
BEATRIZ SÁNCHEZ HITA
DANIEL MUÑOZ SEMPERE
(eds.)

ANDALUCÍA
ENTRE PROPIOS
Y EXTRAÑOS

TEXTOS E IMÁGENES
EN LA (CON)FIGURACIÓN DE LO ANDALUZ
EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

GRANADA, 2024

APROXIMACIÓN AL TEATRO ANDALUCISTA
DE RAMÓN FRANQUELO
(1844-1857)*

MARÍA ISABEL JIMÉNEZ MORALES

Universidad de Málaga

El malagueño Ramón Franquelo Martínez (1821-1875) fue conocido en su siglo como poeta —género que cultivó desde fecha temprana—, por su activa participación en la prensa del momento y como dramaturgo. Esta investigación se centra en su producción teatral y, concretamente, en el denominado «género andaluz», faceta nada desdeñable de su teatro, tanto por número de obras como por popularidad alcanzada y que, sin embargo, no ha merecido, en su conjunto, la atención detenida de la crítica. El «género andaluz» —ampliamente estudiado por Romero Ferrer (1996, 1997 y 1998)— gozó de gran popularidad en los años centrales del XIX, de tal modo que toros, gitanos, contrabandistas, ferias... tenían un público fiel. Con estas obras, sus autores pretendían dar a conocer la idiosincrasia española —que entonces se identificaba con Andalucía— a la par que reaccionar contra la excesiva influencia extranjera —por falta de obras originales y abundancia de traducciones que surtían los teatros nacionales—. A juicio de Romero Tobar, fue «la manifestación espectacular de las costumbres andaluzas que tuvo mayor resonancia en el Madrid de mediados del XIX» (1998: 156).

Franquelo fue un prolífico dramaturgo, que cultivó géneros variados: comedias, dramas históricos, zarzuelas, sainetes, melodramas, juguetes cómicos, refundiciones... Su producción teatral abarca dos décadas: desde 1844 —año en que estrena *El que se casa por todo pasa* y *La Guirnalda*— hasta 1863, cuando

* Este trabajo forma parte de los resultados de investigación del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación: «Idea de Andalucía e idea de España en los siglos XVIII-XIX. De la prensa crítica al artículo de costumbres y aledaños» (PID2019-110208GB-I00/AEI/10.13039/501100011033) y del Proyecto: «Andalucía y lo andaluz ante el gran público. Textos fundamentales para su representación en los siglos XVIII y XIX» (P18-RT-2763).

escribe *De la muerte a la vida* y *La luz del Tajo*. Para delimitar el canon andalucista de Ramón Franquelo habría que ampliar la relación aportada por Romero Tobar (1998: 167-168), quien incluyó solo tres obras del malagueño en un apéndice de textos teatrales de dicho género: la refundición *El valiente Campuzano o Catuja la de Ronda* y los dramas *El corazón de un bandido* y *María o la flor de Estepa*, obras todas de 1848. A esta lista habría que añadir la comedia *El que se casa por todo pasa*, de 1844; el drama *Treinta días después* y el juguete andaluz: *El alcalde de Benamocarra*, estrenados ambos en 1848; la parodia *Matías o el jarambel de Lucena* (1850), el melodrama *La traición de Bocanegra* (1855) y el prólogo teatral *El capitán recluta* (1857). Me gustaría, no obstante, hacer dos apreciaciones. La primera tiene que ver con *Matías o el jarambel de Lucena*, que se incluye en esta relación por el lugar de la acción y la pronunciación marcadamente meridional de sus personajes; pero no porque en ella se refleje la identidad de Andalucía, ya que la obra está plagada de disparates y no se sitúa en época contemporánea. No la analizo aquí, pues es, sin duda, la pieza teatral de Franquelo que ha sido más estudiada por la crítica (Crespo Motellán, 1979; Freire López, 1995; Menarini, 2011 y Romero Ferrer, 2021). La segunda aclaración a este canon se relaciona con una obra atribuida a Franquelo: *Francisco Esteban*. No hay constancia de su redacción, pero, de haberla escrito, se incardinaría dentro de este género por la alusión en el título al célebre bandolero. Es posible que el dramaturgo cambiara sus planes iniciales y reconvirtiera *Francisco Esteban* en *La traición de Bocanegra*, pieza protagonizada por el mismo contrabandista cordobés.

Si interpretamos los datos a nuestro alcance, se aprecia la relevancia del «género andaluz» dentro de la producción teatral de Franquelo. El andalucismo del malagueño apareció desde el inicio de su carrera, pues la primera obra de teatro que escribió fue, precisamente, una pieza del género: *El que se casa por todo pasa*, publicada en enero de 1844. Asimismo, viendo la cronología de sus estrenos, puede afirmarse que esta tendencia abarcó bastantes años en el conjunto de su producción: catorce de los casi veinte dedicados al teatro, desde 1844 a 1857, desapareciendo por completo en la década de los sesenta. Aunque entonces seguían representándose este tipo de obras, ya habían pasado de moda por sus numerosos clichés, mala calidad generalizada y falta de originalidad. Asimismo, de las veinticuatro piezas de teatro salidas de la pluma del malagueño (Jiménez Morales, 2002: 298-304 y 2011: 642-643), una tercera parte pertenecería al «género andaluz». Para concluir, me gustaría resaltar que de las dos únicas obras en las que la crítica ha reconocido cierta valía —*Herodes* y *El corazón de un bandido*—,¹ una de

¹ De esta opinión es S. González Anaya, quien en su discurso de ingreso en la Real Academia Española dedicó unas páginas a la obra de Ramón Franquelo, con escasa benevolencia. Afirmó

ellas —la más conocida del autor— pertenece a este género. En resumen: andalucismo desde el inicio de su producción teatral, dedicación al género a lo largo de muchos años y con un porcentaje de títulos nada desdeñable, siendo esta tendencia la que, probablemente, le dio más fama.

TRANSMISIÓN LITERARIA DE SUS OBRAS

Centrar la atención en la recepción de estas obras puede contribuir a conocer mejor el teatro de Ramón Franquelo y a comprobar la acogida real que tuvieron por parte de la crítica y el público. En su mayor parte, su teatro andalucista recibió elogios que ponderaban su lenguaje andaluz, los chistes, el manejo perfecto del diálogo y la representación de escenas alegres. Hubo, no obstante, críticas severas que recayeron especialmente sobre dos de sus obras: *Matías o el jarambel de Lucena* y *María o la flor de Estepa*.

En enero de 1844, el escritor malagueño publicaba en Madrid *El que se casa por todo pasa* (Franquelo, 1844), tal y como indicaba la portada de la comedia.² Esta pieza es un ejemplo de obra teatral que primero se publica y a continuación se lleva a los escenarios, pues se estrenó en el Teatro de la Cruz el 7 de febrero de 1844, a beneficio de la actriz Bárbara Lamadrid, de lo que da noticia el *Diario de Madrid* en «Diversiones públicas. Teatros» el 5 de febrero de 1844. En este anuncio, el crítico resaltaba su carácter de obra original, refiriéndose a ella como «pieza nueva», siendo su principal asunto «el lenguaje andaluz que usan en ella todos los interlocutores, el cual se distingue de todas las que de este género se han escrito hasta ahora por lo diestramente adecuado a las personas que figuran en él» (4). La comedia tuvo cierta repercusión en la prensa, ya que, además del *Diario de Madrid*, se hicieron eco de su *première* otras cabeceras.³ Debió de gustar al público, pues, además de permanecer seis días consecutivos en cartel: hasta el 13 de febrero (Barba Dávalos, 2013: 412), se repuso en el teatro de la Cruz —en septiembre de 1844; en enero, febrero y marzo de 1845 y en abril de 1848— y el del Príncipe lo llevó a escena en febrero de 1845,⁴

que si lo había incluido en su relación no fue por su valor: «que es precario, sino atendiendo a su renombre, en una cierta época en que regía —esto es indudable— el mal gusto» (González Anaya, 1948: 32).

² Y también por un anuncio aparecido al mes siguiente en *El Corresponsal*: «Galería dramática», 21-II-1844: 4.

³ Vid. «Espectáculos», *El Espectador*, 8-II-1844: 4 y «Teatros», *La Posdata*, 10-II-1844: 4.

⁴ En relación con el Teatro de la Cruz, vid.: *El Espectador*, 6-IX-1844: 4 y 1-I-1845: 4; *El Heraldo*, 26-IV-1848: 4 y *El Clamor Público*, 26-IV-1848: 4. Su representación en el Teatro del Príncipe aparece anunciada en *El Espectador*, 9-II-1845: 4.

aun siendo este coliseo el más reticente de los de Madrid a la hora de representar obras del género andaluz (García, 1971: 31). González Anaya consideró que esta pieza —a su juicio, más sainete que comedia— tenía «ingenua traza» y estaba plagada de situaciones absurdas y de diálogos que su autor suponía «peculiares de Andalucía», repletos de metátesis, síncopas y apócopes en exceso (González Anaya, 1948: 32).

Tras un paréntesis de cuatro años, Franquelo estrenaba el 19 de enero de 1848 en el Teatro del Instituto Español de Madrid *El corazón de un bandido*, «drama del género andaluz» en un acto y en verso. Tuvo muy buena acogida, de ahí que numerosos periódicos del momento —*El Popular*, *El Observador*, *El Espectador*, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*...— anunciaron su representación. A la semana de su estreno, *El Popular* del 25 de enero se hacía eco del «brillante éxito» de la pieza e indicaba que el público había llamado al escritor a saludar a escena tres días consecutivos (4). El día 27 de enero *El Observador* anunciaba que la empresa del Teatro del Instituto había dispuesto «dar un beneficio a su autor» (3), que se llevó a cabo el 28 de enero. En *El Popular* apareció una extensa reseña de la pieza, en la que se afirmaba que todo era verdad en el drama, o podía serlo, y que los aplausos recibidos habían nacido del «profundo sentimiento con que está escrita y por la oportunidad de sus chistes de buen gusto» (Gutiérrez de la Vega, 3-II-1848: 4). Esta obra pronto «figuró en el repertorio de las principales compañías» (Jiménez Morales 2002: 302), circunstancia que queda corroborada tras revisar la prensa de entonces. *El corazón de un bandido* se repuso el mismo año de su estreno —concretamente durante los meses de febrero, marzo, abril, mayo, junio, septiembre y octubre— y a lo largo de 1849, 1850 (en abril, mayo, septiembre), 1851, 1854, 1859, 1881...⁵ En un anuncio aparecido en *El Clamor Público* del 16 de febrero de 1854, se afirmaba que esta preciosa obra había dado a su autor «la supremacía sobre todas las composiciones de este género»: «las impresiones de los acontecimientos impresionan de tal manera el corazón humano, que de sensación en sensación pasa a un desenlace feliz y que completa los cuadros más interiores de la obra que goza más aura popular en España» (4).

El corazón de un bandido granjeó a su autor popularidad y aplausos, no solo en los escenarios, pues fueron abundantes las diferentes ediciones del drama. Después de su primera edición (Franquelo, 1848a), se reimprimió en 1849, 1850, 1855, 1858, 1860, 1862 y 1875. Esta obra la escribió su autor, tal y como indicaba en la portada, «para el distinguido actor don José Dardalla», a quien también dedicó el drama. A juicio de Enrique Zumel (1-III-1889: 1), Dardalla

⁵ Para los años de 1848 y 1849, *vid.* Herrero Salgado (1963: 78).

era «excelente actor del género andaluz», quien viendo el filón que suponían las obras del género andaluz, creó una empresa especializada en este tipo de representaciones (García, 1971: 31).

Gustó tanto *El corazón de un bandido* que Franquelo escribió al poco tiempo una segunda parte de este drama —también en un acto y en verso—, que tituló *Treinta días después* (Franquelo, 1848b). Lo explicaba el autor en la dedicatoria de esta obra, dirigida a Casimiro Herraiz, diputado a Cortes y amigo. Por un anuncio aparecido en la gacetilla de *El Observador* del 13 de febrero de 1848, sabemos que Franquelo ya escribía la continuación de *El corazón de un bandido* a mediados de febrero de ese mismo año (4).⁶ La concluyó y estrenó en el Teatro Principal de Málaga, el 6 de marzo de 1848 (Pino, 1985: 178), en menos de dos meses de ponerse en escena la primera parte. *Treinta días después* se estrenó en Málaga, pero a las dos semanas, concretamente el 21 de marzo, se representó en el Teatro del Instituto de Madrid, dándose una función extraordinaria a beneficio del autor el 24 de ese mes.⁷ Se repuso en el Teatro de la Comedia en abril y septiembre de 1850 y también en 1851, llegando a Barcelona en agosto de 1852.⁸ También fue obra de éxito esta continuación, pues fueron muchas sus ediciones: 1850, 1853, 1856, 1860, 1861, 1870 y 1881.

El año 1848 fue importante para el autor en lo relativo a su producción teatral, y más concretamente para su tendencia andalucista. Además de los dos dramas mencionados, aún quedaban tres obras de este género por subir a los escenarios. A los dos meses del estreno de *Treinta días después*, publicó su «juguete andaluz» en verso *El alcalde de Benamocarra* (Franquelo, 1848c). Según Herrero Salgado (1963: 77), se estrenó en Madrid el 17 de mayo y debió de gustar poco al público, pues solo estuvo un día en cartel. Asimismo, Franquelo refundió una obra de *Fernando de Zárate* —seudónimo de Antonio Enríquez Gómez—: *El valiente Campuzano* (1661), a la que modificó el título por el de: *El valiente Campuzano o Catuja la de Ronda*. Era esta una comedia de valientes que tuvo bastante éxito editorial en el xvii y que Franquelo quiso aprovechar dos siglos después. Por varios anuncios de prensa, sabemos que esta refundición se estrenó el 24 de junio de 1848. En ellos se daba noticia de que había sido refundida y versificada nuevamente por «un aventajado escritor del género andaluz», sin aportar datos de su autoría.⁹ Se volvió a reponer el 19 de noviembre del mismo año (Herrero

⁶ La sección se denominaba «Gacetilla de la capital».

⁷ Puede consultarse al respecto *El Eco del Comercio*, 24-III-1848: 4.

⁸ Se representó, concretamente, en el Teatro Principal. Vid. *El Áncora*, 1-VIII-1852: 15.

⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 22, 23 y 24-VI-1848: 4.

Salgado, 1963: 84). Al no haber localizado ningún ejemplar impreso, es muy probable que solo se refundiera para ser llevada a los escenarios.

A finales de 1848, concretamente la noche del 13 de diciembre, Franquelo estrenaba en el Teatro de la Cruz un nuevo drama: *María o la flor de Estepa*. Ya a finales de noviembre, la prensa madrileña anunciaba que se estaba preparando su representación, dedicándole incluso notas de cierta extensión. El cronista de teatros de *El Clamor Público* afirmaba que la obra excedía en mérito a *El corazón de un bandido*, «porque, según hemos oído, hay [en ella] más sentimiento, más verdad y más bellezas».¹⁰ Asimismo, comentaba que el autor manejaba a la perfección el diálogo, que presentaba una versificación correcta y que la obra tenía escenas que hacían sufrir y otras que rebosaban alegría por las muchas sales andaluzas. Todo parecía indicar que el éxito de esta obra estaría asegurado, pero una noticia de *La Esperanza* confirma lo contrario. En este diario se publicó una reseña demoledora del drama. El periodista encargado de la sección de teatros afirmaba que no se detenía en el análisis de *María o la flor de Estepa*, pues el público ya la había juzgado como se merecía y la autoridad había prohibido su representación: «Si la mencionamos en esta revista es más bien para que sirva su nombre de escarmiento, semejante a los padrones de castigo impuestos a malhechores y que se fijan para escarmiento en los caminos públicos» (Anónimo, 4-I-1849: 2). Continuaba censurando la política de espectáculos del teatro que la había programado:

Está visto que el Teatro de la Cruz se ha propuesto divertir con lo que nunca puede excitar una verdadera alegría, con chistes de mala ley, con groserías y bufonadas que hacen salir el color al rostro de la más bella parte del público. Principió con *Trabajar por cuenta ajena*; siguió con *María o la flor de Estepa* y ha concluido con *Todos a la mesa*. La primera fue cercenada por la autoridad; las dos últimas, suspendidas rotundamente (2).

En efecto, según la *Cartelera teatral madrileña* (Herrero Salgado, 1963: 96), solo estuvo dos días en cartel. Esta mala crítica, su suspensión y la actitud del público tal vez fueran las razones por las que Franquelo no publicó exento el drama de forma inmediata. Tardó dos años en editarlo, refundido, en su colección *Risa y llanto* (Franquelo, 1850a), obra que reunió leyendas, cuentos, anécdotas, charadas, poesías y algunas piezas de teatro.¹¹ Años después, cuando ya

¹⁰ Cfr: «Crónica de teatros», *El Clamor Público*, 28-XI-1848: 4. También aparecieron anuncios en *El Observador*, 2-XII-1848: 3; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 11-XII-1848: 4; *El Heraldo*, 12-XII-1848: 4; y *El Clamor Público*, 12, 13 y 14-XII-1848: 4.

¹¹ Entre ellas: las comedias *El amor de un rey* y *Dos y ninguno*; la parodia *Matías o el jarambel de Lucena* y la loa *La Guirnalda*. En la advertencia final del volumen, el autor indicaba que, por causas

había abandonado el «género andaluz», se indicaba en la contraportada de la segunda edición de *Matías* (1863) —y concretamente en la relación de «Obras dramáticas escritas por el mismo autor de esta parodia»— que estaba en prensa una segunda edición de *María o la flor de Estepa*, de la que no tenemos constancia.

Tras el estreno y publicación de cinco obras originales del género andaluz entre 1844 y 1848, Franquelo inaugura la siguiente década con el estreno de *Matías o el jarambel de Lucena*, a la que seguirían otras dos nuevas piezas en 1855 y 1857: *La traición de Bocanegra* y *El capitán recluta*, respectivamente, cerrando este año su trayectoria andalucista. Estrena *Matías o el jarambel de Lucena* en el Teatro de la Comedia de Madrid el domingo 22 de septiembre de 1850.¹² Fue el fin de fiesta de la comedia en tres actos *El mulato*. En *La Nación*, dentro del «Boletín de espectáculos» del 24 de septiembre de 1850, apareció un breve juicio sobre la pieza: «La primera mitad de la parodia tiene algunos chistes; la segunda mitad no es parodia, es un cúmulo de chocarrerías de muy mal género algunas, que solo el buen humor del público pudo tolerar, celebrándolas con sendas risotadas» (4). Esta obra era una parodia de *Macías o el doncel de Villena*, de Larra, sumándose el autor malagueño a la moda paródica de obras románticas, que habían comenzado a finales de los años cuarenta y que ridiculizaron títulos tan conocidos como *Los amantes de Teruel*, *El trovador* y, por supuesto, *Don Juan Tenorio*. El mismo año de su estreno, Franquelo la incluyó en *Risa y llanto* (1850b), volviéndola a editar trece años después, en esta ocasión de forma exenta (Franquelo, 1863). Para su segunda edición introdujo cambios significativos: eliminó el título doble, sustituyendo el segundo —o *el jarambel de Lucena*— por un subtítulo más acorde con el cariz de la obra: *Sainete bárbaro-estúpido, sin pies ni cabeza*; y modificó radicalmente la época de la acción, pasando del año 3333 en la primera versión, a «diez y seis años antes de la creación del mundo», en la segunda. No hay que olvidar tampoco los cambios operados en el desenlace de la pieza, donde se pasó del final abierto de la primera edición (al solicitar la protagonista al público que actuase como un tribunal) a un final sangriento en la segunda, más acorde con la obra parodiada.

Cinco años después, Ramón Franquelo volvía a la literatura de bandidos con *La traición de Bocanegra. Melodrama andaluz en dos actos, escrito en verso* (Franquelo, 1855). Se publicó en Málaga y se estrenó en el Teatro Principal de esta

ajenas a su voluntad, no incluyó en este volumen su leyenda histórico-política *Juan de Padilla o Los comuneros*, al igual que composiciones de similar cariz, para quitar a esta obra todo colorido político.

¹² Entre otros, *vid. El Observador*, 21 y 23-septiembre-1850: 4; *La Nación*, 24 y 29-septiembre-1850: 4 y *La Gaceta de Madrid*, 29-septiembre-1850: 4.

ciudad el 5 de mayo de 1855 (Díaz de Escovar y Díaz Serrano, 1915: 10), desconociendo si fue una obra de éxito. Debieron quedarle a Franquelo ejemplares sin vender de esta obra, pues les puso una nueva cubierta, que fechó también en Málaga, en 1858, e incluyó en la colección de *Comedias inéditas de D. Ramón Franquelo*. La portada delata, sin embargo, que se trataba de la misma edición, pues volvía a presentar la fecha de 1855. Dos años después, dio a la luz la última pieza de su repertorio andaluz: *El capitán recluta* (Franquelo, 1857). Fue concebida como prólogo a su obra más reconocida y exitosa: *El corazón de un bandido*. No sabemos si se representó, pues no hemos encontrado noticia alguna de ello en la prensa nacional.

CARACTERÍSTICAS COMUNES DE LAS OBRAS DEL «GÉNERO ANDALUZ»

Las obras del «género andaluz» de Ramón Franquelo comparten una serie de peculiaridades que le dan cohesión. En primer lugar, habría que apuntar que todas ellas están escritas íntegramente en verso, salvo la comedia *El que se casa por todo pasa*, que combina ambos estilos. Asimismo, hay un predominio de piezas breves, en un acto. De hecho, todas lo son, menos el melodrama *La traición de Bocanegra*, que tiene dos, y el drama *María o la flor de Estepa*, estructurado en tres actos y un prólogo. La brevedad implica, por un lado, escasez argumental, de ahí que estas obras suelen caracterizarse por presentar una trama reducida, con desenlaces rápidos y precipitados; y, por otro, unos caracteres de limitado desarrollo, que presentan prototipos carentes de profundidad. Esto se difumina en la trilogía en torno al personaje de Pedro Becerra, pues los tres minidramas —*El corazón de un bandido*, *Treinta días después* y *El capitán recluta*— comparten personajes y trama y, a lo largo de estas tres obras, vistas en su conjunto, se profundiza algo más en diferentes aspectos de la acción. Asimismo, como consecuencia de la brevedad, estas piezas andaluzas muestran pocos artificios escénicos y escasas acotaciones.

Si nos centramos en la difusión de estas obras, todas menos *El capitán recluta* llegaron a los escenarios. S. García afirma que este tipo de piezas eran habituales en el Teatro de Variedades —uno de los primeros coliseos madrileños que las representó de forma regular—; en el del Instituto Español, «especializado casi en andaluzadas», y en el de la Cruz, donde «dominaron una temporada hacia 1848», cuando triunfaba el Sr. Dardalla en los escenarios (1971: 31). En el caso de nuestro dramaturgo, cinco de sus ocho piezas andaluzas se estrenaron en los dos últimos coliseos. Asimismo, todas estas obras se publicaron —menos la refundición *El valiente Campuzano*, de la que no tenemos datos—, llegando algunas a reeditarse en varias ocasiones, como *El corazón de un bandido* y *Treinta días después*, de exitosa tradición editorial ambas.

Franquelo escribió obras de similares características, personajes, lenguaje..., pero de géneros variados, a los que puso, sin excepción, el calificativo de «andaluz»: melodrama, comedia, juguete y, en especial: drama. Todas estas obras eran «andaluzas» y debe mencionarse que la mitad de ellas —*El corazón de un bandido*, *Treinta días después*, *María o la flor de Estepa* y *El capitán recluta*— fueron definidas por su autor como «dramas», lo que las vinculaba por el género teatral al Romanticismo. En puridad, ninguna de estas piezas eran dramas, pues contravenían dos importantes convenciones románticas al localizar la acción en época contemporánea y al presentar unos desenlaces felices o convenientes. Es evidente que Franquelo reinterpreto en estas piezas ese concepto teatral y lo acercó al de «comedia», y más concretamente, al de la comedia sentimental, en especial en lo concerniente a *El corazón de un bandido* y *Treinta días después*. En estos dos dramas todo parece concluir en tragedia, pero, repentinamente, en la última escena, la trama finaliza felizmente. Hay en ellas numerosas lágrimas derramadas en escena por el bandolero protagonista y presentan un componente aleccionador y moral, pues el buen corazón y los sentimientos nobles siempre vencen y pueden albergarlos hasta los hombres que han errado el camino, que en todo momento pueden reconducir gracias al amor.

Estas obras comparten personajes. Aparecen bandoleros, contrabandistas, mujeres del pueblo, jaques, políticos corruptos, nobles vengativos... Predominan y destacan los personajes fuera de la ley, pues de sus ocho piezas, la mitad se incardina en el género de la literatura de bandidos, muy en boga entonces: *El corazón de un bandido*, *Treinta días después*, *La traición de Bocanegra* y *El capitán recluta*. Además de salteadores y contrabandistas, de los que hablaré más adelante, hay otros personajes. Hay bravos y fanfarrones, como Antón Giménez, el novio de Isabel en *El alcalde de Benamocarra*. Antón es un prófugo de la justicia, que quiere casarse con Isabel, para lo que está dispuesto a todo. También hay individuos despreciables y corruptos, como Cachanejas, el alcalde de Benamocarra, quien hace un año robó al tío Manuel y detuvieron a un inocente, que aún permanece en la cárcel. Entre los personajes femeninos destacan Araceli, Colasa e Isabel, que representan papeles de fortaleza: las dos últimas, y de dulzura y agradecimiento, la primera. En la comedia *El que se casa por todo pasa*, de forma algo ruda, su autor refleja las desavenencias de un matrimonio recién casado, cuyos cónyuges —Juanillo y Colasa— tienen caracteres fuertes que chocan en el día a día. Hay numerosas escenas de descalificaciones mutuas, insultos e incluso agresiones físicas que hoy día son del todo prescindibles. En una versión andaluza de la fierecilla domada, Juanillo pretende que Colasa le obedezca y ella se resiste a ello. Está llena también de numerosos tópicos relativos a la mujer, que han contribuido a una etopeya negativa y errónea, que aún pervive en la actualidad. Lógicamente,

concluirá con un matrimonio bien avenido, que ha sabido hacer frente a la crisis provocada por la aparición de un inesperado pretendiente.

Estos personajes andaluces conviven en ventas, cortijos, casas humildes, sierras, praderas, olivares..., escenarios que se localizan, todos, en Andalucía y que tienen mucha relación con el pueblo llano. Resulta curioso cómo el autor resaltó el amor por su tierra explicitando en los propios títulos el lugar donde se desarrollaba la acción: Benamocarra, Estepa, Ronda, Lucena; lo que a su vez manifestaba la variedad de escenarios y ambientaciones. A estos habría que añadir el malagueño barrio de Capuchinos de *El que se casa por todo pasa*, nuevamente Lucena en *La traición de Bocanegra* y varias ventas en el camino de Córdoba o un cortijo en Sierra Morena en *El corazón de un bandido y Treinta días después*. En consecuencia, menos su comedia, cuya acción se desarrolla en Málaga capital, todas sus obras transcurren en pueblos andaluces o en plena sierra, mostrando especial predilección por los escenarios cordobeses.

No debemos olvidar la comicidad, ingrediente esencial de estas obras andaluzas. Aunque es inexistente en los dramas, dominados por un sentimiento trágico que solo en última instancia se encauza hacia la felicidad, hay criaturas literarias en sus obras —normalmente sirvientes o personas de confianza— que presentan un rasgo muy marcado, destacado por el autor para crear situaciones cómicas. En *La traición de Bocanegra*, por ejemplo, *el tío Canario*, un viejo criado, es muy lento a la hora de satisfacer las peticiones de Francisco Esteban (y de comprenderlas), a la par que destaca por ser un charlatán y repetir siempre la misma sentencia: «el que pregunta no yerra». Las obras más cómicas son, sin duda, *El alcalde de Benamocarra* y *El que se casa por todo pasa*. En ambas piezas hay constantes enfrentamientos de personajes, estructurados por oposiciones —Isabel y su tío en la primera, y Juanillo y Colasa o Juanillo y Diego en la segunda—; aparecen personajes de gran bravura, como Antón, al defender su amor, o el matrimonio recién casado de la comedia; también por las situaciones que se dan de noche en ambas casas, propias de la comedia de enredo: en la de Cachanejas, se abrazan Pinchajigos y *Podenco*, creyendo ambos que el otro es Isabel; en la de Juanillo, se encuentran el marido y Diego, el pretendiente de Colasa. Pero la escena que debió hacer las delicias del público apareció al comienzo de *El alcalde de Benamocarra*. La protagonizan Isabel y Antón, pretendiente de la joven, que no es bien visto por su tío. Como Antón está dispuesto a todo por conseguirla, hasta a usar la violencia, Isabel le espeta, en una reacción algo ilógica en el desarrollo de la acción, que antes de ver sangre derramada prefiere que la cojan los franceses. Ante tan desproporcionado comentario, Antón responde con mucho salero:

tú de un francés, amapola?
De un francés, siendo española,
y sobre too, andalusa?

De un fransés!... antes me hieran...
 No sabes que son mu feos?...
 franseses!... si ellos pudieran...
 eso es lo que ellos quisieran
 pa rechuparse los deos!... (1848c: 6).

Este ejemplo engrosa los de la tendencia galofóbica aparecida en el teatro de aquellas décadas y que, tal y como apuntó Le Duc (1996-1997: 13), inició Rodríguez Rubí con su sainete *Las Ventas de Cárdenas* (1842: 23-28), que, muy probablemente, debió de servir de modelo a Franquelo.

Otro rasgo a tener en cuenta es el uso de un lenguaje dialectal andaluz en todas estas obras, asociado generalmente a la gracia y el salero del pueblo, circunstancia que Rodríguez Rubí consideraba un aspecto más del reflejo de las costumbres populares (1860: 430). Es un lenguaje vulgar, con términos de germanía y muy en especial, del caló. Este fue un aspecto de su teatro que los críticos del momento consideraron muy positivo, destacándolo en sus notas y reseñas de prensa, cuya fidelidad en la reproducción de este lenguaje sirvió a Franquelo para distinguirlo —y destacarlo— de sus contemporáneos. Cuando sus personajes pertenecen a una clase elevada —como el Marqués del Espino en *El corazón de un bandido y Treinta días después* o D. Carlos en *María o la flor de Estepa*—, su pronunciación será neutra, marcando a través del lenguaje la clase social de sus personajes.

También me gustaría resaltar, aunque no sea un rasgo generalizado, el hecho de que Franquelo ubica dos de estas obras —*El que se casa por todo pasa* y *El alcalde de Benamocarra*— en momentos muy concretos de la historia reciente de España. La comedia mencionada se sitúa en mayo de 1843, tal y como indica el autor en la introducción escénica. No es otro el telón de fondo que la crisis de gobierno que se produjo ese mes y año, así como el reflejo de los primeros pronunciamientos militares en Andalucía para acabar con la regencia de Espartero, jefe del partido Progresista. En la obra se comenta que va a haber un pronunciamiento y que van a intervenir los milicianos, hecho que Colasa trivializa, queriendo ir a la plaza a ver lo que sucede, como si de un espectáculo de títeres se tratase. En *El alcalde de Benamocarra*, las bodas reales de la reina Isabel II y de su hermana —la infanta Luisa Fernanda de Borbón—, ambientan la trama, por lo que el juguete andaluz se ubica en torno a octubre de 1846. Este acontecimiento le sirve al autor para desenmascarar, por sus corruptelas, al alcalde protagonista y a todo el cabildo del pueblo malagueño. Quizá la ocupación política del autor le indujo a criticar la catadura y corrupción de algunos alcaldes, que se quedaban con fondos que no llegaban a los ciudadanos.

El rasgo más interesante al leer estas obras de Franquelo es la influencia romántica en muchas de ellas. Me refiero, especialmente, a *María o la flor de*

Estepa y a sus cuatro comedias de bandidos, que con respecto a *El corazón de un bandido* ya fue apuntada por E. del Pino (1985: 145). Son numerosos los rasgos de origen romántico en estas cinco obras, que, no obstante, solo dejaré apuntados. Comenzaré deteniéndome en las unidades dramáticas, en especial, en las de lugar y tiempo. Con respecto a la trilogía en torno a Pedro Becerra, no habría ruptura si se considerasen individualmente las tres obras, al ser piezas en un acto, sin cuadros. Por el contrario, si las analizamos como una única obra, por las fuertes conexiones temáticas y de personajes, escrita por su autor en tres momentos distintos, dichas unidades se romperían de forma evidente. En relación con la de lugar, aparecen tres espacios: una casa medio en ruinas en plena sierra, en *El capitán recluta*; la Venta Nueva en el camino de Córdoba de *El corazón de un bandido* y un cortijo en Sierra Morena, donde Pedro, ya indultado, vive con su familia, en *Treinta días después*. Con respecto a la unidad de tiempo, en las tres obras en conjunto, transcurren ocho años y un mes, de los que se dramatizan solo tres días. Del final de *El capitán recluta* (cuando Pedro, desesperado por el abandono de Margarita, se convierte en capitán de la partida de Diego Terrones) al inicio de *El corazón de un bandido* —prólogo y primera parte, respectivamente—, pasan ocho años. Y entre esta obra y *Treinta días después* transcurre el tiempo indicado en el título: el plazo que Margarita ha exigido a Pedro antes de casarse, en señal de luto por la muerte del Marqués. En *María o la flor de Estepa*, también se rompen ambas unidades dramáticas. Con respecto a los espacios, el Prólogo se desarrolla en el campo, en una pradera, al aire libre, escenario propenso a la fiesta y el esparcimiento; mientras que los tres actos tienen lugar en una sala de una casa de campo andaluza. En el tratamiento del tiempo, vuelve a apreciarse un importante transcurso temporal: algo más de dos años, pues el Prólogo tiene lugar el día exacto en que la protagonista cumple diecisiete años y ya en el primer acto del drama sabemos que María tiene diecinueve: dos años, lapso de tiempo necesario para que la trama evolucione hacia tintes cercanos a la tragedia.

Otro destacable rasgo romántico sería la elección de personajes como bandoleros y contrabandistas, prototipos románticos, idealizados y convertidos en héroes. Franquelo recreó para estas cuatro piezas a dos forajidos que realmente existieron: Pedro Becerra y Francisco Esteban, retratados como salteador de caminos el primero y como contrabandista el segundo. Todas estas obras se insertan en la temática del bandolero generoso y de buen corazón, inaugurada por Rodríguez Rubí con su ópera romántica *El contrabandista* (Romero Ferrer, 1996: 280). Si nos centramos en las piezas de la trilogía, Franquelo hace hincapié en la honradez de Pedro, que corre pareja al no derramamiento de sangre. En *El corazón de un bandido*, Pedro le dice al Marqués del Espino —su antagonista— que ellos roban a todos los que pasan por Sierra Morena, pero nunca matan. En una escena posterior, cuando Margarita le reprocha ser ladrón y

asesino, Pedro se defiende diciendo: «¡yo no he matao en jamás!» (1848a: 26). Y en *Treinta días después*, ante la directa pregunta de Margarita de si asesinó al Marqués, Pedro le dice: «es verdá que fui ladrón, / pero fun ladrón honrao / como toíticos no son» y continúa explicando:

Quise un día levantar
mi puñar contra otro hombre,
y ya lo diba a matar,
y me acordé de tu nombre
y ar punto tiré er puñar.
Esde entonces... lo juré...
Margarita, y lo he cumplío:
por tu amor tan solo fue...
el marqué me había jerío...
pero yo no lo maté... (1848b: 14).

Es digno de comentar que la vida criminal que ha llevado el protagonista de la trilogía no lo ha convertido en un ser despiadado, falto de escrúpulos y sin sentimientos. Todo lo contrario: es un salteador de caminos, pero, ante todo: un hombre enamorado. En *El corazón de un bandido* y en *Treinta días después*, el bandolero protagonista es retratado destacando su faceta más sentimental. Es fiel a su corazón, pues después de ocho años sin Margarita, aún sigue amándola. Asimismo, es un buen padre, pues ha cuidado a la hija que tuvieron en secreto y que su abuelo dejó en la inclusa para ocultar la deshonra. Cuando el Marqués del Espino aparece en escena, los deseos de matarlo no se materializan, a causa de su buen corazón, rasgo de carácter que Franquelo destacó en el título. Asimismo, sus instintos de venganza hacia Margarita, a quien quiere matar por todo el daño causado, se reconvierten en perdón, llegando al culmen de la generosidad al dejarla libre para que pueda casarse con su prometido. No hay que olvidar que Pedro se hizo bandido por amor, no por instinto ni inclinación natural, y que es un forajido en *El corazón de un bandido* y en *El capitán recluta*; pero que en *Treinta días después*, alejado de esa vida, se ha convertido en campesino, tras haber repartido todo su dinero con los más necesitados. Haber abandonado el crimen no significa que Pedro pueda ser feliz, pues en *Treinta días después* la tristeza y zozobra continúan cercándolo al creer que Margarita ama a otro hombre. En esta última parte, Pedro vuelve a mostrarse magnánimo al perdonar la vida al Marqués una vez más.

Lo anteriormente dicho caracteriza al protagonista, pero en *El capitán recluta* se hace un retrato colectivo de los bandidos de la cuadrilla, que son serviciales, obedientes, leales, forman una auténtica familia y les une un mismo código de honor. Son generosos, sacrificados y presentan, como su capitán, buen corazón y mejores sentimientos.

En *La traición de Bocanegra*, Franquelo vuelve a reflejar la faceta sentimental de su protagonista, pues Francisco Esteban sigue la línea de Pedro Becerra. De hecho, todo el primer acto recoge la relación entre Araceli y el bandolero. Cuando va a prenderle la justicia se defiende diciendo que nunca hizo daño ni mató a nadie; sin embargo, sí reconoce su oficio de contrabandista y su generosidad:

con grandes trabajos
se busca la vía y nunca
y nunca en sangre bañó sus manos,
sino en muchísima plata
que siempre a toos está dando,
porque de su sombra viven (1855: 20-21).

Francisco Esteban, además, tiene virtudes propias de una clase social superior, cuando acoge en su casa de Lucena al prófugo Bocanegra —un antiguo enemigo—, al que le hace saber que en él puede encontrar honor y caballerosidad. Asimismo, el protagonista de esta pieza queda retratado como individuo magnánimo y generoso al casar a Bocanegra con Araceli, aun amándola él, y al perdonarle la vida y su doble traición en el plano sentimental (se lleva a Araceli con engaños) y en el profesional: al pretender entregarlo a los soldados para cobrar su rescate e idear un plan para que pierda las cargas de contrabando.

Son bandoleros, en efecto; pero escasean las escenas en que actúan como tales. En la trilogía se aprecia solo en dos momentos de *El capitán recluta*, cuando los bandoleros se reúnen para elegir a su nuevo capitán y cuando llegan los soldados para apresarles. Es decir, son obras en que hay un predominio absoluto del sentimiento sobre la acción. Tendremos que esperar a la cuarta obra que Franquelo dedica a este género: *La traición de Bocanegra*, para ver con más detalle el oficio de contrabandista. Francisco Esteban y su cuadrilla se dedican al contrabando de tabaco traído del puerto de Cartagena, lo que se detalla en el segundo acto del melodrama.

Con respecto a *María o la flor de Estepa*, el influjo romántico recae, en especial, sobre dos personajes: María y D. Carlos. La primera es la protagonista, una muchacha de pueblo, hermosa, ingenua, que ha sido engañada por el anti-héroe del drama: Luis. María, desde el primer acto, aparece en escena preocupada y triste, enferma, casi al borde de la muerte. Ella cree que su situación es un castigo divino por haber tenido un hijo bastardo. Ha sido seducida por Luis, personaje de escasa moralidad, quien la ha conquistado con engaños y por esa misma vía pretende abandonarla y no cumplir su promesa de matrimonio. Romántico es el medio en que Luis pretende acabar con su vida: envenenándola, y también lo será la forma en que este muera: de un disparo accidental, forcejeando con Marcelino. Tampoco debe olvidarse el personaje de D. Car-

los, rotundamente romántico por el halo de misterio que en todo momento le rodea. El autor selecciona sus apariciones en los momentos más climáticos del drama, mostrándolo siempre cabizbajo, triste, solitario. El pueblo inculto y temeroso le ha apodado *el Brujo*, pues cree que embruja a la gente y le echa mal de ojo. En el último acto se desvela su pasado trágico, marcado por la muerte de su hija y posterior aislamiento del mundo.

El componente melodramático de estas obras es un elemento de clara influencia romántica. Vuelve a apreciarse especialmente en *El corazón de un bandido*. En este drama, la pareja protagonista —Pedro y Margarita— está caracterizada de forma muy melodramática. Pedro se presenta en la primera parte vencido por el desamor y la pena, por la rabia y la desesperación de un amor inicialmente correspondido, pero ya muerto, pues ha sido abandonado por la mujer que ama. Ese amor le ha hecho criminal y será el mismo que le redima. Margarita —de nombre tan romántico— no le va en zaga. Su vida está plagada de desdichas y necesidades: cambio de fortuna, embarazo, hija en la inclusa, padre indigno y desapegado, repudio de la sociedad, sin medios para sobrevivir... Ambos tienen rasgos semejantes a los de los héroes románticos, de vida difícil, destino aciago, raíces trágicas, abandono... Aparte de la caracterización intrínseca de los personajes, habría que añadir algunas circunstancias argumentales, como la presentación de Margarita en la venta —y en la vida del protagonista— ocho años después de su separación, tras haberla buscado Pedro por todo el mundo. Aparece en un momento de gran desesperación, cuando el protagonista ha pensado incluso en el suicidio, y justo cuando ella va a casarse con el Marqués del Espino. En definitiva: se reencuentran cuando, en teoría, es imposible la relación. Otros rasgos melodramáticos de estas dos obras serían la carta que Pedro recibe del Camueso en la escena XVII, en la que el gobierno le ofrece el indulto si, en el plazo de un mes, él y su partida muestran arrepentimiento. Indulto, que en un principio no es aceptado, pero que pondrá la primera piedra que cimente el feliz desenlace. También es melodramático que Margarita descubra que Pedro recogió de la inclusa a la hija de ambos —Clara—, quien, muy oportunamente, aparece en la penúltima escena de *El corazón de un bandido*, convirtiéndose en el segundo y definitivo paso para lograr la felicidad de los protagonistas. El repentino y precipitado desenlace de esta primera parte debió hacer, sin duda, las delicias del público de la época: pareja desdichada al fin reunida por el amor de una hija, arrepentimiento del bandolero por todos los desmanes cometidos, aceptación del indulto y reinserción moral.

Tampoco faltan elementos melodramáticos en *Treinta días después*. El más sorprendente, y que contribuirá a la consecución de la dicha, es la aparición en escena de alguien que todos consideraban muerto: el Marqués del Espino. Y, más concretamente, justo la víspera del plazo impuesto por Margarita para

casarse con Pedro. Después de aparecer el marqués en escena, todo irá encaminado a potenciar la sensibilidad de los espectadores: su falta de misericordia y deseos de venganza, el doble rapto de Margarita y Clara, el posterior desprecio a aquella, los intentos de matar a Pedro... Implícitamente, Franquelo desvelaba la actitud indigna del marqués, que resulta difícil no compararla con la de su antagonista: el bandolero, de corazón magnánimo y generoso. También encontramos este ingrediente, aunque en menor grado, en *La traición de Bocanegra*, pieza que Franquelo definió como «melodrama andaluz». Se aprecia en la repentina aparición de Bocanegra en Lucena, en casa de Francisco Esteban. El primero resulta ser quien engañó a Araceli en el pasado, ahora protegida y enamorada del bandolero, a quien ella nunca quiso desvelar la identidad de quien la abandonó para evitar represalias. Este elemento argumental lleva a la obra a un primer momento climático cuando Araceli y Bocanegra se encuentran en casa de Francisco en el primer acto. El segundo *tour de force* aparece en el desenlace, cuando Esteban, en lugar de matar a Bocanegra por su doble traición, lo casa con Araceli, para que le cumpla la promesa dada años atrás. En *María o la flor de Estepa* vuelve a aparecer este ingrediente melodramático, que tiene relación con D. Carlos, el personaje que todos creen un brujo en el pueblo, pero que resulta ser un médico que salva *in extremis* la vida de María al proporcionarle un antídoto que evita su muerte.

Otro rasgo vincula estas obras con el Romanticismo, aunque solo se trata, y de soslayo, en la trilogía. Me refiero a la aparición de leyendas, chascarrillos fantásticos, patrañas brujeriles..., que solían contarse al amor de la lumbre. Este particular aparece en el *El capitán recluta*. Casualmente, el prólogo de la trilogía se desarrolla de noche, en una casa medio en ruinas en Sierra Morena. En torno a ella hay habladurías populares de que alberga almas en pena y fantasmas, de que en ella vive el diablo. Estos chascarrillos provocan tanto miedo entre los habitantes de los alrededores que no se acercan a la casa, circunstancia que los bandidos aprovechan para esconderse en ella. Cada bandido cuenta en la escena VI una patraña más rara y exagerada que la anterior.

También aparecen escenas costumbristas en las obras de Franquelo, aunque no en exceso. El costumbrismo está muy relacionado con los personajes y los espacios: bandoleros, venteros, cortijos, casas abandonadas, ventas... Y suele aparecer en los inicios de cada obra. En la primera escena de *El corazón de un bandido*, los forajidos cantan y tocan la guitarra en una venta en el camino de Córdoba. Es una ambientación idílica hasta que el ruido de unos disparos rompe la armonía. Otra escena costumbrista sería la del comienzo del segundo acto de *La traición de Bocanegra*, donde se detalla el momento en que el contrabando de tabaco llega a una venta cercana a Lucena: una recua de quince machos con treinta fardos de tabaco. Deben mencionarse también las escenas

iniciales del Prólogo de *María o la flor de Estepa*, donde se celebra el cumpleaños de la protagonista en una pradera, cerca de una fuente y un olivar, y todos los personajes cantan, bailan y tocan la guitarra.

Los contrastes, rasgo propio de los dramas, se dan en los cambios repentinos de humor de los mismos personajes o en su idiosincrasia. Por ejemplo, Pedro Becerra, el protagonista, es conocido por todos como «er bravo de Andalucía», pero tiene el alma «derretía / por una mugé tan perra». Es un forajido, que está a punto de morir de pena y amor por el abandono y engaño que sufrió tiempo atrás por Margarita. Es un valiente, vencido por el amor. Es un auténtico héroe romántico y, como tal: contradictorio (en unas horas pasa de querer matar al Marqués a perdonarle la vida y entregarle a su amada). También se ven contrastes en *El corazón de un bandido* y en *Treinta días después* al poner en escena Franquelo a personajes del pueblo y fuera de la ley —como son los salteadores de camino que conforman la cuadrilla de Pedro Becerra— junto a otros, pertenecientes a una clase acomodada, como el Marqués del Espino, Margarita o D. Carlos. Tampoco deben olvidarse otros elementos compositivos románticos, como el desarrollo de la acción de noche en obras como *El capitán recluta*, *Treinta días después* o en el segundo acto de *La traición de Bocanegra*; o la tormenta que acompaña en este último minidrama el doloroso sufrimiento de Margarita.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Me atrevo a afirmar (y esta sería mi principal hipótesis) que el «género andaluz» en el teatro de Ramón Franquelo ofrece una visión menos estereotipada de Andalucía que la de otros contemporáneos. Su autor se esforzó en ello, queriendo mostrar la idiosincrasia de su tierra, pero no centrándose (ni resaltando) solo lo exterior, sino haciendo hincapié en el corazón y sentimiento de sus gentes. En especial, la compasión, la piedad, la ternura, el dolor, la pasión, la tristeza, el perdón...

Esto se aprecia en los títulos de sus obras, que se alejan deliberadamente de tópicos andaluces como ferias, ventorrillos, bravos, toreros, ventas..., tan explotados por otros escritores contemporáneos. Sus títulos son más genéricos y sugerentes. Genéricos, al presentar a los protagonistas a través de su nombre de pila o de sus ocupaciones —María, Matías, Bocanegra, alcalde de Benamocarra, capitán recluta—; y sugerentes, al recuperar refranes: *El que se casa por todo pasa*, al crear paradojas casi imposibles: *El corazón de un bandido* o indicar plazos temporales, que promueven la intriga: *Treinta días después*.

Incluso cuando sus personajes son bandoleros o contrabandistas —criaturas andaluzas por excelencia— los enfoca desde la profundidad del sentimiento, alejándose el autor de la visión de charanga y pandereta que se acuñó

y divulgó entonces. La influencia romántica —aunque fuese superficial y de ornato— tuvo mucho que ver en ello, y también la elección de unos temas más serios, como la corrupción de los alcaldes o los problemas de convivencia en el matrimonio. No olvidemos que en la dedicatoria de *El corazón de un bandido*, Franquelo admitió haber presentado en escena por primera vez «el sentimiento grave y profundo que reina generalmente en los corazones andaluces». Los iniciales recelos del autor «de que el público no aceptase las lágrimas que este género le ofrecía» —habitado a la risa y el chiste fácil—, rápidamente se disiparon. Es más, Franquelo continuó por esta senda al escribir en 1848 otros dos dramas de destacada influencia romántica: *Treinta días después* y *María o la flor de Estepa*. Es decir, Franquelo quiso presentar en estas piezas una visión profundamente sentimental de Andalucía, por eso sus obras parecen menos andaluzas que, por ejemplo, las de Sánchez Gómez o Rodríguez Rubí. Incluso en las que no tienen influencia romántica, hay menos música y baile, no aparecen ferias, ni toros o gitanos para presentar problemáticas propias de los andaluces alejadas del tópico y lo superficial.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, «Folletín. Revista de teatros [Reseña de *María o la flor de Estepa*]», *La Esperanza*, 4-I-1849, pp. 1-2.
- BARBA DÁVALOS, Marina, «Anexo: I Cartelera teatral romántica 1834-1844», en *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)*, Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Autónoma, 2013, pp. 1-508.
- CRESPÓ MOTELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española: (esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de «Los amantes de Teruel», comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso y Narciso DÍAZ SERRANO, *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga, Imp. de La Unión Mercantil, 1915.
- FRANQUELO, Ramón, *El que se casa por todo pasa. Comedia de carácter andaluz en un acto en prosa y verso*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1844.
- *El corazón de un bandido. Drama del género andaluz en un acto y en verso. Escrito expresamente para el distinguido actor don José Dardalla*, Madrid, Imprenta de González y A. Vicente, 1848a.
- *Treinta días después. (Segunda parte del «Corazón de un bandido»)*. Drama del género andaluz en un acto y en verso, Madrid, Imp. de J. González y A. Vicente, 1848b.
- *El alcalde de Benamocarra. Juguete andaluz escrito en verso*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1848c.
- *María o la flor de Estepa. Drama del género español*, incluido en *Risa y llanto. Colección de leyendas históricas y fantásticas, cuentos tradicionales, anécdotas populares, poesías serias y festivas...*, Málaga, Imprenta y Librería de D. Francisco Gil de Montes, 1850a, pp. 521-614.
- *Matías o el jarambel de Lucena. Parodia del «Macías o el doncel de Villena»*, incluida en *Risa y llanto. Colección de leyendas históricas y fantásticas, cuentos tradicionales, anécdotas populares, poesías serias y festivas...*, Málaga, Imprenta y Librería de D. Francisco Gil de Montes, 1850b, pp. 415-449.
- *La traición de Bocanegra. Melodrama andaluz en dos actos, escrito en verso*, Málaga, Imp. del Círculo Literario, 1855.

- *El capitán recluta. Prólogo del drama «El corazón de un bandido»*, escrito en verso, Málaga, Imp. del Círculo Literario, 1857.
- *Matías. Sainete bárbaro-estúpido, sin pies ni cabeza*, Málaga, Imp. del Correo de Andalucía, 1863.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María, «El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos», en *Romanticismo. La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 113-116.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- GONZÁLEZ ANAYA, Salvador, *Los costumbristas malagueños. Discurso leído el día 28 de noviembre de 1948, en su recepción pública*, Málaga, Imprenta Enrique Montes, 1948.
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José, «Variedades. Revista de Teatros [Reseña de *El corazón de un bandido*]», *El Popular*, 3-II-1848, p. 4.
- HERRERO SALGADO, Félix, *Cartelera teatral madrileña. II: años 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963.
- JIMÉNEZ MORALES, María Isabel, «Ramón Franquelo», en Cristóbal Cuevas (dir.), *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 298-304.
- «Ramón Franquelo», en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. XX, 2011, pp. 642-643.
- LE DUC, Antoine, «Los orígenes de la zarzuela moderna», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2 y 3, 1996-1997, pp. 3-21.
- MENARINI, Piero, «El parodiador parodiado: el *Macías* de Larra y el *Matías* de Ramón Franquelo», en Enrique Rubio Cremades, Joaquín Álvarez Barrientos y José María Ferri Coll (coords.), *Larra en el mundo: la misión de un escritor moderno*, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, pp. 269-282.
- PINO, Enrique del, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, Málaga, Arguval, 2 vols., 1985.
- RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás, *Las Ventas de Cárdenas. Sainete*, Madrid, Imp. de Repullés, 1842.
- *Discurso del Ilmo. Sr. D. Tomás Rodríguez Rubí. Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, tomo II, 1860, pp. 417-443.
- ROMERO FERRER, Alberto, «La proyección teatral y romántica de Andalucía: el género andaluz», *Romanticismo*, 1996, n.º 6, pp. 275-284.
- «Del costumbrismo al regionalismo andaluz en el teatro español del siglo XIX», *Gades*, 1997, n.º 22, pp. 533-549.
- «En torno al costumbrismo del género andaluz (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 125-148.
- *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2021.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 149-168.
- ZUMEL, Enrique, «Historia del teatro desde su origen primitivo hasta nuestros días», *La España Artística*, n.º 36, I-III-1889, p. 1.