

Inspiración italiana y contexto americano: *El gran teatro del mundo* traducido por don Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl

Elizabeth R. Wright

University of Georgia

Louise M. Burkhart

State University of New York at Albany

Barry D. Sell

Glendale, California

Entre las sorpresas que nos ha deparado la historia literaria, podríamos señalar el hecho de que la primera versión conocida de *El gran teatro del mundo* de Calderón sea una traducción al náhuatl, el idioma del imperio azteca. Esto se debe a que en la cuarta década del siglo xvii, don Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl, un cura beneficiado que descendía de la realeza mexicana por parte de madre y de colonizadores españoles por ambos lados, tradujo el auto sacramental al náhuatl. Alva dedicó la pieza teatral al padre Jacome Basilio, un jesuita oriundo de Bari, quien, tras llegar a México en 1642, logró pronto reconocimiento por su dominio de la “lengua mexicana” En estas páginas, evaluaremos este primer *Gran teatro* dentro del contexto intelectual y pedagógico que unió al traductor mexicano con el entorno del jesuita italiano. Sirva nuestro estudio de esta extraordinaria colaboración novohispana como homenaje a Stefano Arata, un gran maestro que —en sendas cartas enviadas desde Roma a otro rincón más norteño del

continente americano— nos transmitió una pasión y un compromiso intelectual hacia el teatro español que tanto se echan de menos¹.

La convergencia entre el traductor mestizo y el jesuita italiano no fue una mera casualidad, sino fruto del cosmopolitismo novohispano que, según señala Serge Gruzinski, es la base de una «primera globalización occidental» que tuvo lugar bajo el imperio hispano². Por esta razón, el texto tiene un valor especial para los estudiosos del teatro áureo, ya que nos muestra cómo el auto sacramental llegó a ser una herramienta pedagógica en los colegios de la Compañía. Además, la versión de Alva nos brinda el único caso conocido del teatro áureo traducido a un idioma amerindio durante la época colonial³.

Esta traducción ha de insertarse en una empresa innovadora que recurrió a un pequeño pero representativo corpus del teatro peninsular como material didáctico para inculcar en feligreses nahuas algunos aspectos de la doctrina cristiana, al mismo tiempo que se empleaba para mejorar la formación de curas mayoritariamente europeos en el idioma más prestigioso del México indígena. En el mismo manuscrito (M-M 462) de la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California en Berkeley, donde se ha conservado el auto, se encuentra un entremés de figuras que acompaña a *El gran teatro* («entremés desta comedia»), además de incluirse una traducción de *La madre de la mejor*, de Lope de Vega. Fechada en 1640, la traducción de la obra lopeveguesca se le dedicó a un políglota florentino, el padre Horacio Carochi, quien fue rector del noviciado de la Compañía en Tepozotlán, un pueblo en el noroeste del Valle de México. Por último, en el mismo manuscrito encontramos también una versión de *El animal profeta y dichoso patricida San Julián*, la cual se atribuye a Lope, aunque esta pieza se adscribe así mismo al haber de Antonio Mira de Amescua. Si tomamos en cuenta la fecha de *La madre de la mejor* (1640), los años en los que estuvo el padre Basilio en el noviciado de Tepozotlán (1642-1647), y algunos rasgos físicos del manuscrito, podemos establecer que el proyecto se desarrolló mientras que Carochi estaba preparando una gramática que se publicaría en 1645⁴. Conviene pues tener en cuenta estos condicionantes históricos para entender mejor la interpretación que hace el

¹ Dedicamos este homenaje, que aspira a ser punto de convergencia internacional, a Teresa García Viruega, “librera de cabecera” y amiga querida del Profesor Arata. Las investigaciones de Elizabeth Wright se han llevado a cabo gracias al apoyo de la beca Audrey Lumsden Kovel de la Newberry Library (Chicago, Illinois) y de la beca Andrew W. Mellon de la John Carter Brown Library (Providence, Rhode Island). Por otra parte, le agradecemos al Profesor José Domínguez Búrdalo, de la Universidad de Miami en Ohio, su asesoría editorial.

² Véase Gruzinski, 2002 y en prensa. Para información biográfica sobre el traductor, véase la introducción de Schwaller en Alva, 1999. Para el trayecto de Jacome Basilio, véase Alegre, vol. 3, p. 206 y p. 220.

³ Fuera de los textos incluidos en el manuscrito M-M462 del que hablamos a continuación, no se conoce otro drama español del siglo XVII del que, una vez traducido a un idioma amerindio, quede constancia del título de la obra original, del nombre de su autor y del del traductor. De hecho, sólo conocemos un caso más de una traducción teatral a un idioma amerindio que dé a conocer la pieza castellana en la que se basó. En este caso, Louise Burkhart descubrió que una obra en náhuatl que circuló entre franciscanos al comienzo del diecisiete era una traducción de *El Lucero de Nuestra Salvación*, pieza compuesta por el librero valenciano Ausias Izquierdo Zebrero a finales del siglo XVI (véase Burkhart, 1996, pp. 1-8).

⁴ Hemos analizado los rasgos del manuscrito en que se constata la colaboración con Carochi: véase Sell, Wright y Burkhart (en prensa).

traductor de *El gran teatro*. Por tanto, nos detendremos ahora brevemente en el entorno que fomentó este experimento pedagógico basado en el teatro español.

CONFESIÓN Y CONFUSIÓN EN EL MÉXICO NAHUAHABLANTE

Bajo la complejidad lingüística y étnica del México colonial, descuella en la carrera de Alva el hecho de que fuera uno de los pocos curas de origen mestizo. Este privilegio excepcional se debió en gran parte a que su familia gozaba del prestigio de ser descendiente de los reyes de Texcoco, linaje que hizo constar su hermano mayor, el famoso cronista Fernando de Alva Ixtlilxóchitl en sus relaciones históricas del México prehispánico. Dado que la monarquía española practicó una discriminación sistemática que, por regla general, mantuvo a los indígenas fuera del curado, la eficacia de la evangelización cristiana ya entrado el siglo XVII dejaba mucho que desear. Mientras que la mayoría de la población indígena seguía sin hablar el castellano, los curas encargados de su evangelización apenas si lograban alcanzar el nivel de náhuatl preciso para oír en confesión a los nativos con una mínima eficiencia⁵. Esta crisis confesional llevó a Alva a publicar su *Confesionario mayor y menor en lengua mexicana, y pláticas contra las supersticiones de idolatría, que el día de hoy han quedado a los naturales desta Nueva España* (México, 1634). Las inquietudes dispersas en este texto posibilitan una mejor comprensión del interés que se podía encontrar en el mensaje teológico del auto calderoniano. Y es que el manual intenta corregir una creencia precristiana que seguía muy vigente entre los nahuas, quienes no marcaban una diferencia física entre el cuerpo y alma ni en la vida, ni después de la muerte⁶. Por consiguiente, la noción cristiana de que el alma inmortal se separaba del cuerpo tras la muerte no se asimiló fácilmente, y en muchos lugares los indígenas seguían llevando comida y bienes a los camposantos para el abastecimiento de sus familiares ya difuntos. Estas preocupaciones confesionales acercaron sin duda a Alva al entorno de Carochi.

De hecho, fue el cura mestizo quien firmó la aprobación para *El arte de la lengua mexicana* del rector jesuita, manual cuya noción de la comunicación nos permite apreciar por qué se eligió una selección del teatro peninsular del momento a la hora de buscar nuevos métodos de enseñanza lingüística. Mientras que las gramáticas de sus precursores eran básicamente diccionarios bilingües, la del jesuita florentino es un verdadero “arte” que transmite una sensibilidad afín a la de los manuales de cortesía que surgieron de la Italia del siglo XVI⁷. Con frecuencia, el gramatólogo se detiene para aclarar sutilezas sociolingüísticas, como cuando advierte al confesor hispanohablante que «algunas mujeres dicen con melindre, en lugar de *notelponchitzin*, *notelponchticantzín*, mancebo mío; es palabra honesta, aunque muestra amor»⁸. No cabe duda de que el gramatólogo que se interesaba por las peculiaridades del habla de entonces debía de encontrar en el teatro español del momento una fuente inagotable de oportunidades para contemplar tales sutilezas en la conversación mundana. Bien parece

⁵ Véase Alegre, 1959, vol. 2, pp. 559-561, y pp. 648-650.

⁶ Para una explicación de las creencias mexicanas sobre el alma, véase Furst, 1995.

⁷ El ejemplo más destacado de las gramáticas anteriores a la del italiano sería el *Vocabulario del franciscano Alonso de Molina* (1571).

⁸ Carochi, *Arte*, f. 83v.

ser que en algún momento a finales de la tercera década del diecisiete, la conjunción de la búsqueda de Alva de una mayor eficacia confesional y el proyecto lingüístico de Carochi favorecieron el surgimiento de unas traducciones teatrales.

EL GRAN TEATRO MEXICANO ENTRE INNOVACIÓN Y TRADICIÓN

El manuscrito original del auto que cruzó el Atlántico en los años treinta del siglo XVII no tiene paradero conocido, pero algunas acotaciones y elementos textuales de la traducción nos permiten pensar que debía dicho manuscrito tener un gran parecido con la versión que se publicó en una antología de *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses* (Madrid, 1655). Cuando Alva tradujo la obra calderoniana, los nahuas ya contaban con una tradición de más de un siglo de representaciones dramáticas, entre las cuales tenían cabida los autos religiosos⁹. Sin embargo, este teatro religioso no se había profesionalizado como en el caso del teatro urbano de Castilla o el del México urbano e hispanohablante. En las zonas nahuahablantes, se actuaba en las iglesias o en sus atrios, con *amateurs* provenientes de la población local en vez de con profesionales, y las obras eran dirigidas por clérigos o líderes de la comunidad. De hecho, el estudio del náhuatl del siglo XVII muestra también la inexistencia de un teatro profesional porque no aparecen palabras apropiadas para expresar conceptos como los de autor, rol, comedia, teatro, vestuario y compañía. Por tanto, cabe también preguntarse si el público nahua hubiera entendido la metáfora calderoniana del mundo como escenario, de la vida como comedia, y, por ende, si hubiera captado el mensaje moral de que el errar sobre las tablas equivalía a pecar fuera de las mismas. De atenernos al contenido de la traducción, podríamos pensar que Alva estaba persuadido de que no se iba a captar dicho mensaje, de modo que, sin llegar a suprimir la alegoría por completo, trató de atenuarla. Debido a las limitaciones de espacio de este trabajo, sólo contemplaremos su interpretación con referencia a la primera parte de la obra, en donde se establecen los pormenores visuales del escenario y se reparten los papeles.

Alva encabeza su traducción con el título en castellano, «Comedia del gran teatro del mundo», y a continuación, inserta esta frase explicativa: «*Nican motemahuiçoltia yn yxquich mochiuhtih tlalticpac* ('aquí todo lo que va a pasar en la tierra maravillará a la gente')»¹⁰. En el marco de las carencias terminológicas del náhuatl en materia de teatro profesional, es de especial interés el hecho de que se refiera a los actores como «*tetlamahuiçoltizque* ('los que maravillarán a la gente')». Pero además, aunque contemos con ejemplos de esta terminología empleada para denominar dramatizaciones de hechos milagrosos¹¹, esta etiqueta marca un cambio de clasificación genérica para una pieza que transmite una lección moral acerca de la relación entre la vida y muerte. Este tipo de pieza se solía clasificar, en náhuatl, con referencia a la ejemplaridad de lo representado, con las palabras «*neixcuitilli* ('ejemplo')» y «*machiotl* ('modelo')»¹².

⁹ Sobre esta tradición, véase el estudio clásico de Horcasitas, 1974.

¹⁰ Alva, *El gran teatro*, f. 1. Las traducciones del náhuatl se deben a Burkhardt y Sell.

¹¹ Este sentido de «maravilla» lo emplea el franciscano fray Bernardino de Sahagún en una crónica en la que introduce una representación del Juicio Final. Véase Sahagún, *Florentine Codex*, p. 8.

¹² Sobre la noción nahua del teatro ejemplar, véase Burkhardt, 1996, pp. 46-47.

Alva, sin embargo, nunca se sirve de estos sustantivos ya codificados en la tradición teatral del México nahuahablante, sino que se aferra a derivados del «*tlamahuizolli* ('maravilla')» cada vez que alude a la obra de teatro en sí. Pese a lo cual, la estrategia traductora de Alva no deja atrás la tradición mexicana del *neixcuitilli*. Lo que hace, más bien, es disminuir la alegoría teatral de la obra calderoniana y enmarcar la versión mexicana dentro de una tradición de teatro moral que solía representar a la muerte sirviéndose del motivo de un juicio en el que Cristo sentencia. Veamos, al respecto, los cambios introducidos en el parlamento introductorio del Autor calderoniano, quien bosqueja la estructura simbólica de la pieza al declarar: «Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres»¹³. Así, desde un principio, el Autor perfila el eje alegórico que fundamenta las equivalencias entre vida humana y comedia, entre hombres y compañía de actores y entre mundo y teatro. Pero la versión de Alva depura dicha alegoría y encarna a Dios en la persona de Cristo, llamándole «*totlaçotemaquixticatzin* ('nuestro salvador precioso')».

Esta disminución de la complejidad alegórica, al juzgar por las acotaciones presentadas en la versión mexicana del auto, se debe a una decisión editorial del traductor o de sus colaboradores, y no a una incomprensión ni a lagunas en la versión manuscrita en la que se basó la traducción. El parecido del manuscrito perdido con la versión castellana de 1655 se puede deducir del hecho de que el Autor del texto castellano —convertido en El Salvador en la versión mexicana— se introduce con la misma indumentaria que lleva en la edición castellana de 1655: el manto adornado con estrellas y un sombrero cuyos rayos significan la omnipotencia divina. Además, Alva mantiene la alegoría visual del escenario, con las puertas pintadas con una cuna y un ataúd, tal y como deja constatar la declaración de Cualnexitliti ('Hermosura') cuando tiene que abandonar el mundo: «*nechca ca yn coçolli yn oncan oniquizca auh no nechca ca yn micatlapechtli yn axcan yc nihuicoz* ('allá está la cuna de donde yo salí y también allá está la litera de muertos en la que hoy me llevarán')»¹⁴.

En cuanto al «papel» que define las acciones de los personajes humanos, es de notar que Alva, si encontró una frase náhuatl ya bien codificada para expresar esta alegoría, sólo la emplea en una acotación. Cuando Cualnexitliti ('Hermosura') y Nematilztliti ('Prudencia' [Discreción en el auto calderoniano]) han de entrar en escena, la acotación correspondiente dice «*ychpopochtlin ypan mixehuazque* ('ellas representarán doncellas')»¹⁵. Vemos aquí el verbo náhuatl *ixehua*, usado para expresar la noción de «representar persona en farsa». Pero el traductor que empezó empleando este concepto náhuatl del «papel» del actor una vez, no se vale más del vocablo *ixehua* para transmitir la alegoría metateatral del auto calderoniano. A diferencia de la versión castellana que se sirve de esta terminología metateatral, en la acción hablada en náhuatl el traductor enfatiza la lección moral en términos más concretos. Así, por ejemplo, cuando el Rey en Calderón pide su púrpura y laurel con términos metateatrales («Porque hago este papel»), su homónimo náhuatl pide su tocado real con una

¹³ Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, v. 36.

¹⁴ Alva, *El gran teatro*, f. 8v.

¹⁵ Alva, *El gran teatro*, f. 5v.

referencia más explícita a lo que hace un rey, diciendo: «*ca noço nitlatocatiz* ('porque yo he de regir')»¹⁶.

En otros momentos en los que la versión castellana menciona el «papel» del personaje, Alva recurre a palabras que evocan nociones de algún cargo, ocupación o responsabilidad. Así, cuando Totemaquixticatzin ('Nuestro Salvador') da a cada uno su papel, Tlatquihua ('Rico'), Cualnaxilztlitli ('Hermosura') e Ycnotlacatl ('Pobre') se refieren a sus tareas como su «*macehual* ('mérito o recompensa')». En otro momento, cuando Piltzintli ('Niño') pregunta «*auh yn nehuatl, atle nicnotequiuhitiz? cuix çan yuh niaz yn atle nomacehualtiz?*» ('¿Y yo? ¿No me encargaré de nada? ¿Yo solamente me iré así sin merecer nada?'), Totemaquixticatzin ('Nuestro Salvador') responde que «*amo tle motequiuh yez ca niman tipolihuiz* ('tú no has de tener ningún cargo, porque en seguida perecerás')»¹⁷. Vemos pues que se hace hincapié en la idea de una tarea mundana, dejándose de lado el concepto calderoniano de representar un papel en el teatro sin ensayar. Y de hecho, la transmisión de la exhortación «obrar bien que Dios es Dios» sigue esta misma línea interpretativa al concretar el mensaje moral del auto: «*Tiyecnemiz ca mitzmotillia in Dios* ('vivid honradamente porque Dios os está observando')»¹⁸. Para respaldar la noción de que Dios observa a cada ser humano, Totemaquixticatzin ('El Salvador') anuncia que «*auh yn iquac antzonquicazque namechtlatepotztoquiliz yn quenin oannemico* ('cuando vosotros acabéis, yo os examinaré sobre el modo en que habéis vivido')»¹⁹. Este Cristo/Juez que suplente a Dios/Autor de Calderón llega a ser un personaje muy afín a la tradición del teatro náhuatl que ya se había singularizado, hasta cierto punto, durante el primer siglo después de la conquista.

En resumidas cuentas, la versión mexicana de *El gran teatro* se sitúa a medio camino entre una vía de innovación teatral impulsada por un modelo de teatro que surgió en el Corpus Christi peninsular y una vía tradicionalista que se guiaba por las tendencias del teatro misionero del primer siglo colonial. Como queda señalado, el traductor transmite en acotaciones y diálogos suficientes pruebas de que, si captó la novedad calderoniana de construir un auto sacramental sirviéndose de la tradición iconográfica del *theatrum mundi*, escogió depurar la alegoría para enfatizar que todo ser humano vivía observado por un Salvador/Juez. Añádase que, pese a esta simplificación simbólica, Alva no huyó de toda novedad, ya que la noción tradicional del teatro como ejemplo (*neixcuitilli*) se diluyó para resaltar la noción del teatro como "maravilla".

El mismo balance entre innovación y tradicionalismo marca el campo léxico de la pieza. Por ejemplo, para transmitir la noción de la creación del mundo que evoca el Dios/Autor al comienzo, Totemaquixticatzin ('Nuestro Salvador') declara: «*otipitzaloc otimamallihuac yn titlaçotlalticpactl* ('tú, tierra preciosa, fuiste fundida y perforada')». Esta imagen de la creación basada en una metáfora metalúrgica ya había sido recogida en los diccionarios del primer siglo colonial²⁰. Sin embargo, en momentos clave, Alva emplea una terminología no codificada en las gramáticas y diccionarios disponibles a

¹⁶ Cita de Calderón, *El gran teatro*, v. 495, y Alva, *El gran teatro*, f. 3v.

¹⁷ Alva, *El gran teatro*, f. 3r.

¹⁸ Alva, *El gran teatro*, f. 9v.

¹⁹ Alva, *El gran teatro*, f. 3v.

²⁰ Véase Molina, *Vocabulario*, f. 2r.

principios del diecisiete. Aquí es donde podemos encontrar indicios de un proyecto compartido con Horacio Carochi. Por ejemplo, cuando los personajes empiezan a actuar, la Discreción, en el texto calderoniano, pregunta: «¿Qué haré yo para emplear / bien mi ingenio?» y la Hermosura la sigue con: «Qué haré yo / para lograr mi hermosura?»²¹. En náhuatl, ambos personajes inician su intervención inquiriendo: «*quen nitlacatl?*», pregunta que, al traducirse al pie de la letra, equivaldría a ‘¿soy persona?’ y traducción al parecer no muy lograda de la noción de cómo hay que vivir. Pero no es el caso: si se consulta la gramática de Carochi, en la que el jesuita explica esta expresión, se ve que ésta «a letra parece que significa, “como soy persona”, ... pero quiere decir: “¿qué será de mí?”»²². Matización, ésta, que subraya la doble finalidad de las traducciones teatrales, destinadas, por un lado, a ser representadas para mejorar la educación religiosa de los feligreses nahuahablantes y, por otro, contempladas como parte de un programa de estudios lingüísticos para sacerdotes mayoritariamente hispanohablantes.

CONCLUSIÓN: EL LEGADO DEL TEATRO ÁUREO EN LA FRONTERA NORTEAMERICANA

Al igual que los organizadores del Corpus Christi peninsular, Alva y sus colaboradores jesuitas apreciaron el auto calderoniano como un útil y entretenido instrumento destinado a un amplio espectro social, que abarcara desde una élite globalizada a un público mayoritariamente analfabeto y no-hispanohablante. Sin embargo, determinar a ciencia cierta cuáles fueron los logros de este proyecto pedagógico es algo que nos escapa, pues lamentablemente nos faltan los testimonios sobre las representaciones efectuadas en las parroquias nahuahablantes. Dentro de los resultados medibles, cabría señalar, con todo, que el método de aprendizaje instaurado por Carochi perdura todavía hoy, en el sentido de que su gramática sigue siendo asignatura obligatoria para cualquiera que pretenda dominar el náhuatl. Pese a esta eficacia a largo plazo, no podemos pasar por alto la trágica ironía que marcó el empleo del teatro áureo como una herramienta para el aprendizaje lingüístico de los miembros de la Compañía. Como señalamos al comienzo, Alva ofreció su traducción de *El gran teatro del mundo* a Jacome Basilio, un jesuita italiano que logró fama por su conocimiento del náhuatl. No obstante, su dominio del idioma del imperio azteca le sirvió de poco en su destino misionero en la sierra Tarahumara, donde sufrió una muerte sansebastianesca en 1652²³. El martirio del padre Basilio en el norte mexicano ilustra la paradoja del programa jesuita de enseñanza lingüística, un programa que, en la Nueva España, solía favorecer el estudio del náhuatl sin tener en cuenta que las misiones de la Compañía se situaban en la frontera norteña donde primaban idiomas distintos. En otras palabras, la *translatio studii* que, en el programa carochiano, enfatizaba el náhuatl, venía a confirmar retrospectivamente el poder de los aztecas,

²¹ Calderón, *El gran teatro*, vv. 733-735.

²² Carochi, *Arte*, f. 115r.

²³ Juan Eusebio Nieremberg, el influyente cronista de la Compañía, le dedica una hagiografía en sus *Varones ilustres*, vol. 3, pp. 473-477.

mientras que las misiones jesuitas hubiesen requerido el dominio de lenguas que no tenían el prestigio de haber sido la lingua franca de un imperio²⁴.

Puesto que *El gran teatro* mexicano es la versión más antigua que conocemos del auto, nos parece lícito relacionar el manuscrito de Alva con la historia de la canonización del teatro áureo en un marco trasatlántico. No obstante la muerte de Lope en 1635 y el creciente protagonismo de Calderón durante la tercera década del siglo, la empresa traductora mantuvo a Lope como el portaestandarte del teatro peninsular. Es de notar, a este respecto, que el traductor no indica a Calderón como el autor de esta obra, pero sí menciona la autoría de Lope para *La madre de la mejor* y *El animal profeta*. Por tanto, es lícito suponer que el manuscrito castellano en el que se basó Alva para su traducción no llevaba el nombre del dramaturgo. Parece ser que la fama internacional de Calderón como dramaturgo fue precedida por la estima hacia su nuevo estilo de teatro sacramental.

Hay otra peculiaridad de la traducción mexicana que merece relacionarse con la historia del auto sacramental castellano. La pieza traducida no tiene un personaje de Labrador, personaje tan esencial en el texto castellano editado en 1655²⁵. Esta ausencia podría tener una explicación basada en la realidad sociocultural del México nahuahablante²⁶. Sin embargo, al juzgar por las otras dos comedias que tradujo, Alva no solía suprimir personajes de las piezas que transponía, aunque sí condensaba sus parlamentos y, en el caso de su traducción de las piezas lopeveguescas, llegaba a suprimir escenas enteras. Por ende, no se puede descartar la posibilidad de que el manuscrito perdido del auto calderoniano no tuviera este personaje, ausencia plausible si se toma en cuenta que el conjunto de personajes calderonianos no responde a un sistema cerrado, sino que ofrece una serie de categorías sociales, conceptos teológicos y virtudes o cualidades personificadas. De ser esto así, tendríamos otra muestra del fenómeno de la reescritura continua del teatro calderoniano que ha mostrado Germán Vega en sus investigaciones²⁷.

Otra inquietud que mantenemos acerca de la transmisión trasatlántica del primer *Gran teatro* nos viene del entremés de figuras que lo acompaña sin indicación de título ni autor, omisiones más que frecuentes en la práctica editorial que marcó la difusión textual del teatro menor²⁸. Aunque hasta ahora no hemos dado con la pieza castellana en la que se basó Alva para hacer su traducción al náhuatl, no cabe duda de que el traductor y sus colaboradores jesuitas se esforzaron por transmitir un conjunto de teatro religioso peninsular que fuera representativo del mismo, hasta en el detalle de

²⁴ En realidad, el proyecto lingüístico de Carochi ofrece una muestra más inmediata aún de la misma paradoja, dado que los alrededores de Tepozotlán tenían una mayoría de habla otomí. Antes de iniciar su *Arte del náhuatl*, Carochi preparó una gramática de este idioma que — pese a las intenciones iniciales de la Compañía de subvencionar su publicación— nunca se imprimió. Véase Alegre 1959, vol. 2, pp. 648-650.

²⁵ Sobre la importancia del Labrador, véase Johnson, 1997.

²⁶ Así interpreta esta ausencia Jesús Bustamante (1998, pp. 38-39), al proponer que la noción de un labrador dueño de sí mismo hubiera sido demasiado controvertida en vista de la realidad laboral del México indígena.

²⁷ Véase esp. Vega García-Luengos, 1998. Es de interés todo el número 72 de la revista *Crítica* (1998) que se dedica a contemplar el fenómeno de la reescritura teatral.

²⁸ Para un estudio del fenómeno editorial en la península, y con implicaciones para la transmisión mexicana del auto —y su entremés añadido—, véase Granja, 1988.

juntar lo profano con lo sagrado. Por esta razón, nos hemos comprometido a editar *El gran teatro* mexicano junto con las otras tres piezas que tradujo Alva, aprovechando así los avances que se han logrado en el campo de la filología náhuatl desde 1960, cuando William Hunter publicó una traducción de esta misma pieza. Nuestra edición saldrá en una serie de la editorial universitaria de la Universidad de Oklahoma (Norman) dedicada al teatro náhuatl de la época colonial. Esperamos así que las primeras versiones amerindias que se conocen del teatro barroco europeo hagan constar el extraordinario internacionalismo de la cultura novohispana. Con idéntico deseo, abogamos para que sean lecciones útiles para una época marcada por la creciente mexicanización del sur de los Estados Unidos.

Referencias bibliográficas

- ALEGRE, Francisco Javier, *Historia de la provincia de la compañía de Jesús de Nueva España*, Bibliotheca Instituti Historici S. J., t. 16, eds. Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga, 4 volúmenes, Roma, Institutum Historicum, 1959.
- ALVA [IXTLILXÓCHITL], Bartolomé de, trad., *El gran teatro del mundo*, Bancroft Library, Manuscrito M-M 462, University of California at Berkeley.
- , *A Guide to Confession Large and Small in the Mexican Language, 1634*, eds. Barry D. Sell y John Frederick Swaller, con la colaboración de Lu Ann Homza, Norman, University of Oklahoma Press, 1999.
- BURKHART, Louise M., *Holy Wednesday: A Nahuatl Drama from Early Colonial Mexico*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.
- BUSTAMANTE, Jesús, «Los vencidos: nuevas formas de identidad y acción en una sociedad colonial», en *El paraíso occidental. Norma y diversidad en el México virreinal*, ed. Salvador Bernabéu Albert, Madrid, Instituto de México en España, 1998, pp. 27-42.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, eds. John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.
- CAROCHI, Horacio, *Arte de la lengua mexicana con la declaración de los adverbios della* (1645), ed. en facsímile por Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- FURST, Jill Leslie McKeever, *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- GRANJA, Agustín de la, «El entremés y la fiesta del Corpus», *Críticón*, 42, 1988, pp.139-153.
- GRUZINSKI, Serge, «Los mundos mezclados de la monarquía católica: los estudios españoles y portugueses y los orígenes de la globalización occidental», Conferencia Plenaria, 33ª Reunión Científica, Society for Spanish and Portuguese Historical Studies, Athens, Georgia, Estados Unidos, 12 de abril de 2002.
- , *Aux quatre coins du monde: les origines de la globalisation*, Paris, Fayard, en prensa.
- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- HUNTER, William A., *The Calderonian Auto Sacramental «El gran teatro del mundo»: An Edition and Translation of a Nahuatl Version*, New Orleans, Middle American Research Institute, 1960.
- JOHNSON, Carroll B., «Social Roles and Ideology, Dramatic Roles and Theatrical Convention in *El gran teatro del mundo*», *Bulletin of the Comediantes*, 49, 2, 1997, pp. 247-272.

- MOLINA, Alonso de, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana* (1571), México, Editorial Porrúa, 1970.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*, 2ª edición, edit. y enmendada por Alonso de Andrade y José Cassani, vol. 3, Bilbao, 1887.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, trad. por Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson, vol. 8, Santa Fe, School of American Research y University of Utah Press, 1950-1982.
- SELL, Barry D., Elizabeth R. WRIGHT y Louise M. BURKHART, «Traducida en lengua Mexicana y dirigida al Padre Horacio Carochi»: Jesuit-Inspired Nahuatl Scholarship in Seventeenth Century Mexico», *Estudios de Cultura Náhuatl*, en prensa.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Crítica*, 72, 1998, pp. 11-34.

*

WRIGHT, Elizabeth R., Louise M. BURKHART y Barry D. SELL. «Inspiración italiana y contexto americano: *El gran teatro del mundo* traducido por don Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl». En *Crítica* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 925-934.

Resumen. La traducción al náhuatl (la lengua del imperio azteca) de *El gran teatro del mundo* que preparó el cura mexicano don Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl (ca. 1642-1647) es la versión más antigua que se conoce del famoso auto calderoniano. Este artículo la reinscribe dentro del contexto de una empresa innovadora que recurrió a un pequeño pero representativo corpus del teatro peninsular como material didáctico para inculcar en los feligreses nahuas diferentes aspectos de la doctrina cristiana. Al mismo tiempo, se resalta cómo estas traducciones servían para mejorar la formación de jesuitas europeos en el idioma más prestigioso del México indígena. Nuestro cotejo de la representación del mundo como teatro en náhuatl se hace tomando como base la versión castellana del auto publicada en 1655.

Résumé. Entre 1642 et 1647, le prêtre mexicain don Bartolomé de Alva Ixtlilxochitl donne une traduction en nahuatl du *Grand théâtre du monde*, la célèbre pièce allégorique de Calderón. C'est à ce jour la plus ancienne version connue de ce drame religieux. À partir d'un petit échantillon représentatif du théâtre espagnol, Alva réalise un projet novateur. Il s'agit d'enseigner à la fois la doctrine chrétienne aux paroissiens nahua et la langue la plus prestigieuse du Mexique aux Jésuites. La comparaison de la représentation du monde comme théâtre telle qu'elle se trouve dans la traduction mexicaine avec celle du texte castillan a été faite à partir de l'édition de l'auto calderonien faite en 1655, et donc postérieure au manuscrit mexicain.

Summary. The Nahuatl (the Aztec language) version of the *Great Theater of the World* that the Mexican Priest Don Bartolomé de Alva Ixtlilxochitl prepared (ca. 1642-1647) is the oldest known version of the famous Calderonian allegorical religious play. This article analyzes this translation in the context of an innovative project that deployed a small but representative sample of Spanish theater in order to teach Nahua parishioners Christian doctrine and also to foment native language-learning among Jesuits. It also compares the representation of the world as a theater found in the Mexican translation with the Calderonian version of 1655.

Palabras clave. ALVA IXTILXÓCHITL. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Evangelización. *El gran teatro del mundo*. Náhuatl. Nueva España. Traducción.