

CONSTITUCIÓN PRAGMÁTICA DE LAS OBRAS DE ASQUERINO

ÁNGEL FRANCISCO SÁNCHEZ ESCOBAR
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
ansanes@us.es

Resumen: El objetivo de este estudio es completar la aplicación de un modelo de comunicación teatral a las obras de Eduardo Asquerino (1824-1881) basado en la competencia lingüística del espectador. Si en los artículos anteriores de Cauce, presentamos dicho modelo comunicativo y sus componentes organizativo y pragmático y analizamos, a partir del primero, la constitución formal de la obra a nivel oracional y textual, en este examinaremos su constitución pragmática con sus niveles elocutivos y sociolingüísticos. A través de este análisis descubriremos cómo hay ciertos rasgos elocutivos y sociolingüísticos que distinguen las obras de este autor y cómo estas obras se encuadran en las tendencias literarias de la década de los cuarenta.

Palabras clave: Asquerino. Romanticismo. Teatro. Competencia comunicativa. Siglo XIX.

Abstract: The aim of this study is to finish the application of a communicative model of the dramatic art to Eduardo Asquerino's dramatic works. Asquerino was born in 1824 and died in 1881. As we have already seen, this model, based on the spectator's linguistic competence, has two main components, the organizational –grammatical and textual competences and the pragmatic– illocutionary and sociolinguistic competences. In previous articles published in Cauce, I presented the model and centered on the organizational or formal component, in this article I focus on the pragmatic one. Thus, this analysis shows different elocutionary and sociolinguistic features in Asquerino's works and place them within the literary trends of the decade of the 1840's.

Key words: Asquerino. Romanticism. Drama. Communicative competence. 19th century.

Résumé: Le but de cette étude est de compléter la mise en œuvre des travaux de communication d'un théâtre modèle de Eduardo Asquerino (1824-1881) sur la base des compétences de l'observateur. Si dans les articles précédents de la Cauce, nous présentons le modèle de communication et de ses composants et d'analyser l'organisation et pragmatique, de la première, la création formelle de l'œuvre phrase niveau et la constitution textuelle dans le présent chapitre examine les niveaux pragmatiques illocutoires et sociolinguistique . Grâce à cette analyse nous allons découvrir comment il ya certaines caractéristiques qui distinguent les œuvres illocutoires et sociolinguistique de cet auteur et comment ces œuvres s'inscrivent dans les tendances littéraires des années quarante.

Mots-clés: Asquerino. Romance. Drame. La compétence communicative. XIXe siècle.

1. INTRODUCCIÓN

La competencia organizativa del espectador mencionada en números anteriores de *Cauce* tiene que ver con la organización de los signos lingüísticos usados en la comunicación y cómo estos signos se refieren a personas, objetos, ideas y sentimientos; es decir, a la relación entre los signos y sus referentes. Igualmente importante es la competencia pragmática —elocutiva y sociolingüística— del espectador, a la que me refiero en este número, y que tiene que ver con su reconocimiento de las relaciones entre estos signos y sus referentes y los hablantes de la lengua y el contexto comunicativo (Bachman, 1990: 88). A través de dicha competencia, y de su conocimiento de fondo, la misma que usa en su vida cotidiana, el espectador reconoce las convenciones pragmáticas usadas por los personajes en sus distintos actos de habla en un determinado contexto sociocultural.

En este artículo nos centraremos, pues, en la constitución pragmática de las obras originales de Asquerino (1824-1881), principalmente en sus niveles elocutivos y sociolingüísticos, aunque hay ciertos conceptos pragmáticos como el entramado de referencias e inferencias que se establecen entre los hablantes de una lengua —y claro está, entre los personajes de las obras—, que se hace necesario comentar.

El análisis de la constitución pragmática de las obras de Asquerino dará una nueva dimensión a algunos de los elementos ya analizado en nuestro estudio de la constitución formal en el nivel oracional —arcaísmos, imágenes, cultismos, vulgarismos, andalucismos, empleo de otras lenguas, exclamación, componente métrico) y en el del discurso —trama, personajes, información no verbal), y revelará algunos otros.

2. PRAGMÁTICA TEATRAL Y LAS OBRAS DE ASQUERINO

Pero, ¿qué entendemos por pragmática? ¿Y cómo la aplicamos al análisis de obras de teatro en los dos niveles mencionados? De acuerdo con Yule (1996: 3), la pragmática estudia:

- el significado tal como lo comunica el hablante —o el escritor— e interpreta el oyente —o lector—.
- el significado contextual; es decir, cómo los hablantes organizan lo que quieren decir de acuerdo con quién, dónde, cuándo y en qué circunstancias hablan.
- el significado que se obtiene por inferencia de lo que el hablante intenta decir, es decir, de cómo se comunica más de lo que se dice.

- el condicionamiento del significado de acuerdo con la distancia relativa entre hablante y oyente —deixis de persona (*yo, tú*), deixis espacial (*aquí, allí*) y deixis temporal (*ahora, antes*)—.

La inclusión del hablante-oyente y del contexto crea, dentro de un sentido de colaboración o cooperación propio del intercambio conversacional, un sistema de referencias por parte del hablante y de inferencias por parte del oyente. Pero cuando los hablantes emiten sus enunciados o locuciones lo hacen con un propósito, con una función específica, realizando un acto de habla y procurando su adecuación a un contexto sociolingüístico determinado, que también incorpora la pragmática a su estudio. Asquerino, como todo autor dramático, en los intercambios conversacionales de sus personajes, intenta imitar este complejo proceso de comunicación.

Efectivamente, la consideración del oyente-hablante y de la situación contextual en la definición del significado genera todo un sistema de referencias por parte del hablante —nombres propios, sintagmas nominales, pronombres— que el hablante crea y que el oyente infiere. El hablante elige sus referencias generalmente de acuerdo a lo que el oyente ya sabe. Si tomamos como ejemplo el drama histórico-político *Españoles sobre todo* —Segunda Parte—, compuesto con su hermano Eusebio:

Luis.	¡Oh! Sí, que ha llegado la muy ilustre <i>princesa</i> <i>de los Ursinos</i> (I, I, 2) [...]
Duque.	mas la vuelta de <i>la Ursini</i> no os sorprende, cuando en el poder se encuentra <i>Montellano</i> su enemigo? (I, I, 2-3)

Al referirse a *la Ursini*, en lugar de a *la princesa de los Ursinos*, el duque —o hablante escénico— sabe que Luis, —oyente escénico— inferirá quién es. En este caso todavía hay una relación morfológica. Pero en este contexto, va a suceder igual cada vez que se aluda a «la francesa», o «al francés», alejado morfológicamente de la «Princesa de los Ursinos». Esto también genera un sistema más complejo porque el hablante al intervenir sabe que hay cierta información que su interlocutor conoce ya. Así, cada vez que nombre o intervenga Montellano, el oyente escénico inferirá que es enemigo de la princesa y que este es contrario a la influencia francesa en España:

Montellano.	He dimitido, y no sé si habrá aprobado mi dimisión el rey.
Princesa.	¡Oh!
Montellano.	Del gabinete os nombró miembro el rey, vos gobernáis aunque <i>francés</i> . (II, XI, 48).

El hablante, al producir sus enunciados, presupone una serie de datos que pueden ser verdaderos o falsos. Así, en el primer pasaje, Luis, presupone que la princesa de los Ursinos ha llegado, y esta información es la que su interlocutor va creer; es decir, hay un sentido de cooperación o colaboración por parte del oyente que le lleva a suponer que la información no tiene por qué ser falsa, confusa o intencionadamente incompleta. Es este sentido de cooperación conversacional el que hace que el oyente escénico —también el dramático o espectador— trate de buscar sentido a lo que se le dice. En este pasaje,

Princesa.	Vuestro empleo os volverán. En mí fiad.
Fernando.	El alma esclava os rindo.
Fausta	Con tierno afán (<i>Acercándose.</i>) yo os agradezco... (I, XI, 24)

los oyentes escénicos, la princesa y Fausta, —y con estos el espectador— han de buscar, partiendo de su sentido de cooperación con el hablante, un significado potencial a las palabras de Fernando dentro del contexto: su inmenso agradecimiento. El espectador puede inferir además el uso figurativo del lenguaje en estas palabras una cierta intención amorosa producto de la relación antigua entre la princesa y Fernando. Los pragmáticos llaman «implicaciones» —o contenido potencial implícito al significado adicional que los hablantes generan y que los oyentes reconocen mediante sus inferencias (Yule, 1996: 17-40).

Pero para que el sentido de cooperación conversacional por parte del oyente funcione adecuadamente, es necesario que el hablante se ajuste, al menos inicialmente, al principio de cooperación, que, según Grice (1975), consta de cuatro máximas: cantidad, cualidad, relación y modo.

PRINCIPIOS DE COOPERACIÓN	
Contribuya a la conversación de la forma que se le exija, en la fase en que esté, con el propósito y la orientación que se haya establecido en el intercambio conversacional en el que participe.	
<i>Cantidad</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Informe de cuanto sea necesario –para el propósito del intercambio conversacional–. 2. No dé una información que no se necesite.

PRINCIPIOS DE COOPERACIÓN	
<i>Cualidad</i>	Contribuya a la conversación con la verdad. <ol style="list-style-type: none"> 1. No diga lo que crea que es falso. 2. No diga aquello sobre lo que no tiene pruebas adecuadas.
<i>Relación</i>	Diga lo que sea pertinente.
<i>Modo</i>	Sea claro. <ol style="list-style-type: none"> 1. Evite expresiones vagas. 2. Evite la ambigüedad. 3. Sea breve –no sea prolijo–. 4. Sea ordenado.

Hemos de tener en cuenta que en las conversaciones se respetan inconscientemente estas máximas, y que el espectador, que asume este principio de cooperación, percibe si los hablantes escénicos las respetan o no. En condiciones normales, cuando no se respetan, los hablantes usan fórmulas para no adherirse del todo a estos principios como «según creo», «puedo estar equivocado», «no estoy seguro», «no quisiera cambiar de tema» (Yule, 1996: 38). Caso distinto es cuando se desea conscientemente confundir o engañar al oyente, en el que dichas máximas no se respetan sin ningún tipo de advertencia, como veremos.

Así pues, si partimos de la base de que, a no ser que se indique, los participantes se adhieren al principio de cooperación, parece que Fernando está violando la máxima de relación:

D. Luis.	¿Conque os casáis, D. Fernando?
Fernando.	He pedido la licencia al rey, si me la concede... (I, I, 1)

La respuesta de Fernando parece no ser pertinente. Se le ha preguntado si se casa, cuya simple respuesta hubiera sido un sí o un no y responde que ha pedido licencia. El oyente entonces ha de basarse en un conocimiento compartido para saber que sí, pero que depende de las condiciones. Es decir, Fernando ha respondido con más información de la requerida y ha expresado su significado utilizando un sistema de referencias que parecen no tener lógica. El hablante obliga así a su oyente a inferir el significado potencial, la implicación de la locución, a sobrentender, a entender algo que no se expresa. Si añadimos un parlamento más al pasaje anteriormente citado,

D. Luis.	¿Conque os casáis, D. Fernando?
Fernando.	He pedido la licencia al rey, si me la concede...
Pimentel.	¿Cómo negarla pudiera a un capitán de sus guardias? (I, I, 1).

observaremos, que, desde el punto de vista del oyente escénico, se viola otra máxima, la de la cantidad. Hay una gran acumulación de información. Sin embargo, desde el punto de vista del oyente dramático no se viola la máxima de la cantidad porque necesita esa información para contextualizarse. El oyente dramático ha de concluir, a partir de su competencia pragmática, que D. Fernando, capitán de las guardias del rey, se casa para lo que ha tenido que pedir licencia. Esta sobreabundancia de información desde el punto de vista de los interlocutores escénicos sucede, como hemos indicado, particularmente en los comienzos de las obras dramáticas. En general, como veremos al analizar el componente elocutivo, la ruptura de las máximas en las obras de Asquerino sirve siempre un propósito escénico.

El espectador reconoce, a partir de su conocimiento de fondo y de su competencia pragmática, esta estructura referencial e inferencial —la misma que usa en su vida cotidiana— y que le facilitará la información que necesita para avanzar en el conocimiento de la acción y de como esta se va incorporando en la trama, en los personajes y en el lenguaje. Pero además de este sistema referencial/inferencial al que hemos aludido, los hablantes tienen un propósito. En el anterior pasaje, los tres personajes realizan en sus intervenciones sendos actos de habla de tipo informativo, pidiendo u ofreciendo información:

D. Luis.	¿Conque os casáis, D. Fernando?
Fernando.	He pedido la licencia al rey, si me la concede...
Pimentel.	¿Cómo negarla pudiera a un capitán de sus guardias? (I, I, 1).

El espectador de nuestro modelo comprende estos actos de habla y sus funciones comunicativas a través de su competencia elocutiva. Es decir, si un personaje dice «hace frío aquí», sabe distinguir, a partir de su competencia gramatical, lo que es un mero acto enunciativo o locutivo –una expresión lingüística bien formada como por ejemplo una oración, sin intención comunicativa, sin un contexto, que alude a las condiciones físicas del lugar; y, a partir de su competencia elocutiva, lo que es un acto de habla y cuál es su intención comunicativa. Así pues, «hace frío aquí» puede ser una petición a otro personaje en la escena para que cierre la ventana. Dicha petición constituye uno de los valores elocutivos del enunciado:

Acto enunciativo o locutivo: «Hace frío aquí».

Valor elocutivo: «Cierra la ventana».

Pero este enunciado que proferimos con una intención comunicativa puede tener, a su vez, un efecto perlocutivo: el personaje cierra la ventana (Yule, 1996: 48).

En todos los actos de habla hay un verbo, implícito o explícito, que define su valor elocutivo:

A) Hace frío aquí.

1) Te informo –mediante estas palabras del tiempo que hace aquí.

2) Te pido –mediante estas palabras que cierres la ventana.

Informar y *pedir* serían estos verbos que el hablante usa para llevar a cabo su acción comunicativa. Hay otros muchos verbos entre los que se cuentan *sugerir*, *ordenar*, *amenazar*, *prometer*, *invitar*, *quejarse* o *persuadir*.

Además, podemos hablar de actos de habla directos e indirectos. En los primeros, hay una relación directa entre lo que se dice y lo que se intenta decir. En el caso anterior, si el personaje dice *Hace frío aquí* para informar de las condiciones físicas del lugar (A1) estaríamos ante un acto de habla directo, pero si lo hace para realizar una petición (A2) sería considerado como indirecto (*Ibid*, 1996:49-55).

Pero al estudiar el discurso en que se encuadran las obras dramáticas, hemos de tener en cuenta que generalmente los actos de habla no se dan de forma aislada, sino que pueden conformar un acto de habla extendido con un acto de habla central. Veamos un intercambio conversacional basado en el ejemplo anterior, supuestamente dado en invierno entre esposo y esposa:

- A. Voy a tener que ponerme algo de abrigo.
- B. Sí, parece que han bajado las temperaturas.
- A. Y aquí hace un frío que hiela.
- B. Es posible que sea por la ventana, que la abrí para airear la casa.
- A. Seguro que es eso. Noto un airecillo.

En este intercambio conversacional hay diferentes actos de habla, la mayoría de carácter informativo, pero con uno central, implícito o indirecto una petición para que la esposa cierre la ventana (*Ibid*, 1996: 56-58). En el teatro, los gestos y la mímica también pueden resultar cruciales para que el espectador capte la verdadera función del acto de habla, su verdadero valor elocutivo.

Se han hecho muchas clasificaciones de los actos de habla (*Ibid*, 1996; Halliday, 1975; Bachman, 1990), pero creemos que el triángulo de la comunicación, podría darnos una base para la nuestra propia, pues los tres vértices, aunque interrelacionados, muestran diversas facetas de la comunicación. Así, la competencia elocutiva del espectador incluiría, mediante su conocimiento de fondo, el reconocimiento e interpretación de actos de habla usados por hablantes escénicos para realizar funciones que se centran en los universales –de carácter referencial o expositivo, el oyente –de carácter persuasivo e incitador a la acción, el hablante –de carácter expresivo o el mensaje –de carácter poético o literario. A partir de aquí, podemos hacer la siguiente clasificación:

- 1) informativa: pedir o dar información, recordar, saber o no saber.
- 2) actitudinal: expresar un sentimiento, una opinión, un deseo.
- 3) directiva: sugerencias, peticiones, dar órdenes, hacer advertencias, ofrecimientos, promesas, amenazas, para gobernar el comportamiento de personas con reglas, leyes y normas.
- 4) imaginativa: captar la dimensión figurativa del lenguaje –imágenes, humor, fantasías.

Como vemos, para cada función hay una serie de distintas subfunciones que resultan a su vez pertinentes dentro de la obra. Así, en un acto de habla directivo, un personaje puede hacer una simple sugerencia, pero puede también amenazar o prometer algo. Igual sucede con los actos de habla actitudinales y los informativos; cada cual tiene diferentes subfunciones. En la función imaginativa, que permite crear o extender nuestro entorno por propósitos estéticos o humorísticos, su valor deriva de la manera en la que se usa el lenguaje. Esta permite crear metáforas u otras formas de lenguaje figurativo, construir o comunicar fantasías, asistir, por entretenimiento o deleite a una obra de teatro o leer una novela o poesía.

La obra dramática representa ya en sí misma un uso imaginativo de la lengua por parte de su autor, cuya función es entretener, deleitar, que se corresponde a la intención del espectador al asistir a esta. Además, en la obra encontramos, en el intercambio conversacional de los personajes, actos de lengua imaginativos que coinciden con la expresión de una actitud, de un sentimiento. Me refiero a casos como este de *Españoles sobre todo*, en el que Fernando le habla de su amor a Fausta:

Fernando.	[...] Lejos ven, donde serenas horas de amor nos ofrecen umbrosas selvas amenas y lecho las azucenas que en campo de rosas crecen. [...] (I, X, 21-22)
-----------	---

Para el espectador, este pasaje, que acepta como parte de la retórica de la expresión del sentimiento en las obras románticas, puede tener ciertos visos de informatividad sobre relaciones entre diversos personajes, aunque sin lugar a duda, ralentizan el desarrollo de la acción. De todos modos, podemos decir que, desde el punto de vista pragmático, el acto de habla imaginativo puede romper las máximas de cantidad, de relación, de modo, y, en cierta medida, de cualidad.

Además, el valor elocutivo de los actos de habla en las obras de Asquerino no siempre se presenta tan delimitado. Un acto de habla informativo, por ejemplo, puede venir acompañado de otro con función actitudinal, veamos esto en *El premio de la virtud* (1847):

Julián.	¡Siempre igual!, ¡en sus labores trabajando noche y día! ¡Y ya su melancolía me infunde serios temores! ¡Isabell!
Isabel.	¡Papá!...
Julián.	¿Qué tienes que melancólica estás? [...] (I, 5)

Julián ofrece datos de su hija que contextualizan al espectador, pero al mismo expresa una actitud, un sentimiento hacia ella.

Hay otra función —a veces no considerada como acto de habla—, la función interactiva, que refleja en particular el uso fático de la lengua, usada para establecer, mantener, o modificar nuestras relaciones interpersonales. En esta se

incluyen saludos, fórmulas hechas para preguntar por la salud o comentarios sobre el tiempo. En las relaciones diarias, estos actos de habla se emplean de manera automática, pero a veces, en la obra dramática de Asquerino, se usan para obtener información.

En la obra dramática se establece, por tanto, un complejo sistema de actos de habla porque el espectador u oyente dramático, una vez encauzada la trama en las primeras escenas, tiene más información que los hablantes y los oyentes escénicos y capta, mejor que ellos mismos, la función de estos, ya sea expresada de forma directa o indirecta. Es su competencia elocutiva la que le posibilita reconocer una amplia variedad de funciones comunicativas e interpretar el valor elocutivo pretendido por el hablante.

Sin embargo, estas funciones no ocurren en un *vacuum* social sino que dependen para su aceptabilidad de una gran cantidad de factores socioculturales y discursivos. La competencia sociolingüística permite al espectador ser receptivo ante las convenciones del lenguaje en un determinado contexto sociocultural. Esta conllevaría su facultad de apreciar:

1. Diferencias dialectales, regionales, extranjerismos o diferencias entre diversos grupos sociales representados en la obra.
2. Diferencias en el registro de los personajes, definido este en términos de la relativa distancia o cercanía entre los personajes, en un determinado contexto lingüístico, pudiendo captar su estilo frío, formal, casual, consultivo o íntimo, o en el uso de un vocabulario referido a determinadas áreas de conocimiento.
3. Referencias culturales y figuras retóricas. El espectador puede tener, por un lado, conocimiento del significado que ciertos sucesos, lugares, instituciones o personas tienen en el microcosmos cultural y temporal de la obra; y, por otro, de expresiones típicas de la lengua. Estas referencias y figuras retóricas forman normalmente parte del léxico de una lengua.
4. Naturalidad en el lenguaje.

En relación al primer punto, en las obras de Asquerino se encuentran casos de variedades lingüísticas mostrando distinciones en el origen, clase social, cultural e incluso en el carácter de los personajes. Destaca el uso del andaluz, especialmente en sus comedias andaluzas, pero hay muchos otros casos de vulgarismos o extranjerismos que también merecerán nuestra atención.

Si en el anterior punto se analizan diferencias entre grupos lingüísticos y a

su vez entre diferentes grupos sociales, aunque sea a veces difícil hacer una completa separación, en el segundo punto, nos centraremos en la interacción de los personajes ya se produzca dentro del mismo grupo social o en diferentes grupos sociales. El trato entre personajes, su interacción, está relacionada con su distancia o cercanía social. Hay muchos factores como la relación de poder, la edad, el interés amoroso o la amistad que van a contribuir a esa distancia o cercanía y a su concretización en adjetivos como ruda, directa, desconsiderada, íntima, afable, maleducada, etc. El principio de cortesía rige muchos de estos intercambios y es fruto tanto de las normas sociales como de la imagen que los personajes tienen de sí mismos –social y emocionalmente y que esperan que sea reconocida por los demás personajes. El deseo o la necesidad de ser aceptados o no por los demás rige también muchos comportamientos (Yule, 1996: 60-67).

Es de destacar el estilo formal en el tratamiento que Asquerino y sus colaboradores pretenden dar de forma general a los intercambios conversacionales en los dramas históricos y el abuso de los términos *vos* y *señor* como fórmula de cortesía. Se trata de un uso motivado por la intención de recrear un lenguaje apropiado a la época histórica pasada, en la que la acción de dichas obras se desarrolla, reservando el *tú* para la intimidad familiar o el trato con inferiores.

Respecto al tercer punto, el espectador va a encontrar en las obras de Asquerino una gran cantidad de referencias socioculturales en el microuniverso que representa la obra: alusiones a lugares de ocio, a acontecimientos importantes, al teatro, a la ópera, a elementos políticos, a personajes relevantes e históricos. Estos van a ser más frecuentes en las comedias que en los dramas históricos.

Finalmente, la naturalidad en el lenguaje versificado de las obras dramáticas de Asquerino hará al espectador darse cuenta de lo que le resulte extraño o arcaico dentro de un determinado discurso, dándole visos de interpretabilidad. Este podría darse cuenta, por ejemplo, del uso de la hipérbole abrupta en algún género o por algún personaje.

Como en el caso del nivel elocutivo, a través su competencia sociolingüística, el hablante escénico va a comunicar más de lo que se hace explícito en el diálogo. Veamos ahora de forma combinada para extraer el mayor significado de ellos, aspectos relevantes de la constitución elocutiva y sociolingüística de algunas de las obras de Asquerino. El análisis no será exhaustivo no solo por el límite de páginas de esta revista sino porque en cada parlamento de un personaje puede haber uno o varios actos de habla con sus respectivos valores elocutivos ante el oyente escénico y ante el oyente dramático. Es estos casos ofreceré ejemplos funcionales para caracterizar la dimensión pragmática de las obras que se analicen.

3. CONSTITUCIÓN ELOCUTIVA Y SOCIOLINGÜÍSTICA DE OBRAS DE ASQUERINO

De manera general se podría decir que hay ciertos rasgos elocutivos y sociolingüísticos que distinguen los dramas históricos de las comedias de costumbres y juguetes cómicos. Hay en los primeros una tendencia a usar actos de habla directos y verbos explícitos para indicar el valor elocutivo de los actos de habla, mientras que en los segundos hay más abundancia de actos de hablas indirectos y verbos no explícitos. De forma consciente o inconsciente, Asquerino lograba con ello dar a los dramas históricos un tono más directo y solemne. Sucede lo contrario con las comedias y juguetes. En estos Asquerino trataba de imitar el lenguaje de lo cotidiano, repleto de actos de hablas indirectos, proporcionando, a algunos de ellos, en determinados momentos, el nivel humorístico que se proponía.

También dentro de la lógica tendencia a la ruptura de las máximas de cooperación, que, por un lado contextualiza al espectador y por otro mueve la trama y realza el conflicto, los dramas históricos, tienden a romper, sobre todo los políticos, la máxima de cantidad, dando una gran cantidad de información no necesaria a nivel escénico. Las comedias tienden más a romper la máxima de cualidad. Muchas veces los personajes mienten para conseguir sus propósitos, que en algunas comedias cómica, dan de nuevo un nivel humorístico. En los dramas históricos, los personajes principales no suelen mentir, y cuando lo hacen, lo hacen de manera muy específica y de relevancia crucial para la trama. Esto no sucede con los secundarios, los «tipos», que lo hacen mayormente con un propósito cómico. Tanto en unos como en otros, los apartes y la información visual procedente de gestos y mímica posibilitan el espectador su acceso a ese otro valor elocutivo del acto de habla.

Es de notar, también, relacionado con la estructura informativa, especialmente en la inicial acumulación de información y en la organización de la trama en presentación, desarrollo y desenlace, que los actos de habla individuales de los que se componen suelen ofrecer otro tipo de información añadida, como por ejemplo la actitud de los personajes. Aunque, claro está, hay actos extendidos de hablas que corroboran dicha estructura informativa y la organización de la trama.

Por otro lado, hay una mayor dimensión sociolingüística en las comedias y juguetes que en los dramas históricos. Esto puede deberse al entorno coetáneo al autor en el que se desarrollaban aquellas. No le resultaría difícil a Asquerino incluir datos que le resultaban familiares.

3.1. Comedias y juguetes cómicos

Son, pues, las comedias de costumbres y los juguetes cómicos los que, de forma general, se prestan a un más jugoso análisis elocutivo y sociolingüístico. La mayoría de estas piezas suele usar el intercambio conversacional para contextualizar al espectador, pero resulta sobresaliente que, a veces, buscando la verosimilitud y la naturalidad en el lenguaje, se use la función interactiva, y que dicha función genere la información que se precisa.

Así, por ejemplo, en la escena inicial del juguete cómico andaluz *Matamuertos y el Cruel*, que se sitúa en Sevilla entre las 12 y la 1 de la noche, bajo la forma de un simple saludo-respuesta entre Curra y Lucía, se dan actos de hablas indirectos de tipo informativo y contenidos potenciales ocultos. Veamos el texto:

1. Curra. Felises noches. ¿Qué tal?
2. Lucía. Lo que ez yo muy bien, ¿y uzté?
3. Curra. Azí..., tirando hasia alante.
4. Lucía. ¿Y cuándo viene zu amante?
5. Curra. Ya prezto.
6. Lucía. Me alegraré.
7. Curra. Esta noche zegún veo
no pienza usted dormir mucho. (I: 3)

Observamos que Lucía no se limita a contestar al saludo de Curra lo que sería normal —*muy bien gracias*— sino que pide información, algo a lo que se resiste Curra con un *tirando hasia alante* (3). Pero Lucía hace ahora una pregunta más directa (4) a lo que se sigue resistiendo, cortésmente, Curra, al responder con un breve *prezto* (5), arcaísmo que resultaría extraño al espectador en labios de esta. Lucía quiere seguir la conversación (6), pero Curra le pide que la deje tranquila (7).

Si ponemos este intercambio conversacional en una forma que refleje la función informativa y los significados ocultos, el espectador podría entender lo siguiente:

- | | |
|--------|---|
| Curra. | Buenas noches. ¿Qué tal? |
| Lucía. | Yo muy bien, pero usted no parece demasiado bien. |
| Curra. | No demasiado bien, pero no quiero contarte mi vida. |
| Lucía. | Quiero saber más de lo que pasa: ¿Cuándo viene su amante? |
| Curra. | Pronto (pero no quiero decirte cuándo). |
| Lucía. | Me alegraré (quiere saber algo más) |
| Curra. | Métase en sus asuntos. |

Vemos cómo dentro de estos actos de habla distinguimos uno central: Lucía pide información a Curra; Curra se resiste a darla. En este juego de lo explícito y lo implícito, el espectador encuentra una fuente de información, que se extiende a toda la Escena I, pero sin la ruptura de la máxima de cantidad, que veremos en los dramas. En este pasaje el espectador sabe que Curra tiene un amante y, si presencia toda la escena, sabrá que Curra está casada con el Churro, que no es feliz, y que tiene además otro amante.

En esta pieza, como en la demás piezas andaluzas, el espectador, mediante su competencia sociolingüística captará el uso del andaluz de los personajes al igual que el contraste que su uso pudiera establecer entre grupos sociales. Dicho contraste suele facilitar la caracterización del personaje. En el siguiente pasaje,

Curra.	¿Quién yama con tal furor?
Don Longinos.	¡Quién ha de ser! Yo, mi amor.
Curra.	Poz queé bien enterá.
	¿Y quién ez ustedé, señor?
Don Longinos.	Longinos el boticario;
	Me dijo usted que viniera... (V: 8)

se produce un contraste entre el habla coloquial andaluza de la joven y lujuriosa Curra y la castellana del comedido y educado señor boticario, que será el blanco de las bromas de esta. Notamos también que Curra no contribuye a la conversación con la verdad con sus actos solicitando información, porque ella sabe que es D. Longinos el que llama. Asquerino usa mucho este recurso para lograr comicidad.

En la comedia de costumbres *Uno de tantos*, compuesta con su hermano Eusebio, de acuerdo con el conflicto planteado en la obra entre apariencia y realidad, el rústico Pedro es bastante consciente de su tratamiento descortés hacia los que están en una escala social por encima de él. En sus actos de habla, el espectador, con su competencia sociolingüística, pues, percibe el uso provinciano que hace Pedro del castellano *—pa romperle la crisma* y que marca una diferencia con el de los demás personajes, en especial con el lenguaje afectado de Carlos:

Carlos.	También el otro... ¿han venido a amedrentarme los dos? (<i>Con desdén</i>) Yo los desprecio.
Luisa.	(¡Ay, qué cisma!)
Pedro.	¡Eh! pa romperle la crisma basto yo: miusté que Dios!
Paquita.	¡Qué lance! por tí. (<i>A la doncella</i>) (II, XI: 20)

El acto de habla actitudinal de Luisa (*¡Ay, qué cisma!*) indica además al espectador que Pedro rompe, al igual que Silvestre, el código de cortesía establecido en la sociedad. Esto se ve con más claridad en este pasaje:

Pedro.	Que a mi maestro no pagó los muebles; eso le digo... ¡Al ebanista Juan Osca! Teniendo la casa puesta como un marqués, la hora es ésta en que no aflojó la mosca.
Carlos.	¿Unos muebles? ¡Ah! Ya sé... Vaya a mi casa, y allí...
Pedro.	Muchas veces a ella fui... pero nunca le encontré.
Carlos.	¡A mí pedirme! Al fin plebe...
Eustaquia.	¡A todo un marqués futuro de Ave Fría!
Paquita.	De seguro.
Pedro.	Que pague pues lo que debe. Si soy plebe y él marqués, a naide le debo ná, que la plebe es más honrá que muchos... ¡Vaya si lo es! Aunque un humilde artesano, yo soy un hombre de bien: sepa esta mujer también no habla con ningún villano.
Eustaquia.	¿Mujer? ¿Qué es eso? Soy yo una señora.
Pedro.	Es igual: Señora, aunque prencipal también es mujer; ¿pues no? Aunque tengan nobles tratos, marqueses hay a mi ver de nuevo cuño, que ayer eran unos pelagatos. (I, XIX: 11)

Este pasaje es interesante en cuanto al tratamiento por un personaje de baja condición de la nobleza y la alta burguesía. Por un lado, el rústico Pedro, se dirige de manera bastante directa al aristócrata Carlos por no haber pagado unos muebles, lo que parece a este de mala educación. A su vez, Eustaquia se enfada porque Pedro se ha dirigido descortésmente a ella, utilizando el término *mujer* en lugar de *señora*, pero Pedro replica arguyendo que su condición femenina está por encima de su posición social y denunciando después la «recién estrenada» alcurnia de algunos de estos orgullosos nobles.

Por su acercamiento a la alta comedia, esta obra presenta una gran complejidad argumental, que justifica este relevante contraste lingüístico entre grupos sociales, y, por su ambiente eminentemente urbano y de la alta sociedad, da pie a coherentes referencias culturales, que activarían la competencia sociolingüística del espectador. Así, encontramos alusión a enclaves puntuales de Madrid como la Puerta del Sol,

Narciso. Sí
que lo fue: no imaginaba
cuando al pasar por la Puerta
del Sol, y oigo que me llaman,
ver a un conocido antiguo
de mi padre (II, VI: 15).

o a lugares de ocio como la Plaza de Oriente, el Paseo del Prado,

Caballero 1°. Qué calor hace esta tarde.
Dama. A pesar de que han regado.
¡Oh! ¡Es hermosa esta Plaza
de Oriente! Aquí respiramos
a lo menos, y no aquel
infernial Paseo del Prado,
donde hay tantos apretones. (II, I: 12).

3.2. Dramas históricos

Por su misma estructura, más necesariamente informativa que la de las comedias y juguetes, en los dramas históricos se tiende a romper el principio de cantidad y, con este, también a veces el de relación; igualmente, en ocasiones, los hablantes escénicos, en sus actos de habla, parecen no comunicarse entre sí, sino dirigirse indirectamente al espectador, de forma parecida a los presentadores de un informativo. El espectador es consciente de ello, pero lo asume desde su perspectiva de oyente dramático como una información que se le aporta y que sí es pertinente para su comprensión de la trama. En algunas comedias hemos visto esta ruptura del principio de cantidad y de relación, pero nunca hasta los extremos del drama histórico.

Otra característica de los dramas históricos en contraste con las comedias y juguetes es la utilización casi exclusiva de actos de hablas directos, a menudo con verbos explícitos, y la menos profunda constitución sociolingüística, que se reduce principalmente al uso, en la mayoría de las ocasiones no funcional, de las fórmulas de tratamiento, en especial del vos, y la inclusión de nombres de personajes

históricos. Hay, sin embargo, particularmente en los dramas históricos de tipo político, una doble lectura de su acción, trama y personajes, que obliga al espectador a retrotraer de su conocimiento de fondo elementos que le permitan comprender las intenciones de Asquerino.

Desde el punto de vista elocutivo, y desde la percepción del oyente dramático, la acumulación de información viene dada generalmente por actos de habla informativos extendidos ocupando o repartido a veces por más de una escena, pero, como en el caso de las comedias y juguetes cómicos, si analizamos los actos de habla de los hablantes escénicos, nos daremos cuenta de que bajo esa estructura informativa hay otras funciones que permiten al espectador tener igualmente otras lecturas de la trama. En el drama histórico-político *Españoles sobre todo*, podremos darnos cuenta de que algunos de estos aspectos. En un pasaje ya citado en la introducción elocutiva de este capítulo,

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 <i>Fernando</i> .) 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: 1).

vemos que dentro del habla extendido informativo, hay actos de habla individuales también eminentemente de tipo informativo, correspondientes a cada uno de los parlamentos de los personajes. Hay, no obstante, un acto de habla actitudinal bajo la expresión exclamativa de Fernando en su aparte —*¡Dios mío!*—, que más que

información factual muestra el sentimiento de este personaje ante la llegada de la princesa de los Ursinos. Realmente, la relación anterior de Fernando con la princesa de los Ursinos no es importante para el desarrollo de la acción principal, pero da una nota emotiva ante tanta información.

Dentro de esta estructura informativa, que provoca la ruptura de la máxima de cantidad, y que parece un continuo recordatorio al espectador de su papel como tal, podemos encontrar también actos de habla directivos:

Princesa.	Ahora importa lograr que admitan su dimisión al conde.
Inglés.	Y la abdicación al rey.
Amelot.	Y hacerle marchar a Francia, donde su abuelo le llama (II, XIII: 55).

Estos tres intrigantes personajes parecen, más que realizar un intercambio conversacional entre ellos, hablarle al espectador. No hay preguntas ni respuestas sino sólo actos de habla directivos expresados de forma enlazada como si los tres personajes fuesen una sola persona. Es de notar que el fragmento oracional *Ahora importa...* se sobreentiende en los restantes parlamentos. En realidad, todo el Acto XIII es un acto de habla extendido mediante el que los conspiradores intentan obligar al rey Felipe V a que abdique.

Pero este acto de habla no va a tener efecto perlocutivo, no va a tener el resultado buscado, por la oposición de otros personajes fieles al rey, que se sitúan al otro lado del conflicto:

Diego.	Bien, conde: ¡dadme esa mano! (<i>Se la estrecha con entusiasmo.</i>)
Montellano.	¡Sea prenda de nuestra unión!
Diego.	Sí, desde hoy estrecha alianza.
Montellano.	Yo veré al rey sin tardanza.
Diego.	Y yo partiré a Aragón. Verá que un aragonés, vale más que aduladores cortesanos.
Montellano.	Los traidores sabré yo mostrarle.
Diego.	¡Eso es, conde, valor y constancia!
Montellano.	¡Unidos nada me aterra! ¡Ni las armas de Inglaterra!

Diego. ¡Ni las intrigas de Francia!
 Montellano. Los dos solos bastaremos.
 Diego. ¡Sí, nos sobra corazón!
 Montellano. ¡Sucumbirá la traición!
 Diego. ¡Y la España salvaremos!
Fin del Acto Segundo
 (II, XVII: 68).

Por otro lado, este pasaje coincide con el final del Acto Segundo, por lo que se justifica la acumulación de información. Es de resaltar igualmente la presencia de verbos –*veré, partiré, sucumbirá, salvaremos*, etc. que hacen explícito el valor elocutivo de los actos de habla, algo que no suele ocurrir en las comedias y juguetes. El autor intenta resumir para el espectador lo que ha sido la obra hasta ahora y prepararle para lo que ha de venir. El acto de habla extendido, que representa toda la escena XVIII, tiene una función directiva en este lado del conflicto: hay que salvar a España de los traidores. Encontramos, sin embargo, en los últimos seis parlamentos,

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

actos de habla actitudinales, connotando la emoción patriótica que domina la escena y la obra en general. Pero, una vez más, si leemos estos parlamentos, nos daremos cuenta de que no hay comunicación entre los personajes, sino que se limitan a enumerar sus actos actitudinales y sus futuros actos directivos para un oyente dramático. Esto da a los dramas históricos una estructura comunicativa no natural, que contrasta con la de las comedias y juguetes, pero que el espectador reconocerá como la propia del género.

Para conseguir el propósito de salvar a España, en esta obra se rompe también la máxima de cualidad. Con el fin de destruir la alianza entre Francia y Portugal, Diego ha pedido a Fausta que haga creer al embajador de Portugal que el embajador de Francia está contra él:

Fausta. Si interés no me inspirara,
 aunque no lo merecía,
 y no le defendería
 cuando alguno le atacara. (*Con intención.*)

Portugués. ¡*En* atacado! ¡Por quién!
Fausta. Por el noble embajador
 de Francia. (I,II: 18).

La ruptura del principio de cualidad se refuerza con la información visual y tonal indicada por la acotación «(*con intención*)».

En *Las guerras civiles*, otro drama histórico-político, la descontextualización inicial del espectador viene indicada, dentro una estructura narrativa, con matices eminentemente actitudinales,

Aurora. [...] Os dije lo que sentí;
 bien visteis cuán franca soy
 en los seis años que estoy,
 cual hija, amparada aquí.
Matilde. Cierto, mi esposo y tu padre
 murieron; huérfana al verte
 cual hija supe quererte.
Aurora. Y os miro como a una madre.
 En esta tranquila aldea
 seis años ha que habitamos
 y nunca la Corte echamos
 de menos. (I, I: p.8).

que expresan la relación emotiva entre madre e hija adoptiva. Esto es, aquí más que en la obra anterior, bajo la acumulación de información y la ruptura de la máxima de cantidad que ofrece el acto de habla extendido informativo de esta Escena I del Acto Primero, se integran otros actos menores que hacen al oyente dramático percibir emocionalmente la personalidad de estas dos mujeres, especialmente la de Matilde. Este sentimiento de cariño y ternura, y posteriormente de dolor de una madre ante una guerra civil fratricida domina la obra de la misma manera que el sentido patriótico antifrancés domina *Españoles sobre todo*.

Sin embargo, no se rompe en este drama la máxima de cualidad, porque no hay necesidad de mentir. Tanto Carlos como Luis expresan abiertamente sus posiciones ante la guerra civil, el primero declarándose partidario de Felipe V y el segundo, del archiduque:

Carlos. Debo ir, que noble he nacido,
 a defender; ¿por qué no?
 me toca la justa ley.
 Rey a Felipe nombró
Carlos; defiende a mi rey,
Luis. Y a don Carlos de Austria yo.

Carlos.	¡Al archiduque!
Matilde.	¡Dios mío!
	¡Vais en distinta bandera a pelear! (I, I: 30).

Matilde siempre pone un contrapunto emotivo en los intercambios conversacionales, si bien, vemos que en este caso su acto de habla actitudinal rompe la máxima de cantidad, ya que es sino un resumen de lo anteriormente expuesto por sus hijos.

Pero aunque el sentimiento de Matilde llega a ser intenso, propio de una madre desgarrada por el dolor, este, por el eclecticismo de esta obra, que el espectador reconoce con su conocimiento de fondo, no llega a las altas cotas expresivas del drama histórico-legendario de otra obra de Asquerino, *El tesorero del rey*, compuesto con García Gutiérrez. En este, la información se enmarca en actos de habla actitudinales de Samuel, cuya fuerte personalidad inunda esta obra, denotando un sentimiento exaltado que busca una espectacularidad cercana al drama romántico. De hecho, antes de narrarse los acontecimientos previos, ya el espectador puede percibir la emotiva personalidad de Samuel en actos de habla actitudinales e imaginativos, mientras lee la Biblia,

Samuel.	(<i>Leyendo.</i>) ¡Ay de ti, delincuente ciudad, llena de estrago y de mentira, que con ímpetu ardiente caerá sobre tu frente la justicia de Dios, brotando en ira! [...] (<i>Samuel se enjuga las lágrimas.</i>)
Lía.	¿Lloráis? (I, I: 6).

afianzados por la expresión corporal del personaje, que abunda en esta obra.

Los dramas históricos no se prestan a un análisis tan extenso de su constitución elocutiva como el observado en las comedias y juguetes. Igual se puede decir respecto a su constitución sociolingüística. Hay, no obstante, ciertos rasgos que podemos estudiar respecto al aprecio del espectador de las diferencias lingüísticas entre los personajes, especialmente el uso de extranjerismos; de las diferencias en registro, de las referencias culturales y figuras retóricas; y de la naturalidad en el lenguaje. Así pues, en *Españoles sobre todo*, el oyente dramático reconocerá los extranjerismos y españolizaciones de palabras portuguesas pronunciadas por el embajador de Portugal,

Luis.	Del austríaco o el francés, ¿por quién estáis?
Portugués.	¡ <i>Em!</i> ¡neutral!
Duque.	Y del Austria, el italiano, o el francés, ¿quién vencerá?
Portugués.	¡Oh!, ¡ <i>a balansa</i> caerá donde <i>eu posa miña</i> mano! (I, II, 4) y por Durandao, ayudante de la reina Beatriz,
Benavente.	Irá a la cárcel.
Durandao.	No iré. Me llevarán: <i>eu</i> os perdono.
Arzobispo.	¿Qué sois?
Durandao.	Barón; no es desaire. <i>Mia mulier</i> os lo dirá.
Arzobispo.	¿Sabe con quién habla?
Durandao.	¡ <i>Vha!</i> Con un <i>fidalgo</i> y un <i>fraire</i> . (I, V: p.12)

que serían motivos de hilaridad en el espectador. Es razonable que se usase esta mezcla de lenguas, ya que el espectador común no hubiese podido entender a estos personajes si se hubiese expresado en portugués enteramente. En el último pasaje, hay también un juego de palabras con el sustantivo *barón* —que confunde con *varón*—, que tendría su efecto cómico en el espectador.

También hay diferencias en el registro de los personajes, especialmente en la deixis de persona para reflejar la relativa distancia o cercanía entre los personajes. Pero si en las comedias y juguetes se empleaba de forma coherente el *usted* y el *tú*, en términos similares al uso actual, en los dramas históricos destaca el reiterativo uso del *vos* o la segunda persona del plural, y de otras formas como el *señor* y *tú* —el *usted* se emplea en muy raras ocasiones—, generalmente de escasa funcionalidad y sin seguir un patrón definido, probablemente debido al desconocimiento de las fórmulas operantes en las distintas épocas donde se sitúa la acción.

Pero aunque existan incoherencias en la obra total de Asquerino, el empleo de estas fórmula de cortesías si es coherente en el microcosmos individual de cada obra.

En los dramas históricos encontramos muchos datos referentes a reyes —Alfonso VIII, Enrique III, Felipe V, Fernando VI, etc.— y acontecimientos históricos de relevancia —guerras civiles importantes para la acción, que obligan al espectador no sólo a activar su competencia sociolingüística, sino su conocimiento de fondo. Además, en los dramas históricos-políticos el espectador, a partir de su conocimiento del siglo XIX y de la actividad política de Asquerino

—y de su hermano Eusebio— tiene que realizar la doble lectura de comprender su actitud contraria a la influencia francesa en la corte española de Isabel II y a las guerras civiles, que como sabemos se continuaban dando en España en las guerras carlistas.

Por otro lado, el espectador, tiene que el esfuerzo sobreañadido de distinguir los personajes y hechos reales históricos de los que se narran en la obra, en las que se dan además personajes legendarios —un heroico tejedor, un fiel «cantor, un temperamental tesorero; es decir, de distinguir entre verdad histórica y verdad poética.

Además, a partir de su apreciación de la naturalidad en el lenguaje, el espectador va a reconocer, además de arcaísmos como en observado anteriormente en el lenguaje de Beatriz, otros como el uso del imperfecto de subjuntivo en *-ra* con carácter ponderativo. Pero, en contraste con las comedias y los juguetes, los arcaísmos no tienen funcionalidad en la caracterización de los personajes. Su objetivo, en especial el de los arcaísmos, era evocar épocas remotas, aunque parecen ser más necesario en los legendarios que en los políticos o en los religiosos, quizás por estar menos históricamente contextualizados.

En suma, a partir de la competencia lingüística del espectador definimos la constitución formal y pragmática del *input* dramático. La competencia organizativa —analizada en los anteriores números de esta revista—, le ayuda a comprender el significado de los enunciados, su dimensión locutiva, y la organización de estos para formar textos escritos y orales. La competencia pragmática, estudiada aquí, le ayuda además a contextualizar la actuación lingüística y la interpretación social de los actos de lengua. Esta incluye el conocimiento de las funciones del lenguaje y de las normas sociolingüísticas. Es la competencia estratégica del espectador la que hace que el espectador, ante la constitución formal y pragmática de las obras de Asquerino, convertida en signos verbales y no verbales, perciba, a partir del oído y la vista, de forma conjunta estos elementos y no solo los comprenda sino que los experimente, los vivencie.

En su conjunto, este estudio, en su globalidad, revela tres puntos que creemos importantes y que corroboran los estudios literarios mencionados sobre las tendencias literarias en la década de los cuarenta y añaden otros: 1) la vinculación de las obras de Asquerino con la estética romántica en el nivel oracional; 2) el despegue de estas hacia el eclecticismo en el nivel textual; y 3) la confirmación de caracteres románticos y eclécticos en el nivel pragmático.

BIBLIOGRAFÍA

- ASQUERINO, E. (1842) *Matamuertos y el Cruel*, juguete andaluz en un acto y en verso, Madrid, Yenes.
- (sin fechar) *Uno de tantos*, comedia en tres actos, original y en verso, con Eusebio Asquerino, Madrid, Joyas del Teatro (posiblemente escrita en 1846).
- (1847) *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.
- (1847), *El premio de la virtud*, comedia en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de Vicente Cordón.
- (1857) *El tesorero del rey*, drama en cuatro actos, segunda edición, con Antonio García Gutiérrez, Madrid, Imprenta de C. González.
- BACHMAN, F.L. (1990) *Fundamental considerations in Language Testing*, Oxford, Oxford University Press.
- GRICE, H.P. (1975) «Logic and conversation», in Cole, & Morgan, J. (eds.) *Syntax and Semantics*, vol 3, New York, Academic Press, 41-58.
- HALLIDAY, M. (1975), *Learning How to Mean*, Londres, Edward Arnold.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, A.F «Análisis del acto dramático: Un modelo comunicativo», en *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, 27, 2004, 365-405.
- «Constitución formal de las obras de Eduardo Asquerino a nivel oracional. Competencia gramatical», *Cauce, Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 30 (2007), 385-434.
- «Constitución formal de las obras de Asquerino a nivel de discurso. Competencia textual», *Cauce, Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 32 (2009), 97-121.
- YULE, G. (1996), *Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press.