CONSTITUCIÓN FORMAL DE LAS OBRAS DE EDUARDO ASQUERINO A NIVEL ORACIONAL. COMPETENCIA GRAMATICAL.

ÁNGEL F. SÁNCHEZ ESCOBAR
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

Resumen: En un anterior artículo de Cauce presentábamos un modelo comunicativo para el acto dramático que implicaba un autor/espectador ideal, a partir de cuya competencia lingüística era posible definir el *input* dramático. En ese artículo también definíamos los componentes de ese modelo, incluidos los de la competencia lingüística (competencia formal u organizativa, a nivel oracional o gramatical, y textual, y competencia pragmática, elocutiva y sociolingüística), en los que nos centraremos en este y en los proximos artículos. Así pues la intención de estas páginas es iniciar la aplicación de dicho modelo al análisis de las obras de Eduardo Asquerino, empezando con su constitución formal a nivel oracional, que parte de la competencia gramatical del espectador. Esto nos ayudará a comenzar a situar a este autor dramático dentro de la estética literaria de su tiempo.

Palabras clave: Asquerino, romanticismo, teatro, competencia comunicativa, siglo XIX.

Abstract: In a previous *Cauce* article, I developed a communicative model of the dramatic act. It was based on an ideal author/spectator whose linguistic competence was a means to define the dramatic *input*. In that article I also delineated the elements of this linguistic competence: organizational competence (grammatical and textual competence) and pragmatic (illocutionary and sociolinguistic competence). These elements will be analyzed in this and the next articles. Thus, the present article is an attempt to start with the application of this model to the study of Eduardo Asquerino's works, starting with their organizational features at the level of the sentence, which is defined in agreement with the spectator's grammatical competence. This will help us begin situating Asquerino within the literary aesthetics of his time.

Key words: Asquerino, Romanticism, drama, communicative competence, 19th century.

Résumé: Dans un article préalable de *Cauce,* nous présentions un modèle communicatif pout lácte dramatique qui impliquait un auteur/spectateur idéal,n dont la compétence linguistique servait à définir l'*input* dramatique. Dans cet article nous définions aussi les composantes de ce modèle, incluant celles de la compétence linguistique (compétence formelle ou organisatrice, au niveau de la phrase ou gramatical, te textuelle, et compétence pragmatique, èlocutive, et socio-linguistique), sur lesquelles nous focaliserons dans celui-ci et dans las prochain articles. Ainsi, l'intention de ces pages est d'initier l'application de ce madèle-

ci à l'analyse des pièces d'Eduardo Asquerino, en commençant par leur constitution formelle au niveau de la phrase, qui part de la compétence grammaticale du spectateur. Ceci nous aidera á commencer á situer cet auteur dramatique dans l'esthétique littéraire de son temps.

Mots-cles: Asquerino, dramaturgie, Romanticisme, compétence communicative, XIXe siècle.

INTRODUCCIÓN

En nuestro anterior de Cauce[1] presentábamos un modelo comunicativo para el acto dramático, que implicaba un autor/espectador ideal, a partir de cuya competencia lingüística era posible definir el *input* dramático. Los componentes de este modelo eran los siguientes:

COMPETENCIA LINGÜÍSTICA	**a) formal u organizativa**	**1) gramatical: componentes léxico-semánticos, morfosintácticos, fonéticos, fonológicos, ortográficos**
		2) textual
	b) pragmática	1) elocutiva
		2) sociolingüística

Componentes de la competencia comunicativa en la lengua

En este y en los próximos artículos que se publicarán iremos aplicando este modelo al análisis de las obras de Eduardo Asquerino, un autor dramático del siglo XIX, empezando por la constitución formal de estas. En el mencionado artículo también nos referíamos a él e incluíamos una lista de todas sus obras, demasiado voluminosa para reproducirla de nuevo aquí.

La constitución formal de las obras de Asquerino se define en función de la competencia organizativa del espectador que incluye su competencia gramatical y textual. Es esta competencia la que va a guiarle en la reconstrucción significativa de los elementos formales de una obra. En las siguientes páginas nos centraremos en su competencia gramatical o en su aprehensión de los elementos formales de la obra a nivel oracional: léxico-semántico, morfosintáctico y fonético-fonológico. Dicha competencia rige su recepción de estos elementos formales para distinguir significados específicos de las palabras, sus formas, su disposición en enunciados para expresar proposiciones, así como su realización física principalmente como

[1] "Análisis del Acto dramático: un modelo comunicativo", *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, nº 27, 2004, pp. 365-405.

sonidos. A través de tal competencia el espectador captaría en el texto de la representación el sentido denotativo de los elementos sonoros o visuales a nivel oracional. Aunque nos referiremos a la representación visual de la palabra al comentar algunos rasgos ortográficos, entendemos que sería el lector en lugar del espectador el que la percibiría.

En este artículo, por tanto, acercándonos ya a las características formales de las obras de Asquerino estudiaremos: a) el componente léxico-semántico; b) el componente morfosintáctico; y c) el componente fonético/fonológico. Por su interrelación, hemos decidido incluir estos componentes en un mismo apartado. Los arcaísmos, por ejemplo, pueden ser estudiados tanto desde el punto de vista léxico como morfosintáctico. De igual manera, las exclamaciones pueden participar de un análisis léxico-semántico, morfosintáctico y prosódico. También los vulgarismos y andalucismos pueden estudiarse desde una perspectiva fonética/fonológica, morfosintáctica y léxica. Estos componentes de la competencia organizativa están a su vez íntimamente relacionados con los componentes de la competencia pragmática, con los que adquieren su significación en el discurso.

1. La lengua en el siglo XIX. Ortografía en Asquerino

Al comenzar nuestro análisis de las obras de Asquerino (1824-1881), tenemos que considerar que la lengua española estaba prácticamente fijada. Según Rafael Lapesa, ya en el siglo XVIII se consuma el proceso de estabilización emprendido por la lengua literaria desde Alfonso el Sabio. En 1713 se fundó la Real Academia de la Lengua que publicó el *Diccionario de Autoridades* (1726-39), la *Ortografía* (1741) y la *Gramática* (1771) indicativos de la atención al estudio y a la purificación del idioma. Esto no quiere decir, apunta este lingüista, que se hubiese detenido su evolución. En el mismo lenguaje escrito, de por sí conservador, se detecta en este siglo una gran renovación, incluso más intensa que en el habla (1981, pp. 420-424).

Al comenzar el siglo XIX, ya han desaparecido las grafías *ss* y *ç*; el signo *x* dejó de ser equivalente de *j* y quedó reservado para representar *gs* (*examen*, *axioma*) o la x latina del prefijo *ex* (*extraño*, *expuesto*); y fueron eliminados los latinismos *ph*, *th*, *ch*, *qua-*, *quo-*, en beneficio de *f*, *t*, *c*. Se

conservó la *h* muda y subsistieron las coincidencias fonéticas entre *b* y *v*, *c* y *z*, *j* y *g*, *y* e *i*. (pp. 421-424). En la obra de Asquerino hay todavía muchos cambios de grafía respecto al español actual, a veces sin regularidad, muy posiblemente producto de los impresores[2] e indicativo de una falta definitiva de fijación ortográfica. Veamos algunos de estos casos en el siguiente fragmento de *Las guerras civiles*:

—8—

MAT. Cierto: mi esposo y tu padre
murieron; huérfana al verte
cual hija supe quererte.
AUR. Y os miro, como á una madre.
En esta tranquila aldea
seis años ha que habitamos,
y nunca la Corte echamos
de menos.
CARLOS. Quién la desea!
MAT. Nadie; que aquí de cuidados
lejos, la vida fugaz
se desliza en dulce paz.
AUR. Ni embidiosos, ni envidiados.
MAT. Tarda Luis.
CARLOS. En la espesura
del monte se habrá metido,
tras de algun jabalí herido.
Como á mí por la pintura
á él le dá por los conejos
y tras ellos pasa el dia:
que los mate quien los cria,
ó que se mueran de viejos!

Ilustración 1: Fragmento de *Las guerras civiles* ilustrando ortografía (I.I)

En este fragmento se percibe la alternancia de *b* y *v*:

Aurora. Ni em*b*idiosos ni envidiados. (I,I, p. 8)

También encontramos la misma alternancia en el siguiente pasaje de *Las guerras civiles:*

Carlos. Muy grata a fe mía.
Al asomar la al*v*orada [...]. (I,I, p. 9)[3]

[2] Recordemos que la producción dramática de Asquerino —obras originales— ha llegado hasta nosotros impresa, sin que dispongamos de manuscritos autógrafos. La única excepción la constituye el drama *Amor patrio*, conservado en un manuscrito autógrafo e incompleto, pues solo contiene el primer acto. Con excepción de *El tesorero del rey*, que es una segunda edición, para nuestro estudio hemos utilizado siempre la primera edición de las obras.

[3] En las citas se ha actualizado la grafía de las obras de Asquerino de acuerdo con las normas modernas, aunque conviene señalar la dificultad encontrada al regularizar los signos de admiración e interrogación. En las citas de este apartado, sin embargo, se reproducen los textos tal como aparecen en los impresos del siglo XIX, para ejemplificar lo que se desea mostrar.

Mar. Con la *francesita*.
Quién no tiene algun deslíz?
No la ha visto usted bailar
en la Grisela? ay! qué hechizo!
Figúrese usted que me hizo
de mi luneta saltar.
Quién con ella se compara!
Mas que una pluma ligera!
tan esbelta y hechicera,
qué ojos aquellos! qué cara!
El pié sobre todo, el pié,
es divino, encantador,
y baila con tal primor!
Car. *Cómo se entusiasma usté!*
Si la marquesa supiera
su conducta... no la estraña?
Mar. Quién á su muger no engaña?
Si lo sabe hacer cualquiera.
Mas le estoy entreteniendo,
y no le quiero privar...
yo tambien voy á buscar...
es la hora.

Ilustración : Fragmento de *Uno de tantos* para ilustrar ortografía.

En este fragmento de *Uno de tantos*, se ilustran otros cambios:

Marqués. El *pié* sobre todo, el *pié*
es divino, encantador,
y baila con tal primor*!*

Carlos. Cómo se entusiasma usté*!*
Si la marquesa supiera
su conducta... no la *estraña?*

Marqués. Quién á su *muger* no engaña*?* (XI, p. 18)

Observamos, por un lado, el uso de *s* en lugar de *x* en *estraña* y el uso de *g* en lugar de *j* en *muger.* Notamos, además, el uso de un único signo de exclamación o interrogación, así como la acentuación de la preposición *a* (*á*) y la del monosílabo *pié*. En otros pasajes de esta obra también se encuentran igualmente casos de acentuación de la conjunción *o* (*ó*), de otros monosílabos como *fué*, *fé*, *dió*, de palabras llanas acentuadas (*mútuo*, *hácia*) y de palabras agudas no acentuadas cuando deberían estarlo (*atencion*, *ocasion*, *turbacion*). A veces hay casos de hiatos sin acentuar (*pedia*, *habia*).

Esta ortografía, que se repite en las demás obras, muestran diferencias que no dificultan la lectura de la obra. Hay, por otro lado, diferencias en el uso de

la puntuación, como en el caso de los dos puntos, el punto y coma, que el autor emplea en abundancia, el punto, la coma, y, en particular, los signos de interrogación y de exclamación. Diferencias estas que sí plantean en ocasiones algunas dificultades a la hora de interpretar y, por consiguiente, de editar los textos con criterios modernos.

Puesto que la lengua estaba fijada, en los apartados que siguen nos centraremos en aquellos rasgos lingüísticos más sobresalientes o peculiares. Somos conscientes de que muchos de ellos serían los característicos de los géneros que analizamos, especialmente dramas y comedias, y formarían parte del conjunto de expectativas del espectador histórico o actual cualificado. En este análisis, nos limitaremos –insistimos– a ofrecer tan solo una muestra suficientemente significativa.

2. Componentes Léxico-Semántico, Morfosintáctico y Fonético-Fonológico

Dentro de estos componentes, nos acercaremos a la obra dramática de Asquerino en función de sus: 1) Arcaísmos, 2) Imágenes, 3) Cultismos, 4) Vulgarismos, 5) Andalucismos, 6) Empleo de otras lenguas, 7) La exclamación, 8) Componente métrico. Creemos que estos ocho elementos resultan relevantes para la caracterización lingüística a nivel oracional que pretendemos realizar de dicha obra dramática. Como veremos, en este nivel, las obras de Asquerino y sus colaboradores, realizadas como sabemos en la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, conservan muchas de las características de la dramaturgia romántica de la década anterior.

2.1 Arcaísmos

Ya hemos mencionado la utilización de temas y ambientes históricos en los dramas históricos románticos y en los dramas históricos que autores como Asquerino escribieron en la década de los cuarenta y cincuenta. Francisco Ruiz Ramón dice que los dramaturgos románticos,

> Rara vez llevan a cabo una auténtica dramatización de la historia, la cual aparece como simple telón de fondo, como decoración o marco exterior de la acción. De la historia captan la anécdota, el detalle pintoresco, pero no su esencia ni su sentido. Es

> un puro pretexto para poner en pie sobre el escenario unos personajes –vestido, voz, ademán– que no en su raíz, sino en su superficie, están puestos en conexión con la historia. (1992, p. 316).

Efectivamente, como afirma Mª Isabel Martín Fernández (1978), cualquier rasgo histórico de la decoración, del vestuario, de los ademanes o cualquier nombre o detalle histórico producirían la evocación de épocas remotas y, en ese sentido, añade,

> uno de los resortes más eficaces es la utilización de una lengua de sabor antiguo. El dramaturgo (o novelista), porque sabe que es suficiente, se limita a desperdigar a lo largo de la obra un número mayor o menos de arcaísmos, que, debido a su carácter exótico, el receptor capta rápidamente para asociarlos a tiempos lejanos. Por el contrario, la utilización constante en el drama de un lenguaje arcaico lo haría no sólo enigmático en ocasiones, sino también aburrido y excesivamente alejado de su propia sensibilidad. (1978, p. 94)

El arcaísmo está presente no solo en los dramas históricos románticos, sino en los dramas históricos escritos en la década siguiente al triunfo del romanticismo. Asquerino y sus colaboradores también van a esparcir arcaísmos a lo largo de sus dramas históricos, aunque su variedad y frecuencia van a regirse no solo por el criterio artístico del mismo Asquerino, sino además, como es lógico, por el de aquellos con los que colaboró, y por los rasgos legendarios, políticos o religiosos de dichos dramas. Así pues la frecuencia y variedad del arcaísmo va a ir en progresión descendente desde los dramas históricos legendarios hasta los políticos y los religiosos.

En los dramas históricos de Eduardo Asquerino vamos a observar el uso de sustantivos, pronombres, adjetivos, adverbios y expresiones de carácter arcaico[4], formando un conjunto relativamente limitado (mercedes, mudanzas, vos, pronombres enclíticos átonos, aqueste, cual, cuán, do, ha, pluguiera, presto, a fe, por ventura, el subjuntivo en –ra o algunas oraciones exclamativas), que el autor sabe colocar en el momento oportuno, bien para dar a la obra la pincelada histórica bien por necesidad de la rima. Hay también otros rasgos como el hipérbaton o el verbo al final del verso que hemos con-

[4] Hemos acudido en gran medida a los arcaísmos citados por Martín Fernández (1978) y Rubio Jiménez (1983, pp. 78-79). La primera distingue entre arcaísmos léxicos y sintácticos; el segundo, engloba estos arcaísmos dentro del componente morfosintáctico de las obras dramáticas.

siderado igualmente arcaizantes. Aunque en todos los dramas históricos hay arcaísmos, estos son más frecuentes y variados en los de carácter legendario que en los de carácter político y religioso. En las comedias también se dan ciertos casos de arcaísmos, aunque en un uso muy particular y reducido.

Así pues, en los dramas histórico-legendarios hay casos de sustantivos arcaizantes en *El tesorero y el rey* y en *El gabán del rey*, obras recreadas en el siglo XIV y XV respectivamente:

Lía. (*Sobresaltada.*)
¿Qué dices?
¿No me queda ya esperanza?...

Rebeca. Yo nada sé.

Lía. (*Con abatimiento.*)
Ya dos años
van, y en ausencia tan larga,
¡cuántas desventuras pueden
caber, y cuántas *mudanzas*! (*El tesorero del rey*, I, II, p. 11)

Lía. Mi desgracia.

García. Pues bien, ¡dadme *albricias*!

Lía. ¿Yo,
albricias? Te diera el alma. (*El tesorero del rey,* I, III, p. 12)

Hernando. ¡Ingratos!, ¡id!. ¡No me espanta
aunque con *mercedes* mil
besasteis del rey la planta,
que el polvo no es menos vil
cuando al cielo se levanta! (*El gabán del rey*, II, IV, p. 29)

Se observan también formas arcaicas de verbos como *ha*, apócope de *hacer*, y *pluguiera* en *El gabán de rey* y en su primerizo drama histórico *Vengar con amor sus celos*, ambientado en el siglo XV:

Beatriz. ¿Cantasteis?

Benavente. Tres años *ha*
que enmudecisteis, y ya
ni la voz conoceremos. (*El gabán del rey* II, VIII, p. 39)

Infanta. Su esperanza...¡a Dios *pluguiera*! (*El gabán del rey* III, IV, p. 56)

Aurora. ¡Triste de mí!
¡*Pluguiera* a Dios no le amase! (*Vengar con amor sus celos*, XI, p. 22)

La apócope *ha* aparece igualmente en el drama histórico-religioso *Eulalia*, ambientado en el siglo IV:

Capitán 2º. [...] Mandó entre la muchedumbre
seguirla... y ... lo sé tiempo *ha*. [II, I, p. 10]

El adjetivo demostrativo *aqueste* aparece en *La gloria del arte*, drama ambientado en el siglo XVIII, y en *Vengar con amor sus celos*:

Carlos. Mostrando tu poderío,
con dulce elocuente brío
de *aqueste* inmenso palacio,
atravesando el espacio
llega al rey, acento mío!
(*La gloria del arte*, III, IV, p. 56)

Juan. ¿Quién es el que osado desprecia mi enojo,
y en *aqueste* sitio por qué se ocultó?
(*Vengar con amor sus celos* V, p. 14)

Hay ejemplos del adverbio *do* en otros dramas histórico-legendarios como *El gabán del rey* y el primerizo *El rayo de Oriente*, cuya acción transcurre en el siglo XIV-XV:

Arzobispo. Si fue esto harén un tiempo
de hermosas odaliscas,
do hubo zambras moriscas,
hoy cena arzobispal. (*El gabán del rey*, III, II, p. 60)

Bayaceto. En la frente las coronas,
por *do* quiera la traición. (*El rayo de Oriente,* I, XI, p. 5)

También en *El gabán del rey* se halla otro adverbio arcaico como *presto*, usado en lugar de *rápido:*

Arzobispo. Hernando,
presto en su busca vete.
Dará aplauso al banquete. (*El gabán del rey*, III, IV, p. 61)

También se encuentra este adverbio en *Las guerras civiles*, drama histórico de carácter político ambientado en el siglo XVIII:

Aurora. Se orilla
la dificultad bien *presto*. (I, III, p. 13)

El sustantivo *presteza* se halla en *El tejedor de Játiva*, drama histórico-legendario ambientado en el siglo XVIII:

Tello. Me dejas absorto: que a mis preguntas
respondes con tal presteza,
que estando sordo, no sé
cómo puedes comprenderlas. (I, VII, p. 4)

La forma *cual* en lugar de *como* aparece con mucha frecuencia en los dramas históricos ya sean de carácter legendario, político o religioso:

Aurora. ¿Mas qué miro? En un trotón,
cual rápida exhalación,
aquí viene un caballero. (*Las guerras civiles* I, IV, p. 14)

Bayaceto. Si *cual* el tártaro fiero
quieres que a la mar me lance. [...] (*El rayo de Oriente* I, III, p. 3)

Numa. ¡No, que presto se cebarán
en mí *cual* hienas feroces,
o por lo menos perdiera
mis riquezas, mis honores! [*Eulalia*, III, VII, p. 17]

Cual es la única forma arcaica destacable en *San Isidro*, ambientada en el siglo XII:

Isidro. [...] *cual* un revuelto novillo
viene su airoso tordillo
caracoleando gentil. [I, I, p. 4]

Isidro. [...] *cual* encendido meteoro
las alas rasgando el viento [...]. [I, II, p. 6]

Es también frecuente encontrar en los dramas históricos la forma exclamativa *cuán* por *qué* :

Rey. ¡Oh! ¡La caza es mi placer!
¡*Cuán* grato es ver de la aurora
los destellos matinales,
cuando la luz que atesora,
en campos de azul colora
cenefas de oro y corales!
(*El gabán del rey* II, VIII, p. 38)

Matilde. ¡Y al despertar las auroras,
cuán bellas nos sonrieron!(*Las guerras civiles* II, III, p.35)

Daciano: Este es su pabellón, nadie me ha visto,
¡pero es ella!, ¡*cuán* pronto!, ¡qué fortuna!
[*Eulalia*, I, VI, p. 5]

Las expresiones *por ventura* y, especialmente, *a fe*, son particularmente frecuentes:

Tello. Es cierto. Mas, *¿por ventura*
no lo eres tú? (*El tejedor de Játiva*, I, V, p. 3)

Carlos. Muy grata *a fe* mía. (*Las guerras civiles*, I, II, p. 9)

Amelot. ¡Sí *a fe*!
Palabras sinceras son. (*Españoles sobre todo*, II, XI, p. 49)

Juan. ¡Es rara la historia *a fe*! (*Vengar con amor sus celos*, III, p. 3)

El uso del imperfecto de subjuntivo en *-ra* con carácter ponderativo en lugar de como potencial simple aparece con muy poca frecuencia. Hemos encontrado un caso en *El tesorero del rey*:

Alfonso. Y si mi pasión avara
un sacrificio sublime
de tu afecto *reclamara*...

Lía. Pide cuanto quieras: dime... (I, IV, pp. 14)

Es algo más frecuente el uso de los pronombres enclíticos átonos:

Carlos. Me sofoca tanta llama.
(*Levántase y se coloca al extremo opuesto y tomando un libro se sienta.)*

Luis. *Póngome* a leer.

Carlos. También yo. (*Las guerras civiles*, I,III, p. 11)

Numa. [...] Yo la ofrecí en la prisión
su libertad, vano anhelo.
Clamó al Dios, *oyóla* el cielo,
y logró mi conversión. (*Eulalia*, IV, II, p. 22)

El empalagoso uso del arcaico *vos* se usa con regularidad en los dramas históricos. Bastará con algunos ejemplos:

Rey. ¿Orando estabais?

Arzobispo. (*Fingiendo sorpresa al salir.*) Por vos. (*El gabán del rey,* I, VIII, p. 15)

Bea. ¿Quién sabe? Al fin es valiente
y vos también palpitáis
de contento, cuando oís
sus hazañas celebrar. (*El tejedor de Játiva*, I, I, p. 1)

En estos dramas, se observa igualmente el uso de algunas expresiones exclamativas con matices arcaicos como *¡mudanzas de fortuna!, ¡diantre!* o *¡par diez!* Un ejemplo de este último se encuentra en *El gabán del rey*:

Rey. ¡*Par diez*!
Que venga algún servidor
y cubra ese velador,
que ya lo he dicho otra vez. (II, IX, p. 41)

En la sintaxis seguimos observando arcaísmos como la colocación del verbo al final de la frase. Hay multitud de ejemplos en sus dramas históricos. Así, en *San Isidro* (1852):

Iván. Yo sólo en su gracia *espero*.
Tal nos asedian, que tuve
que cruzar valles y cerros. [...]

Illán. Aunque algo viejo,
bien su postura y semblante
de un inspirado del cielo
las altas prendas *revelan*.

Isidro. Encomio tal no *merezco*. (II, X, p. 44)

Consecuentemente, también encontramos muchos hipérbatos. En *Españoles sobre todo* (1847) hallamos entre otros:

Amelot. Creo que os habréis convencido
de que no pude en la trama
del portugués tener parte.

Princesa. Ya lo olvidé. (II, II, p. 37)

Aunque hay algunos casos en que se extienden a casi todo un parlamento:

Diego. [...] ¡Los intereses de España
a los de Francia pospuestos!
¿Los beneficios son éstos

que os debe? Y no es cosa extraña
siendo en Francia vos nacida;
por eso nos interesa
el que por una francesa
no esté España regida.
Y eso que desengañada
debierais estar... ¿Pues no? (II, IV, p. 40)

Hay innumerables casos de hipérbatos abruptos en su drama romántico *El rayo de Oriente* (1840), revelando todavía su poca pericia con la rima. Baste este intercambio conversacional como ejemplo:

Tamorlán. Llega,
rey de ciudad tan dichosa,
Constantinopla la hermosa,
del orbe reina imperial.

Manuel. Tú viniste *los pendones*
a humillar de Bayaceto,
tu gran servicio respeto
y admitirle no podré. [...] (II, III, p. 7)

En general podemos decir que hay más frecuencia y variedad de arcaísmos, continuación de los que usaban los románticos la década anterior, en sus dramas históricos de carácter legendario que en los de carácter político o religioso. En estos últimos aparecen además con incluso menor frecuencia que en los políticos, cuidándose de no incluir algunos anacronismos. Recordemos que *Eulalia* está ambientada en el siglo IV y muchos de estos arcaísmos se registraron posteriormente. Por otro lado, con la escasa utilización del arcaísmo en los dramas de carácter político, Asquerino y su hermano Eusebio parecen pretender alejarse de los rasgos efectistas herencia del romanticismo, más preocupados quizás por hacer llegar al espectador su mensaje político con claridad.

Asimismo hay poca frecuencia de arcaísmos en sus primeros dramas históricos, especialmente en *El rayo de Oriente*. En este, a pesar de ello, Asquerino logra ambientar la obra usando nombres propios indicativos del lugar y la época en los que se desarrolla la acción: Tamorlán, Bayaceto, Solimán o Muza.

El arcaísmo va a estar también relativamente presente en las comedias de Asquerino. En *Haz bien sin mirar a quién* y en *La verdad por la mentira* hay algunos ya mencionados,

Enrique. ¡Yo atreverme! ¡*Cuán* hermosa! (*Haz bien sin mirar a quién*, I, p. 5)

Enrique. ¡Al cielo *pluguiera*! (*Haz bien sin mirar a quién,* I, I, p. 4)

Isabel. ¿Asistes al baile?

Gil. Sí que asistiré.
Mas... ¿cómo tan fría?
¿Y el mucho querer
que *há* poco...? ¿Te canso?
¿Mudanza tal vez? (*La verdad por la mentira* III, p. 9)

También se pueden observar algunos casos de pronombres átonos enclíticos en *Uno de tantos* (¿1846?),

D. Narciso. Fugaz *desvanecióse* mi esperanza:
otro róbame el bien que tanto adoro,
de la suerte *inclinóse* la balanza
al lado del que supo ostentar el oro.[...]
(II, VIII, p. 16)

e incluso en el juguete cómico andaluz *Toó jué groma*:

Dª Aurora. *Voile* a hablar.

Crúo. Güeno, ya se aserca aquí.
¿Mi vía? (X, p. 14)

Hay asimismo algún hipérbaton en las comedias:

Julián. [...] ¡De qué sirvió nuestro arrojo
del año ocho en la campaña
si *hoy es mi nación potente*
una colonia de Francia! (En *El premio de la virtud,* II, p. 9)

Pero si en el drama histórico el arcaísmo ayuda a construir de manera artificial un trasfondo donde plasmar los sentimientos de los personajes, en las comedias adquiere un uso sociolingüístico muy particular, normalmente para delinear alguna actitud, registro o el carácter de un personaje.

2.2. Imágenes

Es preciso destacar la enorme frecuencia con la que Asquerino usa las imágenes, principalmente en los dramas históricos legendarios y políticos. Como en el caso de los arcaísmos, Mª Isabel Martín Fernández (1981) ve una línea continúa entre los románticos y los posrománticos en el uso de imágenes, que agrupa en seis campos semánticos: vegetales, zoológicas, estelares, de la oscuridad, náuticas y bélicas. En su estudio llega a la conclusión que no se halla en dramaturgos posrománticos como Echegaray, Sellés y Cano

> más que un auténtico repertorio de "desvíos" profundamente enraizados en la tradición, manidos y, muchísimas veces, hasta lexicalizados. En general, estos autores no hacen sino refrescar en su memoria diversos procedimientos cuyo modelo más reciente se halla en los románticos [...]. Eliminado de este modelo el efecto sorpresa, la imagen surge para el lector o espectador con la misma familiaridad –podemos decir– que el referente mismo. (p. 107)

Jesús Rubio se hace eco de las palabras de Martín Fernández e indica que en el teatro posterior al romanticismo, una vez desaparecido su idealismo, estas imágenes no quedaron sino como "cómodas muletillas para oponer razón y sentimiento, alegría y tristeza, amor y odio, bien y mal, vida y muerte (1983, p. 84)." Rubio se adhiere al análisis de Isabel Martín y constata el uso de estas imágenes en otros escritores románticos y pos-románticos en el campo semántico de lo religioso, tanto en el terreno de la ortodoxia católica o del anticlericalismo como en el de la pasión amorosa; de lo bélico, especialmente en el terreno amoroso, con palabras como *rivales*, *conquista*, *herido* o *asedio*; y de lo zoológico y vegetal (1983, pp. 84-88).

En Asquerino, con mucha mayor cercanía en el tiempo a los románticos que a los posrománticos, hay igualmente abundancia de este tipo de imágenes, y la clasificación de Martín Fernández nos parece apropiada para nuestro acercamiento a su obra, aunque con alguna redefinición. De todos modos, desde la perspectiva más amplia del concepto de imagen que adoptamos en este estudio, creemos que en Asquerino y sus colaboradores no siempre resulta el uso de esta tan manido. Así pues, en la obra de nuestro autor, estudiaremos imágenes correspondientes al campo semántico de la naturaleza, en la que incluimos imágenes vegetales, zoológicas y estelares, de lo religioso, de la náutica y de lo bélico, en el que incluimos imágenes que indiquen violencia.

Dentro de este campo semántico haremos también alusión al vocabulario político, que con tanta frecuencia aparece en las obras de esta dicha tendencia.

En este sentido, tenemos que indicar que bajo el concepto de imagen agrupamos no solo tropos como la metáfora, la metonimia o la sinécdoque sino aquellas otras imágenes mentales, por lo común relacionadas con la vista, el oído, el olfato o la sensación de movimiento, que el espectador puede percibir a través del lenguaje descriptivo del drama en un determinado momento de la acción, a veces deteniéndola o ralentizándola.

Así pues, hay imágenes de la naturaleza especialmente en los dramas históricos, haciendo generalmente referencia al campo o al bosque, a los animales, a los astros o al fuego. La escena IV del Acto III de *La gloria del arte*, por ejemplo, contiene un elevado número de imágenes tomadas de la naturaleza. Carlos se dirige a su amada Esperanza usando este lenguaje metafórico:

Infanta. Os buscaba.

Carlos. Yo, impaciente,
sentía vuestra tardanza,
que *aurora* sois de mi *oriente*,
única *estrella esplendente*
de bienhechora esperanza. (p.56)

Aunque también, en relación a la naturaleza, encontramos en esta obra elementos eminentemente descriptivos. En la escena IV del Acto III, Carlos crea un ambiente ameno, que nos recuerda a los de los neoclásicos, cuando pide a la naturaleza que le ayude en sus cantares para salvar al rey:

Carlos. [...]
Dame, arroyo, tu gemido,
Dame, cascada, tu acento,
y dame, bosque florido,
aquel blando manso ruido
que hace en tus hojas el viento.
Dadme, auroras, vuestros murmullos,
ecos del alma suaves,
traed, tórtolas, los arrullos
que aduermen entre capullos
las enamoradas aves.
¡Venid a arrullar sus penas,

auras y selvas de flores,
Yrasfiles y sirenas,
cascadas, fuentes amenas,
tórtolas y ruiseñores! (p. 56)

En esta descripción que el personaje hace al dirigirse a los elementos de la naturaleza, el espectador puede percibir además de sensaciones visuales otras auditivas.

Un lenguaje y evocación de la naturaleza curiosamente bastante similar emplea Fernando para dirigirse a su amada Fausta en *Españoles sobre todo*:

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, las palomas
y las flores sus aromas,
y su música las aves.
Quizás allí al escucharte
calle el ruiseñor parlero [...]
(I, X, pp. 21-22)

En esta obra encontramos además otras imágenes de la naturaleza. Esto le dice Fernando a la Princesa de los Ursinos:

Fernando. Siempre mi arcángel, señora,
de mis venturas serenas
sois la *estrella encantadora*,
y sois *refulgente aurora*
en la noche de mis penas. (I, XII, p. 25)

En *El tesorero del rey*, Lía, que espera a su amado Alfonso, usa también imágenes tomadas de la naturaleza, igualmente con este tono neoclásico, combinando la metáfora con la descripción directa:

Lía. [...] Embalsamadas tus *auras*
gimen por *valles y montes*,
que sus amantes gemidos
suspiros son de la noche.[...]
Mas con su aroma los *céfiros*

y su manso ruido el *bosque*,
no aman tanto como el alma
cuyos suspiros son voces
que van a decirte, Alfonso,
¡que estoy muriendo de amores! (II,II, p.31)

En la misma obra, el judío Samuel, en su lenguaje ampuloso y cargado de emotividad y de expresiones religiosas, se dirige a su enemigo Perosa usando imágenes animales:

Samuel. Su rostro de gozo lleno...,
¡el rostro de la *pantera*!,
¡no tuvo compasión!

Lía. (¡Salvarle habremos logrado!)

Samuel. La frente y el corazón
se abrasan: sí, *tigres* son.
¡Hija!, ¡me han envenenado!(III, XV, p. 76)

En *Eulalia* se da con frecuencia la imagen zoológica:

Eulalia. ¡No!

Numa. Y mientras goces
tanta dicha, yo contento
huiré a lejanas regiones.
Tu vida salva, *paloma*.
Mira que las horas corren. (*Eulalia*, III, VII, p. 17)

Junto al típico tema del plazo, Asquerino usa el término *paloma* para describir la inocencia y pureza de la santa.

La imagen del fuego se utiliza para referirse al sentimiento amoroso. En *El tejedor de Játiva*, don Pedro se dirige a doña Mencía, que parece no corresponderle:

Pedro. [...] ¡Harto le lloró, y le llora
el alma! ¡De *fuego* son
esas lágrimas, señora!
¡Son la *lava abrasadora*
del *volcán* del corazón! (II, XIII, p. 16)

También encontramos algunas imágenes de la naturaleza en el lenguaje más directo de las comedias. En ellas es muy común también sentir el amor como una abrasadora llama. En *Uno de tantos*, Narciso le confiesa a Paquita:

Narciso. Sí: amor puro y *ardiente*
que devora el alma mía. (I, XI, p. 6)

Hay, por otro lado, una gran abundancia de imágenes y términos relacionados con el mundo de la religión y las creencias en los dramas históricos. El judío Samuel, en *El tesorero del rey*, los usa en gran abundancia:

Samuel. ¡Noche *infernal*! (I, IX, p.46)

Samuel. ¡Mi hija! No, nunca lo fue
la que así faltó a su honor,
y de su padre al amor,
y de su *Dios* a la *fe*.
Dios en el alma atesora
dos *religiones*; con la una
la paz del *cielo* se *implora*
y con la otra se *adora*
al que nos metió en la cuna. [...] (III, XV, p. 74)

Este empleo de términos religiosos que Asquerino pone en boca de Samuel no es gratuito, sino que va a definir la fuerte creencia y personalidad de este judío y justificar una parte del conflicto de la obra, en su oposición a la conversión de su hija Lía al cristianismo para casarse con Alfonso.

En *La gloria del arte* tenemos la típica imagen de la amada como objeto de adoración,

Infanta. ¡Oh! sólo vos distraéis
su sombrío pensamiento
con vuestro *divino* acento:
la voz de un ángel tenéis. (I, VI, p. 14)

al igual que alusiones a personajes bíblicos,

Carlos. De mi rey a la salud
no daño al oírme cantar;
antes le suelo aliviar:
tiene el canto su virtud
también, y leído habréis
que las penas mitigaba
de Saúl, cuando tocaba
David el arpa. (I, IV, p. 12)

aunque estas, en contraste con las mencionadas *en El tesorero del rey*, resultan algo vacías de contenido.

Como parece lógico, en clara coherencia con su acción y trama, vamos a encontrar una gran cantidad de imágenes religiosas en *San Isidro*,

Isidro. [...] pero bienhechor y grande,
hay un divino precepto
que en el corazón llevamos:
la caridad, porque en el cielo,
cuando a los grandes ensalza,
¡nunca olvida a los pequeños! (II, X, p. 46)

Diablo. Blondos penachos de oro,
del pensil celestial, gentiles palmas,
se mecen en sonoro
ruido, al compás del acordado coro
que a Dios elevan las benditas almas. (I, IV, p. 9)

y, muy especialmente, en *Eulalia*,

Elena. Su madre sois, y os rogamos
nos mostréis la imagen bella
de aquella *santa* doncella
que bordó.

Filomena. Verla anhelamos. (I, I, p. 2)

Feliz. ¡Sí, hija mía!

Eulalia. ¡Y a mi madre *angelical*
decid, que en este cendal
su llanto el alma la envía!
¡Vamos! (Al verdugo.) (IV, X, p. 26)

Asimismo hay imágenes religiosas en las comedias y juguetes cómicos. En la comedia de costumbres de tipo político *Un verdadero hombre de bien*, Tiburcio le dice a su esposa la marquesa:

Tiburcio. Mi amor,
sin perifollos de adorno
del cabello al escarpín,
yo siempre en ti un *serafín*
he contemplado hecho a torno. (I, I, p. 3)

También se hallan en el juguete cómico andaluz *Un baile de candil*,

Jacarandosa. ¡So arrastrao!
¡Porque *Adam* jaya *pecao*
hemo de *pecá* nosotro! (XIII, p. 23)

Mataúras. No le libra su pasión,
ni la é la *semana santa* (XIX, p. 32).

al igual que en la comedia andaluza *Casada, virgen y mártir*,

Curro. ¡*Cristo de Zamarriya*,
mira mis penas!
¡*Cristo mío*, arremata
las ansias nuestras!
¡Mira estos ríos,
que ríos son de yanto
los ojos míos! (IX, p. 20)

y en *Un ladrón menos*:

Camorra. ¡Sigue del *Talión* la ley!

Meléndez. Eso, es la ley del talón. (IV, p.13)

También es común encontrar imágenes náuticas repartidas por toda la obra dramática de Asquerino. En el drama histórico *La gloria del arte*, Isabel, sabiendo de la dolencia del rey, usando imágenes marinas, pide que alguien más experto rija el gobierno,

Isabel. [...] Que entre las furias del Noto,
naufragando esta nación,
empuñar debe el *timón*
un entendido *piloto*. (III, XIV, p. 71)

Isabel pretende que el rey abdique para convertirse en regente.

En la comedia de costumbres *El premio de la virtud*, son de resaltar las imágenes marinas que usa Gil para dirigirse a su amada Isabel:

Gil. *Caldera* de este *vapor*
hay mucho *mar*, ¿o está en calma
viento a *babor* o a estribor?
De este *bergantín*, mi alma,
tú eres el *palo mayor*. (VI, p. 14)

Hay igualmente imágenes marinas en el juguete cómico *Matamuertos y el Cruel*.

Curra. Y eze cuerpo, nene,
iga m' uzté, ¿aónde va?

Matamuertos. Al *puerto por un navío*
porque hoy ze quiere *embarcar*,
y ez presiso darle gusto;
conque abur (II, p. 6)

Por último, también hay cierta presencia de imágenes bélicas en la obra de Asquerino. Martín Fernández afirma que estas no son demasiado frecuente posiblemente debido al intento de los autores por no desviar hacia un plano ficticio los tremendos conflictos que se dan entre las circunstancias o antagonistas con los héroes, en casi constante intriga (1981, p. 166). En el drama histórico *El tejedor de Játiva* encontramos referencias de tipo bélico en el falso amor que Pedro le expresa a Inés,

Pedro. El que ciego se enamora,
¡hasta en el desdén adora
de la mujer por quién muere!
Que querer siendo querido
es no más que agradecer,
más siente el amor cumplido,
quien viviendo aborrecido
muere de tanto querer. (II, XIII, p. 16)

También hay imágenes bélicas de tipo amoroso en el siguiente intercambio conversacional de *Un verdadero hombre de bien*, entre Lorenzo y el conquistador marqués:

Marqués. ¡Oh, don Lorenzo!

Lorenzo. ¿Cómo aquí tan retirado?
¿Así el marqués abandona
de sus *conquistas* el teatro?
¿Cuántas *han caído* esta noche? (II, VII, p. 37)

En esta obra, muy relacionado con el tema del choque entre partidarios políticos, las elecciones se ven como una *refriega*:

Tiburcio. Eso no, que tengo
yo bastante independencia
para mostrar mi opinión;
Y el que ese valor no tenga
no debe ser diputado.
Con arreglo a su conciencia
al que vote en pro o en contra
respeto, por más que sea
mi adversario; pero aquél

que huye el cuerpo en la *refriega*,
esto es, el que hace pasteles,
me causa desprecio. (II, II, p. 30)

Vemos también el uso no metafórico de un vocabulario de tipo político (*independencia*, *diputado*, *adversario*) que abunda en las comedias y dramas de esta índole. Del mismo modo hay un empleo no metáforico de términos bélicos y de violencia en *El tejedor de Játiva*:

Tello. *En vano fiero lidié.*
Sus iras creyendo escasas,
al asalto decididos,
se lanzan enfurecidos,
pegando fuego a las casas.
Ya el uno la muerte fiero
aguarda al verlos llegar,
anhelando aprovechar
su único tiro certero.
Ya al mirarse desarmado
otro enemigo avanza,
y arrancándole la lanza
expira despedazado (III,. I, p. 16)

En este pasaje, que se alarga durante toda esta escena primera, Tello, partidario del archiduque Carlos, describe su valerosa lucha contra las tropas de Felipe V.

Efectivamente, es característico hallar un amplio vocabulario en empleo no metafórico referido al gobierno y la política tanto en los dramas históricos como en las comedias, puestos muy a menudo al servicio de los motivos políticos que mueven muchas de estas obras. En los dramas históricos encontramos términos como: *cámara*, *estado*, *rey*, *monarca*, *monarquía*, *soberano*, *regencia*, *regente*, *majestad*, *alteza*, *príncipe heredero*, *infanta*, *corona*, *prelado*, *ministro*, *valido*, *favorito*, *privado*, *hacienda*, *comercio*, *artes*, *agricultura*, *cuna*, *nación*, *abdicación*, *corte*, *noble*, *consejero*, *cortesano comendador*, *villano*, *plebeyo*, *gobernación*, *potencias*, *ducado*, *tratado*, *alianza*, *condado*, *embajador*, *espía*, *enemigos*, *nobleza*, *guerra*, *impuestos*, *ley*, *tribunal*, *bastardo*, *ambición*, *honor*, *honra*, *dignidad*, *linaje*, *valor*, *coraje*, *intrigas*, *trama*, *alianza*, *neutral*. En las comedias hay, además de muchos de estos términos, otros como *diputado*, *patria*, *patriotismo*, *cortes*, *gobierno*, *gubernamental*, *ministerio*, *ministro*, *ministerial*, *elecciones*, *elector*, *reelección*, *distrito*, *congreso*, *hacienda*, *ejército*, *milicias*, *discurso*, *crisis*, *ayacucho*, *partido*, *intrigantes*.

En general, como en el caso de los arcaísmos, Asquerino, en la elección de los campos semánticos para sus imágenes, se acerca mucho a los románticos de la década anterior, aunque hay algún uso específico del vocabulario político, que lo encuadran dentro de esa otra corriente libertaria o política que surgiría con su hermano Eusebio en 1844.

2.3. Cultismos

Hay abundante terminología y locuciones neoclásicas en los dramas históricos de Asquerino y sus colaboradores, que también los enlaza con los dramas históricos románticos de la década anterior. Como indica Menéndez Pidal, los románticos no desdeñaban, además de los arcaísmos ya citados, la introducción de palabras y giros gratos a los neoclásicos. Comenta este lingüista que, especialmente en el verso, los neoclásicos no buscaban la expresión llana, sino solemne, y, al haberse educado en el estudio de las humanidades, no sentían repugnancia por la introducción o mantenimiento de latinismos (1981, pp. 426-427):

Infanta. Os buscaba.

Carlos. Yo, impaciente,
sentía vuestra tardanza,
que aurora sois de mi oriente,
única estrella *esplendente*
de bienhechora esperanza.
(*La gloria del arte*, III, IV p. 56)

Fernando. [...] Lejos ven, donde serenas
horas de amor nos ofrecen
umbrosas selvas amenas
y lecho las azucenas. [...]

Fausta. [...] De esa dicha aurora bella,
tú eres de mis pasos huellas,
y eres de mis ojos guía,
y eres sombra de mi día,
y eres de mi noche estrella.
Más grato que sus celajes
a la aurora, y su arrebol
de *diamantinos encajes*

que a la selva sus ramajes,
sus campos de azul al sol. [...]
(*Españoles sobre todo*, I, X, pp. 21-22)

Normalmente, en los dramas históricos, el uso del cultismo coincide con pasajes de mucho lirismo, sorprendente en una obra de carácter político como *Españoles sobre todo*. Es también notable en esta cita el uso del polisíndeton para conseguir la intensificación del efecto descriptivo que el autor intenta.

También hay cultismos en una comedia de costumbres de tipo político como *Un verdadero hombre de bien*:

Marqués. A la manera que el sol
después de la noche oscura
con más *esplendor fulgura*
entre el *purpúreo* arrebol. (II, V, p. 16)

El propósito parece ser el mismo: la inclusión de un pasaje lírico.

Dentro de este grupo de cultismos podemos de igual manera incluir algunas expresiones latinas, no muy frecuentes, al menos en las comedias, donde tendrían que suscitar ciertas reacciones de extrañeza en el espectador. En *Toó jué groma*, el Crúo, una persona de escasa educación, usa algunos términos latinos:

Crúo. Mi casa está aquí encantica.
Es desir, aquí a la vuelta,
mos muamos en un creo
y *paz cristi, anima mea*. (VII, p. 12)

En *Uno de tantos* (¿1846?), el afectado Carlos usa la expresión *quidam* para referirse a un cualquiera:

Carlos. Pues, un *quidam*.

Eustaquia. Solo un simple abogadillo sin pleito. (XII, p. 7)

Verbi-gracia aparece en *Un verdadero hombre de bien*,

Condesa. *Verbi-gracia*, mi marido.
¡No hay quien le pueda sufrir,
siempre cargado, aburrido,
con esplín! ¡Uf! Ni dormido,
que hasta ronca por gruñir. (III, XI, p. 68)

En *La verdad por la mentira*, en boca del andaluz y rústico Silvestre, se pone la expresión *non plus ultra*:

Silvestre. Soy un fósforo é verdá.
¡Vaya un esportón de grasia!
En ese cuerpo é los dos
¡*non plus ultra* puso Dios!
(No he visto gembra más lasia.) (V, p. 13)

El voluble D. Juan en *Haz bien sin mirar a quién* usa el término *postdata*:

D. Juan. El papel ministerial
bien las mejoras relata
del ministerio, ¡y tal mal
habló el *Clamor*! Fue parcial...
Tiene razón la *postdata*. (I, p. 5)

Si en los dramas históricos la introducción de cultismos podría formar parte de las expectativas del espectador en este tipo de obras, en las comedias estos parecen tener normalmente, como en el caso de los arcaísmos, un uso sociolingüístico, que comentaremos al tratar del componente pragmático.

2.4. Vulgarismos

Aunque nos hallamos ya al borde del componente sociolingüístico, específicamente en las comedias de costumbres *Uno de tantos* y *La verdad por la mentira* aparecen personajes iletrados de las aldeas o pertenecientes a las capas más populares de la ciudad, que corresponden a la estética romántica de retratar los bajos fondos. En estos, nuestro autor sabe con pericia retratar el lenguaje vulgar, que, como dice Lapesa, que lo estudia con claridad de detalles, se extiende con diversa intensidad por todas o casi todas las regiones de lengua española (1981, pp. 465-475). En *Uno de tantos*, Pedro, que procede de la aldea, se expresa así:

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 *negún* 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, p. 11)

Pedro. Eso sí; mas todos
les hacen mil *riverencias*,
les dan la mano, a nosotros,
no nos la ha dado *nenguno*; (II, IX, p. 17)

Aunque volveremos a este pasaje en nuestro comentario sociolingüístico, el autor trata de imitar la fonética del habla vulgar: *riverencias* por *reverencias*, *negún* y *nenguno* por *ningún* y *ninguno*, *prencipal* por *principal*, que corresponden a las antiguas indecisiones sobre las vocales inacentuadas.

Observamos también en este pasaje otros rasgos del habla vulgar y rústica de Pedro en la elisión de la /-d-/ intervocálica (*ná*, *cerrao*, *tomao*, *herraúra*, etc.), de la /-d/ al final de palabra (*verdá*, *usté*) y en la omisión de la /r/ (*pá* en lugar de *para*).

Encontramos igualmente rasgos de la dicción vulgar en el habla andaluza de Silvestre y de su novia Dolores en *La verdad por la mentira*,

Silvestre. [...] Por más avíos no *truje*
que el marseyés y las botas;
yo no entiendo *é* gavotas.
[...] Mas si he de yegarme al cabo,
¿qué más da antes que *dempués*?
(V, p. 12)

en la que notamos además de andalucismos como *avíos* o *yegarme*, formas y empleos arcaicos como *truje* (*traje*) o *dempués* (*después*), o la desaparición de la /d/ de la preposición en *é*.

También el habla de Dolores tiene características que demuestran la pericia de Asquerino imitando el habla vulgar. Analicemos un fragmento de su encuentro con Silvestre:

Dolores. ¿Qué cómo he *venío*? ¡Andando!
Salistes, seguí la veta;
supe la *junsión daquí*,
y me planté una careta [...]

Silvestre. ¡*Espresiarte* tu gaché! (XII)

Además del seseo andaluz, observamos cómo usa la desinencia / *-s/*, característica de la segunda persona verbal, en el pretérito (*salistes*), velariza la /f/ sustituyéndola por una /j/ (*junsión)*, omite la /-d/ en *venío* y elide la /-e/ en *daquí*. A su vez en el habla de Silvestre descubrimos el prefijo *des*que se convierte en *-es* (*espresiarte*) o la voz gitana *gaché.*

2.5. ANDALUCISMOS

Claro está que son las cinco obras del género andaluz de Asquerino las que van a reflejar en mayor extensión la imitación de la fonética andaluza. Con estas piezas dramáticas, representativas de la estética del romanticismo en su intento de mímesis costumbrista y del consecuente deseo de retratar, como decíamos en el anterior apartado, de retratar el mundo marginal y de los bajos fondos (Romero Ferrer, 1998, p. 133). La imitación, pues, de la fonética andaluza en el teatro no era sino, como decía Rodríguez Rubí, con quien Asquerino colaboró en este género, un reflejo de costumbres (1860, pp. 430-431). Esto no quiere decir, claro está, que dicha imitación se hiciese con total verismo. En el caso de Asquerino vamos a encontrar en esta impropiedades y exageraciones para conseguir, además, la nota de humor que desea y la inclusión de rasgos del habla vulgar. Como dice García Castañeda, la gracia se basaba principalmente, además de en el desenfado de sus protagonistas, en su modo de pronunciar (1971, p. 31). Romero Tobar habla de la poca confianza que nos puede merecer la jerga andaluza en cuanto registro fiable de los hábitos lingüísticos del español hablado del Sur. Para él:

> La convencionalización que implica las hablas teatrales y la insuficiencia para la fidelidad dialectal que tuvieron los escritores del siglo XIX nos traslada al territorio de la estricta invención literaria, donde el valor documental de los estereotipos costumbristas es más un resultado de la visión subjetiva del escritor que el reflejo de unos datos objetivos existentes en la realidad inmediata. (1998, p. 162)

Ilustremos en algunos pasajes el uso que realiza Asquerino de los rasgos de la pronunciación del andaluz –algunos compartidos con otras zonas– de acuerdo con la investigación actual, como los resumen Rafael Cano y Mª Dolores González:

– Las "s" andaluzas, seseo, ceceo, distinción (*solisitar*, *zolizitar/ solicitar*).
– Pérdida o aspiración de la /-s/ final de sílaba y palabra (*ahko*, *akko* por *asco*; *do coche/doh cocheh*).
– Vocales abiertas (*tré/a*, *dó/a*).
– Jota aspirada (*bajar*, *bahár*).
– Confusión /-r/ /-l/ implosivas (*arcarde*, *comel*).
– La "ch" aflojada (*osho*).
– Aspiración de la /h-/ inicial (*jumo*, *jierro*).

Hay también otros rasgos, aunque estos se consideran realmente caracterizadores del habla andaluza por estar ampliamente difundidos en el español general:

– Yeísmo (igualación ll/y) (*callado= cayado*).
– Pérdida de la /–d-/, sobre todo en –ado, -ido (*cansao*, *partío*) .
– Caída de consonantes finales (*comé*, *fatá*, *vírge*). (2000, pp. 52-53)

Rafael Lapesa (1981) menciona otros casos de pérdida de consonantes de la /-g-/, /-b-/ y /-r-/-intervocálicas: *miaja* por *migaja*, *juar* por *jugar*; *toiyo* por *tobillo*; *kjé*, *mjá* por *querer* y mirar. Lapesa considera la elisión de la /-r-/ intervocálica una característica del habla vulgar castellana junto con otros, ya comentados en el apartado anterior.

Todos estos rasgos van a estar presentes, con mayor o menor congruencia y con una particular representación gráfica, en las comedias y juguetes andaluces que compuso Asquerino en solitario. Analicemos dos pasajes representativos de la imitación de la fonética andaluza, uno del juguete cómico andaluz la *Matamuertos y el Cruel* y otro de la comedia de costumbres andaluza *Un ladrón menos*, ambos ambientados en Sevilla. El primero es un intercambio conversacional entre Curra y Matamuertos en *Matamuertos y el Cruel*:

Curra. ¿Quién...? ¿yo con *uzté*? Ya voy...
Zi eztá la puerta *serrá.*

Matamuertos. ¿Y no me la va *uzté* abrir?

Curra. ¿Quién?... ¿Yo abrir a *usté*? ...¡*po* ya!

Matamuertos. *Vamoz*, que la *quió* yo
con amor... particular.
Que vale *uzté*... muy muchito,
y no *ezeará máz*

que el mundo en una *maeja*
ze pudiera *trazformar*,
pa que *enagenao é goso*
viendo *zu grasia* y *zu zal*,
en los *jiloz d'eze* cuerpo
me pudiera yo *enrear* [...]
(II, p. 5)

Observamos la supresión de la /-d-/ intervocálica (*serrá*, *enagenao*, *enrear*). También vemos la alternancia entre seseo (*gose*, *grasia*) y ceceo (*zu zal*, *uzté)*, aunque extrañamente ambos en boca de Curra. En el caso de *vamóz*, con un desplazamiento del acento, y *máz* (*vamos*, *más)*, la /-s/ final debería aspirarse. Es posible que sea /-z/ el símbolo que usa el autor para la aspiración al igual que para el ceceo (*zu*, *eztá*), como se observa en otras comedias, aunque también cabe la posibilidad de que esté intentando exagerar la pronunciación para lograr comicidad.

Es de notar igualmente la desaparición de la /-r-/ en *quió* (*quiero*) y en *pá* (para), al igual que la caída de la consonante final /-d/ final (*usté)*, ambos rasgos también del habla vulgar. Pero Asquerino además lleva a un extremo el cambio de /l/ por la /r/ al realizarlo entre vocales (*jiloz* por *giros*). También apocopa la /-e/ de la preposición *de* (*d'eze*) y elide la /d-/ de esta misma preposición (é) y de *deseara* (*eseara*), en este último caso quizás tratando de imitar la tendencia del habla vulgar castellana a la elisión del prefijo *des-* en palabras como *esperdiciar*.

En el segundo pasaje, extraído de *Un ladrón menos*, vemos rasgos similares del habla andaluza (*ez*, *náa*, *igualdá*, *quió*, etc) mezclados con otros del habla vulgar castellana (*esgracia*, *d'Adán*, etc),

Meléndez. Mi arte u oficio *ez* limpiar
las bolsas *é nueztroz* prójimos,
y a *loz* que no tienen *náa*
aliviarles su *esgrasia*
dándolez é tragelar
¡que *toos* son hijos *d'*Adán!
Por eso *quió estableser*
en *zus* bolsas la *igualdá*,
quiero que *toos enguyamos*,
y el que *ezto quiá* nivelar
ladrón *a* de ser, lo *zoy*
pero yo *buchi*, *¡jamáz!* (II, p. 8)

aunque también yeísmo en *engullamos*. El término *buchi* quizás sea un diminutivo de *buche* (*borrico*). Como en la anterior cita, vemos seseo y ceceo, e incluso aspiración/no aspiración de la /-s/ en boca de un mismo personaje, de Meléndez: "las bolsas é nueztroz prójimos".

Hay pues impropiedades e incoherencias en la plasmación escrita del habla andaluza, que se llena, a su vez, de rasgos del habla vulgar y rústica. No obstante, aunque este comentario pertenezca al ámbito sociolingüístico, no hay duda de que Asquerino lograría caracterizar para un público madrileño, posiblemente no muy versado en la fonética andaluza, a esos personajes poco educados que pululaban en las tramas de sus comedias y juguetes cómicos andaluces.

Hay otros rasgos del andaluz no analizados aquí como su ritmo entonativo más rápido y variado frente al castellano y su fuerza espiratoria con la realización de sonidos algunos de forma más relajada y otros de forma más tensa respecto al castellano (Cano y González, 2000, p. 53). Serían los actores los que tendrían que tener en cuenta estos otros rasgos a la hora de la representación.

2.6. Empleo de otras lenguas

Encontramos en algunas obras de Asquerino personajes que mezclan por su origen o por esnobismo en su expresión castellana –a veces muy deformada por la influencia de sus respectivas lenguas– palabras procedentes de otros idiomas. Así, en el drama histórico-legendario *El gabán del rey*, Durandao, se expresa mezclando portugués y español:

Arzobispo. ¿Qué sois?
Durandao. Barón; no es desaire.
Mía mulier os lo dirá.
Arzobispo. ¿Sabe con quién habla?
Durandao. ¡*Vha*!
Con un fidalgo y un fraire. (I, V, p.12)

Igual sucede en *Españoles sobre todo* (1847), drama histórico-político en el que el embajador de Portugal se expresa de la siguiente manera:

Luis. Del austríaco o el francés,
¿por quién estáis?

Portugués. ¡*Eu*! ¡neutral!
Duque. Y del Austria, el italiano,
o el francés, ¿quién vencerá?
Portugués. ¡Oh!, ¡a *balansa* caerá
donde *eu posa miña* mano! (I, II, p. 4)

En la comedia de costumbres *Haz bien sin mirar a quién*, el vizconde utiliza el francés de forma afectada:

Vizconde. [...] La España
comparada con París,
¡oh!, es un corral de vacas.
¡Qué *soirés*! ¡y qué *raouts*! (III, p. 6)

Igual sucede en el juguete cómico *Un baile de candil*:

Dimas. *Regardez vous la campagne*
mangent tous como animages
entre los bujos!
Pint. 1º ¡Que *Espagne*!
Id. 2º ¡En familie!
Dimas. ¡*Rien* me estraña,
isi son *tous*, *tous égales*!
Jacaranda. Aun va tras de mi el chusquel. (II, pp.4-5)

Como se aprecia en los ejemplos, las palabras extranjeras aparecen también bastante deformadas, atendiendo más a su reproducción fonética que ortográfica, y principalmente para conseguir el efecto cómico o de caracterización del origen de los protagonistas.

También hallamos en las obras de Asquerino galicismos. En *Haz bien sin mirar a quién*, por ejemplo, D. Juan usa el término *ministerial*,

D. Juan. El papel ministerial
bien las mejoras relata
del ministerio, ¡y tal mal
habló el Clamor! Fue parcial...
Tiene razón la *postdata* (I, p. 5)

término considerado por Lapesa como un galicismo en esa época (1981, pp. 454-456).

Hay otros galicismos en *Uno de tantos*, en el lenguaje de Bruno (enriquecido en la guerra):

Bruno. He recibido
unas *letras* que ha girado
mi corresponsal de Vigo
contra usté, y vengo... (I, XIV, p. 8)

Bruno. Ya sabe usted que perdí
en la *bolsa* esta mañana... (II, IV, p. 14)

Asimismo, el interesado y ambicioso don Lesmes en *Un verdadero hombre de bien* se expresa usando esta terminología:

Lesmes. Lo que digo
es que ha jugado a la *bolsa*,
y que salieron fallidos
sus cálculos.

Marquesa. ¡Santo cielo!
¡Nos ha arruinado! (III, I, p. 55)

Todos los rasgos comentados en esta sección tienen un matiz sociolingüístico que veremos en su momento.

2.7. La Exclamación

Solo hay que abrir las obras de Asquerino para darnos cuenta de la abrumadora frecuencia con que sus personajes usan el tono exclamativo. Este tono, que rige la emotividad de muchas de las situaciones dramáticas, está a menudo refrendado o complementado por las indicaciones de las acotaciones. María Isabel Martín Fernández (1981, pp. 69-105) cree, refiriéndose al lenguaje de los dramaturgos posrománticos, que sobre todo en el verso, la exclamación refleja muchas veces una declamación hinchada, altisonante y cargada de énfasis, aunque el fundamento más poderoso de su empleo radica en la índole de los personajes y de los conflictos, en cuyos momentos más álgidos se intensifica su utilización, sin duda para ponerlos de relieve formalmente.

Este uso de la exclamación, que Martín Fernández estudia en los posrománticos, difiere poco del uso que le dieron los dramaturgos románticos en la década de los treinta y, según nuestra opinión, del uso que le dio Asquerino. Añade esta investigadora que las exclamaciones se hacen más frecuentes, en una amplia gama expresiva indicativa de asombro, sorpresa o énfasis, en los momentos culminantes de la acción ya sean finales de acto,

escenas claves o finales de las obras, generalmente debido al choque violento de ideas y a la falta de comunicación. Efectivamente, lo expresivo ejerce una acción sobre la entonación en general, modificando las inflexiones de la voz o agregando otras en determinados puntos de la curva melódica. Y para el espectador teatral son normalmente la entonación y el contexto los dos factores que determinan el semantismo de estas expresiones. En la entonación, como se lee *en Esbozo de una nueva gramática de la lengua*,

> La forma de la curva melódica es muy variada, en armonía con la gran variedad de sentimientos que se pueden expresar (sorpresa, admiración, ira, alegría, dolor, pesadumbre, etc.). La entonación emocional suele desarrollarse por encima o por debajo del tono normal de voz, de manera que el oyente se da cuenta de que su interlocutor habla fuera de su registro habitual medio. A estos caracteres melódicos hay que añadir un aumento frecuente de la intensidad y la cantidad de las sílabas acentuadas y aun de la palabra entera que se siente como más expresiva. Por último, el *tempo* de la dicción tiende a acelerarse o retardarse según el sentimiento dominante (AA., 1975, p. 356).

Juan Luis Onieva opina que la oración exclamativa "es la expresión del yo íntimo del hablante, tal vez sea la formulación primigenia del lenguaje. En ella se da el primer grado de la subjetividad y la expresión más vigorosa del sentimiento [...]" (1990, p. 39). Según este lingüista, al ser el sentimiento unitario por naturaleza, la expresión de estas oraciones es eminentemente sintética y puede adoptar las siguientes estructuras:

a) sintética o interjección. No es parte de la oración, aunque a veces interrumpe el curso de ella. No obedece a lo conceptual significativo sino solo a la función expresiva y algunas veces a la apelativa (*¡eh!*, *¡oye!*);
b) frases exclamativas amplificadas que conservan su forma sintética, pero que admiten alguna modificación: *¡Santo Dios!*, *¡Ay de mí!*;
c) expresiones de tipo enunciativo matizadas por la subjetividad de la exclamación: *¡Hace un frío insoportable!* ;
d) oraciones exclamativas con forma plenamente analítica y con una marca distintiva que normalmente es un adverbio o un pronombre exclamativo: *¡Qué buen día hace hoy!* (1990, p. 40)

En el último caso, por analogía con las interrogativas, con las que se combinan y funden, estas oraciones utilizan como exclamativos *qué*, *cuánto*, *cómo* y *cuán*. A veces, sin embargo, especialmente la interjección se usa por motivos métricos.

Todas estas estructuras con lo que conllevan de modulación del tono de voz y de la variada expresión del sentimiento están presentes en los dramas históricos, comedias de costumbres y juguetes cómicos de Asquerino. Y como en las obras románticas, su uso se incrementa, como hemos mencionado, en los momentos culminantes de la acción, expresando sorpresa, asombro, admiración, ira, alegría, dolor o pesadumbre. Veamos algunos ejemplos.

La exclamación usada con la expresión de sorpresa es muy común en la obra de Asquerino. Hay, pues, sorpresa, aunque con matiz cómico, que resalta en la seriedad propia de una comedia de costumbres de tipo político como *Hasta el fin nadie es dichoso*. María y Antonio se encuentran tras muchos años de separación. María había creído que Antonio había muerto en la Guerra de la Independencia:

María. *¡Qué estoy mirando!*

Isabel. *¡Dios mío!*

Antonio. *¡¡Mi mujer!!*

María. *¡Marido aleve!*

Antonio. *¡Silencio!*

María. *¡Cómo silencio!*
¡Gritaré hasta que reviente!
¡Hombre inmoral!, ¡sin conciencia!
(*A Isabel*)
¡Y a usted, yo haré que respete!

Antonio. *¡Se cayó la casa encima!*
(XVI, p.17)

Como se observa, es una cita con exclamaciones de distintas estructuras que no desentonarían en los labios de los personajes dramáticos románticos. Hay frases exclamativas amplificadas, también llamadas interjecciones derivadas o impropias[5] (*¡Dios mío!*, *¡¡Mi mujer!!*, etc.), expresiones de tipo enunciativo (*¡Se cayó la casa encima!*, etc.) y oraciones exclamativas (*¡Qué estoy mirando!*). Hay también en esta obra momentos de asombro, mezclados con otros de admiración y pesar:

[5] Mª Isabel Martín Fernández distingue entre interjecciones propias (*¡eah,! ¡uf!*) e impropias (*¡Dios santo!*, *¡hombre!*) clasificando a su vez estas últimas en interjecciones impropias de origen religioso e interjecciones impropias de origen no religioso (1981, pp. 72-105).

Antonio. Corro; consentir no puedo...
Julián. ¡Qué honradez!
Isabel. ¡Cuántos pesares!
Antonio. ¡Adiós!
Isabel. ¡Padre! (XXII, p. 25)

La última frase exclamativa *(¡Padre!)* tenía que haber resultado bastante emotiva porque Isabel acaba de conocer que Antonio es su padre.

Hay también un momento de pesadumbre en otra comedia de costumbres de tipo político, *Haz bien sin mirar a quién*, cuando la marquesa se entera de que ha perdido un pleito y va a quedar arruinada:

Marquesa. *(¡Cielos! ¡El pleito he perdido!*
Voy a quedar arruinada.) (I, p. 5)

Se da en esta obra un uso muy artístico de la exclamación en la escena introductoria. Mientras que Enrique y Esperanza se expresan en tono bajo informando al espectador de los entresijos de la trama –Enrique, un abogado sin dinero, está enamorado de Isabel, la hija de la marquesa– para que el voluble D. Juan no les oiga, este, mientras lee el periódico, expresa su consternación ante la crisis del gobierno:

D. Juan. *¡No hay calamidad mayor!*
Enrique. *¡Yo atreverme ...! ¡Cuán hermosa!*
(*Bajo a Esperanza.*)
Yo pobre, tú poderosa;
luego tu madre... y quizás
el Vizconde.. *¡Ah! ¡No, jamás!*
D. Juan. *¡Qué crisis!*
Esperanza. *¡Tan horrorosa!*
D. Juan. El papel ministerial
bien las mejoras relata
del ministerio, *¡y tan mal*
habló el Clamor! Fue parcial...
Tiene razón la *Posdata* (I, p. 5)

Con la exclamación *¡tan horrorosa!*, Esperanza parece responder a D. Juan, pero en realidad está describiendo su pesar no por la situación política sino

por su situación personal. Hay expresión de una tristeza sin remordimiento, consecuente con la trama de la obra, en las palabras de Curro, personaje de la comedia de costumbres andaluza *Casada, virgen y mártir*:

Curro. [...] *¡Y qué culpa tuve yo*
é las muertes que causé!
¡Si alguno me provocó
y en él mi honor se vengó
con justicia lo maté!
A ciegas sigo mi muerte
sin salir de su camino;
si mi camino es perderte,
no cambiará, ni la muerte,
¡esa ley de mi destino! (VII, p. 19)

Curro no siente remordimiento porque se ve arrastrado por el destino para cometer sus crímenes.

En el drama histórico de carácter político *Españoles sobre todo*, la exclamación se usa para expresar la sorpresa de la intrigante Princesa de los Ursinos, al encontrarse a Fernando tras un año sin verse. Al parecer había habido entre ellos una historia de amor:

Princesa. *(¡Oh Dios!) ¡Vos aquí!...*
(¡corazón!) Por fin os vi. (*Españoles sobre todo*, I, XI, 24)

Como vemos hay también expresiones exclamativas en los apartes, indicativas de un sentimiento de amor que la princesa quiere ocultar a Fernando, pero no del espectador.

En el desenlace de la acción se suelen encontrar, de igual manera, una gran cantidad de oraciones exclamativas. Veamos estos dos pasajes correspondientes a la última escena del drama histórico-legendario *La gloria del arte*:

Rey. *¡No!*
El rey de España soy yo,
que aún no ha muerto el rey de España.

Isabel. *¡Cielos!*

Todos. *¡Ah!*

Carlos. *¡El rey!*

Isabel. *¡Maldición!*
La infanta y Broschi han logrado... (III, XV, p. 72)

Isabel. *¡Gran Dios!,*
¿pedir su mano querrá?
Carlos. Que otorguéis su mano espero...
Isabel. *¡A él!*
Carlos. *¡Al príncipe heredero*
de Cerdeña!
Infanta. *¡Cielos!*
Isabel. *¡Ah!* (III, XV, p. 73)

De nuevo, vemos distintos tipos de oraciones exclamativas principalmente enfatizando el sentimiento de sorpresa. Hemos de tener en cuenta que estos se dan en un momento en que el rey de manera sorprendente se ha recuperado e Isabel va a casarse con el cantor, que resulta ser el príncipe heredero de Cerdeña.

Es de notar en estos pasajes aquí la repetición de la interjección *¡Ah!*. Para Martín Fernández, que ha estudiado en detalle este tipo de interjecciones, que denomina "propias", *¡ah!* junto con *¡oh!* son explosiones emotivas de espontaneidad amanerada, a veces sin otra función que llenar la medida del verso (1981, pp. 87-89).

Hay también muchas exclamaciones en otros momentos de tensión, como en este pasaje del drama histórico-legendario *El tesorero del rey*, referido al tóxico que se ha preparado para matar a Samuel:

Perosa. El carcelero
un tóxico le dará...
Alfonso. *¡que vos preparasteis! (¡Ah*
qué idea!... ¡sí, sí!... ¿Qué espero?)
(*Hace que se va.*)
Perosa. ¿Te vas?
Alfonso. *¡Señor, guárdeos Dios!*
Perosa. ¡*Alfonso!...* Tu ardor modera,
porque si no... pronto hubiera
en vez de un cadáver, *¡dos!* (III,V, p. 58)

Esto sucede igualmente en el cuadro final del drama histórico-religioso *Eulalia*, tras el martirio de la santa,

María. *¡Y mi hija!...,¡¡mi hija!!*
(Volviendo en sí se precipita en medio.)

Feliciana. *(Señala una blanca paloma que sale de la boca de Eulalia hasta el cielo.)*
¡Recíbela en sus esferas!
(Vanse todos menos los guardias que cercan el cuerpo de Eulalia, rodeado de los cristianos.)

María. *¡Vengan las fieras, a mí*
también me devorarán!

Feliciana. *¡Contigo, todos aquí*
moriremos!

Todos. *¡Todos, sí!* (Cuadro 4º, escena X, p. 27)

Todos, su madre y sus acompañantes, se ofrecen de manera voluntaria al martirio.

Es de resaltar, por último, el uso combinado de oraciones exclamativas, interrogativas y de algunas oraciones exclamativas-interrogativas, que aparecen subrayadas. Estas marcarían mucho más el contraste en la modulación de la voz del actor y la efusión de la emotividad. Tenemos un ejemplo en el drama histórico político *Las guerras civiles*:

Luis. *¡Ah!* Ya es hora,
y debo ir.
¡Cómo! ¿Te marchas?

Aurora. Pero, *¿adónde?*

Carlos. *¡Hermano mío!*

Luis. Adonde el deber me llama.

Carlos. *¡Cielos!*

Aurora. *¡Ah!* No.

Luis. *¡Y qué! ¡quisierais*
que me cubriese de infamia
a mis promesas faltando,
y que mi honra mancillara!
¡No! ¡No! ¡Primero la muerte!
¡Dejadme!

Aurora. *¡Por Dios!*

Carlos. *¡No salgas!*

Luis. No me queda más que la honra,
y pura quiero guardarla.
¡Adiós!, a mi tierna madre
abrazad. *¡Adiós!, ¡hermana!* (*Las guerras civiles*, I, X, pp. 52-53)

Efectivamente la variabilidad en la entonación refleja la gran tensión emocional de este pasaje. Luis decide irse a luchar a favor del archiduque, a pesar del peligro de muerte que le acecha en Madrid. Esta tensión aumenta por el conocimiento que tiene el espectador de que Carlos, su hermano, partidario del Borbón Felipe V, se va a ver obligado a luchar contra él.

Hay muchos casos de oraciones exclamativas-interrogativas –resaltadas en estos pasajes en cursivas–, en las obras de Asquerino:

María. *¡Qué estoy mirando!*
Isabel. ¡Dios mío!
Antonio. ¡¡Mi mujer!!
María. ¡Marido aleve!
Antonio. ¡Silencio!
María. *¡Cómo silencio!*
¡Gritaré hasta que reviente!
¡Hombre inmoral!, ¡sin conciencia!
(*Haz bien si mirar a quién*, XVI, p.17)

Juan. *¡Quién es el que osado desprecia mi enojo*
y en aqueste sitio por qué se ocultó¡ (*Vengar con amor sus celos* V, p. 14)

Curro. [...] *¡Y qué culpa tuve yo*
é las muertes que causé!
¡Si alguno me provocó
y en él mi honor se vengó
con justicia lo maté! (*Casada, virgen y mártir*, VII, p. 19)

Estas oraciones podrían muy bien ser interrogativas por el hecho de la utilización de pronombres y adverbios común a la serie interrogativa-exclamativa (AA. VV., 1975, p. 117). La dificultad de distinguir entre ambas ha complicado nuestra revisión de la ortografía. Para Alberto Millán (2000), estas proposiciones que pueden ser a la vez interrogativas y exclamativas suelen iniciarse con signo de interrogación y acabar con el de admiración y viceversa (p.197). Nosotros hemos decidido conservar los signos de exclamaciones del texto original.

Como hemos observado, Asquerino en sus dramas, comedias y juguetes cómicos no va a usar la exclamación de manera diferente a los dramaturgos románticos que le precedieron en la década anterior.

2.8. Componente Métrico[6]

Como en los casos de los componentes gramaticales estudiados en los anteriores apartados, Asquerino va a seguir predominantemente la estética romántica, tanto en su preferencia por el verso como en la utilización de una gran variedad de estrofas y el empleo frecuente de alguna de estas.

Efectivamente, Asquerino escribió todas sus obras originales en verso. Para Jesús Rubio (1983), además de que al público le apetecía este convencionalismo, las razones del fuerte arraigo del verso en el teatro fueron principalmente la creciente consideración del teatro clásico español y la tendencia a interrumpir lo dramático para incluir lo lírico. Por otro lado, a esta pervivencia del verso también contribuyó la escasa capacidad de los preceptistas para la renovación, junto con la idea extendida de que el escenario abría las puertas al mundo superior de la belleza y el arte que contrastaba con la realidad prosaica (p. 74). Efectivamente, como indica José Domínguez Caparrós (1947), la nota característica de esta primera mitad del siglo XIX sigue siendo, al igual que en el siglo XVIII, la ausencia de una obra exclusivamente dedicada a la métrica. Tampoco habían surgido los numerosos tratadistas de preceptivas, que caracterizarían la segunda mitad del dicho siglo (pp. 22-23).

Además, continúa Rubio, la predominante temática histórica de las piezas y el arqueologismo que sus autores pretendían darle también fue un factor no desdeñable, así hay otras causas aparentemente de menor significación como la mayor facilidad para la memorización de los versos por parte de los actores o la posibilidad de su lucimiento en escena. La formación de los actores también era importante a la hora de la elección del metro, procurando los dramaturgos proporcionarles escenas a su medida (1983, pp.72-78).

Aunque no pretendemos hacer en este apartado un estudio pormenorizado

[6] Para este estudio sobre el metro y la rima hemos utilizado el *Diccionario de métrica española* (Domínguez Caparrós, 1999) y el *Manual de versificación española* (Baehr, 1970).

de la versificación de la abundante obra dramática de Asquerino, habría que subrayar que siguió la corriente marcada ya por autores de su generación, como el duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Bretón o su hermano Eusebio, por citar algunos. Así pues, Asquerino utiliza una gran variedad de estrofas, en general de manera virtuosa.

En líneas generales, se podría afirmar que en sus comedias y juguetes usa predominantemente versos octosílabos, distribuidos en redondillas, quintillas y romances, alternando en cambios de escenas o en una misma escena. Por ejemplo, en *Matamuertos y el Cruel* usa redondillas en la Escena I,

Curra. ¡Vaya una noche fatal!
Quisiera hablar a Lusía.
Vesinita...

Lucía. Prenda mía.
(*Se asoma a la ventana.*)

Curra. Felises noches. ¿Qué tal? (I, p. 3)

romances en la Escena II,

Matamuertos. ¡Ay d'aquel que se ensendió
al rayo d'una mirá!
¡Ay del infelis que zufre
rigorez d'una beldá,
zabiendo que las mujerez
zolo ezengaños dan! (II, p. 4)

o quintillas en la Escena IV,

D. Longinos. ¿Qué es amor?... En este suelo,
aunque todos lo han sentido,
nadie esplicarlo ha podido;
ave que siempre está en vuelo
y a lo mejor deja el nido. (IV, p. 7)

si bien a veces cambia de estrofas en una misma escena, como ocurre en la Escena VIII, donde alterna entre romances y quintillas.

Igual sucede en otras comedias andaluzas como *Toó jué groma*, *Casada, virgen y mártir* o *Un baile de candil.* En *Un ladrón menos*, a la vez que el mismo patrón de alternancia, encontramos casos de seguidillas compuestas,

usadas con frecuencias en el romanticismo, con versos alternos de siete y cinco sílabas como en toda su Escena I:

Chirlo. Dezecha, prenda mía
tantos enojos,
que la flor de mi vía
yenan d'abrojos;
porque me mata
tu mirar desdeñoso
mujer engrata (I, p.5)

En sus otras comedias encontramos el mismo planteamiento estrófico. En *La verdad por la mentira*, predominan las redondillas:

Blas. Vamos a hablar francamente,
que el tiempo se va corriendo.

Sinforosa. Harto me lo están diciendo
las arrugas de mi frente.

Blas. Y a mí también, vive Dios;
contra su poder no hay nada,
y pues es razón sentada
sentémonos ya los dos. (I, p. 5)

Aunque también encontramos romancillos agudos en la Escena III:

Gil. Felices los ojos
que a solas te ven.

Isabel. ¿Asistes al baile?

Gil. Sí que asistiré.
Mas... ¿cómo tan fría?
¿Y el mucho querer
que há poco...? ¿Te canso?
¿Mudanza tal vez? (III, p. 9)

Patrón métrico similar se sigue en *Haz bien sin mirar a quién*, que comienza con quintillas,

Esperanza. Miro ociosos los pinceles,
¿o acaso no falta nada?

Enrique ¡Quién pudiera copiar fieles
de esos ojos la mirada,
de esos labios los claveles! (I, p. 4)

para continuar con romances,

Esperanza. Que le amo, señora, es cierto;
nunca a usted lo he confesado,
su justo enojo temiendo.
Luego el vizconde... mas ahora
disponer de mi amor puedo,
y aumentara al ocultarlo
mi pesar y sus recelos (VII, p. 13)

El uso combinado de redondillas, quintillas y romances es típico de la disposición estrófica de *Hasta el fin nadie es dichoso*, *Uno de tantos*, *El premio de la virtud* y de *Un verdadero hombre de bien*.

El esquema métrico varía considerablemente en los dramas históricos en los que además de versos octosílabos en redondillas, quintillas y romances, abundan los versos de más de ocho sílabas, particularmente los endecasílabos en silvas, sextetos, liras, etc. La naturalidad y frescura de los versos de la comedia desaparecen en el drama.

En su primer drama histórico, *El rayo de Oriente*, encontramos ya ese patrón en el que alternan romances,

Solimán. [...] En alta mar, el primero
a nuestra vista se para,
quizás temiendo, pues era
el bergantín de un pirata.
Anhela torcer el rumbo
con la corriente contraria
de las olas y el viento, y en tanto
hasta él la barquilla avanza. (I, II, p. 2)

redondillas,

Manuel. A su presencia rendido
me trajeron los favores,
hijo soy de emperadores
y reino en esa ciudad,

Tamorlán. Manuel Paleólogo...
Llega,
rey de ciudad tan dichosa,
Constantinopla la hermosa,
del orbe reina imperial. (I, III, p. 7)

y quintillas:

Bayaceto. Dime, mujer ilusoria,
si de entre mágicos seres
a esta vida transitoria
viniste, dime tu historia.
¿Cómo te llamas? ¿Quién eres? (I, III, p. 2)

Aunque también encontramos silvas, en las que alternan endecasílabos y heptasílabos, en versos que todavía demuestran su poca experiencia.

Este mismo patrón –todavía poca pericia– aparece en su segundo drama histórico *Vengar con amor sus celos*, que comienza con quintillas,

Aurora. Noche apacible y serena,
¡oye mis quejas amantes!
¡De dolor el alma llena,
ve que al cruzar tus instantes
se va aumentando su pena! (I, p. 5)

para continuar con redondillas y romances hasta utilizar artificiosos endecasílabos en las Escenas V y VI distribuidos en sextetos:

Enrique. ¡Nada me importa mi angustiada vida,
que ya hace tiempo la lloré perdida!
No por ella, señor, voy a pediros.
Mas sí por la de un pobre prisionero;
y si le perdonáis juro rendiros
mi triste corazón mientras me muero! (VI, p. 16)

Españoles sobre todo comienza con romances,

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?

Conde. Y que su enlace celebra
con una niña que goza
los favores de la reina. (I,I, p. 2)

para continuar igualmente con redondillas y quintillas, curiosamente con ausencia de versos de más de ocho sílabas.

Un esquema estrófico similar, con ausencia de versos mayores de ocho sílabas, se halla en otros dramas que escribió con su hermano como *La gloria del arte* o *Las guerras civiles*. En este último hay estrofas bien delineadas, casi al borde del lenguaje conversacional como en la siguiente quintilla:

Matilde. Es un bello porvenir
sin duda el que se presenta
a tus ojos, hijo mío;
eres joven, tienes brío,
que noble sangre te alienta (II, I, p. 37)

En *El gabán del rey*, escrito con Romero Larrañaga, sí encontramos, junto a redondillas, quintillas y romances, versos endecasílabos alternando con heptasílabos, formando silvas en toda la Escena I del Acto IV:

Hernando. Por fin, señora, tras la niebla oscura
que la lumbre nubló de la esperanza,
naciente el astro de ventura brilla.

Beatriz. Presto en eternos lazos
unido a Portugal veré a Castilla;
y las hasta hoy sangrientas
señales de rencor, serán mañana
trocadas en tiernísimos abrazos. (IV, I, p. 70)

El tejedor de Játiva, con Eusebio Asquerino y Antonio García Gutiérrez, está escrita en octosílabos, con predominio del romance, como en este soliloquio:

Inés. De su carácter altivo
todo lo temo si viera
a D. Pedro. Ya no debe
tardar; si los centinelas
al pasar le han conocido...
¡Oh! ¡Cuánto por mí se arriesga! [...]. (I, IX, p. 4)

En esta obra, quizás por la influencia de Eusebio que parece contrarrestar los efluvios sentimentales de García Gutiérrez, no encontramos versos de más de ocho sílabas.

No es así en *El tesorero del rey*, donde quizás por influencia del coautor, Antonio García Gutiérrez, se use la silva, como éste la empleó en *El trovador*, *El paje* y *Samuel*. *El tesorero del rey* comienza de manera altisonante,

Samuel. ¡Ay de ti, delincuente
ciudad, llena de estragos y de mentira,
que con ímpetu ardiente
caerá sobre tu frente
la justicia de Dios, brotando en ira! (I, I, p. 5)

aunque de manera súbita cambia a redondillas:

Lía. ¿Lloráis?

Samuel. Hija, ¿cómo no?
El triste cautivo llora
la memoria seductora
de la patria que perdió; (I, I, p. 6)

para seguir con romances octosílabos y posteriormente con romances endecasílabos:

Perosa. ¡Y has empezado por acá la historia!

Alfonso. Es Samuel poderoso, y de don Pedro
la estimación y hasta el cariño goza.

Perosa. No le quisiera yo por mi enemigo.
Tienes razón en eso; ¿pero ignoras
que en punto a su lealtad es inflexible? (I, VII, p. 17)

En *Los amantes de Chinchón*, al ser una parodia de *Los amantes de Teruel*, vamos a encontrar generalmente versos de mayor longitud que el octosílabo como en la octava real de este soliloquio,

Maquica. También como mi amante hago pucheros.
¡Y que yo he de sufrir por un zamarro
que comparen mi honor los majaderos,
como dice esa ruin, con un cacharro!
Tal vez Perote en sus instintos fieros

hará que juncida a un buey tire de un carro.
Mas no, contra sus manos y pezuñas,
voy a afilar mis dientes y mis uñas. (III, p. 8)

o en los romances endecasílabos del siguiente pasaje:

Maquica. Ni migaja.

Ruperta. Y fuera disparate
otra cosa pensar. Yo me he gastado
con los memorialistas veinte reales
en escribirla cartas y a nenguna
la gran bribona quiso contestarme.
Yo le envié una carga de melones,
media arroba de albérchigos, dos pares
de ligas de la Mancha, que de fijo
apuesto a que si vemos me las trae. (IV, p. 10)

Aunque no por ello dejemos de encontrar bastantes redondillas.

En *Eulalia* también encontramos octavas reales,

(*Encadenada a una columna.*)
Eulalia. [...] Mas ya sus horas de placer volaron
y negros días de dolor vinieron,
las flores al nacer se marchitaron,
las hojas de los árboles cayeron,
las diamantinas fuentes se enturbiaron,
las aves de la selva enmudecieron:
¡árboles, fuentes, pájaros y flores,
triste remedo sois de sus dolores! (III, I, p. 12)

al igual que silvas, pero hay también redondillas y quintillas para momentos menos dramáticos.

Las redondillas y las quintillas son las estrofas predominantes en *San Isidro*:

Diablo. ¡Aún, Isidro, estás aquí
y las moriscas banderas
van cubriendo esas riberas!
¡Contempla al rey moro allí! (II, XIII, p. 54)

María. ¡Ah!

Diablo. Dios te llama a su esfera,
y permitió que a tu muerte
tales pesares trajera:

salvarte de esa manera,
¡más que salvarte es perderte! (III, XVII, p. 78)

En el acto primero de su drama de costumbres *Amor patrio* volvería a usar sus metros favoritos, en especial la redondilla y el romance.

CONCLUSIÓN

Al acercarnos a la constitución formal de las obras dramáticas de Asquerino a escala oracional en sus componentes léxico-semánticos, morfosintácticos y fonético-fonológicos, hemos analizados arcaísmos, imágenes, cultismos, vulgarismos, andalucismos, empleo de otras lenguas, la exclamación y el componente métrico. De este análisis, podemos deducir que no hay en estas diferencias significativas con respecto a las obras compuestas durante el romanticismo, y se pueden muy bien encuadrar en la línea continua que va desde este movimiento estético de la década de los treinta a la de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, momento del apogeo creativo de nuestro autor, aunque en ocasiones matizadas de cierto eclecticismo o justo medio dependiendo a veces del escritor con quien colaboró.

El uso de los arcaísmos y estructuras sintácticas arcaizantes está presente, generalmente, en los dramas históricos para evocar épocas remotas, aunque en proporción decreciente desde los legendarios, aquellos escritos en especial con los románticos García Gutiérrez y Romero Larrañaga, hasta los políticos, compuestos con su ecléctico hermano Eusebio, y religiosos, escritos en solitario. Con mucha menor frecuencia, estos también aparecen en las comedia, e incluso en los juguetes cómicos, aunque aquí adquieren por lo general rasgos de tipo sociolingüístico y paródico que el espectador captaría a partir de su competencia pragmática.

La vinculación a nivel oracional de las obras de Asquerino con la estética del romanticismo también se percibe, de igual manera, en sus dramas históricos y comedias, e incluso en sus juguetes cómicos, en el uso abundante de imágenes específicas (naturales, religiosas, náuticas y bélicas), de la exclamación como expresión del sentimiento y del componente métrico, introduciendo variedad y usando con frecuencia las estrofas octosílabas. Esta continuidad con la estética romántica es también evidente en su retrato costumbrista de la sociedad al imitar el lenguaje vulgar y la fonética andaluza, y en la mezcla a veces de estos con el lenguaje culto. Esa era la libertad del romántico, la mezcla de lo alto con lo bajo.

Como otros escritores de su tiempo, Asquerino usa estos componentes lingüísticos a veces de manera artificiosa, sin un real propósito comunicativo. Me adhiero a la opinión de Jesús Rubio, que indica que es imposible saber hasta qué punto los dramaturgos eran totalmente conscientes del lenguaje que manipulaban, aunque dado el hecho de que cuando teorizaban reclamaban explícitamente un lenguaje distinto al cotidiano para el teatro, es muy probable que se dieran cuenta de su falsedad y artificio (1983, p. 87).

Es, como veremos en un próximo artículo, la constitución formal a nivel de discurso de las obras de Asquerino la que nos va a mostrar algunas diferencias con la estética romántica surgida en la década de los treinta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (1975), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y ROMERO FERRER, A. (eds.) (1998), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

BAEHR, R. (1970), *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Editorial Gredos.

CANO AGUILAR, R. y GONZÁLEZ CANTOS, M.D. (2000), Las hablas andaluzas, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, Colección Escuela XXI.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial.

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1971), *Las ideas literarias en España entre 1840-1950*, University of California Press, 1971.

LAPESA, R. (1981), *Historia de la lengua española*, 9ª edición, Madrid, Editorial Gredos .

MARTÍN FERNÁNDEZ, M. I. (1978), "El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos, *Anuario de Estudios Filológicos* I, pp. 91-118.

MILLÁN CHIVITE, A. (2000), *Ortología y Ortografía. Didáctica de la expresión oral y escrita*, Sevilla, Grupo de investigación de Lengua Española Aplicada a la Enseñanza. Facultad de Ciencias de la Educación, Univerasidad de Sevilla.

ONIEVA MORALES, J.L. (1990), *Cómo dominar el análisis gramatical*, Editorial Playor.

RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1860), *Discurso acerca de la excelencia, importancia y estado presente del teatro* (1847), Discurso de Ingreso de la Real Academia Española, Madrid, Imprenta Nacional.

ROMERO FERRER, A. (1998), "En torno al costumbrismo del 'género andaluz" (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos, escenas, en ÁLVAREZ BARRIENTOS y ROMERO FERRER (eds.), *Costumbrismo andaluz*, pp. 125-148.

ROMERO TOBAR, L. (coord.) (1998), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, vol. 9, Madrid, Espasa Calpe.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1983), *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Playor.

RUIZ RAMÓN, F. (1992), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.