

CONSTITUCIÓN FORMAL DE LAS OBRAS DE ASQUERINO A NIVEL DE DISCURSO. COMPETENCIA TEXTUAL

ÁNGEL F. SÁNCHEZ ESCOBAR
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

Resumen: En dos números previos de *Cauce* definí, por un lado, un modelo comunicativo de acercamiento al acto dramático en su aplicación al análisis de las obras de Eduardo Asquerino y, por otro, la constitución formal de la obra de este autor en su nivel gramatical u oracional. En este número aludo igualmente en la constitución formal, pero a nivel textual o de discurso. En un próximo y último número me referiré a la constitución pragmática. La constitución formal a nivel de discurso nos descubre cómo funcionan (1) las reglas de la cohesión, que gobiernan la distribución o disposición de la vieja y nueva información y dan verosimilitud a la trama, y (2) las convenciones retóricas que guían la organización de la obra dramática y se encuentran en el lenguaje conversacional y en el referencial de las acotaciones.

Palabras clave: Teatro, modelo comunicativo, trama, acotaciones, Asquerino, acto dramático.

Abstract: In two previous issues of *Cauce* I defined, first, a communicative model of the dramatic act in order to apply it to the analysis of Eduardo Asquerino's work, and, second, the formal structure of this dramatist's works at the grammatical or sentence levels. In this current issue I also refer to the formal construction of his works, but at the textual or discourse level. In a fourth paper, I will study the pragmatic structure of this same author's works. The formal structure at the discourse level reveals how the following two elements of Asquerino's works function: (1) the rules of cohesion, which govern the distribution of the old and new information and give verisimilitude to the plot and (2) the rhetorical conventions which guide the organization of the dramatic work and appear in the conversational language of the play and in the referential language of the stage directions.

Key words: Theater, communicative model, plot, stage directions, Asquerino, dramatic act.

Résumé: Dans les deux numéros précédents de *Cauce*, j'ai défini d'une part un modèle de communication de l'acte théâtral afin de l'appliquer à l'analyse de l'œuvre d'Eduardo Asquerino, et d'autre part la structure formelle de l'œuvre de cet auteur dramatique au niveau de la grammaire ou de la phrase. Dans ce numéro, je ferai également référence à la constitution formelle de son œuvre, mais cette fois d'un point de vue textuel ou discursif. Dans un quatrième essai, nous examinerons la structure pragmatique de cette œuvre. La structure formelle, d'un point de vue discursif, révèle la manière dont fonctionnent les deux éléments suivants de l'œuvre d'Asquerino : (1) les règles de la cohésion, qui régissent la distribution des anciennes comme des nouvelles informations et qui donnent un caractère vraisemblable à l'intrigue, et (2) les conventions rhétoriques qui guident l'organisation de l'œuvre dramatique et qui apparaîtront dans le langage conversationnel de la pièce aussi bien que dans le langage référentiel des indications scéniques.

Mots-clés: Théâtre, model communicatif, intrigue, indications scéniques, Asquerino, acte théâtral.

1. INTRODUCCIÓN

En el nº 27 de *Cauce* (2004), en mi artículo «Análisis del acto dramático: un modelo comunicativo», definí, como su título indica, un modelo comunicativo de análisis del acto dramático cuyos componentes estaban principalmente basados en la competencia lingüística de un espectador ideal:

COMPETENCIA LINGÜÍSTICA	
Competencia Organizativa	1) gramatical: componentes léxico-semánticos, morfosintácticos, fonéticos, fonológicos, ortográficos
	2) textual
Competencia Pragmática	1) elocutiva
	2) sociolingüística

Según este modelo, mediante la competencia organizativa de dicho espectador ideal, se podía definir la constitución formal de la obra de un autor dramático como Eduardo Asquerino, ya fuese a nivel gramatical u oracional, como tracé en el nº 30 de esta misma revista, ya fuese a nivel textual o de discurso, el propósito del presente artículo. Al igual que en esos dos artículos anteriores, por los límites de espacio lógicos en una revista, me limitaré a analizar solo algunas obras de este autor. En un próximo número me aproximaré a la constitución pragmática de su obra, fruto de la competencia elocutiva y sociolingüística de tal espectador ideal.

Competencia textual y constitución formal a nivel de discurso

La competencia textual del espectador conlleva su conocimiento de las convenciones para unir los enunciados u oraciones y formar un texto de acuerdo con las reglas de la cohesión y de la organización retórica. Cohesión y organización retórica son dos aspectos importantes en la obra dramática porque hacen referencia a su fondo y forma.

Al hacer alusión a la cohesión me refiero particularmente a las convenciones que gobiernan la distribución o disposición de la vieja y nueva información del discurso completo y que participan en la contextualización inicial del espectador y en la verosimilitud de la trama. En el teatro la consecución de esta cohesión —o coherencia desde el punto de vista del espectador— está principalmente ligada al desarrollo de una acción, al planteamiento de la trama y a la caracterización de los personajes y del lenguaje.

Cuando aludo a la organización retórica me refiero a la estructura conceptual de la obra dramática y está relacionada con el efecto del texto en el espectador. Las

convenciones retóricas que guían la organización de la obra dramática son las propias del lenguaje conversacional y del lenguaje referencial de las acotaciones, y están relacionadas con los modos del discurso (narración, descripción de tipo evocativo, exposición y persuasión o argumentación) y sus formas. Los modos narrativos y descriptivos son fácilmente reconocibles y creo que no necesitan una definición. El modo expositivo se usa para informar u obtener información. Este modo se emplea de manera muy abundante en el teatro y adquiere, entre otras muchas, la forma de preguntas/respuestas o afirmaciones/negaciones sobre el conocimiento de algo, sobre la verdad o la falsedad de algo, sobre el recuerdo o el olvido de alguna cosa; y explicaciones sobre las características de alguna cosa o la forma de llevar a cabo algo.

El modo persuasivo o argumentativo, igualmente frecuente en la obra dramática, se usa para influenciar a otros para que crean algo o para incitarlos a algún tipo de acción. Se usa para convencer, persuadir, evaluar una situación, aconsejar, amenazar, criticar, etc. (Temple y Gillet, 1989: 231-239). Este modo también incluye la respuesta del interlocutor en estas situaciones. Puede adquirir muchas de las formas del modo expositivo (Sánchez Escobar, 1999).

En el lenguaje conversacional del teatro se dan estos cuatro modos del discurso. Veamos algunos ejemplos. Así pues, en un parlamento, un personaje puede narrar,

Beatriz. Mi padre expiró:
 don Juan, mi esposo, esperó
 le proclamara el país:
 mas el maestre de Avís
 diadema y cetro alcanzó.
 ¡Desde aquel día perdí
 su estimación y su cariño! (*El gabán del rey*, I, II, p.
 6)

describir de forma evocativa,

Fernando. [...] Lejos ven, donde serenas
 horas de amor nos ofrecen
 umbrosas selvas amenas
 y lecho las azucenas
 que en campo de rosas crecen.
 Cascadas, las altas lomas;
 su aliento, las auras suaves;
 y su arrullo, la palomas

y las flores sus aromas,
y su música las aves. (*Españoles sobre todo*, (I, X, 21-22)

informar,

D. Luis. ¿Conque os casáis D. Fernando?

Fernando. He pedido licencia al rey, si me la concede...

Pimente. ¿Cómo negarla pudiera a un capital de sus guardias?

Conde. Y que su enlace celebra con una niña que goza los favores de la reina.
¡La nombró camarista! [...] (*Españoles sobre todo*, I, I, p. 1) o incitar a algún tipo de acción (en cursivas):

P. Rábago. Señora...

Isabel. ¿Visteis al rey?

P. Rábago. De su cámara ahora salgo: su habitual melancolía le domina.

Infanta. Padre Rábago, pienso que tenéis razón:

importa que resolvamos lo que al bien del rey no cumple.

La enfermedad de Fernando le impide de los negocios ocuparse, y el Estado reclama que su rey sea quien vele por él (I, I, p.3)

Estos modos, como observamos, no vienen perfectamente delimitados. En las palabras de la infanta, en este último pasaje, hay tanto información como incitación a la acción, formando, en conjunto, una especie de causa-efecto.

Por otro lado, a nivel textual, el espectador reconoce la estructura expositiva y persuasiva de este pasaje, pero es, como veremos en un próximo artículo, a nivel pragmático, en el contexto comunicativo (quién lo dice, cuándo se dice, cómo se dice, dónde se dice, con qué motivo, a quién se dirige), cuando el intercambio conversacional adquiere su verdadera multisignificación para el espectador, ayudándole, entre otras cosas, a entender, por ejemplo, el comportamiento de la infanta y de sus interlocutores.

En las acotaciones es más factible que encontremos el modo expositivo bajo la forma de la clasificación (habrá dos vistas, a la izquierda, la ermita; a la derecha, una casa con dos puertas), de la explicación de un proceso (primero sale el rey, después entra el paje), de una descripción objetiva (salón elegantemente amueblado), de una comparación (habrá una casa pequeña al lado de un gran árbol). El intercambio conversacional tiene también sus reglas, pero me referiré a estas igualmente al hablar de la constitución pragmática de la obra.

Es razonable pensar que el autor, antes de estructurar la información de acuerdo con la organización retórica del género, ha de formular una hipótesis inicial sobre el conocimiento de fondo y sobre la competencia lingüística del espectador, en especial la

textual. A partir de aquí, contando con la cooperación de este, va a dar forma a esa información delineando una acción que tenga su reflejo en la trama, en el conflicto, en los personajes y en el lenguaje, para lo que se va a servir de elementos no verbales o paralingüísticos (visuales y acústicos).

En este artículo veremos la función de los personajes, la trama y los elementos no verbales para la consecución de la acción en algunas de las obras de Asquerino, pero se hace necesario indicar, antes de comenzar, que las obras de Asquerino se encuadran en el período calificado por Caldera de «dramaturgia tardorromántica» (2000: 169-218), por sus características eclécticas o del justo medio. Por un lado, se acercan a la rigidez del respeto a las unidades neoclásicas y a su efecto discente, sin olvidarse del todo del efecto espectacular del romanticismo, y, por otro, conservan los grandes temas del romanticismo —el amor, el tiempo, la comunicación, la lucha contra la sociedad— y el compromiso ideológico que este movimiento conllevaba en sus inicios.

2. PERSONAJES Y TRAMA EN LAS OBRAS DE ASQUERINO

La comunicación que se establece entre el dramaturgo y el espectador se realiza a través de los personajes. Son los personajes los que al inicio de la obra exponen, en palabras de Teresa Julio, los requisitos, es decir, plantean la acción y la trama, y resuelven con posterioridad sus conflictos en escena. Dice Teresa Julio citando a Baamonte Traveso (1986: 125) que hay una «fingida diversidad de hablantes» (1996: 40). Son éstos los que van a intentar mitigar la descontextualización del espectador, su desfase informativo inicial, al exponer acontecimientos anteriores al comienzo real de la representación. Aunque, como afirma Teresa Julio, el espectador, al estar siempre presente a lo largo de la representación, tiene acceso a toda la información que le aportan los personajes y va a pasar desde un déficit a un superávit informativo; es decir, pasa de saber menos a saber más que los mismos personajes e incluso a predecir sus próximos movimientos (1996: 19).

En *Toó jué groma*, por ejemplo, Doña Aurora en un principio no sabe si la persona embozada en la capa es Curra o su marido, D. Alegato. Lo único que sabe es que se han citado. Sin embargo, el espectador ya sabe que es el Crúo, el novio de Curra:

(El Crúo embozado en la capa de don Alegato, con su sombrero y pantalón.)

Doña Aurora. [...] ¡Mas qué veo! Una sombra se divisa
entre la oscuridad, ¡sombra terrible
aun más que la de Nino!
¡Si será mi rival! ¡Será mi esposo!
Veré con fingimientos

cuál de los dos ha sido
el que antes ha venido
a dar suelta al raudal de mi tormento.
(VII, p. 14)

Pero el desfase informativo inicial existente entre lo que saben los personajes y lo que sabe el espectador plantea un primer problema al autor dramático en cuanto al planteamiento inicial de la trama y la delineación de la acción, porque los personajes ofrecen una cantidad anómala de datos. Ante esto, los autores suelen utilizar diferentes enfoques y técnicas tratando de buscar la mayor verosimilitud posible. Teresa Julio distingue entre enfoques y técnicas. Para ella hay dos enfoques principales, el unidireccional –cuando es un personaje el que toma la palabra y proporciona gran parte de la información que necesita el espectador– y el pluridimensional –cuando son diversos personajes en diversas situaciones los que proporcionan dicha información–; y cinco técnicas: el relato y la relación –narración en presente–, ambas basadas en la narración, la reprensión, los soliloquios y apartes, y la conversación o el diálogo (1996: 21-93).

Estas técnicas, aunque útiles, resultan algo heterogéneas porque combinan modos del discurso con técnicas teatrales. Creo que estas técnicas se podrían re-clasificar atendiendo, desde la perspectiva del espectador, al modo principal en que se expresan: forma narrativa (relato y relación), expositiva (conversación o intercambio conversacional, apartes y soliloquios) y persuasiva (la reprensión). Además, para mayor claridad, se pueden agrupar las dos técnicas narrativas bajo el término «relato», añadir otras posibilidades técnicas bajo el modo persuasivo como la amenaza. Como veremos en un próximo artículo, estas técnicas tienen también una dimensión pragmática cuando la interpretación se realiza teniendo en cuenta al oyente y el contexto.

En su planteamiento inicial, y dentro de la variedad de géneros en la que escribió, Asquerino, buscando la verosimilitud, va a emplear estos enfoques y técnicas señaladas. A partir de este planteamiento inicial de la trama y la delineación de la acción, Asquerino, como sus contemporáneos, desarrolla la trama siguiendo el patrón aristotélico de presentación, desarrollo y conclusión.

Analicemos, pues, uno de los muchos dramas históricos de Asquerino y una de las comedias desde esta perspectiva del planteamiento inicial de la trama y del desarrollo de ésta a través del seguimiento de su acción.

Dramas

Todos los dramas históricos de Asquerino, por su trasfondo histórico, por su amplio número de personajes y por su propósito tanto espectacular como discente necesitan

de un complejo esfuerzo técnico para descontextualizar al espectador, plantear inicialmente la trama y desarrollarla bajo los cánones de la verosimilitud. Para ello nuestro autor, como hemos adelantado, acude tanto al enfoque unidireccional como al pluridireccional y al empleo primordial del relato. El relato lógicamente le va a suponer una ruptura en el desarrollo de la acción y una marcha atrás en el tiempo. Pero el drama histórico de Asquerino, por esa misma riqueza de contenido, forma y propósito, y por su deuda con el drama romántico, va a encontrarse a medio camino entre el seguimiento a esa misma unidad de acción –junto a las de tiempo y lugar– y la libertad de usarla según su libre albedrío artístico.

En los dramas históricos, sobre todo en los tres escritos en compañía de su hermano Eusebio, la información se acumula especialmente en la escena I del acto primero. Si nos centramos, por ejemplo, en el drama histórico-político *Españoles sobre todo* (segunda parte), en la escena I, observamos cómo se ofrecen al espectador, combinando el relato y el intercambio conversacional, los datos necesarios para comprender el desarrollo de la trama, mediante la intervención de cinco personajes –D. Fernando, el duque de Sesa, Pimentel, el conde Lemos y D. Luis de Haro–:

- D. Luis. ¿Conque os casáis D. Fernando?
Fernando. He pedido licencia
 al rey, si me la concede...
Pimentel. ¿Cómo negarla pudiera
 a un capital de sus guardias?
Conde. Y que su enlace celebra
 con una niña que goza
 los favores de la reina.
 ¡La nombró camarista! [...]
Duque. La honra tendréis que sea, (a *Fernando*.)
 acaso de vuestra boda
 madrina, la camarera
 mayor.
Luis. ¡Oh!, sí; que ha llegado
 la muy ilustre princesa
 de los Ursinos.
Fernando (¡Dios mío!)
Pimentel. Muy pronto ha dado la vuelta
 a España.
Conde. No ha sido pronto.
 Hace un año que partiera

a Francia, cuando al poder
subió Montellano. (I, I, p. 1)

La escena continúa así ofreciendo fragmentos de información para contextualizar al espectador sobre el pasado inmediato de los personajes, que aparece recogido en considerable proporción en la primera parte de esta obra. El espectador se entera de:

—que Fernando, capitán de la guardia, se casa con una camarista (Fausta);

—que el embajador portugués, un hombre poco inteligente, está enamorado también de Fausta;

—que ha llegado la Princesa de los Ursinos de Francia, camarera mayor de la reina, que había sido expulsada de España un año antes por Montellano y que traerá instrucciones del rey de Francia, Luis XIV, para hacer de España una colonia;

—que Fernando ya conocía a la Princesa de los Ursinos;

—que un aragonés (Diego) pedía los fueros de Aragón;

—que las cortes están cerradas.

Con estos ingredientes, la acción en las restantes escenas de este Acto Primero se define en la españolidad de muchos de los personajes que entran en conflicto con aquellos que son partidarios de Francia o Austria. Hay una acción secundaria en el amor de Fausta y Fernando y en los celos de ambos por sendos equívocos con el embajador portugués y la princesa de los Ursinos; este último equívoco es trazado por Diego de Mendoza para desestabilizar la unión entre Francia y Portugal. Esto a su vez provoca una digresión en la línea principal de la acción de la obra.

La corta escena última es un soliloquio del aragonés Diego Mendoza, motor de todas las reacciones de españolismo:

¡Bien estuvo la jugada!

¡Contenta va la princesa!

Dividen para mandar;

su sistema imito pues;

¡es que soy aragonés!

¡Me empeño, y no ha de quedar

en toda España un francés! (XVIII, p. 35)

En el acto segundo, el cambio de escena nos lleva a una sala de baile del mismo palacio. En este acto se desarrolla la trama, se rompen y crean alianzas entre Francia, Inglaterra y Portugal y hay enfrentamientos directos entre los distintos grupos que encarnan los dos polos del conflicto, que alcanza su clímax con la seria amenaza contra España de una liga de naciones. Montellano, privado del rey, y Diego son dos importantes

baluartes de esta defensa de España:

Montellano. ¡Unidos nada me aterra!
 ¡Ni las armas de Inglaterra!
Diego. ¡Ni las intrigas de Francia!
Montellano. Los dos nos bastaremos.
Diego. ¡Sí, nos sobra corazón!
Montellano. ¡Sucumbirá la traición!
Diego. ¡Y la España salvaremos! (XXVII, p.68)

El acto tercero, con una ligera mutación de escena en el mismo palacio, muestra el desenlace o la conclusión de la acción con la defensa heroica de España ante su división por la liga de naciones y el intento de abdicación de Felipe V en el archiduque de Austria. La Princesa de los Ursinos, por su traición, es expulsada y el embajador de Portugal vuelve a su tierra. La obra termina con la posible restauración de los fueros de Aragón por las cortes, por el heroísmo de Diego y de las tropas aragonesas. La acción secundaria amorosa entre Fernando y Fausta culmina con la licencia del rey para su casamiento.

Comedias y juguetes cómicos

En contraste con los dramas, es común en estas piezas encontrar tramas cuya acción no requiere una marcha atrás en el tiempo a fin de contar lo que sucedió y retomar el hilo de la historia. Aunque con alguna excepción, en las comedias, y especialmente en los juguetes cómicos, el pasado no es pertinente para el desarrollo de la trama y Asquerino resuelve presentar el estado de la acción en el momento del comienzo de la obra. Además, en las comedias y juguetes cómicos, el espectador puede conocer con antelación a los personajes los sucesos más importantes de la historia.

Asquerino usa en estas obras especialmente el intercambio conversacional, consiguiendo gran verosimilitud, por lo que el enfoque es eminentemente pluridireccional, aunque también emplee otras técnicas como el aparte o el soliloquio, especialmente para informar de los sentimientos, de la reacción ante una situación extrema o de la intención que persiguen los personajes, o la amenaza y la premonición.

En las comedias y los juguetes cómicos de Asquerino se puede observar también, en contraste con algunos de sus dramas históricos, cómo la trama se desarrolla en su presentación, desarrollo y conclusión siguiendo eminentemente las unidades neoclásicas de acción, tiempo y lugar. Veamos como ejemplo el juguete cómico andaluz *Matamuertos y el Cruel*.

El punto de partida de esta obra es una conversación ordinaria entre dos vecinas,

Curra y Lucía, un personaje secundario, desde sus respectivos balcones. Es Lucía quien mediante un intercambio dialogado, con bastante verosimilitud, informa al espectador de ciertos acontecimientos de relativa importancia para la acción:

- Curra. Felises noches. ¿Qué tal?
Lucía. Lo que ez yo muy bien, ¿y uzté?
Curra. Azí... tirando hásia alante.
Lucía. ¿Y cuándo viene zu amante?
Curra. Ya prezto.
Lucía. Me alegraré.
Curra. Esta noche zegún veo
no pienza usté dormir mucho.
Lucía. Aún no vino mi avechuchu.
¿Zi eztará en algún jaleo?
Zi zale malo un marío
naide l'ataja en zu empeño;
ez como un toro cuatroño.
Felis quien tiene un querío.
Curra. Tiene uzté mucha rasón.
Lucía. ¡Uzté zi que ze ivierte!...
Curra. Qué he d'haser, eze ez mi fuerte:
no tengo otra ocupación.
Ahora que Churro eztá fuera
me pienzo ivercionar...
Lucía. ¿Con quién?
Curra. Con un don Pelgar
que paese un calavera,
mas tiene muchoz calez.
Otro que ronda mi caza
quier zer zopa de ezta tasa.
Lucía. Poz con eze ya zon trez. (I, 3-4)

Toda la escena primera está cargada de información que va a contextualizar al espectador y le da información sobre la trama y la acción. Sabemos que Curra está casada y que piensa divertirse con dos supuestos amantes; uno de ellos es don Pelgar, del otro no se menciona su nombre y del tercero sabemos que es su marido, Churro el Cruel. También se nos da un atisbo de la acción que mueve la trama: la diversión amorosa de Curra. Así continúa la primera escena:

- Curra. Con eyoz pienzo tener
ezta noche un rato é broma:
ya por ayí el uno azoma.
- Lucía. Sierto.
- Curra. Me voy a ezconder;
quiero réirme é loz doz.
- Lucía. Pero... ¿me entiende? ...
- Curra. ¡Quisás!
Palique y broma, y no máz.
- Lucía. Ezo me guzta.
- Curra. Con Dioz. (*Se entran.*) (I, p. 4)

Realmente no hay mucha más información que ofrecer al espectador a no ser los sentimientos de los personajes que se explican mediante los soliloquios que constituyen las escenas III (Curra), V (don Longinos) y IX (don Longinos).

La escena I plantea la situación y ofrece datos sobre el marco en que se desarrolla la acción. Las escenas II a IX desarrollan dicha acción mediante la presentación de los otros dos amantes y la singular y cómica relación entre Curra, D. Pelgar o Matamuertos y D. Longinos, relación que alcanza su clímax en las escenas X-XVII con la vuelta del Cruel, el celoso marido de Curra, y su desenlace en la escena XVIII, la última. Curra, desengañada de los hombres a través de su marido, decide divertirse con ellos en las personas de D. Longinos, un viejo verde con dinero, y Matamuertos, enamorado y cobarde como su nombre indica.

La obra tiene una moraleja explícita al final. El amor ilícito hace fracasar las empresas amorosas. D. Longinos y Matamuertos huyen aterrorizados y Curra se queda sin ninguno de ellos,

- Curra. Puez, ez que ze fue el muy tuno.
Por querer a un tiempo a trez
al fin me queé zin uno;
ezte vuestro pago ez,
desde hoy no querré a ninguno.

terminando pidiendo las palmas del público:

Pero aunque me vez aquí (*a Lucía.*)
que eztoy tan ezesperá
y afligía y contriztá,

lo que más m'apura a mí
ez... no oír ni una palmá. (XVIII, p. 29)

3. LA INFORMACIÓN NO VERBAL (VISUAL Y ACÚSTICA): LAS ACOTACIONES

El teatro está pensado para ser representado y es su carácter escenificable el que lo caracteriza respecto de otras manifestaciones literarias como la poesía o la narrativa. Muchas de las indicaciones de la puesta en escena surgen de la disposición misma del texto dramático en diálogos y acotaciones. Es el lenguaje referencial de las acotaciones el que se transforma en extralingüístico –que he denominado paralingüístico para destacar su función comunicativa–, ofreciendo al espectador una serie de datos no verbales –visuales y acústicos– al servicio del desarrollo de la acción. Pero mucha de esta información también puede provenir del mismo diálogo. Es esta la razón por la que hay investigadores que acuden a la distinción entre acotación implícita –la información que procede del diálogo o del texto destinado a la declamación– y acotación explícita –la que procede del texto no destinado a la declamación–. En la primera, el espectador tiene referencia de esos elementos visuales y acústicos a través del diálogo.

No obstante, parece paradójico que tengamos que acudir al texto escrito para extraer la información visual y la acústica. Esto es debido a la fugacidad del teatro y a los escasos testimonios de la época que conservamos de la puesta en escena de las obras originales de Asquerino, que llevan cerca de ciento cincuenta años sin ser representadas. Hemos de partir, pues, del único material del que disponemos: del texto dramático, o sea, de las acotaciones y sus referencias. Con ello no intento primar el texto dramático sobre el texto de la representación, sino tratar de reconstruir este último.

Pero sabemos que en la representación son los elementos visuales y acústicos, procedentes del lenguaje de las acotaciones, los que percibe el espectador, y serán aquéllos, y no estas, los que marcarían la guía de nuestro análisis. Es decir, en lugar de realizar un estudio de las obras originales de Asquerino partiendo de la clasificación de acotaciones explícitas e implícitas y de sus diversas clases (rasgos, gestos, mímica del rostro, vestuario, categoría social y movimiento de los personajes; características del decorado, del sonido, de la música, de la luz, de los accesorios; y determinación de lugar y tiempo)¹, se haría desde la perspectiva de lo que el espectador percibe, destacando elementos visuales (expresión corporal del actor, apariencia externa del actor y aspectos del espacio escénico) y acústicos (sonidos verbales y no verbales) (Teresa Julio, 1996). Me centraré para esto principalmente en las acotaciones explícitas, sin que ello signifique que no prestemos atención a las implícitas.

¹Piedad Bolaños (2001), María del Valle Ojeda Calvo (1996) y Mercedes de los Reyes Peña (1989) estudian en detalle las acotaciones implícitas y explícitas en *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, en la comedia inédita *El hijo de la cuna de Sevilla* y en el *Códice de Autos Viejos* respectivamente.

A través de estos signos no verbales, en especial los visuales, el espectador logra identificar a los personajes, sus estados de ánimo, sus relaciones interpersonales, sus conflictos, al mismo tiempo que puede determinar la época histórica y el lugar geográfico que sirve de marco para la acción. Son pues importantes para la acción y la trama, proporcionándole un marco y un ritmo. Efectivamente, la visualización de los acontecimientos escénicos constituye una de las grandes fuentes informativas de la representación dramática. Teresa Julio realiza una clasificación, fácilmente aplicable a las obras de Asquerino, distinguiendo acotaciones relativas a:

1) La expresión corporal:

—mímica del rostro (emociones, sensaciones musculares, actitudes);

—gestos (fisiológicos, caracterizadores, de acción, ilustrativos, emotivos, rituales, sustitutivos, contradictorios, reguladores del discurso);

—movimientos escénicos del actor: proxémica o comportamiento espacial de los individuos (contacto físico —empujones, choque, manotazos—, formas de saludo, proximidad-distancia, orientación, postura).

2) La apariencia externa del actor: vestuario, peinado y maquillaje.

3) Aspecto del espacio escénico: decorado, iluminación, accesorios. (1996, 200-323)

Dentro de este último apartado, el decorado especialmente proporciona al espectador la información que le puede ayudar a encuadrar la acción dentro de unas coordenadas espacio-temporales. En el siglo XIX había muy buenos pintores que realizaban los decorados con bastante realismo. En Asquerino encontramos representaciones de microespacios (casa en el campo, sala de palacio, calle, etc.) y de macroespacios (ciudades).

Pero la acción también va muy unida a los elementos sonoros descritos en las acotaciones ya referidas a sonidos no verbales (llamadas a las puertas, músicas) ya a verbales (griterío, voces altas).

De todos modos, cada actor, de acuerdo con su escuela, haría su propia versión de las referencias, bajo la mirada y orientaciones del director, cuando lo hubiera. Es probable, sin embargo, que en algunas de las obras de Asquerino algunos de los primeros actores ocupasen el papel de director de escena (Ribao, 1999: 21-22; Rubio, 1988: 720-22). De hecho, *La teoría del arte dramático* (2001) fue escrita en 1835 por el actor Antonio Prieto. Esto indudablemente les restaría la perspectiva e independencia de las que el director debe gozar.

Por otro lado, Teresa Julio aplica su clasificación al teatro de Rojas Zorrilla enumerando diversos pasajes bajo cada categoría. Esta aproximación resultaría de escasa funcionalidad para la caracterización de los diferentes géneros y subgéneros en los que escribió Asquerino. Sería, por tanto, más pertinente analizar, de forma conjunta, en distintos

pasajes tomados de los dramas históricos, de las comedias y de los juguetes cómicos, estas tres referencias a la expresión corporal del actor, a su apariencia externa y al aspecto del espacio escénico, incluyendo también la información acústica.

Como he observado en otros aspectos de la constitución formal, las obras de Asquerino van a heredar la tendencia del teatro romántico de la década anterior, como el empleo de abundantes y detalladas acotaciones, especialmente las explícitas, para contextualizar al espectador. Estas, sin embargo, van a ser generalmente más frecuentes y ricas, informativamente hablando, en los dramas históricos de carácter legendario donde hay más necesidad de espectacularidad y expresión de los sentimientos, que en los de carácter político, mucho más sobrios. Encontramos también un empleo frecuente de acotaciones en las comedias y juguetes cómicos. Recordemos que la comedia se amoldó a las tonalidades de la dramaturgia romántica (Caldera, 2001: 142).

La información no verbal en las obras de Asquerino²

En contraste con otras piezas teatrales, generalmente los dramas históricos-legendarios de Asquerino y sus colaboradores ofrecen una abundante información visual, contextualizando al espectador y dándole continuamente claves para la interpretación de la trama. Esto se hace patente especialmente en aquellos compuestos con García Gutiérrez y Romero Larrañaga, que siguen una línea similar a la de obras como *El paje* y *El trovador*, ambas de García Gutiérrez, o *Don Álvaro*, del duque de Rivas.

No es de extrañar, pues, el gran lujo de detalles relativos a aspectos del espacio escénico, en la acotación inicial del Acto Primero de *El gabán del rey*, drama histórico legendario escrito con Romero Larrañaga:

Acto Primero

Portería interior de un monasterio, alumbrada por dos claraboyas de cristales en la techumbre y una ventana gótica a la izquierda; puertas laterales; la una comunica con el interior del convento; la otra facilita la salida al campo. Al fondo, puertas dobles, por las que se ve a su tiempo el peristilo de columnas del templo practicable. Altar abierto con puerta practicable a la izquierda, hacia el fondo; dos lámparas de metal apagadas, pendientes del techo. —Aparece, al levantarse el telón, Hernando, asomado a una ventana, mirando con interés—. (p. 3)

Por la luz que entra de las claraboyas y las lámparas apagadas sabemos que es de día. En el Acto Segundo, el sol se pone:

Acto Segundo

Gran sala de palacio; puertas laterales; el fondo figura ser un vasto terrado, en el cual terminan las

²En este apartado se subrayarán los fragmentos más representativos de las acotaciones explícitas y se escribirán en cursivas aquellos fragmentos de las acotaciones implícitas que queremos resaltar.

escalinatas por donde se baja al parque; por encima de los andenes se ven los árboles; detrás el sol poniente; un velador y algunos sitaliaes. (p. 26)

Tampoco sorprende encontrar muchas referencias al movimiento y a la mímica del rostro de los actores, en un momento de tensión emocional, al aparecer el rey disfrazado de peregrino ante los intrigantes nobles,

(Llamando, y todos se acercan con gran interés a reconocer el gabán.)

(Todos se agrupan ansiosamente. Aznar abre la puerta y sale con doña Beatriz, huyendo por la puerta secreta.)

(Se contiene viéndola huir.)

(Observándolos con tristeza.)

(Toda esta escena muy animada.)

(Aparece Aznar por la puerta secreta,

hace seña a Hernando, y vuelve a retirarse.) (III, V, 65-67)

Las acotaciones indican el movimiento de los actores en este momento de tensión: tienen que acercarse, agruparse, huir, salir, aparecer; incluso hay una referencia para toda la escena (*muy animada*). Al mismo tiempo, los actores tienen que mostrar interés, ansiedad, tristeza y realizar gestos sustitutivos de la comunicación (*hace seña*).

En esta obra, el disfraz del rey va a ser determinante en la acción, ya que gracias a este el rey descubre la ambición de los nobles regentes:

Escena V

Dichos. Hernando. El rey en traje de peregrino, pero ceñida sobre el sayón la espada, y el rostro cubierto con un antifaz. Hernando permanecerá siempre a su lado, y ambos en el fondo con cierta timidez aparente. (III, V, p. 5)

Observamos que junto al atuendo del rey y al accesorio de su espada, indicando poder, hay referencias al movimiento escénico de Hernando, en su proximidad al rey, y a la actitud de ambos —*con cierta timidez aparente*—.

Hay también información auditiva en esta obra. En la Escena Primera, que se sitúa en la *Portería interior de un monasterio*, podemos «oír» cómo se acercan Beatriz y su escudero a través de las palabras de Hernando:

Hernando. [...]

(Entrando y acercándose a la puerta izquierda.)

Cruzaron, sí; y el rumor
suena de plantas veloces,
y aún oigo medrosas voces
por ese ancho corredor.
¡Y se detienen aquí!

(Dan un golpe y un repique.)

¡Hola! ¡Y saben la señal!
Responderé... (*Da una palmada.*) (I, I, p. 4)

También se recurre al rumor para adelantar la intriga que están fraguando los nobles:
Beatriz. [...]

(*Se oye rumor en la puerta del fondo, izquierda*)
¡Mas cielos! Tal concurrencia.. (II, p. 4)

En sus comedias de costumbres andaluzas, *Casada, virgen y mártir* y *Un ladrón menos*, que tienen muchas características del drama, hay igualmente una detallada descripción de los elementos visuales, especialmente los escénicos. En *Casada, virgen y mártir*, compuesta con Rodríguez Rubí, encontramos, en la acotación de la escena inicial, un macroespacio como telón de fondo de una casa:

Vista del campillo de Málaga. En el fondo, a la izquierda del espectador, la ermita del Cristo de Zamarrilla; a la derecha, una casa con dos puertas practicables, la mayor para la entrada general; en la más pequeña, que estará situada en lugar conveniente, figura el postigo de una huerta perteneciente a la casa.

A levantarse el telón aparecen Pamplinas y Catite con las navajas abiertas y en actitud de buscarse el bulto; al frente varios majos embozados contemplando la riña. Ruido en la casa de guitarras y castañuelas. Es de noche.

Hay también referencias al tiempo (*es de noche*), al vestuario (*embozados*), a gestos de acción (*con las navajas abiertas*) y auditiva (*ruido... de guitarras y castañuelas*), que muestran el ambiente contradictorio de fiesta y riña de esta típica escena costumbrista. La situación espacio-temporal de la acotación explícita (*noche, campijo*) se corrobora en el diálogo de los personajes:

Catite. Esta *noche* tas casao
con la Pepilla Cartones. (III, p. 6)

Catite. Nunca con él te quieras dar,
porque ha hecho en este *campijo*
más muertes con un cuchillo
que arenas tiene la mar. (III, p. 8)

La mímica de los actores denota también el dramatismo de esta obra en sus escenas finales,

Cartones. ¡Cielos! ¡Qué es lo que miro!
(*Él y los demás sorprendidos al ver a Centellas
que estará abismado en el más profundo sentimiento.*)

- [...]
(*A Cartones que vendrá con la mayor agitación.*)
- Cartones. ¡Cielos! ¡Ampararme!
- [...]
- Todos. ¡Qué horror!
(*Asombrados.*)
- Cartones. ¡Bien lo adivino!
- [...]
- Curro. ¡Asesinato nombra!...
(*Delirante.*) (XI, p.22)

tras el asesinato de Pepa a manos de Curro.

En *Un ladrón menos*, compuesto en solitario, se localiza la acción en Sevilla, el primer cuadro en las afueras de la puerta de Jerez y el segundo en la cárcel de los Caballeros. Pero, en contraste con *Casada, virgen y mártir*, en la acotación inicial de la escena I no se menciona ningún elemento que permita al espectador situar la acción en las afueras de la ciudad hispalense,

Decoración de campo: a la puerta de un cortijo varias sillas, una mesa con vino y Frasquita y el Chirlo bebiendo.

por lo que el autor se vale del texto de los actores:

- Frasquita. ¡Cudiao zi ez atrevimiento
achantarnos hoy *acá*
en laz puertas é Zeviya...!
¡Zi muz pudíamos najar!...(II, p. 7)

Aunque con menor intensidad que en *Casada, virgen y mártir*, hay acotaciones indicadoras de la mímica del rostro en un momento de emoción:

- Chirlo. (¡Qué miro!)
(*Sorprendido al ver a pasar a Camorra.*)
- [...]
- Meléndez. A ser delator
de algún compañero.
(*Con ironía.*) (V, p. 16)

En la última acotación, *con ironía*, hay referencia auditiva además de la visual.

Sus comedias de costumbres no andaluzas, en la línea de los dramas históricos de

tipo político, plantean una escueta información visual. La descripción del espacio escénico es muy somera en la comedia de costumbres de tipo político *Un verdadero hombre de bien*,

Acto Primero

Gabinete decentemente amueblado en casa de la marquesa.

Acto Segundo

Salón de baile en el fondo; sala corta en casa de la marquesa.

Acto Tercero

Sala en casa de la marquesa.

En la que vemos que se guarda la unidad de lugar. Este tipo de acotaciones simples referidas al espacio escénico se repite en sus otras comedias de costumbres. No son muy frecuentes las referencias a la expresión corporal de los actores.

Con algunas excepciones, en el tema andaluz, las acotaciones reflejan el ambiente festivo en el que se desarrollan. Hay, pues, bastantes acotaciones que dan información de la expresión corporal de los actores. En la comedia de costumbres andaluzas *Un baile de candil*, por ejemplo, encontramos abundantes referencias a la mímica facial acompañadas de gestos de acción y movimientos de los actores:

- Dimas. *(Entonan con palmadas la caña.)*
Ni las africanas hordas.
¡Viva el salero de España!
(A la Jacarandosa, que da una vuelta de vito, tirándole con entusiasmo el sombrero a los pies.)
¡¡Qué pantogiyas tan gordas!!
- Curro. ¡Mátale la araña!
- Dimas. ¡¡Agaña!! *(Se levanta asustado.)*
(XIII, 22)
- Jacar. ¡Cudiao no me enfangue!...
- Dimas ¡¡Est una virgen vestal!...
- Jacar. ¡¡Que los brazos no arremange, yamarme virgen bestial!!
- Dimas. *Mon amour... (Quiere abrazarla.)*
- Jacar. ¡Jable en cristiano!
¡No soy una guitarra! ¡Arre jueal!
(Le da un bofetón.) (II, 5-6)

En el juguete cómico andaluz *Matamuertos y el Cruel* hay igualmente muchas acotaciones referidas a la expresión corporal de los actores:

(Llama a la puerta de Curra, que se asoma.)

D. Longino. Yo le pondré un sinapismo,
es el más fuerte el mejor.
(*Saca un bolsillo con dinero y se lo enseña.*)

Curra. Hay una cuerda zenzible,
a cuyo plásido zon

ze despierta el corasón,
el no oírla es imposible;
le abriré... por compazón.
(*Se entra Curra.*) (IV, 8)

Se da también en esta pieza información sobre el vestuario,

Escena IV. *Don Longinos, que sale ridículamente vestido de señor, y después Curra en la ventana.*
(7) en un intento de ridiculizar a D. Longinos, proporcionando el sentido de humor característico de estas piezas.

En esta obra hay además referencias a la iluminación con intencionalidad cómica. Esta pieza ocurre de noche, como se especifica en la acotación inicial:

Decoración de calle. A la derecha la casa de Curra, con una puerta y una ventana encima; a la izquierda otra casa igual. Es de noche.

La falta de luz también se indica en estas acotaciones:

(*Curra se va llevándo la luz. D. Longinos empieza a salir de la tinaja.*)

D. Longinos. Gracias a Dios que se fue;
qué *oscuridad*, ¡ay de mí! [...]
(IX, 16)

La oscuridad va a favorecer el enredo en esta obra.

En *Toó jué groma*, hay también referencias al vestuario de los actores,

Escena IV. *Pepa y don Alegato que sale con el sombrero puesto y la capa.* (10) sugiriendo la seriedad en el vestir del D. Alegato y su ridículo clasicismo.

El disfraz va a facilitar la confusión y el enredo en esta obra:

D. Alegato. [...]
(*El Crúo entra embozado.*)
(¡Cielos!) ¡Quién! ¡Si será él!)
¿No responde?...

Crúo. Un alma en pena. (*Descubriéndose.*) (V, p. 11)

Escena IX.

Doña Aurora encubierta y apaga la luz;
¡Silencio y soledad!; aquí afligida
y triste y solitaria. (*Con misterio.*)

[...]

(*El Crúo embozado en la capa de don Alegato,*
con su sombrero, y pantalón.)

¡Mas qué veo! Una sombra se divisa [...] (IX, 12-13)

Este uso dinámico de las acotaciones de los juguetes andaluces también se refleja en su comedia de costumbres *La verdad por la mentira*, también con algunos personajes de procedencia andaluza:

Silvestre. (*A Dolores.*)

¡Infame!

Isabel. (*A don Gil.*) ¡Alevel!

Isabel y Silvestre. (*Sorprendidos al verse.*)

¡Dios mío!

Gil. (*A doña Isabel.*)

¡Cómo!

Dolores. (*A Silvestre.*)

¿Y ahora?

Gil. (*Al ver la sorpresa de doña Isabel y Silvestre.*)

¡Cielos!

Isabel y Silvestre. (*Admirándose y comprendiendo sus dobles amores.*) (XV, 31)

En este fragmento observamos la mímica del rostro propia de las emociones surgidas ante el enredo amoroso existente.

Por otro lado, como se ve en estas acotaciones implícitas, hay otras referencias a la forma campera de vestir de Silvestre para el baile, que es motivo de asombro para Isabel,

Silvestre. Es en balde su interés;
no me múo; y si prolonga
su tema, quisá me ponga
la camisa del revés.

Pos más avíos no truje
que el marseyés y las botas; [...]

Isabel. ¿Y así va usted a bailar hoy?

Silvestre. ¿No estamos en carnaval?

Isabel. Es cierto.
Blas. Justo.
Sinforosa. ¡Caball!
Silvestre. Pos yo de *máscara* voy. (V, 13-14)

y de disgusto para su padre:

Blas. [...] y quítate ese *dormán*,
y esos *botines de cuero*.
Silvestre. ¡Pos poco majos que están!
Blas. ¡Pos pareces...! un bolero.
Silvestre. Y osté parece un sacristán (VI, 17)

También hay en esta obra referencias a caretas, como la usada por Dolores para conocer las acciones de su novio Silvestre, que causa ciertos enredos:

Gil. Pero, esa *careta*,
dime, ¿te la quitarás?
Dolores. Veremos.
Gil. Ya se rindió.
Pero, ¡qué talle! (XIV, 30)

Celoso de Isabel, Gil intenta enamorar a Dolores sin saber que es la novia de Silvestre.

En las obras del repertorio andaluz, hay además muchas acotaciones repartidas por todo el texto que informan de los sonidos que ha de oír el espectador. En *Matamuertos y el Cruel*:

D. Longinos.[...] Llamaré; mejor será,
(*Llama a la puerta de Curra, que se asoma*)
Curra. ¿Quién yama con tal *furor*? (IV, 8)
D. Longinos.¿Por mí, éh?
(*Matamuertos toca la guitarra desde la calle.*)
Curra. ¡Sielos! ¡Dios nos libre,
(*Se asoma a la ventana.*)
mi quería es! (VII, 11)

La música es la protagonista en *Toó jué groma*, donde se quiere representar el jolgorio de la Nochebuena en la provincia de Córdoba:

Escena I

Pepa, doña Aurora, don Alegato, la tía Camacha y el tío Caliche cenando alrededor de la mesa; Charpa y Escamocha junto a la chimenea con una zambomba y una pandereta y cantando los villancicos. Cortacabeza recostado en una silla entonando las playeras. Todos vestidos de majos andaluces, menos don Alegato y doña Aurora. (p. 3)

En la acotación también se dan indicadores sobre la expresión corporal y el vestuario de los actores.

En *Un baile de candil* hay muchas indicaciones sobre voces:

Vend. 1º ¡Camarones! (*Voceando todos.*) (I, p. 3)

Desde las primeras voces los puestos van desapareciendo en tropel. Mataúras se dirige al bodegón. Mutación de escena: aparece el bodegón; la tía Borrascas sirviendo vino a tres majos, y Mataúras entrando. (V, 9)

En esta comedia el alejamiento de las voces es una señal de la mutación de la escena, del cambio de lugar de la acción que se sitúa ahora en el bodegón.

Hay igualmente textos para ser cantados, todos con valor informativo sobre la acción y la trama, como por ejemplo en *Casada, virgen y mártir*:

Cantan de dentro

*Quien tenga penas que pene,
que aquí no hay más que alegría;
porque Pepa la pulía
el zol en sus ojos tiene
que alumbra a la Andalucía.* (V, 14)

Como he comentado, en la representación el lenguaje referencial de las acotaciones explícitas se transforma en una pluralidad de signos visuales y auditivos, que va eliminar la ambigüedad y a contextualizar el contenido; muchas veces los signos se refuerzan, complementan o generan en el texto dialogado.

Así pues, los elementos visuales y acústicos van a ayudar al espectador a contextualizar la información que le proporciona el *input* dramático. Estos elementos van a formar un todo que da al componente formal de la obra su cohesión y hacen que el espectador tenga que activar su competencia textual y su conocimiento de fondo. Con la primera puede captar y dar sentido a los componentes formales de la obras; con la segunda, retrotrae, de su experiencia previa y enciclopédica, el esquema pertinente a la situación que se le plantea. Esto no solo le guía en la comprensión de la información que recibe sino al prever lo que viene a continuación.

4. RECAPITULACIÓN

Respecto al planteamiento de la trama hemos analizado el desfase informativo inicial existente entre lo que saben los personajes y lo que sabe el espectador y cómo soluciona esto Asquerino usando la forma narrativa (relato), la expositiva (conversación o intercambio conversacional, apartes y soliloquios) y la persuasiva (la reprensión). En este sentido, todos los dramas históricos de Asquerino por su trasfondo histórico, por su amplio número de personajes y por su propósito, ya sea espectacular como discente, necesitan de un complejo esfuerzo técnico para descontextualizar al espectador, plantear inicialmente la trama y desarrollarla bajo los cánones de la verosimilitud. Para ello, nuestro autor acude tanto al enfoque unidireccional como al pluridireccional y al empleo primordial del relato, lo que le supone una lógica ruptura en el desarrollo de la acción y una marcha atrás en el tiempo.

Como contraste, en las comedias y juguetes cómicos nuestro autor emplea principalmente el intercambio conversacional, consiguiendo gran verosimilitud, y un enfoque eminentemente pluridireccional, aunque también emplea otras técnicas como el aparte o el soliloquio, especialmente para informar de los sentimientos, de la reacción ante una situación extrema o de la intención que persiguen los personajes, o la amenaza y la premonición.

También desde el punto de vista del espectador hemos estudiado la información no verbal (la visual y la acústica), analizando en las acotaciones: 1) la expresión corporal, 2) la apariencia externa del actor y 3) aspecto del espacio escénico. En este rasgo de la constitución formal, las obras de Asquerino van a heredar la tendencia del teatro romántico de la década anterior al empleo de abundantes y detalladas acotaciones, fundamentalmente las explícitas, para contextualizar al espectador, lo que se traduce en una gran cantidad de elementos, especialmente los visuales. Estas, sin embargo, van a ser generalmente más frecuentes y ricas, informativamente hablando, en los dramas históricos de carácter legendario, donde hay más necesidad de espectacularidad y expresión de los sentimientos, que en los de carácter político, mucho más sobrios.

Encontramos, asimismo, también un empleo frecuente de acotaciones en las comedias y juguetes cómicos. En las obras del género andaluz, hay además muchas acotaciones repartidas por todo el texto que informan de los sonidos que ha de oír el espectador. Recordemos que la comedia se amoldó a las tonalidades de la dramaturgia romántica. Los elementos visuales y acústicos ayudan igualmente al espectador a contextualizar la información que le proporciona el *input* dramático. Estos elementos forman un todo que da al componente formal de la obra su coherencia.

En un próximo artículo analizaremos cómo funcionan todos estos elementos a nivel pragmático.

BIBLIOGRAFÍA

a) Primaria, en orden cronológico

Obra dramática

- ASQUERINO, Eduardo (1842a): *Matamuertos y el Cruel*, juguete andaluz en un acto y en verso, Madrid, Yenes.
- (1842b): *Toó jué groma*, juguete cómico andaluz en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de Sanchiz.
- (1843a): *Un ladrón menos*, comedia andaluza en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de la Amistad.
- (1843c): *Casada, virgen y mártir*, cuadro de costumbres andaluzas en un acto y en verso, con Tomás Rodríguez Rubí, Madrid, Imprenta de Yenes.
- (1843d): *La verdad por la mentira*, comedia de costumbre en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1847a): *Un baile de candil*, comedia de costumbres andaluzas en un acto, original y en verso, Madrid, Imprenta de Repullés.
- (1847c): *Españoles sobre todo*, drama en tres actos y en verso, con Eusebio Asquerino, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico a cargo de D. José de Rojas.
- (1847d y 1865): *El gabán del rey*, drama histórico en cuatro actos y en verso, con Gregorio Romero Larrañaga, Madrid, Imprenta de Repullés, y Madrid, Imprenta de D. Cipriano López.

b) Secundaria

- CALDERA, E. (2001): *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Editorial Castalia.
- DÍEZ BORQUE, J. M^a (dir.) (1988): *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus.
- El hijo de la cuna de Sevilla* (1996): Sevilla, Kassel/Universidad, Ed. Reichenberger, Ed. crítica por María del Valle Ojeda Calvo,
- JULIO, M. T. (1996): *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger.
- PEÑA, M. de los R. y REYES CANO, R. (1984): «Algunas muestras de la relación «política-teatro» durante el sexenio absolutista en Sevilla (datos para una historia del teatro en el siglo XIX), en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 206, pp. 41-61.
- RIBAO PEREIRA, M. (1999): *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Playor.
- (1988): «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)», en DÍEZ BORQUE (dir.), *Historia del teatro en España*, pp. 635-762.

- SÁNCHEZ-ESCOBAR, A.F. (1999): *Experience Writing*, Grupo de Investigación de «Lengua española aplicada a la enseñanza», Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.
- «Constitución formal de las obras de Eduardo Asquerino a nivel oracional: competencia gramatical», en *Cauce, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 30, 2007, pp. 385-434
- «Análisis del acto dramático: un modelo comunicativo», en *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 27, 2004, pp. 365-405.
- TEMPLE C. y W. GILLET (1989): *Language Arts: Learning Processes and Teaching Practices*, 2ª edición, HarperCollins Publishers.

