuerda la realidad, pero que al mismo tiempo sólo tiene sentido como fórmula teatral. La biografía dramática del bandido no difiere básicamente de la histórica, pero tampoco es la historia. La imaginación maneja los hilos de la fábula creando su propia realidad literaria. No se trata, pues, de definir la personalidad verdadera del malhechor, sino de comprobar cómo se dramatizan tales rasgos en la comedia, qué elementos temáticos resultan más interesantes y significativos, qué recursos formales se utilizan para el desarrollo de la acción.

El argumento suele presentar sólo un trozo de la vida del bandolero, un período de madurez que acaba en la cárcel, en el exilio o en la muerte. No interesan los datos de infancia y juventud del protagonista, aunque, a veces, se nos transmiten de manera indirecta diversas informaciones: su escaso interés por el estudio, sus peleas infantiles (premotivación de las violencias posteriores), su iniciación en el contrabando, su primer crimen, la persecución de la justicia, su refugio en la milicia... Cuando se llega al tiempo de la comedia, nuestro bandolero está formado y dispuesto para la aventura. No siempre se necesita un motivo especial que la justifique, pues los hechos que se cuentan no son sino parte de una vida en acción. Pero, si el dramaturgo quiere dar mayor solidez a los inicios, buscará sus razones en la venganza social o en un desaire amoroso.

La acción viene mediatizada por el argumento base que ha elegido el dramaturgo. En las comedias de contrabandistas, esta práctica ilegal provoca los sucesos posteriores. Vallés retrata a un Francisco Esteban que se dedica al contrabando de tabaco y sal, y esto le lleva a desplazarse de unos lugares a otros para esconder su mercancía o para venderla. Él cree ejercer un oficio tan honesto como cualquier otro. Tras ser detenido, la justicia le echa en cara el que viva del fraude al Estado. Se defiende diciendo que lo hace para alimentar a su anciano padre, a su mujer e hija, e incluso se lamenta de que debe esforzarse mucho para conseguir “un pedazo de pan”. Tiene que insistir el juez para intentar hacerse entender, seguramente en vano:

“Pero siendo esos derechos
del Rey, y es ley que se guarden,
mira el delito en que incurre
quien los usurpe, y defraude”⁸⁶.

⁸⁶. J. Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 17 b.

Luego vendrán los enfrentamientos con los ministros de la justicia. En las comedias de bandoleros las peleas, los robos, los repartos del botín, la cena junto al fuego a la luz de la luna, los juicios, las cárceles son motivos tópicos consustanciales a ese modo de vida.

Las comedias de guapos, contrabandistas y bandoleros constituyen un relato típico de amor y aventuras, bajo estructura y ropaje dramático. Para conseguirlo se utiliza una serie de recursos argumentales de tipo novelesco, que le confieren sus señas de identidad.

Todas las obras tienen en común el *derroche de acción* que proviene del acoso a los malhechores por parte de la justicia o de unas bandas contra otras. Algunas obras presentan un movimiento casi cinematográfico en las persecuciones, que debió ser mejor disfrutado por los lectores que por los espectadores, dadas las dificultades de puesta en escena, salvo que la imaginación solventara tales limitaciones. Pueden servir de ejemplo la persecución de Manuel Vicente Benet por las calles de Valencia, salvándose siempre en situaciones extremas, o la de Agustín Florencio huyendo de los soldados que siguen de cerca su rastro hasta el interior de una iglesia. Ciudades, pueblos, montes abruptos y de densa vegetación son el escenario habitual de los episodios más interesantes.

Las persecuciones acaban casi siempre en violentos enfrentamientos. Las historias de bandoleros se desarrollan en medio de un festival de *disparos*, que debían de dejar aturcidos los oídos de los sufridos espectadores. Tal vez para el público del corral de la Olivera, acostumbrado a los tradicionales fuegos de artificio de la ciudad, el intenso ruido era de su agrado. Por eso en *Manuel Vicente Benet* no hay inconveniente en introducir incluso un cañón en escena para acabar con la resistencia de los bandidos refugiados en una casa. Donde no llegan las armas de fuego aparecen los puñales, dagas, o espadas de cualquier tipo.

El resultado es casi siempre una *orgía de sangre y muerte*. Los bandoleros históricos fueron, como ya sabemos, famosos asesinos. Pero el interés por lo sangriento y lo macabro es una herencia del romancero popular⁸⁷. Benet resulta de los más sanguinarios. No menos de diecisiete muertes deja tras sí entre corchetes y colegas. Alguna, como la del ventero soplón, es particularmente cruel y violenta. Postrado éste en la cama, aparece el malhechor disfrazado de médico para meterle el miedo en el cuerpo haciéndole creer que está mortalmente enfermo (“que en vos son mortales/ todas juntas estas señas”). Después de reírse de él largo rato y hacerle rezar devotamente todas las oraciones que recuerda, le dispara dos tiros a bocajarro que le destrozan la cabeza. Como debe manifestarse generoso, para conformarse a los modelos literarios, le da unos dineros a la viuda para que le entierre dignamente. Los malheridos que el valiente Benet deja en el camino resultan incontables.

Hay ciertas dosis de ingenuidad en medio del horror de la muerte. Se mata y se huye tranquilamente. No ocurre nada. Pasamos al cuadro siguiente y volvemos a repetir la historia. El bandolero se manifiesta como un profesional del crimen sin sentimiento. Aun cuando las muertes sean casuales, no hace sino desempeñar el papel que le marca la historia. Resulta obvio que tantos crímenes, muerte y sangre derramada sin escrúpulos, y muchas veces sin mayor necesidad, no pueden responder más que a una intencionalidad literaria. Esto nos permitiría comparar estas comedias con distintos géneros de la cinematografía moderna (películas del oeste, policíacas, de la mafia, de ladrones,...).

El autor gusta mantener viva la atención del público. Una de las formas más usuales de conseguirlo es colocando a los malhechores en situaciones límite: a punto de caer

⁸⁷. Augustin Redondo destaca “l’univers d’horreur qui domine dans tous les pliegos” de bandidos como uno de sus elementos más significativos (“Le bandit à travers les pliegos sueltos des XVIIe et XVIIIe siècles”, en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., p. 134 y ss.).

prisioneros en manos de los soldados, en trance de muerte, aherrojados en la cárcel... Todo esto forma parte de la *estrategia de la tensión* en la que se implica vivamente al espectador identificado con el protagonista, sintiéndose con él liberado cuando termina felizmente la aventura. Coloca a los héroes en situaciones extremas para sentir el placer de salvarlos, los encarcela para gozar con su libertad.

Muchas veces el bandido, perseguido de cerca por los corchetes, encuentra su salvación refugiándose en una iglesia o en una ermita. No es que sea una persona religiosa, pero conoce los antiguos usos sociales del derecho de asilo. Agustín Florencio utiliza con mayor frecuencia que nadie de este recurso. Los soldados que le persiguen quieren echar abajo la puerta del templo, mientras les retiene la autoridad del alférez, porque no se debe entrar en él sin la autorización del vicario. Conseguida ésta, se introducen en su interior y, tras rastrear minuciosamente el lugar sagrado, encuentran al bandido escondido en una tumba.

Los malhechores están en continuo *conflicto con la justicia* a causa de su vida delictiva. Los jueces empeñan todo su afán y esfuerzo en detenerlos, haciendo uso de los medios a su alcance: ponen precio a su cabeza, prohíben que se les preste ninguna ayuda, mandan a los ministros en su busca. Una vez presos, los someten a juicio y encarcelan. Hay un episodio que acaba convirtiéndose en tópico en estas historias: que el mismo bandolero se presente ante el juez o el corregidor para conseguir, por la fuerza, el perdón de sus propios delitos. Se muestra orgulloso, fanfarrón y procura humillar en todo momento a la autoridad. Ésta se ve obligada a ceder, temerosa, pero juega al proceso de la dilación por ver si, mientras, llega la guardia o puede ingeniar alguna celada para retenerle. En medio de los inconvenientes, el asesino suele salir vencedor de este encuentro, llevándose en ocasiones el rescate que se ofrecía por su persona. Casi siempre las autoridades quedan ridiculizadas por su comportamiento poco hábil para dominar al héroe popular.

La misma valentía y sangre fría manifiesta el valentón cuando se trata de *liberar de la cárcel* a algún compinche. Agustín Florencio sale del presidio gracias al ingenio de la bella Isabel. Se disfraza ésta de gitana con ropas viejas, tuerta y fea, cantando versos de antigua juglaría. Encandila con su lenguaje flamenco al alcaide y se ofrece a distraer a los presos con su titilimundi. Observan éstos unos grabados a través de una ranura de cristal, y ella relata historias de Roma y aventuras amorosas. Cuando por fin puede acercarse a Florencio, le refiere un cuento de prisioneros, mientras se las ingenia para entregarle a escondidas unas pistolas. Sólo falta la entrada de Juanillo y Galacho para iniciar los disparos y salir milagrosamente indemne, para eso es el héroe, de su prisión en medio de los balazos de los guardas.

También las *relaciones humanas* están marcadas por una serie de rasgos característicos, muchos de ellos fijados ya en los pliegos de cordel y en los usos de la comedia barroca⁸⁸. El bandolero mira a su padre con amor y respeto. Francisco Esteban envía continuas ayudas materiales a su pobre progenitor, que le corresponde con celo paternal y manifiesta su temor por los excesos criminales de su hijo. El guapo Julián Romero de Cañizares parece el más respetuoso, hasta confesar:

“Sí, señor mío, le temo,
y este es el valor mas noble:
Si huviere quien en un pelo

⁸⁸. Más amplias explicaciones en el estudio de Araceli Guillaume-Alonso, “Les relations de parenté dans les comedies de bandoleros au XVIIe siècle”, en AA.VV., *Autour des parents en Espagne aux XVI et XVIIe siècle*, Paris, Sorbonne, 1987.

à mi padre le tocara,
Vive Christo.”⁸⁹

En otro lugar aclara “que no tengo otra virtud, / que tenerle este respeto”.

La esposa del bandido es mujer amante, maternal en el cuidado de sus hijos, fuerte en la desgracia, animosa para reclamar al juez la liberación de su marido. Comprende que su hombre desempeñe este oficio, que sirve para sacar adelante a su humilde familia. Lo cree tan valiente e invencible como Josefa que, ingenuamente, aconseja a su opositor Juan Romero que tome precauciones cuando va a pelear contra su Francisco Esteban. Espera siempre sufriente su vuelta victoriosa, mientras queda acogida al amparo de su padre, un amigo u otro bandido.

Frente a este afecto sereno y familiar, el dramaturgo nos introduce a veces en un mundo de amor y sexo, que puede convertirse en uno de los alicientes complementarios para el espectador de este teatro. Algunas obras se plantean incluso como una historia de amores encontrados. El comienzo de *Manuel Vicente Benet* podría servir de modelo: el noble don Guillén ama a Juana que no le corresponde, porque ésta realmente quiere a Benet; Isabel, antigua novia de Guillén, sigue deseándole, aunque éste le abandona; y finalmente Benet, que corresponde al amor de Juana, también promete a Isabel que agradecerá sus atenciones. Las disputas amorosas justifican las acciones posteriores, pues los bandoleros necesitan limpiar el honor manchado. En este caso las historias de amores desarreglados tienen un final relativamente feliz: Benet se casará con Juana, y su criado Farandola con Luisa; Isabel, que tuvo al principio un desliz con don Guillén, ingresa en un convento, “donde su honor se restaura”. Los homicidios pasionales son episodios corrientes en la historia del bandolerismo⁹⁰, y motivo literario habitual en los romances populares⁹¹.

Si el bandolero no está casado, una amiga suele acompañarle en sus aventuras. La enamorada Isabel sigue a Agustín Florencio en todas sus violentas acciones, mostrando la misma valentía que su amigo. Cuando éste se casa con Clara, su mujer pasa inconscientemente de la admiración de su contraria (“gran talle, garbo y brío”) a los celos. Para desvanecerlos Isabel tiene que declarar que ya ha olvidado a su marido, “que ya trocó su cariño / en un respeto muy casto”. Ni ella ni el espectador acaban de creerlo. El autor juega siempre a esa ambigüedad que llena el texto de sospechas y suspicacias, dando morbo y erotismo a la historia. Los mismos celos manifiesta Juana de la bandolera Isabel que se pone bajo la protección de Benet para lavar su honra, cuando la ve disfrazada de hombre.

Pero estas comedias deparan aún episodios de sexo más fuertes, como cabía esperar de la biografía de personas marginadas. Posiblemente éste fue uno de los más graves inconvenientes para los censores y también uno de los más importantes atractivos para el público de los coliseos. La pieza *El guapo Francisco Esteban* empieza con una escena en la que se nos descubre que él y su criado Calímaco gozan desde hace veinte

⁸⁹ Joseph de Cañizares, *Ponerse avito sin pruebas...*, ed. cit., p. 5a.

⁹⁰ “Comenzando por el principio, la apocenosis, en el bandido andaluz se señala, de ordinario, con un homicidio, un crimen de sangre pasional, impulsivo, que surge por rivalidades de amor o de juego, o por venganza de agravios hondos, caso este último en el que el homicidio suele degenerar en asesinato” (C. Bernaldo de Quirós y Luis Ardila, *El bandolerismo andaluz*, ed. cit., p. 239).

⁹¹ Dice al respecto J. Marco: “El código de comportamiento en los pliegos citados es el caballeresco. Y el atentado contra la dama se encuentra ya en la épica primitiva [...] Nos hallamos ante un comportamiento que oscila entre la gloria y el crimen. Pero el personaje desciende poco a poco hasta la delincuencia. en estos romances, sin embargo, la figura femenina es todavía el necesario contrapunto. La mujer aparece como un ente pasivo” (*Literatura popular en España...*, ed. cit., II, p. 451).

días de la compañía de unas daifas⁹², en cuya casa se están quedando, en expresión del gracioso, “sin camisa y sin dinero”, esqueléticos en la “caverna de Venus”. En otro cuadro posterior aparece el interior del lupanar y sus amorosas amigas, antes de abandonar con urgencia, como siempre, el lugar. Más adelante se presenta al bandido una mujer que se queja del acoso de un hombre:

“Que ofendiendo
mi respeto un hombre osado,
con violencias descompuestas,
intenta que le de oído
à sus locos devaneos.”⁹³

Prototipo de libertad es el comportamiento de Margarita, andaluza de Málaga y remedo de la famosa Lozana, que sigue los pasos del héroe y cuyo único objetivo es ser “escándalo amoroso de los hombres”⁹⁴. En una nueva aparición al final de la obra contará con detalle los episodios de su gozosa biografía en la que no faltan peleas por amor, convivencias con caballeros, atenciones a “generosos mancebos”. Esta persona tampoco recomendable busca ponerse igualmente bajo la protección del bandolero, que tiene fama de ser generoso con las mujeres.

También la historia de Manuel Vicente Benet, más centrada en los temas amorosos, nos ofrece interesantes ejemplos. Comienza, a manera de apetitoso aperitivo, con una escena un tanto escabrosa en la que don Guillén nos advierte que ya ha dejado de interesarle Isabel porque “la posesión / sacia el deseo”. Y lo explica sin excesivo pudor Farandola:

“Y cómo, que esos manjares
se apetecen con extremo
hasta llegar à probarlos;
pero en logrando comerlos,
como la sazón es una,
empalaga al mas hambriento.”⁹⁵

En realidad el desinterés de don Guillén se debe a que una nueva muchacha ha conquistado su corazón. Se trata de una labradora de la calle Alboraya, que el mismo criado vuelve a describir como una petimetra hermosa y sensual, digna de mejores

⁹² Palabra que define el *Diccionario de Autoridades* de la siguiente manera: “Huésped a quien se trata con regalo y cariño. Significa también la manceba que se sustenta, y à quien se regala por el ruin trato, e ilícita comunicacion” (II, p. 3a).

⁹³ Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit. p. 3b.

⁹⁴ Sigue unos versos más adelante:

“Esta es mi estrella, y este mi destino,
y hoy hechizo de Venus, determino
con resueltas licencias,
ser ocasion de duelos, y pendencias,
pues solo en esto el timbre se asegura
de la muger que campa de hermosura.” (*idem*, p. 8b)

⁹⁵ Gabriel Suarez, *El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 2a.

amores⁹⁶. Perseguido Benet por la justicia, se refugia en casa de su amiga Juana, “por parage mas seguro”. Pero siente esta vez necesidad de aclarar que es un amante honesto para que no se piense mal, sobre todo para que la censura no cumpla su labor de guardián de las buenas costumbres. No sé realmente cuál sería la acción de los censores ante estos atrevimientos de los dramaturgos, pero el texto impreso sigue conservando estos episodios poco edificantes que debieron constituir un gran atractivo para el bullicioso patio.

El uso del *disfraz* proporciona a las obras muchas posibilidades argumentales. Gabriel Suárez es el autor que lo utiliza con más asiduidad. En *El asombro de Jerez y terror de Andalucía* se emplea con eficacia en tres situaciones distintas. Aparece Isabel, amiga de Agustín Florencio, vestida de hombre en Ceuta con el sobrenombre de don Pedro. Aunque quiere disimular su sexo a base de valentía, no puede ocultar del todo sus bellas formas. Juega el autor a colocar su feminidad en situaciones comprometidas como cuando, tercamente, el marqués de Villadarias, gobernador de la prisión, insiste en que le haga compañía. Ya el teatro barroco se había ejercitado en jugar al equívoco, cuando empleaba el recurso de disfrazar de varón a la mujer. Esta misma apariencia masculina sigue manteniendo Isabel a lo largo de casi toda la obra, para reflejar más vivamente su carácter arrogante y valeroso. En páginas anteriores se ha recordado cómo en otra escena viste con soltura ropas de gitana al introducirse en la cárcel para liberar a su amigo. Bajo el disfraz de peregrino, consigue Benavides acercarse a Agustín Florencio para detenerle en la venta en el episodio que cierra la comedia.

Las mismas técnicas practica Suárez en *Mateo Vicente Benet*. Don Guillén se oculta bajo un disfraz para acercarse al bandido valenciano sin infundirle sospechas, cuando decide apresarle. El propio ventero le advierte que ha visto al malhechor con dieciocho compañeros y “dos donas de garbazo” (“gentiles y también liberales”, según define el *Diccionario de Autoridades*), que no son otras que Isabel y la deseada Juana (“que no he olvidado tus ojos, / aunque a tus ojos no trato”). Ambas simulan sus contornos femeninos bajo el rudo “trage de bandidos”, como reza la acotación. Apariencia de médico adopta el propio Benet para vengarse del ventero y la de pasante su compinche Ros. En la boda y el refresco posterior de celebración, que ocupa la escena final, actúan como criados sus amigos disfrazados “con mascarillas”, aunque no ocultan sus temibles charpas, mientras los soldados del conde de Monterrey hacen ronda en el exterior de la casa. El disfraz es, pues, un recurso socorrido, que está constatado en los usos del bandolerismo real, pero que en el teatro aporta muchas posibilidades para el desarrollo de la acción de una manera más imaginativa.

La cobardía del gracioso sirve de contrapunto a la valentía de su amo el bandolero. Su temor parece patológico y linda con lo grotesco. La acotación presenta al criado de Julián Romero “a lo valiente ridículo”⁹⁷, lo cual implica el reconocimiento externo

⁹⁶ Dice Farandola dirigiéndose a su amo:

“[...] desde el día
que la viste en el aseó
con su guardapie de raso,
su claver ò su llavero,
su acotilla lo justillo,
delantalico pequeño,
mantellina con ribete
y mangas con mucho vuelo,
que con bellísima cara,
mucho garvo, y mas gracejo [...]”
(*idem*, p. 2a)

⁹⁷ Joseph de Cañizares, *Ponerse avito sin pruebas...*, ed. cit. p. 1.

de su carácter por medio de la vestimenta. En uno de los numerosos desencuentros que tiene Luisa, criada de Juana, con el gracioso Farandola le llama

“señor ridiculo, engerto
de lacayo y bufon”.

De la misma manera que la valentía de los malhechores parece no tener límite, la cobardía del gracioso es siempre desmesurada. Cada vez que la historia nos relata un hecho “glorioso” de armas, vemos a nuestro hombre medroso, tembloroso, oculto en el lugar más inverosímil. Calímaco, criado del guapo Francisco Esteban, se pregunta “¿yo soy de azogue, / que me escurro entre los dedos?”⁹⁸

El contrabandista Agustín Florencio dispone de dos criados. El poeta presenta a Juanillo moreno abetunado, buscando así un rasgo de exotismo. Más que sirviente es, casi, colega de su señor (“le tiene por compañero”), manifestando siempre un gran arrojo. Por eso aparece en continuo litigio con Tortuga, que representa al gracioso cobarde característico de estas comedias. Después del episodio sucedido en Pamplona, en el que mostró su proverbial cobardía, hasta la criada Narcisa le desprecia:

“De tu valor nada dudo,
porque à gallina rebosas”.

El autor se burla, a veces, inmisericorde de él. En la escena que cierra la jornada primera tiene lugar una encarnizada pelea con arma blanca entre hombres de Galacho, amigo de Agustín, y las tropas de Benavides, guarda mayor de la ronda del tabaco de Jaén. La imagen de Tortuga no puede ser más grotesca, cuando aparece en medio de la refriega con los soldados “con una tapa de tinaja y espada”, para huir en seguida “como galgo”. Más tarde, al relatar a su señor el suceso, describe su comportamiento de una manera muy distinta:

“Yo soy testigo
de esa refriega; y fue causa,
que armado de punta en blanco,
con mi broquel, y mi espada,
embocase (poca cosa)
tres Ministros”.

Narcisa tiene que poner las cosas en su sitio, y su amo le recrimina: “Que siempre has de ser gallina?”. El gracioso va haciendo alarde de una valentía que no posee, y casi siempre hay alguien que le devuelve las cabras al corral. El ufano *miles gloriosus* acaba corrido y contrariado.

La graciosidad del criado en estos dramas nace básicamente de esta actitud apocada que contrasta con la valentía de su amo. Con menor frecuencia se manifiesta por medio de un lenguaje divertido, del que se suele hacer mayor uso en otros géneros teatrales. Con todo, no faltan estas señas tradicionales y el habla del gracioso abunda en chistes, ocurrencias, dobles sentidos, referencias eróticas y otros recursos ya conocidos.

La comedia de bandoleros recrea un mundo novelesco en el que se repiten escenas, motivos y situaciones, que configuran su identidad genérica desde el argumento. Los personajes desempeñan un rol previsible. Hacen lo que se espera que deben realizar. Nada se opone a la voluntad omnisciente del dramaturgo, ni a la dinámica “realista” que impone el propio relato. Hasta el azar que permite cambiar el rumbo de los acontecimientos resulta creíble en este reino de la imaginación. Incidentes, enredos, casualidades recrean un mundo fantástico y de ficción.

⁹⁸ Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 7b.

Sólo los *desenlaces* de las obras parecen tener un destino inevitable. Vienen casi siempre determinados por la realidad histórica, como se comprueba en los casos en que ésta nos es conocida. En los pliegos de cordel también se reflejaban los mismos hechos, aunque el autor tenía una tendencia a acumular escenas macabras para conmovir a los destinatarios⁹⁹. Las comedias, si nos atenemos, a las manejadas aquí, presentan una tipología relativamente reducida:

— unas concluyen con un final desgraciado, en el cual el bandolero es castigado por sus numerosos crímenes. Se propone de este modo una enseñanza moral para los espectadores. El guapo Francisco Esteban acaba trágicamente a manos del valentín Romero que quiere vengar la muerte de su amigo Carlos, crimen que en realidad no había cometido. Es un final estúpido y alevoso, después de sobrevivir a situaciones tan comprometidas con la justicia. Malherido, antes de que rompiera su cuerpo el disparo definitivo, tiene tiempo de mostrarnos su arrepentimiento:

“Piedad, Señor, que me muero,
pequé contra ti, Dios mío,
pero en tu misericordia
espero”¹⁰⁰

Parece, sin embargo, el suyo un arrepentimiento poco convincente, provocado por la proximidad de la muerte, mal preparado, casi de oficio.

El fin de Agustín Florencio es menos cruel. Una encerrona en una venta le lleva a dar con sus huesos en la cárcel de Granada. El autor ha preparado ingenuamente la detención, dejándole en una situación de total indefensión. La historia queda cerrada, pero podría abrirse si fuera necesario, porque el escaparse de la prisión forma parte de las obligaciones del bandolero. No hay ningún tipo de arrepentimiento, simplemente un final de la historia que queda abierto a nuevas posibles aventuras.

De final feliz podría definirse la propuesta de la obra de Gabriel Suárez *Vicente Mateo Benet*. La autoridad del conde de Monterrey, después de tanto tiempo gastado en su persecución, alucinado ahora por la valentía y nobleza del bandolero, acaba por avalar su regeneración. Él preside sus esponsales con Juana, y también le comunica el perdón real. Se le nombra capitán de una compañía que ha de guerrear en el virreinato de Nápoles. Realidad y ficción coinciden en este caso. La importancia de este fin positivo radica en la enseñanza que de él se puede deducir: el valor del bandido, bien orientado, puede utilizarse con honra al servicio de la patria y del rey. El mismo camino de salvación personal emprendió el guapo Julián Romero de Cañizares o, temporalmente, Agustín Florencio quien, mientras estuvo en Ceuta, luchó arduosamente contra los moros por mar y tierra, provocando entre ellos una gran carnicería.

La historia del teatro bandoleril nos ofrece otros desenlaces positivos en el caso de las versiones a lo divino, como en las ya citadas de Tirso de Molina. En estas situaciones nos encontramos ante un arrepentimiento más radical, que inclina al protagonista a servir a Dios como penitente o a ingresar devotamente en un convento, alcanzando en ocasiones la santidad. Éste era un modelo muy acorde con la religiosidad popular, que había convertido a la gran pecadora María Magdalena en uno de los santos más apreciados.

No es fácil diferenciar los caracteres del bandido histórico de los del literario. Historia y ficción acaban confundándose, según observamos en los estudios del fenómeno bandoleril. Los análisis de los investigadores de los pliegos de cordel aportan una vi-

⁹⁹ Pierre Civil, “La mort du bandolero à travers les pliegos sueltos des XVIe et XVIIe siècles: mise en scène et exemplarité”, en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 139-151.

¹⁰⁰ J. Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 31b.

sión más cercana a la del teatro. En todo caso, lo que aquí se intenta determinar es *la personalidad del bandolero* en el contexto del teatro dieciochesco. En general se expresa dentro de una cierta ambigüedad y los caracteres se reparten de una manera desigual en las distintas comedias, aunque podemos destacar algunos rasgos que se repiten de una manera habitual. El más destacado es el de la valentía. No teme a ningún humano, y menos a las autoridades políticas y judiciales. Su valor llega en ocasiones a la osadía. Francisco Esteban declara en los preliminares de la obra:

“mas yo, que nunca del miedo
la miedosa cara he visto”,¹⁰¹

Benet aparece entre todos como el hampón más puro. Su arrojo no tiene una causa fundada. En los contrabandistas, por el contrario, se justifica por la defensa de su oficio. El malhechor valenciano es un duro que se enfrenta a todos sin mayor motivo, por más que su acción se pretenda explicar por razones amorosas. Su valentía resulta desproporcionada con los fines que persigue. Su arrogancia ante los jueces es la manifestación más provocativa de su valor. Aunque se supone que el coraje es un bien positivo, no lo es cuando se hace de él un uso indebido. El bandido es el antihéroe, contrapuesto al protagonista guerrero y noble de las comedias heroicas. Sin embargo, nuestro héroe dramático, bravucón e ilegal, cautiva a una cierta mentalidad popular.

Guapos y bandoleros se marginan de la sociedad para buscar sus propios intereses: amor, honra, dinero. No existen principios morales que puedan detener sus ambiciones. Siempre están fuera de las normas comunes de la convivencia. Aman la libertad y no toleran los grillos ni de las leyes ni de la cárcel.

En las relaciones con los demás el bandido parece mostrar unas virtudes más positivas. Es respetuoso con sus padres, amante de su mujer e hijos. En medio de las crueldades, y conviviendo gozosamente con las mismas, Suárez nos descubre a Benet como una persona de buen corazón. Su compañero Ros no entiende por qué le persigue la justicia:

“pues no tan solo al que encuentras,
ropa ni dinero quitas,
sino que a los pasajeros
les sueles mandar dar guías,
a los pobres los remedios,
a los perseguidos libras;
y no solo te contentas
con pagar quanto te pidan,
por lo que tú mismo compras,
sino que también la misma
regla observas con aquellos,
que por tu nombre lo fian.”¹⁰²

Después de esta noble alabanza, Benet se acerca a la alquería próxima para auxiliar a una campesina, a cuyo marido parece que van a ahorcar por no denunciar sus fechorías, y le da unos dineros para que puedan cenar sus hijos. Isabel, que siempre le mira con buenos ojos, le llama “bandido con honra”, por su inclinación a realizar buenas acciones. Esta misma generosidad se atribuye en *El guapo Francisco Esteban* a su protagonista, cuando ayuda a la mujer acosada o a Margarita perseguida por Bocanegra. Quienes viven al margen de la ley, ejercitan su justicia ayudando a los más desasisti-

¹⁰¹ *Idem*, p. 3a.

¹⁰² Gabriel Suarez, *El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 13a.

dos. Motivo más fundado tienen para mostrarse agradecidos con quienes les han hecho algún favor. Su consigna básica responde al criterio que pone el poeta en boca de Francisco Esteban:

“con los cortesés, cortés,
con los que no, peor que ellos”.¹⁰³

Su único pecado es que mata sin medida. Pero esto parece un defecto perdonable a quien practica las otras virtudes. El bandido generoso presenta una personalidad con luces y sombras. Virtudes y vicios son ahora reflejo de una personalidad desarreglada y problemática. No encontramos una incitación directa al desorden, aunque la simpatía por el delincuente no es un valor positivo. Resultan particularmente malparados la justicia y las fuerzas del orden, tantas veces burladas y aun muertas por los malhechores. Estamos ante un juego complejo en el que luchan enconadamente dos contrarios. No hay, sin embargo, constancia explícita de la rebeldía personal o social que suele manifestar el bandido romántico¹⁰⁴. Pretende ser, a secas, un teatro entretenido, que no busca imponer nuevos héroes ni desarrollar una ideología consistente. Sólo importa la aventura por sí misma, aunque sea a costa de jugar con personajes que viven en la ilegalidad más absoluta.

No lo entendieron así los políticos ilustrados, como se indicará más adelante, tan amantes siempre de la ley y el orden. Al hilo del mismo pensamiento el erudito René Andioc destaca el mal ejemplo, la sensación de insubordinación y desorden, que significaba el llevar tales personajes a las tablas¹⁰⁵. Pero el hecho de que congeniara con la mentalidad popular no implica por fuerza que el público alabara tal tipo de actuaciones fuera del espacio literario, sobre todo si recordamos que en la calle resultaba víctima de sus fechorías.

La comedia de guapos y bandoleros, aún manteniendo unos rasgos específicos muy definidos, es desde el punto de vista del argumento un *género híbrido*, en consonancia con los usos del teatro popular. Al poeta no le preocupa la pureza de los géneros, sino que su obra aporte diversión al espectador. Por eso vemos contaminados su decurso narrativo con motivos que proceden de otras fórmulas dramáticas. Suárez presenta en la primera jornada de *El asombro de Jerez y terror de Andalucía* varias escenas similares a las del teatro militar con las andanzas del héroe por tierras de moros y el vistoso episodio de la batalla naval. Las comedias de guapos de Cañizares están próximas a las comedias heroicas. Las aventuras de Manuel Vicente Benet conforman, como se ha dicho, una historia de amores contrariados con final feliz. También se incluye toda una serie de variados episodios y recursos que proceden de la dramática barroca (relatos de cautivos, la mujer vestida de varón...), y acercan al espectador a un espacio teatral reconocible y en sintonía con la tradición.

4.4. Elementos formales y de estilo

Siguiendo un uso frecuente en las estructuras teatrales, la comedia de bandoleros suele contar una fábula que se inicia *in media res*. Es parte de una historia que nos

¹⁰³ Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 3a.

¹⁰⁴ Véase la interpretación de Jean-François Botrel, “Diego Corrientes ou le bandit génèreux: fonction et fonctionnement d’un mythe”, en AA.VV., *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, pp. 241-266.

¹⁰⁵ René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid...*, ed. cit., p. 166 y ss.

descubre al malhechor iniciado ya profesionalmente, e incluso maduro en el oficio, hasta un final que casi siempre acaba en un castigo ejemplar: muerte, cárcel, exilio. No pretende, pues, el poeta explicarnos la formación del héroe, cuyos caracteres físicos y morales se le suponen o se especifican brevemente al principio, sino verle actuar conforme a un modelo prefijado. Ya se ha echado al monte. A veces se nos desvelan los motivos de una manera más o menos precisa. En los comienzos de la biografía de Manuel Vicente Benet se hallan unas cuestiones amorosas: don Guillén pretende a Juana, que es requerida por el bandolero. José Vallés nos presenta en *El guapo Francisco Esteban* una historia que consume la primera jornada en contarnos las aventuras militares del protagonista, desterrado en Ceuta por algunos crímenes cometidos con anterioridad, luchando contra los moros como un aguerrido soldado. Luego vendrán los episodios propiamente bandoleriles que ocupan el resto de la obra.

La comedia de bandoleros es una clara expresión de los usos del teatro popular en lo que se refiere a la *composición dramática*. Es un teatro hecho en libertad, poco amante de lo normativo. La fábula no guarda la tensión argumental que lleve necesariamente a un fin, sino que se trata de una *estructura episódica* de carácter abierto. Las escenas bandoleriles, que se suceden unas a otras en serie, son la única razón de ser de la obra. La conclusión, salvo en los casos de muerte del protagonista, resulta inconveniente menor que el autor puede salvar con facilidad y abrir el relato dramático a nuevos episodios. Son dramas con estructura abierta que aceptan sin problemas las conocidas continuaciones. La lógica del relato mueve el desarrollo de los numerosos episodios, pero el autor sabe manejar hábilmente, cuando le interesa, la casualidad y el azar. No hay acción, sino acciones, aventuras. También es posible encontrar en algunas comedias caracteres más específicos. En la historia de Agustín Florencio se alternan momentos de intensa acción, persecuciones y muertes, con situaciones familiares, más sosegadas, que reducen la tensión en el espectador.

El *espacio dramático*, en cuanto ámbito interior del relato en el cual se desarrolla la historia, es diverso y está en relación con la densidad del mismo. Presenta la geografía característica del bandolerismo. Suárez reconstruye en *Mateo Vicente Benet* el espacio del antiguo Reino de Valencia de la huerta y la montaña (“escalosos montes” de Segorbe). Se citan pueblos reales como Carcajente, Onteniente, Alcira, Benimaclet, la patria del protagonista, y también lugares menores como ventas (La Calderona, Venta Quemada) y alquerías junto al Turia o el Mijares. Nos introduce el poeta en la ciudad y recorreremos con los personajes algunos de sus rincones más significativos (calle Alboraya, Murviedro, un convento, la Cruz de los capuchinos, el huerto del Patriarca...), aunque no realice una pintura de carácter costumbrista. Interiores (alquería, venta, audiencia, casa) y exteriores (montes, calles, huertos) se utilizan por igual.

Con Agustín Florencio se recupera la típica geografía andaluza: de la famosa prisión de Ceuta se pasa el espacio delimitado por los pueblos de Lucena, Osuna, Luque y Jerez, cuna del bandolero. No faltan tampoco posadas, cárceles, iglesias ni monte donde ocultarse. Francisco Esteban resulta más viajero, pasando del puerto de Cartagena a Málaga y de ahí al interior, por mor de su oficio de contrabandista (Granada, Antequera...). Calímaco se maravilla de este alocado ir a venir, fuera de cualquiera lógica, a lo cual contesta su amo:

“Quando lo pide la urgencia,
estas, y otras objeciones
la necesidad dispensa”.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 11b.

Son conveniencias del gui3n, como lo son las caminatas por la monta3a y las visitas a la Audiencia.

Tampoco necesita el tiempo mayores excusas. La imaginaci3n justifica las libertades que se concede el autor. El *marco temporal* de la ficci3n viene prefijado por las circunstancias argumentales. Una acci3n abundante necesita un gran espacio temporal. 3ste se amplía m3s gracias a la imaginaci3n. Es la ilusi3n del relato la que crea el tiempo dram3tico. El tratamiento es, sin embargo, muy desigual. Aunque no siempre se especifica, resulta obvio que se consumen a3os, meses o varios días. En *El asombro de Jerez* las acciones suceden en lugares dispares y alejados (Ceuta, Osuna...). Mientras, el protagonista ha podido casarse y tener un hijo. Lo mismo ocurre en *El m3s temido andaluz*. A veces se producen acciones simult3neas. El c3mputo del tiempo se hace minucioso y llena de referencias el texto cuando es dato que interese para el desarrollo de la f3bula. La oscuridad de la noche permite al bandido avanzar con sigilo. Al amanecer aparecer3n de nuevo los ministros. La rapidez en las acciones muestran la habilidad de los malhechores. Se destacan incluso las horas con precisi3n de reloj cuando se perfilan los asaltos o se preparan las huidas.

La comedia de bandoleros rompe los m3rgenes temporales del drama haciendo un uso, que podemos considerar abusivo, de la *relaci3n*. El autor juega a combinar el tiempo presente de la acci3n dram3tica, la actualizaci3n por medio del di3logo, con otros recursos para traer al espectador sucesos que no se representan en el escenario. Son mon3logos narrativos, de mayor o menor extensi3n, contados desde el yo del protagonista, para reforzar la verosimilitud, o en colaboraci3n con distintos personajes, referidas entonces en otras personas verbales. Son habituales al comienzo de las obras, de forma tal que estos relatos recomponen la biografía del bandido desde su nacimiento hasta el presente de la historia dram3tica. Florencio cuenta su vida ante el marqu3s de Villadarias, que completa Tortuga con noticias m3s pr3ximas del presidio de Ceuta. Nos ponen en antecedentes, como ocurre en unas escenas anteriores cuando Narcisa descubre el pasado de Juanillo e Isabel. En *Mateo Vicente Benet* Farandola relata al principio de la comedia el encuentro de don Guill3n con Juana; Ros descubre su pasado bandoleiril en otro cuadro posterior; Cholvi cuenta la liberaci3n del campesino de la alquería, e Isabel refiere a su protector su pasado evitando, para no molestarle

“el dilatar me en la historia,
callando las circunstancias,
dir3 la substancia sola”.¹⁰⁷

Sirven, pues, las relaciones para ampliar la informaci3n sobre sucesos que no pueden dramatizarse en el escenario, pero que encierran alg3n inter3s documental, o nos acercan al presente de la f3bula dram3tica. Francisco Esteban relata los sucesos de Santaella, o los de Granada (con la ayuda de Romero y Calímaco) y Margarita sus aventuras amorosas. Se amplía así el relato novelesco —acci3n, espacio y tiempo— fuera de las l3mites del drama.

Seguramente algunas de estas relaciones funcionaron como piezas independientes, fuera del contexto de la comedia. La similitud formal y estilística con los pliegos de cordel podría justificar una andadura al margen del teatro. Sabemos que algunos de los romances vulgares sacaron sus temas de los dramas m3s famosos, seg3n nos recuerda Caro Baroja¹⁰⁸, incluidos los que estudiamos¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Ed. cit., p. 21a.

¹⁰⁸ M3s informaci3n en el articulo de Julio Caro Baroja, “La litt3rature de cordel et les pi3ces à machines au XVIIIe si3cle”, *M3langes de la Casa de Velazquez*, X, 1974, pp. 579-584.

¹⁰⁹ Varios de los pliegos teatrales que anota Aguilar Piñal pertenecen a la serie de guapos o bandidos como los n.º 1898, 1899, 1901 (*Romancero popular del siglo XVIII*, ed. cit., p. 247).

En general, las comedias de bandoleros nos ofrecen en sus aspectos estilísticos los gustos habituales de la dramaturgia popular del primer medio siglo. Utiliza el verso con una métrica en la que predomina el romance octosílabo, las cuartetas y, menos frecuentemente, los versos de arte mayor, con los consabidos errores y malsonancias. El lenguaje literario sigue los usos barrocos con imágenes excesivamente gastadas (pero vivas en el interés del público, a quien le suenan como propias), los símbolos, las enumeraciones, frases hechas (“noche toledana”, “estarme en mis trece”...). Las expresiones más tópicas son las que se refieren a los campos semánticos del amor, amanecer, noche, sol, montaña, paisaje (*locus amoenus*). Siguen vivas las referencias mitológicas y de historia antigua, casi siempre términos de comparación, que seguramente parecen fuera de lugar en boca de personajes como el bandido y sus compinches, tan poco amantes del estudio; y que destinadas al público asistente al coliseo debió ser excesivo, a no ser que lo aceptaran como el necesario lenguaje embellecedor. No importa que no sepan quién fuera Alcides cuando Agustín Florencio compara al marqués Villadarias con él. El contexto le explica que debió ser alguien muy valiente. Estas referencias cultas sirven para salvar al texto del lenguaje cotidiano.

Algunos personajes definen su personalidad por su lenguaje. La ascendencia hidalga de don Guillén de *Manuel Vicente Benet* se manifiesta en un discurso más poético y de contorno rococó, que incluso se contagia a su criado. Su alma de poeta contrasta con la dureza de corazón, también expresiva, de Benet. No sé si sus finas expresiones (“fragantes acentos”, “adorado hechizo bello”) causaban emoción o risa. Su fiel acompañante Farandola no acaba por coger la onda y mezcla finuras con los rasgos lingüísticos que son propios del gracioso: picardías¹⁰, dobles sentidos, chistes, gracejos, insultos, vulgarismos (“la hallas en paños melones” [*sic*], porque buscaba la fruta del amor). Y la práctica de un lenguaje más culto, debió ser motivo de risa en el patio por lo que tenía de contraste con su apocada personalidad, o por lo inapropiado de las circunstancias en que estaba acostumbrado a utilizarlo. Éste es uno de los defectos más graves que advierte el periodista Nipho en la reposición en Madrid, en 1763, de *El guapo Francisco Esteban*: “El lenguaje es absolutamente contrario al lenguaje de las personas; pues siendo de las comunes, son muy peregrinas las expresiones; y tanto, que sucediéndose unas a otras las metáforas, ridiculamente exageradas nada menos dicen, que aquello mismo que expressan: arte es menester, y mucho, para hablar tanto, y decir tan poco”¹¹. “Siempre has de hablar en exceso”, le recrimina Ignacia a Sopaenvino, criado (descarado, deslenguado y maleducado) de Julián Romero.

No se usa, sin embargo, entre los bravucones el habla de la germanía o la marginación. Existen palabras para describir su ropa y sus armas o incluso el vocabulario de las acciones violentas¹², pero no acaba por configurarse un lenguaje típico y jergal. Sí

¹⁰ Farandola le dice a Luisa:

“Y usted, señora Hortelana,
no me dirá si en su huerto,
para saynete del gusto
hallaré la flor del berro?”

(*El bandido mas honrado...*, p. 4a)

Ella le manda a buscar la flor a la cuadra entre insultos de “¡puerco!” y “¡destripaterrones!”.

¹¹ *Diario Estrangero*, VII, mayo 1763, p. 104.

¹² Benet cuenta a sus amigos la violenta muerte del ventero con estas palabras:

“Y en medio de la mollera,
con dos botones de fuego,
le quedó una fuente abierta”.

(*El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 28a)

lo es el que emplea con gracejo Isabel, difrazada de gitana, cuando intenta liberar de la cárcel a su amado Agustín Florencio, un lenguaje flamenco que en realidad es una disparatada mezcla de latín macarrónico y algunas palabras italianas. Gabriel Suárez, para describir el ambiente levantino, introduce algunos valencianismos, puestos sobre todo en boca de graciosos y gente más popular (“claver” por llavero, “menchan” en lugar de comen, “cap de Deu”...). También los bandoleros hablan su lengua materna a lo largo de la escena que cierra la jornada segunda¹¹³.

4.5. Escenografía y representación

Dentro de los modelos del teatro popular dieciochesco, el drama romancesco (comedia de bandidos, sentimental...) constituye una especie diferente del espectacular (comedia de santos, magia, histórica...). En aquél se consigue la atención del público por la densidad del argumento, la aventura y la acción. La teatralidad se encuentra más en los recursos argumentales que en los escenográficos. La tramoya y los decorados se convierten en el segundo en la razón de ser del espectáculo.

Desde el punto de vista de la representación, la comedia de bandoleros es uno de los géneros más sencillos. Los recursos escénicos y los útiles teatrales se convierten en elementos tan reiterados que muchas veces ni se indican en las acotaciones.

El espacio escénico está configurado básicamente por unos elementos de carácter realista (decorados, utillería, vestimenta), en consonancia con las historias que se relatan. Podemos diferenciar un ámbito interior (casa, venta, juzgado, palacio del corregidor, cárcel) y otro exterior (monte, calle), que prácticamente agotan los espacios que requiere la comedia de bandoleros. Las desviaciones argumentales propician algunos enriquecimientos fuera de los habituales recursos.

El vestuario es un elemento tipificador del personaje. Existe un vestido “a lo bandolero” que hace reconocible externamente su tipología: capotillo, coletó, capa terciada, sombrero, y sobre todo su llamativa charpa donde se acogen sus armas blancas y de fuego (rejón, espada, puñal, cuchillo, pero también trabuco, escopeta, carabina). Esta vestimenta se completa con las señas de identidad locales, cuando se advierte que va ataviado “a lo valenciano” o “a lo andaluz”. El gracioso también queda marcado por sus propios vestidos que le identifican. Cañizares inicia su obra *Ponerse hábito sin pruebas* y *guapo Julián Romero* con esta acotación: “Salen como abriendo una puerta, y recatándose Julián Romero, galán, con espada, y broquel, charpa, y casaquilla hueca, y Andrés en el mismo traje, y Sopaenvino de gracioso, à lo valiente ridiculo, con un cabo de vela encendido, embuelto en un papel”¹¹⁴. De todo ello podemos deducir el utilaje que se empleaba habitualmente en la representación, en el que tampoco debemos olvidar los grillos y cadenas de los prisioneros. No es difícil rastrearlo en la completa lista “de las alhajas y demás trastos con que deben servir sus comedias, sainetes y tonadillas”, que debía tener dispuesto el “autor” según las ordenanzas del Juez Protector de Teatros José Antonio de Armona¹¹⁵.

Entre los efectos escénicos, los de sonido, según quedó anotado más arriba, son generosamente utilizados. Hay ruidos de disparos hasta la saciedad. La traca más importante nos la presenta el valenciano Suárez, quien en una escena muy bien llevada, des-

¹¹³. *Ídem*, p. 23a.

¹¹⁴. Ed. cit., p. 1.

¹¹⁵. Se trata de un Reglamento de 1777 de José Antonio de Armona y Murga, recogido en las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García, Vitoria, Diputación, 1988, pp. 322-327.

cribe el acoso de Benet por los soldados del conde de Monterrey. Hábilmente el dramaturgo hace actuar a sus personajes en dos niveles distintos. En el inferior los soldados y en el superior los bandoleros, divididos en dos grupos¹¹⁶. Después de larga pelea con todo tipo de armas y de conminar a la rendición al bandolero, “sacan dos piezas de artillería con su Artillero cada una”, según recuerda la acotación. Disparan varias salvas, como si de una comedia militar se tratara. El Justicia aclara lo que resulta ya evidente:

“Si prosigue así el estrago,
yo pienso, que a pocos tiros
al suelo vendrá la casa.”¹¹⁷

Caen muros y cascotes (“Disparan y sientese dentro ruido de pared que se cae”). Benet y los suyos consiguen huir en medio de los fognazos, amparados en la oscuridad de la noche.

No existen tramoyas ni montajes complejos, salvo casos muy especiales. El más destacado corresponde a una escena de la primera jornada de *El asombro de Jerez y terror de Andalucía*. El tema se desvía hacia la comedia heroica, y la escenografía utiliza los recursos de este género para representar una batalla naval. Describe el autor: “Se descubre el Mar, bien imitado, y en las olas del medio una Nave, con vanderas Moriscas, y en ella algunos Moros; y de no, todo se puede hacer con voces dentro”. Luego, “va saliendo por las primeras olas la Nave de los Christianos”. En ella va el valeroso Agustín Florencio que pelea bravamente con la morisma. Se esgrimen puñales, espadas, dagas y suenan fuertes disparos, mientras ondean los gallardetes y las banderas al viento. Acción y movimiento, incluido el abordaje como en las modernas películas de piratas, configuran en el tablado una escena plástica y efectista. En esta misma obra se hace uso del escotillón en una ocasión para simular una cripta de una iglesia, en realidad una tumba, en la que se oculta nuestro protagonista.

La densidad del argumento obliga a la comedia de bandoleros a disponer de un número excesivo de cómicos: los grupos de bandidos, de ministros o de soldados exigían muchos actores o suplir imaginativamente las carencias de personal. El recurso a la imaginación, que no siempre se advierte, formaba parte de las convenciones de la representación. (La misma actitud era necesaria en las declaraciones dichas “a la cortina”, tan usuales en este tipo de teatro, a través de las cuales se informaba de algo al espectador sin que tomaran conocimiento los actores que estaban más próximos.) Con frecuencia el autor emplea la coletilla de “salen los que puedan” cada vez que se trata de un grupo, pensando en las dificultades que debieron tener las compañías más pequeñas cuando precisaban tal cantidad de figurantes.

Por otro lado, se trata de una comedia de personaje, en la que la personalidad del héroe, aunque malvado, debe destacarse por encima de todos. Esto exigía a los primeros actores un esfuerzo especial. Nipho, que valora muy negativamente tales obras en sus aspectos morales y literarios, destaca el lucimiento de los cómicos con motivo de la representación de *El guapo Francisco Esteban* en el coliseo del Príncipe por la compañía de María Hidalgo en mayo de 1763: “La Parte *Francisco Esteban* lo ha hecho muy bien, y exactamente firme en la forma característica del Héroe [...] No es para todos hacer Papeles que requieren el ánimo sostenido, y la entereza muy en su pun-

¹¹⁶ Se lee en la acotación: “Dentro tiros, y salen el Justicia con los necesarios, para que repartidos en dos tropas, hagan fuego a las ventanas, que habrá en dos lados de lo alto del tablado. En lo alto, a una parte el Ros con uno, y a otra Benet con otro, Juana y Luisa” (Gabriel Suárez, *El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 10).

¹¹⁷ *Ídem*, p. 11b.

to”¹¹⁸. Alaba el que la ejecución no fuera afectada, “y con mas que mediana propiedad”. En días posteriores del mismo mes y año se representó *La bandolera de Baena* con parecido acierto en la puesta en escena, según sigue señalando el periodista aragonés: “Los Actores han hecho todo lo posible para reconvenir en su favor y aplauso al gusto del publico: solo ha estado algo fuera de lugar el vestido; y en algunos lances se han producido las passiones *originales* muy simples; las *deducidas* bastante desenhuetas; sin afectos las *puras*; y algo sobrecargadas las *mixtas*”¹¹⁹.

5. Crítica ilustrada al teatro de bandoleros

El rechazo general con que los ilustrados se manifiestan ante el teatro popular, se convierte en grave descalificación cuando enjuician una comedia de bandoleros, por llevar a las tablas tan graves transgresiones de las leyes y de la convivencia ciudadana. Las críticas a los romanzones de guapos y bandoleros se hacen extensivas a los dramas del mismo asunto, pues al teatro se le exige un mayor rigor en sus fábulas y maneras¹²⁰.

En época temprana advertía el aragonés Luzán en *La Poética* sobre la necesidad de llevar a escena historias que sirvieran para la formación moral de los asistentes y ponía en guardia a sus contemporáneos contra quienes “creen que no puede haber comedia buena ni de gusto, si su principal enredo y asunto no es de lances de amor, duelos, guapezas y cuchilladas”¹²¹. Las duras polémicas que se libraron en la década de los sesenta, bajo la protección del conde de Aranda, para regenerar el teatro, advierten muy específicamente contra el género de bandoleros como uno de los más perniciosos, que se hacen patentes en las reflexiones de Clavijo y Fajardo sobre la comedia en *El Pensador*, o de Nicolás Fernández de Moratín en sus *Desengaños*. El poeta madrileño les dedica unos valientes versos de la “Sátira II” llenos de recriminaciones como ésta:

“Pero se ven premiadas insufribles
maldades, latrocinios y horrosas
acciones, dignas de un furor terrible.”¹²²

De poco sirvieron las censuras, pues tales dramas siguieron representándose hasta finales de siglo, en medio del desagrado de los más lúcidos pensadores que los rechazaron en los sucesivos proyectos de reforma. En unas cartas que don Miguel de Manuel, profesor de Historia literaria en los Reales Estudios de San Isidro, dirige al corregidor Armona, desprecia como los géneros más perniciosos las comedias de magia, que fomentan la superstición, y las de bandoleros, contra las que dirige estas duras palabras:

“¿Y las comedias de valentones, de jaques y de quitavidas, a dónde se las deja el Sr. Corregidor de Madrid? ¿Pintar en las tablas un montón de asesinatos, con continuo ludibrio de la justicia, la asechanza contra el magistrado, la burla de sus ministros, será jamás bueno? El pueblo se complace con estos objetos porque no hay cosa que más le guste que ver burlado el brazo que le castiga, pero también aprende a despreciarlo, y con esto a ser delincuente.”¹²³.

¹¹⁸. *Diario Estrangero*, VII, mayo 1763, p. 104.

¹¹⁹. *Ídem*, p. 108.

¹²⁰. Se pregunta Mariano Luis de Urquijo hablando de lo pernicioso que era el teatro de su época: “Como pues, se permite la representacion de unas Piezas mas perniciosas, y de peor exemplo que los Romances de los Valentones?” (“Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma”, en Votaire, *La muerte de Cesar*, Madrid, Imp. de Blas Roman, MDCCXCI, p. 54).

¹²¹. Ignacio de Luzán, *La Poética*, ed. R.P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 506.

¹²². Nicolás Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Atlas, 1944 (BAE 2), p. 32.

¹²³. José Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, ed. cit., p. 284.

En otra misiva posterior le anima a establecer una censura más eficaz que evite la representación de tales dislates. En unas “Notas sobre el teatro español” aconseja suprimir los “episodios que son malos en moral” y en las comedias de bandidos la carga resulta más necesaria: “Por este capítulo de mala moral son especialmente reprobables las comedias de guapo, pues estos dramas representan ordinariamente un hombre amanecido que profesa el contrabando y defiende su profesión a balazos contra los ministros de la justicia. Unos contrabandistas crían a otros y el teatro los inflama a todos en la perdición”¹²⁴.

Ilustra luego el negativo influjo que ejercen con un caso ocurrido en Granada con motivo de una representación de *Francisco Esteban*. El cómico Martínez hizo tan a las veras el papel de bandido que el famoso Juan del Mármol, guapo proscrito y perseguido apodado *el Zambomba*, de enfrentó, sacando sus armas de las charpas, a un cómico diciéndole que no lo hacía con la suficiente destreza en el momento del asesinato del protagonista. Todo el público quedó atónito y dejó escapar al bandido. Y concluye su reflexión: “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 del 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”¹²⁵. Estas anotaciones, realizadas con perspicacia psicológica, dejan al descubierto los problemas de orden social y moral que podían provocar las comedias de bandoleros.

Los políticos ilustrados no podían, en consecuencia, ver con buenos ojos la extensión de estas historias. Si, por un lado, era un ataque al poder establecido, aunque esto no se hiciera con una total consciencia, era por otro una cuestión de mal gusto que convenía corregir. En 1767 se prohibió la edición de pliegos de cordel que contaran semejantes sucesos, aunque con escaso éxito¹²⁶. En el artículo de Olivares de la Cueva citado en páginas anteriores, que se publicó en el *Correo de Madrid* en 1790, se agradece a “los críticos sensatos” por su ataque a tales comedias y al gobierno “por haber remediado en gran parte el daño: en efecto ya no se representan de dicha clase en la Corte; sería de desear se comunicase a las demás poblaciones el ilustrado gusto de la capital nacional”¹²⁷. No he encontrado la referencia exacta de la prohibición municipal, que bien puede ser la misma que en 1788 retiró de las tablas las comedias de magia y de santos, por otra parte ya suprimidas por leyes anteriores.

El plan de reforma del teatro español patrocinado por Moratín a finales de siglo y que tuvo sanción positiva por ley de 21 de noviembre de 1799 tenía como objeto principal combatir “las composiciones dramáticas desarregladas”. Se salvaron sólo las tragedias urbanas (entiéndase la comedia sentimental) y los dramas pastorales, quedando proscritas las de figurón, las heroicas y las de tramoyas. Aunque no se cita en esta relación a las de bandoleros, que no las supongo de tramoya, sí que aparecen sus títulos

¹²⁴ *Ídem*, p. 286.

¹²⁵ *Ibidem*. Véase la pertinente reflexión de R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., pp. 168-169.

¹²⁶ Real Cédula del Consejo de Castilla de 21 de julio de 1767 que prohibió la impresión de pronósticos, romances de ciego y coplas de ajusticiados “por su ninguna utilidad para la instrucción pública, y por evitar los efectos perjudiciales que ocasionaba en el público su lectura”.

¹²⁷ *Correo de Madrid*, VII, 1790, n.º 365, p. 102.

recogidos en las listas de piezas mandadas retirar conforme a la ley de 14 de enero de 1800 que publica el *Teatro Nuevo Español*, y que nos sirvió, según se dijo, de pista para recapitular las obras de guapos y bandidos¹²⁸. No eran estos temas los más adecuados para presentar en un teatro arreglado, en el cual debía evitarse, como dice el censor Santos Díez González en sus *Instituciones Poéticas*: “Las personas de indigno, y perverso carácter, o las Acciones obscenas, escandalosas, prohibidas, y punibles por la severidad de las Leyes, no son, como diximos, Materia de la Comedia, porque mo- verían à indignación, y tal vez serian de mal exemplo.”¹²⁹

6. Conclusión

Las comedias de guapos y bandoleros constituyen en el siglo XVIII un género dramático de gran atractivo popular, aunque no sea uno de los más desarrollados. El morbo y la aventura que presentan los argumentos tienen que luchar con el rechazo de los ilustrados y de otros muchos discretos que ven en estas historias marginales, en abierto enfrentamiento con la ley y el orden, asuntos poco adecuados para lucirlos en el escenario.

El interés nace al presentar un mundo imaginativo de acción y aventuras lleno de lances brillantes y fuertes, aunque a veces se nos antoje de mal gusto. En el drama de guapos y bandidos se pinta con vivos colores el imperio de la fuerza, del arrojo, de la valentía. Las historias de los malhechores configuran un relato novelesco que quiebra voluntariamente las comedidas unidades que pregonan los postulados clásicos, que se basa en la acumulación de episodios, no siempre bien coordinados. Responde a las características propias del teatro novelesco o “romancesco” según lo calificaba Böhl de Faber en la famosa polémica calderoniana de comienzos de XIX¹³⁰.

Esta tendencia hacia la novelización es típica del mundo imaginativo del que hace gala el teatro dieciochesco. El relato dramático y el novelesco se acercan cuando se rompen las ataduras racionalistas, cuando se quiere llevar ante el público una fábula divertida y entretenida. No importa que haya de por medio escenas sangrientas o tiernas lágrimas como ocurre en la comedia sentimental¹³¹.

La excelente recepción que le deparó el público de toda España, especialmente el valenciano, no significa necesariamente un atractivo por lo ilegal o marginal, sino el deseo de estar cerca de las vivencias de estos nuevos héroes populares que deparaban una vida intensa y llena de osadías.

El mundo del bandolerismo siguió vivo en la realidad social y literaria de la centuria siguiente. El Romanticismo ensalzó su figura, destacando sus cualidades individuales de personaje voluntariamente marginado contra el sistema, como el pirata, la prostituta o el mendigo. La novela por entregas posterior integró esta sustancia ideológica en el afán por crear un relato de acción y aventuras que configuró uno de los géneros narrativos de mayor éxito.

¹²⁸. *Teatro Nuevo Español* (Madrid, Of. de Benito Garcia, 1800. En “Al lector” se explican las razones de la prohibición (I, pp. III-XXXII), y la “Lista de las piezas dramaticas” que antecede a las obras presentadas en cada uno de los tomos.

¹²⁹. Santos Díez González, *Instituciones Poéticas*, Madrid, Of. de Benito Cano. MDCCXCIII, p. 131.

¹³⁰. Véase el libro de Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Ed. Castalia - F. J. March, 1979, p. 12.

¹³¹. Sobre la relación novela-teatro, especialmente en la tragedia urbana, puede consultarse mi artículo “La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines de siglo XVIII”, en AA.VV., *Entresiglos*, Roma, Bulzoni 1993, pp. 217-225.