

Guerrilleros, bandoleros y facciosos. El imaginario romántico de la lucha marginal

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 2 de septiembre de 2008

Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 20, 2008, pp. 123-132

ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Rara vez se pone en relación a guerrilleros, bandoleros y luchadores políticos. Aunque su papel moral es diferente, por supuesto, tienen un aspecto común en el imaginario romántico: los tres parecen evidenciar una fascinación subconsciente hacia la lucha marginal, particularmente en las imágenes. Su comportamiento es interpretado como una tendencia natural por la libertad. Sin embargo, cuando los ideales románticos decaen, o cuando las imágenes tienen un uso oficial, algunos aspectos iconográficos, originariamente atractivos, cambian su significado.

PALABRAS CLAVE

Guerrilleros. Iconografía del siglo XIX. Imaginario Romántico. Arte y política. Arte español

ABSTRACT

Guerrilla fighters, bandits and political partisans are rarely connected. Although their moral role is different, of course, they have a coincident aspect in Romantic imagery: all of them seem to expose a subconscious fascination towards a marginal fight, especially in images. Their behavior is interpreted as a natural tendency for freedom. Nevertheless, when romantic ideals decline, or when images have an official use, some iconographic aspects, initially attractive, change their meaning.

KEY WORDS

Guerrilla Fighters. Nineteenth-Century Iconography. Romantic Imagery. Art and Politics. Spanish Art.

Los luchadores marginales del siglo XIX —el guerrillero contra el francés, el bandolero contra el viajero, el liberal contra el realista, el carlista contra el isabelino— constituyen prototipos bien conocidos para cualquier historiador de este periodo. Es cierto que no se suelen calificar de marginales porque todos ellos acaban por tener un papel indispensable en una adecuada interpretación de los acontecimientos: para que haya un vencedor digno tiene que haber un vencido al que no se puede humillar del todo, cuando no es el vencido el que se presenta como vencedor moral. Pero no constituye una exageración hablar de marginalidad en la medida que actúan, al menos en un principio, fuera del sistema ético y legal establecido. Su comportamiento, pues, encierra un riesgo de exclusión social.

Sin embargo, en virtud de factores culturales y políticos cambiantes, el imaginario visual que terminaría por caracterizarlos —más allá de la documentación partidista, destinada a juzgarlos de uno u otro modo, en un momento dado— queda perfectamente integrado entre los mitos que movieron el subconsciente colectivo. Por tanto, no se trata sólo de una redención histórica —guerrilleros convertidos en militares o en políticos como consecuencia del cambio de régimen, o amnistiados por la generosidad regia, o integrados como parte de esa permanente estrategia de conciliación que despliega el poder en Occidente— sino de una fascinación explícita por la lucha marginal que tiene su origen en el Romanticismo, desde luego, aunque sobrevive, convenientemente reconduci-

da, como parte de una natural inclinación humana hacia la libertad y hacia un ideal de vida que no se encuentra en la realidad.

Resulta sorprendente, con todo, que la iconografía que caracteriza a guerrilleros¹, bandoleros² y luchadores políticos³ no se haya puesto en paralelo, con todas sus consecuencias, a pesar de sus evidentes similitudes y testimonios literarios, seguramente porque su papel moral no parece compatible. Desde el punto de vista de la utilización edificante que cada uno de ellos podía representar, es evidente que interesaba diferenciarlos al máximo. Pero si dejamos momentáneamente al margen –no porque no sea importante en sí misma, sino porque no afecta a este debate– la anécdota concreta que los mueve, su comportamiento tiende a explicarse como resultado de un *impulso natural*. Es justamente esa naturalidad sin culpa –innata, popular– la que trasmite el imaginario visual. Por eso resultan atractivos más allá de las circunstancias de su personal combate. Su anhelo se sitúa al margen de intereses vulgares.

Al mismo tiempo, el hecho de que los ideales transgresores del Romanticismo queden encauzados o diluidos en el pensamiento político dominante durante la segunda mitad del siglo XIX, hace que muchos de los recursos de caracterización y de ambientación de estos personajes *marginales*, en un principio atractivos, terminen por ser utilizados para denigrar comportamientos similares. A la larga, pues, quedan definitivamente excluidos del orden social.

INTERFERENCIAS ICONOGRÁFICAS

La proximidad entre la condición de guerrillero y la de bandolero ya fue apuntada en la época. Los viajeros extranjeros no tuvieron reparo en reconocer ese paralelismo. Al respecto, Richard Ford escribió: “De matar a un francés a saquear a un extranjero, no había más que un paso para estos verdugos patriotas, entre los cuales se contaban todos los descontentos y los que no pudiendo cavar la tierra se avergonzaban de mendigar”⁴. Soler Pascual también recuerda que Federico Hartman, cuando viajó a España en 1846, “a falta de un buen bandolero que llevarse a la pluma”, describió “las andanzas de un célebre guerrillero en la guerra contra la invasión bonapartista, Juan Martín, *El Empecinado*”. Más adelante él mismo insiste: “Muchos componentes de esa guerrilla [de 1808] que lucha y sobrevive como puede gracias al trabuco y a la velocidad de sus cabalgaduras, cuando la guerra acaba en 1814, no tienen otra opción que seguir viviendo del trabuco y dedicarse a labores propias del bandolerismo”⁵.

Por supuesto, los franceses fueron los que más contribuyeron a identificar al guerrillero con un vulgar bando-

lero. En una litografía de Kaepelin, según dibujo de François Feroggio, vemos a un *Guerrillero* (Fig. 1) que, acompañado de otros dos en segundo término, cruza sus brazos con aspecto desafiante y una expresión verdaderamente siniestra, más propia de un ser despreciable que de un héroe⁶.

Esta aproximación entre las personalidades del guerrillero y la del bandolero se acentúa, aunque con otro sentido, en la literatura del último cuarto de siglo. Pérez Galdós dice de *El Empecinado* que “estaba formado su espíritu con uno de los más visibles caracteres del genio castizo español, que necesita de la perpetua lucha para apacentar su indomable y díscola inquietud [...] empezando por detener correos acabó por destruir ejércitos”. Más adelante equipara ambos tipos: “Testigos ofrece el caudillaje en España, que son: el guerrillero, el contrabandista, el ladrón de caminos. El aspecto es el mismo: sólo el sentido moral les diferencia”⁷.

En la descripción física de uno y otro hay, de hecho, significativas concomitancias, que alcanzan también al faccioso. Pérez Galdós dice del *Empecinado* que “era una persona de considerable fuerza muscular [...] El bigote se unía a las pequeñas patillas, dejando la barba limpia de pelo, afeitó a la rusa, que ha estado muy en boca entre guerrilleros, y que más tarde usaron Zumalacárregui y otros jefes carlistas”⁸. Por lo tanto, explícitamente queda equiparada la apariencia física del combatiente carlista con el guerrillero. Blasco Ibáñez dice de Romeu, el *Guerrillero* protagonista de su novela *¡Por la Patria!*, que “su cuerpo era bien proporcionado, y bajo el traje se adivinaba una potente musculatura en continua tensión”⁹. Por su parte, Bonifacio Gómez, en *Los españoles pintados por sí mismos*, caracteriza al bandolero con una “espesa patilla corrida” [...]. El ajustado calzón revela el vigor de sus pronunciadas formas, y el botín de caídas añade arrogancia a su figura¹⁰. Con la intención, seguramente, de diferenciar de algún modo ambos tipos, en las respectivas ilustraciones de esta última obra, el guerrillero aparece de frente, firme y seguro, de modo que su arrogante expresión le proporciona dignidad (Fig. 2), mientras al bandolero se le ve de espaldas, curvando su cuerpo, como si pretendiera engañar con malas artes (Fig. 3), pero ambos llevan el trabuco y lucen la indumentaria campesina de un modo parecido.

En ambos tipos subyace el modelo del hombre del pueblo. La similitud entre el campesino –y bien se sabe el valor positivo que tiene este término– y el contrabandista, en tanto que caracterizaciones que parecen ligadas una a la otra, queda puesta de relieve en una de las litografías de Achille Devéria que forma parte de la serie de *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements*, realizada sobre un dibujo de José María Domínguez Bécquer titulado *Paysan et contrabandier*¹¹ (Fig. 4): sólo la vara en el primer caso y el tra-



Fig. 1. Guerriller. Litografía de Kaepelin, según dibujo de François Feroggio (1809).



Fig. 2. El guerrillero. Ilustración procedente de *Los españoles pintados por si mismos*, 1843.



Fig. 3. El bandolero. Ilustración procedente de *Los españoles pintados por si mismos*, 1843.



Fig. 4. Paysan et contrabandier. litografía de Achille Devéria procedente de la serie *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements*, realizada sobre dibujos de José María Domínguez Bécquer.

buco en el segundo –relativamente oculto, como si ofendiera– los diferencia. Ford también escribe: “los campesinos favorecen con toda su alma al contrabandista [...]. Hay curas montañeses cuyos rebaños son todos de esa casta, que en sus sermones hablan del contrabando como un crimen convencional, no moral, y, como otras personas, decoran las rinconeras de sus casas con una figura de barro pintada del pecador con un traje completo de *majo*”¹².

A este respecto, Richard Ford realizó un dibujo del bandolero *José María, El Tempranillo* (c. 1830, Londres, colección familia Ford) (Fig. 5), en el que, si no fuera por la escopeta, reconoceríamos a un tipo popular inofensivo e, incluso, resignado: el famoso bandolero José María de Hinojosa, conocido por ese apelativo, que el propio Ford utilizó para un cuento publicado en la revista *Quarterly*, también fue dibujado por J.F. Lewis en Sevilla en 1833¹³. La descripción que hace Merimée del mismo personaje, va en línea con el *majismo*: “un buen mozo de veinticinco a treinta años, bien formado, de fisonomía abierta y sonriente, de dientes blancos como perlas y ojos extraordinariamente expresivos. Viste habitualmente traje de *majo* de una gran riqueza”¹⁴.

La coexistencia de los dos tipos en una misma imagen pone de relieve la proximidad de ambos. Se sabe, por ejemplo, que José Elbo presentó a la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid una pintura titulada *Un majo y un contrabandista*¹⁵: desde un punto de vista cultural constituyen, pues, arquetipos perfectamente compatibles. Del propio José Elbo se conoce una pintura titulada *Contrabandista* (Úbeda, colección particular) (Fig. 6), que fue presentada a las exposiciones de la Academia de San Fernando de 1837 y del Liceo Artístico y Literario de Madrid de 1838. Aparece sentado, de perfil a la derecha, lo que le proporciona una dignidad individual al margen del hecho de encarnar a un tipo supuestamente transgresor¹⁶.

Ciertamente la mayor diferencia iconográfica entre guerrillero y bandolero radica en el hecho de que la imagen que se difundió del guerrillero de la Independencia, tanto durante la contienda como en los años posteriores, fue la de un militar intrépido, que asciende de clase, lo que recogerá el liberalismo, mientras el bandolero mantiene su dimensión de campesino marginal. Hay algunas excepciones, como una ilustración (Fig. 7) que aparece en la *Historia de la Guerra de España* de Juan Díaz de Baeza (1843): con la intención de insistir en el carácter popular de la lucha, la obra incluía una escena de guerrilla en la que se ve a los héroes, con sus trajes típicos de campesinos, en el momento de realizar una emboscada, por sorpresa, a un grupo de franceses en segundo término¹⁷.

Sólo muchos años después, cuando el combate contra el francés se mitifica como una lucha popular, se reinterpreta iconográficamente al guerrillero como un hombre

del pueblo, que combate de forma primaria por un interés cercano y sin organización alguna, de forma muy similar, de hecho, a la del bandolero. Así, en *Los guerrilleros de 1808* de Rodríguez de Solís, editada en 1887, aparece una ilustración titulada *Campamento de los ronderos en la Sierra* (Fig. 8), que podría confundirse con un refugio de bandoleros. En el texto se lee: “La Sierra parecía un campamento, y en ella se habían improvisado chozas y construido rústicas tiendas de campaña”¹⁸.

EL ATRACTIVO PINTORESCO

La justificación que habitualmente se ofrece para explicar la popularidad literaria y visual de los bandoleros –que, al fin y al cabo, burlan la ley y quiebran el orden establecido– es su pintoresquismo. Están desprovistos, por lo tanto, de cualquier capacidad de generar un modelo social alternativo: son meras curiosidades, que, a lo sumo, sirven para encarnar ciertas fantasías. Como sucede con el orientalismo, con la literatura o con la historia, el bandolero permite aludir a *lo inconfesable* de una sociedad sustentada en valores morales rígidos, sin que éstos se vean alterados.

Este atractivo se orienta en tres direcciones: la capacidad de seducción que supuestamente ejercen sobre las mujeres, el fascinante placer que supone la aventura y la diversión como metáfora de la perpetua felicidad. Los tres atractivos forman parte del imaginario masculino: los bandoleros –y sus eventuales arquetipos paralelos– son, pues, modelos de un comportamiento soñado por el varón.

Respecto al primer aspecto, Soler Pascual recoge numerosas referencias literarias sobre el irresistible atractivo que los bandoleros despertaban entre las mujeres, desde las aventuras sentimentales del bandido madrileño Luis Candelas, que vivió a costa de ellas, pobres víctimas de un auténtico hombre fatal al que no podían escapar, hasta el desconcertante testimonio de Juan Valera, quien afirmó –con impudorosa complacencia, según parece– que “las damas rusas suspiraban por venir a España para ser raptadas y violadas por los bandidos”¹⁹.

Las imágenes de bandoleros –al igual que las descripciones de su aspecto físico– subrayan esa innata capacidad de seducción, que las escenas en las que se ven envueltos demuestran. Por ejemplo, en la composición titulada *Los ladrones en una venta*, de José María Domínguez Bécquer, litografía que fue publicada en *La España Artística y monumental* (Fig. 9), el pintor sevillano concibe a los facinerosos como personajes atractivos, cortejando a una mujer, lo que contribuyó a popularizar la imagen de España como lugar donde pueden surgir aventuras de ese tipo²⁰.

Pero también a los guerrilleros y otros combatientes similares les alcanza la fantasía de su atractivo sobre las



Fig. 5. Richard Ford, José María, El Tempranillo. (Dibujo, c. 1830). Londres, colección familia Ford.

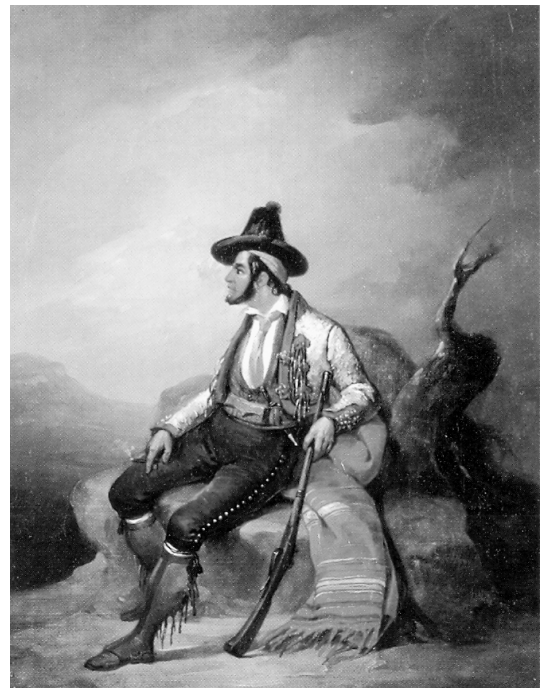


Fig. 6. José Elbo, Contrabandista (Úbeda, colección particular).



Fig. 7. Escena de la guerra de la Independencia. Dibujo de Urrabieta grabado por Anselmo M. Ilustración de la Historia de la guerra de España contra el emperador Napoleón, de Juan Díaz de Baeza (Madrid, I. Boix, 1843).

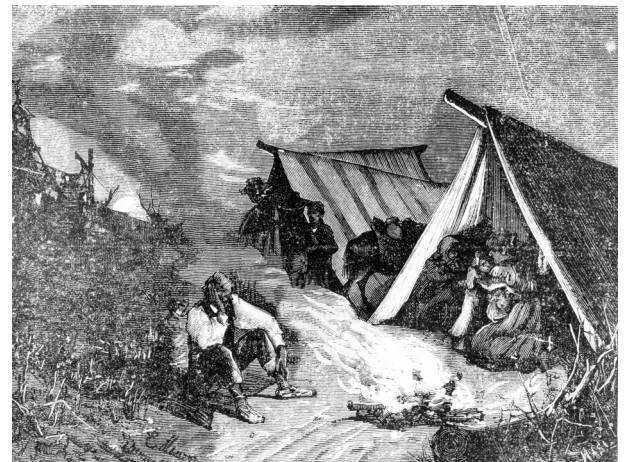


Fig. 8. Campamento de los rondeños en la sierra. Ilustración de Los guerrilleros de 1808. Historia popular de la guerra de la Independencia, de E. Rodríguez de Solís (Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887).

mujeres. Durante la guerra de la Independencia se hicieron populares canciones que hacían referencia a “la predilección que las lindas salmantinas tenían por los lanceiros de D. Julián Sánchez”, famoso guerrillero de Ciudad Rodrigo, “que parecen soles / con mangas encarnadas / en los morriones”²¹. Esta imagen atractiva y poderosa del valiente luchador que deja una honda impronta en su amada, entregada por completo a él, sobrevive en

muchas pinturas que ilustran partidas para la guerra, realizadas a lo largo siglo XIX²².

Precisamente el hecho de que una litografía francesa aluda a la falta de complicidad de una bella y joven mujer española con la banda del Empecinado, durante su apro-

ximación a Calatayud, pone de relieve el interés de la propaganda de guerra por desmontar este mito. Titulada *Española generosa*, en ella se ve a una joven que advierte a un soldado francés de la proximidad de la guerrilla: “Ponte a salvo, le dice / Aquí está la terrible guerrilla”²³.

En segundo lugar, la aventura, el riesgo, constituye un ingrediente con el que cuenta el viajero romántico (o, al menos, del relato de su viaje, destinado a ser leído en un lugar tranquilo, por supuesto). Gautier habla del viaje entre Granada y Málaga como una aventura peligrosa, pero fascinante: “El peligro os rodea, os sigue, os precede; sólo oís cuchichear historias terribles y misteriosas”²⁴.

El contrabandista —escribe Richard Ford— “goza de la reputación que corresponde al éxito en las aventuras personales ante un público orgulloso de las proezas individuales: es el héroe del escenario español”; y se refiere a las posibles circunstancias que hacen popular esta profesión: “El atractivo del poder, la demostración de osadía y valor, la idea de llegar a hacerse rico fácilmente [...] todo el encanto de la vida de libertad y de camaradería”²⁵. Esos alicientes son, en realidad, los del guerrillero y los del luchador político.

En tercer lugar, la diversión —la idea de que el bandolero lleva una buena vida— se convierte en una metáfora de la perpetua felicidad, y, en última instancia, de la absoluta libertad. El almuerzo en el campo o las viandas en la taberna o en la venta se presentan como acciones y escenarios *naturales*, tanto en los relatos como en las imágenes. En *Los españoles pintados por sí mismos*, por ejemplo, se dice que los bandoleros “contentos y preparados, beben, ríen, descansan o retozan, sobre los despojos del queso, del salchichón y otras viandas secas, que no permite otra cosa su profesión ambulante”²⁶.

Igualmente la taberna tiene también una significativa importancia como escenario de caracterización del guerrillero: “Bebe un trago en la primera taberna [...] y ruega al aspirante con las lágrimas en los ojos que beba cuanto quiera y que se marche pronto, a fin de evitar compromisos con las autoridades. Entonces da principio el mozo a un reconocimiento formal de la taberna; pide aguardiente, pan, un cacho de queso para hacer boca; pasa la mano por la cara a la tabernera, la cual por el bien parecer lo devuelve un bofetón, mientras el marido lo toma a risa, también por el buen parecer”²⁷. Igualmente, en la obra de Rodríguez de Solís sobre *Los guerrilleros de 1808* aparece una ilustración relativa a la batalla de Vitoria titulada *Descanso de guerrilleros en una venta*²⁸.

EL CARÁCTER NACIONAL DEL LUCHADOR INDEPENDIENTE

La dimensión típicamente española de la guerra de guerrillas fue una interpretación realizada y difundida desde

los primeros momentos²⁹. Por supuesto, ello se acrecentó después, cuando el nacionalismo buscó argumentos históricos para fortalecer sus mitos. En una obra de 1839 se hace una lectura de la guerrilla en estos términos: “Con este nuevo género de guerra sólo análogo al carácter y suelo español, y que en vano han querido imitar otras naciones, se desconcertaron los planes del traidor que quiso esclavizar España. Toda la Europa admiró y aplaudió esta táctica, dándole el nombre de guerra a la española para eterna memoria de este pueblo valiente y generoso”³⁰.

En *Los españoles pintados por sí mismos*, cuando se aborda la caracterización del guerrillero, se remite a Viriato y a Pelayo, para llegar hasta Mina y El Empecinado. Al respecto, José María de Andueza escribe: “Corrieron los años, y en pos de 1808 llegó 1823, y renació el Guerrillero lusitano en Juanito y en Merino y en Santos Ladrón; pero ya no era posible Viriato, porque se presentaba en la tercera o cuarta edición de su vida airada, y porque 1823 no podía convertirse en 148 antes de la venida de Jesucristo. Después hemos tenido nuestro 1836 en que Viriato ha vuelto a trepar por las montañas desapareciendo como un meteoro bajo los pseudónimos de Zumalacárregui y de Cabrera”³¹. Por lo tanto, el guerrillero y el luchador político contra los poderes del Estado encarna virtualmente la misma identidad. Se presenta, pues, como una constante de la historia de España.

El paralelismo que las historias de España hacen de los guerrilleros con personajes de otros tiempos, durante el último cuarto del siglo XIX, es el testimonio que mejor ilustra esta idiosincrasia. Galdós dice que “guerrillero fue Viriato, y guerrilleros los jefes de mesnada, los Adelantados, los condes y señores de la Edad Media”, hasta llegar a afirmar que “los guerrilleros constituyen nuestra esencia nacional. Ellos son nuestro cuerpo y nuestra alma, son el espíritu, el genio, la historia de España”³². En el mismo sentido se expresaba José Gómez de Arteche, cuando escribía en 1888 que el guerrillero es “autóctono, en España, tan antiguo como las disensiones de sus primeros hombres y como las luchas con sus vecinos o sus invasores”³³.

Esta idea parece haber quedado anclada en el imaginario de muchos viajeros extranjeros. Camille Mauclair habla así de España: “Sus ciudades, sus carreteras, estaban al pronto, para mí, llenas de fantasmas [...] Veía a las hordas celtíberas, a las legiones romanas, a los guerrilleros godos [...] a los escuderos del Cid [...] a los guerrilleros de Palafox y de Mina, al Empecinado, a los soldados andrajosos de don Carlos y de Prim”³⁴.

Pero es que, además, los bandoleros tienen es mismo carácter. Citada reiteradamente es la frase de Richard Ford: “una olla sin tocino sería cosa tan sosa como un volumen sobre España sin bandidos”. Para el viajero inglés ya “los romanos [...] fueron hostilizados por los guerrilleros indígenas, esas bandas indisciplinadas que

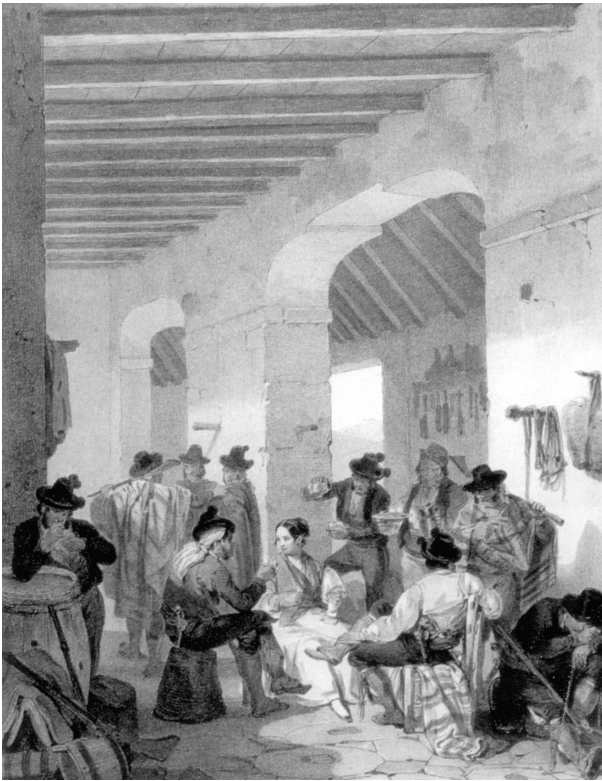


Fig. 9. *Los ladrones en una venta*. Litografía de José María Domínguez Bécquer, procedente de *La España Artística y monumental*.

sostenían esa lucha de guerrillas que siempre ha hecho Iberia [...] los invasores franceses [...] los llamaron *ladrones* o bandidos por no llevar uniforme [...]. Los hombres armados han sido siempre la plaga de España, tanto en tiempo de paz como en guerra: el estar en contra de la humanidad parece como que es instintivo en todos los descendientes de Ismael, y, particularmente, en esta rama quijotesca, cuyos caballeros andantes o reformadores a caballo han sido no pocas veces ladrones disfrazados. [...]. Buenos servicios prestaron los Mina y compañía a la causa de su legítimo rey, pero otros utilizaban sus patrióticos oficios como capa para cubrir su instintiva pasión por el saqueo y el libertinaje, y antes de que el país se viera libre de invasores, eran ya un enemigo formidable para todos los partidos³⁵. Así pues, a ojos de los extranjeros, guerrilleros, bandoleros y facciosos eran, sin dudar, expresión de un mismo carácter.

UN MISMO PAISAJE PARA UN MISMO ESPÍRITU

La importancia del paisaje como elemento asociado a la personalidad del luchador marginal aparece en las imágenes desde muy pronto, lo que pone de relieve las

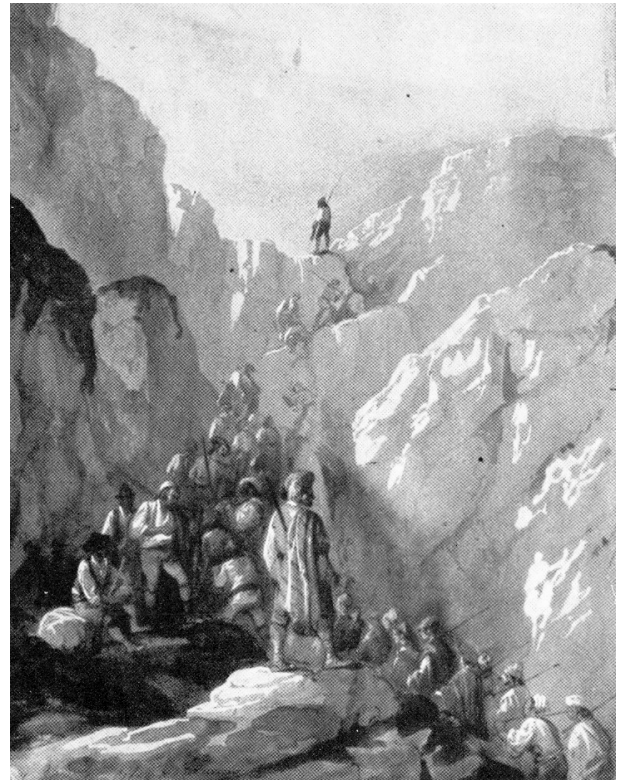


Fig. 10. *Jenaro Pérez Villamil. Partida carlista*. Madrid, mercado de arte.

fuertes connotaciones simbólicas que posee. Por supuesto, no sólo se trata de un escenario representativo, sino que, en línea con su utilización en el Romanticismo, el paisaje agreste es una metáfora de su personalidad impetuosa y no cultivada.

Así sucede en muchas estampas e ilustraciones en las que aparecen retratos o escenas de guerrilleros de la Independencia, como recoge después el teatro y la novela. Por ejemplo, el acto tercero de la zarzuela *Jorge el guerrillero* sucede en un desfiladero. El coro dice: “Son los montes nuestra casa, / el ser libres nuestro bien, / y luchar con los franceses / nuestro más dulce placer. / Estemos preparados, / que el sol alumbra ya / Alerta, compañeros!”³⁶. En los relatos novelados de la guerra, el paisaje agreste constituye un ingrediente más de la estrategia narrativa nacionalista. A propósito del Empecinado, Galdós escribe que “su principal arma [...] es el terreno”³⁷; y Gómez de Arce dice, refiriéndose a las condiciones del paisaje español, que es “tierra privilegiada para desarrollar los gérmenes de tan devastador elemento”³⁸.

La sierra, como se ha dicho, “ofrece un reducto intacto de libertad. El *monte* es, en toda comunidad rural, un símbolo de independencia, y en el caso del bandolero, de impunidad”³⁹. Ford hace notar que “los desfiladeros entre rocas, que parecen especialmente preparados para

las emboscadas, las enmarañadas cañadas cubiertas de maleza, a pesar de toda su hermosura, que atrae al artista no pueden menos que sugerir la idea una cueva de culebras y ladrones”⁴⁰. En *Los españoles pintados por sí mismos* se apunta, incluso, una relación entre la geografía y el carácter independiente de algunos territorios: “aquellas provincias que tienen fama de más antojadizas [...] envían sus arrojados hijos a los montes, que son siempre teatros de sangrientas hazañas y de venganzas inauditas”⁴¹.

El paisaje representa un elemento tan fundamental en cualquier escena de contrabando que realmente la acción constituye un elemento secundario, frente al poder tan sugestivo de la naturaleza. El privilegiado escenario que, por ejemplo, Manuel Barrón y Castillo nos ofrece de *La cueva del gato*, en cualquiera de las tres versiones conocidas (1860, Sevilla, Museo de Bellas Artes; 1860, Cádiz, colección particular; 1869, Madrid, colección Carmen Thyssen Bornemisza), es el propio de los bandoleros, el de su vida cotidiana, que posee un enorme atractivo para nosotros, hasta hacernos desear encontrarnos allí, a pesar de los peligros. Lo mismo sucede en su *Vista del puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid* (1869, Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza) o en *Contrabandistas en la serranía de Ronda* (1859, Sevilla, Museo de Bellas Artes), donde la belleza del paraje se asocia con la presencia de los bandoleros como una parte indisoluble del mismo. Igualmente, en *El castillo de Gaucín* (1849, Madrid, Museo del Prado) de Jenaro Pérez Villamil⁴², los bandoleros que junto a una cueva contemplan a los viajeros no nos suscitan inquietud, sino que acentúan el carácter ensoñador de la escena. Precisamente en el paisaje que se contempla desde Gaucín a Ronda, con expresa referencia a los bandoleros, se recrea el militar inglés Rochfort Scott, destinado a la guarnición de Gibraltar, en 1838⁴³.

Las partidas realistas que actuaron contra el régimen constitucional durante el Trienio Liberal también se ampararon en las montañas, en una estrategia típica tanto de la guerrilla como del bandolerismo. Varias décadas después de los acontecimientos, la *Historia de España* de Rafael del Castillo, comenzada a editar durante el reinado de Amadeo I, incluye una litografía de Vidal, según dibujo de J. Serra, que hace referencia a esas “Primeras partidas realistas”, que sirve de título al capítulo CCIX de la obra⁴⁴. Sin embargo, la ideología progresista de la publicación hace que los defensores del absolutismo estén caracterizados con una cierta vileza, más bien como traidores que como héroes.

En ese mismo sentido, el imaginario guerrillero liberal durante la Ominosa década está también plagado de referencias montañosas, como la del Empecinado, que en el verano de 1823, en plena resistencia contra los realistas, se refugió en la Sierra de Gata. Pero el hecho de que

su ideología se impusiera hizo que se presentara el lado *civilizado* del liberalismo, justamente cuando la lucha marginal en las montañas –tanto la de la política como las de los bandoleros– dejaba de tener atractivo porque ya se situaba fuera del orden que se había perseguido.

Desde la óptica carlista también parece que hubo una estrategia parecida para diferenciar la lucha política del guerrillero individualista. Así, una ilustración de Vicente Urrabieta, grabada por Cibera, para la *Historia militar y política de Zumalacárregui*, representa a los *Soldados de Valdés entregando sus armas a los carlistas*⁴⁵: estos son caracterizados como brutales bandoleros sin ideales.

Por eso, desde el lado liberal, el paralelismo entre el bandolero –que ya comienza a no ser presentado con tanto atractivo– y el carlismo se hace más intenso. Así, el pintor Pérez Villamil, bien conocido por sus simpatías liberales, representa en una acuarela una *Partida carlista* (Madrid, en comercio)⁴⁶ (Fig. 10), que se encuentra en medio de la sierra, ascendiendo por una garganta, hacia el fondo, con uno de sus componentes controlando desde una peña, como lo hubiera hecho un guerrillero o un bandolero.

En el *Album del bloqueo de Pamplona*, un documento gráfico sobre la tercera guerra carlista (1872-76) aparece una ilustración titulada *Un drama en Igúsquiza (la sima) por la partida de Rosas-Samaniego* (Fig. 11). Está colocada en el ángulo inferior izquierdo del folio 25, “dedicada a la sima de Igúsquiza, cuartel general de los soldados carlistas de Rosas Samaniego y de su lugarteniente Ezequiel Llorente, alias ‘Gergón’”. En ella, cuatro soldados carlistas llevan preso a un hombre, sin que podamos determinar si se trata de un soldado o de un civil. Se dirigen por una senda hacia otro grupo de tres carlistas que parecen aguardarles. La imagen no da más datos, sin embargo, el texto informa acerca del drama que se avecina, posiblemente el despeñamiento del detenido”⁴⁷. El escenario de la lucha es, una vez más, el de las escarpadas montañas.

INTEGRACIÓN, DESMITIFICACIÓN, REPRESIÓN Y LUCHA POLÍTICA

La integración del guerrillero en el bando de la moralidad histórica se realiza mediante una cuidadosa valoración de sus buenos sentimientos. Miguel Agustín Príncipe nos habla de los “buenos sentimientos de Mina”, tras atacar a Mr. Deslandes, que iba en un convoy: “Su esposa doña Carlota Azanza fue respetada con otras señoras que allí iban. Cinco niños, de quienes se ignoraban los padres, enviólos Mina a Vitoria, diciendo en su parte al gobierno: ‘Estos angelitos, víctimas inocentes en los primeros pasos de su vida, han merecido en mi división todos los sentimientos de compasión y cari-

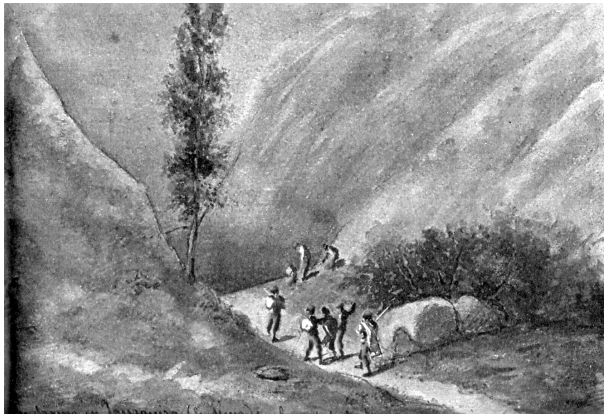


Fig. 11. *Un drama en Igusquiza (la sima) por la partida de Rosas-Samaniego. Procedente del Álbum del bloqueo de Pamplona (1872-76).*

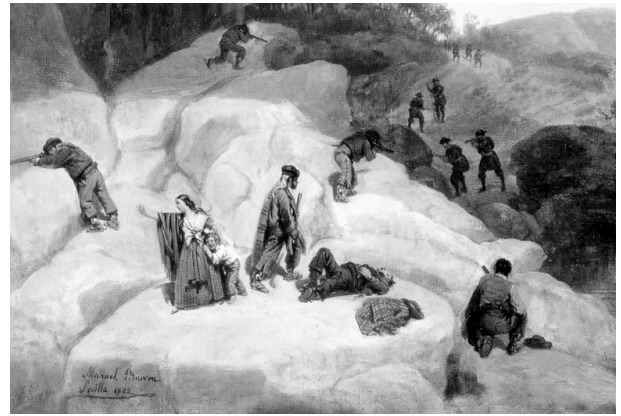


Fig. 12. *Manuel Barrón y Castillo. La cueva del gato: detalle. 1869. Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.*

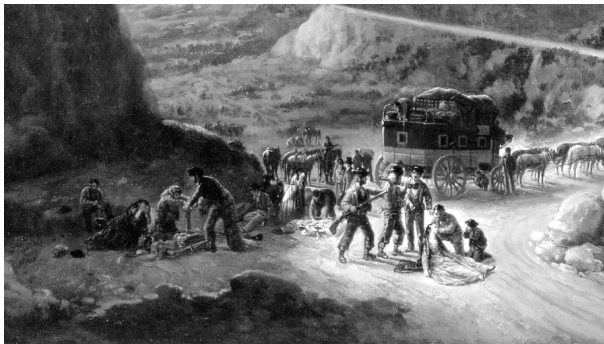


Fig. 13. *Manuel Barrón y Castillo. Vista del puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid: detalle. 1869. Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.*



Fig. 14. *Eduardo Mortal. El robo de la diligencia. Colección J. Urcelay.*

ño que dictan la religión, la humanidad, edad tan tierna y suerte tan desventurada... Los niños por su candor tienen sobre mi alma el mayor ascendiente, y son la única fuerza que imprime y amolda el corazón guerrero de Cruchaga'. Expresiones dignas de un corazón magnánimo, y que pintan el verdadero carácter los partidarios españoles, no indómito y fiero, cual lo suponía el encono de los enemigos, sino sensible y humano como corresponde a un verdadero valiente"⁴⁸.

Más sorprendente resulta, sin embargo, la exaltación que se hace de los buenos sentimientos de los bandoleros⁴⁹, lo que constituye, sin duda, una forma de valoración de la dimensión popular que encierran. Así, Richard Ford dice que "estas grandes figuras del bandidaje no dejan de tener cierta magnanimidad"; y, en todo caso, recomienda no perder la compostura, en caso de ser atacado "¿Y porqué un hombre ha de perder su presencia de ánimo y quizá la vida a causa de unos cuantos duros?"⁵⁰.

Prosper Mérimée, en las famosas *Cartas de España*, escritas en 1830, afirma que "después de haber recorrido durante varios meses Andalucía en todas direcciones, esa tierra clásica de bandidos", no encontró ni uno sólo, aunque no dejó de oír hablar de otra cosa. En su narración hay una clara intención desdramatizadora y cómplice hacia el fenómeno. Llega incluso a decir que "los bandidos españoles no maltratan nunca a los viajeros", aunque termina por reconocer que "la naturaleza del país, erizado de montañas, sin caminos acabados, hace muy difícil la eliminación completa de los bandidos"⁵¹. Gautier, en su *Viaje por España* cuenta incluso como los bandoleros compadrecan comiendo y bebiendo con los viajeros⁵².

En *Los españoles pintados por sí mismos* Bonifacio Gómez dice del bandolero que "no ve más enemigo que el que tiene delante, y confiado en la superioridad de sus fuerzas le despoja con grandeza y le combate con lealtad"⁵³.

Esta complicidad con el bandolero, fundamentada tanto en el pintoresquismo como en este comportamiento que se relaciona con lo popular, se plasma en las imágenes.

En las tres versiones mencionadas de *La cueva del gato* de Manuel Barrón, el pintor sevillano nos coloca como espectadores implicados, tanto visual como moralmente, del lado de los contrabandistas, que ocupan el primer término. En el ejemplar de la colección gaditana, los facinerosos forman un grupo compacto, atentos a las monedas que uno de ellos deja caer sobre el suelo, mientras en las otras dos versiones (la de Sevilla y Madrid) se defienden de una emboscada (Fig. 12). Los guardias civiles –anónimos y apenas descritos– los disparan desde lejos, mientras los asaltadores están mejor iluminados y concebidos en cuanto tipos. De hecho la patética figura de la madre con su hijo sirve para acentuar una cierta complicidad afectiva hacia ellos. Incluso en la también mencionada *Vista del puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid* (Fig. 13), donde se describe el asalto de una diligencia por un grupo de bandidos, que tienen un gran protagonismo visual en la parte inferior del primer término, Barrón no penaliza moralmente la acción, aunque las mujeres se han desmayado mientras los bandoleros se apoderan del botín, sino que la interpreta como una aventura pintoresca en medio de un paraje fantástico⁵⁴.

Algunas imágenes relacionadas con la forma de combate del carlismo presentan ciertos paralelismos con la guerra de guerrillas y con ataques injustificados a civiles. Por ejemplo Eduardo Mortal es autor de un cuadro titulado *El robo de la diligencia* (Colección J. Urcelay)⁵⁵ (Fig. 14), donde una acción política se presenta como un hecho delictivo. Por supuesto, en este caso carente de todo pintoresquismo.

Hay otra forma de integración del luchador marginal que es el perdón. El indulto de bandoleros fue usado con generosidad, especialmente al final del reinado de Fernando VII. Según Soler Pascual, este perdón real “permitía ciertos éxitos en la lucha partidista entre conservadores y liberales, en función de qué bando se anotara los éxitos represivos”⁵⁶. Tanto Merimée como Richard Ford se refieren al indulto del bandolero José María con ocasión de la amnistía de 1832. Ford, en concreto, dice: “aproximadamente 40 caballeros de su oficio han sido aceptados en la sociedad de los españoles honestos gracias a un amplio *indulto*. Como consecuencia, y mientras persevera la incierta virtud de estos caballeros, las carreteras están muy seguras por el momento”⁵⁷.

Al respecto resulta curiosa la opción representativa adoptada en un grabado titulado *Regocijo de todas las provincias de España*⁵⁸ (Fig. 15), donde un grupo de hombres vestidos con trajes típicos y tocados de sombre-

ros que aluden a sus distintos orígenes, lanzan vivas alborozados bajo una figura alegórica de España que, junto a una filacteria que dice “AMNISTIA GENERAL”, señala a los medallones donde están representados Fernando VII y su esposa María Isabel de Borbón. El indulto de Fernando VII se ejerce sobre individuos con identidad, no sobre el pueblo, en general, que pudiera haber sido confundido con bandoleros, ni tampoco sobre los cultos liberales urbanos, vestidos a la moderna, indudablemente considerados facciosos. La imagen del perdón regio se proyecta, por tanto, sobre gentes con raíces en una tierra, conscientes y agradecidos a quien representa el poder.

El proceso de desmitificación del bandolero –y por extensión de cualquier tipo de luchador marginal– corre paralelo a la disolución de los ideales románticos. Si el exilio de liberales españoles en Inglaterra y el retorno de los oficiales británicos a su país contribuyó, como se ha dicho, a la fascinación por lo español, parece que pudiera haber existido una cierta relación entre su visión bélica y la conversión del bandolero, tan próximo al guerrillero, en una figura atractiva. Pero no fue así, tanto por el hecho de que “los oficiales militares británicos veían las guerrillas como un montón de desarrapados bandidos y desertores de escaso valor militar”⁵⁹, como por el hecho de que fue en la Inglaterra victoria donde más se desarrolló una pintura moralizante donde las acciones de los bandoleros no resultaban nada edificantes.

Edwin Long, por ejemplo, presentó en la Royal Academy de Londres en 1863 un cuadro (Fig. 16) donde la mujer del jefe de una cuadrilla de bandoleros, a punto de montar los caballos, le pide de rodillas que no se vaya, mientras contempla a su hijo en la cuna. El poema que acompañaba al cuadro deja bien clara el sentido de culpabilidad del bandolero, que la imagen, no obstante, tiende a diluir, pues habla de “nefandos camaradas, que le incitan a malas acciones” y de la mirada sobre su hijo, que “le hacen despertar recuerdos adormecidos de otros tiempos en que también él se hallaba sin pecado”⁶⁰.

Tampoco los artistas españoles que popularizaron este arquetipo hasta bien avanzado el siglo, lo idealizaron, sino que más bien exploraron la vulgaridad o la extravagancia. José Cubero es autor de un *Contrabandista fumando* (Málaga, Ayuntamiento) (Fig. 17), una de tantas piezas que salían de aquel taller destinadas a la venta directa, que nos ofrece un tipo rudo y displicente. Según Teresa Sauret, Cubero elimina las connotaciones positivas de gallardía, generosidad y belleza que el bandolero había tenido durante el Romanticismo⁶¹.

La creación de la Guardia Civil en 1844 fue, como se sabe, decisiva para la desaparición del bandolerismo⁶². Esta dimensión represora del asaltador de caminos fue abordada por los pintores, como se ha visto en el caso de Barrón. Jenaro Pérez Villaamil también representó varias



Fig. 15. Regocijo de todas las provincias de España. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 16. Edwin Long, La despedida del bandolero. Colección particular.

veces, en pinturas y dibujos, a ladrones y bandoleros, en los que su opción por la ley es clara. A propósito de la obra *Grupo de ladrones amonestados por un ermitaño*, el pintor escribe: “En las fisonomías de los facinerosos procuro representar las diferentes impresiones que cada uno, según su carácter siente: aquí uno, convencido, expresa en la estúpida, pero expresiva mirada, la confusión de sus ideas, la lucha interior entre el hábito del crimen y la perspectiva no distinta de mejor género de vida; allí, el feroz placer de la ignorante incredulidad; aquellos indiferentes a los consejos, duermen tranquilos sobre el puñal y el trabuco, compañeros inseparables de su existencia”⁶³.

El Museo Romántico de Madrid conserva varias obras de esta temática, entre otras *Cueva de bandidos* de Eugenio Lucas y *Bandidos en el monte* de Leonardo Alenza. También se cita de Rafael Tegeo, fechada en 1839, una obra que representa a “un bandido contemplando la cabeza de un compañero puesta en un palo para escarmiento, en una encrucijada”⁶⁴. Aunque la truculencia forma parte de los recursos persuasivos del Romanticismo, estas obras, y, en especial, esta última, parecen mostrar una vertiente siniestra del bandidaje, en la tradición goyesca.

Los viajeros extranjeros, sin embargo, no ofrecían, como se ha dicho, una interpretación del bandolero como alguien al que había que castigar, sino, más bien, al contrario, era un justiciero: “Robar en los caminos reales, a los ojos de muchas personas –escribe Prosper Mérimée– es hacer la oposición, es protestar contra las leyes tiránicas. O de otra manera, el hombre que sin tener más que una escopeta es capaz de desafiar al gobierno con audacia, es un héroe”⁶⁵. Esta lectura enlaza con la conversión de combatiente marginal en un luchador político de nuevo cuño, el cabecilla que protagoniza las revoluciones sociales contemporáneas.

Según Reina Palazón, siguiendo a Caro Baroja, el bandolero es un héroe del campesinado, no de la sociedad, “es el ídolo de la plebe, de una plebe humillada, vejada, que desea venganza o revancha”, por lo que su menor presencia en la pintura costumbrista sevillana se relaciona con la eliminación de “todo personaje violento”⁶⁶.

Como el fenómeno del bandolerismo se ha puesto en relación con la aparición de movimientos sociales de carácter reivindicativo, como el anarquismo y el socialismo, podría considerarse su representación como una forma de aludir –si quiera fuera desde un punto de vista



Fig. 17. José Cubero, *Contrabandista fumando*. Málaga, Ayuntamiento.

conservador– a una forma de injusticia social y, en definitiva, a una lucha de clases. Emilio Soler Pascual cita a Bakunin para decir que “el bandolero era un revolucionario único y genuino, ‘sin frases exquisitas, sin retórica oculta, irreconciliable, infatigable e indomable, popular, social, no político e independiente de todo Estado’; y el Ministro de la Gobernación decía en 1883 que “no es fácil distinguir cuáles son los anarquistas y cuáles los bandoleros”⁶⁷. Estrategias de la política.

NOTAS

¹ Sobre el papel de los guerrilleros durante la Guerra de la Independencia, véase la síntesis reciente, con bibliografía, realizada por John Lawrence TONE, “El pueblo de las guerrillas”, en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (éd.), *La guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 55-74. Sobre aspectos iconográficos véase mi trabajo “Guerrilleros de la Independencia. Uso de la memoria e imaginario visual”, *XIX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. España, Europa y América (1750-1850)*, Cádiz, 25, 25 y 26 de noviembre de 2008 [en prensa].

- ² Para un estado de la cuestión sobre el tema, véase, con bibliografía, Emilio SOLER PASCUAL, *Mito y realidad en el Romanticismo español*, Madrid, Síntesis, 2006.
- ³ Sobre imágenes liberales utilizadas en tiempos de Isabel II, véase, con bibliografía: Carlos DARDÉ MORALES (comisario), *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004 [Catálogo de Exposición]. Sobre carlismo: BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUEGRA, Alfonso, *Las guerras carlistas*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2004 [Catálogo de Exposición].
- ⁴ Richard FORD, *Las cosas de España*, Madrid, Turner, 1974, p. 211.
- ⁵ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 86 y 210.
- ⁶ José Manuel MATILLA (Comisario), *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Ayuntamiento de Madrid-Calcografía Nacional, 1996, p. 196 y 253 (nº 114) [Catálogo de Exposición].
- ⁷ Benito PÉREZ GALDÓS, *Juan Martín El Empecinado*, Madrid, Imprenta La Guirnalda, 1890, pp. 50 y 52.
- ⁸ PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, p. 49.
- ⁹ Vicente BLASCO IBÁÑEZ, *¡Por la patria! (Roméu el guerrillero)*, Valencia, Imprenta de “El Correo de Valencia”, 1888, pp. 17-18.
- ¹⁰ Bonifacio GÓMEZ, “El Bandolero”, en *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Visor, 2002, p. 93. Véase también: SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 190 y ss.
- ¹¹ Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Arte Hispalense, 2007 lám. 14.
- ¹² FORD, *op. cit.*, p. 212.
- ¹³ Enrique VALDIVIESO, “Los orígenes del costumbrismo”, en el catálogo de la exposición *La Sevilla de Richard Ford, 1830-1833*, Sevilla, Fundación El Monte, 2007, pp. 255-258 (Cat. 33).
- ¹⁴ Próspero MÉRIMÉE, “Cartas de España”, en el catálogo de la exposición *Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 149-152 [Traducción de Antonio Giménez].
- ¹⁵ Aránzazu PÉREZ SÁNCHEZ, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, 2003, tomo III, p. 33 (nº 117) [Tesis doctoral].
- ¹⁶ Catálogo de la exposición *José Elbo y la pintura romántica*, Madrid, Electa, 1998, p. 66.
- ¹⁷ Juan DÍAZ DE BAEZA, *Historia de la guerra de España contra el emperador Napoleón*, Madrid, I. Boix, 1843, p. 172. Dibujo de Urrabieta grabado por Anselmo M.
- ¹⁸ E. RODRÍGUEZ DE SOLÍS, *Los guerrilleros de 1808. Historia popular de la guerra de la Independencia*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887. Cuaderno X, p. 5.
- ¹⁹ Recogido por SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 185 y 273.
- ²⁰ RUBIO JIMÉNEZ, *op. cit.*, lám. 15.
- ²¹ RODRÍGUEZ DE SOLÍS, *op. cit.*, Cuaderno VI, p. 45.
- ²² Carlos REYERO, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 59-62.
- ²³ MATILLA, *op. cit.* pp. 195 y 253 (nº 113).
- ²⁴ Teófilo GAUTIER, *Viaje por España*, Barcelona, Mateu, 1971, p. 264.
- ²⁵ FORD, *op. cit.*, pp. 212-213.
- ²⁶ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 94.
- ²⁷ José María de ANDUEZA, “El Guerrillero”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, *op. cit.*, pp. 285-286.
- ²⁸ RODRÍGUEZ DE SOLÍS, *op. cit.*, Cuaderno VIII, p. 21.
- ²⁹ TONE, *op. cit.*, pp. 57-62.
- ³⁰ *Historia compendiada de la Revolución de España de 1808, y guerra de esta con la Francia por la Independencia*, Valladolid, Imprenta de Santaren, 1839, p. 15.
- ³¹ ANDUEZA, *op. cit.*, p. 285.
- ³² PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, pp. 53-54.
- ³³ José GÓMEZ DE ARTECHE, *Juan Martín el Empecinado. La guerra de la Independencia bajo su aspecto popular. Los guerrilleros*, Barcelona, Revista Científico-Militar y Biblioteca Militar, 1888, p. 6.
- ³⁴ Recogido por Antonio Manuel CAMPOY, *Viaje por España (cómo nos ven los extranjeros)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, p. 393.
- ³⁵ FORD, *op. cit.* pp. 202 y 211.
- ³⁶ NAVARRO y CAMPOAMOR, *op. cit.*, p. 46.
- ³⁷ GALDÓS, *op. cit.* p. 51.
- ³⁸ GÓMEZ DE ARTECHE, *op. cit.*, p. 6.
- ³⁹ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, p. 22.
- ⁴⁰ FORD, *op. cit.*, p. 205.
- ⁴¹ ANDUEZA, *op. cit.*, p. 285.
- ⁴² Enrique ÁRIAS ANGLÉS, *Jenaro Pérez Villamil*, Madrid, CSIC, 1986, p. 253 (nº 258).
- ⁴³ Recogido por SOLER PASCUAL, *op. cit.* p. 106.
- ⁴⁴ Rafael del CASTILLO, *Historia de España*, Barcelona, 1871-1872, tomo III, capítulo XXIX.
- ⁴⁵ Francisco de Paula MADRAZO, *Historia militar y política de Zumalacárregui, y de los sucesos de la guerra de las provincias del Norte, enlazados a su época y a su nombre*, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1844, p. 103 [Reproducido en <http://www.albumsiglo19mendea.net/esp/index.php>].
- ⁴⁶ ÁRIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 309 (nº 357).
- ⁴⁷ Ignacio J. URRICELQUI PACHO, *Recuerdos de una guerra civil. Album del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 109.
- ⁴⁸ PRÍNCIPE, *op. cit.* tomo III, pp. 293-294.
- ⁴⁹ Sobre la generosidad de los bandoleros, véanse los testimonios literarios recogidos por SOLER PASCUAL, *op. cit.* pp. 202 y ss.
- ⁵⁰ FORD, *op. cit.* p. 214.
- ⁵¹ MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 149-151.
- ⁵² GAUTIER, *op. cit.*, p. 153.
- ⁵³ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 95.

- ⁵⁴ José Luis Díez GARCÍA, en el catálogo de la exposición *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 62-65 (núms. 8-9) [con bibliografía anterior]
- ⁵⁵ Pilar CABEZÓN PÉREZ, "Las guerras carlistas en el arte", en el catálogo de la exposición *Las Guerras Carlistas*, Madrid, Ayuntamiento, 2004, p. 82.
- ⁵⁶ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 11-12.
- ⁵⁷ Recogido por Antonio Giménez, en MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 171 (nota 24)
- ⁵⁸ Madrid, Biblioteca Nacional, R-62505, n° 12.
- ⁵⁹ TONE, *op. cit.* pp. 55.-56.
- ⁶⁰ Catálogo de la Exposición *Pintores románticos ingleses en la España del siglo XIX*, CajaCantabria Santander, 1999, pp. 8, 38 y 132.
- ⁶¹ Teresa SAURET GUERERO (Dirección), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, Diputación, 2002, vol IV, pp. 304-305. Véase también: José Luis ROMERO TORRES, *Los barro malagueños del Museo de Artes Populares*, Málaga, Unicaja, 1993.
- ⁶² SOLER PASCUAL, *op. cit.* pp. 281 y ss.
- ⁶³ ÁRIAS ANGLÉS, p. 235 (n° 100). Otros obras son el óleo *Escena de contrabandistas en la noche* (Lugo, Museo Provincial) (p. 265, n° 193); o la acuarela *Riña entre bandidos en la boca de un túnel* (p. 331, n° 430).
- ⁶⁴ Antonio REINA PALAZÓN, *La pintura costumbrista en Sevilla, 1830-1870*, Sevilla, Universidad, 1979, p. 77.
- ⁶⁵ MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 152
- ⁶⁶ REINA PALAZÓN, *op. cit.*, p. 78.
- ⁶⁷ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 89 y 91