

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

22



FONDO UNIVERSITARIO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1981

PRESENCIA DE CALDERÓN DE LA BARCA EN MÉXICO

DRA. LETICIA PÉREZ GUTIÉRREZ

Universidad de Missouri.

UN AUTOR LITERARIO puede hacerse presente en un país de varias maneras: por medio de la publicación de sus libros, por la traducción de los mismos a idiomas nativos por la influencia que puede ejercer en otros autores pudiendo ser emulado e imitado, y en el caso de un dramaturgo como Calderón de la Barca, por las representaciones que de sus obras se hicieron en el país. En todas estas formas se encuentra presente Calderón de la Barca en la Nueva España, hoy México. Al examen de estas modalidades va encaminado este estudio como un homenaje al gran dramaturgo español en este año en que se celebra el tercer centenario de su muerte.

La primer noticia de Calderón en América se halla en una lista de comedias enviadas a Lima, Perú, en 1640.¹ Tres comedias suyas se mencionan en dicha lista. Con un año de diferencia, en 1641, en la Nueva España aparece una traducción al náhuatl de *El Gran Teatro del Mundo*, obra que fue no sólo traducida, sino también representada en Chapa de Mota.² Existe un excelente estudio doctoral de William A. Hunter sobre esta obra. Esta traducción estuvo perdida durante mucho tiempo y fue descubierta en 1942 por Robert Barlow en la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California. Se hallaba entre tres comedias de Lope de Vega. La comedia estaba dedicada al R. P. Jacome Baçilio, y el traductor fue Don Bartolomé de Alva, ilustre descendiente del historiador Fernando de Alva Ixtlixóchitl. En su estudio Hunter hace una comparación entre la obra de Calderón y la obra traducida lle-

¹ Cfr. LEONARD, Irving. Notes in Lope's Works in the Spanish Indies. *Hispania Review*. VI pp. 277-293 (Philadelphia).

² Cfr. Cronología de Teatro Náhuatl. Fernando Horcasitas *El Teatro Náhuatl época novo-hispana y Moderna*. UNAM. Instituto de Investigaciones históricas. México, 1975, p. 79.

gando a algunas conclusiones como las siguientes: La traducción y adaptación de Alva es muy buena. Algunas partes están parafraseadas y en otras el texto náhuatl es más conciso. Se omite a uno de los personajes, el Labrador, aunque en algunos pasajes se siente su ausencia. La Belleza, el Hombre rico y el Niño, corresponden con exactitud a los de la obra española. Se hacen referencias a la flora y la fauna de América para acercarse más a la idiosincracia indígena. "El lenguaje calderoniano —explica Hunter— es parafraseado, mientras que el náhuatl mantiene un riguroso balance en las ideas.³ Con la exclusión de el Labrador, la adaptación de Alva coloca a sólo dos personajes en el purgatorio, y el único condenado al fuego eterno es el hombre rico. De la comparación entre el texto calderoniano y el nahuatlaco se concluye que Alva lo respetó en todo lo esencial y que no existen diferencias significantes excepto en la omisión del personaje de el Labrador. Por lo que toca al lenguaje náhuatl, éste prestó su flexibilidad y agudeza y en las manos de Bartolomé de Alva pudo reflejar perfectamente el mensaje calderoniano. Esta obra se convierte en el primer encuentro entre Calderón y Nueva España. Un encuentro del cual sale Calderón impregnado de sabor indígena. Este encuentro fecundará los siglos posteriores. Esta obra traducida de Calderón marca ya el "canto del cisne" de las lenguas indígenas que a partir de este momento quedarán reducidas en la práctica a grupos pequeños, en comunidades lingüísticas aisladas, o fuera de los grandes centros de población.

En el teatro durante la época colonial, la sombra de Calderón se cierne en algunos dramaturgos como el jesuita Matías de Bocanegra (1616-1668) quien escribe una comedia con el mismo tema del auto de Calderón *El Gran Duque de Gandía*. Pocos datos biográficos de Bocanegra se consignan en las historias como en la Biblioteca Hispano-Americana Septentrional de Beristáin, en la de Francisco Zambrano, la de Méndez Plancarte, y aún en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*. Se sabe que nació en Puebla de los Angeles y fue muy estimado por virreyes y obispos, ya que se le menciona con referencia al proceso que la Inquisición siguió a Guillén de Lampart. Se conoce solamente la fecha de su entrada en religión, 1628. Su fama ha estado cimentada en su "Canción a la vista de un desengaño", incluida en numerosas antologías. Escribió otras obras, entre ellas la *Comedia de San Francisco de Borja*; dicha comedia se encontraba extraviada hasta hace pocos años. Ni siquiera se la menciona en las bibliografías más conocidas, porque según apunta el investigador José Juan Arrom, se hallaba en las páginas interiores de una pequeña edición del "Viaje por tierra y mar del excelentísimo señor don Diego

³ A. HUNTER, William. *The Calderonian Auto Sacramental El Gran Teatro del Mundo: An edition and translation of a Institute Tulane University*, 1960, p. 138.

López Pacheco y Bobadilla".⁴ La obra se representó en el Colegio de San Pedro y San Pablo con motivo de la venida del Marqués de Villena como Virrey a la Nueva España.

En el estudio preliminar⁵ José Juan Arrom indica entre otros el propósito de la comedia. El tema central es el desengaño de Borja ante la inexorable visita de la muerte.⁶ La estructura sigue en todo el patrón establecido por Lope de Vega, pero el parentesco en ideas y temática con Calderón es innegable. Al analizar ambas obras saltan a la vista varios problemas. La cercanía en el tiempo de las dos obras, ya que se le atribuye al auto de Calderón la fecha de composición de 1640, y la obra de Bocanegra lleva la fecha de 1641 como la de su publicación. Los mismos personajes como el paraíso o el Emperador, la naturaleza humana o la Emperatriz, la Vanidad o Flora, el Hombre o Francisco Borja, la Religión, la Compañía y Otoño el gracioso en la figura de Sansón Lacayo se encuentran en ambas obras.

El desdoblamiento de un personaje en dos que es uno de los recursos utilizados por Calderón de la Barca en algunos de sus Autos, sirvió de ejemplo a Bocanegra quién también usa este recurso. Entre otras coincidencias pueden apuntarse: el sueño premonitorio de la Naturaleza humana-Emperatriz; la muerte, el transporte del cadáver de la Naturaleza Humana, la aparición de un esqueleto humano; y en el aspecto temático el mismo desengaño de las cosas mortales. La escena que corresponde a la tentación del demonio en el auto de Calderón tiene semejanza a la escena de Belisa y Flora tentando a Borja, y la relación de la muerte de la Naturaleza humana en Calderón coincide con la de la Emperatriz en Bocanegra.

Otros rasgos calderonianos son la alusión por parte de Borja de "hacer el papel que le han dado en la representación"; el estribillo "si es o no es" de los versos que empiezan con: "Nunca, amigo la osadía/ midas con el interés, pues nunca en si es no es/ repara la fantasía".⁷ Al final de la comedia, como un recurso "deus ex machina" se presenta en la comedia de Bocanegra un paraninfo. En ambas obras la de Calderón y la de Bocanegra, existe el personaje alegórico, símbolo de la Compañía de Jesús.

Explica Arrom que "fácil es percibir en las décimas finales de la primera jornada "El influjo formal del soliloquio del Segismundo en la primera jornada de *La Vida es Sueño*. Existe una cierta divergencia temática entre am-

⁴ ARROM, José Juan, en Prólogo a *Comedia de San Francisco de Borja en Tres piezas Teatrales del Virreinato*. México: UNAM, 1976, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁷ *Ibid.*, p. 244.

bos ya que en Calderón el soliloquio de Segismundo "es un desesperado deseo de libertad en medio de una agobiante condición de prisionero".⁸ Y en Bocanegra es solamente "una angustiada meditación sobre la fragilidad de la vida, la fugacidad del deleite y la certidumbre de la muerte". Siguiendo al mismo Arrom se puede apuntar como probable fuente ideológica del soliloquio en Bocanegra la obra de Hernán Pérez de Oliva intitulada *Diálogo de la dignidad del hombre*.

La influencia de Calderón sobre la "Canción a la vista de un desengaño" de Bocanegra ya ha sido apuntada por críticos como Alfonso Méndez Plancarte. Se confrontan rasgos calderonianos en ciertos versos por ejemplo cuando al referirse al arroyuelo que se despeña, Bocanegra lo llama "sierpe de vidrio", y la cuádruple imagen del arroyo, la rosa, el pez y el ave, que aunque no del todo calderoniana sin embargo se halla en la misma tendencia barroca, y como apunta Alfonso Méndez Plancarte apunta o imita "demasiado fielmente el monólogo de Segismundo en *La Vida es Sueño*".

Entre los poetas del barroco hispanoamericano una de las figuras más interesantes es la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). La fama de su genialidad la coloca en cumbre cimera. Su obra se derrama en los géneros de la poesía lírica, el teatro y la prosa. Ya se ha repetido innumerables veces que Sor Juana es más gongorista que calderoniana y estamos totalmente de acuerdo. Sin embargo la influencia de Calderón se palpa en la obra de la monja jerónima porque estaba en el ambiente de la época. Habiéndose ya agotado aquel vivir regocijado del momento presente, el "carpe diem", la mirada del barroco trasciende los límites del espacio en búsqueda de lo infinito, de algo más imperecedero. Espigamos un ejemplo en el Romance: "Estos versos lector mío" de Sor Juana que imita a Calderón en la técnica de la acentuación del monosílabo átono como final agudo de verso. Ejemplo: En "que ferían al ocio las/ precisiones de mi estado".

Sobre todo la influencia calderoniana en Sor Juana se reserva a las ideas de alguno que otro verso. Alfonso Méndez Plancarte señaló muchas concordancias entre la obra de Calderón y Sor Juana.¹⁰

Hacia fines del siglo diecisiete en México cunde "la gustosa primavera de villancicos" como los llama Alfonso Reyes. Tanto los villancicos anónimos como los firmados llevan el sello innegable del ambiente de la época. Cultis-

⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁰ MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, señala versos e ideas en los que Calderón y Sor Juana coinciden en: *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

mos, acrobacias verbales, aztequismos, simbolismos religiosos y teológicos, macarronismos y manías latinizantes, son comunes en los villancicos. De canciones sólo navideñas, los villancicos se abren ahora a celebrar otras fiestas y conmemoraciones religiosas.

En los villancicos poco conocidos de la época colonial se hallan huellas de Calderón, pero éstas se circunscriben como en el caso de Sor Juana a rasgos de estilo, repeticiones, o versos con estructuras parecidas a las de Calderón. En villancicos fechados entre 1682 a 1720 debidos a autores poco conocidos como Joseph de la Barrera Varaona, Silvestre Florido, Joseff de Mora y Cuéllar, Juan Alejo Téllez Girón, Pedro de Soto Espihola y Francisco de Atiza y Pinedo,¹¹ y que fueron cantados en diversas festividades en la Catedral de México o en la Catedral de Puebla de los Angeles, se hallan estos rasgos. Coplas con asinetos como: "Vuela, vuela, vuela" o "Victoria, victoria"; alusiones a los cuatro elementos; versos como el siguiente: "Basilisco entre flores/ fue la serpiente"; utilización de frases macarrónicas que hablan a las claras de una ascendencia calderoniana. Y lo que se aplica a los villancicos se puede hacer a las pastorelas. Olavarría Ferrara en su *Reseña histórica del Teatro en México*¹² menciona una pastorela anónima, sin título en la que el estribillo recuerda a Calderón:

¡Vivan Luzbel y sus tropas!
¡Soldados míos, alerta!
que están el contrario en compañía
¡Arma! ¡Arma! ¡guerra! ¡guerra!¹³

El siglo XVIII llega como un siglo de transformaciones en el orbe hispánico. Al advenimiento de los Borbones se significan cambios profundos. En la Nueva España se advierten también éstos. A los intereses poéticos de la cultura se suceden ahora los intereses sociales. Los hombres de este siglo piensan ya por sí mismos. Quieren edificar una nueva conciencia pública. Recogen por un lado las novedades del pensamiento europeo y las unen a su naciente espíritu de mexicanidad. Se sienten más alejados que nunca de España. Son rasgos de la época —dice Alfonso Junco— "la adopción de una filosofía inmanente que no niega lo trascendente, la concepción del filósofo

¹¹ Consultados en Andrés Estrada Jasso. "Antología de Villancicos en la época Colonial. (En preparación).

¹² OLAVARRÍA Y FERRARA. *Reseña histórica del Teatro en México*. 3a. edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México. Editorial Porrúa. Biblioteca Porrúa No. 25, 1961. Tomo I, p. 120.

¹³ *Ibid.*, p. 120.

como ciudadano del mundo, la noción revolucionaria de que la autoridad se origina en la voluntad del pueblo, la condenación de la cultura pre-hispánica, el sentido de la nacionalidad mexicana, y por último, el auge de la cultura clásica, la cual vino a ser, si no la determinante, al menos la noble madrina de la futura independencia".¹⁴ En el aspecto literario en la Nueva España, desde fines del siglo XVII hasta el XVIII el gusto y la imitación de las obras de Calderón sigue latente. Junto a él, como su sombra está Moreto, a veces Rojas Zorrilla, Lope, Tirso, o Alarcón.

Una de las figuras más relevantes del teatro en México durante el siglo XVIII fue Eusebio Vela, natural de Toledo (1688). Vela perteneció a una familia de arraigo en el teatro pues su hermano José fue actor y tenían relaciones con parientes y amigos de los círculos teatrales de España. Eusebio se casó con Tomasa Mange en primeras nupcias y tuvo un hijo Pedro. Se cree que para 1713 vino a la Nueva España. El primer dato de su estancia en América es un contrato fechado el 16 de marzo de 1716 en el cual se hallan su hermano José y él, adscritos a la Compañía de Teatro del Coliseo de México, como primer galán y gracioso. Desde esa fecha 1716 hasta la de 1745 Vela figuró ya como actor, empresario o comediógrafo en dicho teatro. Eusebio se encuentra tan vinculado al Coliseo Viejo, que la terminación de su contrato con el teatro puede decirse que concluye una época, pues también el mismo edificio fue reemplazado por otra construcción nueva.

Del éxito de Eusebio Vela como escritor y empresario da buena cuenta la *Gazeta de México*¹⁵ que en junio de 1733 lo mencionaba como autor entre otras de *El Apostolado de las Indias*. Aunque Vela es un autor español por ascendencia, su labor fructífera en el teatro la realizó en Nueva España. En la búsqueda de raíces calderonianas su obra, antes mencionada, está emparentada en el tema con *La Aurora de Copacabana* de Calderón, ya que ambas obras persiguen por igual un fin religioso. Calderón y Vela se sintieron atraídos por un tema del momento imbricado en el sentir barroco. El tema de la Aurora, del triunfo de la ley sobre las tinieblas nocturnas, tuvo mucha vida durante la época. La comedia brasileña de Calderón se llama "*La Aurora de Copacabana: triunfo de la luz católica sobre las tinieblas de la herejía calvinista*".¹⁶

¹⁴ REYES, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica, 1948, pp. 119-120.

¹⁵ En *Gazeta de México*. Núm. 67. Junio de 1733, p. 533.

¹⁶ ALATORRE, Antonio. *Los 1001 años de la Lengua Española*. México. Edición Bancomer. Nov. 1979, p. 285.

La obra de Vela presenta también el triunfo de la fe sobre las tinieblas de la idolatría. *La Aurora de Copacabana* recoge tres momentos de la historia del Perú: la llegada de los españoles, la invasión y la implantación de la fe cristiana por medio del culto a la Virgen de Copacabana. La de Eusebio Vela presenta por su parte a los españoles ya en plena conquista esperando la llegada de los misioneros que vinieron a efectuar la conquista espiritual de los indígenas. A su vez toma episodios históricos para darle veracidad a la obra, la del martirio de Cristóbal, el hijo del cacique Axotécatl, y la vuelta a la vida de un joven indígena por Fray Martín de Valencia, episodio narrado en la *Historia Eclesiástica Indiana* de G. de Mendieta (México 1870). Se pueden identificar entre las dos obras rasgos de semejanza como la aparatosis escénica en la presentación de ángeles rodeando el cuadro de la Virgen en ambas obras; la espera de cuatro días para el sacrificio de Gualcolda (en Calderón) y de Cristóbal (en Vela). Los estribillos de "¡Guerra! ¡Guerra!" tan comunes en obras de Calderón; la inclusión del demonio en disfraz de Idolatría en Calderón, y del indígena Ixcóhuatl, en Vela. En ambos es esencial el tema de la propagación del culto mariano, pues por intermedio de María, tanto Gualcolda como Cristóbal llegan a salvarse del rigor de sus enemigos. Los personajes de Vela, tanto españoles como indígenas usan un lenguaje similar al calderoniano, las frases y oraciones en ambas obras se emparentan así, poniendo a Vela en la lírica post-calderoniana.

En el siglo XVIII el sacerdote Cayetano de Cabrera y Quintero se muestra seguidor de Calderón. El padre Cabrera nació a fines del siglo dieciocho y murió entre 1776 o 1778, en el convento de los padres Hospitalarios Bethlemitas de la ciudad de México.¹⁷ Entre 1720 y 1766 se produce la obra literaria de Cabrera. Claudia Parodi, en el estudio introductorio a la publicación de la obra-dramática de este autor menciona entre otras la comedia *El Iris de Salamanca*, así como también obras en verso latino y castellano, amén de una singular y copiosa producción de manuscritos atribuibles a Cabrera y Quintero.

Por la heterogeneidad de sus temas profanos y divinos, la obra de este autor resulta fértil campo de estudio. Cabrera y Quintero puede adscribirse a la escuela post-calderoniana. La comedia española de la época concede más importancia a la verdad poética sobre la histórica y esto se puede constatar en la obra de Calderón, tanto como en *El Iris de Salamanca* de Cabrera. Los

¹⁷ Cfr. en José Beristáin y Souza Navarro. "Don Cayetano de Cabrera y Quintero". *Biblioteca Hispano-americana Septentrional*. VI México 1816; y Francisco Sosa *Biografía de mexicanos distinguidos*. México 1884; además en Eguiara y Eguren *Biblioteca Mexicana*.

materiales de utilería necesarios para la veracidad de los elementos mágicos en la comedia de Cabrera, como en las obras de Calderón, son sumamente exagerados y complicados. En la caracterización de personajes Cabrera se significa como seguidor de las normas del teatro español. El personaje de María es "similar a la mujer hombruna del teatro calderoniano y post-calderoniano; la Rosaura de *La Vida es sueño* pretende por sí misma lavar su honra mancillada".¹⁸ Cabrera sigue a Calderón en el juego entre apuestas, equívocos y correspondencias y la utilización de partes musicales en la obra.

Las obras menores de Cabrera llevan también la huella del español. Dos de las pequeñas comedias de Cabrera fueron escritas precisamente para representarse antes de las comedias de Calderón intituladas *Dando todo y no dando nada* y *El escondido y la tapada*. Estas comedias o loas presentan personajes alegóricos como la Fama, la Poesía, el Gozo, la Pintura, la Historia y en todo siguen a los modelos calderonianos.

En nuestro recorrido en busca de la presencia de Calderón en México debemos considerar las representaciones que de sus obras se hicieron en la Nueva España. La primera representación fue la de *El gran teatro del mundo* en náhuatl, en 1655 en Chapa de Mota. No vuelve a haber en la historia del teatro en México mención de Calderón hasta 1728 cuando en el Real Palacio del Virrey se representó *Celos aún del aire matan*. De que era bien conocido Calderón en México, nos habla el expediente de un Auto del 15 de diciembre de 1728 firmado por don Basilio Venegas, oidor de la Real Audiencia. En el acta de dicho Auto se mencionan las comedias más en boga en Nueva España, entre 1755 y 1786 y éstas son: *La vida es sueño*, *La Dama Duende*, y *El mayor monstruo los celos*.¹⁹ Las carteleras del teatro "El Coliseo Nuevo" del domingo 27 de marzo de 1785 a febrero de 1786 señalan las presentaciones de *La niña de Gómez Arias*, *La Vida es sueño* y *La Dama duende*.

De las fuertes restricciones y censuras que las obras de todos los dramaturgos sufrieron durante el siglo XVIII no se salva Calderón. En el documento firmado en el Santo Oficio en enero 20 de 1791 el censor don Ramón Fernández del Rincón, hablando de las obras de teatro representadas en la Nueva España señala que *La Niña de Gómez Arias* de Calderón y *La Raquel* de García de la Huerta son obras en las cuales no obstante los horrores que en ellas cometen los personajes nadie ha prohibido su representación aunque sobrados motivos habría para prohibirlas.²⁰

¹⁸ PARODI, Claudia. Prólogo a Cabrera y Quintero Cayetano Javier de *Obra Dramática. Teatro Novohispano del Siglo XVIII*. México: UNAM, 1976, p. XXXV.

¹⁹ OLAVARRÍA, p. 80.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

La primera mitad del siglo XIX se muestra raquítrico en cuanto a espectáculos. Parte por los movimientos libertarios, y luego por la consolidación de la República. Entre agosto de 1806 cuando se presentó en el Coliseo Nuevo *Los Empeños de un acaso*. Y la temporada de 1826 en el Teatro Principal que tuvo en cartelera *El Alcalde De Zalamea* se abre un silencio. Este fue debido a la confrontación armada de la Independencia de España. Como un comentario de Olavarría al epílogo de la lucha armada escribe en su *Reseña Histórica*...²¹: "Con la severidad del Segismundo de Calderón de la Barca, los políticos mexicanos habían derrocado a don Agustín de Iturbide y ofrecido, si bien a regañadientes, el planteamiento del sistema federal".²²

En la época de la Independencia la preocupación mayor que absorbió la inteligencia de todos fue la consolidación de lo establecido. El teatro, en esta época, no fue más que un recurso de distracción y esparcimiento en horas determinadas. En abril de 1826 el Teatro Principal vuelve a abrir su temporada con *El Alcalde de Zalamea*. En agosto de ese mismo año la sección coreográfica presentó entre otros bailes *Ni amor se libra de amor* de Calderón. Esta fue llamada "fiesta de zarzuela" y en ellas alternaba canto, danza y diálogo. Calderón fue el creador de este tipo de obras que mezclaban elementos cortesanos, mitológicos, rústicos y populares. La obra fue presentada por Andrés Pautret y fue todo un éxito.

Hacia 1855 vuelve al Teatro Nacional la temporada teatral anunciando entre otras *Casa con dos puertas*. De 1865 a final de siglo el espectáculo teatral en México fue acaparado por las compañías de ópera italianas, que fueron siempre bien recibidas en México. Junto a ellas la escena teatral muestra también relativa actividad. Se destacan varias compañías de teatro que vinieron de la madre Patria: la compañía española de José Valero, la de Bernía-Buerón, la compañía de Leopoldo Burón, la de Antonio Vico. Todas ellas traían en sus carteleras obras de Calderón. Las obras de este dramaturgo que más se representaron fueron: *El Alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *A secreto agravio, secreta venganza*. Estas obras fueron presentadas en el Teatro Nacional, Iturbide, Principal y Arbeu.

Los periódicos de la época y las revistas literarias comentan las obras de Calderón. *El Domingo*, semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales presenta en el número del domingo 29 de junio de 1873,²³ un artículo de "Calibán" (Gustavo Adolfo Baz) en el que comenta el éxito del *Alcalde*

²¹ OLAVARRÍA, *op. cit.*

²² Cfr. OLAVARRÍA, p. 185.

²³ BAZ, Gustavo Adolfo. *Teatros: El Domingo*. 4a. época, núm. 29 (junio 29 de 1873), pp. 389-391.

de *Zalamea*, en el cual el autor se muestra partidario con Schlegel de llamarlo "gran poeta y genio" porque retrató con una maestría sin igual al corazón humano".²⁴ Así mismo el Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera) en *El Partido Liberal* el 26 de abril de 1885 escribió sobre la obra *A secreto agravio, secreta venganza*, analizando la obra desde el punto de vista de la moral.

El siglo XX se inaugura con *Casa con dos puertas es mala de guardar* con la compañía de María Guerrero. En lo que va del siglo veinte, siguen las compañías españolas presentando en sus repertorios obras de Calderón, pero además de las obras ya mencionadas se han agregado las siguientes: *El gran teatro del mundo*, *La hidalga del valle*, *El mágico prodigioso*, y presentando como teatro leído en "Poesía en Alta Voz" *La Cena de Baltazar*.

Se puede concluir que desde la época colonial hasta 1970 la pervivencia de Calderón se ha debido sobre todo a la influencia directa de España en el intercambio de directores de teatro y compañías, del grupo de Teatro Español en México.

La década de 1970 marca ya un cambio en las presentaciones. Por primera vez son mexicanos los actores y los directores. Como sucediera años atrás en que el elemento indígena se unió al español forjando un nuevo hombre, el mexicano, las ideas de Calderón han penetrado a este mexicano hasta llegar a ser parte integrante de su Ser. El gran dramaturgo Rodolfo Usigli escribió *Buenos días, Señor Presidente* con calco calderoniano presentando el candente problema del individuo frente al "establishment". Los aciagos días de Tlalotelco (octubre 2, 1968) proporcionaron la anécdota para la obra de teatro.²⁵

En nuestro análisis de la presencia de Calderón en México podemos concluir que se hallan cuatro fases bien diferenciadas. La primera la del siglo XVII en la cual la imagen de Calderón se disfraza de copal e incienso. Para ser aceptado por el indígena era necesario presentarse bajo un ropaje conocido y en la lengua nativa. La segunda, la época Colonial que es una fase de emulación y de imitación. Los autores, ya peninsulares o ya nativos de América, tratan de imitar el tono, las ideas, el estilo de este epígono del Siglo de Oro. Los siglos XIX y parte del XX constituyen una tercera fase donde el elemento español todavía latente en México, mantuvo viva la presencia de este autor mediante las representaciones teatrales de sus obras. La cuarta fase arranca de la década pasada (1970). Ahora es el mexicano quien se ha vuelto con

²⁴ *Ibid.*, p. 390.

²⁵ GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. "A secreto agravio, secreta venganza". *Partido liberal*. (Abril 26-1885).

²⁶ Leer un interesante artículo. Schanzer George O. "Usigli, Calderón and the Revolution". *Kentucky Romance Quaterly*. 26 (1979), pp. 189-201.

admiración hacia la obra de Calderón haciendo suyos sus pensamientos. Los valores universales de las obras de Calderón son siempre antiguos y siempre nuevos. Por eso Calderón vive en el espíritu del mexicano, ya no con el ropaje del indígena, ni del español, sino con un alma netamente mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

- ARROM, José Juan. *El Teatro de Hispanoamérica en la época Colonial*. Habana: Ed. Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- BAZ, Gustavo Adolfo. "Teatros" *El Domingo*. 4a. época, núm. 29. (Junio 29 de 1873).
- CABRERA Y QUINTERO, Cayetano Javier de. *Obra dramática: Teatro novohispano del Siglo XVIII*, edición crítica, introducción y notas de Claudia Parodi. México. Universidad Autónoma de México, 1976.
- CALDERÓN DE LA BARCA, don Pedro. *Obras Completas*. III tomos. España: Editorial Aguilar, 1967.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas*. III tomos. Edición, Prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México. Fondo de Cultura Económica, 1952.
- ESTRADA JASSO, Andrés. "Antología de Villancicos de la Epoca Colonial". (En preparación).
- FREDEN, GUSTAF. "La Cena de Amor" (Estudios sobre Calderón de la Barca. *Insula*. Madrid: Instituto Ibero Americano Gotemburgo, Suecia, 1962.
- Gacetas de México: Testimonios Mexicanos Vol. I. Años 1722-1728*. México. SEP. 1949.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras III. Crónicas y Artículos sobre Teatro-1*. (1876-1880). México: UNAM, 1974.
- "A Secreto agravio, secreta venganza". *Partido Liberal*. (Abril 26 -1885).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- "El Teatro de la América Española en la época Colonial" en los Cuadernos de Cultura Teatral del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Buenos Aires. Comisión Nacional de Cultura, No. 3, 1936.
- HORCASITAS, Fernando. *El Teatro Náhuatl*. Epocas Novo-hispano y Moderna. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- HUNTER, William A. *The Calderonian Auto Sacramental El Gran Teatro del Mundo*. An edition and Traslation of a Náhuatl Version. New Orleans: Middle American Research Institute. Tulane University, 1960.
- MAGAÑA, Antonio y RUTH S. Lamb. *Breve Historia del Teatro Mexicano*. México. Ediciones de Andrea. Manuales Studium Núm. 8, 1958.
- MAÑÓN, Manuel. *Historia del Teatro Principal en México*. México: Editorial Cultura, 1932.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de. *El Programa de 100 años de Teatro en México*. México: Ed. Mexicana, 1950.
- MONTERDE, Francisco. *Bibliografía del Teatro en México*. Col. Monografías Bibliográficas Mexicanas. México: 1933.

- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del Teatro en México 1538-1911*, 3a. edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México. Biblioteca Porrúa. No. 25, 1961.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas Novohispanos*. Estudio, selección y notas. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1944.
- REYES, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- "Un tema de la Vida es Sueño" *Obras Completas*. Capítulos de Literatura Española. 2a. serie. México: Fondo de Cultura Económica.
- REYES DE LA MAZA, Luis. *El Teatro en México con Lerdo y Díaz*. (1873-1879). México: UNAM, 1963.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *El Teatro de Nueva España en el Siglo XVI*. México: SepSetentas, 1973.
- SCHILLING, Hildburg. *Teatro Profano de la Nueva España*. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII. México: Centro de Estudios Literarios, 1958.
- SCHANZER, George O. "Usigli, Calderón and the Revolution". *Kentucky Romance Quaterly* 26 (1979).
- SPELL JEFFERSON REA Y MONTERDE, Francisco. *Eusebio Vela: Sus obras y el Teatro en México*. Ed. Universitaria, 1948.
- STEN, María. *Vida y Muerte del Teatro Náhuatl*. México: SepSetentas, 1974.
- Tres piezas teatrales del Virreinato*: Tragedia del triunfo de los Santos, Coloquio de los Cuatro Reyes de Tlaxcala, Comedia de San Francisco de Borja. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- USIGLI, Rodolfo. *México en el Teatro*. México: Imprenta Mundial, 1930.
- VALBUENA PRAT, Angel. Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras. Barcelona: Juventud, 1941.
- *Literatura Dramática Española*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1950.

CARLOS FUENTES Y SU NUEVA NOVELA

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

DRA. MA. GUADALUPE MARTÍNEZ DE RODRÍGUEZ

CARLOS FUENTES, en su ensayo sobre "La nueva novela hispanoamericana" dice: "Curiosamente, solo dos escuelas literarias se han empeñado en prolongar la vida del realismo burgués y sus procedimientos: el llamado realismo socialista... y la antinovela francesa, que lleva los procedimientos realistas a su expresión final: la de un mundo descriptivo de objetos vistos por personajes en la etapa sicologista más fragmentada: el *nouveau roman* francés bien podría llamarse la novela del realismo neo-capitalista".¹ Entre estos novelistas franceses podríamos señalar a Robbe-Grillet, Nathalie Sarraut, Marguerite Duras, quienes manejan esta técnica literaria.

Ahora bien, Carlos Fuentes, conscientemente capta las grandes directrices de esta evolución novelística internacional: europea, francesa, hispanoamericana y mexicana a la vez, considerando nosotros su novela *La muerte de Artemio Cruz* como *nueva novela*, tesis que sostenemos en esta ponencia, cuyas características principales técnico-literarias son: el uso del monólogo interior, la mitificación de personajes, la ambigüedad humana, la proyección universalista de los personajes como sucede con el cacique Pedro Páramo o el terrateniente Artemio Cruz; el uso del flash-back, la técnica cinematográfica, el manejo de las imágenes y asociaciones, los contrapuntos de estilo y de tiempo, el lenguaje populista, etc.

¹ FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Ed. J. Mortiz. Méx. 1a. ed., 1969, p. 19.