



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DE *A NINGUNA DE LAS TRES* (1844),
DE FERNANDO CALDERÓN”

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta

JONATHAN GUSTAVO RICO ALONSO

ASESORA: DRA. LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA

Ciudad Universitaria, 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis fue realizada gracias al apoyo del Proyecto PAPIIT número IN402212 “Rescate de obras de escritores mexicanos del siglo XIX”, cuya responsable es la Dra. Belem Clark de Lara, del que fui becario de terminación de estudios de licenciatura y elaboración de tesis durante dos años.

*A todos y cada uno de ellos que
ayudaron a cristalizar este sueño.*

*¿Qué más natural que entre Lector y Lectora
se establezca mediante el libro una
solidaridad, una complicidad, un lazo?*

Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Facultad de Filosofía y Letras.

A la Biblioteca Nacional de México y la Hemeroteca Nacional de México, particularmente a sus fondos reservados por la accesibilidad de los materiales que consulté.

Al Proyecto de Rescate de Escritores Mexicanos del siglo XIX (PAPIIT IN402212).

A mi asesora, doctora América Viveros, cuyos incalculables y siempre oportunos consejos, comentarios, correcciones y observaciones, diéronme como fruto esta tesis.

A la doctora Belem Clark, por sus enseñanzas invaluable y apoyo innegable; mentora, a quien tanto admiro y aprecio.

A los doctores, Ana Laura Zavala y Alejandro Higashi, porque gracias a ellos y a los profesores invitados a su Seminario conocí la crítica textual.

A la maestra Alicia Bustos Trejo, por su lectura atenta y correcciones precisas.

A la maestra Coral Velázquez, por su ayuda incondicional.

A mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, por su infinita sabiduría.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: “Vida y obra de Fernando Calderón. De escenarios, lunetas y actores en la primera mitad del siglo XIX”	10
CAPÍTULO II: “De espejismos y ofuscamientos en la literatura del siglo XIX: <i>A ninguna de las tres</i> como la horma de <i>Marcela</i> o <i>¿a cuál de los tres?</i> ”	29
CAPÍTULO III: “De ediciones críticas de obras dramáticas mexicanas del siglo XIX. El caso de <i>A ninguna de las tres</i> (1844), de Fernando Calderón”	43
CONSIDERACIONES FINALES	60
<i>A ninguna de las tres</i> (1844) [edición crítica]	
Transmisión editorial póstuma	65
Advertencia editorial	76
Dedicatoria	82
Litografía	83
Personajes	84
Acto I	85
Acto II	134
BIBLIOGRAFÍA	
I. DIRECTA	177
II. INDIRECTA	178
ÍNDICES	
I. Personas	190
II. Obras	197
III. Personajes	203
IV. Instituciones, imprentas, edificios, monumentos, establecimientos y sitios	205
V. Calles, callejones y avenidas	208

INTRODUCCIÓN

El interés personal por editar críticamente la comedia de costumbres *A ninguna de las tres* (1841, Teatro Principal de la Ciudad de México), en dos actos y en verso, del dramaturgo jalisciense por nacimiento, zacatecano por adopción– Fernando Calderón Beltrán (1809-1845), surgió hace poco más de dos años cuando me inscribí al Seminario de “Crítica Textual” dirigido por los doctores Ana Laura Zavala Díaz y Alejandro Higashi e impartido por profesores como los doctores Belem Clark de Lara, Laurette Godinas, Aurelio González y el maestro Israel Ramírez, entre otros, adscritos a la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Máxima Casa de Estudios.

Los frutos de aquellas enseñanzas memorables, junto con el valioso apoyo y la admirable paciencia de mi asesora, la Dra. Luz América Viveros Anaya, los recojo ahora en esta tesis que, a grandes rasgos, está conformada principalmente por la investigación y la edición: dos elementos esenciales e imprescindibles para quienes deseen realizar ediciones críticas con la rigurosidad académica que esta disciplina requiere.

En el primer capítulo de la presente tesis indago y reflexiono en la vida social y literaria del autor en cuestión. Sin la pretensión de crear una nueva y sencilla biografía, esto es recogiendo únicamente lo que sus primeros biógrafos José María Heredia, Manuel Payno y José Joaquín Pesado escribieron, y Francisco Monterde y Tola de Habich añadieron, expongo, a modo de panorama, un retrato de la vida teatral en el México recientemente independizado, con el fin de que los lectores conozcan el quehacer dramático de Calderón Beltrán durante su estancia en la Capital y en sus años subsecuentes.

En lo concerniente al segundo capítulo, comparo minuciosamente la comedia *A ninguna de las tres* con la obra *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* (1831, Teatro del Príncipe), de

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873). El examen comparativo lo encauzo a partir de un análisis formal: revisión del tiempo, el espacio, los personajes y los temas de ambas comedias, para hacer explícitas tanto sus características en común como sus diferencias. Ello me permite proporcionar un lugar justo y único a la composición de Calderón Beltrán, pues tradicionalmente, las críticas literarias nacional e internacional, la han juzgado y calificado como un molde o reverso de la comedia bretoniana.

En el tercer y último capítulo, con base en un caso: la edición crítica de *A ninguna de las tres*, abordo las vicisitudes y avatares que tiene que enfrentar un editor de obras teatrales. Para este apartado de la tesis, comienzo por definir qué es una edición crítica; muestro el estado de la cuestión acerca de los trabajos académicos hechos en España y en México; expongo cuáles son los problemas de editar críticamente obras dramáticas, así mismo, me apoyo en la teoría de la semiología teatral de María del Carmen Bobes Naves para advertir que un texto dramático es una unidad compuesta por un texto literario o texto principal y un texto secundario o texto espectacular. Concluyo este tercer capítulo con la descripción y revisión textuales de la comedia antes mencionada.

En lo que respecta a la edición crítica de *A ninguna de las tres*, mi principal objetivo fue llevar al cabo una propuesta de edición crítica. A pesar de que la comedia de Calderón Beltrán ha sido publicada y editada tanto individual como colectivamente en doce ocasiones desde la centuria antepasada, y calificada por la crítica literaria como un obra excepcional de las letras mexicanas, no ha contado con una edición fidedigna ni con un estudio ecdótico y analítico. Así, sólo ha sido, hasta ahora, presentada solamente en ediciones divulgativas y comerciales, por lo que propongo esta edición crítica que intenta, además atraer a los lectores y espectadores modernos tanto a su lectura como a su representación, pues los referentes culturales, históricos, lingüísticos, políticos, sociales y económicos de éstos han cambiado significativamente en comparación con sus precursores de la primera mitad del siglo decimonono.

Otro de los intereses que me llevaron a editar *A ninguna de las tres* fue la necesidad por comenzar a surcar los caminos de la crítica textual de las obras teatrales decimonónicas, puesto que éstas han quedado soslayadas y desatendidas por la ecdótica y la filología mexicanas. Esto en gran parte, porque, en mi opinión, se han privilegiado otros géneros literarios como la novela o el cuento por encima del teatro, y porque, a diferencia del tipo de escritura de aquéllos, que es prosódica, la mayor parte del teatro mexicano de la primera mitad del siglo XIX fue escrita en verso, característica que se debe tomar en cuenta en el proceso de edición, pues implica, ciertamente, atender la versificación, el ritmo y la métrica de los versos, entre otros aspectos importantes.

También es importante señalar que son pocas las obras dramáticas de aquel siglo que nos han llegado, en comparación con otros géneros: novelas y cuentos. Nos hemos centrado básicamente en los dramaturgos canónicos: Ignacio Rodríguez Galván, Manuel Eduardo de Gorostiza y Fernando Calderón. Faltaría, pues, emprender proyectos colectivos de rescate y de edición de textos teatrales para incrementar nuestros conocimientos literarios, dramáticos y editoriales de la centuria antepasada.

Cabe mencionar que inicié este proyecto de investigación y de edición en los fondos reservados de la Biblioteca Nacional de México y de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde consulté las *Obras poéticas* (1844), de Fernando Calderón que incluyeron, por primera vez, la comedia *A ninguna de las tres*. Proseguí a fijar esta pieza dramática debido a que, fue el único testimonio que revisó aún en vida el autor y porque, de acuerdo con su editor Ignacio Cumplido, fue una publicación cuidada.

Una vez concluida la edición crítica, que contó con un aparato crítico –notas a pie de página– y una advertencia en la que incorporé un *stemma* de las ediciones de 1844 hasta 1999 de *A ninguna de las tres*, en el que tracé la recepción de esta comedia y evidencié algunas de las alteraciones textuales que ha sufrido a lo largo de dos siglos, ofrezco como apéndice los índices particulares: personas, obras, personajes, instituciones, monumentos,

sitios, avenidas, calles, barrios, cuyas funciones principales son que los lectores conozcan, por un lado, el universo cultural del autor de la obra teatral, y por el otro, que tengan conocimiento de los contextos políticos, literarios, económicos, sociales, etc., de los primeros cincuenta años del siglo XIX.

Capítulo I: Vida y obra de Fernando Calderón.

De escenarios, lunetas y actores en la primera mitad del siglo XIX

*Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question.
Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps
qui brise vos épaules et vous penche vers la terre,
il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi?
De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.*

Charles Baudelaire, “Enivrez-vous”, en *Petits poèmes en prose*.

“La del alba sería” aquel año de 1821 cuando México viose como una nación que onduló las banderas de la libertad y de la emancipación. Tras varios lustros de reuniones clandestinas de criollos, de enfrentamientos bélicos y de pugnas constantes contra la monarquía española, el cura Miguel Hidalgo, en 1810, con gran ahínco y carisma, gritó: “Mueran los gachupines”, exclamación aliciente y estentórea que provocó eco entre los indígenas. Éste era el momento idóneo de sanar las heridas de las batallas, de desconocer las leyes peninsulares, de abolir castas y títulos nobiliarios, empero también había llegado la hora de pensar y actuar como una nueva nación capaz de valerse por sí misma; apta de velar por sus propios intereses y, por ende, autoproclamarse independiente.

México tenía la obligación de crear y reformar instituciones que salvaguardaran las leyes y la economía nacional,¹ y de levantar academias en favor de la cultura, las ciencias y las bellas letras. Lamentablemente, durante los primeros años de vida independiente, la inestabilidad política-social permitió que sólo unas cuantas empresas se llevaran al cabo, como la asociación La Estrella Polar, de la que hablaré más adelante.

Los ideales de un Estado nuevo que apoyara las ciencias y las artes en el México del primer tercio de la centuria antepasada fueron revelados y anunciados por grandes

¹ “Durante las primeras tres décadas de vida independiente, las estructuras sociales y económicas de México, si bien sufrieron cambios sustanciales, siguieron conservando muchos de los rasgos esenciales del sistema colonial” (Ciro Cardoso *et al.*, “Características fundamentales del período 1821-1880”, en *MÉXICO EN EL SIGLO XIX, MÉXICO*, 1980, p. 52).

estadistas y diplomáticos nacionales como Tadeo Ortiz de Ayala, economista jalisciense quien supo expresar lo que nuestro país requería:

Dos son los planes de instrucción que necesita un Estado regularmente gobernado: el primero: la educación de los ciudadanos que por su aptitud y mayores facultades físicas y morales se dedican al estudio de las ciencias clásicas y emprenden la carrera de las letras, puede comprenderse en el primer rango de la civilización, [...] y el segundo: la instrucción popular elemental y preparatoria que tienda a generalizarse y a difundirse gratuitamente, en cuanto sea posible, a expensas del Estado.²

Mas la realidad fue diferente, ya que nuestro país no llegó, por entonces, a ser educado y civilizado en todas sus clases sociales:

Las masas rurales y urbanas fueron excluidas totalmente de cualquier participación en las instituciones y decisiones políticas nacionales [...]. Las décadas de 1830 y 1840 siguieron dominadas por la lucha entre las oligarquías, en la que los centralistas lograron imponer una Constitución reeditada bajo los principios de la organización central del poder político, con el establecimiento de un Supremo Poder Conservador que integró los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial exclusivamente con representantes de los propietarios.³

Gracias a que sabían leer y escribir, sólo las clases privilegiadas conocieron a los clásicos tanto grecolatinos como españoles; pudieron, de igual modo, deleitarse con lecturas en francés y en inglés y, en menor medida, en alemán. Por su parte, las jóvenes mexicanas forjaron su instrucción culta con lecturas para “señoritas” y clases de piano o de algún otro instrumento musical,⁴ mientras que sólo unos cuantos jóvenes salieron de México rumbo a Inglaterra, Italia y Francia. La capital de este último país fue la meca de la

² Tadeo Ortiz de Ayala, MÉXICO CONSIDERADO COMO NACIÓN INDEPENDIENTE Y LIBRE (BURDEOS, 1832), pp. 121-122.

³ Carlos San Juan Victoria y Salvador Velázquez Ramírez, “La formación del Estado y las políticas económicas (1821-1880)”, en MÉXICO EN EL SIGLO XIX (MÉXICO, 1980), pp. 69 y 77.

⁴ Al decir de Jorge Ruedas de la Serna: “La inexistencia de un público amplio que trascendiese el restringido segmento de las clases oligárquicas impidió que se estableciese esa relación de factores interesados a que nos hemos referido, pero, además, operó sobre la naturaleza de las obras producidas. Dirigidas a las ‘señoritas mexicanas’, pertenecientes a una oligarquía criolla de aspiraciones aristocrizantes, estas publicaciones debían cuidar que su contenido se ajustase al concepto de decencia y decoro moral sustentado por dicha clase” (J. Ruedas de la Serna, “La novela corta de la Academia de Letrán”, en LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO, UNAM, 1998, p. 63).

moda y el arte, además de haber sido la ciudad más visitada y evocada del siglo XIX, por sus encantos arquitectónicos, artísticos y literarios.

Por otra parte, las desigualdades entre los mexicanos eran los resabios de la Colonia que se estructuró en castas y fungió como la precursora de la división entre lo rural y lo urbano, privilegiando al segundo ora por razones económicas y políticas, ora por cuestiones culturales y sociales. En síntesis, para Francisco González, la historia de México, a partir de la Independencia y hasta la década de los ochenta, se inscribió en el fracaso al instaurar una monarquía napoleónica, en las pugnas crecientes entre los liberales y los conservadores, en las intervenciones bélicas, en los derrocamientos sucesivos de los gobiernos efímeros, en la pérdida de la mitad del territorio nacional, en las insurrecciones indígenas a causa de la destrucción de la propiedad comunal y en la imposición de un emperador extranjero.⁵

Permanecieron instituciones novohispanas como la Iglesia Católica, el Monte de Piedad, el Monte Pío, entre otras. La primera, se mantuvo como la mejor posicionada, ya que acumuló bienes tanto en efectivo como en especie; no obstante se logró la nacionalización y la desamortización de sus riquezas, además de que su poder de ingreso se debilitó en la Guerra de Reforma (1857-1861), lo cual, le permitió al gobierno de Juárez, la creación de bancos particulares.⁶ En tanto que el Monte de Piedad creció y se mantuvo como la máxima casa de empeño y préstamos que ha llegado hasta nuestros días.⁷

A partir de 1821, la nación mexicana comenzó un proceso de reconstrucción en sus sistemas político, social y económico. Esta etapa permeada de pronunciamientos armados y vicisitudes sociales fue un período de acción, en el cual se hicieron presentes la formación y la transición de sistemas de gobierno; la reorganización de sistemas de creencia; las pérdidas de vastos territorios y la inestabilidad económica y política.

⁵ Cf. Francisco González Hermosillo, “Estructura y movimientos sociales (1821-1880)”, en MÉXICO EN EL SIGLO XIX (MÉXICO, 1980), p. 227.

⁶ Cf. José Antonio Bátiz Vázquez, “Aspectos financieros y monetarios”, en MÉXICO EN EL SIGLO XIX (MÉXICO, 1980), pp. 166-167.

⁷ Para más información sobre la historia del Monte de Piedad *vid.* la nota 55 al acto II, escena II, en la presente edición crítica de *A ninguna de las tres*.

Los primeros grandes eventos políticos y geográficos ocurrieron un año después de que el emperador Agustín de Iturbide subiera al trono (1822). Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica optaron por integrarse al reciente Imperio Mexicano, empero un año más tarde, estas provincias centroamericanas se proclamaron independientes. Doce años después, Texas declaró su independencia (1836), que culminó con su anexión formal a los Estados Unidos de América en 1845. Al año siguiente, en 1846, inició la Invasión Norteamericana, antecedida por su política expansionista desde 1809, que concluyó con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en febrero de 1848, con el cual México entregó los territorios de Alta California y Nuevo México. Fue así como la geografía de la naciente República Mexicana se transformó abruptamente en menos de tres décadas.

Entre las varias batallas que tuvo que librar nuestro país durante la primera mitad del siglo XIX, se cuenta la llamada Guerra de los Pasteles (1838), que devino en la primera Intervención Francesa, en la que el general Antonio López de Santa Anna participó y perdió su pierna izquierda.

Además de los conflictos externos, en la Capital el pueblo mexicano tomó las armas el jueves 4 de diciembre de 1828, para asaltar y destruir el Parián, mercado ubicado a un costado de la Plaza de la Constitución: al triunfar la revuelta de la Acordada en contra del Gobierno de Guadalupe Victoria, una multitud de cinco mil personas atacó y saqueó las tiendas lujosas del edificio.⁸ La demolición de este mercado ocurrió en 1843, ordenada por el entonces presidente Santa Anna.

El ámbito político nacional tampoco fue estable; por el contrario, las constantes creaciones y aboliciones de leyes, decretos y planes que derrocaban o imponían a los presidentes, eran habituales. Como testimonios de las primeras prescripciones severas que

⁸ Cf. Silvia Marina Arrom, "Protesta popular en la Ciudad de México. El motín del Parián en 1828", en Silvia M. Arrom y Servando Ortoll, coords., *REVUELTAS EN LAS CIUDADES* (MÉXICO, 2004), p. 83. // Guillermo Prieto describió aquel saqueo: "se rompían puertas, se regaban joyas y encajes por los suelos, se desbarataban cajas con tesoros, se herían, se asfixiaban por arrebatarse lo que cogían [...] los ladrones que saqueaban, al salir del Parián, vendían a vil precio los efectos para volver a la carga" (G. Prieto, *MEMORIAS DE MIS TIEMPOS 1828 A 1840*, MÉXICO, 1906, p. 35).

se promulgaron tras conseguir México su independencia, se cuentan: la firma del Reglamento Provisional Político del Imperio Mexicano (18 de diciembre de 1822),⁹ el Plan de Casa Mata, proclamado el 1º de febrero de 1823, y la formulación de las Constituciones de 1824 y 1836, así como las Bases de Organización Política de la República Mexicana (1843) y el Acta Constitutiva y de Reformas (1847).

Aquél fue el panorama en que nació, creció y murió Fernando Mariano de la Purísima Concepción Calderón Beltrán, poeta, dramaturgo, juriconsulto, traductor y hombre que empuñó la espada en pro del liberalismo y asió las plumas romántica y costumbrista de las bellas letras. Vate que abrazó a Zacatecas como ciudad predilecta, a pesar de haber llegado al mundo en la casa que ahora lleva el número 208, ubicada en la calle del Liceo, en Guadalajara, Jalisco (antiguamente Nueva Galicia), el miércoles 26 de julio de 1809 y, que al día siguiente, fue llevado a recibir el sacramento del bautismo en el Sagrario de la Catedral de Guadalajara.¹⁰

Hacia 1824-1825, cuando tenía escasos 15 años de edad, su vocación literaria se hizo presente con la composición de algunos versos líricos que le declamaba a su padre, a pesar de que éste miraba con indiferencia el trabajo poético de su hijo.¹¹ Mas el gran amor que Calderón profesaba a la palabra escrita, lo condujo en 1825 a asistir a las reuniones de la asociación político-literaria La Estrella Polar de los Amigos Deseosos de la Ilustración –de tendencias liberales– en Guadalajara. Entre los miembros de este grupo de eruditos se contaron con las plumas de Valentín Gómez Farías, quien por esos años fungía como senador de Jalisco, y de Luis de la Rosa, a quien se le atribuye la fundación de la administración pública mexicana. La Estrella Polar comenzó a publicar su órgano

⁹ Algunas disposiciones de dicho reglamento fueron: la abolición de la Constitución Española, la imposición de la religión católica como único sistema de creencias y el asentamiento del Gobierno Monárquico Constitucional Representativo y Hereditario (cf. Reglamento Provisional Político del Imperio Mexicano. Soporte en línea: <<http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/regprov.pdf>> [Consultado el 22 de enero de 2014]).

¹⁰ Francisco Monterde reprodujo la fe de bautismo de Fernando Calderón, de donde tomo algunos datos biográficos (vid. F. Monterde, “Estudio preliminar” de A NINGUNA DE LAS TRES, UNAM, 1993, pp. XIII y XXI).

¹¹ Cf. M. Payno, “Prólogo” a OBRAS POÉTICAS (MÉXICO, 1844), p. XIV. Cabe apuntar que en 1823, falleció la madre del autor de *A ninguna de las tres*, y tres años después, su padre.

periodístico homónimo, impreso en la oficina de Ignacio Brambila, el 11 de agosto de 1822; sus editores se autonombraron “Polares”, quienes incluyeron textos de diversas disciplinas: Historia Universal, Geografía, Derecho, etcétera. Procedentes de la Universidad y del Seminario Conciliar Tridentino, los “Polares” criticaban con gran severidad el fanatismo y la riqueza del clero, que vivía ostentosamente.¹²

La juventud del poeta jalisciense trascurrió entre idas y retornos a Guadalajara y Zacatecas. En este último estado (donde sus padres poseían, entre otros inmuebles de su propiedad, la hacienda de La Quemada, ubicada en terrenos ahora comprendidos en el municipio de Villanueva) “cursó estudios latinos y cumplió programas de filosofía y letras con aprovechamiento sobresaliente” en el Colegio de San Luis Gonzaga, “obteniendo una de las becas reales concedidas a los jóvenes, cuyas familias hubieran prestado servicios importantes a la corona y fueran distinguidas”.¹³ Luego se inscribió en las cátedras de derecho constitucional, Derecho Canónico y Derecho Civil.

Ya en 1826 regresó a Guadalajara; allí continuó sus estudios de jurisprudencia hasta obtener el título de abogado por el Supremo Tribunal de Justicia de Jalisco, en mayo de 1829, el cual fue aprobado por unanimidad y con gran aclamación.¹⁴ Durante aquellos años, también en la antigua Nueva Galicia, llevó a escena *Reinaldo y Elina*, su primera composición dramática, en el Teatro de Guadalajara en 1827; a la que le siguieron: *Zadig*, *Zeila o La esclava indiana*, *Armandina*, *Los políticos del día*, *Ramiro, conde de Lucena*,

¹² Cf. Rafael B. de la Colina, “Algunos rasgos biográficos de Fernando Calderón”, en OBRAS POÉTICAS (VERACRUZ-PUEBLA-FRANCIA, 1883), pp. v-vi, y José Cornejo Franco, presentación a LA ESTRELLA POLAR (GUADALAJARA, 1977), pp. xviii-xix. En este último libro se publicó el facsímile del primer número de *La Estrella Polar*; los números restantes yacen en diferentes repositorios nacionales como la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, “Juan José Arreola”, que conserva un ejemplar de 1823 y su suplemento. No encontré ninguna publicación de la autoría de Fernando Calderón en el primer número de *La Estrella Polar*.

¹³ Filiberto Soto Solís, APUNTAMIENTOS PARA LA HISTORIA DEL PODER JUDICIAL (ZACATECAS, 2001), p. 114, y J. Bibiano Beltrán, “Departamento de Zacatecas. Necrología”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 3ª época, año III, trim. IV, núm. 1 163 (5 de febrero de 1845), p. 1.

¹⁴ Cf. F. Soto Solís, *idem* y B. Beltrán, *idem*.

Ifigenia y Hersilia y Virginia, las cuales fueron llevadas a las tablas entre 1827 y 1836 en teatros de Zacatecas y Guadalajara.¹⁵

El comienzo de una fructífera vendimia de éxitos era, para el autor de *Reinaldo y Elina*, la flor de Nilo que brota desde lo más profundo y, al abrirse, sus pétalos se armonizan como una melodía eufónica. A esta floresta, se le agregaron nuevos detalles: el poeta cubano José María Heredia, en un apartado de su *Miscelánea*, analizó el primer tomo de las *Obras* de Fernando Calderón publicadas en Guadalajara en 1828. Así como elogió la versificación fluida del joven poeta de apenas 19 años, marcóle también sus vicios métricos y errores como repeticiones y epítetos comunes.¹⁶ Con ello, Heredia se convirtió en el primer crítico de la obra lírica calderoniana. Surcó el camino de los posteriores análisis líricos y exclamó por primera vez: ¡El señor Calderón existe y Anáhuac tiene un poeta!

Después de haber concluido sus estudios en Guadalajara, Calderón regresó a Zacatecas; allí, en repetidas ocasiones fungió como magistrado del Supremo Tribunal de Justicia, además de haber sido elegido diputado al Congreso del Estado. Posteriormente, se desempeñó como coronel de artillería de la antigua milicia nacional, secretario de acuerdos del Supremo Tribunal de Justicia y secretario general del gobierno de Zacatecas. Años más tarde, en 1842, fue elegido fiscal de la segunda sala del Tribunal Superior de Justicia.¹⁷

Calderón Beltrán, poeta romántico que al unísono del estribillo: “Entre hierros con oprobio / gocen otros de la paz; / yo no, que busco en la guerra / la muerte o la libertad”, de su composición “El soldado de la libertad” (1838), cambió la lira por la espada en 1835 debido a sus convicciones políticas, para combatir en la batalla de Guadalupe en contra de la dictadura militar de Santa Anna. Lamentablemente fue herido de gravedad en el cráneo y

¹⁵ Cf. M. Payno, “Prólogo”, a *op. cit.*, p. XIV y J. J. Pesado, “Prólogo” a OBRAS POÉTICAS (MÉXICO, 1850), p. XI.

¹⁶ Vid. José María Heredia, “Revisión de obras. *Obras de Fernando Calderón*. Tomo 1º. Guadalajara. 1828. Un tomo en 8º de 160 páginas”, en *Miscelánea*. Periódico crítico y literario. Tlalpan, México, Imprenta del Gobierno, núm. 3, noviembre de 1829, pp. 92-97, *loc. cit.*, pp. 93-94, recogido en Alejandro González Acosta, editor, José María Heredia, MISCELÁNEA (UNAM, 2007), pp. 65-69, y en Fernando Tola de Habich, “Presentación” a OBRAS POÉTICAS (UNAM, 1999), pp. IX-XI.

¹⁷ Cf. F. Soto Solís, *op. cit.*, p. 115.

tardó varios meses en recuperarse.¹⁸ Éste fue el preámbulo de las vicisitudes por las que atravesó nuestro vate jalisciense hasta llegar a 1837, cuando fue desterrado de Zacatecas, por lo que se trasladó a la Ciudad de México, en donde permaneció algunos meses.

Entre los atenienses, el ostracismo, el destierro político, era marca de oprobio permanente. Salir de la patria con el vergonzoso estigma traía, seguramente, el decaimiento de los ánimos y, al mismo tiempo, el deseo constante de regresar. De igual manera, ocurrió a Calderón Beltrán, quien fue exiliado y padeció las consecuencias económicas y emocionales.¹⁹ No obstante, paradójicamente su destierro lo retribuyó en su formación literaria con su ingreso a la Academia de Letrán.

A su llegada a la Capital, el compositor de “El soldado de la libertad” era, de acuerdo con una prosopografía de Fidel:

[...] grueso, ancho, chaparro, desgarbado, casi vulgar, con aspecto de vendedor de sarapes o de cueros de chivo. / Entrecano, con una patilla de columpio que alargaba y encallejonaba su rostro picado de viruelas, nariz roma y labios gruesos que dejaban al descubierto unos dientes grandes y renuentes a una arreglada conformación. Fernando habría pasado por feo en grado heroico, sin la mirada de sus ojos garzos que iluminaba y embellecía su fisonomía, haciéndola dulce y simpática por extremo. / Un sombrerillo blanco, tendido, una polvosa levita verde, unos zapatos bajos excéntricos y un bastoncillo de Pepito.²⁰

Calderón Beltrán se instaló en una pequeña casa de *plato y taza*, ubicada en la calle de San Andrés (actualmente, Tacuba), que tenía pegado en la puerta el rótulo de *Amoladuría*, que él mismo glosó con innumerables chistes.²¹ Cerca de su nuevo hogar, se encontraba la Academia de Letrán, fundada en junio de 1836 con ideales nacionalistas y que acogió en sus asientos tanto a liberales como a conservadores. Muy pronto, Calderón hizo amistades

¹⁸ Cf. M. Payno, “Prólogo”, a *op. cit.*, p. XIV, J. J. Pesado, “Prólogo”, a *op. cit.*, p. XI y R. B. de la Colina, “Algunos rasgos biográficos de Fernando Calderón”, en *op. cit.*, pp. VI-VII.

¹⁹ Al igual que Fernando Calderón, Ignacio Ramírez, “El Nigromante” y Manuel Payno conocieron el exilio, a causa de la defensa de sus ideales (cf. Celia Miranda, LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO, UNAM, 1998, pp. 33 y 37).

²⁰ G. Prieto, *op. cit.*, p. 199.

²¹ Cf. *Ibidem*, p. 209 y DIRECTORIO TELEFÓNICO DE LA CIUDAD (MÉXICO, 1991), s. p. // “El *plato y taza* quería decir una accesoria para la calle y dos cuartitos en alto, a los que se subía por un caracol incomodísimo” (G. Prieto, *op. cit.*, p. 209).

con Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Manuel Payno, Guillermo Prieto, entre otros. Para su presentación leyó el citado poema “El soldado de la libertad” (1838) y, tiempo después, “El sueño del tirano” (1837), poesías que fueron bien recibidas por sus coetáneos: “fluidas, sonoras y de versificación correcta y castiza, tuvieron gran resonancia y celebridad por las circunstancias”.²² Elogios que iban de la mano con su naturaleza de trovador: “hacía versos como hacía *resuello*, sin darse cuenta ni fijarse regla, en la conversación, hablando a solas, escribiendo, interrumpiendo una cuarteta o con un soneto”.²³ El eclecticismo de voces, pensamientos, obras y estilos fue el asta que sostuvo la bandera de la más conocida asociación literaria del siglo antepasado.

En la Academia de Letrán se tradujeron varias piezas poéticas de autores románticos ingleses y franceses. José María Lafragua, Casimiro del Collado, Ignacio Rodríguez Galván y el propio Fernando Calderón fueron algunos de los que llevaron al cabo esta empresa. Por su parte, el autor de *A ninguna de las tres* tradujo en 1840 “Invocación” y “La soledad”, dos de las *Meditaciones poéticas* (1820), de Alphonse de Lamartine. Dichas adaptaciones a la lengua de Cervantes fueron recogidas en sus *Obras poéticas* de 1844.²⁴

Los miembros de esta asociación literaria, en mi opinión, emprendieron esta gran labor no sólo por el placer de ver en castellano, su lengua materna, las obras de autores que tanto admiraban, sino para dar a conocer a futuras generaciones de letrados dichos textos para que los tomaran como ejemplo y, quizá, como el molde de sus propias creaciones. Desde muy temprano, los vástagos de la Academia de Letrán se percataron que para tener una literatura propia debían primero conocer la literatura universal: desde los maestros grecolatinos hasta sus contemporáneos románticos. No desconocieron ninguna escuela o

²² G. Prieto, *op. cit.*, pp. 211.

²³ *Idem*. Si bien es cierto que Guillermo Prieto apunta que Calderón declamó el poema “El soldado de la libertad” en la Academia de Letrán en 1837; éste está fechado en 1838, año en que lo publicó en el periódico *El Recreo de las Familias*, (México, Librería de Galván, 1838), pp. 415-417.

²⁴ Para una nómina más extensa de escritores y traductores durante el primer romanticismo mexicano *vid.* el estudio preliminar de Celia Miranda Cárabes, en *LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO* (UNAM, 1998), pp. 7-51.

corriente; por el contrario, sus reuniones desmintieron la falsa idea de que los seguidores del Romanticismo no simpatizaban con los del Clasicismo.

Otra de las grandes labores que llevaron al cabo los académicos, fue la publicación de sus composiciones, ora en verso, ora en prosa, en periódicos y diarios capitalinos. Calderón, Prieto y Payno colaboraron en las páginas de *El Siglo Diez y Nueve*; el primero de éstos fue además uno de los corresponsales de *El Ateneo Mexicano* (1844), órgano de la agrupación literaria homónima.²⁵ Tola de Habich advierte que la pieza lírica más antigua, publicada en periódicos nacionales, que ha encontrado de Fernando Calderón “data del 5 de marzo de 1828 en *El Amigo del Pueblo*, y se trata del poema ‘La amistad’, que equivocadamente, el hijo señaló como inédita en su edición de 1882. A partir de allí, no llegan ni a una docena los textos de Fernando Calderón que h[an] hallado en publicaciones periódicas”.²⁶ Finalmente, entre los suscriptores que tenía la revista de literatura *El Recreo de las Familias* para 1838, se encontraba Fernando Calderón, quien –como ya adelanté– publicó allí su poema “El soldado de la libertad” (8 de marzo de 1838). Entre los suscriptores que tenía la revista de literatura *El Recreo de las Familias* para 1838, se encontraba Fernando Calderón, quien publicó allí, ese mismo año, su poema “El soldado de la libertad” (8 de marzo de 1838), imitación poética, según la crítica, de “La canción del pirata”, de José de Espronceda.

En 1837, el general José María Tornel, ministro de Guerra y Marina, levantó el exilio a Calderón Beltrán, ya que, glosando sus palabras, el genio no tiene enemigos y los talentos deben respetarse por las revoluciones.²⁷ Nuevamente en Zacatecas, el vate jalisciense dióse a la tarea de sacar a la luz sus obras líricas y dramáticas: “[...] dividiré mi obra en cuatro tomos: los dos primeros comprenden las poesías líricas, y el tercero y cuarto las dramáticas. Ahora me estoy ocupando de un poema épico y algunas otras composiciones”.²⁸ En esta

²⁵ Cf. C. Miranda, *op. cit.*, pp. 45 y 47.

²⁶ F. Tola de Habich, “Presentación”, a *op. cit.*, p. VII.

²⁷ Cf. M. Payno, “Prólogo”, a *op. cit.*, p. XV y J. J. Pesado, “Prólogo”, a *op. cit.*, pp. XI-XII.

²⁸ F. Calderón, OBRAS DE FERNANDO CALDERÓN, I (ZACATECAS, 1837), s. p. Para más información sobre este libro de poemas y obras teatrales *vid.* la Transmisión editorial póstuma, en la presente tesis.

obra mostró cuál era su visión acerca de la situación por la que atravesaba la palabra escrita en México:

[...] la literatura no ha hecho los progresos que debían esperarse, y casi por milagro, vemos [a] algunos mexicanos que se dediquen a las bellas letras en medio de las convulsiones políticas que sufrimos continuamente; [...] las artes no tienen un apoyo, las ciencias están abandonadas y la risueña poesía, principalmente, parece huir de un suelo hermoso [...]; los gobiernos, por las continuas oscilaciones políticas, no han podido fomentar los establecimientos científicos, que están abandonados; tenemos que mendigarlo todo del extranjero; hasta para las cosas más sencillas recurrimos a su industria, y en punto a literatura, nos contentamos, en vez de originales, con unas cuantas traducciones [...] mientras en la civilizada Europa se ventilan cuestiones científicas de la mayor importancia; nosotros apenas tenemos noticias de ellas, ocupados tenazmente de cuestiones domésticas miramos con indiferencia cuanto no tienen relación con los asuntos del día [...]; y me limito a asegurar que mientras el talento no tenga estímulo, ni la aplicación premios, mientras el Gobierno no les dé una protección decidida a las ciencias y las artes, en vano se esperan grandes obras de los mexicanos.²⁹

Esta perspectiva tan desalentadora y devastadora, pero a la vez, muy cierta y que aún en nuestra época está vigente, trae otra vez a las mientes las primeras páginas de este ensayo en donde se expuso el estado inestable y bélico de nuestro país al culminar su Independencia. Cabe señalar que, a sus 28 años, Fernando Calderón, como anota Tola de Habich, ya había visto publicadas sus obras en dos ocasiones; esto fue una singularidad para su tiempo, en que el prestigio se lograba mediante la publicación en revistas y secciones literarias de los periódicos, donde prácticamente Calderón Beltrán “se mantuvo al margen de este tipo de colaboración”.³⁰

En los albores del México independiente, al decir de John E. Kicza, “las obras representadas no se limitaban a elevados dramas morales. Muchas eran comedias, intrigas de amor y romances. El teatro promovía distintos actos de variedad, con cómicos, cantantes y bailarines. A partir de 1830, en la Ciudad de México hubo temporada de ópera”.³¹ Las

²⁹ *Idem.*

³⁰ F. Tola de Habich, “Presentación”, a *op. cit.*, p. VII. Aunque no hayan sido numerosas las contribuciones periódicas de Calderón, sus poesías “merecieron el aprecio general, desde que empezaron a aparecer en los periódicos” (J. J. Pesado, “Prólogo”, a *op. cit.*, p. X).

³¹ John E. Kicza, “Familias empresariales y su entorno, 1750-1850”, en *HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA EN MÉXICO*, IV (MÉXICO, 2005), pp. 147-178, *loc. cit.*, p. 170.

sopranos europeas Albini de Vellani, Adela Césari y Passi y los señores Mussati, Juan Bautista Montresor, Santti y Galli conformaron el cuadro operístico más famoso de la década de los treinta de la centuria antepasada. Entre las compañías de ópera que llegaron a México en aquellos años, destacó la Compañía de Filippo Galli, la cual arribó en 1831 y permaneció hasta 1837, aunque su período más activo fue durante sus primeros cuatro años. También cabe mencionar las incursiones nacionales en aquel género dramático. El compositor Manuel Covarrubias escribió en 1838 *Reynaldo y Elina* o *La sacerdotisa peruana*, ópera estrenada en 1842 probablemente en el Teatro Principal. Esta obra musical está considerada actualmente como la ópera más antigua de nuestro país.³²

Por mi parte, concluyo que la variedad de géneros teatrales como comedias, dramas, tragedias y la inserción de la ópera, con piezas de Bellini y Rossini tan gustadas en el siglo XIX, fue consecuencia de las exigencias que el público le demandaba a las compañías, las cuales se vieron precisadas a representar distintos géneros para no caer en la monotonía y para que los asistentes al teatro tuviera la oportunidad de ver obras nuevas muy ovacionadas en Europa, es decir, apostaron por la diversidad y por la innovación.

Gracias a una crónica teatral publicada en un periódico de la Ciudad de México, tenemos noticia de que antes de culminar el primer tercio de la centuria antepasada, nuestro dramaturgo fue vestido nuevamente con la toga de los aplausos y la corona laureada por *El torneo*, drama en cuatro actos y en verso, estrenado en el Teatro de Zacatecas el 18 de junio de 1839, y puesto en escena por primera vez en la Ciudad de México el 30 de mayo de 1841 con motivo de la inauguración del Teatro Nuevo México:

Hace algunos días que el público aguardaba con ansia la apertura del *Nuevo Teatro*. Una compañía nueva, por decirlo así, con un coliseo nuevo, con nuevas decoraciones y otras muchas novedades, debía llamar la atención de los aficionados a esta clase de espectáculos [...]; las lunetas son muy estrechas, los cojines de miniatura, y el patio no guarda un declive suficiente. [...] Una novelita que lleva el mismo título, publicada en el *No me olvides*, ha dado ocasión al autor para hacer un buen drama, en que su brillante imaginación ha esparcido sin medida trozos de una versificación

³² Cf. Enrique de Olavarría y Ferrari, RESEÑA HISTÓRICA DEL TEATRO EN MÉXICO, I (MÉXICO, 1961), p. 421 y Gabriel Pareyón Morales, DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÚSICA, II (MÉXICO, 2007).

hermosísima [...]. La representación tuvo bastantes alternativas; el público silbó y aplaudió *ad libitum*.³³

Tras este nuevo ascenso en la dramaturgia nacional, a finales de 1841 el público de las obras teatrales calderonianas fue invitado por segunda ocasión al Teatro Principal para divertirse y reír en el estreno de la comedia en dos actos y en verso, *A ninguna de las tres*.³⁴ Fue así como nuestro vate jalisciense concluyó exitosamente aquel año en el Teatro Principal, recinto cultural que le reabrió sus puertas, meses después, para que trasladara por primera vez, de la tinta al escenario, dos piezas más: *Ana Bolena*, drama en cinco actos y en verso –cuyo manuscrito fue propiedad de Guillermo Prieto–, y *Hernán o La vuelta del cruzado*, drama en tres actos y en verso; el primero puesto en las tablas el 9 de enero de 1842, y el segundo, el 12 de mayo de 1842.³⁵

Durante aquellos años, la Ciudad de México contaba con cuatro teatros importantes: el Teatro de los Gallos, el Teatro Principal, antiguamente Coliseo Nuevo, el Teatro Nuevo México y el Teatro de la Ópera.³⁶ Del segundo, un cronista de *El Apuntador* nos dejó la siguiente descripción:

Pero volviendo al Teatro Principal, es preciso convenir en que sólo por el rótulo que en letras gordas está puesto sobre la puerta, puede venirse en conocimiento de que ella, que parece más bien de cochera, dé entrada a un edificio, que debe ser modelo de buen gusto en todas sus partes. Si se exceptúa el pórtico, todo lo demás es fatal. Entremos: Por una puertecita en la que temo romperme la cabeza, yo que no soy más que mediano, lo cual hace el elogio de su altura, se entra al patio que es bastante grande, pero bastante mal hecho, porque ni se ve, ni se oye igualmente en todas partes. No hay más que un solo tránsito, y esto proporciona a la salida el inestimable bien de hacerlo en prensa, si no es que se prefiera esperar pacientemente un buen rato.

³³ El Barba, “Teatro de Nuevo México (domingo 30 de mayo). Función por la tarde. *El torneo*. Drama en cuatro actos de don Fernando Calderón”, en *El Apuntador*. Semanario de Teatros, Costumbres, Literatura y Variedades, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1841, pp. 7-9, *loc. cit.*, p. 7. // Sobre la publicación *No me olvides* vid. la nota 67 al acto II, escena V, en la edición crítica de *A ninguna de las tres*, en la presente tesis.

³⁴ Acerca de la conjetura en la que Francisco Monterde y otros investigadores dataron esta comedia dos años antes vid. la nota 6 al capítulo “De espejismos y ofuscamientos en la literatura del siglo XIX: *A ninguna de las tres* como la horma de *Marcela* o ¿a cuál de los tres?”, en la presente tesis.

³⁵ Cf. Sin firma, “Literatura. *Ana Bolena*. Drama en cinco actos y en verso por don Fernando Calderón”, en *Semanario de la Señoritas Mexicanas*, t. III, cuaderno 12 (23 de enero de 1842), pp. 265-273.

³⁶ Para información sobre la historia de los coliseos en México vid. la nota 11 al acto I, escena I, en la presente edición crítica de *A ninguna de las tres*.

Los asientos son regulares, pero la distancia de unos a otros es tan corta, que es preciso entrar a remolque [...]. Aunque el patio tiene alguna inclinación, no es seguramente la que se necesita, y así es que los que no somos muy grandes que digamos, tenemos que aprovechar muchas veces el claro de las cabezas delanteras, para espiar la representación, especialmente cuando hay algún pie de los nuestros (¡jéso sí son nuestros!) que llame nuestra atención sobre el tablado.³⁷ / Los palcos tienen la desventaja de estar cerrados, lo cual, además de aumentar en ellos el calor, hace que la concurrencia sea menos vistosa [...]. Excusado es decir que la escena se ve malísimamente desde muchos de ellos, porque ésta es consecuencia de la ridícula figura del teatro-bodega, y que en la mayor parte se oye muy poco por la bondad del torna-voz, que fue inhumanamente recortado años atrás, con el fin de hacer más palcos, en pro del empresario, pero en contra de quien sostiene a los empresarios. Nada diré de las ventilas, donde a guisa de tortugas se colocan los espectadores, sacando apenas las cabezas, recibiendo el tufo de los candiles y mirando la comedia por entre una densa atmósfera de humo [...]. El telón fue bueno en sus tiempos; el foro es bastante regular, aunque por dentro no me parece que tiene la extensión necesaria para la comodidad de los actores y el servicio de la escena. En cuanto a decoraciones, las tenemos de tres clases: unas bastante buenas, otras regulares y otras que por su venerable antigüedad y muchos años de servicio merecen su licencia absoluta. [...] Un candil grande en el medio y dos chicos cerca del escenario, de antigua figura, y un quinqué entre uno y otro palco forman la brillante iluminación, por cuyo medio podemos leer hasta *El Quijote* en miniatura con anteojos verdes.³⁸

Por su parte, los editores de ese mismo semanario crítico, dieron noticia de las remodelaciones que se le hicieron al Teatro de la Ópera al iniciar la década de los cuarenta del siglo XIX:

La calle ha sido empedrada y se ha puesto la acera que le faltaba; a la entrada hay un patio cuadrilongo de poco menos de 17 varas que tiene de derecha a izquierda las escaleras que conducen a los palcos primeros y segundos, y al frente la entrada a los balcones y lunetas, que es bastante amplia. El patio no tiene un declive suficiente, pero las dos gradas de balcones, cuyos pasamanos están forrados de pana encarnada, igual color que el de los asientos, producen un buen efecto. Los de la luneta son por lo demás cómodos y se ha abierto del foro al anfiteatro un amplio callejón. Los antepechos de los palcos segundos están adornados con guirnaldas de hojarasca y los de la galería, antes cazuela, con aspas romanas, floreadas; del rosetón que ocupa el centro del techo, y de que depende un candelabro de dos varas y media de diámetro en forma de canasta, con dos órdenes de quinqués que en todo hacen noventa, con arcos de bronce dorado a fuego, y adornos de cristal abrigantado, lo que contribuye a aumentar la luz y a un mejor efecto; baja hasta la cornisa de la galería un pabellón adornado con emblemas y motes teatrales. [...] Lo más sensible de todo es que el

³⁷ Sobre el gusto a los pies pequeños *vid.* la nota 8 al acto I, escena I, en la presente edición crítica de *A ninguna de las tres*.

³⁸ Verdad, "Teatro Principal", en *El Apuntador*, pp. 34-36.

caño del medio de la calle, por estar aún abierto, ofrezca sin obstáculo sus malos perfumes.³⁹

Con la consulta y revisión de este tipo de crónicas, críticas y comentarios, los estudios históricos sobre la conformación de la vida teatral han tomado nuevos bríos, así mismo son una fuente directa que ofrece testimonio de la vida espectacular en el siglo XIX. Un mundo al cual, pocos han entrado por medio de revistas, periódicos y diarios de la época.

Fernando Calderón, el dramaturgo que llevó al escenario del Teatro Principal cuatro obras diferentes en menos de un año, era un hombre que, si bien es cierto no gozaba de una bonanza exacerbada, tampoco padeció las vicisitudes económicas de su amigo Guillermo Prieto:

La condición pecuniaria de Calderón era bonancible; así es que sus relaciones con el mundo de las bailarinas se estrechaban, y no era extraño verle capitaneando la *claque* de una actriz buena moza, ni andar de ceca en meca en pos de una espada o de un casacón bordado, para un actor favorito [...]. Porque es de saber que Fernando era turrón de amores en el teatro; franco, condescendiente, compasivo, servicial y de una alegría comunicativa y discreta [...] y tenía el bolsillo abierto para aliviar las penas que llegaban a su conocimiento.⁴⁰

Parafraseando a Fidel, el joven poeta exiliado se desenvolvió con bastante libertad y entusiasmo con las actrices y personas allegadas a los teatros de la Ciudad de México. Teatros en donde los asistentes tenían el mal hábito de fumar a diestra y siniestra, donde se levantaban antes de que terminara la representación de una obra y también donde se iba a ver a las mujeres en desfile esperando que las miradas fuesen correspondidas:

Es verdad que en París, en Londres ni en Madrid no se fuma en los teatros, pero esta costumbre, a más de tener por disculpa la falta de corredores en el Coliseo, posee inmensas ventajas, cuales son la comodidad, el gusto de lucir un puro habanero, el de pedir la lumbre al de la luneta delantera y distraer su atención; y para ciertos *zoilos* que entran al primer entreacto, ¿dónde hay cosa más bella que, con el aire de sabio, viendo la primera escena del segundo acto, arrojar entre bocanadas de humo una calificación de la pieza, que por lo regular es: ‘No vale un comino’, aun cuando después la bondad del resto de ella venga a desmentir tan ridícula sentencia? [...] También es muy común *comm’il faut [sic]* levantarse tres o cuatro escenas antes que

³⁹ Los Editores (José María Lafragua y Casimiro del Collado), “Teatro de la Ópera”, en *El Apuntador*, p. 82.

⁴⁰ G. Prieto, *op. cit.*, p. 200.

concluya la representación, porque de este modo se consigue que el que está sentado no oiga nada. Unos lo hacen para formar la valla, que a la salida de los palcos, pasa revista de comisario al bello sexo y otros –¡qué filantropía!– con el santo objeto de que sus porteros, que los aguardan roncando a pierna suelta, puedan acostarse cinco minutos antes.⁴¹

Cabe recordar que en mayo de 1835, el dramaturgo veracruzano Manuel Eduardo de Gorostiza, ya para entonces aclamado por la crítica nacional y extranjera, realizó el primer certamen teatral en México; para ello, convocó a un concurso literario para que los “ingenios del país” enviaran obras con el asunto del Grito de Independencia. El jurado de dicho certamen estuvo conformado por los escritores Andrés Quintana Roo y José María Tornel, entre otros. A pesar de las altas expectativas puestas en la competencia dramática, ésta fue declarada desierta.⁴² También en 1835, Eduardo de Gorostiza fungió como el encargado del Teatro Principal, recinto espectacular en el cual, en diciembre de dos años antes, había puesto en escena, por primera vez en México, su famosa comedia *Contigo pan y cebolla*, que durante el resto de la primera mitad del siglo XIX fue llevada a los teatros nacionales en varias ocasiones.⁴³ Eduardo de Gorostiza sólo estuvo en aquel puesto un año, ya que en 1836 fue nombrado Encargado de la Legación en México en los Estados Unidos de América. Debido a ello, fue sustituido por el señor Joaquín Patiño, quien reorganizó el Teatro Principal. A partir de ese momento, este teatro puso por primera vez en sus tablas nuevas obras teatrales nacionales y extranjeras, así como adaptaciones a nuestra lengua: *Guillermo Tell* (16 de septiembre de 1836), *Estela o El padre y la hija* (1837), *Ángel, tirano de Padua* (1837), *Macías* (1837), *El cruzado en Egipto* (1837), *Todo es farsa en este mundo* (1837), *El gondolero* (16 de septiembre de 1839), entre otras.⁴⁴

⁴¹ Fabricio Núñez, “El patio del teatro. Costumbres teatrales”, en *El Apuntador*, pp. 42-44, *loc. cit.*, pp. 43-44.

⁴² Cf. Luis Reyes de la Maza, *EL TEATRO EN MÉXICO DURANTE LA INDEPENDENCIA* (UNAM, 1969), p. 43.

⁴³ *Contigo pan y cebolla*, comedia en cuatro actos y en prosa, publicada en Londres por la Imprenta Cunningham and Salmon, en 1833, y estrenada en el Teatro del Príncipe, de Madrid, el 6 de julio de 1833 (Madrid, Imprenta de Repullés, 1833).

⁴⁴ Cf. Manuel Mañón, *HISTORIA DEL TEATRO PRINCIPAL DE MÉXICO* (MÉXICO, 1932), p. 78-81, y L. Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 389-391. // *Wilhelm Tell*, drama en cinco actos, de Friedrich Schiller (Weimar, 1804); *Estelle, ou le père et la fille*, vodevil en un acto, de Eugène Scribe (Théâtre du Gymnase Dramatique, 1834), adaptado al español por Manuel Eduardo de Gorostiza; *Angelo, tyran de Padue*, drama en prosa, de Victor

Antes de culminar la primera mitad del siglo que aquí interesa, Calderón Beltrán, ya consolidado como uno de los escritores mexicanos más aclamados del arte de Lope de Vega, nos entregó sus terceras y últimas *Obras poéticas* (1844), en las que incluyó cuatro composiciones dramáticas, veinticinco líricas y dos traducciones de los poemas de Lamartine ya mencionados.⁴⁵ Esta nueva compilación estuvo a cargo de Ignacio Cumplido, quien junto con Mariano Galván Rivera, Vicente García Torres y José Mariano Fernández de Lara fueron los principales editores mexicanos que estuvieron en plena producción entre 1831 y 1840. Ellos conformaron una generación que emprendió una batalla por conquistar el mercado para su producción impresa. El uso de imágenes fungió como la gran estrategia para atraer nuevos lectores, a pesar de que los susodichos editores mexicanos solicitaban litografías de calidad a Francia directamente, sobre todo en el caso de las ediciones más caras.⁴⁶

En el mundo de las bellas letras nacionales, las *Obras* de 1844 fue el último obsequio que nos regaló el autor de “El soldado de la libertad”. Fernando Calderón fue un hombre entregado a su nación, a su tiempo; un hombre que luchó en el campo de batalla con las vestiduras de la Libertad y de la Muerte; un lector de filósofos, de jurisconsultos y de literatos: Cervantes, Garcilaso, Moratín, Bretón de los Herreros, Scribe, Dumas, García Gutiérrez, Filangieri, Ségur, Spedalieri, Ovidio, Cicerón, Horacio, Humboldt, Tasso, Solís, Burlamaqui, de Pradt, Victor Hugo; un hombre que también tomó entre sus manos tres de las novelas epistolares más importantes de los siglos XVIII y XIX: *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau, *Werther* (1774), de Goethe y *Claire d’Albe* (1799), de Madame Cottin; un hombre que, al igual que muchos de sus contemporáneos, se conmovió

Hugo (Théâtre Français, 1835); *Macías*, drama histórico en cuatro actos y en verso, de Mariano José de Larra (Teatro del Príncipe, 1834); *Il crociato in Egitto*, melodrama heroico en dos actos, con música de Giacomo Meyerbeer y libreto de Gaetano Rossi (Teatro La Fenice, 1824); *Todo es farsa en este mundo*, comedia en tres actos, de Manuel Bretón de los Herreros (Teatro del Príncipe, 1835) y *El gondolero*, drama histórico en cinco actos traducido del francés.

⁴⁵ Para más detalles sobre estas *Obras* vid. la Transmisión editorial póstuma, en la presente tesis.

⁴⁶ Cf. Arnulfo Uriel de Santiago Gómez, “La edición y la imprenta en México, 1800-1850”, en ANUARIO DE INVESTIGACIÓN (MÉXICO, 2001), p. 211.

con las óperas de Bellini y Rossini; un hombre que saludó fielmente la bandera de los liberales; fue, ante todo, un hombre consciente de su tiempo.

Fernando Mariano de la Purísima Concepción falleció a los 35 años el 18 de enero de 1845 a las dos menos quince de la madrugada en la localidad de Ojocaliente, en el estado de Zacatecas, dejando a una viuda y a tres hijos. Calderón Beltrán, uno de los iniciadores del Romanticismo en México, murió cantando como el cisne con sus composiciones *El caballero negro* y *Poema sobre la creación* –actualmente desconocidas. Las causas exactas de su deceso aún son un misterio; las páginas de los diarios y periódicos de la época que pude revisar, se limitan a mencionar que luchó contra prolongados sufrimientos de la enfermedad.⁴⁷ Tal vez, estos padecimientos fueron los mismos anunciados desde 1838 en la Advertencia importante incluida al final de las *Obras* de 1844.

Homo finit, opera manent, exclamaban los latinos y en 1845 los lectores y amigos del “Poeta de Anáhuac” no dejaron de entonar en español: “El hombre perece, la obra permanece”. El editor Ignacio Cumplido –al igual que muchos otros editores decimonónicos– nunca olvidó aquella expresión latina, ya que cinco años después de la muerte de Calderón, sacó a la luz una nueva edición “corregida y aumentada” de las *Obras* de 1844, ahora prologadas por el escritor mexicano José Joaquín Pesado. Del mismo modo, Fernando Calderón, hijo, hizo lo propio en 1882 al dar a conocer las *Obras* completas de su padre. Ejemplo que siguió al pie de la letra Victoriano Agüeros, entre otros.⁴⁸

Para concluir, bástame mencionar que la comedia de costumbres *A ninguna de las tres* (1841, Teatro Principal) no ha sido olvidada completamente. En 2006, fue publicado el libro *El enigma del esqueleto*, de la dramaturga mexicana Norma Román Calvo. En él, al

⁴⁷ Cf. J. Viviano Beltrán, “Necrología”, en *El Observador Zacatecano*, 23 de enero de 1845, pp. 319-320, recogido en Tola de Habich, “Presentación”, a *op. cit.*, pp. XLV-XLVI y en J. Vibiano Beltrán, “Departamento de Zacatecas. Necrología”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 3ª época, año III, trim. IV, núm. 1 163 (5 de febrero de 1845), p. 1. // Periódicos capitalinos, como *El Siglo Diez y Nueve*, reprodujeron la noticia del fallecimiento del jurisperito Fernando Calderón que el *Observador Zacatecano* publicó el 19 de enero de 1845. Como ejemplo de esto *vid.* Sin firma, “Don Fernando Calderón”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 3ª época, año III, trim. IV, núm. 1 161, 1º de febrero de 1845, p. 2).

⁴⁸ Acerca de las ediciones antiguas y modernas que incluyeron la comedia de costumbres *A ninguna de las tres* *vid.* la Transmisión editorial póstuma, en la presente tesis.

examinarlo, saltóme de inmediato una obra intitulada *No llores mi Mimí*, la cual aborda la historia de unos jóvenes que tienen la tarea de representar la susodicha comedia de Calderón.⁴⁹ Muy grande fue mi emoción al ver que el teatro actual mexicano, aún tiene intertextuales con su precursor decimonónico: ora de manera directa, ora indirectamente.

No obstante, si bien es cierto que la lectura de *A ninguna de las tres* se disfruta, su puesta en escena en las tablas nacionales no tiene parangón alguno. Gracias a la dirección del dramaturgo Salvador Ornelas, los días 18, 19 y 20 de febrero de 2011, la Compañía Bicentenario representó la comedia de costumbres calderoniana en el Teatro de los Constituyentes del 74, inmueble cultural ubicado en el centro de Chetumal en el estado de Quintana Roo, México.

⁴⁹ Cf. N. Román Calvo, *No llores mi Mimí*, comedia en un acto, en EL ENIGMA DEL ESQUELETO (MÉXICO, 2006), pp. 55-101.

Capítulo II: De espejismos y ofuscamientos en la literatura del siglo XIX: A *ninguna de las tres como la horma de Marcela o ¿a cuál de los tres?*

“La originalidad no es nada más que una imitación juiciosa.
Los escritores más originales tomaron prestado unos de otros”
Voltaire

La comedia, en tres actos y en verso, *Marcela o ¿a cuál de los tres?* fue puesta en escena por primera vez la noche del 30 de diciembre de 1831 en el Teatro del Príncipe, de Madrid. Su éxito fue tan gran que permaneció durante toda una semana en aquel recinto dramático y, posteriormente, se representó en otras ciudades españolas, además de que, en enero y abril de 1832, fue publicada en la tipografía de Repullés.¹

Para el primer tercio del siglo antepasado, las obras del dramaturgo y traductor Bretón de los Herreros ya contaban con la buena aceptación tanto del público español como de la crítica nacional e internacional.² Muestra de ello es la estampa que Ignacio Rodríguez Galván, amigo de Fernando Calderón, escribió en 1838:

Varias veces en el teatro de México han resonado los aplausos en la representación de algunas comedias del inimitable don Manuel Bretón de los Herreros; no hay un solo aficionado al teatro que no le conozca y no le ame, porque es materialmente imposible conocer, por ejemplo, la *Marcela* y no amar a su autor.³

Fernando Calderón tuvo que trasladarse de Zacatecas a la Ciudad de México en 1837 debido al exilio que le fue impuesto en aquella región.⁴ Sin embargo, dicho destierro, a

¹ Cf. Patrizia Garelli, “A modo de prólogo: *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, comedia de M. Bretón de los Herreros”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 18, Universidad de Alicante / Área de Literatura Española, 2005, pp. 201-213; *loc. cit.*, pp. 201-202.

² Gracias a una noticia periodística fechada en el año de 1836, se sabe que en México ya se tenía conocimiento de la obra bretoniana antes mencionada: “En esta comedia, así como en la *Marcela* y otras del mismo” (Sin firma, “Bibliografía mexicana. Teatro escogido en español”, en *Diario de Gobierno de la República Mexicana*, t. VI, núm. 556, 6 de noviembre de 1836, p. 268).

³ I. Rodríguez, “Bretón de los Herreros”, en *El Recreo de las Familias*, México, Librería de Galván, 1838, pp. 441-445; *loc. cit.*, p. 441.

⁴ Para información acerca de este asunto *vid.* el capítulo “Vida y obra de Fernando Calderón. De escenarios, lunetas y actores en la primera mitad del siglo XIX”, en la presente tesis.

pesar de las pérdidas económicas que le causó –como advertí– logró que el autor de *Ana Bolena* conociera a los integrantes de la Academia de Letrán y estableciera lazos estrechísimos con ellos: Guillermo Prieto, Manuel Carpio, Ignacio Ramírez y el anteriormente mencionado Ignacio Rodríguez Galván, entre otros. Es probable que, tras el contacto con aquellas amistades que residían en la capital mexicana, Calderón incrementara su acervo cultural, que no era exiguo, y escribiera su comedia *A ninguna de las tres*.⁵ La fecha de estreno de esta obra dramática, junto con la de *El torneo*, en la capital de la República Mexicana, es de finales de 1841 en el Teatro Principal,⁶ y, en lo que respecta al año exacto en que está situada la trama de *A ninguna de las tres*, que nos da luces sobre la escritura de la misma, gracias a las menciones, alusiones y referencias que tiene insertadas, logré datarla en 1837;⁷ mismo año en que Calderón se trasladó de Zacatecas a la Ciudad de México.

Sin duda alguna, Fernando Calderón conocía la *Marcela* que, para entonces, ya se había posicionado como un clásico del teatro español, empero también había leído textos dramáticos de Fernández de Moratín y a los grandes de los Siglos de Oro: Lope de Vega,

⁵ Así lo señalaron Manuel Payno y José Joaquín Pesado en sus respectivos prólogos; además aseveraron que Calderón también compuso o, por lo menos, dio la última mano a las obras dramáticas siguientes: *El torneo*, *Ana Bolena* y *Hernán o la vuelta del cruzado* (cf. M. Payno, “Prólogo” a OBRAS POÉTICAS, MÉXICO, 1844, p. XVII y J. J. Pesado, “Prólogo” a OBRAS POÉTICAS, MÉXICO, 1850, p. XII).

⁶ Manuel Mañón, HISTORIA DEL TEATRO PRINCIPAL DE MÉXICO (MÉXICO, 1932), p. 84. // Investigadores como Francisco Monterde, Fernando Tola de Habich y Blanca Estela Ruiz sostienen que el estreno de la comedia en cuestión y del drama histórico *Ana Bolena*, en cinco actos y en verso, fue el 18 de junio de 1839, en el Teatro de Zacatecas (actualmente Teatro Fernando Calderón), fecha en la que sí se estrenó *El torneo*, drama caballeresco en cuatro actos y en verso (cf. F. Monterde, Estudio preliminar de A NINGUNA DE LAS TRES, UNAM, 1993, p. XVI; F. Tola de Habich, “Presentación” a OBRAS POÉTICAS, UNAM, 1999, p. XXVI y la nota 16 a la misma “Presentación”, en *idem*, y B. E. Ruiz, APUNTES SOBRE LA OBRA DE FERNANDO CALDERÓN, GUADALAJARA, 1993, p. 89). En mi opinión, esta conjetura sólo supone que así fue, pues no se citaron las fuentes ni se expusieron argumentos que apoyaran dicha idea. A pesar de las búsquedas hemerográficas y bibliográficas realizadas, no he hallado dato alguno que aluda o muestre que *A ninguna de las tres* se haya estrenado junto con *El torneo* en Zacatecas.

⁷ Ubiqué temporalmente la comedia en 1837 debido a que, por un lado, Fernando Calderón, en voz de uno de sus personajes, alude a la aprobación de una pauta de comisos para el comercio interior de México, la cual, efectivamente, fue ratificada el 29 de marzo de ese año por el presidente José Justo Corro; por el otro, porque nuevamente Calderón, en voz de otro de sus personajes, menciona que, según el *Calendario de Galván*, se presentarían tres eclipses; pronóstico que se llegó a cumplir en 1837, de acuerdo con los registros de la NASA. Para información más detallada al respecto *vid.* la nota 41 al acto I, escena VIII, y la nota 84 al acto II, escena IX, en la edición crítica de *A ninguna de las tres*, en la presente tesis.

Cervantes, Calderón de la Barca, etcétera. El bagaje literario de Calderón Beltrán, así como su madurez en la escritura de obras dramáticas y líricas, se habían forjado bajo los fierros literarios de los clásicos españoles y quizá habrían alcanzado cumbres más altas, si la muerte no lo hubiera alcanzado a la edad de 35 años.

La primera crítica a la comedia *A ninguna de las tres*, en la que se le comparó inmediatamente, por su asunto y tipo de personajes, con la *Marcela*, fue expuesta por el escritor mexicano Manuel Payno, miembro de la Academia de Letrán, en su “Prólogo” a las *Obras poéticas* de 1844, impresas en los talleres de Ignacio Cumplido. En ese prefacio, firmado en Zacatecas, en agosto de 1842, Payno anotó lo siguiente:

La comedia es el reverso de la *Marcela*, de don Manuel Bretón de los Herreros. Calderón pintó tres caracteres exagerados en tres muchachas, y por cuya causa ninguno agradó a un amante juicioso; Bretón pintó tres caracteres exagerados en tres jóvenes, y por cuya causa no agradaron a una viuda de talento.⁸

Este parangón lacónico fue el origen y el sustento de todas las demás opiniones que, tanto escritores como críticos de los siglos XIX, XX e incluso de la centuria actual, han vertido en sus artículos, prólogos, historias de la literatura, ediciones conmemorativas y estudios literarios en relación con la gran similitud que existe entre la comedia de Calderón y la de Bretón.⁹

⁸ M. Payno, “Prólogo”, a *op. cit.*, pp. XVII-XVIII. // Cabe señalar que en 1842 Calderón vivía en Zacatecas, pues en 1837 estuvo únicamente unos meses en la Ciudad de México debido a que, en este mismo año -como ya mencioné- el ministro de Guerra de aquel Estado, José María Tornel, le levantó el exilio impuesto por el entonces presidente de la República, Antonio López de Santa Anna (*cf. ibidem*, p. XV).

⁹ La siguiente es una lista de aquellos escritores y críticos que continuaron la misma línea comparativa iniciada por Payno. Del siglo XIX: José Joaquín Pesado, “Prólogo”, a *op. cit.*, pp. XII-XIII; José Zorrilla, *LA FLOR DE LOS RECUERDOS* (MÉXICO, 1855), pp. 452-454; Francisco Pimentel, *HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA* (MÉXICO, 1883), pp. 641-662, Marcelino Menéndez y Pelayo, *ANTOLOGÍA DE POETAS HISPANO-AMERICANOS* (MADRID, 1893-1895), pp. CVI-CVII, CXI-CXIV, y Guillermo Prieto, *MEMORIAS DE MIS TIEMPOS. 1828 A 1840* (MÉXICO, 1906), pp. 212-213. Del siglo XX: Carlos González Peña, *HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA* (MÉXICO, 1928), pp. 152-154; Francisco Monterde, “Estudio preliminar”, a *op. cit.*, p. VII, y María Edmée Álvarez, “Prólogo” a *A NINGUNA DE LAS TRES* (MÉXICO, 1975), p. XVIII. Finalmente, del siglo XXI: Patrizia Garelli, *op. cit.*, p. 202; Felipe Galván, “Calderón y su *Parnaso*”, en *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Universitat de Barcelona, núms. 62-64, 2008, pp. 343-346; *loc. cit.*, p. 346, y Hugo Gutiérrez Vega, “Apuntes sobre el teatro en México (VI de X)”, en *La Jornada*, núm. 673, 27 de enero de 2008.

Reconozco el gran trabajo de Manuel Payno por trazar muy pronto la genealogía y la tradición literaria de las composiciones dramáticas de Fernando Calderón. Este primer acercamiento, que se realizó a partir del contenido formal de las obras (temas, personajes y espacio y tiempo), fue el que llevó consigo la batuta de los comentarios que críticos nacionales y extranjeros han vertido a lo largo de casi dos siglos sobre *A ninguna de las tres*, primordialmente, y que se han quedado únicamente en vistazos literarios sin llegar a ser una crítica *a profundis*.

Seis años más tarde, en 1850, cuando Ignacio Cumplido reeditó las *Obras poéticas* de Calderón bajo la consigna “segunda edición corregida y aumentada”, se le asignó la tarea de escribir el prólogo a José Joaquín Pesado, escritor mexicano e integrante de la Academia de Letrán. Además de parafrasear a su antecesor Manuel Payno, sobre los asuntos de las comedias de los poetas jalisciense y riojano, analizó con más minuciosidad la comedia *A ninguna de las tres*:

El plan de esta obra es sencillo, los versos armoniosos, las escenas divertidas. Falta en ella un gran interés, como falta también en la que sirvió de original. Por otra parte, está un poco cargada de *mexicanismo*, o sea de cierta propensión a defender los defectos de nuestro país. Ridículo es el carácter de don Carlos, que afecta imitar constantemente las costumbres francesas y deprimir las del país, pero no lo es a veces menos el de sus antagonistas. [...] Digno de crítica es un mozalbete, que por haber estado en París algunos días, habla de todo sin entender nada, y dignos igualmente lo son los demás personajes ridículos de la comedia.¹⁰

Ambas críticas, la de Payno y la de Pesado, revelaron el asunto, el lirismo y el carácter de algunos personajes de *A ninguna de las tres*; elementos que fueron retomados por sus sucesores hasta llegar a Francisco Monterde quien, en su “Estudio preliminar”, profundizó y estudió de forma más exhaustiva la comedia de costumbres de Fernando Calderón, otorgándole un lugar autónomo e independiente, y ya no sólo como la sombra de la comedia *Marcela o ¿a cuál de los tres?*¹¹

¹⁰ José Joaquín Pesado, “Prólogo”, a *op. cit.*, pp. XII-XIII.

¹¹ Al respecto *vid.* Francisco Monterde, “Estudio preliminar”, a *op. cit.*, pp. V-XX.

Por mi parte, considero importante analizar, rasgo por rasgo, las dos comedias para mostrar claramente sus similitudes y diferencias; así mismo, es relevante evidenciar que ambas persiguieron objetivos distintos y, finalmente, argumentar que la imitación de una obra artística se consideró como parte fundamental de la formación y creación de nuevas obras artísticas, ya que emular a los clásicos o a los grandes literatos era bien visto, porque sus composiciones líricas, narrativas, dramáticas estaban consideradas como espléndidas y de un gran ingenio.

Marcela, nombre también de su protagonista, pone en escena la historia de una mujer viuda y acomodada que es cortejada por tres pretendientes: don Amadeo Tristán del Valle, poeta muy sensible que roza los lindes de la melosidad; don Agapito Cabriola, hombre afeminado, infantil y delicado en sus acciones que más parece una mujer que un hombre, y don Martín Campana, capitán aragonés muy audaz, ojialegre y entrado en años; ella se ve obligada por su tío Timoteo a elegir a uno de ellos para contraer nupcias, mas los rechaza debido a que tienen grandes defectos y porque prefiere seguir disfrutando de su libertad, dinero y juventud.

Formalmente, la trama de esta comedia se desarrolla en un solo sitio: la casa de Timoteo, en Madrid; cuenta con un único argumento; está estructurada en tres actos que se componen a su vez por versos octosílabos –excepto las tres cartas: dos en prosa y una a modo de soneto, que envían los pretendientes a Marcela; el tiempo es lineal creciente, y está ubicada en la época contemporánea a su escritura, a principios del XIX.

En lo que respecta a sus personajes, éstos son básicamente *tipos* que, como tales, únicamente representan una sola psicología y característica sin alcanzar altos niveles de complejidad. De los seis tipos que tiene la comedia en cuestión, cuatro ya fueron descritos; los dos restantes, Juliana y Timoteo, son, respectivamente, la criada alcahueta que intenta deshacerse de don Agapito y de don Amadeo para que Marcela elija a don Martín, y don Timoteo, tío de Marcela, poco agradable y con escasa inteligencia, que intenta persuadir a su sobrina para que se case por segunda ocasión.

Por su parte, en la comedia en cuestión de Fernando Calderón se representa la historia de don Juan, hombre joven de buena estirpe y atento que ha llegado a la Ciudad de México, acompañado de su amigo don Carlos, sujeto vanidoso, charlatán, oportunista y mentiroso, para elegir por esposa a una de las tres hijas de don Timoteo y doña Serapia. Sin embargo, sabemos que, en la última escena del segundo acto, don Juan desiste de su empresa porque ve en las candidatas de esposa sólo vicios. Las tres jóvenes se llaman: María, Leonor y Clara; la primera es frívola, mas no ingenua, se ufana de su belleza, cree que la vida es ligera y sencilla, y pasa sus días hojeando revistas de moda; la segunda es una joven hipersensible y lectora de novelas epistolares de corte romántico que han afectado profundamente su personalidad hasta convertirla en una mujer que sufre constantemente y que siente gran empatía por las protagonistas de dichas novelas;¹² la tercera es una lectora asidua de periódicos políticos y económicos, conocedora de los clásicos griegos y romanos, a quienes prefiere por encima de las banalidades de su época.¹³

¹² Para la época, se tenía la creencia de que la lectura de las novelas obcecaba el entendimiento de los jóvenes –en particular el de las mujeres–, quienes debido a su poca experiencia, no comprendían que todo en las novelas era falso, puesto que sustituían la vida real y tangible con una vida ideal y fantástica. De ello dio fe un articulista nacional que, a manera de anécdota, evidenció cómo una lectora de novelas se convirtió, de una mujer tímida y modesta en su carácter y vestido, en una joven desobligada, vana, coqueta, melancólica y con altas aspiraciones creyendo que llegaría un pretendiente gallardo y digno de su amor (cf. Sin firma, “Parte religiosa. Estela, o peligros de la lectura de las novelas”, en *El Universal*, t. I, núm. 34, 19 de diciembre de 1848, pp. 1-2). Estas ideas fueron, de igual modo, compartidas en otros países. Como ejemplo ilustrativo de esto, cito un fragmento de una pequeña historia anónima, publicada hacia 1838 en la prensa española: “Hortensia era aficionada a [las] novelas: eran su lectura predilecta; el talento y el alma de la niña se empapaban durante los claros de sus tareas en el seno de aquellas páginas rebosantes de afectos fermentados, en aquellas relaciones en que la verdad desaparece bajo la falsedad de los matices, donde los objetos y los hombres se presentan ajenos de sus proporciones competentes, con mil aprensiones antojadizas, con aquellas paradojas de una moralidad depravada, o de una sensibilidad enfermiza. Cercada de rendimientos, lisonjeada por los más ricos, adorada de los más poderosos, toda aquella embriaguez de vanagloria que embargaba sentidos y potencias a la niña, componía una situación hartamente anovelada en sí misma para redoblar los peligros de aquellas ficciones engañosas” (Sin firma, “Diario de un médico. Desliz y arrepentimiento”, en *El Museo de las Familias*, Barcelona, t. I, Imprenta de Antoni Bergnes, 1838-1839, p. 295, recogido en: Sin firma, “Diario de un médico. Desliz y arrepentimiento”, en *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. III, Imprenta de Miguel González, 1842, p. 86).

¹³ Sobre este personaje es importante señalar que está visto en la comedia y fue valorado por la crítica decimonónica como una “falsa erudita”, que cita a los clásicos sin entenderlos, además de que se interesa por la política, materia que entonces era considerada exclusiva para varones. Hoy en día, el personaje de Clara puede parecernos como una mujer atenta a los hechos y acontecimientos políticos, económicos y sociales de su época, que lee fervientemente a los autores griegos y romanos quienes han ilustrado su pensamiento y que tiene gran interés por la vida gubernamental de su nación. En síntesis, Clara no tiene cabida en una sociedad

Quienes acompañan en la trama a este quinteto de jóvenes que, al igual que los de la *Marcela*, también fungen como *tipos*, son don Antonio, hombre maduro y juicioso, que vislumbra los vicios de las tres hijas de don Timoteo, su amigo, y que ayuda a don Juan para que éste valore la situación y pueda elegir correctamente a su futura consorte;¹⁴ y don Timoteo y doña Serapia, padres de las tres susodichas; son mexicanos caracterizados a usanza de la Colonia; remiten al tópico de la edad de oro en donde todo tiempo pasado fue mejor y el actual está degradado; son ingenuos, poco versados en las artes y las ciencias, y consideran que sus tres descendientes tienen altas cualidades y virtudes.

En su construcción formal, esta obra dramática se compone de dos actos formados en su mayoría por versos octosílabos¹⁵ y está ubicada en un solo espacio: la casa de don Timoteo, en México, durante el santo de éste muy probablemente en el año de 1837; el tiempo es lineal creciente con una estructura tradicional: inicio, desarrollo, clímax y desenlace, y presenta un argumento que inserta una anécdota de Timoteo –que no altera ni cambia el asunto principal, la cual explica el porqué de la llegada de don Juan y la decisión para que aquél le ofreciera a éste una de sus hijas.

Al comparar ambas comedias, se evidencia que presentan rasgos en común tanto formales como de ingenio: un tiempo lineal, un espacio físico, un argumento semejante, compuestas en su mayor parte por versos octosílabos, ubicadas en el tiempo contemporáneo de principios del siglo XIX, que pintaron a *tipos* románticos –Leonor y don Amadeo; en la obra española son tres hombres con tres caracterizaciones consideradas vicios para su época que no agradan a una mujer; en la mexicana también son tres mujeres con distintos

patriarcal, en la que las órdenes estaban dictadas por los varones, quienes tenían el derecho a votar y a postularse para cargos públicos, dejando a un lado a las mujeres con la cintilla “señora de”.

¹⁴ Don Antonio, como hombre de su época, cree que las mujeres deben velar por su hogar, cultivar sus talentos, dedicar algún tiempo a la lectura, pero no quieran pasar por sabias, que tampoco ocupen su tiempo en fruslerías ni en gemidos y llantos; es decir, que no sean a la manera de Clara, Leonor y María. Dicho pensamiento también fue compartido por Clara, protagonista de la novela homónima de Madame Cottin: “Los grandes y vastos pensamientos pertenecen a los hombres; a ellos les toca crear el gobierno y las leyes, y a las mujeres facilitarles su ejecución” (M. Cottin, CLARA DE ALBA, MADRID, 1822, p. 36).

¹⁵ Además del uso frecuente de versos octosilábicos, aparecen junto a ellos el romance heroico y las octavillas, con dos versos proparoxítonos (cf. Francisco Monterde, “Estudio preliminar”, a *op. cit.*, p. XII).

atributos que se consideran defectos para su tiempo, y que no terminan por gustar a un joven, y, finalmente, tras esta retahíla de elementos compartidos, se incluye la característica de que los personajes protagónicos de las dos obras tienen que decidir con quién pasarán el resto de su vida. Dicha elección será declinada en ambos casos, pues, ni Marcela ni don Juan optan por algún pretendiente; en el caso de la primera, porque quiere aún gozar de su libertad, dinero y juventud y no le atrae ninguno de sus conquistadores; en el segundo, porque don Juan, orientado por don Antonio, pospone el enlace sentimental con alguna de las hijas de don Timoteo a causa de sus defectos, los cuales deben ser enmendados y corregidos. Sin embargo, aunque tienen en común el hecho de tomar una decisión, Juan y Marcela son individuos diferentes: él es muy joven aún e inexperto en cuanto a la vida marital se refiere, es decir, debe ser guiado; ella es una viuda acaudalada que ya tiene experiencia en cuestiones conyugales. Además, mientras que ella cierra toda posibilidad de contraer nupcias posteriormente con alguno de esos tres pretendientes, don Juan dice que, tras el regreso del viaje que hará, espera hallar en Leonor una esposa, tal como él la desea, siempre y cuando modifique su personalidad y conducta. La oportunidad que éste le da a una de sus pretendientes cambia de manera significativa la consigna y aseveración que yace en el título *A ninguna de las tres*, el cual le obsequió Calderón Beltrán.

Para Bretón de los Herreros, el personaje femenino protagónico que pintó, quedó fastidiado con su pasado marital; busca ahora en su nueva etapa de vida el goce de la libertad y de los bienes materiales; del disfrute de las cosas que le proporciona su juventud, y de una vida entregada para ella misma. Paradójicamente, el subtítulo *o a cuál de los tres* crea tanto para el lector como para el espectador la expectativa de que Marcela elegirá a uno de sus interesados, empero, como se ha señalado, esto no sucede.

En lo que respecta a la pieza teatral de Calderón, ésta le es fiel a su título, con el cual, a su vez se compromete a proporcionarles al lector y al espectador más tensiones y caminos para que lleguen a saber los porqués de la decisión inexorable que tomó su protagonista. Es

así como, a partir de sus títulos, las comedias en comparación se distancian otorgándole a cada una de ellas un horizonte propio.

Tras la lectura o la vista de la puesta en escena de *A ninguna de las tres*, el lector o el espectador –según sea el caso– se percata de que esta comedia tiene tintes formativos: pretende educar a las mujeres y a los hombres que están en la edad de casarse. A los varones los exhorta a no ser como don Carlos: charlatanes, oportunistas, vanidosos, afrancesados y apátridas que buscan sólo intereses egoístas; por el contrario, los invita a ser como don Juan: prudentes, callados pero elocuentes, inteligentes, sinceros, dispuestos a una segunda oportunidad y que estén orientados por sus mayores, como es don Antonio, pues éstos ya con los años adquirieron experiencias. Para las mujeres, sus cualidades versan en cuestiones del hogar, deben adquirir conocimientos en literatura, tienen que escoger muy bien lo que leen para que no pasen por “falsas eruditas”, y que no piensen únicamente en su arreglo personal. En resumen, no pueden ser un espejo de Clara, Leonor y María.¹⁶

El otro tipo de público al que iba dirigida la pieza teatral era los padres de familia que educaban mal a sus hijos, a causa de su nulo o escaso conocimiento en lo que respecta a la a cuestiones éticas, morales y pedagógicas. Ejemplo ilustrativo de ello son don Timoteo y doña Serapia a quienes se muestra como concesivos e ignorantes al permitir que sus hijas cayeran en lo que el autor consideró como graves errores: la frivolidad, el sentimentalismo y la seudoerudición. En cambio, Timoteo y Serapia vieron en ellas virtudes y cualidades. Los atrasos y rezagos educativos y culturales de estos padres de familia se postulan implícitamente como causas por las cuales sus hijas fueron encauzadas por “malos caminos”, al grado de haber sido rechazadas por sus defectos.

¹⁶ A partir de esta perspectiva del “deber ser de una mujer”, entrada la segunda mitad del siglo XIX se calificó a las mujeres de “ángeles del hogar” o “monjas hogareñas”, con base en pensamientos positivistas apoyados en argumentos científicos; dicho término las definió como aquéllas que, por su condición reproductiva, debían cuidar y alimentar a sus hijos y tenían que estar protegidas y ser rescatadas de situaciones de peligro, ya que eran seres angelicales, débiles y propensos a faltar a la moral y a su cuerpo, a la menor provocación (cf. Julia Tuñón, “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos” y Anne Staples, “El cuerpo femenino, embarazos, partos y parteras: del conocimiento empírico al estudio médico”, en ENJAULAR LOS CUERPOS, MÉXICO, 2008, pp. 45-52 y 152-181, respectivamente).

Ignacio Manuel Altamirano, conocido como el “padre del nacionalismo literario”, criticó severamente la temática apátrida y medievalista de los dramas de Fernando Calderón, pues éstos presentaban únicamente referencias extranjeras: la historia y la geografía de naciones europeas. En síntesis, la composición de los textos calderonianos fue, para la opinión “nacionalista” de Altamirano, “un mal antiguo y digno de llamar la atención a los jóvenes escritores”. Sin embargo, como bien apunta Fernando Tola de Habich, los miembros de la Academia de Letrán, de la cual formaba parte Calderón, tenían intereses artísticos y preocupaciones literarias enfocadas al nacionalismo mexicano.¹⁷

En este sentido, Calderón Beltrán escribió su comedia de costumbres no sólo con el propósito de revelar los vicios de su época, sino para que los miembros de las familias mexicanas corrigieran y enmendaran sus defectos: que los padres educaran debidamente a sus vástagos y que los hijos recibieran los buenos consejos de sus mayores para que, así mismo, fueran probos en sus actos; de esta manera dejó a un lado su gusto por los dramas caballerescos e históricos y se sentó a escribir para la sociedad mexicana que necesitaba formar correctamente a las generaciones venideras y, con ello, fomentar valores nacionales que tanto necesitaba México después de haberse convertido en una nación independiente.

Evidentemente la *Marcela* no fue concebida para un público mexicano, como sí lo fue la obra escrita por Fernando Calderón, sus intereses y objetivos fueron otros:

Bretón en *Marcela* sigue poniéndose al lado de las mujeres, reconociendo que han sido marginadas y que se les han quitado los derechos fundamentales en una sociedad machista. [...] El comediógrafo, demostrando una mentalidad abierta y moderna, basa la libertad de Marcela no tanto en su viudez como en su independencia económica, que procede de sus rentas y no de un trabajo remunerado. Sin embargo, para que esto último se admita, tendrá que transcurrir el siglo, puesto que sólo entonces se tolerará que una mujer pueda proveerse autónomamente. La viuda no está obligada, como tantas mujeres de su tiempo, a acudir a un matrimonio de conveniencia y tampoco tiene que someterse [...] a la autoridad familiar, aquí representada, en verdad tímidamente, por el anciano tío de Marcela. La total independencia económica permite a Marcela que reivindique,

¹⁷ Cf. F. Tola de Habich, “Presentación” a *op. cit.*, p. LIX.

con una firmeza insólita para una mujer de su época, el derecho a elegir con absoluta libertad a su propio esposo.¹⁸

Esto, debido a que su autor pensaba por y para la situación en la que se encontraba sumergida la España decimonónica. Bretón de los Herreros irrumpió en la escena teatral de la España del primer tercio del siglo decimonónico al atribuirle a su personaje femenino Marcela, rasgos que no eran bien vistos en una mujer de su época: absoluta libertad, sustentabilidad económica y un fuerte carácter; cualidades que le permitieron tomar una resolución tajante y contundente ante las proposiciones amorosas de sus pretendientes: no contraer nupcias por segunda ocasión. El dramaturgo riojano también concedió a Marcela el libre albedrío y no fue juez de sus actos, buenos o malos, durante toda la obra. Por el contrario, le permitió que se manifestara como una mujer decidida, inteligente y asertiva.

A ninguna de las tres y Marcela fueron obras creadas para su momento, con *tipos* que aludían a los defectos y vicios de la época y de su sociedad y con rasgos formales iguales: tiempo lineal, espacio único y una sola historia; teóricamente hablando, con las unidades llamadas tradicionalmente aristotélicas: unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar, muy recurrentes en los dramaturgos del siglo XVIII como Moratín en *El sí de las niñas* (Teatro del Príncipe, 7 de febrero de 1792).

Hay que señalar que, a pesar de los elementos que ambas comedias comparten, se separan en su estructura, en el desarrollo y la evolución de sus respectivas tramas y en sus objetivos representativos, esto es, al público al que iban dirigidas. A cada una de esas piezas dramáticas debemos concederle un lugar propio tanto en la literatura dramática de su país como en la internacional sin que una sea el reverso, espejo o molde de la otra. Únicamente considero que la característica de *A ninguna de las tres* que más parecido tiene con la *Marcela* –y que Manuel Payno apuntó en su “Prólogo” a las *Obras poéticas*– fue que el asunto de aquélla era el mismo que el de la *Marcela*: un personaje tiene que decidir entre uno de sus tres pretendientes para casarse. Empero, como bien señaló Patrizia Garelli:

¹⁸ P. Garelli, *op. cit.*, pp. 206-207.

El argumento de la pieza [se refiere a la *Marcela*] en sus líneas esenciales, es uno de los más frecuentes en la literatura y en el teatro, no sólo español sino también europeo. En efecto, se pierde la cuenta de las obras en las que una joven mujer tiene que elegir entre varios enamorados y no es empresa fácil localizar la fuente en la que Bretón pudo haberse basado. Por ejemplo, ya en 1818 Fernando de Cagigal se había enfrentado con el tema en *La sociedad sin máscara*, en la que la joven viuda Flora entretiene una tertulia en la que varios caballeros aspiran a su mano; pero el personaje, a diferencia de Marcela, termina casándose con uno de ellos. [...] De todos modos, exista o no una fuente literaria en la que Bretón se haya inspirado, la historia de *Marcela* es un episodio que pertenece perfectamente a la vida madrileña de los años treinta del siglo XIX.¹⁹

Esto no hace suponer que Bretón careciera de originalidad e ingenio para crear piezas únicas; significa, por el contrario, que fue un escritor con una profunda y vasta formación literaria, conformada por las lecturas de obras teatrales que resonaron no sólo en la España dieciochesca sino en toda la Europa occidental. Del mismo modo, Fernando Calderón se formó como un alumno más de aquella escuela europea que leyó a dramaturgos españoles, franceses e ingleses.²⁰ De estos últimos coligió los temas medievales e históricos, tan en boga y recurrentes en el Romanticismo, tradujo algunos poemas y, muy probablemente, leyó a los franceses en su propia lengua.²¹

El interés de Fernando Calderón por imitar y emular a los clásicos griegos, latinos y españoles no quedó asentado exclusivamente en su comedia de costumbres, sino que años atrás, cuando compuso y estrenó su drama caballeresco *El torneo* (1839), asió entre sus manos las *Cartas de Abelardo y Eloísa* y *El trovador*,²² en cuyas páginas se narra la historia del amor imposible entre sus protagonistas, al igual que en *El torneo*: “Alberto e Isabel se aman, pero no pueden ser esposos porque el joven es pobre, huérfano, sin nombre y sin blasones, e Isabel una señorita rica y noble”.²³

¹⁹ *Ibidem*, p. 203.

²⁰ Fernando Calderón contaba con sólo 28 años cuando compuso *A ninguna de las tres*, mientras que su homólogo Bretón de los Herreros escribió su *Marcela* a la edad de 35 años.

²¹ Acerca de las traducciones, del francés al español, de Calderón *vid.* el capítulo I: “Vida y obra de Fernando Calderón. De escenarios, lunetas y actores en la primera mitad del siglo XIX”, en la presente tesis.

²² Estas obras fueron citadas por el propio autor, en boca de sus personajes, lo cual nos permite conocer sus influencias. Para más información al respecto *vid.* la nota 63 al acto II, escena IV, en la edición crítica de *A ninguna de las tres*, incluida en la presente tesis.

²³ Manuel Payno, “Prólogo”, a *op. cit.*, p. XVIII.

En el mismo prólogo, Manuel Payno citó una larga frase de Alejandro Dumas:

Son los hombres los que inventan y no el hombre –dice Alejandro Dumas– cada uno llega a su vejez a apoderarse de las cosas conocidas de sus padres; forma con ellas, por medio de nuevas combinaciones, una obra nueva, y muere después de haber añadido unas partículas al gran total de los conocimientos humanos. En cuanto a la creación completa, la creo imposible, Dios mismo cuando creó al hombre, no pudo, o no se atrevió a inventar, y lo hizo a su imagen y semejanza.²⁴

La paráfrasis de Manuel Payno, hecha a partir de las frases célebres de Alejandro Dumas, manifiesta la retórica grecolatina *imitatio-aemulatio*, en la que la imitación no estaba impregnada de la carga negativa que adquirió tiempo después, esto es, un sinónimo de copia o plagio. De esa estigmatización en la segunda mitad del siglo XIX, José Zorrilla, en *La flor de los recuerdos* (1855), al presentar *A ninguna de las tres* como una pieza vaciada en el molde de la *Marcela*, comentó que: “[...] no quiero dar a entender que no tuviera talento propio [se refiere a Calderón Beltrán] ni facultad inventiva, sino probar la docilidad de su carácter, su voluntad para el estudio, su deseo de elegir buenos modelos”.²⁵ La imitación y la interpretación de los clásicos de la Antigüedad eran bien vistas por las plumas del Renacimiento y de los Siglos de Oro, como Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca, entre otros, que recurrieron sin vociferar a aquéllos en pro de una literatura culta, libre de ripios y con rasgos eximios.²⁶

Pretencioso, pero siempre bien alabado, fue el ínclito poeta Garcilaso de la Vega al igualar con sus excelsas composiciones a Ovidio, Petrarca y Ausiàs March. Y no por ello, se le ha desdeñado ni desacreditado, sino que ha sido valorado positivamente gracias a que introdujo a la poesía española la lira en su “Oda a la flor de Gnido”.

Fernando Calderón apeló a la *imitatio-aemulatio* como símbolo de humildad y modestia ante sus contemporáneos y, de igual manera, ante los escritores que le antecedieron, porque en ellos se percató que nada nace de la nada: la literatura siempre parte de la literatura que

²⁴ *Idem.*

²⁵ J. Zorrilla, *op. cit.*, p. 453.

²⁶ Entre los renacentistas y los poetas áureos estuvo siempre presente la posibilidad de igualar, mejorar y superar a sus maestros griegos y latinos.

le antecede. Los temas universales: amor y muerte, existen en cualquier cultura y momento histórico, por ende, todas las literaturas se asemejan entre sí. Lo que hace grande o pequeño a un escritor es la manera en que desarrolla esos temas para el deleite de nosotros, sus lectores. A modo de metáfora, las obras literarias son eslabones de hierro berroqueño que se enlazan unos con otros y forman una cadena interminable llamada literatura.

Capítulo III: De ediciones críticas de obras dramáticas mexicanas del siglo XIX. El caso de *A ninguna de las tres* (1844), de Fernando Calderón

*Be careful about reading health books.
You may die of a misprint.*
Mark Twain

Al emprender el viaje (muchas veces sin retorno) de editar críticamente textos tanto antiguos como contemporáneos, el editor tiene que partir, como génesis del quehacer de la ecdótica, de una o varias definiciones de crítica textual, ya que resulta imprescindible entender cuál es el tipo de trabajo que se llevará al cabo. Si dicho presupuesto no llegara a cumplirse, los resultados de aquel trabajo de edición no serían lo suficientemente sólidos para presentar una buena edición crítica. Es por ello que, para los fines de este capítulo, considero necesario definir qué es una edición crítica para encauzar por el mejor camino este trabajo. Posteriormente, haré una lacónica revisión de las vicisitudes y criterios para editar críticamente obras en España y México a partir de textos dramáticos de los Siglos de Oro y de piezas novohispanas y decimonónicas. Esto me permitirá dar un panorama general sobre los estudios de ecdótica hispánica. Una vez concluido lo anterior, expondré algunas observaciones de María del Carmen Bobes Naves y Aurelio González acerca de la semiología teatral. Finalmente, daré a conocer cuáles fueron mis decisiones y los criterios que tomé para proponer una edición crítica de la comedia *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón.

LA EDICIÓN CRÍTICA: FIJACIÓN Y FIDELIDAD

Para Alberto Blecua, la crítica textual “es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor”.¹ Debido a su

¹ Alberto Blecua, *MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL* (MADRID, 2001), pp. 18-19.

naturaleza artística, la crítica textual dejó de ser únicamente un método riguroso que, como tal, se conforma a base de una retahíla de pasos a seguir. El artista, es decir el editor, tiene que ser un individuo capaz de resolver problemas muy específicos; también debe ser un sujeto perspicaz, pero cauteloso a la vez, para que pueda distinguir entre los errores propios del autor de una obra y las erratas de copistas o cajistas, según sea el caso; así mismo está obligado a valerse de sus conocimientos como investigador, lingüista y auxiliarse de otras disciplinas: historia, geografía, economía, política, etcétera. Es, *grosso modo*, un hombre orquesta.²

Por su parte, Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz conciben a la crítica textual como:

[...] aquella disciplina que rescata, depura y fija, es decir, que establece la autenticidad de los textos; los preserva de los desgastes materiales a los que están expuestos; los salva del olvido, de los cambios, de las alteraciones o de las mutilaciones que sufren a lo largo del tiempo, preparándolos para una crítica eficaz, certera y provechosa, que, por medio de la hermenéutica, conduzca a una cabal interpretación e intelección de un entramado cultural específico.³

Definición que está íntimamente ligada a la propuesta por Vittore Branca y Jean Starobinski:

[...] aquella disciplina que comprende fundamentalmente la *ecdótica* (esto es, la recuperación del texto exacto de una obra mediante procedimientos científicos) y la *hermenéutica* (es decir, el aparato histórico, lingüístico, exegético que permite

² Al decir de José Ruano de la Haza: “El autor de una edición crítica no es un simple pasante de pluma que ha de limitarse a trasladar un original; por el contrario, deberá ejercer su facultad de elegir, alterar, añadir u omitir lecturas, siempre y cuando lo haga de acuerdo con ciertos criterios bien definidos y deje constancia de lo hecho en nota a pie de página o por medio de una reproducción facsimilar del texto. Lo que no es nunca permisible es alterar el texto copia silenciosamente” (J. Ruano de la Haza, “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”, en CRÍTICA TEXTUAL Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA, MADRID, 1991, p. 516).

³ B. Clark de Lara y Ana L. Zavala Díaz, “Acerca de la edición crítica de las obras de José Tomás de Cuéllar. Generación de infraestructura”, en CRÍTICA TEXTUAL. UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO (MÉXICO, 2009), pp. 80-81.

una plena y rigurosa interpretación, y que condiciona las valoraciones ideológicas, sociales y estéticas).⁴

Gracias a las aportaciones de los editores antes mencionados, se llega al primer nivel de este trabajo: definir qué es una edición crítica. Empero, debido al tipo de material trabajado, una obra teatral, es de suma importancia aunar una definición de crítica textual para obras dramáticas, ya que éstas tiene sus propias particularidades, las cuales deben ser analizadas de forma independiente a las de otros géneros literarios: cuento, novela, crónica, poesía, etcétera.

Entre los investigadores que se han ocupado de las cuestiones y problemas para editar piezas dramáticas españolas, se cuentan Ignacio Arellano, José Antonio Pascual, Jesús Cañedo y José Ruano de la Haza, entre otros. El último de ellos describe a las ediciones críticas de textos teatrales, como aquéllas que estudian:

[...] de manera científica todas las relaciones textuales que existan entre las ediciones sobrevivientes con el objeto [de] producir un texto ecléctico que refleje en la medida de lo posible las *intenciones finales* del autor. Estas intenciones finales habrán quedado a veces plasmadas en el manuscrito autógrafo, otras veces en un manuscrito copia, o en una edición impresa, o incluso en la confluencia de varios testimonios.⁵

Esta definición recoge elementos presentes en las consideraciones expuestas por Alberto Blecuá, Belem Clark, Ana Laura Zavala, Vittore Branca y Jean Starobinski; no obstante, va más allá y opta por crear un texto ecléctico que se acerque significativamente a las *intenciones finales* del autor, es decir, implícitamente invita a consultar todas las versiones existentes de una obra teatral, llámese comedia, tragedia, drama, zarzuela, entremés, sainete, auto sacramental, pastorela o mojiganga.

Al valorar y analizar cada uno de los elementos adscritos en las definiciones susodichas, quedome con la idea de que una edición crítica es sinónimo de fijación y fidelidad –hasta

⁴ Vittore Branca y Jean Starobinski, *La filología e la critica letteraria* (ROMA, 1977); *apud* Carmen Díaz Castañón, “Capítulo III. Estudio filológico”, en MÉTODOS DE ESTUDIO DE LA OBRA LITERARIA (MADRID, 1989), p. 122.

⁵ J. Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 497-498.

donde estas dos palabras puedan extenderse— de una obra literaria, dramática, histórica, filosófica y lingüística. Sigue una metodología con criterios serios y rigurosos, cuyo principal objetivo es fijar un texto lo más fiel posible al arquetipo del autor. Cada obra propuesta para editar tiene sus propias características y referencias, por lo que el artista, o editor, tiene que valerse de una gran cantidad de recursos tanto de su área académica como de otras disciplinas para llevar al cabo esta labor filológica.

CONVENCIONES EDITORIALES PARA LA EDICIÓN DE OBRAS DRAMÁTICAS

El mayor problema que implica enfrentarse de manera directa a los textos no contemporáneos a nosotros, lectores del siglo XXI, radica en el gran distanciamiento temporal existente entre una obra literaria del siglo XVI, por ejemplo, y un lector moderno. Como la brecha temporal es de más de cuatro centurias, el lector promedio no podrá disfrutar plenamente el texto antiguo ya que sus referentes no son cercanos ni inmediatos al contenido y a la forma de aquella pieza literaria del siglo XVI. Para solucionar estas dificultades, la crítica textual hace uso de un aparato crítico, esto es, conforma un cuadro de notas, tanto de variantes como de notas ecdóticas, eruditas y de contexto, cuyo principal objetivo es aclarar pasajes de la obra que se esté editando. El tipo de anotaciones generales obedecerá a la naturaleza del o de los textos, es decir, si una obra aborda asuntos políticos, económicos, sociales, culturales, literarios, científicos, entre otros, las notas se harán en correspondencia con éstos. Cabe señalar que las anotaciones a pie de página son auxiliares, que como tales, deben siempre apoyar y acompañar al texto, no sustituirlo con explicaciones extensas o con datos engorrosos. Por el contrario, deben esclarecer pasajes oscuros, proponer nuevas lecturas y fomentar el diálogo con la obra editada.

Los estudios actuales acerca de cómo editar textos dramáticos en España han sido elaborados y focalizados, de manera principal, para obras teatrales de los Siglos de Oro. Ello debido a que, en mi opinión, tradicionalmente la literatura gestada en aquellos siglos

áureos ha sido privilegiada por encima de las letras españolas producidas en otras épocas. Así mismo, porque de la extensa nómina de obras literarias de los Siglos de Oro, hay un gran número que corresponde a composiciones teatrales, tanto de piezas mayores (comedias, dramas) como de piezas menores (mojigangas, loas, entremeses, zarzuelas).

Ignacio Arellano, quien desde hace ya varios años ha dedicado su vida académica al estudio de las producciones literarias de Calderón de la Barca, abordó el estado de la cuestión sobre la edición de textos dramáticos áureos, durante la década de los ochenta de la centuria pasada, al preguntar: ¿Qué se viene editando y qué habría que editar? y ¿cómo se edita y cómo habría que editar? Para responder la primera de estas dos cuestiones, el propio Arellano apuntó que antes de empezar el proceso de edición habría que rastrear completamente los textos de que disponemos para que, posteriormente, se seleccionen los materiales óptimos y con éstos se inicie el trabajo de edición, siempre y cuando se hayan planteado y resuelto los principales problemas de edición que llegaron a suscitarse.⁶

Bajo esta línea de investigación, en uno de sus artículos, Kurt Reichenberger señaló los problemas que se suscitan al momento de editar críticamente obras dramáticas. Éstos son: la autoría, la fecha y la datación y los textos conservados. El primero de éstos genera inmediatamente la pregunta ¿quién es el autor legítimo de una pieza teatral?, y a su vez despliega un abanico de respuestas posibles: el dramaturgo, el director, el impresor, un anónimo o los propios familiares del escritor. El segundo problema se centra en las fechas de escritura, de estreno y de la ubicación temporal en que está inscrita la obra. El último punto a considerarse se ocupa del tipo de documento que se pretende editar: manuscritos (autógrafos o copias), copias u hojas sueltas e impresos en formato libro.⁷ Así mismo, José Ruano de la Haza explicó que:

⁶ Cf. I. Arellano, “La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (s. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)”, en *LA COMEDIA* (MADRID, 1995), p. 14.

⁷ Kurt Reichenberger, “Ediciones críticas de textos dramáticos”, en *CRÍTICA TEXTUAL Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA* (MADRID, 1991), pp. 417-425. // Cabe añadir que Ignacio Arellano hace hincapié en la importancia de definir qué es una edición crítica; de igual manera se ocupa de los conflictos que conlleva editar piezas teatrales como la asequibilidad de los materiales y el tipo de texto que se pretende editar: hojas sueltas, impresos, autógrafos, manuscritos (cf. I. Arellano, *EDITAR A CALDERÓN*, MADRID, 2007, pp. 14-40).

Los textos dramáticos existen en diversos estados evolutivos, que van desde el primer borrador que inicialmente escribiera el poeta, pasando por su primera versión en limpio, y las copias que sacaban los autores con tachaduras y añadidos de los copistas, apuntadores y el censor, hasta las versiones pirateadas que se presentaban en los pueblos y que guardaban poca semejanza con el original.⁸

Si bien es cierto que los problemas planteados por Kurt Reichenberger son esenciales y básicos, no son los únicos existentes ni los principales que todo editor debe tener en cuenta. José Antonio Pascual, en su artículo “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro”, anexó a esas “dificultades de edición” el problema de la modernización de grafías. Su visión la dirigió, por un lado, a la modernización de grafías en el teatro español áureo para la comodidad del lector actual –pensamiento ya muy divulgado desde hace varias décadas– y por el otro, a la permanencia de grafías puestas en los textos originales para los especialistas.⁹ A modo de conclusión, Antonio Pascual aseveró que: “modernizar no es, pues, tarea sencilla, que pueda realizarse sin un fuerte bagaje de conocimientos lingüísticos. Ciertamente el desarrollo de la lingüística histórica influyó notablemente en el de la crítica textual”.¹⁰

Otro de los problemas al que se enfrenta un editor, no sólo del teatro español de los Siglos de Oro, sino de cualquier otra época, llámese dieciochesca, decimonónica, del siglo XX y actual, es la transmisión del texto dramático, que está íntimamente ligado al estado evolutivo de los textos propuestos por Reichenberger, como ya se mencionó. Los agentes que participan en ese proceso de transmisión son: dramaturgo, director, impresor y cajista. La intervención de los tres últimos da origen a erratas, refundiciones, contaminaciones e incluso puede crear un texto nuevo. Las soluciones ante tal problema son 1) que el editor crítico sepa discernir debidamente entre un original (proveniente de la mano del autor) y un apócrifo o una atribución; 2) que conozca lo mejor posible el resto de la obra del autor que editará para que descarte todo tipo de erratas incluidas en libros o en periódicos, según sea

⁸ J. Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 494.

⁹ J. Antonio Pascual, “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización”, en ESTADO ACTUAL SOBRE LOS ESTUDIOS DEL SIGLO DE ORO (SALAMANCA, ESPAÑA, 1993), pp. 37-40.

¹⁰ *Ibidem*, p. 56.

el medio de transmisión; 3) que tenga conocimiento tanto biográfico como bibliográfico del autor al que editará para saber cuáles eran sus temas preferidos, lugares comunes, estilo de creación, etcétera; 4) que conozca con la mayor exactitud los orígenes de los materiales que editará, además de que 5) esté versado en diferentes campos culturales, políticos, sociales, lingüísticos, históricos y literarios, mismos que le ayudarán a desvanecer y despejar dudas y a esclarecer pasajes oscuros dentro de la obra que trabajará.¹¹

Como aseveran las investigadoras Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz: “fue entrada la segunda mitad del siglo XX cuando, de manera sistemática, se emprendieron proyectos de rescate y de edición de las obras de algunos de los escritores mexicanos más importantes de la antepasada centuria”.¹² En aquella época, se creó el Centro de Estudios Literarios (1956), de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el cual se pusieron en marcha las sugerencias de trabajo, propuestas un año antes por José Luis Martínez en su ensayo: “Tareas para la historia literaria de México” (incluido en su libro *La expresión nacional*, 1955). El programa editorial de dicho Centro reconoció la necesidad de contar con materiales para valorar y construir la historia de nuestra literatura, por lo que, a partir de metodologías múltiples, se produjeron: 1) Ediciones críticas de obras y de materiales hemerográficos; 2) Ediciones anotadas de inéditos, epistolarios y memorias; 3) Ediciones de índices y de facsímiles de revistas literarias; 4) Ediciones de estudios biográficos y monográficos y 5) Ediciones de diccionarios, antologías y hemerobibliografías.¹³

¹¹ Para más información acerca de las investigaciones sobre los problemas relacionados a la edición de textos dramáticos del Siglo de Oro *vid.* el artículo de Kurt Reichenberger y Roswitha Reichenberger: “Problemas para una edición dramática”, en EDICIÓN Y ANOTACIÓN DE TEXTOS DEL SIGLO DE ORO (PAMPLONA, 1987), pp. 275-287.

¹² B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, p. 80.

¹³ *Idem.* // Como también apunta Ana Elena Díaz Alejo: “La edición de las *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera [proyectó que se gestó en el Centro de Estudios Literarios y que ahora continúa en el Seminario de Edición Crítica de Textos] ha dado lugar a once volúmenes ya publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México en su colección Nueva Biblioteca Mexicana: uno de crítica literaria, seis de crónicas y artículos sobre teatro, dos de narrativa, uno de ensayos de índole política y otro de textos sobre periodismo y literatura” (A. E. Díaz Alejo, “Edición crítica de las ‘Obras’ de Puck”, en CRÍTICA TEXTUAL. UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO, MÉXICO, 2009, p. 106). Los volúmenes de *Obras XIV. Meditaciones morales* y *Obras X. Historia y Ciencia*, que la académica señala como en proceso editorial, vieron la luz en 2007 y 2009, respectivamente. Cabe mencionar que, actualmente, se trabaja en la edición de cuatro volúmenes más: 1) *Obras XV. Crónicas de Puck* (1893-1895), a cargo de Ana Elena Díaz Alejo; 2) *Obras XVI. Cosas que hacen*

Desde entonces y hasta nuestros días, los estudios ecdóticos y las ediciones críticas de obras mexicanas se han centrado en géneros como la novela, el cuento, la crónica y el ensayo, dejando a un lado el teatro. Empero, la emergencia por acercarse consuetudinaria y críticamente a este género poco estudiado, ha dado pie a la formación de proyectos –desde la última década del siglo XX hasta hoy en día– como el de la colección “Fuentes para el estudio de la cultura literaria novohispana”, publicada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, y cuyo objetivo ha sido:

[...] presentar ediciones críticas o facsimilares de impresos o manuscritos de particular relevancia para el mejor conocimiento de la cultura mexicana virreinal. Los criterios que norman las ediciones críticas pretenden ofrecer un texto claro y comprensible al lector moderno que al mismo tiempo respete las peculiaridades lingüísticas propias de la época o del autor.¹⁴

No obstante, como ha indicado Laurette Godinas, “la mayor parte de las ediciones que circulan hoy de los textos dramáticos novohispanos” son de tipo divulgativo o anotado, mas no crítico.¹⁵ Las primeras, o de divulgación, están conformadas por: “una introducción de corte historiográfico en las que el texto base es tomado de ediciones anteriores o consiste en una transcripción modernizada del texto antiguo, muchas veces sin dar cuenta siquiera de la localización actual de los testimonios y sin previo anuncio al lector de las intervenciones editoriales”,¹⁶ mientras que las segundas, o anotadas, optan por:

[...] restaurar, mediante notas explicativas (léxicas, históricas, fuentes, comparaciones) o interpretativas, la comunicación perdida entre el contexto cultural de un autor que vivió hace algunos siglos y un lector moderno; dichas ediciones suelen contar también, en la introducción, con un importante estudio

falta (1889-1890) y *Cuaresmas* (1889-1891), a cargo de Ana Laura Zavala Díaz; 3) Obras XVII y XVIII. *Platos del día* (1893-1895), a cargo de Belem Clark de Lara; y 4) Obras XXI. *Arte, viajes, diversiones* (1880-1894), a cargo de Luz América Viveros Anaya.

¹⁴ José Pascual Buxó, UN DESCONOCIDO DRAMATURGO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVIII (UNAM, 2000), p. [57].

¹⁵ Laurette Godinas, “La edición crítica de textos dramáticos novohispanos en México”, en ESTUDIOS DEL TEATRO ÁUREO (MÉXICO, 2003), p. 190.

¹⁶ *Idem.*

biobibliográfico acerca de la obra editada y su (posible) autor y un rastreo del contexto de su representación.¹⁷

Si bien es cierto que es reciente el interés por editar pulcramente obras teatrales mexicanas, los pocos trabajos que se han realizado son de gran importancia y valor cultural para la creación de una historia de la literatura mexicana. De gran reconocimiento y calidad editorial ha sido la labor de Germán Viveros Maldonado por editar obras dramáticas novohispanas, particularmente del siglo XVIII. Su quehacer como editor se enfoca en proponer textos correctos y de lectura fluida para un público interesado en la cultura literaria dieciochesca, así como de dar a conocer y explicar, por medio de ediciones anotadas y modernizadas, textos poco conocidos, como los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación.¹⁸

Los trabajos académicos de Germán Viveros –nunca anunciados como ediciones críticas– fueron producidos a principios de la década de los noventa del siglo pasado a partir de algunos pasos metodológicos de las fases *recensio* y *constitutio textus*; a saber: *fontes criticae*, *dispositio textus* y *apparatus criticus*, con criterios rigurosos explicados en advertencias preliminares. Ejemplo ilustrativo de ello es la edición de *Entremés del galán liberal*, en la cual, siguiendo una metodología para su edición, expuso el origen y las características del ejemplar que utilizó para fijar la obra y posteriormente editarla.¹⁹

En lo concerniente a la edición de piezas dramáticas mexicanas de la antepasada centuria, únicamente tengo noticia de que se está preparando una edición, que se anuncia como crítica, de la *Pastorela en dos actos*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, a cargo de Felipe Reyes Palacios, quien además ha estudiado asiduamente la obra del dramaturgo mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza.²⁰ Lamentablemente no he tenido conocimiento de

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Vid. G. Viveros Maldonado, “Estudio introductorio” a fray Juan de la Anunciación, COLOQUIOS (UNAM, 1996), p. LIII, y G. Viveros Maldonado, TEATRO DIECIOCHESCO DE LA NUEVA ESPAÑA (UNAM, 2010), p. 108.

¹⁹ Esta pieza dramática fue recogida en TALÍA NOVOHISPANA ESPECTÁCULOS (UNAM, 1996), pp. 101-186.

²⁰ Cf. F. Reyes Palacios, “La pastorela de Fernández de Lizardi: el hallazgo de su primera edición y avatares bicentenarios”, en *Literatura Mexicana*, vol. 22, núm. 2 (México, 2011), pp. 7-28; *loc. cit.*, p. 12. // Durante el siglo XX, el Fondo de Cultura Económica patrocinó dos intentos para emprender la edición crítica

proyectos nacionales cuyas líneas de trabajo aborden los problemas que enfrenta un editor crítico de obras dramáticas decimonónicas. En México, relativo al rescate del teatro, solamente se han elaborado materiales monográficos y bibliográficos como la *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, de Enrique de Olavarría y Ferrari, la *Historia del viejo gran Teatro Nacional de México. 1841-1901* y la *Historia del Teatro Principal de México*, ambas de Manuel Mañón, la *Bibliografía del teatro en México*, de Francisco Monterde, y las varias obras de Luis Reyes de la Maza, todas ellas realizadas con eximias investigaciones hemerográficas, empero sin tener como centro la edición de las obras mismas. También se han publicado ediciones –algunas facsimilares, otras divulgativas– de las obras de Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván,²¹ prologadas y con estudios preliminares y biográficos a cargo de académicos como Francisco Monterde y Fernando Tola de Habich, por mencionar algunos.

EL CODEX UNICUS DE A NINGUNA DE LAS TRES

El 17 de mayo de 1769, el filósofo y crítico alemán Johann Gottfried Herder se hizo a la mar con estas palabras: “Mi única intención es conocer desde más perspectivas el mundo de mi Dios”. La nave con la que zarpó sólo llevaba centeno y lino y su destino era Nantes, aunque para él la meta del viaje era aún desconocida.²² Del mismo modo, hace poco más de un año comencé a editar críticamente la comedia *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón, con el único propósito de dar a conocer una edición fiel y lo más cercana a ese

de las *Obras* de Manuel Eduardo de Gorostiza. “El primero a cargo de Rodolfo Usigli a finales de los años 40, del que sobrevivió lo que sería su prólogo o introducción, un polémico ensayo intitulado ‘Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre de dos mundos’, en el que Usigli lo juzga severamente a la luz de su propia pasión nacionalista y de su obsesión por la forma dramática clásica, la aristotélica pues. El segundo intento estuvo a cargo de María del Carmen Millán, quien continuaba la labor del estadounidense, ya fallecido para entonces, Jefferson Rea Spell, hacia los años 80; de tal proyecto se sabe que la crisis económica del momento impidió su realización” (F. Reyes Palacios, “*El jugador*, la obra magistral de Manuel Eduardo de Gorostiza, según Altamirano”, en *Literatura Mexicana*, vol. 18, núm. 1, México, 2007, pp. 39-58; *loc. cit.*, p. 55).

²¹ Sobre este asunto *vid.* la Transmisión editorial póstuma, en la presente tesis.

²² Cf. Rüdiger Safranski, *ROMANTICISMO. UNA ODISEA DEL ESPÍRITU ALEMÁN* (MÉXICO, 2011), p. 19.

original utópico que todo editor desea alcanzar. El viaje filológico, luengo y misterioso que emprendí en aquel entonces, tuvo por buen fin la tan anhelada edición.

La primera pregunta que me formulé fue ¿qué edición de la comedia en cuestión fijaré para posteriormente editar? Así, pues, recurrí muy pronto al argumento “última voluntad del autor”, razón suficiente, casi un axioma ecdótico, para iniciar esta empresa editorial. La edición de las *Obras* poéticas y dramáticas (México, 1844), de Fernando Calderón incluyó la pieza de costumbres *A ninguna de las tres*; dicha edición fue la última revisada por el autor, pues al año siguiente de su publicación, falleció en el estado de Zacatecas.²³ Es importante aclarar que, como mencioné en el capítulo segundo, *A ninguna de las tres* fue puesta en escena por primera vez a finales de 1841 en el Teatro Principal de la Ciudad de México,²⁴ por lo que anterior a la edición de 1844 tuvieron que existir otros testimonios que les sirvieron al director y, quizá, a los actores para representar dicha comedia. Lamentablemente, no he podido localizar algún testimonio precedente a 1844, que contenga la comedia calderoniana.

A ninguna de las tres es un claro ejemplo de un *codex unicus*, el cual, siguiendo la tradición, se tuvo que haber editado en forma de facsímil o en una edición diplomática, que “supone una pura transcripción del texto”, “sin corregir todos y cada uno de los errores por evidentes que éstos sean” y conservando las características gráficas de la obra;²⁵ o bien, en una edición semidiplomática “en la que cabría apenas la modificación a la moderna del uso de las mayúsculas, acentuación y puntuación”, respetando la ortografía y los errores mecánicos o del autor aunque éstos sean aclarados en nota a pie de página.²⁶ Sin embargo, al unísono del equipo editor de las obras de José Tomás de Cuéllar, me arriesgué al ofrecer

²³ Sobre la edición de 1844 y la biografía de este dramaturgo *vid.* la Advertencia editorial y el capítulo: “Vida y obra de Fernando Calderón. De escenarios, lunetas y actores en la primera mitad del siglo XIX”, ambos en la presente tesis.

²⁴ *Vid.* el Capítulo II: “De espejismos y ofuscamientos en la literatura del siglo XIX: *A ninguna de las tres* como la horma de *Marcela* o ¿a cuál de los tres?”

²⁵ *Cf.* Miguel Ángel Pérez Priego, *LA EDICIÓN DE TEXTOS* (MADRID, 1997), p. 45. // Del igual manera José Ruano de la Haza sugiere la reproducción facsimilar o diplomática de una obra teatral con el apoyo de notas filológicas, es decir, una edición semidiplomática (*cf.* J. Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 498).

²⁶ *Cf.* M. A. Pérez Priego, *op. cit.*, p. 45.

una edición que, sin distanciarme del rigor que la crítica textual requiere, confío en que facilitará la lectura, la comprensión y el estudio de la obra calderoniana.²⁷

Al ser un *codex unicus*, la comedia susodicha tampoco contaría con un *stemma codicum* que filiará los testimonios conocidos ni con un aparato crítico de variantes, porque no habría material para cotejar entre sí, empero, incluí un *stemma* de las versiones impresas a partir de 1850 y hasta 1999, años en que apareció la segunda edición “corregida y aumentada” y en que se editó en forma facsimilar por la Universidad Nacional Autónoma de México, respectivamente.²⁸ Esta idea me surgió por un lado, al tener noticia de que la edición de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (Londres, Tamesis, 1971), de William Cruickshank, incorporó un estema de las ediciones impresas, a pesar de que se contaba con el ológrafo. Gracias a aquel árbol genealógico, se pudo trazar la vida y la historia de la recepción de la obra *En la vida todo es...*²⁹ Además de ello, la edición preparada por W. Cruickshank mostró que la versión original de *En la vida todo...* (1659), comedia en tres actos y en verso, fue alterada, ora por ignorancia, ora por gustos cambiantes acordes con las épocas.³⁰ Por otro lado, consideré de gran importancia anexar un estema de las ediciones impresas tanto del siglo XIX como del pasado para asentar las bases de la recepción de esta comedia que tanto ha gustado, así mismo para dar a conocer algunas variantes de editor que se le hicieron sin aviso alguno, lo que ocasionó que la obra de Fernando Calderón llegara alterada hasta nuestros días.

Entre las facilidades que tuve para editar *A ninguna de las tres*, se cuentan las siguientes:

- 1) El acceso a repositorios como la Biblioteca Nacional de México para consultar la primera edición de las *Obras* (México, 1844), de Fernando Calderón, así como las ediciones póstumas;³¹
- 2) Las biografías y bibliografías del vate zacatecano hechas por

²⁷ B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, pp. 89-90.

²⁸ Para información sobre este árbol genealógico *vid.* la Transmisión editorial póstuma, en la presente tesis.

²⁹ *Cf.* José Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 499.

³⁰ *Idem.*

³¹ Acerca de éstas *vid.* la Transmisión editorial póstuma, en la presente tesis.

Manuel Payno, José Joaquín Pesado, Rafael B. de la Colina, Francisco Monterde y Fernando Tola de Habich; 3) Datos sobre la puesta en escena de la comedia encontrados en acervos hemerográficos 4) La edición publicada en 1844 alcanzó a ser revisada por el autor, a pesar de las enfermedades que le aquejaban en aquel entonces.

Durante mucho tiempo, las ediciones de textos dramáticos hispánicos salieron a la luz en su factura decimonónica “a lo Hartzenbusch”, esto es, repletos de intromisiones e intervenciones silenciosas del editor con el propósito de ofrecer al público interesado un “texto pulido y de fácil aprehensión”, y con el auxilio de paratextos como la división en escenas o en jornadas –para el teatro más breve– las correcciones en la métrica de los versos, entre otros cambios.³²

De tal suerte corrió la comedia que aquí nos ocupa hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria pasada. A usanza, en varias ocasiones, del *ope ingenii*, se enmendaron, modificaron, alteraron y corrigieron silenciosamente pasajes y versos de *A ninguna de las tres*, que los editores consideraron ya como errores técnicos ya como descuidos poéticos de Fernando Calderón Beltrán.³³

En las postrimerías del siglo decimonónico, el escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera evidenció, con ejemplos jocosos, los errores tipográficos de los cajistas y editores de publicaciones hemerográficas mexicanas: “[...] jamás acabaría si me propusiera pasar revista a todas las erratas de los señores tipógrafos, muchísimas de las cuales han aparecido en el periódico sin que nadie lo haya podido evitar”.³⁴ Entre los mentados descuidos de imprenta, que el susodicho poeta enlistó, se cuentan: *empeñar la espada por empuñar la espada*, *el chato Persa por el sha de Persia* y *poner en patagón por poner en parangón*.

³² L. Godinas, *op. cit.*, p. 188.

³³ Para información más detallada sobre este asunto *vid.* la Transmisión editorial póstuma, en la presente tesis.

³⁴ Perico el de los Palotes, “Cosas que hacen falta. El sentido común”, en *El Universal*, t. III, núm. 12 (29 de septiembre de 1889), p. 2, recogido en Manuel Gutiérrez Nájera, OBRAS IX. PERIODISMO Y LITERATURA (UNAM, 2002), pp. 299-304; *loc. cit.*, p. 301.

Para el caso de la comedia calderoniana, entre los varios ejemplos que encontré, sobresale el siguiente error separativo o conjuntivo: en el acto II, escena IV, el personaje de don Carlos pronuncia: “Perdí mi calma al mirarla”, mas en la edición de 1902 (Victoriano Agüeros) apareció: “Perdí mi *alma* al *miarla*” y en la de 1972 (“Sepan cuantos...”): “Perdí mi *alma* al *mirarla*”. En ambos casos los errores cometidos alteran la semántica del diálogo entre don Carlos y doña Leonor.

Las obras dramáticas, por lo general destinadas a la puesta en escena, presentan dos tipos de texto: el diálogo o texto principal (también llamado texto literario) y las acotaciones o texto secundario (también denominado texto espectacular).³⁵ El primero de éstos es de carácter literario y lo ejecutan oralmente los actores en la puesta en escena ante un público, al traducir simultáneamente a signos quinésicos o paralingüísticos las acotaciones que están dentro del texto escrito, y las que se derivan del sentido del diálogo, a pesar de que no hayan sido explicitadas directamente. Por su parte, el texto secundario es de naturaleza funcional, y al mismo tiempo también puede ser artística (con forma e intención literarias),³⁶ pues se dirige ora al director de escena, ora a los actores, y se refunde, como lenguaje verbal, en la representación, al ser sustituido por signos de sistemas semióticos variados como vestuario, movimientos, decoración y objetos.³⁷

De este modo, la mayor parte de las obras dramáticas ha sido compuesta por un texto literario y un texto espectacular. Ambos discursos, el literario y el espectacular, tienen su origen en el proceso teatral que se divide, a su vez, en dos fases: la escritura y la representación; la primera va dirigida a un lector individual con un solo código: signos

³⁵ Cf. M. del C. Bobes Naves, “Posibilidades de una semiología del teatro”, en *TEORÍA DEL TEATRO* (MADRID, 1997), p. 296.

³⁶ En mi opinión, considero que una de las razones por las que las acotaciones pueden presentar forma e intención literarias es debido a que proyectan una visión estética del dramaturgo. Esto es, el autor de una obra dramática visualiza la representación de ésta desde su gestación. Así mismo, con la lectura de las acotaciones, dejando a un lado el texto literario, podemos conformar una imagen mental, en la que se crean cuadros, retratos e imágenes, los cuales nos evocarán a la época y el contexto en que está ubicada la obra.

³⁷ Cf. María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 296.

lingüísticos; mientras que la segunda está destinada a un receptor múltiple, el público, y emplea tanto signos verbales como no verbales.³⁸

Por su parte, Aurelio González, quien al igual que Carmen Bobes Naves comparte la definición de una obra teatral como aquella unidad compuesta por el texto dramático (el discurso literario) y el texto espectacular (los mecanismos de escenificación), anota que las obras dramáticas de los Siglos de Oro fueron concebidas, desde su origen más primario, para ser representadas “de acuerdo con las convenciones escénicas de aquella época y ante un público que, dentro de su múltiple procedencia, tenía una ideología y un contexto sociohistórico específicos”.³⁹ Esta afirmación bien puede ser aplicada para piezas dramáticas de otros siglos, como en el XIX –que aquí nos ocupa, ya que en esta centuria, al igual que en otras, los dramaturgos, antes de llevar a las tablas sus composiciones, se ajustaban a las convenciones escénicas de su momento, considerando el tipo de público al que destinarían sus obras y los recursos de caracterización y elementos visuales que utilizarían: vestuario, efectos sonoros o de tramoya, maquillaje, accesorios, etcétera.

En lo que respecta al texto literario, los criterios que utilicé para editar esta pieza dramática son los que facilitan una lectura actual sin alterar la obra. A saber: actualización o modernización ortográfica, de la puntuación, la acentuación y las graffas, siempre con aviso en nota a pie de página o en la advertencia editorial. No obstante, actualicé la ortografía cuidando de no alterar la métrica de los versos.

Para la actualización ortográfica de extranjerismos –galicismos e italianismos, procuré que dicha modernización no alterara la versificación natural. También los marqué en cursiva y coloqué la traducción de éstos, que más se adecuara al contexto en que estaban inscritos, en nota a pie de página. Presento a continuación la lista de galicismos e

³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 297.

³⁹ Aurelio González, “Introducción” a *TEXTO Y REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO* (MÉXICO, 1997), p. 9. // En esta misma arista crítica, Alfredo Hermenegildo asevera que: “Lope [de Rueda] escribe y representa para un público que condiciona el momento solemne de la comunicación escénica” (A. Hermenegildo, *LAS CUATRO COMEDIAS*, MADRID, 1985, p. 58).

italianismos modernizados: *Plaza de Gréve, très méchant, fripon, très bien, toujours, papillon, donna mia, ma bien-aimée, fiancé y petit.*

Finalmente, como texto espectacular, las acotaciones aparecieron en cursiva y entre paréntesis; los apartes que obedecen a la métrica de los versos también fueron colocados entre paréntesis, pero en redondas debido a que conforman el texto literal o texto principal.⁴⁰ He aquí algunos ejemplos ilustrativos de las acotaciones presentes en la edición de *A ninguna de las tres*:

1. Ubicación: (*La escena pasa en México*) (*Sala decentemente amueblada*).
2. Caracterización por vestuario: (*De gala*).
3. Gesticulaciones y movimiento: (*Aflojándose el vestido*), (*Se va*).
4. De modo y manera: (*Con ironía*), (*riendo*).
5. De destinatario: (*A DON JUAN*), (*A LEONOR*).

Siguiendo la tradición que pude observar en la edición de textos dramáticos, las acotaciones de modo y manera las coloqué antepuestas a los versos para que indicaran cómo debe interpretar el actor esos versos o cómo deben de leerse; así mismo procedí con las acotaciones de destinatario. Por el contrario, igualé la colocación de las acotaciones de movimiento al final de los versos porque, generalmente, aquéllas tienen la función de finalizar diálogos y monólogos.

Los mecanismos de escenificación que deben usarse para poner en escena esta comedia no requieren de costos excesivos ni de materiales pesados o grandes. Por el contrario, aquel interesado en llevar a las tablas *A ninguna de las tres* se percatará de que sólo necesitará un escenario estándar sin lujosas escenografías, pues la trama de la comedia gira en torno a la

⁴⁰ Alfredo Hermenegildo define a las didascalias –o acotaciones– como “las marcas con que el escritor asegura su presencia”, y agrega que su función es, como signos que condicionan el hecho teatral, la mediatización necesaria en el momento de la representación (cf. A. Hermenegildo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en *CRITICAL ESSAYS ON THE LITERATURES, COLORADO*, 1991, p. 121-127).

casa de don Timoteo; le será suficiente algunas lámparas que iluminen dignamente el escenario; claro está que sí invertirá más recursos pecuniarios en el vestuario, uno de los elementos visuales más llamativos con el que se vale el teatro para recrear épocas; los pocos efectos sonoros son sencillos de realizar, como el de la llegada de una carreta; la utilería constará de periódicos y libros antiguos, un tablero de ajedrez, un tocador, un sofá, una mesa, un anillo, todo esto para escenificar una casa decentemente amueblada y una familia de clase acomodada de la primera mitad del siglo XIX.

CONCLUSIONES

Al comenzar este trabajo de investigación, se hizo presente un gran número de preguntas – como una inmensa lluvia de estrellas– acerca de la necesidad de editar críticamente la comedia de costumbres *A ninguna de las tres* (1844), del dramaturgo jalisciense Fernando Calderón. Algunas de aquellas cuestiones fueron: ¿por qué se requiere actualmente una edición crítica de esta pieza teatral, si ha sido publicada en más de diez ocasiones desde la segunda mitad de la centuria antepasada? ¿Acaso no son buenas o suficientes esas ediciones preparadas por académicos mexicanos? Para responderlas, acudí prontamente y con optimismo a los repositorios como la Biblioteca Nacional de México y la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas y a los catálogos electrónicos de las bibliotecas nacionales y extranjeras en busca de la primera edición de la comedia en cuestión (1844), que fue el único testimonio revisado en vida por el autor y que, hasta ahora, es el único testimonio conocido de la obra; en términos ecdóticos, se trata, pues, de un *codex unicus*.

La anterior búsqueda tuvo como buen fin la localización de once ediciones de carácter divulgativo y universitario, principalmente, que fueron impresas a partir de 1850 y hasta 1999. Gracias a una confrontación, *grosso modo*, de estas once ediciones con el *codex unicus*, encontré variantes de editor, correcciones a usanza de la *emendatio ope ingenii* y cambios y alteraciones sin que se diera aviso alguno de las mismas. A pesar de que dos ediciones, de las once en total, se anunciaron como facsimilares, únicamente una de ellas cumplió su prometido, mientras que la restante hizo supresiones, las cuales le quitaron a esta edición el calificativo de facsimilar.

Es por ello que emprendí la imprescindible tarea de editar críticamente la comedia de Calderón con los objetivos de subsanar los descuidos, erratas y errores de cajistas y de

editores que han persistido durante casi dos siglos y, al mismo tiempo, entregar a los lectores modernos un texto que, con ayuda de un aparato crítico y auxiliares técnicos, se acercara lo más fielmente posible a ese “original” que compuso Fernando Calderón hacia la década de los treinta del siglo decimonono.

Creo así mismo, que los lectores modernos, distanciados temporal y culturalmente de aquella época, necesitan de las contribuciones de filólogos para reflexionar, conocer y comprender el entramado cultural nacional. En este sentido, el aparato crítico, que apoyó a la presente edición, está compuesto de notas bibliográficas, hemerográficas, léxicas, de referencia urbana, de acontecimientos culturales y de sucesos y de personalidades del momento, las cuales, a su vez, tuvieron la afanosa labor de dar luz sobre la vida cultural, política, social y económica en que vivió nuestro vate jalisciense.

También con las varias publicaciones y ediciones a lo largo de dos centurias de la comedia de Calderón, ora de forma única o conjunta en las obras reunidas del autor, ora en antologías teatrales, observamos que ha gozado de gran popularidad; que el gusto por leerla no cesó, sino que consiguió mantenerse en el agrado de los lectores, ya nacionales, ya extranjeros, de distintas edades y de diferentes disciplinas; y que esa apreciación que mantuvo a la comedia como pieza de excelso valor literario y moral se debe a que expuso y evidenció los vicios de los hombres de su época. En lo que concierne a su puesta en las tablas nacionales, supimos que, hace no más de tres años, fue llevada a los escenarios del Teatro de los Constituyentes del 74, inmueble cultural ubicado en el centro de Chetumal en el estado de Quintana Roo, México.

Para la presente edición crítica inicié por fijar la comedia *A ninguna de la tres* incluida en las *Obras poéticas*, de Fernando Calderón (México, 1844) debido a que, como mencioné anteriormente, es el único testimonio conocido hasta ahora. Asimismo hice uso del argumento “última voluntad del autor”. Posteriormente colegí los criterios de edición de editores mexicanos y españoles como Ana Elena Díaz Alejo y Alberto Blecua, por

mencionar algunos, quienes por su parte, han recogido de la tradición hispánica los lineamientos para editar críticamente textos antiguos y modernos.

No obstante, debido a que la pieza teatral en cuestión es de naturaleza dramática, es decir, está conformada por un texto literario y un texto espectacular –según la definición de María del Carmen Bobes Naves– tuve que revisar obras dramáticas de diferentes épocas y corrientes literarias para observar y analizar cómo han sido editadas. Ante esto, me percaté de que, en relación con el texto espectacular, la disposición de las acotaciones y las didascalias ha sido variable: distintos editores y autores las han colocado sin tener un criterio claro, por lo que comencé a proponer un sistema en el que las didascalias y acotaciones tuvieran una disposición específica de acuerdo con su tipo. Este nuevo sistema, basado en la tradición de editar teatro, aspira a –en los senderos de la modestia y la humildad– ser un modelo para ediciones críticas posteriores, siempre abierto a la inclusión de nuevas proposiciones que lo mejoren.

Con esta propuesta de edición crítica constaté, entre otras cuestiones, lo que muchos filólogos y editores críticos habían afirmado anteriormente: una edición crítica no es un trabajo estrictamente técnico, a pesar de que se rige por una metodología clara y rigurosa. Por el contrario, el editor funge como el gran puente entre la obra y el lector, y como tal, debe ser un puente con cimientos sólidos contruidos con vastos conocimientos en múltiples disciplinas y ciencias: lingüística, historia, filosofía, economía, política y, por supuesto, literatura. Cabe mencionar que a dicha propuesta de edición se le incluyó su correspondiente advertencia editorial, en la que describí los materiales utilizados, se dispuso de un *stemma* que filió las ediciones impresas, se avisó de cada uno de los cambios que hice como la modernización de la ortografía, además de que se indicó el tipo de notas que conformaron el aparato crítico. Por otra parte, también la presente edición crítica contó con dos auxiliares técnicos: a) claves bibliográficas de dos tipos: bibliografía directa: obras de Fernando Calderón, y bibliografía indirecta: b) índices de personas, obras, personajes, instituciones, imprentas... y calles, callejones y avenidas.

Una de las aportaciones de mi estudio preliminar fue que pude comprobar que la comedia calderoniana antes mencionada tomó para sí misma el asunto de la pieza teatral de la *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831, Teatro del Príncipe), de Manuel Bretón de los Herreros, empero no fue el reverso o molde de ésta como varios críticos y escritores mexicanos y extranjeros afirmaron siguiendo la opinión de Manuel Payno, quien fue el primero que evocó que ambas comedias compartían el mismo asunto. Por el contrario, *A ninguna de las tres* fue pensada para un público nacional, con fines educativos y de formación para la juventud mexicana y con el propósito de que los padres de familia instruyeran a sus hijos a partir de los consejos de sus mayores para que aquéllos fueran servidores útiles a la Patria. Por su parte, los objetivos y destinatarios de la *Marcela* fueron otros, pues querían llegar a una sociedad española en la que la mujer tomara decisiones independientes e inexorables sin la aprobación de los hombres. Concluido este examen, encaminé la comedia en cuestión hacia el lugar que le corresponde; éste es, un peldaño justo y propio en la historia de las bellas letras mexicanas.

A lo largo de esta investigación, hemos visto, a través de las miradas de los cronistas de las décadas de los treinta y cuarenta de la centuria antepasada, cómo eran en su exterior e interior los teatros capitalinos, como el Teatro Nuevo México y el Teatro Principal, en los cuales los dramas históricos y la comedia de Calderón Beltrán se representaron a partir de 1841. Así mismo, las crónicas teatrales dieron testimonio de las costumbres y formas de convivencia entre los asistentes a las óperas y a las puestas en escena. Por ejemplo, del mal hábito de fumar dentro de los recintos teatrales o de los murmullos –algunos muy estentóreos– durante las representaciones. Cabe mencionar que las fuentes que utilicé para dar un panorama de la vida teatral en México, fueron tanto las historias y reseñas de los teatros mexicanos del siglo XIX de Manuel Mañón, Enrique de Olavarría y Luis Reyes de la Maza, como directamente las hemerográficas –algunas de éstas especializadas en teatro como el semanario *El Apuntador* (1841). Estas últimas las consulté y revisé personalmente en la Hemeroteca Nacional de México y en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

Finalmente, bástame decir que el presente trabajo de edición e investigación pretende iniciar el diálogo acerca de la rigurosa, pero siempre gratificante, tarea de editar críticamente obras dramáticas mexicanas del siglo XIX; labor que ha sido soslayada, desatendida y postergada por la ecdótica nacional. Por tal razón, ofrezco a los lectores interesados en nuestras bellas letras decimonónicas esta tesis en la espera de ver en un futuro –espero que no sea lejano– nuevas ediciones de obras teatrales, tanto de la centuria antepasada, como del siglo XX, realizadas a partir de los criterios formales que exigen la crítica textual y la filología, sustentadas con estudios en los que se revelen los contextos socioculturales del autor al que se edite, y acompañadas por auxiliares técnicos que siempre son materiales de consulta fidedignos y fungen como la síntesis tanto del bagaje cultural del autor, como del editor, pues en ellos se vaciaron los conocimientos adquiridos a lo largo del proceso de edición crítica.

TRANSMISIÓN EDITORIAL PÓSTUMA

Fijé la edición de 1844 de *A ninguna de la tres* incluida en las *Obras poéticas* de Fernando Calderón, publicadas por el impresor Ignacio Cumplido en la colección “Parnaso Mexicano”, y que es, hasta ahora, el único testimonio conocido de la comedia. Probablemente, a decir de un aviso del propio Calderón, *A ninguna de las tres* pudo estar integrada en la edición de las *Obras amatorias y descriptivas* de 1837: “[...] dividiré mi obra en cuatro tomos: los dos primeros comprenden las poesías líricas, y el tercero y cuarto las dramáticas. Ahora me estoy ocupando de un poema épico y algunas otras composiciones”.¹ Empero, los tomos dos, tres y cuatro, que contendrían el resto de las composiciones líricas y dramáticas, están perdidos o no fueron publicados.²

La edición de 1844 fue revisada por el autor, quien falleció al año siguiente de la publicación de sus *Obras poéticas*, así que es altamente posible que todas las variantes encontradas como enmiendas, extracciones y añadiduras en ediciones póstumas son de índole editorial, por lo que no las consideraré como variantes, ni formaron parte del aparato crítico.

Las *Obras poéticas* (México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844) están prologadas por el escritor mexicano Manuel Payno y están divididas en dos apartados: poesías líricas y

¹ F. Calderón, OBRAS DE FERNANDO CALDERÓN, I (ZACATECAS, 1837), s. p.

² El tomo I, núms. 1, 2 y 3, de la edición de OBRAS DE FERNANDO CALDERÓN, I (ZACATECAS, 1837), que consulté, está resguardado por el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México y puede ser revisado en el microfilm 159 Laf. Este tomo, conformado por una dedicatoria y veintisiete poesías líricas: veintiséis de la pluma de Calderón Beltrán y una oda dedicada a él firmada con las siglas J.C.N., fue prologado por el propio Fernando Calderón, en el cual aborda, entre otros asuntos, el estado de la literatura mexicana en su época. // He buscado los tomos tres y cuatro que, de acuerdo con Fernando Calderón contienen las obras dramáticas, en los catálogos electrónicos de las siguientes bibliotecas nacionales y extranjeras, mas no he podido localizarlos: Biblioteca Nacional de México, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca “Daniel Cosío Villegas” de El Colegio de México, Biblioteca “Ernesto de la Torre Villar”, del Instituto de Investigaciones “Dr. José María Luis Mora”, Biblioteca México “José Vasconcelos”, Biblioteca de la Universidad Veracruzana, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”, Biblioteca de la Universidad Autónoma de Zacatecas, Biblioteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León y United States Library of Congress.

poesías dramáticas. La primera parte contiene la traducción de dos poemas de Lamartine y veinticinco poemas de corte romántico y de circunstancias. La segunda, las cuatro obras dramáticas: *El torneo*, *A ninguna de las tres*, *Ana Bolena* y *Hernán o la vuelta del cruzado*. Aunque el pie de imprenta data de 1844, se imprimió una “Advertencia importante”, a modo de fe de erratas, fechada en enero de 1838, que reprodujo una carta enviada a los talleres de impresión de Cumplido por Fernando Calderón en la cual se anunciaron cambios como añadiduras y modificaciones, a saber: “*Al frente de la comedia: A NINGUNA DE LAS TRES, debió haberse puesto: A su amigo José Ramón Pacheco, dedica el autor este ensayo cómico*”. Con ellos podemos saber que el autor revisó las pruebas, o quizá una edición anterior, y mandó sus correcciones. Dichas observaciones se integraron en la presente edición.

Como ya he mencionado, para la presente edición crítica utilicé, para fijar como texto crítico, la edición de *Obras poéticas* (México, 1844). Esta obra fue editada en el taller de Ignacio Cumplido, ubicado en la calle de los Rebeldes número 2 (actualmente uno de los tramos de Artículo 123), en la Ciudad de México. Como advertí, tomé dicho testimonio debido a que es el único conocido actualmente que contiene dicha obra dramática y porque fue la última edición revisada por el autor cuando aún vivía.³ Las primeras entregas de estas *Obras* salieron a la circulación la segunda quincena del mes de octubre de 1844. De ello dio aviso la siguiente noticia aparecida como “Impreso suelto”:

Las poesías de don Fernando Calderón comenzarán a ver la luz pública el día 15 del próximo octubre. La primera entrega llevará un buen retrato litográfico con el facsímile de la firma del autor. [...] La obra se repartirá en cuadernos semanarios de cuatro pliegos, con su forro de papel de color, al precio de dos reales para los suscriptores de la Capital.⁴

³ Fernando Calderón Beltrán murió en la madrugada del 18 de enero de 1845 en el estado de Zacatecas. Aunque sus *Obras poéticas* fueron publicadas un año antes de su fallecimiento, fueron revisadas y corregidas a solicitud del editor Ignacio Cumplido meses antes, ya que, para enero de 1838, el autor de *El torneo* le había enviado a Cumplido las correcciones, enmiendas y agregados a sus *Obras* como lo atestigua el aviso al que me referí líneas arriba, titulado “Advertencia importante”, y que fue incluido en las páginas 387-388 de la edición de 1844.

⁴ Sin firma, “*Obras poéticas* de don Fernando Calderón. El Prospecto”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 2ª época, año III, trim. III, núm. 1053, 13 de octubre de 1844, p. 2; *apud* Fernando Calderón, *OBRAS POÉTICAS*, UNAM, 1999, pp. XXXIV-XXXVII. // A diferencia de las novelas editadas, completas y encuadernadas –que la

Con la publicación de estas *Obras*, el ya muy reconocido editor Ignacio Cumplido dio comienzo a su colección “Parnaso Mexicano”. Lamentablemente, por diversas causas, este proyecto resultó fallido porque no sacó a la luz más obras; sin embargo un lustro después, en 1850, retomó su colección con la reedición “corregida y aumentada” de las *Obras poéticas* de Fernando Calderón, que al igual que su antecesora, dividió las composiciones poéticas en líricas y en dramáticas. Esta nueva edición, enmendada y con piezas inéditas, incluyó un prólogo de José Joaquín Pesado y un apéndice con once poemas, los cuales ya habían sido incorporados en el primer tomo de las *Obras de Fernando Calderón*, publicado en Guadalajara, México, en 1828.⁵ A partir de esta nueva edición, durante el resto de la centuria antepasada y en el siglo XX, la comedia *A ninguna de las tres* fue reeditada en diferentes talleres, imprentas, librerías y casas editoriales, presentada con prólogos y anexos y puesta en escena en diferentes teatros tanto de la Capital de México como de las otras entidades federativas.⁶

En lo concerniente al resguardo de la edición de 1844, conozco tres reservorios donde ésta puede consultarse: el primero de ellos es el fondo antiguo de la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México; el segundo, Fondo Antiguo de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la clasificación: PQ7297 C143 A17 1844, este libro puede consultarse y descargarse en el catálogo de dicha institución, porque está digitalizado completamente, y el tercero es en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. También se puede consultar una versión digital en:

mayoría de los lectores actuales conocemos— las novelas por entregas —muy populares en el siglo XIX— presentan rasgos muy particulares: desde la economía de recursos textuales utilizados o el espacio pensado previamente por el autor para colocar su obra, hasta la cancelación de la publicación total de la propia novela o el final impróvido de ésta debido a las bajas ventas, los viajes, los recursos económicos y las enfermedades o el fallecimiento del compositor. Así mismo, casi siempre, la escritura de las novelas por entregas se hacía sobre la marcha tomando en cuenta las ventajas de modificarse y de adaptarse según las necesidades y los gustos del momento (cf. Luz América Viveros Anaya e Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, Estudio preliminar a LAS JAMONAS, UNAM, 2011, pp. LXVII-LXVIII).

⁵ Como bien señaló Fernando Tola de Habich: “En realidad sólo se incluyeron diez nuevos poemas pues ‘El Porvenir’ es el poema que encabezaba tanto la edición de 1844 como ésta de 1850 y que seguramente por descuido se volvió a incluir en el ‘Apéndice’ en la página 405” (F. Tola de Habich, “Presentación” a OBRAS POÉTICAS, UNAM, 1999, p. LV).

⁶ Más adelante hablaré de cada una de las ediciones nuevas de *A ninguna de las tres*.

<<http://archive.org/stream/obraspoticasded00caldgoog#page/n83/mode/1up>> [Consultado el 23 de enero de 2014].

LAS RELACIONES ENTRE LOS IMPRESOS

Quien edita *codex unicus* tiene que enfrentarse de manera directa a un texto sin variantes, y echar mano de numerosos recursos culturales cuando seleccione los criterios que utilizará para la fijación del texto en cuestión, porque no habrá otros para cotejar. Así mismo, debe valerse en varias ocasiones de la lógica, de la coherencia, del sentido común, de su propia intuición y de la *emendatio ope ingenii* cuando algún pasaje de la obra deba corregirse o enmendarse, siempre y cuando se dé aviso de dichos cambios. Un ejemplo de ello, en la edición que propongo, es el caso de la siguiente línea: *cosas, don Antonio*, verso hexasílabo y no un octosílabo, como debió corresponder. Para subsanar esta omisión, inserté la palabra [*estas*] al principio para que continuara el verso tanto en sentido como en métrica.⁷

La primera de las fases del método de crítica textual, de acuerdo con los criterios expuestos por el filólogo español Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual*,⁸ es la *recensio* (relaciones que se dan entre los testimonios), etapa en la que, para los fines de este trabajo, llevé al cabo el acopio y el análisis histórico (*fontes criticae*) de las doce ediciones de *A ninguna de las tres* que se han publicado desde 1844 hasta 1999 en México.

Consideré, como de gran ayuda, realizar un *stemma* o árbol genealógico de la pieza *A ninguna de las tres*, a partir de las doce ediciones anteriores, para trazar su vida y la historia de su recepción. Ello tuvo como única finalidad y objetivo principal sentar las bases para los estudios de recepción que pudieran llevarse al cabo en un futuro. Mas, como este trabajo no pretende realizar dichas líneas de investigación, no indagaré más al respecto. Del

⁷ Para más información sobre esta enmienda *vid.* la nota 52 al acto I, escena IX, en la presente edición crítica.

⁸ En lo que respecta a los lineamientos y fases para la elaboración de ediciones críticas, me baso en la antes mencionada obra de Alberto Blecua, *MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL* (MADRID, 2001), pp. 31-153.

mismo modo, este estema reveló varias alteraciones a la comedia susodicha hechas por los editores tanto del siglo XIX como del XX, las cuales han perdurado hasta nuestros días.⁹

De la primera, 1844, he dado cuenta en el apartado anterior. La segunda de las ediciones (México, 1850), aunque se anunciaba como “corregida y aumentada”, en lo que respecta propiamente a la comedia *A ninguna de las tres*, no fue ampliada en actos, escenas o versos. Por otra parte, esta edición enmendó tanto erratas, como errores técnicos en la paginación y en la inclusión de la dedicatoria a José Ramón Pacheco, amigo de Fernando Calderón. En esta edición se basaron, en cuanto a la obra teatral calderoniana que aquí me ocupa, las imprentas de Vicente Segura, la Económica y la que preparó el vástago del poeta jalisciense, Fernando Calderón, hijo, para dar a conocer sus ediciones en 1854, 1866 y 1882, respectivamente. Las correcciones hechas en los talleres de Cumplido son las mismas que se realizaron en las imprentas de Vicente Segura, la Económica y por Fernando Calderón, hijo. Cabe señalar que sólo la edición de la Económica (1854) no incluyó la dedicatoria al señor Ramón Pacheco. Por su parte, la edición de 1882 fue promovida por Fernando Calderón, hijo, como la más completa de todas, y aseguró que personas allegadas a su difunto padre le proporcionaron autógrafos, fragmentos y composiciones inéditas que, tras la muerte de su padre, pasaron de las manos de su familia al poder de personas extrañas.¹⁰

Un año más tarde, para la colección Biblioteca de Autores Mejicanos (México, 1883), con el anexo “Algunos rasgos biográficos de Fernando Calderón”, escrito por Rafael B. de la Colina, el editor modificó algunos versos, omitió la dedicatoria al frente de la comedia y, sin advertencia alguna, utilizó el *ope ingenii*. El texto utilizado para esta nueva edición fue

⁹ Acerca de este asunto *vid.* el capítulo: “De ediciones críticas de obras dramáticas mexicanas del siglo XIX. El caso de *A ninguna de las tres* (1844), de Fernando Calderón”, en la presente tesis.

¹⁰ Cf. Fernando Calderón, “Prólogo” a OBRAS COMPLETAS, I (ZACATECAS, 1882), s. p. Esta nueva edición “más completa” no añadió ni eliminó ningún elemento a la comedia *A ninguna de las tres*. Mas sí incorporó un fragmento (un acto con diez escenas), de la comedia en verso *Los políticos del día*, que fue dedicada al poeta cubano José María Heredia. En mi opinión esta obra teatral pretendía ser una parodia, valiéndose de caracteres y tipos, de las acciones deshonestas que los políticos nacionales cometían durante sus años de labor.

Obras poéticas (México, 1850). Posteriormente, para inaugurar la entrada al siglo XX, la imprenta de Victoriano Agüeros (1902) dio a conocer el número cuarenta de su colección Biblioteca de Autores Mexicanos, el cual fue el compendio de las poesías líricas y dramáticas, de Calderón, entre las que se incluyó *A ninguna de las tres*. Esta recopilación de las obras de Fernando Calderón leyó desde la edición de Biblioteca de Autores Mexicanos (1883), pero eliminó la dedicatoria a José Ramón Pacheco. A su vez, la edición hecha para la colección “Sepan cuantos...” leyó desde las ediciones de 1883 y 1902; la nueva edición de “Sepan cuantos...” fue prologada por María Edmée Álvarez y actualizó la ortografía.

En 1944, el investigador Francisco Monterde editó la comedia de costumbres en cuestión con la advertencia de haberla devuelto a “su forma original a varios versos” y haberla liberado de “algunos errores que habían persistido en ediciones precedentes”.¹¹ No obstante, en tales correcciones, adiciones y modificaciones usó el *ope ingenii*, sin advertencia, e intentando presentar una edición integral, resultado de haber revisado tanto la edición de 1844 como las de 1850 y 1883, cuyas variantes de estas últimas, como ya hemos visto, son todas de editor. Esta edición universitaria la incluyó Antonio Magaña Esquivel en la colección Letras Mexicanas (México, 1972).

Finalmente, en 1986, Fernando Tola de Habich se dio a la tarea de rescatar las *Obras poéticas* (México, 1844), y por ende la comedia *A ninguna de las tres*, en una edición facsimilar con el apoyo conjunto del Gobierno de Zacatecas y de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Para su nueva edición universitaria de 1999, Tola de Habich también la anunció como facsimilar, sin embargo no lo es, ya que en ella se corrigieron errores de impresión y se suprimieron imágenes, didascalias y acotaciones sin aviso.¹²

¹¹ F. Monterde, “Estudio preliminar” a A NINGUNA DE LAS TRES (UNAM, 1993), p. XX.

¹² En la colección “Al Siglo XIX. Ida y Regreso” (MÉXICO, UNAM, 1999), Fernando Tola de Habich realizó la presentación y los apéndices para la edición facsimilar de las *Obras poéticas* (Parnaso Mexicano, 1844), de Fernando Calderón. Sin embargo, es importante advertir que dicha edición facsimilar no puede considerarse como tal, pues suprime los siguientes elementos: 1) la acotación “(Se va)” del último verso del acto II, escena IV; 2) la marca de los dobles de las hojas que en la edición del “Parnaso Mexicano” aparecen con el número 20, 21, 22 etc; 3) la litografía de Fernando Calderón, que servía como *frontis*, elaborada en los talleres

Durante la *collatio codicum*, segunda etapa de la *recensio*, seleccioné y cotejé algunos versos y fragmentos conflictivos de las once ediciones ya brevemente expuestas, frente a la edición de 1844 para determinar las variantes o *lectiones variae*, sabiendo que éstas son de tipo editorial y no autoral como expliqué al principio de esta advertencia. Con ello, nunca tuve la pretensión de realizar una edición crítica con variantes de editor y, por consiguiente, alejarme de mi objetivo principal, que es la edición crítica de un *codex unicus*. A continuación elegí ocho pasajes conflictivos, que probablemente fueron cometidos por cajistas y que obedecen, principalmente, a la disposición física de los versos y a la métrica de los mismos. El interés de lo anterior es evidenciar que, a los largo de casi dos siglos, han persistido varios errores en *A ninguna de las tres*, a manos de impresores, cajistas y editores y, hasta ahora, han pasado inadvertidos por lo que no han sido subsanados. Únicamente hice una pequeña cala de las once ediciones mencionadas, nunca realicé un trabajo minucioso de comparación, pues sería un estudio diferente al propuesto aquí. Los tipos de pasajes conflictivos encontrados en la edición de 1844 son: por omisión (*detractatio*), por adición (*adiectio*) y por alteración del orden (*transmutatio*). El primero de ellos es un ejemplo ilustrativo de un error por omisión: al verso *cosas don Antonio* (acto I, escena IX) posiblemente faltó un pronombre plural que le prescindiera, para que fuera un octosílabo como correspondía a la versificación; de igual manera ocurrió a: *renunciar la esperanza* (acto II, escena X), y a: *sí, don Juan, yo aprecio / a usted, y estoy pronto* (acto II, escena X); en donde al primero no se le agregó la preposición *a*, y a los últimos les falta una sílaba para la métrica que aquí correspondía.

Como muestra de un error por adición, al verso: *cualquiera cosa, por ejemplo* (acto II, escena IX), se le agregó la concordancia genérica a *cualquiera*, lo que devino en el aumento de una sílaba en un verso que originalmente era octosílabo. Como ejemplo doble: por omisión y adición, el nombre propio *Spedalieri* (acto II, escena VI) fue cambiado por

litográficos del callejón de Santa Clara, número 8; 4) el índice de las materias contenidas, el cual ocupa las páginas 389 y 390 y 5) los errores de numeración de las páginas 171 a 175 y 175 a 178, que se eliminaron, quedando dichas páginas sin numerar.

Pedarlieri. Y como muestra de un error por alteración del orden, éste se encuentra en los versos: *Clara, o Lara; mas el cuento fue / que parió muy grande* (acto II, escena IX), donde la palabra *fue* debió haber sido colocada frente a la partícula *que* del siguiente verso, para que por lo menos el primero fuese un octosílabo. Hasta aquí he consignado seis errores de ocho; los dos restantes obedecen a una falla ortográfica y a un *lapsus calami* de Fernando Calderón. El primero está ubicado en la frase: *haber si sacudo sueño*, (acto II, escena VII); mientras que el segundo, está colocado en los versos: *Bouquet / Bu... ¿qué? / Ramillete* (*Viejo* (acto II, escena IX), en donde el poeta descuidó el conteo de versos: de ocho que debieron escribirse, se trazaron diez.¹³

La omisión en la inserción de la dedicatoria a José Ramón Pacheco y las faltas ortográficas en italiano de los siguientes versos: *Cual voce io sento / de joia é di espeme / mi osen palpar* (acto I, escena V), fueron considerados, en la *constitutio stemmatis*, que aquí propongo, como indicios de lecturas incorrectas por parte de editores que desconocían la lengua de Dante y que sólo hicieron “ajustes” *ad libitum*.

A continuación presento algunos cambios de las adiciones y las innovaciones hechas por las ediciones que cotejé para enmendar los ocho pasajes conflictivos que previamente seleccioné.

1. Edición de 1844

Pasajes conflictivos:

1. *Cosas, Don Antonio*
2. *Pedarlieri*
3. *Haber si sacudo el sueño*
4. *Clara, ó Lara; mas el cuento fué / que parió muy grande.*
5. *Cualquiera cosa: por ejemplo*
6. *Bouquet / Bu... ¿qué? / Ramillete. (Viejo*

¹³ Rafael B. de la Colina advirtió que algunos versos de las obras dramáticas de Fernando Calderón eran hexasílabos y no octosílabos, por lo que se rompían las estructuras de los diálogos (cf. R. B. de la Colina, Prólogo a OBRAS POÉTICAS (VERACRUZ-PUEBLA, PARÍS, 1883, p. XIX). En las notas de la presente edición crítica señalé a detalle cada uno de los errores expuestos anteriormente. Considero pertinente avisar que la mayoría de los descuidos editoriales que presenta la comedia *A ninguna de las tres* tiene cabida en el segundo acto.

7. *Sí, don Juan, yo aprecio / A usted, y estoy pronto*
8. *Renunciar la esperanza*
9. *¡Cual voce! io sento / de gioia é di espeme / mio sen palpitar*
10. No incluyó la dedicatoria al frente de la comedia, pero en la “Advertencia importante” se avisó de que se insertara.

2. Edición de 1850

Enmendó y modificó:

1. *Clara, ó Lara; mas el cuento / fué que parió muy grande.*
2. *Cualquier cosa: por ejemplo*
3. *Renunciar [a] la esperanza*
4. *¡Cual voce! io sento / di gioia é di speme / mio sen palpitar*
5. Incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

3. Edición de 1854

Enmendó, modificó y omitió:

1. *Clara, ó Lara; mas el cuento / fué que parió muy grande.*
2. *Cualquier cosa: por ejemplo*
3. *Renunciar [a] la esperanza*
4. *¡Cual voce! io sento / Di gioia é di speme / mio sen palpitar*
5. No incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

4. Edición de 1866

Enmendó y modificó:

1. *Clara, ó Lara; mas el cuento / fué que parió muy grande.*
2. *Cualquier cosa: por ejemplo*
3. *Renunciar [a] la esperanza*
4. *¡Cual voce! io sento / di gioia é di speme / mio sen palpitar*
5. Incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

5. Edición de 1882

Enmendó y modificó:

1. *Clara, ó Lara; mas el cuento / fué que parió muy grande.*
2. *Cualquier cosa: por ejemplo*
3. *Renunciar [a] la esperanza*
4. *¡Cual voce! io sento / di gioia é di speme / mio sen palpitar*
5. Incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

6. Edición de 1883

Enmendó, modificó, añadió y omitió:

1. *Estas cosas, Don Antonio*
2. *Clara, ó Lara; mas el cuento / fué que parió a uno, muy grande*
3. *Renunciar [a] la esperanza*
4. *Cual voce io sento / de goia é di espeme / mio sen palpitar*
5. No incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

7. Edición de 1902

Enmendó, modificó, añadió y omitió:

1. *Estas cosas, Don Antonio*
2. *Pedralieri*
2. *Clara, ó Lara; mas el cuento / fué que parió uno, muy grande*
3. *Cualquier cosa: por ejemplo*
4. *Renunciar [a] la esperanza*
5. *“Cual voce io sento / de goia é di espeme / mio sen palpitar”*
6. Incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

8. Edición de 1944

Enmendó, modificó y añadió:

1. *Estas cosas, don Antonio*
2. *Pedralieri*
3. *A ver si sacudo el sueño*
4. *Clara, o Lara; mas el cuento / fué que parió muy grande*
5. *Cualquier cosa: por ejemplo*
6. *“bouquet” / Bu... ¿qué? / Ramo (¡viejo*
7. *Sí, sí, don Juan, yo aprecio / a usted, y ahora estoy pronto*
8. *Renunciar [a] la esperanza*
9. *“Cual voce io sento / di giogia e di speme / mio sen palpitar”*
10. Incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

9. Edición de 1972 (“Sepan cuantos...”)

Enmendó y modificó:

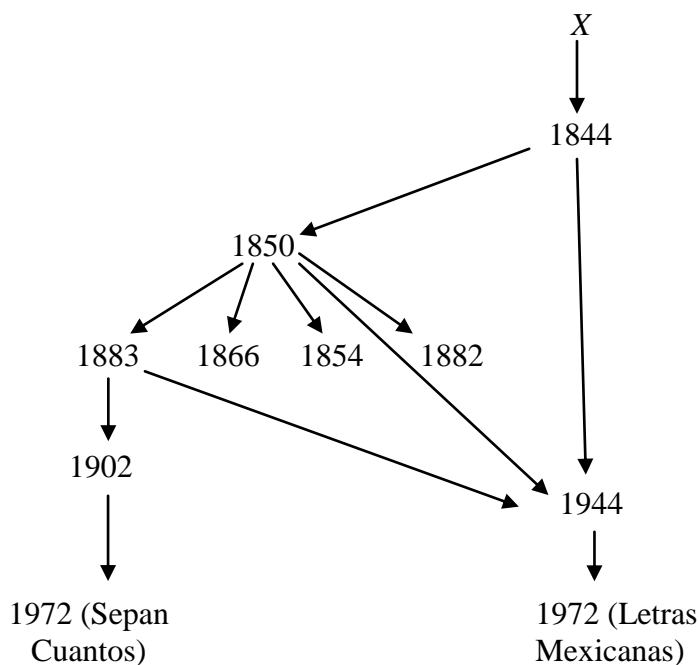
1. *Estas cosas, don Antonio*
2. *Pedralieri*
3. *A ver si sacudo el sueño*
4. *Clara, o Lara; mas el cuento / fue que parió uno, muy grande*
5. *Cualquier cosa: por ejemplo:*
6. *Renunciar [a] la esperanza*
7. *“Cual voce io sento / de goia é di espeme / mio sen palpitar”*
8. Incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

10. Edición de 1972 (Letras Mexicanas)

Enmendó, modificó y añadió:

1. *Estas cosas, don Antonio*
2. *Pedralieri*
3. *A ver si sacudo el sueño*
4. *Clara, o Lara; mas el cuento / fue que parió muy grande*
5. *Cualquier cosa: por ejemplo*
6. *“bouquet” / Bu... ¿qué? / Ramo (¡viejo*
7. *Sí, sí, don Juan, yo aprecio / a usted, y ahora estoy pronto*
8. *Renunciar [a] la esperanza*
9. *“Cual voce io sento / di gioia e di speme / mio sen palpitar”*
10. Incluyó la dedicatoria al frente de la comedia

Una vez concluida la etapa de la *examinatio* y *selectio* de las variantes editoriales para filiar los textos, pude proponer provisionalmente el siguiente *stemma*:



No incluí la edición facsimilar de 1986 en este estema porque al ser una edición facsimilar, es una copia fiel de la edición de 1844. Este mismo argumento hubiera funcionado para la edición de 1999, pero como ésta no es propiamente un producto facsímil, ya que eliminó varios elementos, los cuales ya fueron señalados en la nota 13 a esta Advertencia, tuve que descartarla, con el previo aviso de que leyó desde la edición de 1986.

ADVERTENCIA EDITORIAL¹⁴

MODERNIZACIÓN ORTOGRÁFICA Y TÉCNICA

Los criterios adoptados para esta edición son los siguientes:

1. Inserción o eliminación de tildes en palabras agudas, algunos monosílabos y otros bisílabos, como *fué*, *pié*, *algún* y *razón*. De la misma manera para palabras graves, quité la tilde de *jóven* y de *crímen*. También actualicé el uso de la grafía /g/ en /j/. Ejemplo de ello: *muger* > *mujer*. En el caso de la grafía /x/ con sonido *ks* en términos como *sexo* y *auxilio*, coloqué la *x*, pues en la edición de 1844 aparecían como *ausilio* y *sescso*.

2. Lista de las palabras cuya ortografía fue actualizada:

á	dia	Cárlos	charlatan	tenáz	ingles
ó	mas	Paris	socarron	jóven	mujer
ví	iria	ausilio	distraccion	imagen	extrangero
vá	ecsija	timidos	intencion	algún	Serápia
dá	nacion	demas	ecsistencia	razón	personages
dió	ecsordio	escesos	educacion	bribon	encage
dén	escelente	secso	pantalon	corazon	
reir	extremo	seguian	esplicacion	frances	

3. Para escribir el nombre de los personajes utilicé versales y versalitas en lugar de mantener las mayúsculas y minúsculas en cursivas que en el original se emplearon. Eliminé los guiones largos que iban después del nombre de algún personaje y desaté

¹⁴ Para la formación de la presente edición tomé como ejemplo los modelos creados por los proyectos *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera y su homólogo José Tomás de Cuéllar, además de las recomendaciones que me hicieron en el Seminario de Edición Crítica Textual impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y de los conocimientos adquiridos en el proyecto PAPIIT IN402212 “Rescate de obras de escritores mexicanos del siglo XIX”, específicamente en el volumen “Obras XVIII. Platos del día”, de Manuel Gutiérrez Nájera.

sus abreviaturas. Por ejemplo, para el caso de don Timoteo, hice lo siguiente: DON TIMOTEO en lugar de conservar la forma: *D. Tim.*–

4. Me reservé el uso de corchetes para insertar marcas de editor.

Debido a que un texto dramático tiene la finalidad de ser representado, la comedia *A ninguna de las tres* presenta dos tipos de discurso: el diálogo y las acotaciones. Para el primero, que es de la misma naturaleza que un cuento o novela, ya se mostraron los criterios que empleé para su modernización y actualización. Ahora bien, en lo que respecta a las acotaciones y apartes, que son marcas o señalamientos teatrales que advierten frases fuera de los diálogos o indicaciones de la representación de la obra teatral, hice los siguientes cambios:

- a) Siguiendo la tradición editorial de este tipo de textos, sustituí los corchetes que contienen tanto las didascalias como los apartes de los personajes, por paréntesis con cursivas. Las didascalias de movimiento como: *parándose* o *aflojándose el vestido*, que reflejan un movimiento físico, las coloqué a la derecha de los diálogos para que el actor pueda verlas de forma clara. En el caso de las acotaciones como: *con ironía* o *riéndose*, las ubiqué antes de las líneas de los personajes para que los actores sepan cómo deben de interpretar estos enunciados. Mas, algunas didascalias quedaron a la derecha del texto porque visualmente se interponían con los versos, quedando éstos muy alejados unos con otros.
- b) Mantuve las cursivas de las acotaciones que aparecen en cada acto y escena. Así mismo para las mayúsculas de los títulos de los actos y las escenas. Reduje a tres puntos los cuatro puntos suspensivos que usó Calderón en los diálogos de los personajes.
- c) Conservé entre paréntesis y con redondas los apartes insertados dentro de los versos, debido a que éstos forman parte del texto literario –que son los versos– y no del texto espectacular –que son las acotaciones.

d) Enumeré de cinco en cinco los versos, como tradicionalmente se ha hecho con las obras dramáticas. La enumeración arrojó un total de 2 589 versos.

Finalmente, cabe señalar que hubo errores de numeración de páginas en la edición de 1844 debido a descuidos de cajistas. Ejemplo de ellos, se registra de la página 171 a la 174 donde, en lugar de aparecer esta secuencia numérica, se registran los números: 167, 168, 169 y 170. Así mismo, sucede con las páginas 179, 180, 181, 182, las cuales no aparecen de esta manera, sino como: 175, 176, 177 y 178, respectivamente.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

En cuanto a los tipos de notas que el lector podrá encontrar en esta edición crítica, me apoyé en la tipología hecha por Ana Elena Díaz Alejo en su *Manual de edición*:¹

a) Notas bibliográficas

Las alusiones a obras citadas o referidas por el autor fueron complementadas con materiales bibliográficos especializados y de consulta.

b) Notas hemerográficas

Aquellas notas publicadas en fuentes periódicas, semanarios y revistas que dieron aviso de los sucesos civiles, judiciales, culturales, etc., del momento, por medio de avisos y notas específicas y generales.

c) Notas de referencia urbana

Conforman el paisaje urbano de la Ciudad de México de los primeros cuarenta años del siglo XIX: calles, avenidas, edificios, establecimientos, sitios públicos y de diversión. Para formar estas notas recurrí a planos y directorios telefónicos de la Ciudad de México.

d) Notas sobre sucesos o personalidades del momento, nacionales e internacionales

Tienen como finalidad contextualizar la vida social y civil en la que vivió nuestro autor.

e) Notas sobre acontecimientos culturales

Referencias a recitales, conciertos, puestas en escena, óperas, publicaciones literarias, filosóficas, etc. Estas notas ayudaron a revelar los bagajes académico y cultural de autor.

f) Notas léxicas

Dan luz sobre el estado y la evolución de la lengua española, así como del habla del escritor. Lo anterior, quedó reflejado, por un lado, en el año de inclusión de un término a los diccionarios de la Real Academia Española, aunado con la definición del mismo, y por el otro, debido a la consigna de dichos y frases populares. En el caso de vocablos o enunciados de una lengua que no sea la española, por lo general la francesa, se hizo la traducción correspondiente, pero no cuando ésta apareció en el texto o fue obvia su traducción.

AUXILIARES TÉCNICOS

¹ Vid. Ana Elena Díaz Alejo, MANUAL DE EDICIÓN CRÍTICA (UNAM, 2003), pp. 44-48.

Para facilitar la lectura de esta comedia, así como, de la consulta de los materiales utilizados para el proceso de anotación, tomé la decisión de usar los siguientes auxiliares técnicos:

1. CLAVES BIBLIOGRÁFICAS. Éstas fueron incluidas en el cuerpo de las notas para su fácil identificación y son de dos tipos: a) BIBLIOGRAFÍA DIRECTA, obras de Fernando Calderón que incluyen la comedia en cuestión, y b) BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA, citada en las notas a pie de página, mismas que incluyen las fuentes de información del editor.

2. ÍNDICES. Éstos se crearon a partir del contenido tanto de la obra editada como de las notas elaboradas. Son de seis clases:

a) DE PERSONAS: nombre de individuos relacionados con el contexto o campos históricos, sociopolíticos, culturales y académicos nacionales y extranjeros.

b) DE OBRAS: históricas, literarias, políticas y artísticas, mencionando eventualmente, para las tres primeras, el año de su traducción a nuestra lengua española.

c) DE PERSONAJES: nombre de los personajes de las obras literarias referidas y mencionadas en la obra.

d) INSTITUCIONES, EDIFICIOS, MONUMENTOS, ESTABLECIMIENTOS Y SITIOS: nacionales e internacionales, registrando su ubicación antigua y actual, además de que se ofrece una breve semblanza de su historia.

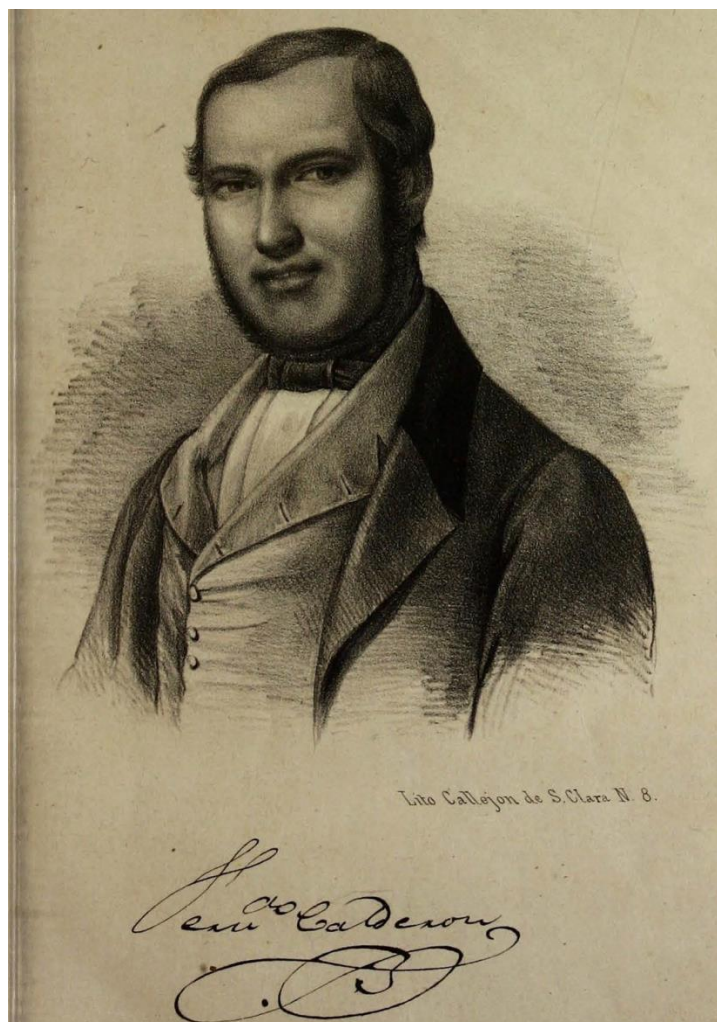
e) CALLES, CALLEJONES, AVENIDAS, BARRIOS Y PUEBLOS: por lo general pertenecientes a la Ciudad de México.

Fernando Calderón

A NINGUNA DE
LAS TRES

*A su amigo JOSÉ RAMÓN PACHECO,
dedica el autor este ensayo cómico*¹

¹ Esta dedicatoria no apareció seguida al título de la obra en la edición de 1844. Empero, fue recogida en el apéndice ADVERTENCIA IMPORTANTE de dicha edición, el cual dio aviso de lo siguiente: “Las graves enfermedades que ha padecido el señor Calderón mientras se estaban imprimiendo sus obras, nos impidió hacerle varias consultas relativas a ellas. Ya al concluirse la impresión, nos escribió una carta, en virtud de la cual, y obsequiando su voluntad, se pone este párrafo. / Al frente de la comedia: *A ninguna de las tres*, debió haberse puesto: *A su amigo José Ramón Pacheco, dedica el autor este ensayo cómico*”. // José Ramón Pacheco, escritor y abogado oriundo de Guadalajara, México. De 1831 a 1833 fue cónsul en la República Francesa; en 1846, Ministro de Justicia y posteriormente, en 1847, se le designó el cargo de Ministro de Relaciones de Santa-Anna. Difundió en México la frenología y fue miembro de la Sociedad Frenológica de París, además de haber sido Plenipotenciario ante Napoleón III de 1853 a 1862. Entre sus obras se cuentan: *Cuestión del día o nuestros males y sus remedios* (1834), *Expresión sumaria del sistema Frenológico del Dr. Gall* (1835), *El testamento del difunto* (1839) y *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala don Agustín de Iturbide, en octubre de 1838* (1849). En el terreno periodístico, escribió en *El Año Nuevo* (1837-1840), en *El Recreo de las Familias* (1838), en el *Diario del Gobierno* y en el segundo volumen de *El Mosaico Mexicano*. Ramón Pacheco, de acuerdo con una prosopografía de Guillermo Prieto, era: “de estatura regular, airoso de cuerpo, cabello rubio y ojos chispeantes de malicia y de chiste”. Su casa servía de punto de “cita de la gente de mejor sociedad” y era el mecenas de jóvenes neófitos en las bellas artes (cf. G. Prieto, MEMORIAS DE MIS TIEMPOS 1828 A 1840, MÉXICO, 1906, pp. 3-5). Cabe mencionar que fue uno de los suscriptores del libro *Obras. Poesías amatorias y descriptivas* (1837) de Fernando Calderón.



Lito[grafía] callejón de Santa Clara número 8²

² Actualmente, el callejón de Santa Clara es el tramo de la calle de Motolinía, que corre entre las calles de Francisco I. Madero y Tacuba (cf. DIRECTORIO TELEFÓNICO DE LA CIUDAD, MÉXICO, 1991, s. p.). A decir de María Esther Pérez Salas: el “[...] taller litográfico de Masse y Decaen, situado en el callejón de Santa Clara número 8 [...] para 1843 se había convertido en uno de los lugares más prestigiosos por la calidad de sus trabajos y por sus incursiones en técnicas novedosas, como la de ofrecer litografías coloreadas” (M. E. Pérez Salas, COSTUMBRISMO Y LITOGRAFÍA EN MÉXICO, UNAM, 2005, p. 232). Para septiembre de aquel año, una noticia periodística dio aviso de lo siguiente: “La compañía que existía entre los señores Agustín Masse y José Decaen, habiendo llegado a su término, queda disuelta de un común acuerdo. / El señor don Agustín Masse queda liquidatario de la casa, y seguirá desempeñando el propio giro en la misma casa” (Sin firma, “Avisos”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 2ª época, año II, trim. II, núm. 609, 26 de julio de 1843, p. 4).

PERSONAJES

DON TIMOTEO

CLARA

DOÑA SERAPIA

DON CARLOS

LEONOR

DON JUAN

MARÍA

DON ANTONIO

La escena pasa en México, 183... en la casa de don Timoteo

ACTO PRIMERO

Sala decentemente amueblada

ESCENA I

DON TIMOTEO, DOÑA SERAPIA (*De gala*)

DON TIMOTEO	Vaya, Serapia, estás hoy muy elegante; ¡qué bello!, ¡qué rico vestido!, ¡diablo! Si no fuera por tu pelo, un poco blanco, y las rugas de tus mejillas, apuesto que ninguno te daría más de treinta y cinco.	5
DOÑA SERAPIA	¿Cierto? ¿Conque no parezco mal?	
DON TIMOTEO	¿Cómo mal? Si poco menos estás hoy como aquel día que nos casamos, me acuerdo como si fuera hoy.	10
DOÑA SERAPIA	Con todo, treinta y dos años y medio hace que pasó.	
DON TIMOTEO	Es verdad, ¡qué pronto se pasa el tiempo!	15
DOÑA SERAPIA	¡Y qué tiempos!	
DON TIMOTEO	Muy felices, no se parecen a éstos. ¡Ay!, hija, por más que digan los pisaverdes modernos, aquello era mucho, ¡mucho! ³	20

³ En 1837, Ignacio Rodríguez Galván, amigo de Fernando Calderón a quien conoció en la Academia de Letrán, escribió el cuento *Manolito el pisaverde* (publicado en *El Año Nuevo*, México, 1838, pp. 163-199, con la firma I. Rodríguez, y recogido por Fernando Tola de Habich en *OBRAS*, II, UNAM, 1994, pp. 421-457). En

	¿Te acuerdas con qué salero bailabas una <i>gavota</i> ? ⁴	
DOÑA SERAPIA	Y tú también, picaruelo, ⁵ aquel <i>minuet de la corte</i> .	25
DON TIMOTEO	Y el <i>calafat</i> .	
DOÑA SERAPIA	Y el <i>bolero</i> .	
DON TIMOTEO	No, pero nada, Serapia, como el <i>campestre</i> . ⁶ Me acuerdo que estaba yo como tonto, mirando tus movimientos; desde la primera parte, sentí dentro de mi pecho cierta inquietud... cierta cosa... Lo que llaman los modernos, simpatía, ⁷ pero ¡vaya!	30 35

dicha obra, el autor pinta el siguiente retrato de un pisaverde a usanza de la época: “[...] sus pequeños pies estaban adornados con unas medias de seda gris y con unos zapatos lustrosos; su pantalón negro, sumamente angosto, estaba ajustado en el tobillo por cuatro pequeños botones de oro; un chaleco de seda azul bordado del mismo metal, estaba dispuesto de manera que dejara ver su blanquísima camisa y su corbata de terciopelo; encima del chaleco traía un fraque negro, cortado según las últimas estampas llegadas en aquella fecha de París; su negra y recortada cabellera estaba por la frente, dividida en dos mitades, siendo más pequeña la parte izquierda que la derecha; en fin, el complemento de su traje eran unos guantes blancos de cabritilla y un sombrero negro de baile, doblado debajo del brazo” (I. Rodríguez Galván, *ibidem*, p. 428).

⁴ *Gavota*: antiguo baile francés en pareja, cuya característica principal consistía en que los bailarines levantaban los pies del suelo, mientras que lo habitual, en otros bailes, era mantenerlos fijos en el piso. El nombre de esta danza proviene de la palabra *gavot*. Fue fijado por la Real Academia Española en su Diccionario en 1852 con el significado de: “Especie de baile entre dos personas, que ya no está en uso” (DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA, MADRID, 1852).

⁵ *Picaruelo*: mexicanismo que significa: “diminutivo de pícaro, usado como término afectivo de cariño” (Francisco J. Santamaría, DICCIONARIO DE MEJICANISMOS, MÉJICO, 1992).

⁶ *Minué*: baile de origen francés para dos personas, en el que se ejecutaban distintos cambios y figuras y que estuvo de moda durante el siglo XVIII. En el teatro y en los salones de la aristocracia estuvo en boga, empero, decayó hasta llegar casi a desaparecer durante la Revolución Francesa. Las particularidades de este baile fueron su sencillez y elegancia, en las cuales se desplegaban los códigos de galantería de la época. // *Bolero*: baile de origen incierto que se compone de tres partes iguales; en cada una de las cuales hay la suspensión llamada *bien parado*, que sirve de descanso a los danzantes; originalmente cada copla tenía 36 compases y constaba de tres estribillos. Su división rítmica era ternaria y tenía cierto parecido con la *Polonesa* (cf. Gabriel Pareyón Morales, DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÚSICA, I, MÉJICO, 2007). // *Campestre*: antiguo baile mexicano, realizado por ocho, diez y seis o treinta y dos parejas, quienes se enlazaban y entrelazaban en varios movimientos y compases ora graciosos, ora serios. Con el anterior significado lo registró la Real Academia Española a finales de la segunda mitad del siglo XIX (cf. DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA, MADRID, 1884).

⁷ Ernst Platner fue uno de los primeros filósofos en abordar seriamente el concepto de simpatía, el cual definió como la capacidad de la naturaleza humana para poner de acuerdo los propios sentimientos con los demás individuos, en el momento en el que se armonizan con ellos nuestros pensamientos y percepciones (cf. E. Platner, PHILOSOPHISCHE APHORISMEN, I, II, LEIPZIG, 1790). Dicha definición llegó a los románticos,

	Cuando hizo tu pie derecho aquel molinete, entonces se me trastornó el cerebro. ¡Ay! ¡Y qué noche me diste! En toda ella estuve viendo tus pies en mi fantasía; ⁸ y era tan grande el empeño de recordarlos, que dije al punto a mi cocinero, que me guisara a otro día unas patitas de puerco. ⁹	40
DOÑA SERAPIA	¡Ah!, ¡ah!, ¡ah!	
DON TIMOTEO	Te ríes, y con razón, lo confieso, sí digo que estaba loco, loco de remate, y luego con tus desdenes malditos	50

quienes, en su afán por simpatizar con el pasado y con otras civilizaciones, la vieron, en términos de Beatriz González, como “la capacidad del ser humano para trascender sus propios límites y encontrar que su mente posee una facultad tan grande capaz de medirse con todas las pasiones, aun siéndole ajenas” (B. González Moreno, *LO SUBLIME, LO GÓTICO Y LO ROMÁNTICO, ESPAÑA, 2007*, p. 217).

⁸ Desde finales del siglo XVIII, el pie pequeño dejó de ser un simple objeto de admiración y se convirtió en un signo de lujuria. Para la primera mitad del siglo XIX, los comentarios vertidos en relación con el tamaño diminuto del pie de las mujeres mexicanas versaban entre dos polos: el repudio absoluto o la profunda aceptación. Del primero son numerosos los ejemplos, basta con mencionar los casos de los extranjeros Mathieu de Fossey y Madame Calderón de la Barca, cuyas críticas vislumbran la desaprobación total al calzado pequeño, debido a que las mexicanas maltrataban sus pies y perdían la gracia al querer caminar con ese tipo de zapatos. A estas opiniones se suman las emitidas por los propios mexicanos: “Los lindos pies de nuestras paisanas, permanecen bajo un velo, y a la sombra de los luengos trajes que barren el suelo, pululan *babuchas infernales*, zapatos equívocos y antediluvianos, y toda clase de calzados vergonzantes y de doble representación” (L. T. A. “Modas”, en *El Museo Mexicano*, t. IV, 1844, p. 280) y: “Hay cosas que deben ocultarse, y una de ellas es el pie; para ello habrá motivos o no los habrá, pero el caso es que un pie femenino es una especie de secreto diplomático o plan de conspiración, y sólo a un descuido se debe el alcanzar a divisarlo” (Fortún, “Modas. El hábito no hace al monje. Mentira como otras tantas”, en *La Ilustración Mexicana*, t. I, 1851, p. 117). Por otro lado, hubo hombres cuyas opiniones eran diferentes: “Sobre que soy hombre que me pelo por ver un pequeño y gracioso pie, posdata de una tornada pierna, cuando asalta el estribo de un coche, os digo en verdad, que tan malo os sienta el taparos los pies, como si a mí me calaran un birrete hasta el pescuezo; porque de veras os anuncio que quitáis a vuestro cuerpo el más bello ornamento” (Fabricio Núñez, “A sus lectoras”, en *El Apuntador*, 1841, pp. 108-109, *apud* Montserrat Galí Boadella, *HISTORIAS DEL BELLO SEXO*, UNAM, 2002, pp. 222-224).

⁹ “Las manitas [o patitas] de puerco son un ingrediente muy especial, gustado porque, aunque tienen apenas un poco de carne, su consistencia y sabor son muy agradables. Aunque existen muchas formas distintas de prepararlas, en todos los casos se rasuran muy bien para retirarles todo el pelo, se les limpian las pezuñas, se cuecen en agua y se les retira cualquier exceso de grasa o impureza que tuvieran. [...] En todo el país se preparan las manitas en escabeche: se cuecen con agua, vinagre, cebollas, hierbas de olor (laurel, tomillo y mejorana), orégano, sal, pimienta, en ocasiones chile jalapeño y otras especias. [...] Pueden incluir zanahoria, chiles verdes en escabeche o cualquier otra verdura” (Ricardo Muñoz Zurita, *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE GASTRONOMÍA MEXICANA, MÉXICO, 2000*).

me hacías rabiar.

DOÑA SERAPIA

Lo creo,
me amabas mucho, me amabas
como se amaba en mi tiempo;
y yo también te quería, 55
¿pero cómo luego luego,
lo había de confesar?
No señor.

DON TIMOTEO

¡Oh!, no, primero
era preciso pasar
unas noches al sereno, 60
¿no es verdad?

DOÑA SERAPIA

¡Cabal! Ahora
todo es más pronto.

DON TIMOTEO

Se han hecho
muchos progresos en todo;
llega un jovencillo lleno
de perfumes; media hora 65
de charla, suspiros tiernos,
semblante triste; en la tarde
una vuelta en el paseo
junto al coche de la niña;
en la noche algún encuentro 70
en las *Cadenas* o el teatro.¹⁰
Si un cómico dice un verso
que hable de amor, al instante
el rendido caballero
dirige ardiente la vista 75
al palco, como diciendo:
“Esa Julieta eres tú,
y yo soy ese Romeo”.
Con esto queda concluido

¹⁰ “Los paseos a la luz de la Luna, tienen cierto aspecto original y melancólico. En México, el único concurrido a esas horas es el de las Cadenas. / En torno del atrio de nuestra magnífica Catedral, cuyas torres veis ahí levantarse erguidas y majestuosas, al pie de las cadenas que lo cierran en medio de un ancho y elegante embaldosado, hace algunos años se plantaron, de trecho a trecho, fresnos que han crecido y hoy ofrecen una sombra hermosa y apacible. / Al pie de estos árboles tienen costumbre nuestras paisanas, de ir a pasear en las noches de luna, que son bellísimas bajo nuestro cielo. Éste es el paseo de la clase media, que participa del lujo de la superior, pero no tiene todos sus hábitos” (Florencio M. del Castillo, “El Paseo de las Cadenas. En una noche de luna”, en MÉXICO Y SUS ALREDEDORES, MÉXICO, 1961, p. 12). Se le llamó Paseo de las Cadenas debido a que había, en torno a la Catedral de la Ciudad de México, columnas que se entrelazaban entre sí por medio de gruesas y pesadas cadenas y árboles que dibujan una especie de pasaje junto aquéllas y el propio empedrado de la calle.

	<i>Juana la Rabicortona,</i> <i>El mágico de Salerno,</i> <i>La fuente de la judía,</i> <i>El príncipe jardinero.</i> ¹² Éstos eran comediones divertidos.	105
DOÑA SERAPIA	Y muy buenos, y muy morales.	110
DON TIMOTEO	¡Caramba si eran morales! Me acuerdo que una vez salí llorando como chico de colegio, de ver a san Agustín quedar convertido. ¹³	115
DOÑA SERAPIA	El ciervo...	
DON TIMOTEO	Qué ciervo, ni qué...	
DOÑA SERAPIA	Es verdad; tienes razón, ya me acuerdo, es en santa Genoveva lo del venado. ¹⁴ Ya eso	120

su nombre por el de Teatro Principal (cf. Manuel Rivera Cambas. MÉXICO PINTORESCO, ARTÍSTICO Y MONUMENTAL, II, MÉXICO, 1974, p. 229, y Gabriel Pareyón Morales, DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÚSICA, I, MÉXICO, 2007).

¹² *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, comedia de magia de José de Cañizares. Fue puesta en escena por primera vez en octubre de 1741 en Madrid por la compañía de Antonio Palomino y a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX gozó de gran éxito. // *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, comedia de magia en cinco partes de Juan Salvo y Vela. Se estrenó la primera parte en 1715 y la última en 1720. // *El encanto de los celos o La fuente de la judía*, comedia en dos actos representada en México en el teatro Coliseo en septiembre de 1806. Sobre esta obra, un personaje de José Joaquín Fernández de Lizardi, en 1814, se expresó negativamente: “[...] no encuentro disculpa para perdonar aquella insípida elección que tienen para darnos las piezas más mohosas y ruines y que no tienen ya lugar sino en el Coliseo de México, habiendo tantas modernas, exquisitas y sujetas a las reglas del arte, por ejemplo, nos presentan *La fuente de la judía* [...] y otras que son propias para divertir muchachos e ignorantes...” (J. J. Fernández de Lizardi, OBRAS III. PERIÓDICOS, UNAM, 1968, p. 520). // *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, comedia en tres actos compuesta en verso por Santiago de Pita y Barroto, publicada en Sevilla, España, entre 1730 y 1733.

¹³ Alusión al auto sacramental *El sacro parnaso* de Calderón de la Barca, cuya segunda parte se enfoca, entre otros asuntos, en la conversión de san Agustín al cristianismo (cf. Hans Flasche, “Elementos teológicos constitutivos en el auto sacramental *El sacro parnaso*”, en CALDERÓN, MADRID, 1983, pp. 38-45).

¹⁴ La historia de santa Genoveva de Brabante es una leyenda medieval que cuenta la vida de María Genoveva, una mujer que fue acusada injustamente de cometer adulterio. Debido a ello, fue condenada a muerte, empero sus ejecutores le perdonaron la vida. Genoveva se refugió con su hijo durante seis años en una cueva y fue alimentada durante ese tiempo por una corza -especie de ciervo. Finalmente, su esposo descubrió la verdad y le pidió disculpas para que regresara con él (cf. Christoph von Schmid, GENOVEVA DE BRABANTE, VALLADOLID, 2010).

	Sí, Serapia, hoy es el día en que se van mis deseos a colmar, con la elección que haga Juanito. Yo creo que le gusta más Leonor, que las otras dos.	155
DOÑA SERAPIA	Yo pienso lo mismo, no, y la muchacha lo merece.	160
DON TIMOTEO	Por supuesto. ¡Pobrecilla!	
DOÑA SERAPIA	¿Y don Antonio vendrá a comer hoy?	
DON TIMOTEO	Lo espero.	
DOÑA SERAPIA	Aquí viene ya.	

ESCENA II
DICHOS, DON ANTONIO

DON ANTONIO	¡Oh! Vecina, ¿pues qué tenemos de bueno que está usted tan adornada?	165
DOÑA SERAPIA	Que diga a usted Timoteo el motivo; yo me voy a mirar por allá dentro lo que ocurre, ya usted sabe que para esto del aseo de la casa y la cocina, yo lo hago todo; no quiero que se molesten mis hijas, a quienes ha dado el Cielo inclinaciones más altas.	170 175
DON ANTONIO	(<i>Con ironía</i>) Es verdad.	
DOÑA SERAPIA	Pues hasta luego.	(<i>Se va, haciéndole una</i>)

ESCENA III

DON TIMOTEO, DON ANTONIO

DON TIMOTEO	¡Pobre Serapia! Está loca con las muchachas, y cierto tiene razón, cada una es en verdad un portento. Mariquita toca, canta, baila, en fin, es un modelo de perfección: ágil, viva, siempre de broma y riendo. Clara, por distinto estilo... ¡Ah!, don Antonio, el talento de mi Clara, es mucha cosa; ya ve usted, siempre leyendo periódicos literarios y políticos; apuesto que sabe más ella sola, que tres ministros.	180 185 190
DON ANTONIO	(<i>Riendo</i>) En eso no hay mucha ponderación, amigo don Timoteo. Adelante.	195
DON TIMOTEO	¿Pues Leonor? ¡Oh! Leonor es mucho cuento; ¡qué corazón tan sensible, tan encendido, tan tierno! ¡De cualquier cosa llora! Antes de ayer, por ejemplo, estaba triste, bajando los ojos cada momento; otras veces los alzaba fijándolos en el cielo, y por fin, la pobrecilla se puso a llorar; yo lleno de inquietud...	200 205

DON ANTONIO	Pero eso sí, no falta en nada a la virtud.	
DON TIMOTEO	No lo entiendo: sin faltar a la virtud hacer a un hombre... san Diego nos preserve.	240
DON ANTONIO	Pero, amigo, si fue tan sólo un momento de extravío.	
DON TIMOTEO	Con mil diablos ¿Pues qué no basta con eso?	245
DON ANTONIO	No señor, porque fue todo sin mala intención.	
DON TIMOTEO	Reniego de su intención.	
DON ANTONIO	Pues amigo, todo esto ni más ni menos dice la tal novelita. Sabe usted, don Timoteo, la franqueza con que siempre he hablado a usted; yo no apruebo ese modo con que educa a sus hijas.	250 255
DON TIMOTEO	Bueno, bueno, siempre está usted con lo mismo.	
DON ANTONIO	Sí señor, siempre, el afecto que profeso a usted, me hace hablarle así.	
DON TIMOTEO	Según eso, ¿usted quiere que sofoque de mis hijas los talentos? ¿Que laven, cosan o planchen, estén siempre en el brasero, disponiendo la comida, y en fin, que tengan empleo de criadas?	260 265

DON ANTONIO	<p style="text-align: center;">No, señor, pero que sepan al menos aquellas obligaciones que son propias de su sexo. 270 La música, la pintura, el baile, todo es muy bueno, y sirve a una señorita de atractivo y de recreo, pero amigo, todo es malo 275 cuando se lleva al exceso.</p>
DON TIMOTEO	<p>Muy bien, agradezco mucho tan saludables consejos, mas yo tengo mis razones; conque así, no disputemos, 280 supongo que esto no turba nuestra amistad.</p>
DON ANTONIO	<p style="text-align: center;">Nada de eso, mi cariño es siempre el mismo; yo digo a usted lo que pienso, pero sólo a usted le toca 285 hacer lo que quiera en esto.</p>
DON TIMOTEO	<p>Bien está, pues a otra cosa. ¿Usted, según lo que veo, no sabe por qué motivo estamos hoy previniendo 290 una fiesta?</p>
DON ANTONIO	<p style="text-align: center;">No, en verdad.</p>
DON TIMOTEO	<p>Pues don Antonio, yo debo quejarme de usted.</p>
DON ANTONIO	<p style="text-align: center;">¿Por qué?</p>
DON TIMOTEO	<p>¿Cómo por qué? Usted ha puesto en olvido que hoy es día 295 de mi santo.¹⁷</p>
DON ANTONIO	<p style="text-align: center;">Lo confieso: no me acordaba.</p>

¹⁷ A san Timoteo, compañero y discípulo del apóstol Pablo, se le festeja el 26 de enero. En su iconografía se le representa con vestimenta episcopal, mitra, báculo, libro, palma y algunas piedras.

	viéndome luego abatido, me auxilió, me dio los medios para salir del apuro; y no tan sólo le debo la riqueza que hoy disfruto, sino la vida... no puedo recordar sus beneficios sin llorar.	340 345
DON ANTONIO	¡Bueno, muy bueno! Esas lágrimas, que pocos derraman, don Timoteo, honran a usted. (<i>Aparte</i>) En verdad es lástima que los Cielos como le han dado virtudes no le den entendimiento.	350
DON TIMOTEO	En aquellos mismos días, tuve una fiebre, y don Pedro, siempre al lado de mi cama, siempre de ternura lleno, me sacó, como quien dice, del sepulcro.	355
DON ANTONIO	Bien, ¿y luego?	
DON TIMOTEO	Tuvo que marchar a Europa por asuntos de comercio. Nos despedimos llorando, mas no pasaba un correo sin recibir carta suya y escribirle yo. Don Pedro era viudo y tenía un hijo que llevó a Europa. A su seno llamó, en fin, Dios a mi amigo, y durante mucho tiempo, no supe del hijo suyo. La suerte, hará mes y medio que él mismo vino a mi casa a visitarme, diciendo, que al morir su anciano padre, le encargó, que en el momento que pusiera pie en su patria, viniera a verme; no tengo que decir a usted el gozo que tuve al punto de verlo, y lo he alojado en mi casa;	360 365 370 375

	Juanito, a quien tanto aprecio tiene usted, ése es el hijo de mi amigo.	380
DON ANTONIO	Y un modelo, de honradez; no se parece a su tonto compañero, al don Carlitos. ¡Caramba, jamás he visto un muñeco más fastidioso!	385
DON TIMOTEO	Yo al punto concebí el mejor proyecto que me ha ocurrido en mi vida, para pagar lo que debo al padre de Juan, y dije a nuestro joven: “yo tengo tres hijas, elige una para esposa, y heredero de una parte de mis bienes serás”.	390 395
DON ANTONIO	Muy buen pensamiento, y él ¿qué respondió?	
DON TIMOTEO	Me dijo que era preciso primero conocer bien a mis hijas, mas no me bastó con eso y señalamos un plazo para que eligiera.	400
DON ANTONIO	Bueno, ¿y cuándo se cumple?	
DON TIMOTEO	Hoy mismo, que es mi santo.	
DON ANTONIO	Pues veremos lo que resulta.	
DON TIMOTEO	Ya tarda en llegar.	(Levantándose) 405
DON ANTONIO	¿Y el embustero de don Carlitos vendrá con don Juan?	

DON TIMOTEO	Así lo creo.	
DON ANTONIO	Pues no cuente usted conmigo para comer hoy, no puedo sufrir a ese charlatán.	410
	Sin cesar está mintiendo, a título de que ha visto a París; todo lo nuestro le disgusta, todo es malo	415
	para él, si no es extranjero. Criticar siempre de todo en su país, es un efecto de una educación muy baja;	420
	si no encuentra nada bueno en su patria, debiera por gratitud, por afecto, callarse, disimular, y compadecerla; cierto	425
	que tenemos cosas malas, a mi pesar lo confieso, pero ¿qué nación, amigo, hay que no tenga defectos? No, yo soy muy mexicano.	
DON TIMOTEO	Pero don Antonio, al menos haga usted el sacrificio siquiera por hoy; sí, cuento con usted, por un amigo se pasa un mal rato.	430
DON ANTONIO	Cedo por usted, pero repito que soy muy duro de genio, y aunque quiera reprimirme, no sé si podré.	435
		<i>(Ruido de coche)</i>
DON CARLOS	<i>(Dentro)</i> Cocheros más tontos que los de aquí, no se encuentran.	
DON ANTONIO	Ya tenemos al charlatán en campaña; yo me voy por allá dentro al corredor, y me iría por no verlo, al mismo Infierno. Llevaré algún diario.	440

	es afable o desdeñosa, si es un ángel o una arpía. ¹⁹	
	Miren ustedes; yo vi allá en la Plaza de Grève, ²⁰ una hermosura, y muy breve su carácter descubrí; bajo un hermoso semblante ocultaba un corazón	475 480
DON TIMOTEO	No pase usted adelante, sin que se sirva decirme qué es eso de <i>très méchant</i> .	
DON CARLOS	Vaya, si lo he dicho, Juan, yo no puedo discurrir por un momento siquiera sin hablar francés; ¡qué diablo! ¡Es tan bello! Yo lo hablo sin advertir, con cualquiera.	485 490
	El idioma castellano es tan helado, tan frío; diera un brazo, amigo mío, por ser francés o britano.	(A DON JUAN)
DON TIMOTEO	Pero el <i>très méchant</i> , por fin ¿Qué significa?	495
DON CARLOS	Un <i>fripon</i> .	
DON TIMOTEO	Menos lo entiendo.	
DON CARLOS	Un bribón, un hombre bajo y ruin.	
DON TIMOTEO	Lo voy comprendiendo ya.	
DON CARLOS	Mas ¿dónde están las hermosas?	500

¹⁹ En 1844: *harpía*.

²⁰ A la Plaza de Grève, debido a que estaba a orillas del río Sena, se le denominó “Plaza de arena”. Allí se realizaban las fiestas de pólvora y las ejecuciones de los delincuentes, además de que, durante la Edad Media, se reunían en ella quienes no tenían trabajo. A principios del siglo XIX, se le cambió el nombre a Place del’Hôtel de Ville. Victor Hugo la describió así: “Ya no queda hoy más que un imperceptible vestigio de lo que fue en otro tiempo la Plaza de Greva: [...] la añosa plaza gótica del siglo décimo quinto. [...] Era, como hoy, un trapecio irregular limitado de un lado por el espolón, y de los otros tres por casas altas, estrechas y lóbregas. [...] Ya tenía entonces La Greva aquel aspecto siniestro” (NUESTRA SEÑORA DE PARÍS, BURDEOS, 1838, pp. 114-115 y 177).

²¹ *Très méchant*: en español significa muy malo.

DON CARLOS	Amigo, usted no me entiende: que, ¿quién es el redactor?	
DON TIMOTEO	¡Ah! No lo sé.	
DON CARLOS	¿Y está aquí?	(Hojeando los papeles)
DON TIMOTEO	¿Para qué pagar su abono si no lo entiendo?	520
DON CARLOS	Por tono. ¿Va usted a la ópera?	
DON TIMOTEO	Sí.	
DON CARLOS	Entonces hace usted mal, si el italiano no entiende.	
DON TIMOTEO	Fácilmente se comprende.	525
DON CARLOS	¡Bravo! Y que es universal de la música el idioma; ¡cuánto me agrada Rossini! Pero es más tierno Bellini, ²⁵ más <i>tocante</i> ; yo vi en Roma, no en Roma, fue en Milán, vi <i>Pirata</i> , vi <i>Extranjera</i> . ²⁶ ¡Oh qué hermosas! Creo que era por la fiesta de San Juan. ²⁷	530
	¡Cabalmente! Pero nada como <i>Norma</i> , ²⁸ ¡qué belleza! Habla allí Naturaleza.	535

²⁵ Gioacchino Rossini, compositor italiano conocido como El Cisne de Pésaro. Fungió como director del Teatro Italiano, de París y del Liceo de Bolonia. En 1816 estrenó *Il barbiere di Siviglia*, ópera en dos actos con libreto de Cesare Sterbini, en el Teatro Argentina, de Roma, la cual fue una sus composiciones más famosas. // Vincenzo Bellini, compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Música de Nápoles. Entre sus primeras composiciones se cuentan: misas, salmos, sinfonías y música instrumental. De acuerdo con la crítica, la escuela de Bellini, así como la de Rossini, fueron muy aplaudidas por el México decimonónico.

²⁶ *Il pirata*, ópera en dos actos con música de Bellini y libreto de Felice Romani. Estrenada en el Teatro alla Scala, de Milán en 1827, y en México, en el Teatro Principal en 1836. // *La straniera*, ópera en dos actos, cuya música fue compuesta por Bellini y el libreto por Romani. El argumento está tomado de la novela *L'étrangère* (1825) de Charles-Victor Prévot, vizconde d'Arincourt. Fue llevada a escena por primera vez en el Teatro alla Scala en 1829.

²⁷ *Fiesta de San Juan* o *Noche de San Juan*, festividad que tiene lugar los días 23 y 24 de junio.

²⁸ *Norma*, ópera en dos actos con letra de Romani y música de Bellini. Se estrenó en el Teatro alla Scala, de Milán en 1831. La historia está basada en la tragedia homónima de Alexandre Soumet. En la Ciudad de México fue puesta en escena por primera vez en el Teatro Principal en 1836.

DON JUAN	(<i>Aparte</i>) ¡El tal Carlos ya me enfada! ¡Qué loco tan hablador!	
DON TIMOTEO	(<i>Aparte</i>) ¡Qué joven tan estupendo! ¡Según lo poco que entiendo, es alhaja de valor! Si pudiera colocar a Mariquita con él...	540
DON CARLOS	(A DON JUAN) Hombre, deja tu papel, y acércate a conversar. Me maravillo que en día para ti de tal contento, estés ahí macilento, lleno de melancolía; vamos, hombre, ven aquí. ¡Qué paciencia! ¡Qué cachaza!	545 550
DON JUAN	Si no dejas meter baza.	
DON CARLOS	Pues no hagas caso de mí. Yo soy completo francés, alegre, vivo, ligero. ¡Vaya! Si no hablo, me muero.	555
DON JUAN	Habla cuanto quieras, pues.	
DON CARLOS	Y esta noche ¿qué comedia en el teatro darán? ¡A que nos encajarán una clásica tragedia! ¡Vaya!, no se puede estar en el teatro, ¡qué feo! No parece Coliseo sino viejo palomar. ²⁹ No se encuentra una nación más que México atrasada, da vergüenza; aquí no hay nada, ni gusto, ni ilustración. Ni ornato, ni policía, ni finura, ni alegría. Ni hermosura, ni elegancia, repito que sólo en Francia se vive con alegría. En los <i>soirées</i> , ³⁰ ¡qué finura!	560 565 570 575

²⁹ Acerca del Coliseo *vid.* la nota 11 al acto I, escena I, en la presente obra.

	“¡Mi bien! ¡Mi dulce amor!”	<i>Leonor y tomándole una mano)</i>
LEONOR	Dejadme, dejadme, ¿y es ésta la vida, tormentos, horrores, continuo penar? ¿Y el hombre se afana por ella? ¡Insensato! Más vale a la tumba mil veces bajar.	640 (<i>Levantándose y empujando a DON CARLOS</i>) 645
DON TIMOTEO	Escucha, hija mía, la voz de tu padre.	(<i>Siguiendo a Leonor, que se pasea agitada por el teatro</i>)
LEONOR	(<i>Sosegándose</i>) ¡Oh padre! ¿Y es cierto? ¿Fue todo ilusión?	650
DON CARLOS	Ya vuelve en su acuerdo, ¡miradla qué hermosa! (A DON JUAN) Acércate, calma su fiel corazón. ¿No sientes tu pecho saltar de ternura?	655
DON JUAN	No.	
DON CARLOS	¿No? Eres un mármol, palabra de honor.	
LEONOR	¡Oh padre!, perdona, la historia de Werther mi pecho ha llenado de horrible dolor. ¡Tan joven! ¡Tan tierno! ¡Tan bello! ¡Tan fino! ¡Qué suerte tan fiera! ³²	660 665

³² Se refiere a la novela *Die Leiden des jungen Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe, la cual está dividida en dos libros construidos a partir de cartas. En ella se narra la historia de Werther, un joven sentimental y apasionado, que parte de su ciudad natal para irse a vivir a Wahlheim, pueblo tranquilo e idóneo, donde cultiva la lectura y la pintura. En ese lugar, se enamora de Lotte, una joven que conoce en un baile y está comprometida con Albert. Para evitarse cuitas amorosas, Werther decide suicidarse con una pistola a las doce de la noche frente a su amada. Se sabe que esta novela fue una de las lecturas asiduas entre los jóvenes europeos y americanos, y que algunos, por la empatía sentimental al protagonista, decidieron terminar trágicamente sus días. La primera traducción del alemán al español fue realizada por el escritor José Mor de Fuentes en 1835.

LEONOR	¿Dos meses?; ¿Qué horror! No, yo no quiero la vida presente; ¡helada existencia!, ¡funesto vivir! Yo encuentro en mis libros un mundo más bello. ¡Oh Werther! ¡Yo debo contigo morir!	705
DON TIMOTEO	¿Morir? ¡San Francisco! ¡Qué dices, muchacha! ¿Y a un padre que te ama quisieras dejar?	
LEONOR	¡Oh padre! Bajemos los dos a la tumba!	715
DON CARLOS	¡Bien dicho!	
DON TIMOTEO	¡Mal dicho! No quiero bajar. Es cierto que a veces amarga la vida, mas siempre la muerte es mucho peor.	720
LEONOR	¡Ah! No, no, la tumba; la tumba es el puerto, el puerto seguro do acaba el dolor.	725
DON TIMOTEO	¡Muy bien! Será puerto, será lo que quieras, mas yo estoy contento del mundo en la mar.	730
DON CARLOS	Amigo, en Europa no se anda con ésas; allí cuando alguno se quiere matar, toma un <i>pistolet</i> , la carga, y al punto del pícaro mundo se va <i>sans façon</i> . ³³	735

³³ *Sans façon*: en español significa sin tener por qué.

	¡Oh! No hay como Francia, ¡se vive contento, contento se muere!	740
LEONOR	¡Dichosa nación!	
DON TIMOTEO	Muy buena es la moda, yo tengo mal gusto. ¿Y usted, don Carlitos?	745
DON CARLOS	¡Oh! Yo por mi fe os juro que sólo en ésta no he entrado.	
DON JUAN	(<i>Riendo</i>) ¿De veras?	
DON CARLOS	Te digo que no me maté. No hablemos más de esto; de amores, de gozo, en día tan bello debemos hablar.	750
MARÍA	(<i>Dentro</i>) Muchacha, mis flores.	755
DON CARLOS	(<i>Cantando</i>) <i>Qual voce io sento di gioia e di speme mio sen palpitar.</i> ³⁴	
DON TIMOTEO	Muy bien, don Carlitos.	(<i>Aplaudiendo</i>)
DON JUAN	De risa me muero.	760
LEONOR	Dichosos ustedes que pueden reír.	
DON TIMOTEO	(A LEONOR) Aliéntate, vamos.	
LEONOR	No puedo, no puedo; mis nervios padecen,	765

³⁴ En 1844: *Cual voce io sento / de joia é di espeme / mio sen palpitar*. “Como una voz yo escucho / de alegría y esperanza / mi seno palpitar”. Estos tres versos son hexasílabos –como todos los usados en esta escena. *Mio sen palpitar* es una construcción poco natural en italiano; pues suele decirse que palpita el corazón, mas no el seno. Además, está aquí dicha por un varón, no por una mujer. Al parecer, estas tres líneas son un intento por emular versos italianos decimonónicos que únicamente “suenan bien”, pero no tienen sentido alguno. Debo la corrección, la traducción y la interpretación de los versos a Fernando Ibarra Chávez.

	me siento morir.	
DON TIMOTEO	Pues ve con Juanito, el aire del campo te hará bien. Juanito, llevadla al jardín.	770
DON JUAN	Iremos.	<i>(Presentando el brazo a LEONOR)</i>
DON TIMOTEO	Despacio.	
DON JUAN	<i>(Aparte)</i> ¡El Cielo me ampare!	
LEONOR	Adiós, padre amado.	
DON TIMOTEO	Adiós, serafín.	
LEONOR	Adiós, don Carlitos.	775
DON CARLOS	<i>Adio, cara.</i> Aprieta, al uso de Francia, con mucho calor.	<i>(Aparte a DON JUAN a tiempo de ir andando)</i>
DON JUAN	<i>(Aparte a CARLOS)</i> Si llora por Werther.	
DON CARLOS	Si Werther ha muerto. Aprieta, te digo.	780
DON TIMOTEO	¡Qué amable candor!	

ESCENA VI

DON TIMOTEO, DON CARLOS

DON TIMOTEO	¿Ha visto usted en su vida una joven más sensible? Vaya, vaya, no es posible, es muy tierna mi Leonor.	785
-------------	---	-----

DON CARLOS	<p>¡Es verdad, a fe de Carlos! Es la más tierna belleza. ¡No respira, qué pureza! ¡No son sus ojos, qué amor! ¿Usted no ha estado en París?</p>	790
DON TIMOTEO	No señor.	
DON CARLOS	<p>Mucho lo siento. Allí sí que es un portento... ¡Oh la preciosa ciudad! Allí no hay mujer que sea helada ni egoísta; hasta una triste modista tiene sensibilidad. ¡Todo es amor en París! ¡Cómo se inflama el deseo! Hasta usted, don Timoteo, fuera víctima de amor.</p>	795 800
DON TIMOTEO	Vaya, vaya yo me río. ¿Amores yo? ¿Y a mi edad?	
DON CARLOS	Pues es la pura verdad.	805
DON TIMOTEO	¿Cierto?	
DON CARLOS	Palabra de honor.	
DON TIMOTEO	Pero ya ve mis canas...	
DON CARLOS	<p>¡Bueno! ¡Valiente friolera! Ésas las quita cualquiera... Aun aquí es buen decir.</p>	810
DON TIMOTEO	¿Y mis arrugas?	
DON CARLOS	<p>También. Las quitan allí al momento.</p>	
DON TIMOTEO	Será por encantamiento.	
DON CARLOS	No señor.	
DON TIMOTEO	<p>Quiero reír... ¿Conque es decir que en París entra un achacoso anciano</p>	815

	de mármol.	
DON TIMOTEO	¡Cuánto primor!	850
DON CARLOS	Hay algunas que tendrán cuatro leguas.	
DON TIMOTEO	¡Qué! ¿Las losas?	
DON CARLOS	No, las calles. ¡Y qué hermosas! En las casas, ¡qué esplendor! Las hay de mármol, de bronce, de esmalte, y aun de marfil, grabadas por un buril que parece celestial. Teatros hay en que sin duda podrán caber dos millones.	855 860
DON TIMOTEO	¡Santo Dios! ¡Y qué pulmones de los cómicos!	
DON CARLOS	No tal, que cualquiera voz se escucha por todos perfectamente.	
DON TIMOTEO	¿Y cómo?	
DON CARLOS	Muy fácilmente, por medio de un tornavoz.	865
DON TIMOTEO	¿Y para ver de tan lejos será preciso un anteojo?	
DON CARLOS	No señor, que cualquier ojo ve sin él.	
DON TIMOTEO	¡Válgame Dios! ¿Y cómo?	870
DON CARLOS	Hay ciertos espejos... puestos de cierta manera, que... pues... así... no fuera fácil una explicación; todo es por máquina, todo.	875
DON TIMOTEO	¡Qué malditos extranjeros! Si creyera en hechiceros,	

	dijera que ellos lo son.	
DON CARLOS	(<i>Aparte</i>) A fe mía no encontraba cómo salir del apuro.	880
	(<i>Alto</i>) Amigo, yo os aseguro que hay muchísimo que ver. Allí dinero es el todo; lleve usted el suyo allá, y le digo que tendrá una vida de placer.	885
DON TIMOTEO	Mire usted cómo Juanito nada de esto me contaba.	
DON CARLOS	(<i>Aparte</i>) ¡Cielos! Ya no me acordaba: ¡Juan me puede desmentir!	890
DON TIMOTEO	Pues señor, estoy resuelto, me voy a Francia, me voy.	
DON CARLOS	Si útil de algún modo soy...	
DON TIMOTEO	Si usted también ha de ir.	
DON CARLOS	Pues en mí encontrará usted un <i>cicerone</i> . ³⁵	895
DON TIMOTEO	¿Qué?	
DON CARLOS	Un guía.	
DON TIMOTEO	¡Ay qué gusto! ¡Qué alegría! Rabiando estoy por marchar.	
DON CARLOS	(<i>Aparte</i>) Ya cayó en la ratonera.	
DON TIMOTEO	¡Oh! Muy presto nos iremos.	900
DON CARLOS	¿Y cuándo?	
DON TIMOTEO	Ya, ya veremos, yo podré necesitar para arreglar mis asuntos...	

³⁵ Italianismo que entró en la segunda mitad del siglo XIX al Diccionario de la Real Academia Española con el significado de: “el que enseña a los forasteros lo más notable de una población o edificio” (DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA, MADRID, 1869).

	¡Oh! Muy poco, muy poquito... Veinte años.	
DON CARLOS	(<i>Aparte</i>) ¡Viejo maldito! ¡Si los pensará vivir!	905
DON TIMOTEO	Sí, para este tiempo creo que estaré desocupado.	
DON CARLOS	(<i>Aparte</i>) Pues señor, bien he quedado después de tanto mentir.	910 (<i>Se oye cantar dentro a Mariquita</i>)
DON TIMOTEO	Ya viene allí Mariquita. ¿Oye usted? Siempre cantando; nunca la he visto llorando, tiene un bello corazón. Dejo a usted quien le acompañe, yo me voy con don Antonio.	915 (<i>Se va</i>)
DON CARLOS	<i>Bien, très bien.</i> ¡Anda al Demonio! ¡Qué viejo tan socarrón! Me divertiré un momento con esta preciosa loca; yo pensé viajar de coca, ³⁶ ¡ay qué chasco tan fatal! ¡Vaya, si tengo razón! Nada hay en México bueno; he aquí un viejo de oro lleno, pero el más grande animal.	920 925

ESCENA VII

DON CARLOS, MARÍA

(*Sale ésta cantando, sin ver a DON CARLOS, y va derecha a un tocador que habrá al frente, a componerse el peinado*)

MARÍA	Vamos, no estoy mal este rizo me va bien. ¡Oh! Yo tengo cierta sal...
-------	---

³⁶ *Coca*: mexicanismo equivalente a *gorra* (a costa ajena), que se usa con frecuencia en modo adverbial: *de coca, de gorra* (cf. F. J. Santamaría, *op. cit.*).

	Una cara angelical.	930
	¿Y quién me resiste, quién? “Sí, Mariquita es muy bella”, dirán muchos elegantes. “Parece luciente estrella. ¡Qué! Si no hay otra como ella”.	935
	Hoy tendré muchos amantes; hasta seis puedo ajustar, sin contar con los ausentes, es número regular.	
	¡Qué placer es conquistar! ¡Pobrecillos inocentes! Veamos si puedo traer sus nombres a la memoria...	940
	¡Ay Dios!	<i>(Se voltea, y al ver a DON CARLOS, queda como avergonzada)</i>
DON CARLOS	¿Y no ha de haber una plaza que obtener en esa tan larga historia?	945
MARÍA	¡Ah! ¿Qué estaba usted aquí?	
DON CARLOS	Contemplando esa hermosura.	
MARÍA	¿Y me ha escuchado usted?	
DON CARLOS	Sí, mas no tema usted de mí, encantadora criatura.	950
MARÍA	¡Oh! Yo hablaba necedades, cosas que en verdad no siento.	
DON CARLOS	Pero hablaba usted verdades.	
MARÍA	No, don Carlos, vaciedades, de que después me arrepiento.	955
DON CARLOS	No, no; yo puedo jurar, por mi propio corazón, que no puedo adivinar cómo es posible encontrar tal gracia en esta nación. Casi, casi voy amando a este mísero país.	960

	Estoy a usted contemplando, y en ese rostro mirando un destello de París. Dejadme, ninfa del Sena, ³⁷ contemplar tanta beldad; esa frente tan serena que brilla cual luna llena de apacible claridad. <i>Radiante</i> , ³⁸ encantadora, de gracia y beldad modelo. ¿Quién te mira y no te adora? ¿Eres Venus o eres Flora, o más bien ángel del Cielo?	965 970 975
MARÍA	Soy sólo una mexicana.	
DON CARLOS	¡Imposible! ¡No es verdad! Eres francesa, italiana, o siquiera de La Habana, no de esta ciudad.	980
MARÍA	Pues...	
DON CARLOS	No me hables castellano, destruyendo la ilusión; ese rostro soberano no puede ser mexicano, lo dice mi corazón.	985
MARÍA	<i>(Enfadada)</i> Buen modo de enamorar: ¡despreciar mi patria así!	
DON CARLOS	<i>(Sumiso)</i> Dígnese usted perdonar. ¡Es tan difícil hallar una cosa buena aquí!	990
MARÍA	Pues abierto está el camino. ¡Qué pesado y qué tenaz! Llene usted su alto destino; vuelva usted por donde vino,	995

³⁷ Se alude a la oda *La nymphe de la Seine (La ninfa del Sena)*, escrita en 1660 por Jean Racine con motivo de las nupcias de Luis XIV. Camille Corot trasladó dicha obra a su pintura *La ninfa del Sena* (1837), de tendencia romántica.

³⁸ Con el sentido metafórico de “brillante o resplandeciente”, que es el que aquí se utiliza, el vocablo *radiante* fue consignado por la Real Academia a finales del siglo XIX (cf. DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA, MADRID, 1884).

MARÍA	El rizo está pasadero...	
DON CARLOS	¡Oh!, muy bello, muy gracioso. Todo, todo es delicioso.	
MARÍA	El maldito zapatero nunca me sabe calzar. Aquí caben mis dos pies, si casi no puedo andar. ³⁹ ¡Oh! Y usted se va a admirar: ¡el zapatero es francés!	1035 <i>(Mostrando los pies)</i> 1040
DON CARLOS	¡Vaya! Hermosa Mariquita, no recuerde usted mi error, que el corazón me palpita. Esa boca tan bonita hable sólo del amor.	1045
MARÍA	Pero si no soy francesa.	
DON CARLOS	Pero es usted mexicana.	
MARÍA	Es decir, tonta.	
DON CARLOS	¡Traviesa! ¡Si ya digo que me pesa! Es usted muy inhumana.	1050
MARÍA	<i>(Al espejo)</i> ¡Oh que traje tan mal hecho! Me hace desairado el talle.	
DON CARLOS	No tal; está muy bien hecho, palpará más de un pecho al ver su elegancia.	
MARÍA	¡Calle! ¿Conque más allá del mar, según lo que estoy oyendo, aprendió usted a adular?	1055
DON CARLOS	No, pero es fuerza admirar prodigio tan estupendo. ¿Cree usted que es adulación? Consulte usted a su espejo, verá que tengo razón.	1060

³⁹ Sobre el tópico del pie pequeño en el siglo XIX *vid.* la nota 8 al acto I, escena I, en la presente obra.

	Sólo por moderación otras alabanzas dejo.	1065
	Vaya, brillante hermosura, pues hemos hecho la paz. Colme usted mi ventura, oiga de esa boca pura un <i>sí</i> .	
MARÍA	¡Y es usted tenaz!	1070
DON CARLOS	¿Quiere usted que no lo sea, cuando su rostro he mirado? ¡Ojalá fuera usted fea!	
MARÍA	¡Gracias! ¿Habrá quién lo crea?	
DON CARLOS	Yo estuviera sosegado, pero su rostro divino; esos ojos brilladores, ¡ay!, este cutis tan fino han fijado mi destino, y muriendo estoy de amores. Míreme usted a sus pies, alivie usted mi dolor.	1075 <i>(Tomándole una mano)</i> 1080 <i>(Postrándose)</i>
MARÍA	<i>(Riendo)</i> ¡Bravo! ¡Gracioso francés! ¿A una mexicana?	
DON CARLOS	Es el ídolo de mi amor; deme usted por Dios el <i>sí</i> , o de pena moriré. Mire usted, no estoy en mí, es fuerza morir aquí.	1085
MARÍA	Amigo... lo pensaré.	1090
DON CARLOS	¡Oh qué respuesta tan fría para un pecho tan ardiente! Por Dios, amable María, vuélvale usted su alegría a este corazón doliente.	1095
MARÍA	Pero si no puede ser, si está la plaza ocupada.	
DON CARLOS	Un lugarcito ha de haber.	

¿Me verá usted padecer
 sin piedad? Joven amada,
 el séptimo seré yo
 de la lista solamente. 1100

MARÍA No.

DON CARLOS Pues el octavo.

MARÍA No.

DON CARLOS ¿Ya el número se llenó?
 Pues hágame usted suplente. 1105

MARÍA ¿No me quiere usted dejar? (*Queriéndose levantar*)

CLARA (*Dentro*) Blasa.⁴⁰

DON CARLOS Perdí la ocasión,
 pero mientras vuelvo a hallar;
 esta prenda he de tomar,
 que alivie mi corazón. 1110 (*Quita a María un
 anillo de brillantes del
 dedo*)

ESCENA VIII

DICHOS, CLARITA

CLARA Don Carlitos, buenos días.
 ¿Sabe usted algo de nuevo?
 ¿Qué noticias corren hoy?
 ¿Se ha ocupado el ministerio?
 ¿Esa *pauta de comisos*
 se aprobó ya?⁴¹ 1115

⁴⁰ El nombre de Blasa ha sido utilizado como recurso de caracterización para el personaje de la criada. Por ejemplo, Leandro Fernández de Moratín en su comedia en tres actos *El viejo y la niña* (1790) y Manuel Bretón de los Herreros en *A la vejez, viruelas*, comedia en tres actos, estrenada en el Teatro del Príncipe, de Madrid, el 14 de octubre de 1824.

⁴¹ El 29 de marzo de 1837 se aprobó una *pauta de comisos* para el comercio interior de México. El decreto fue legitimado oficialmente por el presidente de la República, el señor José Justo Corro. El *Diario del Gobierno* publicó en qué consistía dicha pauta. Ésta contenía 74 artículos divididos en los siguientes capítulos: “1. Requisitos con que han de caminar los cargamentos; 2. Casos en que se incurre en el comiso u

DON CARLOS	Nunca leo periódicos mexicanos.	
CLARA	Pues amigo, muy mal hecho, que todo buen ciudadano, debiera casi saberlos de memoria. ¡Venturosos fueran entonces los pueblos! La imprenta, la imprenta sola es el ancla en que tenemos fundadas las esperanzas de ilustración.	1120 1125
DON CARLOS	Por supuesto.	
CLARA	Pensaba yo redactar en periódico.	
DON CARLOS	¡Muy bueno! Y el artículo de modas desempeñarlo prometo.	1130
CLARA	¿Qué modas, amigo mío? Si justamente pretendo criticar eso. Si rabio de ver nuestros diarios llenos de vaciedades; ocupan una columnita, o menos, en el asunto importante, y lo demás en dicerios, en insultos insufribles, en avisos, y algún verso tan helado como inútil. No señor, no es ése el medio de ilustrar a los mortales.	1135 1140

otras penas; 3. Distribución de los comisos; 4. Previsiones generales y 5. Procedimientos en los juicios de comiso”. El último artículo señalaba que: “Queda derogada la pauta de comisos de 31 de mayo de 1831” (cf. Luis Gonzaga Vieyra, “Parte oficial. Pauta de comisos para el comercio interior”, en *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, t. VII, núm. 705, 4 de abril de 1837, pp. 373-376). A pesar de que la nueva norma había sido aprobada, la Cámara de Diputados no estaba de acuerdo con ella por lo que solicitaba su revocación, pues afectaba principalmente a los pobres. Incluso, un año después de haber sido decretada, la misma Cámara aún demandaba su revisión o reforma (cf. EE. del Censor, “Interior. Departamento de Veracruz”, en *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, t. VII, núm. 823, 31 de julio de 1837, p. 367, y Juan N. Espinosa de los Monteros, “Parte oficial. Congreso General. Cámara de Diputados”, en *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, t. XI, núm. 1 178, 21 de julio de 1838, p. 325). Sin embargo, esta petición jamás fue atendida y la *pauta de comisos* siguió vigente.

	Si copian, copien al menos a Juan Jacobo, a Ségur, a Vattel, a algunos de éstos cuyas magníficas plumas han escrito tanto bueno. ⁴²	1145
	Esto sirviera de mucho, o proponer al Congreso alguna ley importante; o hablar algo sobre fueros, o los códigos antiguos arreglar, como el <i>Digesto</i> . ⁴³	1150
DON CARLOS	Me indigesta esa palabra.	1155
CLARA	Pues amigo, muy mal hecho, es un cuerpo muy antiguo.	
DON CARLOS	Que lo lleven al Museo. ⁴⁴	

⁴² Louis Philippe, conde de Ségur, diplomático y escritor francés. En 1776 participó como coronel en la guerra de Independencia de los Estados Unidos; en 1784 obtuvo el cargo de ministro plenipotenciario en San Petersburgo y, posteriormente, como embajador en Roma y Berlín. En San Petersburgo llevó al cabo el tratado de comercio entre Rusia y Francia, y en 1792, fue asignado miembro de la Asamblea Nacional de Francia. Napoleón lo nombró conde y jefe de ceremonias. En el campo de las letras, colaboró en periódicos y se dedicó a la poesía, al teatro, a la historia: *Table historique et politique de l'Europe de 1786-1796* (1828). // Emmerich de Vattel, diplomático, publicista y filósofo suizo. Estudió humanidades en Basilea y Ginebra; en 1746 fungió como consejero de la embajada en Berna y en 1747 como ministro plenipotenciario de Berna. Introdujo a la ciencia del derecho institucional los principios de libertad y de justicia no aceptados aún en su época. Creía que el Estado no debe estar mediatizado por la Iglesia, ni viceversa, en la libertad absoluta de las naciones y que la soberanía de las mismas recae en la sociedad. Así mismo, sostenía que la Nación es una persona moral que delibera y toma resoluciones en común y permanece, a su vez, libre e independiente. Entre sus obras se cuentan: *Poliergia* (1757), *Cuestiones de derecho natural* (1762) y *Droit de Gens* (1758), traducida al español en 1822 por Lucas Miguel Otanera como *Derecho de Gentes*. En esta última, de Vattel señaló que: “si bien a la llegada de los españoles a México y Perú existían Estados *policés* –lo que hacía de la conquista española un acto injusto a diferencia de la británica en el norte del continente–, la conquista misma los había reducido a la condición de *pays* dependientes de la monarquía española” (José M. Portillo Valdés, “‘Americanos españoles’. Historiografía, identidad y patriotismo en el atlántico hispano”, en FÉNIX DE ESPAÑA, MADRID, 2006, p. 340).

⁴³ *Digesto* (*Digestum* en latín, *Pandectas* en griego), compilación de las decisiones jurídicas más destacables de los jurisconsultos romanos clásicos, encomendada por el emperador Justiniano I a una comisión de dieciséis jurisconsultos, presididos por Triboniano, su cuestor palatino. Este primer Digesto, con el nombre de *Digesta sive Pandecta iuris*, fue promulgado el 16 de diciembre de 533 d. C., y empezó a regir desde el 30 de diciembre de aquel año. Su importancia se debe a que conserva la doctrina jurídica clásica y sirve como vínculo con el derecho moderno.

⁴⁴ Para la época en que está ubicada esta comedia, en México existía únicamente el Museo Nacional Mexicano. La historia de este recinto público comenzó en agosto de 1790 cuando fue creado, bajo el nombre de Museo de Historia Natural, con el objetivo de dar a conocer la flora y la fauna de la Nueva España, así como los diferentes instrumentos científicos empleados en aquel tiempo. Fue instalado en la calle de Plateros, casa núm. 89 (actualmente, uno de los tramos de la calle de Francisco I. Madero) y sólo podía entrar “toda persona decente”. Sin embargo, durante la Independencia fue abandonado y saqueado. En 1822, el emperador Iturbide mandó que se construyera el Conservatorio de Antigüedades y un Gabinete de Historia Natural con

CLARA	<i>Sed fugit intere[a], fugit irreparabile tempo.</i> ⁴⁵	1160
DON CARLOS	¡Bravo!, ¡bravo!, doña Clara. ¿Parla usted latín?	(<i>Conteniendo la risa</i>)
CLARA	Lo leo regularmente y me agradan los clásicos. ¡Qué momentos paso leyendo a Virgilio, a Cicerón, al modelo de la elocuencia romana! Vea usted qué trozo tan bello: “ <i>Quo usque tandem abutere Catilina</i> ”	1165
DON CARLOS	(<i>Aparte, riendo</i>) ¡Yo reviento!	1170
CLARA	<i>patientia nostra?</i> ” ⁴⁶	
DON CARLOS	(<i>Con ironía</i>) ¡Qué hermoso!	
CLARA	Diga usted, ¿en los modernos habrá una cosa tan grande?... Mas nada como aquel verso de Ovidio: “ <i>Cum subscit illius...</i> ” ⁴⁷ Vaya, vaya, me enajeno.	1175
DON CARLOS	Usted, hermosa Clarita, puede ocupar un asiento en la Cámara.	

las colecciones que quedaron del Museo de Historia. Tres años más tarde, el presidente Guadalupe Victoria decretó la fundación del Museo Nacional Mexicano el 18 de marzo de 1825, aunque se reglamentó a partir de 1834. Este nuevo repositorio tuvo su sede en una de las salas de la Universidad. Durante las décadas de los veinte y de los treinta del siglo XIX, se reunieron antigüedades, piezas arqueológicas, científicas, documentos históricos y obras artísticas para aumentar su acervo, el cual había disminuido considerablemente debido a las subtracciones ilegales acaecidas en la Independencia (cf. Manuel Rivera Cambas, MÉXICO PINTORESCO, ARTÍSTICO Y MONUMENTAL, I, MÉXICO, 1974, pp. 175-181, y Carlos Vázquez Olvera, EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, MÉXICO, 1997, p. 15).

⁴⁵ *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*, “Pero huye, entre tanto; irreparable huye el tiempo” (Publio Virgilio Marón, “Libro Tercero”, en GEÓRGICAS, UNAM, 1963, v. 284).

⁴⁶ *Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*, “¿Hasta cuándo abusarás, Catilina, de nuestra paciencia?”. Primera frase del discurso que pronunció Cicerón en el Senado mediante el cual expulsó a Lucius Sergius Catilina (cf. Marco Tulio Cicerón, CATILINARIAS, UNAM, 1963, p. 1).

⁴⁷ La frase original reza de la siguiente manera: *Cum subit illius tristissima noctis imago*, “Cuando me sube de aquella noche la imagen tristísima” (Publio Ovidio Nasón, “Libro Primero. Elegía III”, en LAS TRISTES, UNAM, 1987, p. 8).

DON CARLOS	Puf... ¡Qué peste!	
DON ANTONIO	(A DON CARLOS) ¿Qué tenemos, que hace usted tan mala cara?	1220
DON CARLOS	¿Por un mexicano? Ciertamente que será un mamarrachón.	
DON ANTONIO	¿Por qué ha de ser, caballero? ¿Un mexicano no es hombre capaz de escribir en verso como cualquiera?	1225
DON CARLOS	¡Oh! les falta todavía mucho tiempo para saber discurrir.	
DON ANTONIO	Gracias por el cumplimiento. ¿Y usted qué es?	1230
DON CARLOS	¿Yo? Por desgracia soy mexicano, y lo siento, vergüenza me da decirlo, porque todo en este suelo está atrasado.	
DON ANTONIO	Sin duda. Y la mejor prueba de eso es que sufrimos, don Carlos, muchos tontos que debemos arrojar por los balcones.	1235
DON CARLOS	Hay muchos.	
DON ANTONIO	Sí, por ejemplo usted.	1240
DON CARLOS	¡Cómo! Poco a poco. Explíquese usted.	
DON ANTONIO	Pues creo que hablo bien claro.	
DON CARLOS	¡Caramba! ¿Sabe usted que no me dejo insultar? <i>Yo ciño espada y aliento coraje.</i>	1245

DON ANTONIO	¡Bueno!	
DON CARLOS	O el florete o la pistola.	
DON TIMOTEO	Vaya, señores, ¿qué es eso? Dejen ustedes por hoy las cuestiones.	
DON ANTONIO	Si no puedo reprimirme, no es posible. Que hable mal un extranjero de algún país, es muy malo, pero señor, a lo menos si a la política falta; no falta al deber más bello de un hombre, que es procurar la fama, el nombre, el concepto de su patria. Yo me voy.	1250 1255
DON TIMOTEO	No señor.	
CLARA	No.	
MARÍA	No.	
DON TIMOTEO	Dejemos [estas] cosas, don Antonio. ⁵²	1260
CLARA	Sí, yo también se lo ruego a usted, y después acaso tratarán ustedes eso con calma.	
DON CARLOS	Sí, sí con calma, <i>Parole d' honneur</i> , lo prometo.	1265

ESCENA X

DICHOS, DON JUAN, LEONOR

⁵² En 1844: *cosas, don Antonio* // Como todos los versos de esta escena son octosílabos, considero que por error se ha omitido una palabra bisílaba. Propongo como *emendatio* la inserción de *estas*, que mantiene el sentido y completa la métrica de la estrofa.

DON JUAN	<i>(Aparte)</i> ¡Vaya! Por fin respiro.	
DON CARLOS	Oh, Juanito, ¿aquí estás ya? Leonorcita, ¿cómo va?	
LEONOR	Me siento mucho mejor.	1270
DON TIMOTEO	Si digo que hace bien el aire libre.	
DON CARLOS	Es verdad. No hay como la variedad con un poquito de amor. El semblante está más bello, más vivo, más despejado.	1275
DON ANTONIO	¡Oh! Conque usted se ha enfermado. ¿Y de qué?	<i>(A LEONOR)</i>
LEONOR	Del corazón.	
MARÍA	Nunca padezco ese mal, cuando más de la cabeza.	1280
DON CARLOS	Es verdad. No, de tristeza no morirá usted.	
MARÍA	Burlón.	
DON ANTONIO	¿Y usted qué lee, doña Clara?	<i>(A CLARA que se ha ido a sentar a leer)</i>
CLARA	Una sesión importante.	
DON ANTONIO	Muy bien, muy bien. Adelante, yo no quiero interrumpir. <i>(Pues todos en esta casa debieran ponerse en cura. Cada uno con su locura, me da gana de reír).</i>	1285 1290
LEONOR	Amigo, ¿está usted cansado?	<i>(A DON JUAN)</i>
DON JUAN	Un poquito, amiga mía.	

LEONOR	¿Tiene usted melancolía? Es usted de poco hablar.	
DON JUAN	Sí, Leonor, yo soy así. Casi siempre estoy callado; si hablo mucho, creo que enfado.	1295
LEONOR	¡Oh!, no.	
DON JUAN	Más vale callar.	
DON TIMOTEO	¿Y qué, no le da a usted gusto contemplar cuadro tan bello? Todos están bien. En ello tengo gran satisfacción; es mi vejez venturosa, tres hijas, a cual más bella. ¡Si cada una es una estrella!	(<i>Aparte a DON ANTONIO</i>) 1300 1305
DON ANTONIO	(<i>Con ironía</i>) Tiene usted mucha razón.	
DON TIMOTEO	¿En qué piensas, hija mía?	(A LEONOR)
LEONOR	¡Ah! ¿Me habla usted? En nada; tengo la vista clavada sin mirar.	(<i>Después de un rato</i>)
DON TIMOTEO	(A DON ANTONIO) Esto ha de ser, según la experiencia mía, que los dos están celosos. Pronto serán venturosos. (A ellos) Vamos, hijos...	1310

ESCENA XI

DICHOS, DOÑA SERAPIA

DOÑA SERAPIA	A comer, ya la sopa está en la mesa.	1315
DON CARLOS DOÑA SERAPIA	¡Pues que viva la alegría! (A DON ANTONIO) Pasará usted un mal día.	
DON ANTONIO	Pero con satisfacción.	

DOÑA SERAPIA	¡Eso siempre! Me parece que estoy en mis tiempos ahora.	1320
DON CARLOS	¡Viva la buena señora!	
DON TIMOTEO	Vamos, como procesión. Usted, señor don Antonio, dé a mi Clarita la mano; tú a don Juan –si yo me afano por darte el mejor lugar. Usted, señor don Carlitos, a mi preciosa María; y yo a ti, paloma mía; hoy te debo cortejar.	1325 (A LEONOR) 1330 (A DOÑA SERAPIA)

(Todos van dando a sus compañeras el brazo como lo indica el diálogo)

DOÑA SERAPIA	¿Te acuerdas de los piecitos?	(A DON TIMOTEO)
DON TIMOTEO	<i>(Riendo)</i> Bien me acuerdo. Estás hermosa, sí pareces una rosa.	
DOÑA SERAPIA	Y tú un lirio, picarón.	1335
DON CARLOS	<i>Andiamo, andiamo.</i> ⁵³	
DON TIMOTEO	A comer.	
DON CARLOS	<i>(Aparte al salir)</i> No me gusta el don Antonio, ¡tiene cara de demonio!	
TODOS	Vamos.	<i>(Haciendo caravana)</i>
DON CARLOS	Vamos, <i>sans façon!</i> ⁵⁴	

⁵³ *Andiamo*: en español significa vamos.

⁵⁴ *Sans façon*: en español significa sin preocupación.

ACTO SEGUNDO

Sala como en el primer acto

ESCENA I

DON CARLOS

Vaya, vaya, nunca vi 1340
un convite más gracioso.
Cierto que ha estado chistoso.
¡Oh, qué bien me divertí!
Cada loco con su tema:
con sus chuscadas María; 1345
Clara, la sabiduría,
y mi suegra con su flema.
¿Mas la heroína de amor?
¡Eso es lo mejor del cuento!
Casi de risa reviento. 1350
—¿Toma usted de esto, Leonor?
—No, Carlitos, me hace mal.
—¿Pues de esto otro? —Nada, nada,
está mi alma circundada
de una tristeza mortal. 1355
Haciéndose desdeñosa;
y tal vez en la cocina
se ha soplado una gallina.
Pero nadie más graciosa
que la vieja. ¡Qué tontera! 1360
¡Qué barbarie! ¡Qué idiotismo!
Si no la oyera yo mismo,
juro que no lo creyera.
¿Y Juanito? Hecho un patán,
por nada pierde su calma. 1365
¡Ay qué Juan, si tiene una alma,
una alma, como de Juan!
En fin, he pasado un día,
si no bello como en Francia,
comiendo con abundancia, 1370
y charlando con María.
Bella Mariquita, yo
para adorarte nací;

y me quedaré sin ti,
mas sin la sortija, no. 1375 (*Viendo el anillo*)
¡Oh prenda del amor mío!
En prueba de mi respeto,
guardarte bien te prometo...
mañana en el Montepío.⁵⁵
¡Ay! ¿Quién te resiste, quién? 1380

ESCENA II

DON CARLOS, DON JUAN

(*Que ha entrado algún tiempo antes, y ha oído los últimos versos*)

DON JUAN Pues estará agradecida
si te escucha, tu querida.
¡Bravo, Carlitos! ¡Muy bien!
Aprecias mucho el valor
de las prendas que te dan. 1385

DON CARLOS Yo sé aprovecharme, Juan,
de los dones del amor;
y te aseguro, a fe mía,
que si así no hubiera sido,
con tantas que he recibido,
pareciera mercería. 1390

DON JUAN ¿Y no se puede saber
el objeto de tu amor?

DON CARLOS ¡Es una perla, una flor!
¡La más hermosa mujer!
Cierto que es un poco dura,
algo altiva y desdeñosa,
pero vaya, es una rosa, 1395

⁵⁵ El Montepío era un organismo benéfico de crédito y una institución dedicada a asegurar los riesgos de la vida tales como la viudez y la discapacidad física, entre otros. Sin embargo, don Carlos alude al Nacional Monte de Piedad, institución fundada el 25 de febrero de 1775 por Pedro Romero de Terreros conde de Regla y caballero de Calatrava, cuyos propósitos en sus inicios eran: prestar dinero con garantía prendaria (alhajas y ropa) y obtener a cambio limosnas voluntarias en el momento del desempeño para sufragar ocho misas diarias “por el eterno descanso de las benditas ánimas del santo Purgatorio”. Esta casa de empeño se llamó Sacro y Real Monte de Piedad de las Ánimas donde “alcanza el pobre su alivio” y se creó gracias a un donativo de 300 mil pesos. En las primeras décadas del siglo XIX, se ubicó en distintos sitios de la Ciudad de México, pero, para el año de 1836, se estableció definitivamente en la actual calle Monte de Piedad número 7.

	la reina de la hermosura.	
DON JUAN	¿Pero es mexicana?	
DON CARLOS	Sí. ¿Pues qué pensabas que fuera?	1400
DON JUAN	Juzgué que alguna extranjera, pues nada te gusta aquí.	
DON CARLOS	Nada me gusta, es verdad, a excepción de las hermosas, los diamantes y otras cosas.	1405
DON JUAN	Tú tienes mucha bondad. ¿Pero el nombre de tu bella cuál es por fin?	
DON CARLOS	Mariquita. ¡Ay! Mi corazón palpita al nombrarla.	1410
DON JUAN	¿Conque es ella? ¿Y estás muy adelantado?	
DON CARLOS	No, no mucho ciertamente porque apenas soy suplente, pues la lista se ha llenado: Siete propietarios son.	1415
DON JUAN	¿Y cuál será mi lugar?	
DON CARLOS	No es fácil adivinar.	
DON JUAN	¡Ay qué grande corazón!	
DON CARLOS	Un corazón de oficina, donde hay muchos pretendientes, y cesantes, y suplentes, ¡vaya una cosa divina! Pero tú, por fin, Juanito, ¿elegirás a Leonor?	1420 1425
	Tiene un rostro encantador, tiene un cuerpo muy bonito. Vamos, dímelo, maldito, ¡no he visto hombre más taimado! Eres, Juan, muy reservado,	1430

	mas no lo seas conmigo; soy tu verdadero amigo y estoy por ti interesado. Vamos, di con claridad, ¿a cuál de las tres prefieres?	1435
DON JUAN	A ninguna.	
DON CARLOS	¡Cómo! ¿Quieres ocultarme la verdad?	
DON JUAN	Hablo con sinceridad.	
DON CARLOS	¿De veras? Pues son hermosas y ricas.	
DON JUAN	Estas dos cosas, Carlos, no son suficientes.	1440
DON CARLOS	¡Qué malditos pretendientes! ¿Qué buscan en sus esposas? Clara es buena.	
DON JUAN	Tiene gracia y un corazón excelente, ¡pero sí está eternamente hablando de diplomacia!	1445
DON CARLOS	¿Conque aquesta es su desgracia?	
DON JUAN	Sí, Carlos, en mi opinión; habla de legislación, de hacienda, de policía. Ocuparse todo el día de Ovidio y de Cicerón, solamente por pasar por erudita; y en fin, disparates en latín a todas horas hablar; no se puede tolerar, amigo, en una mujer.	1450 1455
DON CARLOS	¿Conque no puede tener una joven instrucción?	1460
DON JUAN	Sí, pero no esa hinchazón que lo echa todo a perder.	

Dejemos un momento la alegría;
ya soy otro hombre: la mirada inquieta,
semblante melancólico, lenguaje
lleno unas veces de calor y fuerza,
otras dulce, extraviado, misterioso,
un romántico, en fin, a la moderna,
un héroe de Dumas o Victor Hugo,
un Antony, un Rodolfo...⁵⁶ mas ya llega,
póngome en actitud de quien medita.

1540

1545 (*Se sienta
pensativo en un sofá*)

ESCENA IV

DON CARLOS, LEONOR.

(Sale leyendo Leonor, y se sienta en el mismo sofá en que está DON CARLOS, sin verlo. Un rato de pausa)

DON CARLOS

¡Pues no repara en mí! ¡Cómo se entrega
a la ternura! Si del mismo modo
que se ocupa en romances y novelas,
se ocupara en leer libros devotos,
fuera santa Leonor ¡hecha y derecha!
Llamaré su atención con un suspiro.
Otro más fuerte.
Nada, ni por ésas.
(Alto) ¡Infelice de mí!

1550

(Suspira)

(Vuelve a

suspirar)

LEONOR

¡Qué voz! Carlitos,
¿estaba usted aquí?

(Dejando de leer)

DON CARLOS

Sí, Leonor bella,
pero no he visto a usted.

⁵⁶ Acerca de Victor Hugo *vid.* la nota 15 al acto I, escena I, en la presente obra. // Antony es el protagonista del drama homónimo, en cinco actos y en prosa, de Alexandre Dumas. La obra se estrenó en el Théâtre de la Porte Saint-Martin el 3 de mayo de 1831. Antony es un joven rico, inteligente, agraciado, pero es un hijo bastardo. Después de algunos años, se reencuentra con Adela de Hervey, su antiguo amor. Ella ahora está casada y tiene dos hijos, aunque no puede negar que aún lo ama. Él le pide que escapen, mas ella no acepta. Al final son descubiertos por el señor Hervey. Ante ello, Adela toma un cuchillo y se quita la vida a los pies de su marido. // Rodolfo, personaje principal del drama en un acto y en prosa intitolado *Rodolphe, ou Frère et sœur*, de Eugène Scribe. Fue estrenado el 20 de noviembre de 1823 en el Théâtre du Gymnase, de París.

LEONOR	Ni yo tampoco. Ocupada en mirar las cartas tiernas de la sensible Julia, me encontraba muy lejos de este sitio; con qué fuerza Saint-Preux, expresa su pasión terrible. ⁵⁷ ¿Mas qué milagro es éste? ¿La tristeza aflige a usted, Carlitos?	1555 1560
DON CARLOS	Sí, señora; sí, Leonor adorable, mi alma llena de amargura...	
LEONOR	¿Amargura? Es muy extraño en usted ese humor.	
DON CARLOS	Los hombres piensan que otro es feliz cuando en su labio asoma la risa, ¡cuál se engañan! Si pudieran descubrir los horrores, los martirios, los atroces tormentos que se encuentran bajo un rostro festivo!	1565
LEONOR	¡Desgraciado! ¿Conque padece usted?	
DON CARLOS	Horribles penas, que procuro ocultar bajo el semblante de la felicidad.	1570
LEONOR	¿Podré saberlas?	
DON CARLOS	¡No, no, jamás! Conmigo a mi sepulcro bajará mi secreto; ¡allí me espera la dulce paz, asilo silencioso! ¡Único asilo que mi pecho anhela! ¡Cuándo por fin, bajo tu helada losa lograré reposar!	1575

⁵⁷ Alusión a los protagonistas Julia d'Étange y Saint-Preux de la novela epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau. La trama gira alrededor del amor imposible entre Julia, mujer noble, y su preceptor Saint-Preux, joven de origen humilde. Debido a las costumbres de la época, su relación debe permanecer en secreto. En *Julie...* están presentes todos los temas rousseauianos: religión, educación, política, moral, sociedad y las artes en todas sus vertientes. Dicha novela tuvo gran éxito comercial, gracias a que: “llegó justo a su tiempo cuando en la sociedad había un ansia de una mayor expresión de los sentimientos y de la sensibilidad” (Pilar Ruiz Ortega, Prólogo a *JULIA O LA NUEVA ELOÍSA*, MADRID, 2007, p. 29). Fue traducida al español por el escritor sevillano José Marchena y Ruiz de Cueto, mejor conocido como El Abate Marchena, en 1821 (Tolosa, Editorial Bellegarrique), de la cual la Biblioteca Nacional de México resguarda un ejemplar.

LEONOR	<p style="text-align: center;">¡Tristes ideas!</p> Comuníqueme usted sus infortunios. ¿No ha conocido usted cuánto consuela confiar nuestros males a un amigo?	1580
DON CARLOS	<p>¡Mujer encantadora! El alma tierna de usted va a conmoverse y... ¿mas qué digo? Me arrojará tal vez de su presencia, cuando el velo se rompa que me cubre. Me odiará usted.</p>	1585
LEONOR	<p style="text-align: center;">¿Por qué? Aun cuando fuera el secreto de usted un negro crimen, no le odiaré.</p>	
DON CARLOS	<p style="text-align: center;">Pues bien, amiga bella, escuche usted mi desgraciada historia; penetre usted los males que me cercan. En el asilo paterno pasaba alegre la vida, ¡no respiraba qué gozo! ¡No probaba qué delicia! ¡Ilusiones pasajeras que duran tan pocos días!</p>	1590 1595
LEONOR	<p>Es verdad, vea usted en Julia...</p>	
DON CARLOS	<p><i>¿Julia o la nueva Eloísa?</i></p>	
LEONOR	<p>Sí, señor; ¡la desdichada únicamente veía en lo futuro placeres! Mas prosiga usted.</p>	1600
DON CARLOS	<p style="text-align: center;">¡Amiga!</p> <p>¿Por qué no serán eternos de nuestra infancia tranquila los instantes? Pero viene la juventud, Leonor mía, y con ella los tormentos del amor; a nuestra vista se presenta este tirano como un niño, cuya risa nos engaña fácilmente, pero después su perfidia conocemos; es ya tarde,</p>	1605 1610

	¡nuestra calma está perdida!	
LEONOR	¡Perdida, sí sin remedio!	1615
DON CARLOS	Nunca olvidaré aquel día, en que vi por vez primera una hermosura divina, un ángel en el semblante, pero que ocultaba impía, un corazón inhumano.	1620
	Fue... sí, fue en las Tullerías... ⁵⁸ Perdí mi calma al mirarla, y mi penetrante vista descubrió al fin su morada;	1625
	me eché a sus pies, y creía ser ya dichoso. ¡Inhumana! Correspondió a mis caricias con palabras engañosas:	1630
	sí, mi Carlitos, decía, ¡cómo no amar a un Adonis! (Pues todas, Leonor querida, me llamaban así en Francia). ¡Oh mujer, mujer inicua!	1635
	Mientras a mí me engañaba, supe que correspondía a otro y, para más vergüenza, para mayor ignominia, era mi rival un viejo setentón, que no tenía	1640
	esta pierna, ni este talle, ni este corazón, querida; este corazón amante lleno de honor; la barriga de mi rival era inmensa,	1645
	eran sus piernas torcidas, apagado el ojo izquierdo, nariz muy larga y raída; usaba siempre peluca, pues ni un cabello tenía.	1650
	Y lo que es más, ¡oh tormento!, ¡oh colmo de la ignominia!, era un clásico.	
LEONOR	¡Qué monstruo!	

⁵⁸ Referencia al Palais des Tuileries, Palacio de las Tullerías, antiguo recinto real parisiense construido en el siglo XVI. Durante la Revolución Francesa fungió como sede de la Convención y Consejo de los Ancianos y posteriormente, residencia de reyes hasta 1870. Fue destruido por un incendio en 1871.

LEONOR	¿Pero quién es el objeto de vuestro amor? ¿Quién agita de ese modo vuestro pecho? Decídselo a vuestra amiga.	1690
DON CARLOS	¡Amiga, amiga! ¡Oh tormento! ¡Palabra fatal! ¡Impía! ¿Amiga? No. Para siempre adiós, Leonor! Compasiva derrame usted una gota de llanto en mi tumba fría.	1695
LEONOR	¿Pero no sabré?	
DON CARLOS	Señora, señora, no más exija usted que yo le descubra lo que en mi pecho se abriga.	1700
	¿Mi ya lánguida constancia por qué apurar? Yo debía haber huido para siempre de usted, fatal enemiga de mi reposo; este objeto que idolatra el alma mía, este fuego en que me abraso, esta llama que me anima, es usted, sí, Leonor bella.	1705
	Desde aquel funesto día en que vi esos ojos bellos, esa boca purpurina, a que presta más encanto melancólica sonrisa, huyó mi razón; en vano ocultarlo a usted quería.	1710
	¡Era imposible! Al instante que fijé en usted mi vista, olvidé mis aventuras, mi desafío, mi herida, la crueldad de aquella ingrata, la tienda de mi modista, los dones de mi marquesa, los pies de mi bailarina;	1715
	todo, todo lo he olvidado, queriendo bajo la risa ocultar lo que padezco, pero en vano... siempre fija aquí esa imagen preciosa...	1720
		1725

LEONOR

¡Carlos!

DON CARLOS

En mi fantasía
está usted en todas partes:
en las calles, en la Viga,
la Alameda, Bucareli,
en el Portal,⁶⁰ hasta en misa
me parece que estoy viendo

1730

1735

⁶⁰ El Paseo de la Viga era una calzada que corría paralelamente al canal del mismo nombre, el cual colindaba con los dos lagos más importantes de la Ciudad de México: el de Texcoco y el de Chalco. Según opiniones de escritores decimonónicos, el mes de abril era la mejor época del año para visitar este Paseo que, de las cinco a las seis de la tarde, llegaba a su apogeo de animación y concurrencia (cf. Florencio M. del Castillo, “El Paseo de la Viga”, en MÉXICO Y SUS ALREDEDORES, MÉXICO, 1961, p. 21). La vida popular que yacía en aquella calzada fue retratada por el propio Fernando Calderón en el siguiente poema dedicado a su amigo Guillermo Prieto: “El que quiera ver la pompa, / la brillantez y riqueza con que en México se viste / la graciosa primavera, / vaya al Paseo de la Viga / en una tarde serena. / La multitud de canoas / que cubren el ancha acequia; / que van, vienen, se reúnen, / se separaran y atraviesan; / las graciosas mexicanas, / que colocadas en ellas / y coronadas de flores, / vistosos trajes ostentan; / los acentos melodiosos / del arpa o de la vihuela, / que acompañan las canciones / que sus amores expresan / [...] La vista de hermosas quintas / y de risueñas aldeas, / donde de sabroso pulque / apuran jícaras llenas; / [...] de los ilustres aztecas, / el idioma mexicano / que aquellos indios conservan / y en que los remeros hablan” (“Adela. Romance primero. La Viga”, en OBRAS POÉTICAS, MÉXICO, 1844, pp. 59-60). // Ubicada entre el Puente de San Francisco y la ermita de la Santa Veracruz (actualmente avenidas Juárez e Hidalgo), la Alameda se construyó por mandato del virrey Luis de Velasco, hijo, en 1593. En aquel entonces, su extensión era la mitad de lo que es hoy en día, sin embargo, a partir de 1791, en tiempos del virrey Revillagigedo, comenzó su embellecimiento y únicamente podían concurrir las principales familias a este lugar “destinado al recreo y placer”, además de que estaba prohibido el acceso a todo aquél que “no fuese calzado y vestido con alguna decencia”. Después de la Independencia, la Alameda fue rodeada con una zanja, se le colocaron puertas de hierro así como los asientos de las lunetas y glorietas (cf. Niceto de Zamacois, “Interior de La Alameda”, en MÉXICO Y SUS ALREDEDORES, MÉXICO, 1961, p. 13). Cabe apuntar que las últimas remodelaciones hechas a este primer parque público de América se llevaron al cabo en 2012. // El Paseo de Bucareli, estrenado el 4 de noviembre de 1778 durante el gobierno del virrey Antonio María Bucareli, era una calzada de “1 181 varas de longitud”, donde estaban situados varios monumentos emblemáticos de la Ciudad de México: el edificio de la ex Acordada, la *Estatua ecuestre de Carlos IV* y la Nueva Plaza de Toros. Este Paseo, debido a la pluralidad de imágenes populares que continuamente mostraba, fue descrito por José Tomás de Cuéllar como un “teatro de mudanzas consecutivas porque a cada instante que se le viste, presenta un cuadro diverso” (J. T. de Cuéllar, “El Paseo de Bucareli”, en MÉXICO Y SUS ALREDEDORES, MÉXICO, 1961, p. 21). // En el siglo XIX, existían varios portales en la Ciudad de México: Portal del Coliseo Viejo, Portal de El Águila de Oro, Portal de las Flores, Portal de Agustinos, Portal de la Diputación, Portal de la Fruta y El Portal de los Mercaderes que “circundaba la Plaza Mayor. Se iniciaba en Plateros, hoy Francisco I. Madero, y terminaba al formar esquina con el Portal de los Agustinos”, el cual a su vez, estaba ubicado sobre lo que actualmente es Dieciséis de Septiembre donde hoy se encuentra el Gran Hotel Ciudad de México (cf. Luz América Viveros Anaya, notas 7 y 9 al capítulo “Los restaurantes en México”, en PANORAMA MEXICANO 1890-1910, UNAM, 2006, p. 124). Don Carlos posiblemente alude al Portal de los Mercaderes porque: “El que vaya al Portal de los Mercaderes [en] un día festivo por la mañana, observará lo siguiente: muchas alacenas unidas a los pilares de los arcos, llenas de juguetes de todas clases, como muñecos, atambores, máscaras y morriones de cartón, guitarras, carretones y coches pequeños. [...] Enfrente algunas otras alacenas cerradas, y sobre las cuales se ven cuadros, imitaciones en cera de la *Estatua de Carlos IV*, y de algunas piedras antiguas; en otras partes: comedias, romances y canciones; muchos gaceteros chillones en las esquinas y multitud de gente paseando” (Sin firma, “Mi paisano. El Portal de los Mercaderes”, en *El Recreo de las Familias*, 1838, pp. 373-374).

	esa mirada divina, <i>Toujours! toujours!</i> ⁶¹	
LEONOR	Pero Carlos... usted sin duda delira; yo pensé que usted amaba a mi hermana.	
DON CARLOS	¿A Mariquita? No, Leonor, es muy ligera, es un <i>papillon</i> María, esto es, una mariposa; mi corazón necesita sensaciones más profundas.	1740 1745
LEONOR	Pero como usted decía hace poco, que dos meses era constancia inaudita...	
DON CARLOS	Fue por sólo disimulo, ¿dos meses? ¡Ay! Una vida fuera, Leonor, un momento, para amar a usted, amiga. Deme usted, deme su mano, ¿no siente usted cómo brinca este corazón?	1750
LEONOR	Es cierto.	1755
DON CARLOS	Una palabra la vida me dará, mi bien amada: <i>ma bien-aimée, donna mia...</i> ¿En qué idioma decir puedo lo que tus ojos me inspiran? Serás mi Julia, mi Clara, ⁶² mi Pamela, mi Malvina, mi Andrómaca, mi Zoraida, mi Adelaide, mi Etelvina; y yo seré tu Abelardo, tu Polion, tu Oscar; sería hasta Trovador sin duda, si me amaras, ¿tanta dicha no gozaré? ⁶³	(Arrodillándose) 1760 1765

⁶¹ *Toujours*: en español significa siempre.

⁶² Sobre Julia d'Étange y Clara de Alba *vid.* la nota 57 al acto II, escena IV y la nota 16 al acto I, escena III, respectivamente, ambas en la presente obra.

LEONOR	No, no Carlos, amo a Juanito.	
DON CARLOS	¡Ah! maldita, maldita mi vida sea!	1770 (<i>Levantán- dose despedido</i>)
LEONOR	Cálmese usted.	
DON CARLOS	Decidida está mi suerte; un momento de valor se necesita nada más... Adiós, señora, adiós, viva usted tranquila.	1775 (<i>Yéndose</i>)
LEONOR	Oiga usted (se va a matar como Werther), ⁶⁴ de rodillas suplico a usted que no atente contra sus preciosos días.	(<i>Deteniéndolo</i>) 1780

⁶³ Pamela, protagonista de la novela epistolar *Pamela, or virtue rewarded* (1740), del escritor inglés Samuel Richardson; cuya traducción al español data de 1794. // Malvina, personaje principal de la novela homónima de la escritora francesa Sophie Ristaud Cottin; publicada en 1800 y traducida al español en 1833. // Andrómaca, esposa de Héctor, que perdió a su familia a manos de Aquiles y posteriormente fue entregada como botín de guerra y convertida en esclava. Esa historia fue llevada al teatro en el drama *Andromaque* (1667) de Jean Racine, el cual fue traducido al español por Manuel Bretón de los Herreros (Madrid, 1825). // Zoraida, personaje de la ópera *Ricciardo e Zoraide*, obra en dos actos con música de Gioacchino Rossini y libreto de Francesco Maria Berio di Salsa, estrenada en diciembre de 1818 en el Teatro di San Carlo, Nápoles. La historia gira en torno al romance entre Zoraida y Ricardo. // A lo largo del siglo XVIII y principios del XIX fueron publicadas varias obras en cuyos títulos apareció el nombre de Adelaida o Adelaide, según la procedencia lingüística, entre ellas *Adelaida o el suicidio* (Barcelona, 1830), del escritor español Joaquín del Castillo y Mayone; en 1833 salió a la luz su segunda edición y en 1837 su tercera. // Etelvina, personaje principal de la novela anónima *Etelvina o historia de la baronesa de Castle Acre* (Madrid, 1806). // Abelardo, mentor y amado de Eloísa. La relación sentimental entre ambos está vertida en un epistolario medieval. Abelardo es un filósofo dotado de gran intelecto y Eloísa es una doncella sensible y culta. A pesar de los obstáculos sociales por los que atraviesan, llegaron a contraer nupcias en secreto y procrearon un hijo, ante lo cual, él fue castigado con la emasculación y tuvo que convertirse en monje; igualmente, Eloísa, persuadida por su amado, se enclaustró. Tiempo pasó y un día, ella recibió una carta de Abelardo donde le expresaba que no había dejado de amarla; ella le respondió de la misma manera y fue como comenzó un intenso intercambio de cartas. // Polión, personaje con cargo de procónsul de Roma en el drama *Norma*; sobre esta obra teatral *vid.* la nota 29 al acto I, escena IV, en la presente obra. // Óscar, personaje que, junto con Amanda, protagonizan la novela *The children of the abbey* (1796), de la escritora irlandesa Regina Maria Roche. La primera traducción al español estuvo a cargo de Carlos José Melcior quien la tituló *Óscar y Amanda, o los descendientes de la abadía* (Barcelona, 1818). Durante la primera mitad del siglo antepasado gozó de una gran popularidad. // *El trovador*, drama caballeresco en cinco jornadas, escrito en prosa y verso por el poeta español Antonio García Gutiérrez; estrenado el 1º de marzo de 1836 en el Teatro del Príncipe, Madrid. La trama, ubicada en el reino de Aragón en el siglo XV, narra la historia de un amor imposible entre Manrique, joven culto y buen trovador que fue criado por una gitana, y Leonor, joven aristócrata. Ella, también es pretendida por don Nuño de Artal, conde de Luna quien, decidido a conquistarla, se enfrenta a su adversario Manrique. Finalmente, éste es llevado a una torre donde permanece encerrado, por lo cual, su amada, al no resistir el dolor que le aflige su ausencia, decide suicidarse.

⁶⁴ Sobre este personaje *vid.* la nota 32 al acto I, escena V, en la presente obra.

DON CARLOS	<p>¡Levántate, ángel del Cielo! ¿Tú postrada, tú abatida a mis plantas? No, tú manda, haré cuanto tú me pidas; hasta el sacrificio inmenso de vivir, pero a otros climas marcharé, Leonor, y sólo por consolarme querría llevar conmigo una prenda, un <i>souvenir</i>.</p>	1785
LEONOR	<p>¡Alma fina! ¡Cuánto engaña la apariencia! ¡Qué mal yo le conocía! Sí, Carlitos, es muy justa. Tal vez esta despedida será eterna; daré a usted alguna flor, una cinta, algún rizo de mi pelo.</p>	1790 1795
DON CARLOS	<p>Es mejor esta sortija, que llevándola en mi dedo la tendré siempre a la vista. Sí, Leonor, hasta la tumba me acompañará. (¡Qué rica!) Partiré, sí, estoy resuelto, dentro de muy pocos días... ¿Pero qué voces? Se acercan los demás de la familia; es fuerza tranquilizarme, vuelvo pronto. Adiós amiga. (No es un comercio tan malo, dar suspiros por sortijas)</p>	<p>(<i>Quitándole un anillo</i>) 1800 (<i>Mirando el anillo</i>) 1805 (<i>Ruido dentro</i>) 1810 (<i>Se va</i>)</p>

ESCENA V

LEONOR

Pobre muchacho, me da
su tormento compasión;
mi sensible corazón
se iba conmoviendo ya,

pero es fuerza ser constante. 1815
 ¿Qué se dijera de mí
 si cambiar pudiese así
 de objetos en un instante?
 Se contenta el pobrecillo,
 ya que no tiene mi amor, 1820
 con engañar su dolor,
 llevando sólo un anillo;
 haga el Cielo venturoso
 su corazón, entre tanto,
 por él verteré algún llanto, 1825
 mas no turbe mi reposo.

ESCENA VI

LEONOR, CLARA, MARIQUITA

CLARA Te lo repito, María,
 también debe la mujer
 la política entender
 y las cuestiones del día. 1830
 ¿Por qué tan solo el varón
 a esto se ha de dedicar?
 Yo puedo muy bien entrar
 en cualquiera discusión;
 gracias a Dios, he podido 1835
 los publicistas mejores
 entender y no hay autores
 graves que no haya leído.
 Horacio, el gran Cicerón,
 Ovidio, Petrarca, Tasso, 1840
 Cervantes y Garcilaso,
 Mariana, Solís, Buffon,
 comedias de Moratín,
 Burlamaqui, Spedalieri,⁶⁵
 de Pradt, Humboldt, Filangieri.⁶⁶ 1845

⁶⁵ En 1844: *Pedarlieri*,

⁶⁶ Juan de Mariana, historiador, humanista, filósofo y jesuita español. Cultivó estudios de arte y teología en Alcalá y fue examinador sinodal y consejero del Tribunal de la Santa Inquisición. Entre su vasta obra se cuentan: *Historia general de España* (Toledo, 1592 –versión latina; Toledo, 1601 –versión española–), *De Rege et Regis institutione* (Toledo, 1598-1599) y *Tractatus septem* (Colonia, 1601), cuyo apartado *De Mutatione Monetae*, lo llevó a prisión, debido a que en él, según el duque de Lerma, valido del rey Felipe III, había acusaciones contra su persona. A pesar de ello, dicha obra tuvo gran éxito en el resto de Europa. //

MARÍA

Por Dios que ya pongas fin
a esa lista interminable;
¿es preciso acaso leer
tantos libros para ser
una joven apreciable? 1850
Tú con todos tus autores
no tendrás un solo amante;
yo le conquisto al instante
con mis rizos y mis flores;
por las estampas no más 1855
el *No me Olvides* compré,
de mirarlas me cansé,
no le he vuelto a ver jamás.⁶⁷

Antonio de Solís y Rivadeneira, historiador, eclesiástico y poeta español. Realizó estudios de latín, retórica, filosofía, leyes, cánones, ciencias morales y ciencias políticas en las ciudades de Alcalá y Salamanca. A partir de 1654 ocupó el cargo de oficial de la Secretaría de Estado y posteriormente fue nombrado cronista mayor de las Indias, empero, tiempo después renunció a su vida mundana para ordenarse sacerdote en 1667. De acuerdo con la crítica, su obra cumbre fue *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* (Madrid, 1684). // Jean Jacques Burlamaqui, jurisconsulto y escritor suizo. Fue catedrático de derecho natural y de derecho de gentes en la Universidad de Ginebra. Para él, la dicha únicamente era posible con un sistema de leyes que no se opusiera al orden. Escribió *Principes du droit naturel* (Ginebra, 1747) y *Principes du droit politique* (Ginebra, 1751), esta última fue publicada tres años después de su fallecimiento. // Nicola Spedalieri, jurista, filósofo y teólogo italiano; se ordenó sacerdote en 1764; tiempo después impartió clases de filosofía y matemáticas en el seminario de Monreale y posteriormente fue nombrado por el papa Pío VI beneficiado de la Basílica Vaticana, cargo que ocupó hasta su muerte. Entre sus obras se cuentan: *Analisi dell'Esame critico del signor Nicola Frèret sulle prove del cristianesimo* (Roma, 1778) y *Dei diritti dell'uomo* (Asís, 1791), considerada esta última como la más importante y cuya traducción al español fue hecha en 1824 por Juan Bautista Arechederreta, rector del Colegio de San Juan de Letrán y prebendado de la Catedral Metropolitana de México. Aunque aquí, un año antes, se publicó una traducción fragmentaria y anónima en la Imprenta de Mariano Ontiveros. // Dominique Georges Frédéric Dufour de Pradt, prelado, diplomático y publicista francés conocido con el mote de *Abbé de Pradt*. Se ordenó sacerdote en 1783 y se doctoró en *La Sorbonne* en 1785. En 1804 fue nombrado obispo de Poitiers, en 1808 arzobispo de Malinas y cuatro años más tarde fungió como embajador en Varsovia. En sus obras *L'antidote au Congrès de Rastadt* (1798) y *La Prusse et sa neutralité* (1800) mostró su animadversión al Gobierno francés. Fue autor de *L'Europe et l'Amérique en 1821 et 1823* (1824) y *De l'esprit actuel du clergé français* (1834). // Gaetano Filangieri, jurisconsulto y economista italiano. Fue uno de los escritores de economía política más destacados del siglo XVIII. En 1780 publicó los primeros dos volúmenes de *La scienza della legislazione* y tres años después el tercero y cuarto. Dicha obra tuvo tanto éxito que para 1789 ya se contaba con una traducción al español hecha por Jaime Rubio, en Madrid y para el siglo XIX, Juan Ribera hizo su propia traducción también al español (Burdeos, 1821-1822).

⁶⁷ *Forget me not*, "a Christmas and New Year's present for 1823", colección de composiciones en prosa y verso de autores contemporáneos, cuya introducción a Inglaterra estuvo a cargo del librero y editor Rudolph Ackermann. La publicación literaria *No me olvidés* fue su adaptación a la lengua española para países hispanoamericanos: México, Chile, Guatemala, Perú, Colombia y Argentina. Esta obra contó con seis volúmenes: los cuatro primeros, de 1824 a 1827, fueron traducidos por el escritor español José Joaquín de Mora y los dos restantes, de 1828 a 1829, por el filólogo español Pablo Mendíbil. Los *No me olvidés* estaban "amenizados por estampas, cuentos, poemas, comentarios sobre modas", así como narraciones, epístolas, fábulas, letrillas, ensayos sobre la belleza y el gusto, descripciones y composiciones pastoriles y piscatorias (cf. Vicente Llorens, "Una publicación romántica olvidada", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 7, núms. 1-2, ene.-jun. 1953, pp. 279-290; *loc. cit.*, pp. 279-280, e Isabel Quiñones, "De pronósticos, calendarios y almanaques", en *LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS*, UNAM, 2005, pp. 331-352; *loc. cit.*, p. 341).

	Cantar, bailar y reír, debe sólo la mujer; esto se llama placer, y lo demás es morir.	1860
CLARA	¡Qué sistema tan fatal! Pero ha de llegar un día, en que conozcas, María, que has hecho en esto muy mal; pensarás con madurez en teniendo cierta edad.	1865
MARÍA	Goce de mi mocedad mientras llega la vejez; entonces podré pensar en lo que tú me aconsejas, o como otras muchas viejas, me ocuparé en murmurar. Pero por hoy todavía sólo pienso en el paseo, los bailes, el Coliseo. ⁶⁸	1870 1875
LEONOR	¡Cuán feliz eres, María! Nunca te he visto llorar, no conoces el dolor.	1880
MARÍA	¿Por qué afligirme, Leonor?	
LEONOR	¡Quién te pudiera imitar!	
CLARA	¿Y tú qué ganas con leer cosas que te afligen tanto?	
LEONOR	Hallo en el dolor encanto, hallo en el llanto placer.	1885
CLARA	A cual más incorregible, predicar en vano fuera; una en extremo ligera, otra en extremo sensible. Mi lectura seguiré. ¡Oh qué tesoro es la historia!	1890 <i>(Toma un libro)</i>
LEONOR	Julia, vuelve a mi memoria. ⁶⁹	<i>(Toma un libro)</i>

⁶⁸ Acerca del Coliseo *vid.* la nota 11 al acto I, escena I, en la presente obra.

MARÍA

Yo, las estampas veré
en este diario de modas;
¡qué bonito está este traje!...
Estos adornos de encaje
le dan mucha gracia.

*(Toma un
1895 cuaderno
que habrá sobre la
mesa)*

ESCENA VII

DICHAS, DON TIMOTEO, DOÑA SERAPIA, DON ANTONIO

(Observándolas desde la puerta)

DON TIMOTEO

Todas
leen, ¡oh qué satisfacción!
Mírelas usted allí,
vea usted el efecto aquí
de una buena educación.

1900

DOÑA SERAPIA

¡Qué tal, si son de importancia!
Tiene razón de decir
Carlitos, que pueden ir
al mismo París de Francia.

1905

DON TIMOTEO

¡Muy bien, hijitas, muy bien!
¡Excelente ocupación!
¿Qué tal?

*(Aparte a DON
ANTONIO)*

DON ANTONIO

Tiene usted razón.

DON TIMOTEO

Dios me las conserve.

DOÑA SERAPIA

¡Amén!

1910

DON ANTONIO

¿Pero dónde está don Juan?

DON TIMOTEO

¿Y Carlitos?

DOÑA SERAPIA

¿Qué, se fueron?

⁶⁹ Sobre Julia d'Étange, protagonista de la novela *Julie ou la Nouvelle Héloïse* vid. la nota 57 al acto II, escena IV, en la presente obra.

MARÍA	Hace poco que salieron, pero pronto volverán.	
DON TIMOTEO	¡Es dichosa mi vejez! ¿Quiere usted ver la instrucción de Clara? Una discusión...	1915 (A DON ANTONIO <i>aparte</i>)
DON ANTONIO	Juguemos al ajedrez.	
DON TIMOTEO	Como usted guste.	
DOÑA SERAPIA	Sí, sí, a ver ⁷⁰ si sacudo el sueño viendo jugar.	1920
DON ANTONIO	(A DON TIMOTEO) El empeño no era malo. Usted aquí.	(<i>Se sientan a jugar</i>)
MARÍA	¡Oh qué traje tan magnífico! Tiene un estilo romántico, es precioso, elegantísimo, ¡si tuviera yo uno igual!	1925
CLARA	¡A quién no le causa lástima, Grecia, tu estado tristísimo! ⁷¹ ¡Ya no eres hoy más que un páramo!	
MARÍA	¡Jesús, qué bonito <i>chal</i> ! ⁷²	1930
CLARA	¿Dónde está tu furor bélico? ¿Dónde tus héroes fortísimos? Huyeron cual humo rápido, a soplo del Aquilón.	
MARÍA	Esto sí que está muy clásico, estos moños son feísimos.	1935
DOÑA SERAPIA	Timoteo, ¡cómo, cándido!	

⁷⁰ En 1844: *haber*

⁷¹ Para la época en la que está ubicada la comedia, Grecia yacía bajo dominio del rey Otón de Wittelbasch, quien comenzó a gobernar desde 1832, y entre 1835 y 1843, ya se había posicionado como monarca absoluto. España fue uno de los países que reconoció dicho gobierno en 1834. En 1843 hubo un golpe de Estado, respaldado por el Ejército, el cual obligó al Rey a conceder una Constitución a Grecia que fue promulgada en 1844. Cabe mencionar que Francia, Gran Bretaña y Rusia, por medio del Protocolo del 3 de febrero de 1830, establecieron un Estado griego independiente, no bajo el yugo otomano, con auxilio de las tres potencias que invitaban a las demás naciones a su reconocimiento.

⁷² En 1844: *schal!*

	jaque al rey, come el peón.	
DON TIMOTEO.	Es verdad, soy un autómeta.	
DOÑA SERAPIA	Pues don Antonio es diestrísimo.	1940
DON ANTONIO	No tal.	
CLARA	<p>¡Oh pueblo magnánimo, tu grandeza acabó ya; tus hijos, siervos tímidos, inclinan la frente lánguida, bajo un yugo despótico. ¿Y Leónidas dónde está? En el sepulcro.</p>	1945
LEONOR	<p>¡Mis lágrimas corren!, ¡oh joven bellísima! Pasaron como relámpago los placeres de tu amor. Contra el destino tiránico, lucha en vano el hombre mísero; la tumba es el puerto único donde se acaba el dolor; bajo su losa benéfica se goza un sueño pacífico. La muerte es el sólo bálsamo contra tanto padecer. Ven muerte, tu aspecto pálido llena mi pecho de júbilo; adiós, contentos efímeros, adiós, sueños de placer.</p>	1950
		1955
		1960
CLARA	<p>Europa, Europa, levántate, socorre a Grecia, apresúrate; en todo el mundo respétese la Libertad y la Ley. La negra sangre derrámese, de guerra el estruendo horrísono se alce, y por do quiera escúchese el grito de...</p>	1965
DON TIMOTEO	Jaque al rey.	1970
CLARA	Sí, sí, que resuene el cántico de libertad.	

MARÍA	¡Qué diabólico está este sombrero!	
LEONOR	Víctima produce sólo el amor. Eres un sueño fantástico, felicidad.	1975
CLARA	¡Tronos góticos de Europa, tocáis al término!	
MARÍA	Este traje está mejor.	

ESCENA VIII
DICHOS, DON CARLOS

DON CARLOS	Repito que no hay en México ilustración; son muy bárbaros, todo aquí es malo, malísimo, <i>épouvantable</i> , ⁷³ ¡qué horror!	1980
MARÍA	Carlitos...	
DON CARLOS	¡Estoy frenético! ¡Estoy rabiando de cólera! ¿Una mancha? ¡Santa Bárbara! ¡Una mancha!	1985
LEONOR	¿En el honor?	
DON CARLOS	Mejor fuera, ¡oh calles pésimas! En mi pantalón finísimo cortado en París... ¡Qué pérdida! Qué pérdida, ¡santo Dios! ¡Oh mexicanos estólidos!	1990
MARÍA	Pues es usted muy político; deje usted el tono trágico y diga lo que pasó.	

⁷³ *Épouvantable*: en español significa espantoso.

DON CARLOS	No se enfade usted, María; voy a contar el suceso y verá usted si hay justicia para quejarme.	1995
MARÍA	Acabemos.	
DON TIMOTEO	Jaque mate, amigo mío, he ganado a usted el juego.	2000
DON ANTONIO DON TIMOTEO	Es verdad. ¡Hola! Serapia te has dormido al mejor tiempo.	
DOÑA SERAPIA	No me duermo, si ya he visto que te enrocaste.	
DON TIMOTEO	¡Muy bueno! Pues estás adelantada. ¿Y sales ahora con esto? Si he ganado la partida.	2005
DOÑA SERAPIA	¡Ah! ¿La ganaste? Me alegro. ¿Aquí está usted, don Carlitos? Dio usted la vuelta muy presto.	2010
DON CARLOS	Sí, señora, a pesar mío.	
MARÍA	¿En qué quedamos del cuento?	
DON CARLOS	No es cuento.	
MARÍA	Pues será historia.	
DON TIMOTEO	¿Historia?, ¿de qué?	
DOÑA SERAPIA	Mi asiento voy acercando, me gusta oír historias; me acuerdo que leí hace veinte años los <i>Doce Pares</i> . ¡Qué buenos y qué valientes señores! ¡Rajaban de medio a medio las peñas y los gigantes, como pedazos de queso! Y el bálsamo milagroso, ¿no te acuerdas, Timoteo,	2015 2020

	que curaba las heridas como rasguños? ⁷⁴	2025
DON TIMOTEO	Dejemos que nos refiera Carlitos esa historia o ese cuento que le ha pasado. Clarita, Leonor, dejen un momento la lectura.	2030
LEONOR	Padre mío, tengo comprimido el pecho; en verdad que necesito de distracción.	
CLARA	Ya no puedo seguir leyendo esta historia sin llorar, ¡miseros griegos!	2035
DON TIMOTEO	¡Pues vaya! Fuera los libros y a Carlitos escuchemos.	
DON CARLOS	Si no es cosa de importancia; es un acontecimiento, un <i>événement</i> sencillo, aunque grande, si atendemos a otra cosa.	2040
MARÍA	¡Qué cachaza! Dígalo usted, y acabemos, que tengo mi genio vivo.	2045
DON CARLOS	Como yo, ni más ni menos, ¡somos un <i>couple</i> dichoso!	
DON TIMOTEO	¿Un <i>couple</i> ?	

⁷⁴ Se refiere a la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce Pares de Francia* (Sevilla, 1521), relato breve caballeresco que cuenta las aventuras y hazañas de los doce pares (caballeros iguales) elegidos por el rey Carlomagno. En ella, en razón a doña Serapia, se alude a un bálsamo que al beberlo, cura las heridas completamente. De acuerdo con la crítica, esta obra puede ser considerada como un ejemplo de la llamada literatura popular que actualmente se denomina “literatura marginada”, aunque gozó de gran popularidad y fue leída por los grandes de los Siglos de Oro: Calderón y Cervantes. La *Historia del emperador...* es una traducción atribuida a Nicolás del Piamonte del libro de Jean Baignon, *Fierabras o La conquête du grand roy Charlemaine des Espaignes* (Ginebra, 1478) (cf. Carlos Gumpert Melgosa, “La historia del emperador Carlomagno como fuente de Cervantes”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 7, Universidad Complutense de Madrid, 1987. pp. 73-81).

DON CARLOS	Un par.	
MARÍA	Yo me quemo.	
DON CARLOS	Pues señor, salí de casa...	
MARÍA	Bien, eso ya lo sabemos.	2050
DON CARLOS	Ya estoy, pero es necesario un <i>petit</i> exordio.	
MARÍA	Bueno siga usted, por Dios.	
DON CARLOS	Salía ocupado en pensamientos muy importantes; ¿qué cosa piensan que en aquel momento me ocupaba?	2055
LEONOR	Algún romance.	
CLARA	O la historia de los griegos.	
DOÑA SERAPIA	O la de los <i>Doce Pares</i> .	
DON CARLOS	No señores, nada de eso; pensaba en que la otra noche estuve en un baile, de éstos que aquí llaman del gran tono, pues, de gran tono... ⁷⁵ Por cierto que fueran en Francia nada...	2060 2065
	En Francia, que es un portento en este ramo, no hay duda, la Francia que es nada menos la nación más bailadora que existe en el Universo; pues si la Italia ha logrado tener el lugar primero	2070

⁷⁵ En el México del siglo XIX existía una gran diferencia entre un baile de *gran tono* y un baile de *buen tono*. El primero era “ostentoso, vano, deslumbrador y pretencioso”, el otro, por el contrario, era “modesto, sencillo, amable y delicado”. Además, el de *gran tono* también era dispendioso, pues se presentaba con lujosos trajes aunque casi siempre sin buen gusto; en él se ostentaba la riqueza y la presunción; se desdeñaba todo aquello que no fuera marcado con el sello de la vanidad y del orgullo y terminaba, por lo general, en la ruina y el despilfarro (cf. Niceto de Zamacois, “Editorial. El baile en la lonja”, en *El Monitor Republicano*, 5ª época, año XIX, núm. 5 361, 7 de septiembre de 1869, p. 2; *apud* Clementina Díaz y de Ovando, INVITACIÓN AL BAILE, I, UNAM, 2006, p. 163).

	en talentos de garganta...	
DON ANTONIO	¡Ya escampa!	
DON CARLOS	El francés ligero es en el baile un prodigio. ¡Qué piruetas!, ¡qué meneos! ¡Qué elegancia en las posturas! ¡Qué gusto en los movimientos!	2075
MARÍA	Pero en fin, ¿en qué quedamos de la historia?	
DON CARLOS	No me acuerdo; como tengo tantas cosas en mi cabeza, no puedo retenerlas todas; creo que hablaba a ustedes del baile de la otra noche, ¿no es cierto?	2080 2085
DOÑA SERAPIA	Sí señor.	
DON CARLOS	Pues como digo, ocupaba yo mi asiento junto a cierta marquesita que tendrá cuando menos, su medio siglo.	
DOÑA SERAPIA	No es mucho.	2090
CLARA	Si tenía algún talento, si alguna instrucción, ¿qué importa esa edad?	
DON CARLOS	Pues yo prefiero la juventud y las gracias; perdone usted si la ofendo por no ser del mismo aviso.	2095
MARÍA	Vaya, Carlitos, ya veo que en tres días no llegamos al desenlace.	
DON CARLOS	Lleguemos, <i>s'il vous plait...</i> como decía; estaba yo muy contento mirando a mi marquesita	2100

DON CARLOS	No hay policía, no hay nada; el más desdichado pueblo de Francia es mucho mejor que esta ciudad, ¡si a lo menos fueran las gentes tratables!	2170
MARÍA	Gracias por el cumplimiento.	
DON CARLOS	Mariquita, yo exceptúo esta casa, donde encuentro ilustración y finura, sensibilidad, talento, pero yo hablo en general; aquí hay en el bello sexo algunas caras hermosas, pero sin gracia. No puedo dejar de contar a ustedes un lance que ha poco tiempo me pasó con una joven.	2175 2180
DOÑA SERAPIA	¡Qué Carlitos! Es un fuego como tú cuando tenías su misma edad, Timoteo.	2185

ESCENA IX

DICHOS, DON JUAN

DON CARLOS	Vamos, aquí está Juanito; llegas <i>à propos</i> , ⁷⁸ un asiento toma y escúchame atento en un lance muy bonito.	2190
DON JUAN	Siempre estás hablando.	
DON CARLOS	Sí, no lo puedo remediar. ¡Vaya!, siéntate a escuchar.	
LEONOR	Venga usted, Juanito, aquí.	2195

⁷⁸ *À-propos*: en español significa oportunamente.

DON JUAN	Mil gracias.	
DON CARLOS	Como decía; por la gran Plaza marchaba la otra noche y me entregaba a dulce melancolía; ⁷⁹ brillaba hermosa la Luna como una bola <i>argentée</i> . ⁸⁰	2200
DON TIMOTEO	¿Qué es lo que usted dice?, ¿qué? No entiendo palabra alguna de la tal lengua francesa, ¡qué jerigonza del Diablo!	2205
DON CARLOS	Pues amigo, yo la hablo con más gusto que la inglesa, es más <i>coulant</i> , ⁸¹ más hermosa.	
DON TIMOTEO	¿Más qué?	
DON CARLOS	Más fácil, más bella. Instruiré a usted algo de ella.	2210
DON TIMOTEO	Mil gracias.	
MARÍA	Por fin, ¿qué cosa nos iba usted a decir?	
DON CARLOS	Es verdad, se me olvidaba, por la gran Plaza pasaba...	
MARÍA	Ya eso está.	
DON CARLOS	Voy a <i>finir</i> ; de Catedral la banqueta de gente se fue llenando; ⁸²	2215

⁷⁹ Plaza de Armas, Plaza Mayor, Plaza Principal, Plaza del Palacio y oficialmente llamada Plaza de la Constitución debido a que allí se firmó la Carta Magna española en 1813. El nombre de Zócalo lo recibió a partir de 1844 cuando se erigió en su centro un plinto o zócalo que fungiría como la base de un monumento a la Independencia, el cual jamás se construyó. En la primera mitad del siglo antepasado la Plaza estaba ocupada por el Parián cuyas tiendas se demolieron en 1843, así mismo, estaba cercada por una elipse. También durante aquella época se llevaron al cabo varios eventos de diferentes tipos: ejecuciones de criminales, corridas de toros, protestas, la coronación de Iturbide, entre otros (*cf.* Belem Clark de Lara, nota 1 al “Libro segundo, Capítulo II”, en OBRAS I. EL PECADO DEL SIGLO, UNAM, 2007, p. 231). Cabe señalar que la denominación de gran Plaza es menos conocida que las nominaciones antes mencionadas.

⁸⁰ *Argentée*: en español significa plateada.

⁸¹ *Coulant*: en español significa fluida.

ha poco la conocía, y a saludarla llegué; a su lado me fijé,	2250
dispuse mi batería, y en un discurso elegante, y como mi pecho ardiente, le hice mi pasión patente declarándome su amante.	2255
Por más de un cuarto de hora escucharme parecía; fijos sus ojos tenía en la Luna brilladora;	2260
yo su respuesta esperaba, o una lágrima siquiera, que venturoso me hiciera, y rendido la miraba. Pero su meditación por nada se interrumpía,	2265
y le dije: “Amada mía, ¿cuál es tu resolución? ¿Seré por fin venturoso? ¿Debo bendecir al hado? ¿O estaré al fin condenado a no encontrar el reposo?”	2270
Deja de mirar la Luna; vuelve a mí tus ojos bellos, que encuentre Carlos en ellos su placer y su fortuna; paga mi constante afán”.	2275
Ella entonces me miró: “¿Tres eclipses –preguntó– pone en este año Galván?” ⁸⁴ “¡Oh alma frígida –exclamé entre mí– cómo es posible! ¡Tan bella y tan sensible, tan tonta!” Yerto quedé.	2280
 DON TIMOTEO	
Le hablaría usted en francés y por eso no entendió.	2285

⁸⁴ El *Calendario de Mariano Galván Rivera*, almanaque en el que se incluían poemas, epigramas, pequeñas notas de índole científico e histórico, efemérides, santorales; además contenía un apartado para las cuestiones climáticas y astronómicas, en el cual, para el año de 1837 se avisó que se presentarían tres eclipses solares y dos lunares (cf. M. Galván Rivera, CALENDARIO DE GALVÁN PARA EL AÑO DE 1837, MÉXICO, 1837, p. 48). La NASA en su catálogo de eclipses solares registra 3 tanto para el año de 1834 y 1837; para el resto de los años de la década de los treinta, hubo en cada uno dos o cuatro (cf. National Aeronautics and Space Administration, CATALOG OF SOLAR ECLIPSES: 1801 TO 1900. Soporte en línea: <http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEcat5/SE1801-1900.html> [Consultado el 27 de febrero de 2014]).

	de hablar”. “Basta, basta, bella”, le dije, y sin esperar me retiré muy deprisa, pudiendo apenas la risa en las calles sujetar.	2330
DOÑA SERAPIA	¡Qué Carlitos tan gracioso! Se conoce luego luego que ha estado en toda la Europa y en París; ¡ves, Timoteo, lo que aprovechan los viajes, y no que ni hablar sabemos, ni contar cuentos graciosos los criollos, que jamás vemos el mundo! No, yo te juro que si me quisiera el Cielo dar otro niño...	2335 2340
DON ANTONIO	¡Es difícil!	
DOÑA SERAPIA	Ya, pero hablo suponiendo. Aunque mire usted: al cura del Sagrario ha poco tiempo, ⁸⁶ le oí hablar de una señora de la Biblia, no me acuerdo si dijo que se llamaba Clara o Lara, mas el cuento fue que parió muy grande. ⁸⁷	2345 2350
CLARA	Fue Sara, mamá. ⁸⁸	
DOÑA SERAPIA	Yo tengo mala memoria, pues, ahora; que cuando chica, en un credo	

⁸⁶ El Sagrario Metropolitano de la Catedral de México comenzó su edificación el 14 de febrero de 1749 y culminó en febrero de 1768, dedicado el día 8 de ese mes; el proyecto estuvo a cargo del arquitecto Lorenzo Rodríguez, quien a partir de un corte de Oriente a Poniente y en forma de cruz griega inició los trazos de aquel monumento religioso. A pesar de que en sus inicios, el estilo de los altares del Sagrario fue churrigueresco, con el paso del tiempo se han hecho algunas modificaciones. En 1829 se estrenó su ara principal (cf. Manuel Toussaint, LA CATEDRAL DE MÉXICO Y EL SAGRARIO METROPOLITANO, MÉXICO, 1948, pp. 247-248).

⁸⁷ Estos dos últimos versos, en 1844: *Clara, o Lara; mas el cuento fue / que parió muy grande. //* Para conservar el verso octosílabo y la rima asonante en /eo/, bajé la palabra *fue* al verso siguiente. Aun así, este último queda heptasílabo.

⁸⁸ Se hace mención a Sara, esposa de Abraham, a quien Yahvé le prometió que tendría un hijo al año siguiente a pesar de que ella tenía 90 años y su cónyuge 100. La promesa se cumplió y, pasado un año, Sara dio a luz a Isaac (cf. Génesis 17: 16-21, 18: 14-15 y 21: 1-7).

	como quien dice, aprendía cualquier cosa, ⁸⁹ por ejemplo, nada más que en quince días aprendí los Mandamientos; en diez y ocho los Artículos, y a los dos años y medio, ya sabía el <i>Catecismo</i> de Ripalda todo entero. ⁹⁰	2355
	Sin contar con que bordaba, cosía en blanco; un puchero componía, como dicen, que se chupaban los dedos. ⁹¹	2360
DON TIMOTEO	Y bailabas, hija mía, el <i>mambrú</i> , que era un contento. ⁹²	2365
DOÑA SERAPIA	Y cantaba seguidillas muy bonitas.	
DON TIMOTEO	Bien me acuerdo.	
DOÑA SERAPIA	Cuando tú me echabas ojos, picarón.	2370
DON TIMOTEO	Sí, sí, ¡qué tiempos!	
MARÍA	Pero mamá, ¿en qué ha quedado lo del niño?	
DOÑA SERAPIA	¡Ah! sí, pues bueno, como decía; si acaso tuviera otro hijo, a un colegio de Europa, o si no de España,	2375

⁸⁹ En 1844: *cualquiera cosa*:

⁹⁰ Se refiere al *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* (Toledo, 1618) del escritor y jesuita español Jerónimo Martínez de Ripalda, cuyo principal objetivo fue educar e instruir a niños en las enseñanzas de la Iglesia Católica. A partir de su publicación, esta obra ha llegado a tener cientos de ediciones y, por diversas fuentes literarias, se sabe que fue muy popular entre la sociedad mexicana decimonónica.

⁹¹ *Puchero*: Caldo de carne con verduras, también llamado cocido; el nombre de puchero se prefiere utilizar en el sureste de México, y el de cocido en el norte y el Pacífico; es una comida completa que se sirve al mediodía. Su preparación, así como los ingredientes que se le agregan, suele variar según la región en la que se cocine, sin embargo, por lo general se prepara con carne de res –algunas veces pollo o gallina, col, zanahoria, ejote, calabaza, elote y se sazona con ajo, cebolla, sal, orégano, tomillo, cilantro y perejil. Se acostumbra acompañar con arroz (cf. Ricardo Muñoz Zurita, *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE GASTRONOMÍA MEXICANA, MÉXICO*, 2000).

⁹² *Mambrú*: canción infantil anónima de origen francés escrita aproximadamente en 1709, después de la batalla de Malplaquet. Es conocida en México desde la época virreinal (cf. G. Pareyón Morales, *op. cit.*).

	lo mandaba en el momento que estuviera mancebito; aunque también yo recelo por otra parte, que allá lo hicieran hereje.	2380
DON ANTONIO	¡Bueno! ¿Conque todos los de Europa son herejes?	
DOÑA SERAPIA	Yo no veo que oigan misa, sobre todo, los angulos.	
DON CARLOS	(¡Qué talento tiene la buena señora!)	2385
CLARA	Los anglos, mamá. (¡Me quemo de oír hablar a mi madre entre gentes, me avergüenzo! ¡Válgame Dios! ¿De qué modo cortara yo en el momento la conversación?) Señores, vamos un rato a paseo al jardín.	2390
DON CARLOS	¡Bravo, Clarita! Después de <i>table</i> es bueno pasear. ⁹³	2395
DON TIMOTEO	¿Después de qué cosa?	
DON CARLOS	De la mesa.	
LEONOR	Sí, yo encuentro la dulce melancolía en las flores y en el viento embalsamado que corre en el campo.	2400
MARÍA	Bueno, bueno; vamos al jardín y sirve de hacer un ramito nuevo para mi peinado.	

⁹³ *Table*: en español significa la mesa de comer, y alude figurativamente a la comida que se sirve sobre ella.

DON CARLOS	Hermosa, yo soy quien me encargo de eso, le haré a usted el más hermoso <i>bouquet</i> .	2405
DON TIMOTEO	Bu... ¿qué?	
DON CARLOS	Ramillete. (Viejo más preguntón y más tonto! Siempre me sale al encuentro). <i>Andiamo, andiamo.</i> ⁹⁴	
DON TIMOTEO	Sí, vayan; yo con Juanito me quedo a tratar de cierto asunto. Y usted, don Antonio, espero que se quede con nosotros, pues estimo sus consejos.	2410 2415
DON ANTONIO	Como usted guste.	
DON CARLOS	Pues, vamos.	
DOÑA SERAPIA	Vamos, vamos a paseo, que empiezo a sentir el cólico y el ejercicio es muy bueno.	(<i>Vanse</i>)

ESCENA X

DON TIMOTEO, DON ANTONIO, DON JUAN

DON TIMOTEO	Por fin, Juanito, ha llegado el momento venturoso de darte el nombre de hijo, que con tanto ardor deseo. Habla sin rubor, declara sin disfraz tu pensamiento; ¿cuál de mis hijas te agrada?, dímelo, Juanito, luego.	2420 2425
-------------	---	--------------------------

⁹⁴ *Andiamo*: en español significa vamos.

	Don Antonio es un amigo de confianza, y los secretos de mi casa le confío sin reserva alguna.	2430
DON JUAN	¡Cielos! ¡Llegó el momento temido!	
DON ANTONIO	Sí, don Juan, yo aprecio a usted, y estoy pronto a servirle; si no puedo en cosas de más estima, siquiera con mis consejos. Se halla usted, amigo mío, en un crítico momento; piense usted bien lo que diga; piense usted que son eternos esos lazos, que es preciso hablar con franqueza.	2435 2440
DON TIMOTEO	Cierto, habla sin rubor, querido. ¿Cuál de mis hijas tu afecto ha ganado? Dilo pronto. Pon el colmo a mi contento.	2445
DON JUAN	¡Oh padre! si acaso el nombre de padre, dar a usted puedo, cuando rehúso el beneficio que me propone, mas debo ser franco y sufrir ahora su cólera y menosprecio, o resignarme a pasar una vida de tormentos, o a lo menos de fastidio, con una esposa de un genio distinto del genio mío. Perdone usted si le ofendo; sabe el Cielo cuánto estimo ese cariño; cuán lleno mi pecho de sus bondades, prueba el agradecimiento. Toda mi vida no basta para pagar lo que debo al que me ama como padre, pero señor, yo no puedo resolverme a ser perjuro.	2450 2455 2460 2465

	¿Pronunciaré el juramento de amor eterno a una esposa, cuando en mi pecho no siento este amor? Es imposible.	2470
DON TIMOTEO	¡Imposible! ¿Conque debo renunciar [a] la esperanza que alimentaba mi pecho? Mas, dime ¿qué te disgusta en mis hijas? ¿Qué defectos tienen que yo no he notado? Yo las juzgaba un modelo de perfección.	2475
DON ANTONIO	Es preciso, amigo don Timoteo, que escuche usted de mi boca la verdad, aunque su acento le parezca duro; acaso todavía será tiempo de corregir unos males, que si tomaran más cuerpo, incorregibles serían. Lo he dicho a usted, y de nuevo lo repito. Usted adopta un gran error, suponiendo en sus hijas, cual virtudes, lo que sólo son defectos. La falsa instrucción de Clara; de Mariquita ese genio ligero que no se fija en cosa alguna; el exceso de la sensibilidad de Leonor, don Timoteo, son faltas, y faltas graves, a que usted debiera cuerdo, haber atajado el curso. Un hombre de juicio recto elegirá por esposa una mujer que cumpliendo su deber, cuide su casa; que cultive su talento con gusto; que si dedica a la lectura algún tiempo, no quiera pasar por sabia; que no esté siempre gimiendo por personajes ficticios;	2480 2485 2490 2495 2500 2505 2510

	que no ocupe su cerebro solamente con las flores, los bailes y el Coliseo; ⁹⁵	2515
	ser sin ficciones sensible; ser instruida, sin empeño de parecer literata. La compostura, el aseo, usar sin afectación,	2520
	y vivir siempre cumpliendo las dulces obligaciones de su estado y de su sexo. ¡He aquí una joven amable!	
	He aquí, amigo, en mi concepto las virtudes de una esposa. Usted sin duda está lleno de bondad; su noble alma merece ser el objeto	2525
	de una constante ternura, pero escuche usted le ruego, los consejos de un amigo; corrija usted los defectos de sus hijas, aún es dable.	2530
	Tienen un corazón recto y escucharán de un buen padre los saludables preceptos; tal vez pronto corregidas, serán de todas modelo	2535
	y harán a usted venturoso, tanto, cual merece serlo. Vaya, enjugue usted el llanto, que todo tendrá remedio, cuenta usted con un amigo.	2540
DON JUAN	Y con un hijo, yo espero merecer tan dulce nombre por mi cariñoso esmero. Joven soy, aun es posible que de otro viaje volviendo que voy a emprender ahora,	2545
	y pague a usted lo que debo, halle en Leonor una esposa, tal como yo la deseo; si acaso usted, padre mío, me juzgare digno de ello.	2550
		2555

⁹⁵ Acerca del Coliseo *vid.* la nota 11 al acto I, escena I, en la presente obra.

Vaya, qué gusto tendré,
la *mazurca* bailaré.⁹⁷
¿Cuál es la *fiancé*,⁹⁸ por fin?
Ya están danzando mis pies.

2585

DOÑA SERAPIA

¿A quién eligió?

DON JUAN

Señora...

TODOS

¿A quién, a quién?

DON ANTONIO

Por ahora,
a ninguna de las tres.

⁹⁷ Sobre la danza *mazurca* vid. la nota 76 al acto II, escena VIII, en la presente obra.

⁹⁸ *Fiancé*: en español significa novia.

BIBLIOGRAFÍA

I. DIRECTA

. A NINGUNA DE LAS TRES (MÉXICO, 1854)

Fernando Calderón, *A ninguna de las tres. Comedia de costumbres, en dos actos*. Edición del Ómnibus. México, Imprenta de Vicente Segura, 1854. 105 pp.

. A NINGUNA DE LAS TRES (MÉXICO, 1975)

Fernando Calderón, *A ninguna de las tres; El torneo; Ana Bolena; Herman o la vuelta del cruzado*. 2ª edición. Prólogo de María Edmée Álvarez. México, Porrúa, 1975. 161 pp. (“Sepan cuantos...”, 222).

. A NINGUNA DE LAS TRES (UNAM, 1944)

Fernando Calderón, *A ninguna de las tres*. Estudio preliminar de Francisco Monterde. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1944. XXIX + 199 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 47).

. A NINGUNA DE LAS TRES (UNAM, 1993)

Fernando Calderón, *A ninguna de las tres*. 3ª edición. Estudio preliminar de Francisco Monterde. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1993. XXII + 133 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 47).

. OBRAS (MÉXICO, 1902)

Fernando Calderón, *Obras de don Fernando Calderón. Poesías y teatro*. Biografía del autor escrita por Rafael B. de la Colina. México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1902. 482 pp. (Biblioteca de Autores Mejicanos, 40).

. OBRAS COMPLETAS, I (ZACATECAS, 1882)

Fernando Calderón, *Obras completas*. Prólogo de Fernando Calderón, hijo. Zacatecas, Fernando Calderón, hijo, 1882. 342 pp.

. OBRAS DE FERNANDO CALDERÓN, I (ZACATECAS, 1837)

Fernando Calderón, *Obras de Fernando Calderón. Tomo I. Poesías amorias y descriptivas*. Zacatecas, s. e., 1837, s. p.

. OBRAS POÉTICAS (MÉXICO, 1844)

Fernando Calderón, *Obras poéticas*. Prólogo de Manuel Payno. México, Ignacio Cumplido, 1844. XXI + 390 pp. (Parnaso Mexicano).

. OBRAS POÉTICAS (MÉXICO, 1850)

Fernando Calderón, *Obras poéticas. Segunda edición corregida y aumentada*. Prólogo de José Joaquín Pesado. México, Ignacio Cumplido, 1850. XIV + 422 pp.

. OBRAS POÉTICAS (MÉXICO, 1866)

Fernando Calderón, *Obras poéticas de Fernando Calderón*. México, Imprenta Económica, 1866. 85 pp.

. OBRAS POÉTICAS (VERACRUZ-PUEBLA-FRANCIA, 1883)

Fernando Calderón, *Obras poéticas*. Biografía del autor escrita por Rafael B, de la Colina. Veracruz, Puebla, París, Librerías La Ilustración, A. Donnamente, 1883. 404 pp. (Biblioteca de Autores Mejicanos).

. OBRAS POÉTICAS (ZACATECAS, 1986)

Fernando Calderón, *Obras poéticas (Parnaso mexicano 1844)*. Edición facsimilar de 1844. Edición, presentación y apéndices de Fernando Tola de Habich. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Premià, 1986. 630 pp. (Libros del Bicho).

. OBRAS POÉTICAS (UNAM, 1999)

Fernando Calderón, *Obras poéticas (Parnaso mexicano 1844)*. Edición facsimilar de 1844. Edición, presentación y apéndices de Fernando Tola de Habich. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1999. CCXXXIII + 388 pp. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

. TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XIX (MÉXICO, 1972)

Teatro mexicano del siglo XIX. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. México, Fondo de Cultura Económica, 1972. 573 pp. (Letras Mexicanas, 108).

II. INDIRECTA

. ALMANAQUE BOURET 1897 (MÉXICO, 1992)

Almanaque Bouret para el año 1897. Edición facsimilar. Presentación de Leonor Ludlow. México, Instituto Mora, 1992. 338 pp. (Colección Facsímiles).

. ANTOLOGÍA DE POETAS HISPANO-AMERICANOS (MADRID, 1893-1895)

Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos publicada por la Real Academia Española. Tomo I: México y América Central*. Madrid, Estudio tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1893-1895. 392 pp.

. ANUARIO DE INVESTIGACIÓN (MÉXICO, 2001)

Anuario de investigación. México, Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, 2001. 439 pp.

. APUNTAMIENTOS PARA LA HISTORIA DEL PODER JUDICIAL (ZACATECAS, 2001)

Filiberto Soto Solís, *Apuntamientos para la historia del Poder Judicial de Zacatecas. 1825-1918*. Zacatecas, Tribunal Superior de Justicia del Estado de Zacatecas, 2001. 339 pp.

. APUNTES SOBRE LA OBRA DE FERNANDO CALDERÓN (GUADALAJARA, 1993)

Blanca Estela Ruiz, *Apuntes sobre la obra de Fernando Calderón*. Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1993. 142 pp. (Colección del Centro de Estudios Literarios).

. CALDERÓN (MADRID, 1983)

Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Luciano García Lorenzo, coord. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. (Anejos de la revista *Segismundo*, 6). 3 vols.

. CALENDARIO DE GALVÁN PARA EL AÑO DE 1837 (MÉXICO, 1837)

Mariano Galván Rivera, *Calendario de Galván para el año de 1837*. Arreglado al meridiano de México. México, Impreso por Arévalo, 1837. 48 pp.

. LA CATEDRAL DE MÉXICO Y EL SAGRARIO METROPOLITANO (MÉXICO, 1948)

Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*. México, Comisión Diocesana de Orden y Decoro, 1948. XXXVIII + 377 pp.

. CATILINARIAS (UNAM, 1963)

Marco Tulio Cicerón, *Catilinarias*. 2ª edición. Prólogo, traducción y notas de Rafael Salinas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1963. 222 pp. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

. CLARA DE ALBA (MADRID, 1822)

Madame Cottin, *Clara de Alba. Novelita en cartas*. Traducida al castellano sobre la quinta edición francesa. Madrid, Imprenta de Sancha, 1822. 215 pp.

. COLOQUIOS (UNAM, 1996)

Fray Juan de la Anunciación, *Coloquios*. Estudio introductorio, edición y notas de Germán Viveros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996. LXX + 205 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 117).

. LA COMEDIA (MADRID, 1995)

La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. (Madrid, diciembre de 1991-junio de 1992). Actas reunidas y preparadas por Jean Canavaggio. Madrid, Casa de Velázquez, 1995. 475 pp. (Collection de la Casa de Velázquez, 48).

. COSTUMBRISMO Y LITOGRAFÍA EN MÉXICO (UNAM, 2005)

María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un modo de ver*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005. 371 pp. (Monografías de Arte, 29).

. CRÍTICA TEXTUAL. UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO (MÉXICO, 2009)

Crítica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos. Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi, editores. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. 321 pp. (Colección Ediciones Especiales).

. CRÍTICA TEXTUAL Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA (MADRID, 1991)

Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1990). Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, editores. Madrid, Castalia, 1991. 606 pp. (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 4).

. CRITICAL ESSAYS ON THE LITERATURES (COLORADO, 1991)

Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America. Society of Spanish and Spanish American Studies. Luis T. González del Valle y Julio Baena, editores. Colorado, Boulder, 1991. 243 pp.

. LAS CUATRO COMEDIAS (MADRID, 1985)

Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*. Estudio preliminar, edición y notas de Alfredo Hermenegildo. Madrid, Taurus, 1985. 263 pp. (Temas de España, 165).

. DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (MADRID, 1852)

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*. 10ª edición. Madrid, Imprenta Nacional, 1852. 730 pp.

. DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (MADRID, 1869)

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*. 11ª edición. Madrid, Imprenta de Manuel Rivadeneyra, 1869. 812 pp.

. DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (MADRID, 1884)

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*. 12ª edición. Madrid, Imprenta de Gregorio Hernando, 1884. 1122 pp.

. DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (MADRID, 1899)

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*. 13ª edición. Madrid, Imprenta de los señores Hernando y Cía., 1899. 1043 pp.

. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (MADRID, 1985)

Real Academia de la Lengua, *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. 3ª edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1985. 2 391 pp.

. DICCIONARIO DE MEJICANISMOS (MÉJICO, 1992)

Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos* [1959]. *Razonado, comprobado con citas de autoridades, comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos*. 5ª edición. Méjico, Editorial Porrúa, 1992. 1207 pp.

. DICCIONARIO DE TÉRMINOS CLAVES DEL ANÁLISIS TEATRAL (BUENOS AIRES, 2002)

Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2002. 128 pp. (Colección Teatrología).

. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE GASTRONOMÍA MEXICANA (MÉJICO, 2000)

Ricardo Muñoz Zurita, *Diccionario enciclopédico de gastronomía mexicana*. México, Editorial Clío, 2000. 624 pp.

. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÚSICA, I, II (MÉXICO, 2007)

Gabriel Pareyón Morales, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Guadalajara, México, Universidad Panamericana, 2007. 2 ts.

. DIRECTORIO TELEFÓNICO DE LA CIUDAD (MÉXICO, 1991)

Directorio telefónico de la Ciudad de México. Año de 1891. Edición facsimilar. México, Centro de Estudios de Historia de México Conдумex, 1991. s. p.

. LA EDICIÓN DE TEXTOS (MADRID, 1997)

Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*. Madrid, Síntesis, 1997. 175 pp. (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 20).

. EDICIÓN Y ANOTACIÓN DE TEXTOS DEL SIGLO DE ORO (PAMPLONA, 1987)

. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro* (Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, editores. Pamplona, Universidad de Navarra, 1987. 368 pp. (Anejos de Rilce, 4). También puede consultarse una edición en línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-para-una-edición-dramtica-0/html/021cdf14-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_>

. EDITAR A CALDERÓN (MADRID, 2007)

Ignacio Arellano, *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid, Iberoamericana, 2007. 126 pp. (Biblioteca Áurea Hispánica).

. EL ENIGMA DEL ESQUELETO (MÉXICO, 2006)

[Norma] Román Calvo *El enigma del esqueleto*. México, Pax, 2006. 239 pp.

. ENJAULAR LOS CUERPOS (MÉXICO, 2008)

Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México. Julia Tuñón, compiladora. México, El Colegio de México / Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2008. 474 pp.

. ESTADO ACTUAL SOBRE LOS ESTUDIOS DEL SIGLO DE ORO (SALAMANCA, ESPAÑA, 1993)

Estado actual sobre los estudios del Siglo de Oro, vol. I. Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (Salamanca-Valladolid, 1990). Manuel García Martín, editor. Salamanca, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993. (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 252).

. LA ESTRELLA POLAR (GUADALAJARA, 1977)

La Estrella Polar. Estudio introductorio de José Cornejo Franco. Edición facsimilar del primer número del periódico *La Estrella Polar*. Guadalajara, México, Poderes de Jalisco, 1977. xxv + 207 pp. (Los Libros del Federalismo).

. ESTUDIOS DEL TEATRO ÁUREO (MÉXICO, 2003)

Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Aurelio González, María Teresa Miaja de la Peña, Lillian von der Walde Moheno, Serafín González y Alma Mejía, coordinadores. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. 442 pp. (Cultura Universitaria, 75).

. FÉNIX DE ESPAÑA (MADRID, 2006)

Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766). Antonio Mestre y Pablo Fernández Albaladejo, editores. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Universitat d'Alacant, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Casa de Velázquez, 2006. 388 pp.

. LA FLOR DE LOS RECUERDOS (MÉXICO, 1855)

José Zorrilla, *La flor de los recuerdos: ofrenda que hace a los pueblos hispanoamericanos*. México, Correo de España, 1855. 535 pp.

. GENOVEVA DE BRABANTE (VALLADOLID, 2010)

Christoph von Schmid, *Genoveva de Brabante*. Edición facsimilar de Barcelona 1866. Traducción de José Arroyo y Almela. Valladolid, Maxtor, 2010. 188 pp.

. GEÓRGICAS (UNAM, 1963)

Publio Virgilio Marón, *Geórgicas*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1963. xci + 92 pp. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

. HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA (MÉXICO, 1883)

Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México: poetas*. México, Librería de la Enseñanza, 1883. 736 pp.

. HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA (MÉXICO, 1928)

Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Secretaría de Educación Pública, 1928 (1929). 550 pp.

. HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA EN MÉXICO, IV (MÉXICO, 2005)

Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX. Dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru y coordinada por Anne Staples. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 147-178. 615 pp.

. HISTORIA DEL TEATRO PRINCIPAL DE MÉXICO (MÉXICO, 1932)

Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México*. Prólogo de Juan Sánchez Azcona. México, Cvltvra, 1932. 464 pp.

. HISTORIAS DEL BELLO SEXO (UNAM, 2002)

Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002. 548 pp. (Estudios y Fuentes del arte en México, 72).

. INVITACIÓN AL BAILE, I (UNAM, 2006)

Clementina Díaz y de Ovando, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2006. 2 ts.

. JULIA O LA NUEVA ELOÍSA (MADRID, 2007)

Jean-Jacques Rousseau, *Julia, o la nueva Eloísa*. Prólogo de Pilar Ruiz Ortega Madrid, Akal, 2007. 832 pp. (Básica de Bolsillo).

. LO SUBLIME, LO GÓTICO Y LO ROMÁNTICO (ESPAÑA, 2007)

Beatriz González Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el Romanticismo inglés*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 302 pp. (Monografías, 52).

. MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL (MADRID, 2001)

Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, 2001. 360 pp.

. MANUAL DE EDICIÓN CRÍTICA (UNAM, 2003)

Ana Elena Díaz Alejo, *Manual de edición crítica de textos literarios*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2003. 193 pp. (Manuales Didácticos, 10).

. MANUEL DES DAMES OU L'ART DE LA TOILETTE (PARIS, 1827)

Élisabeth Celnart, *Manuel des dames ou l'art de la toilette: suivi de l'art du modiste, et du mercier-passementier...* París, Roret, 1827. VIII + 358 pp.

. MEMORIAS DE MIS TIEMPOS 1828 A 1840 (MÉXICO, 1906)

Guillermo Prieto (Fidel), *Memorias de mis tiempos 1828 a 1840*. México, Librería de la viuda de Charles Bouret, 1906. 350 pp.

. MÉTODOS DE ESTUDIO DE LA OBRA LITERARIA (MADRID, 1989)

Métodos de estudio de la obra literaria. Coordinación José María Díez Borque. Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989. 809 pp. (Persiles, 150).

. MÉXICO CONSIDERADO COMO NACIÓN INDEPENDIENTE Y LIBRE (BURDEOS, 1832)

Tadeo Ortiz de Ayala, *México considerado como nación independiente y libre, o sean algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos*. Burdeos, Imprenta de Carlos Lawalle Sobrino, 1832. 598 pp.

. MÉXICO EN EL SIGLO XIX (MÉXICO, 1980)

México en el siglo XIX (1821-1910). Historia económica y de la estructura social. Ciro Cardoso, coordinador. México, Editorial Nueva Imagen, 1980. 525 pp. (Serie Historia).

. MÉXICO PINTORESCO, ARTÍSTICO Y MONUMENTAL, I, II (MÉXICO, 1974)

Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica; las descripciones contienen datos científicos, históricos y estadísticos* [1880]. Edición facsimilar. México, Editorial del Valle de México, 1974. 3 ts.

. MÉXICO Y SUS ALREDEDORES (MÉXICO, 1961)

México y sus alrededores: colección de monumentos, trajes y paisajes dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C[asimiro]. Castro [et al.]. Edición facsímil de 1856. México, Editorial Nadrosa, 1961. 37 pp + 38 láms.

. MISCELÁNEA (UNAM, 2007)

José María Heredia, *Miscelánea. Periódico crítico y literario*. Edición, estudio preliminar, notas e índice analítico de Alejandro González Acosta con la colaboración de Margarita Báez Jiménez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Programa Editorial, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2007. 488 pp. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

. EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA (MÉXICO, 1997)

Carlos Vázquez Olvera, *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Plaza y Valdés Editores, 1997. 232 pp.

. LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO (UNAM, 1998)

La novela corta en el primer Romanticismo Mexicano. 2ª edición. Estudio preliminar, recopilación, edición y notas de Celia Miranda Cárabes. Con un ensayo de Jorge Ruedas de la Serna. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998. 422 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).

. NUESTRA SEÑORA DE PARÍS (BURDEOS, 1838)

Victor Hugo, *Nuestra Señora de París*. Burdeos, S[eñora]. V[iuda]. Laplace Beaume, 1838. 4 vols.

. OBRAS I. EL PECADO DEL SIGLO (UNAM, 2007)

José Tomás de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo, 1789] (1869)*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara con el apoyo técnico de Luz América Viveros Anaya. Edición dirigida por B. C. de L. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Seminario de Edición Crítica de Textos, 2007. LXXXVI + 467 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 165).

. OBRAS, II (UNAM, 1994)

Ignacio Rodríguez Galván, *Obras, II*. Edición facsimilar de 1851. Prólogo y apéndices de Fernando Tola de Habich. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1994. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso). 2 ts.

. OBRAS III. PERIÓDICOS (UNAM, 1968)

José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras, III. Periódicos. El Pensador Mexicano*. Recopilación y notas de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1968. pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 9).

. OBRAS VI. LAS JAMONAS (UNAM, 2011)

José Tomás de Cuéllar, *Obras VI. Narrativa VI. Las jamonas. Secretos íntimos del tocador y del confidente, 1871-1891*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Luz América Viveros Anaya e Irma Elizabeth Gómez Rodríguez. Edición dirigida por Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Filológicas / Seminario de Edición Crítica de Textos, 2011. CLIX + 276 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 172).

. OBRAS IX. PERIODISMO Y LITERATURA (UNAM, 2002)

Obras IX. Periodismo y literatura (1879-1894). Edición crítica, introducción, notas e índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002. LXXXVIII + 496 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).

. PANORAMA MEXICANO 1890-1910 (UNAM, 2006)

Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910* (Memorias). Edición crítica Luz América Viveros Anaya. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2006. 451 pp. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

. PHILOSOPHISCHE APHORISMEN, I, II (LEIPZIG, 1790)

Ernst Platner, *Philosophische aphorismen: nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte Erster Theil*. Frankfur und Leipzig, 1790. 2 ts.

. LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS (UNAM, 2005)

La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos. Edición Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, introducción de Laura Suárez de la Torre. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005. 439 pp. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

. RESEÑA HISTÓRICA DEL TEATRO EN MÉXICO, I (MÉXICO, 1961)

Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911* [1ª edición 1880-1884; 2ª edición 1895], 3 vols. 3ª edición, ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Prólogo de Salvador Novo. México, Porrúa, 1961. 1470 pp. (Biblioteca Porrúa, 22).

. REVUELTAS EN LAS CIUDADES (MÉXICO, 2004)

Revueltas en las ciudades. Políticas populares en América Latina. Coordinación Silvia M. Arrom y Servando Ortoll. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, El Colegio de Sonora, Miguel Ángel Porrúa, 2004. 302 pp. (Biblioteca de Signos, 27).

. ROMANTICISMO. UNA ODISEA DEL ESPÍRITU ALEMÁN (MÉXICO, 2011)

Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán.* Traductor Raúl Gabás Pallás. México, Tusquets Editores México, 2011. 379 pp. (Fábula).

. TALÍA NOVOHISPANA ESPECTÁCULOS (UNAM, 1996)

Germán Viveros. *Talía novohispana espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Seminario de Cultura Novohispana, 1996. 275 pp. (Anejos de Novahispania, 3).

. TEATRO DIECIOCHESCO DE LA NUEVA ESPAÑA (UNAM, 2010)

Teatro dieciocheco de la Nueva España. 2ª edición corregida y aumentada Edición, introducción, notas y apéndices de Germán Viveros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2010. CXI + 258 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111).

. EL TEATRO EN MÉXICO DURANTE LA INDEPENDENCIA (UNAM, 1969)

Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839).* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969. 429 pp. (Estudios y Fuentes del Arte en México, 28).

. TEORÍA DEL TEATRO (MADRID, 1997)

María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro.* Compilación de textos e introducción general María del Carmen Bobes Naves. Madrid, Arco / Libros, 1997. 332 pp. (Lecturas).

. TEXTO Y REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO (MÉXICO, 1997)

Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro. Introducción y edición de Aurelio González. México, Colegio de México, 1997. 177 pp. (Estudios del Lenguaje, II).

. LAS TRISTES (UNAM, 1987)

Publio Ovidio Nasón, *Las tristes.* 2ª edición. Introducción, versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza. México, Universidad Nacional Autónoma de

México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 1987. 225 pp. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

. UN DESCONOCIDO DRAMATURGO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVIII (UNAM, 2000)

José Pascual Buxó, *Un desconocido dramaturgo novohispano del siglo XVIII. Dos loas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. Apéndice: Edición facsimilar de las loas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2000. 94 pp.

ÍNDICES

I. PERSONAS

A

El Abate Marchena [*vid.* José MARCHENA Y RUIZ DE CUETO]

Abbé de Pradt [*vid.* Dominique Georges Frédéric Dufour de PRADT]

ACKERMANN, Rudolph (1764-1834), 151n

AGÜEROS, Victoriano (1854-1911), 27, 56, 70

AGUSTÍN, san, obispo de Hipona (354-430), 90n

AGUSTÍN I, emperador de México (Agustín de Iturbide, 1783-1824), 13, 82n, 125n, 164n

ALBINI DE VELLANI, María Napoleona (1808), 21

ANUNCIACIÓN, Juan de la, fray (1691-1764), 51, 51n

ARECHEDERRETA, Juan Bautista (1771-1836), 151n

ARELLANO, Ignacio, 45, 47, 47n

ARROM, Silvia Marina, 13n

B

BAIGNON, Jean (1412-*ca.* 1500), 158n

BÁTIZ VÁZQUEZ, José Antonio, 12n

BAUDELAIRE, Charles [Pierre] (1821-1867), 10

BAUME LAPLACE, Pauline Catherine (s. i.), 91n

BAUTISTA MONTRESOR, Juan (s. XIX), 21

BELLINI, Vincenzo (1801-1835), 21, 27, 104, 104n

BELTRÁN, J. Vibiano / Bibiano (s. XIX), 15n, 27n

BERIO DI SALSA, Francesco Maria (1765-1820), 148n

BLECUA, Alberto, 43, 43n, 45, 61, 68, 68n

BOBES NAVES, María del Carmen, 7, 43, 56n, 57, 62

BOYLE-MOULLARD, Élisabeth-Félice (1796-1865), 103n

BRANCA, Vittore (1913-2004), 44, 45, 45n

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1796-1873), 7, 26, 26n, 29, 29n, 31, 36, 38, 39, 40, 40n, 63, 123n, 148n

BUCARELI Y URSÚA, Antonio María de, virrey de la Nueva España (1717-1779), 146n

BUFFON, George Louis Leclerc, conde de (1707-1788), 150

BURLAMAQUI, Jean Jacques (1694-1748), 26, 150, 151n

C

CAGIGAL DE LA VEGA Y MARTÍNEZ, Fernando (1756-1824), 40

CALDERÓN, Fernando hijo (s. XIX), 19, 27, 69

CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine Inglis (1804-1882), 87n

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681), 31, 41, 47, 90n

CALVO, [Norma] Román, 27, 28n

CAÑEDO, Jesús, 45

CAÑIZARES, José de (1676-1750), 90n

CARDOSO, Ciro F. S. (1942-2013), 10n

CARLOMAGNO o CARLOS I, El Grande, rey de Francia (768-814), 158n

CARLOS V, emperador de Alemania y I rey de España (1500-1558), 165n

CARPIO, Manuel (1791-1860), 18, 30

CASTILLO [VELASCO], Florencio [María] del (1828-1863), 88n, 146n

CASTILLO Y MAYONE, Joaquín del, escritor español (s. XIX), 148n

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1547-1616), 18, 26, 31, 41, 150, 158n

CÉSARI, Adela, soprano (s. XIX), 21

CICERÓN (Marco Tulio Cicerón, 106-43 a.C.), 26, 126, 126n, 137, 150

CLARK DE LARA, Belem, 6, 44, 45, 49, 50n, 164n

CLEMENTE VII, papa (Giulio de Médici, 1478-1534), 165n

COLINA, Rafael B. de la, 15n, 17n, 55, 69, 72n

COLLADO [Y ALBO], Casimiro del (1822-1898), 18, 24n, 25n, 87n

CORNEJO FRANCO, José, 15n

COROT, Camile (1796-1875), 119n

COVARRUBIAS, Manuel (s. XIX), 21

CRUICKSHANK, William, 54

CUÉLLAR, José Tomás de (1830-1894), 44n, 53, 76n, 146n

CUMPLIDO, Ignacio, (1811-1887), 8, 26, 27, 31, 32, 65, 66, 66n, 67, 69

D

DECAEN, José, litógrafo (s. XIX), 83n

DÍAZ ALEJO, Ana Elena, 49n, 61, 79, 79n

DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, 45n

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, 159n

DUMAS, Alexandre padre (1802-1870), 26, 41, 140, 140n

Duque de Lerma [*vid.* Francisco de SANDOVAL Y ROJAS]

E

EDMÉE ÁLVAREZ, María, 31n, 70

Élisabeth Celnart [*vid.* Élisabeth-Félice BOYLE-MOULLARD]

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Juan N[epomuceno]., oficial mayor de la Secretaría del Congreso de la Unión († *ca.* 1872), 124n

ESPRONCEDA, José de [Ignacio Javier Oriol Encarnación] (1808-1842), 19

F

Fabricio Núñez, *seud.* [*vid.* Casimiro del COLLADO]

FELIPE III, rey de España (1578-1621), 150n

FERNÁNDEZ DE LARA, José Mariano, impresor (s. XIX), 26

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, (1776-1827), 51, 51n, 90n

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1760-1828), 26, 30, 39, 123n

Fidel, *seud.* [*vid.* Guillermo PRIETO]

FILANGIERI, Gaetano (1753-1788), 26, 150, 151n

FLASCHE, Hans (1911-1994), 90n
Florencio M. del Castillo, *seud.* [*vid.*
Florencio María del CASTILLO]
Fortún, *seud.* [*vid.* Francisco ZARCO]
FOSSEY, Mathieu de (1805-*ca.*1870), 87n

G

GALI BOADELLA, Montserrat, 87n
GALLI, Filippo (s. XIX.), 21
GALVÁN, Felipe, 31n
GALVÁN RIVERA, Mariano (1782-1876),
26, 151n, 166n
GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1813-
1884), 26, 148n
GARCÍA TORRES, Vicente (1811-1894),
22n, 26
GARCILASO (García Lasso) DE LA VEGA
(1501-1536), 26, 41, 150
GARELLI, Patrizia, 29n, 31n, 39
GENOVEVA, santa (s. V), 90, 90n
GODINAS, Laurette, 6, 50, 50n, 55
GOETHE, Johann Wolfgang von (1749-
1832), 26, 108n
GÓMEZ FARÍAS, Valentín [José María]
(1781-1858), 14
GÓMEZ RODRÍGUEZ, Irma Elizabeth, 67n
GONZAGA VIEYRA, Luis, gobernador
constitucional del Departamento de
México en 1835 y general de brigada
graduado (s. XIX), 124n
GONZÁLEZ [PÉREZ], Aurelio, 6, 43, 57,
57n
GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro, 16n
GONZÁLEZ HERMOSILLO, Francisco, 12n
GONZÁLEZ MORENO, Beatriz, 87n
GONZÁLEZ PEÑA, Carlos (1885-1955),
31n
GOROSTIZA, Manuel Eduardo de (1789-
1851), 8, 25, 25n, 51, 52n

GOTTFRIED VON HERDER, Johann (1744-
1803), 52
GUMPert MELGOSA, Carlos, 158n
GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1859-
1895), 49n, 55, 55n, 76n
GUTIÉRREZ VEGA, Hugo, 31n

H

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-
1880), 55
HEREDIA, José María (1803-1839), 6, 16,
16n, 69n
HERMENEGILDO, Alfredo, 57n, 58n
HIDALGO Y COSTILLA, Miguel (1753-
1811), 13
HIGASHI, Alejandro, 6
HORACIO (Quinto Horacio Flaco, 65-8 a.
C.), 26, 50
HUGO, Victor [Marie] (1802-1885), 26,
26n, 91, 91n, 102n, 128, 128n, 140,
140n
HUMBOLDT, Alexander von (1769-1859),
26, 150

I

IBARRA CHÁVEZ, Fernando, 111n
ITURBIDE, Agustín de [*vid.* AGUSTÍN I]

J

Juan Jacobo [*vid.* Jean Jacques
ROUSSEAU]
JUÁREZ [GARCÍA], Benito, presidente de
México (1806-1872), 12
JUSTINIANO I, emperador de Roma (482-
565), 125n
JUSTO CORRO, José, presidente de México
(1794-1862), 30n, 123n

K

KICZA, John E., 20, 20n

L

LAFRAGUA, José María (1813-1875), 23n, 24n, 31n

LAMARTINE, Alphonse [Marie Louis de Prat] de (1790-1869), 18, 26, 66

LANGHORNE CLEMENS, Samuel (1835-1910), 43

Laplace y Baume, viuda de [*vid.* Pauline Catherine BAUME LAPLACE]

LEÓNIDAS, rey de Esparta († 480 a. C.), 155

LLORENS [CASTILLO], Vicente (1906-1979), 151n

LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix (1562-1635), 20, 30, 41

LUIS XIV, El Rey Sol, (1638-1715), 119n

M

Madame Calderón [*vid.* Frances Erskine Inglis de CALDERÓN DE LA BARCA]

Madame Cottin [*vid.* Marie Sophie RISTAUD COTTIN]

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio (1909-1987), 70

MAÑÓN, Manuel (1884-1942), 25n, 30n, 52, 63

MARCH, Ausiàs (1397-1459), 41

MARCHENA Y RUIZ DE CUETO, José (1768-1821), 141n

MARIANA, Juan de (*ca.* 1536-1623), 150, 150n

Mark Twain [*vid.* Samuel LANGHORNE CLEMENS]

MARTÍNEZ [RODRÍGUEZ], José Luis (1918-2007), 49

MARTÍNEZ DE RIPALDA, Jerónimo (1536-1618), 169, 169n

MASSE, Agustín, litógrafo (s. XIX), 83n

MELCIOR, Carlos José (1785-1873), 148n

MENDÍBIL, Pablo León José (1788-1832), 151n

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1856-1912), 31n

MILLÁN, María del Carmen (1914-1982), 52n

MIRANDA CÁRABES, Celia, 17n, 18n, 19n

MONTERDE, Francisco (1894-1985), 6, 14n, 22n, 30n, 31n, 32, 32n, 35n, 55, 55, 70, 70n

MOR DE FUENTES, José (1762-1848), 108n

MORA, José Joaquín de (1783-1864), 151n

MUÑOZ ZURITA, Ricardo, 87n, 169n

MUSSATI (s. XIX), 21

N

NAPOLEÓN I (Napoleón Bonaparte), emperador de Francia (1769-1821), 103n, 125n

NAPOLEÓN III (Charles Louis Bonaparte), emperador de Francia (1808-1873), 82n

O

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de (1844-1918), 21n, 52, 63

[ZUÑIGA Y] ONTIVEROS, Mariano José [de], impresor (s. XIX), 151n

ORNELAS, Salvador, 28

ORTIZ DE AYALA, Simón Tadeo (1788-1833), 11, 11n

ORTOLL, Servando, 13n

OTANERA, Lucas Miguel, traductor (s. XIX), 125n
OVIDIO (Publio Ovidio Nasón, 43 a.C.-17 d. C.), 26, 41, 126, 126n, 137, 150

P

PABLO, san (Saulo de Tarso, *ca.* 2-67), 96n
PACHECO, José Ramón (1805-1865), 66, 69, 70, 72, 82, 82n
PALOMINO, Antonio empresario (s. XVIII), 90n
PANCKOUCKE, Charles Joseph (1736-1798), 103n
PAREYON MORALES, Gabriel, 21n, 86n, 90, 161n, 169n
PASCUAL, José Antonio, 45, 48, 48n
PASCUAL BUXÓ, José, 50n
PASSI (s. XIX), 21
PATIÑO, Joaquín, 25
PAULO III, papa (Alessandro Farnese, 1468-1549), 165n
PAYNO [Cruzado, José], Manuel [Román] (1820-1894), 6, 14n, 16n, 17n, 18, 19, 19n, 30n, 31, 31n, 32, 39, 40n, 41, 45, 55, 63, 65
PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 53n
PÉREZ SALAS, María Esther, 83n
Perico el de los Palotes, *seud.* [*vid.* Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA]
PESADO, José Joaquín (1801-1861), 6, 16n, 17n, 18, 19n, 20n, 30n, 27, 31n, 32, 32n, 55, 67
PETRARCA, Francesco (1304-1374), 41, 150
PIAMONTE, Nicolás del, traductor (s. XVIII), 158n
PIMENTEL [Y HERAS], Francisco (1832-1893), 31n

PÍO VI (Angelo Onofrio Melchiorre Natale Giovanni Antonio Braschi dei Bandi, 1717-1799), 151n

PLATNER, Ernst (1744-1818), 86n
PORTILLO VALDÉS, José M[aría]., 125n
PRADT, Dominique Georges Frédéric Dufour de (1759-1837), 26, 150, 151n
PREVOT, Charles-Victor, vizconde d'Arlincourt (1788-1856), 104n
PRIETO [Y PRADILLO], Guillermo (1818-1897), 13n, 17n, 18, 18n, 19, 22, 24, 24n, 30
Puck, *seud.* [*vid.* Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA]

Q

QUINTANA ROO, Andrés (1787-1851), 25
QUIÑONES, Isabel, 151n

R

RACINE, Jean (1639-1699), 119n, 148n
RAMÍREZ, Ignacio (1818-1879), 17n, 30
RAMÍREZ, Israel, 6
REA SPELL, Jefferson (1886-1967), 52n
REICHENBERGER, Kurt, 47, 47n, 48, 49n
REICHENBERGER, Roswitha, 49n
REVILLAGIGEDO, segundo conde de (GÜEMES-PACHECO Y PADILLA HORCASITAS Y AGUALLO, Juan Vicente), virrey de la Nueva España (1740-1799), 146n
REYES DE LA MAZA, Luis, 25n, 52, 63
REYES PALACIOS, Felipe, 51, 51n-52n
RIBERA, Juan, traductor (s. XIX), 151n
RICHARDSON, Samuel (1689-1761), 148n
RISTAUD COTTIN, Marie Sophie (1770-1807), 94n, 148n

RIVERA CAMBAS, Manuel (1840-1917), 90n, 126n
 ROCHE, Regina Maria (1764-1845), 148n
 RODRÍGUEZ, Lorenzo, arquitecto (*ca.* 1704-1774), 168n
 RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio (1816-1842), 8, 18, 29, 30, 52, 85n-86n
 ROMANI, Felice (1788-1865), 104n
 ROMERO DE TERREROS, Pedro, conde de Regla y caballero de Calatrava (1710-1781), 135n
 ROSA [Y OTEIZA], Luis de la (1805), 14
 ROSSI, Gaetano (1774-1855), 26n
 ROSSINI, Giocchino (1792-1868), 21, 27, 104, 104n, 148n
 ROUSSEAU, Jean Jacques (1712-1788), 26, 125, 141n
 RUANO DE LA HAZA, José, 44n, 45, 45n, 47, 48n, 53n, 54n
 RUBIO, Jaime, traductor (1753-1796), 151n
 RUEDA, Lope de (1510-1566), 57n
 RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, 11n
 RUIZ, Blanca Estela, 30n
 RUIZ ORTEGA, Pilar, 141n

S

SAFRANSKI, Rüdiger, 52n
 SALVO Y VELA, Juan († 1720), 90n
 SANDOVAL Y ROJAS [BORJA], Francisco [Gómez], duque de Lerma (1553-1625), 150n
 SAN JUAN VICTORIA, Carlos, 11n
 SANTA-ANNA, Antonio López de, presidente de México (1794-1876), 13, 16, 31n, 82n
 SANTAMARÍA, FRANCISCO J. (1886-1963), 86n, 117n
 SANTIAGO GÓMEZ, Arnulfo Uriel de, 26n
 SANTTI (s. XIX), 21

SCHMID, Christoph von (1768-1854), 90n
 SCRIBE, [Agustin] Eugène (1791-1861), 25n, 26, 128, 128n, 140n
 SEGUR, Louis-Philippe, conde de (1753-1830), 26, 125, 125n
 SOLÍS Y RIVADENEIRA, Antonio de (1610-1686), 26, 150, 151n
 SOTO SOLIS, Filiberto, 15n, 16n
 SOUMET, Alexandre (1786-1845), 104n
 SPEDALIERI, Nicola (1740-1795), 26, 71, 150, 151n
 STAPLES, Anne, 37n
 STAROBINSKI, Jean, 44, 45, 45n

T

TASSO, Torcuato (1544-1595), 26, 150
 TIMOTEO, san, obispo (*ca.* 97), 96n
 TOLA DE HABICH, Fernando, 6, 16n, 19, 19n, 20, 20n, 27n, 30n, 38, 38n, 52, 55, 67n, 70, 70n, 85n
 TORNEL, José María (1789-1853), 19, 25, 31n
 TOUSSAINT, Manuel (1890-1955), 168n
 TRIBONIANO, cuestor palatino de Justiniano I († *ca.* 545), 125n
 TUÑÓN [PABLOS], Julia, 37n

U

UBERSFELD, Anne (1918-2010), 128n
 USIGLI, Rodolfo (1905-1979), 52n

V

VATTEL, Emmerich de (1714-1767), 125, 125n
 VÁZQUEZ OLVERA, Carlos, 126n

VELASCO CASTILLA Y MENDOZA, Luis de, hijo, segundo conde de Santiago y marqués de Salinas, virrey de la Nueva España (1539-1617), 146n

VELÁZQUEZ RAMÍREZ, Salvador, 11n

Verdad, *seud.* [vid. José María LAFRAGUA]

VICTORIA, Guadalupe [José Miguel Ramón Aducto Fernández y Félix], presidente de México (1786-1843), 13, 126n

VIRGILIO (Publio Virgilio Marón, 70-19 a.C.), 126, 126n

VIVEROS ANAYA, Luz América, 6, 50n, 67n, 146n

VIVEROS MALDONADO, Germán, 51, 51n

VOLTAIRE (François Marie Arouet, 1694-1778), 29

W

WITTELBASCH, Otón de, rey de Grecia (1815-1867), 154n

Z

ZAMACOIS, Niceto de (1820-1885), 146n, 159n

ZARCO [MATEOS], Francisco [Joaquín] (1829-1869), 87n

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, 6, 44, 44n, 45, 49, 49n, 50n, 54n

ZORRILLA Y MORAL, José (1817-1893), 31n, 41, 41n

II. OBRAS

A

- A la vejez, viruelas*, de Bretón de los Herreros, 123n
- A NINGUNA DE LAS TRES (1854), de Calderón Beltrán, 69, 73, 75
- A NINGUNA DE LAS TRES (1944), de Calderón Beltrán, 70, 74, 75
- A NINGUNA DE LAS TRES (1972), de Calderón Beltrán, 31n, 56, 74
- A NINGUNA DE LAS TRES (1993), de Calderón Beltrán, 14n, 30n, 70n
- Acta Constitutiva y de Reformas (1847), 14
- Adelaida o el suicidio*, de Castillo y Mayone, 148n
- ALMANAQUE BOURET 1897, 165n
- Ana Bolena*, de Calderón Beltrán, 22, 22n, 30, 30n, 66
- Analisi dell'Esame critico del signor Nicola Frèret sulle prove del cristianesimo*, de Spedalieri, 151n
- Andromaque*, de Racine, 148n
- Ángel, tirano de Padua* [vid. *Angelo, tyran de Padue*]
- Angelo, tyran de Padue*, de Victor Hugo, 25n
- L'antidote au Congrès de Rastadt*, de De Pradt, 151n
- ANTOLOGÍA DE POETAS HISPANO-AMERICANOS, de Menéndez y Pelayo, 31n
- Antony*, de Dumas, 140n
- ANUARIO DE INVESTIGACIÓN, 26n
- APUNTAMIENTOS PARA LA HISTORIA DEL PODER JUDICIAL DE ZACATECAS, de Soto Solís, 15n

APUNTES SOBRE LA OBRA DE FERNANDO CALDERÓN, de Ruiz, 30n

- Armandina*, de Calderón Beltrán, 15
- El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de Cañizares, 90, 90n

B

- Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, 104n
- Bases de Organización Política de la República Mexicana (1843), 14
- Bibliografía del teatro en México*, de Monterde, 52

C

- El caballero negro*, de Calderón Beltrán, 27
- CALENDARIO DE GALVÁN PARA EL AÑO DE 1837, de Galván Rivera, 30n, 166n
- Cartas de Abelardo y Eloísa*, 40, 148n
- CATALOG OF SOLAR ECLIPSES: 1801 TO 1900, de National Aeronautics and Space Administration, 166n
- Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana*, de Ripalda, 169, 169n
- LA CATEDRAL DE MÉXICO Y EL SAGRARIO METROPOLITANO, de Toussaint, 168n
- CATILINARIAS, de Cicerón, 126n
- The children of the abbey*, de Roche, 148n
- Claire d'Albe*, de Ristaud Cottin, 26, 94n
- COLOQUIOS, de De la Anunciación, 51, 51n

LA COMEDIA, 47n
 Constitución Mexicana de 1824, 14
 Constitución Mexicana de 1836, 14
Contigo pan y cebolla, de Gorostiza, 25, 25n
 COSTUMBRISMO Y LITOGRAFÍA EN MÉXICO, de Pérez Salas, 83n
 CRÍTICA TEXTUAL. UN ENFOQUE MULTIDISCIPLINARIO, Clark de Lara *et al.*, edits., 44n, 49n
 CRÍTICA TEXTUAL Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA, Arellano y Cañedo, edits., 44n, 47n
 CRITICAL ESSAYS ON THE LITERATURES, González del Valle y Baena, edits., 58n
Il crociato in Egitto, de Meyerbeer y Rossi, 26n
Cromwell, de Hugo, 91n
El cruzado en Egipto [vid. *Il crociato in Egitto*]
 LAS CUATRO COMEDIAS, de De Rueda, 57n
Cuestión del día o nuestros males y sus remedios (1834), de Pacheco, 82n
Cuestiones de derecho natural, de Ségur, 125n

D

Dei diritti dell'uomo, de Spedalieri, 151n
De l'esprit actuel du clergé français, de De Pradt, 151n
Derecho de Gentes [vid. *Droit de Gens*]
De Rege et Regis institutione, de De Mariana, 150n
Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala don Agustín de Iturbide, en octubre de 1838 (1849), de Pacheco, 82n

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (1852), de la Real Academia Española, 86n

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (1869), de la Real Academia Española, 116n

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (1884), de la Real Academia Española, 86n, 119n

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (1899), de la Real Academia Española, 161n

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (1985), de la Real Academia Española, 128n

DICCIONARIO DE MEJICANISMOS, de Santamaría, 86n, 117n

DICCIONARIO DE TÉRMINOS CLAVES DEL ANÁLISIS TEATRAL, de Ubersfeld, 28n

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE GASTRONOMÍA MEXICANA, de Muñoz Zurita, 87n, 169n

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÚSICA, I, II, de Pareyón Morales, 21n, 86n, 90n, 161n

Die Leiden des jungen Werther, de Goethe, 108n

Digesta sive Pandecta iuris, 125n

Digesto, 125, 125n

DIRECTORIO TELEFÓNICO DE LA CIUDAD, 17n, 83n

Doce pares [vid. *Historia del emperador Carlomagno y de los doce Pares de Francia*]

Droit de Gens, de Ségur, 125n

E

LA EDICIÓN DE TEXTOS, de Pérez Priego, 53n

EDICIÓN Y ANOTACIÓN DE TEXTOS DEL SIGLO DE ORO, Arellano y Cañedo, edits., 49n

EDITAR A CALDERÓN, de Arellano, 47n

El encanto de los celos o La fuente de la judía, 90, 90n

El enigma del esqueleto, de Calvo, 27, 28n

En la vida todo es verdad y todo mentira, de Calderón de la Barca, 54

ENJAULAR LOS CUERPOS, de Tuñón, 37n

Entremés del galán liberal, 51

ESTADO ACTUAL SOBRE LOS ESTUDIOS DEL SIGLO DE ORO, García Martín, edit., 48n

Estatua ecuestre de Carlos IV, de Tolsá, 146n

Estela o El padre y la hija [vid. *Estelle, ou le père et la fille*]

Estelle, ou le père et la fille, de Scribe, 25n

LA ESTRELLA POLAR, 15n

ESTUDIOS DEL TEATRO ÁUREO, de González et al., coords., 50n

Etelvina o historia de la baronesa de Castle Acre, 148n

L'étrangère, de Prévot, 104n

L'Europe et l'Amérique en 1821 et 1823, de De Pradt, 151n

La expresión nacional, de Martínez Rodríguez, 49

Expresión sumaria del sistema Frenológico del Dr. Gall (1835), de Pacheco, 82n

F

Fierabras o La conquête du grand roy Charlemaine des Espagnes, de Baignon, 158n

LA FILOLOGIA E LA CRITICA LETTERARIA, de Branca y Starobinski, 45n

LA FLOR DE LOS RECUERDOS, de Zorrilla, 31n, 41

Forget me not, "a Christmas and New Year's present for 1823", de Ackermann, edit., 151n

G

Génesis, 168n

GENOVEVA DE BRABANTE, de Schmid, 90n

GEÓRGICAS, de Virgilio, 126n

El gondolero, 25, 26n

Guillermo Tell [vid. *Wilhelm Tell*]

H

Hernán o La vuelta del cruzado, de Calderón Beltrán, 22, 30n, 66

Hersilia y Virginia, de Calderón Beltrán, 16

HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA, de Pimentel, 31n

Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España, de De Solís y Rivadeneira, 151n

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA, de González Peña, 31n

HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA EN MÉXICO, de Satples, coord^a., 20n

HISTORIAS DEL BELLO SEXO, de Galí Boadella, 87n

Historia del emperador Carlomagno y de los doce Pares de Francia, de Del Piamonte, 158, 158n

HISTORIA DEL TEATRO PRINCIPAL, de Mañón, 25n, 30n, 52,

Historia del viejo gran Teatro Nacional de México. 1841-1901, de Mañón, 52

Historia general de España, de De Mariana, 150n

I

Ifigenia, de Calderón Beltrán, 16

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, de Cervantes, 23

INVITACIÓN AL BAILE, de Díaz y de Ovando, 159n

J

LAS JAMONAS (2011), de Cuéllar, 67n

JULIA O LA NUEVA ELOÍSA, de Rousseau, 141n

Julie ou la Nouvelle Héloïse [vid. JULIA O LA NUEVA ELOÍSA]

L

LO SUBLIME, LO GÓTICO Y LO ROMÁNTICO, de González Moreno, 87n

M

Macías, de Larra, 25, 26n

El mágico de Salerno, de Salvo y Vela, 90, 90n

Malvina, de Ristaud Cottin, 148n

MANOLITO EL PISAVERDE, de Rodríguez Galván, 85n

MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL, de Blecua, 43n, 68, 68n

MANUAL DE EDICIÓN CRÍTICA, de Díaz Alejo, 79, 79n

MANUEL DES DAMES OU L'ART DE LA TOILETTE, de Celnart, 103n

Marcela, o ¿a cuál de los tres?, de Bretón de los Herreros, 5, 6, 29, 29n, 30, 31-33, 35, 38, 39-41, 40n, 53n, 63

Meditaciones poéticas (1820), de Alphonse de Lamartine, 18

MEMORIAS DE MIS TIEMPOS 1828 A 1840, de Prieto, 13n, 17n, 18n, 24n, 31n, 82n

MÉTODOS DE ESTUDIO DE LA OBRA LITERARIA, de Díez, coord., 45n

MÉXICO CONSIDERADO COMO NACIÓN INDEPENDIENTE Y LIBRE, de Ortiz de Ayala, 11n

MÉXICO EN EL SIGLO XIX, de Cardoso, coord., 10n, 11n, 12n

MÉXICO PINTORESCO, ARTÍSTICO Y MONUMENTAL, I, II, de Rivera Cambas, 90n, 126n

MÉXICO Y SUS ALREDEDORES, 88n, 146n

MISCELÁNEA, de Heredia, 16, 16n

EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, de Vázquez Olvera, 126n

N

La ninfa del Sena, de Corot, 119n

No llores mi Mimí, de Calvo, 28, 28n

No me olvides, 151, 151n

Norma, de Bellini y Romani, 104, 104n, 148n

Notre-Dame de Paris, de Hugo, 91n

LA NOVELA CORTA EN EL PRIMER ROMANTICISMO MEXICANO, 11n, 17n, 18n, 19n

NUESTRA SEÑORA DE PARÍS, de Hugo, 102n

La nymphe de la Seine, de Racine, 119n

O

OBRAS COMPLETAS, I (1882), de Calderón Beltrán, 19, 27, 69, 69n, 73, 75

Obras de Fernando Calderón (1828), de Calderón Beltrán, 16, 16n, 67

OBRAS DE FERNANDO CALDERÓN (1902), de Calderón Beltrán, 56, 70, 74, 75

OBRAS DE FERNANDO CALDERÓN, I (1837), de Calderón Beltrán, 65n

Obras. Poesías amatorias y descriptivas, de Calderón Beltrán, 65, 65n, 82n

OBRAS POÉTICAS (1850), de Calderón Beltrán, 16n, 30n, 32, 67, 69-70, 73, 75

OBRAS POÉTICAS (1866), de Calderón Beltrán, 69, 73, 75

OBRAS POÉTICAS (1883), de Calderón Beltrán, 15n, 31n, 69-70, 72n, 73-75

OBRAS POÉTICAS (1986), de Calderón Beltrán, 70, 75

OBRAS POÉTICAS (1999), de Calderón Beltrán, 8, 16n, 30n, 66n, 67n, 70, 70n, 75

OBRAS I. NARRATIVA I, EL PECADO DEL SIGLO, de Cuéllar, 164n

OBRAS, II, de Rodríguez Galván, 85n-86n

OBRAS III. PERIÓDICOS, de Fernández de Lizardi, 90n

OBRAS IX. PERIODISMO Y LITERATURA (2002), de Gutiérrez Nájera, 55n

Obras x. Historia y Ciencia (2009), de Gutiérrez Nájera, 49n

Obras XIV. Meditaciones morales (2007), de Gutiérrez Nájera, 49n

Obras XV. Crónicas de Puck (1893-1895), de Gutiérrez Nájera, 49n

Obras XVI. Cosas que hacen falta (1889-1890) y *Cuaresmas* (1889-1891), de Gutiérrez Nájera, 50n

Obras XVII y XVIII. Platos del día (1893-1895), de Gutiérrez Nájera, 50n, 76n

Obras XXI. Arte, viajes, diversiones (1880-1894), de Gutiérrez Nájera, 50n

Óscar y Amanda, o los descendientes de la abadía [vid. *The children of the abbey*]

P

Pamela, or virtue rewarded, de Richardson, 63n

PANORAMA MEXICANO 1890-1910, de Ceballos, 146n

Pastorela en dos actos, de Fernández Lizardi, 51, 51n

Petis poèmes en prose, de Baudelaire, 10

PHILOSOPHISCHE APHORISMEN, I, II, de Platner, 86n

Il pirata, de Bellini y Romani, 104, 104n

Plan de Casa Mata (1° de febrero de 1823), 14

Poema sobre la creación, de Calderón Beltrán, 27

Poliergia, de Ségur, 125n

Los políticos del día, de Calderón Beltrán, 15, 69n

Le Prétendu sans le savoir ou L'occasion fait le larron, de Scribe, 128n

El príncipe jardinero y fingido Cloridano, de De Pita y Baroto, 90, 90n

Principes du droit naturel, de Burlamaqui, 151n

La Prusse et sa neutralité, de De Pradt, 151n

R

Ramiro, conde de Lucena, de Calderón Beltrán, 15

Reglamento Provisional Político del Imperio Mexicano (18 de diciembre de 1822), 14, 14n

Reinaldo y Elina, de Calderón Beltrán, 15, 16

LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS, de Clark y Speckman, 151n

RESEÑA HISTÓRICA DEL TEATRO EN MÉXICO, de Olavarría, 21n, 52

REVUELTAS EN LAS CIUDADES, de Arrom y Ortoll, coords., 13n

Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana, de Covarrubias, 21

Ricciardo e Zoraide, de Rossini y Berio di Salsa, 148n

Rodolphe, ou Frère et sœur, de Scribe, 140n

U

ROMANTICISMO. UNA ODISEA DEL ESPÍRITU ALEMÁN, de Safranski, 52n

UN DESCONOCIDO DRAMATURGO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVIII, de Pascual Buxó, 50n

S

El sacro parnaso, de Calderón de la Barca, 90n

La scienza della legislazione, de Filangieri, 151n

El sí de las niñas, de Fernández de Moratín, 39

La sociedad sin máscara, de Cagigal, 40

La straniera, de Bellini y Romani, 104, 104n

V

El viejo y la niña, de Fernández de Moratín, 123n

W

Wilhelm Tell, de Schiller, 25, 25n

Z

T

Table historique et politique de l'Europe de 1786-1796, de Ségur, 125n

TALÍA NOVOHISPANA ESPECTÁCULOS, de Viveros Maldonado, 51n

TEATRO DIECIOCHESCO DE LA NUEVA ESPAÑA, de Viveros Maldonado, 51n

EL TEATRO EN MÉXICO DURANTE LA INDEPENDENCIA, de Reyes de la Maza, 25n

TEORÍA DEL TEATRO, de Bobes Naves, comp., 56n, 57n

El testamento del difunto (1839), de Pacheco, 82n

TEXTO Y REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO, 57n

Todo es farsa en este mundo, de Bretón de los Herreros, 25, 26n

El torneo, de Calderón Beltrán, 21, 22n, 30, 30n, 40, 66, 66n

Tractatus septem, de De Mariana, 150n

LAS TRISTES, de Ovidio, 126n

El trovador, de García Gutiérrez, 40, 40n, 148n

Zadig, de Calderón Beltrán, 15

Zeila, o La esclava indiana, de Calderón Beltrán, 15

III. PERSONAJES

- A
- ABELARDO, de *Cartas de Abelardo y Eloísa*, 147, 148n
- ABRAHAM, 168n
- ADELA DE HERVEY, de *Antony*, de Dumas, 14n
- ADELAIDA, de *Adelaida o el suicidio*, de Castillo y Mayone, 147, 148n
- ADONIS, 143
- ALBERT, de *Werther*, de Goethe, 108n
- ALBERTO, de *El torneo*, de Calderón Beltrán, 40
- ANDRÓMACA, 147, 148n
- ANTONY, de *Antony*, de Dumas, 140, 140n
- AQUILES, 148n
- C
- CLARA DE ALBA, de *Claire d'Albe*, de Ristaud Cottin, 35n, 94, 94, 147
- D
- DON AGAPITO CABRIOLA, de *Marcela*, de Bretón, 33
- DON AMADEO TRISTÁN DEL VALLE, de *Marcela*, de Bretón, 33, 35
- DON MARTÍN CAMPANA, de *Marcela*, de Bretón, 33
- DON TIMOTEO, de *Marcela*, de Bretón, 33
- E
- ELISA, de *Claire d'Albe*, de Ristaud Cottin, 94n
- ELOÍSA, de *Cartas de Abelardo y Eloísa*, 148n
- ETELVINA, de *Etelvina o historia de la baronesa de Castle Acre*, 147, 148n
- F
- FEDERICO, de *Claire d'Albe*, de Ristaud Cottin, 94n
- FLORA, 119
- H
- HÉCTOR, 148n
- HERVEY, señor, de *Antony*, de Dumas, 140n
- HORTENSIA, de “Diario de un médico”, 34n
- I
- ISAAC, 168n
- ISABEL, de *El torneo*, de Calderón Beltrán, 40
- J
- JULIA D'ÉTANGE, de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, 141, 141n, 142, 147, 147n, 152, 153n
- JULIANA, de *Marcela*, de Bretón, 33

JULIETA, de *Romeo and Juliet*, de Shakespeare, 88

L

LEONOR, de *El trovador*, de García Gutiérrez, 148n

LOTTE, de *Werther*, de Goethe, 108n

M

MALVINA, de *Malvina*, de Ritaud Cottin, 148

MANRIQUE, de *El trovador*, de García Gutiérrez, 147, 148n

MARCELA, de *Marcela*, de Bretón, 33, 36, 38-39, 40

MARÍA GENOVEVA, de *Genoveva de Brabante*, de Schmid, 14, 14n

MORFEO, 167

N

NUÑO DE ARTAL, conde de Luna, de *El trovador*, de García Gutiérrez, 148n

O

ÓSCAR, de *The children of the abbey*, de Roche, 147, 148n

P

PAMELA, de *Pamela, or virtue rewarded*, de Richardson, 147, 148n

POLIÓN, de *Norma*, de Romani y Bellini, 147, 148n

R

RICARDO, de *Ricciardo e Zoraide*, de Rossini y Berio di Salsa, 148n

RODOLFO, de *Rodolphe, ou Frère et sœur*, de Scribe, 140, 140n

ROMEO, de *Romeo and Juliet*, de Shakespeare, 88

S

SAINT-PREUX, de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, 141, 141n

SARA (Génesis), 168, 168n

T

Trovador [*vid.* MANRIQUE]

V

VENUS, 119

W

WERTHER, de *Werther*, de Goethe, 108, 108n, 110, 112, 148

Y

YAHVÉ, 168n

Z

ZORAIDA, de *Ricciardo e Zoraide*, de Rossini y Berio di Salsa, 147, 148n

IV. INSTITUCIONES, IMPRENTAS, EDIFICIOS, MONUMENTOS, ESTABLECIMIENTOS Y SITIOS

A

ACADEMIA DE LETRÁN, 11n, 17-18, 18n, 30, 31, 32, 38, 85n
ACADEMIA FRANCESA, 128n
ACORDADA, edificio de la ex, 146n
ALAMEDA CENTRAL, 146, 146n
ASAMBLEA NACIONAL DE FRANCIA, 125n

B

BASÍLICA VATICANA, 15n
BIBLIOTECA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 65n, 67
BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO, 8, 54, 60, 65n, 67, 141n
BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO DE JALISCO, “JUAN JOSÉ ARREOLA”, 15n, 65n
BIBLIOTECA RUBÉN BONIFAZ NUÑO DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, 8, 60

C

CÁMARA DE DIPUTADOS, 124n
CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO, 88n, 151n, 164, 165n
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 49, 49n
COLEGIO DE SAN JUAN DE LETRÁN, 151n
COLEGIO DE SAN LUIS GONZAGA, 15

COLISEO NUEVO, teatro, 22, 24, 89, 89n, 105, 105n, 152, 152n, 174, 174n

Coliseo viejo [*vid.* COLISEO NUEVO]

COMPAÑÍA BICENTENARIO, teatro, 28

COMPAÑÍA DE FILIPPO GALLI, ópera, 21

CONGRESO DE LA UNIÓN, 103n, 124n, 125

CONGRESO DEL ESTADO DE ZACATECAS, 16

CONSERVATORIO DE ANTIGÜEDADES (México), 125n

CONSERVATORIO DE MÚSICA (Nápoles), 104n

CONVENCIÓN Y CONSEJO DE LOS ANCIANOS (Francia), 143n

E

LA ESTRELLA POLAR DE LOS AMIGOS DESEOSO DE LA ILUSTRACIÓN, asociación literaria, 10, 14

F

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 6, 76n

G

GABINETE DE HISTORIA NATURAL (México), 125n

GRAN HOTEL CIUDAD DE MÉXICO, 146n

Gran Plaza [*vid.* PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN]

H

HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO, 4, 63

HEMEROTECA NACIONAL DIGITAL DE MÉXICO, 63

I

IGNACIO BRAMBILA, oficina, 15

IMPRESA CUNNINGHAM AND SALMON, 25n

IMPRESA DE ANTONI BERGNES, 34n

IMPRESA DE IGNACIO CUMPLIDO, 31, 65, 66, 69

IMPRESA DE LA ECONÓMICA, 69

IMPRESA DE LA SEÑORA VIUDA LAPLACE Y BAUME (Burdeos), 91n

IMPRESA DE MARIANO ONTIVEROS, 151n

IMPRESA DE MIGUEL GONZÁLEZ, 34n

IMPRESA DE VICENTE GARCÍA TORRES, 22

IMPRESA DE VICENTE SEGURA, 69

IMPRESA Y TIPOGRAFÍA DE REPULLÉS, 25n, 29

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, 50

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, 8, 60, 67

L

LICEO DE BOLONIA, 104n

LITOGRAFÍA CALLEJÓN DE SANTA CLARA, 83, 83n

M

MONTEPIÓ, 135, 135n

MUSEO DE HISTORIA NATURAL, 125n-126n

MUSEO NACIONAL MEXICANO, 125, 125n-126n

N

NACIONAL MONTE DE PIEDAD, 12, 12n, 123n

NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION (NASA), 30n, 166n

NUEVA PLAZA DE TOROS, 146n

P

PALACIO DE LAS TULLERÍAS (París), 143, 143n

Palais des Tuileries [*vid.* PALACIO DE LAS TULLERÍAS]

PARIÁN, 13, 13n, 146n

PASEO DE BUCARELI, 146, 146n

PASEO DE LA VIGA, 146, 146n

Place del'Hôtel de Ville [*vid.* PLAZA DE GRÈVE]

Plaza de arena [*vid.* PLAZA DE GRÈVE]

Plaza de Armas [*vid.* PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN]

PLAZA DE GRÈVE (PARÍS), 102, 102n

PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN, 13, 164, 164n, 165n

Plaza del Palacio [*vid.* PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN]

Plaza Mayor [*vid.* PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN]

Plaza Principal [*vid.* PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN]

PORTAL DE AGUSTINOS, 146n

PORTAL DE EL ÁGUILA DE ORO, 146n

PORTAL DE LA DIPUTACIÓN, 146n

PORTAL DE LA FRUTA, 146n

PORTAL DE LAS FLORES, 146n
PORTAL DEL COLISEO VIEJO, 146n
PORTAL DE LOS MERCADERES, 146, 146n
Primer Coliseo [*vid.* COLISEO NUEVO]

Q

LA QUEMADA, hacienda, 15

S

Sacro y Real Monte de Piedad de las
Ánimas [*vid.* NACIONAL MONTE DE
PIEDAD]
SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE
GUADALAJARA, 14
SAGRARIO METROPOLITANO, 168, 168n,
Segundo Coliseo [*vid.* COLISEO NUEVO]
SEMINARIO CONCILIAR TRIDENTINO, 15
LA SORBONNE (Universidad de París),
151n
SUPREMO TRIBUNAL DE JUSTICIA DE
JALISCO, 15, 16

T

Taller litográfico de Masse y Decaen [*vid.*
LITOGRAFÍA CALLEJÓN DE SANTA
CLARA NÚMERO 8]
TEATRO ALLA SCALA (Milán), 104,
TEATRO ARGENTINA (Roma), 104n
TEATRO DE GUADALAJARA, 15
TEATRO DE ZACATECAS, 21, 30n
TEATRO DE LA ÓPERA, 22, 23, 24n
TEATRO DE LOS CONSTITUYENTES DEL 74,
28, 61
TEATRO DE LOS GALLOS, 22
TEATRO DEL PRÍNCIPE (Madrid), 6, 25n,
26n, 29, 39, 63, 123n, 148n

TEATRO DI SAN CARLO (Nápoles), 148n
Teatro Fernando Calderón [*vid.* TEATRO
DE ZACATECAS]
TEATRO ITALIANO (París), 104n
TEATRO LA FENICE, 26n
TEATRO NUEVO MÉXICO, 21, 22, 63
Teatro Principal [*vid.* COLISEO NUEVO]
TEATRO VARIETÉS, 128
THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN
(París), 140n
THEATRE DU GYMNASÉ (París), 25n, 140n
THÉÂTRE FRANÇAIS, 26n
TRIBUNAL DE LA SANTA INQUISICIÓN,
150n
TRIBUNAL SUPERIOR DE JUSTICIA DE
ZACATECAS, 16

U

UNIVERSIDAD DE GINEBRA, 151n
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO, 8, 49, 49n, 54, 65n, 67, 76n

Z

Zócalo [*vid.* PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN]

V. CALLES, CALLEJONES Y AVENIDAS

B

BOLÍVAR, calle, 89n

C

Cadenas [*vid.* PASEO DE LAS CADENAS]

COLEGIO DE LAS NIÑAS, calle del, 89n

D

DIECISÉIS DE SEPTIEMBRE, calle, 146n

F

FRANCISCO I. MADERO, avenida, 83n,
125n, 146n

H

HIDALGO, avenida, 146n

J

JUÁREZ, avenida, 146n

M

MONTE DE PIEDAD, calle, 135n

MOTOLINÍA, calle, 83n

P

PASEO DE LAS CADENAS, 88, 88n, 165n

PLATEROS, calle de, 125n, 146n

PUENTE DE SAN FRANCISCO, calle, 146n

S

SAN ANDRÉS, calle de, 17

SANTA CLARA, callejón de, 71n, 83, 83n

SANTA VERACRUZ, ermita de la, 146n

T

TACUBA, calle, 17, 83n