



ALBERTO ESCALANTE VARONA

Universidad de La Rioja
alberto.escalante@unirioja.es

*LA BUONA MOGLIE Y LA BUENA CASADA: GOLDONI EN
ESPAÑA, Y EL JUEGO DE AZAR EN EL TEATRO EUROPEO DEL
SIGLO XVIII*

Resumen

En este artículo se realiza un comentario de *La buena casada*, traducción atribuida a Manuel Fermín de Laviano, dramaturgo madrileño, sobre la comedia *La buona moglie*, de Carlo Goldoni. En primer lugar, se ofrecerá la ficha bibliográfica de esta traducción y se comentará brevemente su recorrido escénico en Madrid en el último tercio del siglo XVIII. A continuación, se expondrá el problema bibliográfico que plantea el llamado "ciclo de *The Gamester*", relativo a las múltiples traducciones y adaptaciones de esta obra que se realizaron en Europa durante la segunda mitad del siglo (el *Beverley* de Saurin; *Le joueur* de Regnard). Después, se realizará un análisis comparado entre *La buona moglie* y *La buena casada*, para probar que esta es traducción de aquella. Por último, se comentará la pertinencia de incluir a *La buena casada* en el mencionado "ciclo", con el que solo tendría en común la presencia del juego de azar como recurso temático y la finalidad moralizante e instructiva del texto, común a la literatura dramática ilustrada.

Abstract

In this paper we comment *La buena casada*, a translation of *La buona moglie* (a comedy written by Carlo Goldoni) attributed to Manuel Fermín de Laviano, a Spanish playwright. First, we offer the bibliographic information of this translation and its performances in Madrid from 1780 to 1808. Then, we expose the bibliographic problem of the "*Gamester* cycle", related to the translations and adaptations of this English play that were written in European countries in the second half of the century (*Beverley*, by Saurin; *Le joueur*, by Regnard). Next, we compare *La buona moglie* and *La buena casada*, to prove that the text of Laviano is a true adaptation of Goldoni's play. At last, we comment the inclusion of *La buena casada* in the "cycle", proposed by some academic criticism; however, we consider that they only have in common the use of gamble as a topic and the moral and didactic purpose of those texts (as usual in Enlightened dramatic Literature).

1. Introducción

En la Historia del teatro europeo de la Ilustración, la llamada comedia sentimental o lacrimógena, o tragedia urbana, destaca como una de las principales contribuciones de la literatura dramática de las Luces. Fue una moda que permeó a todo el continente, lo que puede rastrearse en la creación de obras originales, según la poética de este género, y, sobre todo, en la proliferación de traducciones que permitieron la expansión de una nueva forma de entender y hacer teatro. Por supuesto, España no fue ajena a este proceso, y la comedia sentimental constituyó uno de los géneros más exitosos en la escena del último tercio del siglo XVIII.

En lo referente a los textos representados, los dramaturgos españoles mostraron una clara predilección por la obra de Carlo Goldoni, de quien se tradujeron numerosos textos. Uno de ellos, *La buona moglie*, derivó en *La buena casada*, tradicionalmente atribuida a Laviano. Sin embargo, la revisión crítica de esta cuestión plantea numerosos problemas que o bien no han sido tratados en profundidad, o bien las aportaciones al respecto están dispersas. En primer lugar, no existe ningún estudio comparado que pruebe de forma tajante y exhaustiva que *La buena casada* es traducción del texto goldoniano. En relación con este punto, y en segundo lugar, se ha propuesto que *La buena casada* está incluida en el llamado "ciclo de *The Gamester*", sobre traducciones de la homónima obra de Edward Moore; es una cuestión que debe aclararse de forma tajante. Y, por último, trasluce el problema crítico de la autoría de Laviano, que no se sostiene en ninguna prueba documental fehaciente.

Por ello, en el presente artículo realizaremos una aproximación crítica a esta obra que nos permita dar respuesta, en la medida de lo posible, a estos tres problemas. Partiremos de los datos bibliográficos y de representación de *La buena casada*, y de una revisión de la cuestión crítica sobre el "ciclo de *The Gamester*" y la recepción de la obra de Moore en Europa. A continuación, compararemos los textos de *La buona moglie* y *La buena casada* para probar que, en diferentes niveles de composición (personajes, argumento), la segunda es traducción de la

primera. Por último, y tras los resultados de esta comparación, comprobaremos si esta relación intertextual puede encajarse en el “ciclo de *The Gamester*”.

2. *La buena casada, entre La buona moglie y The Gamester*

Escribía Leandro Fernández Moratín en su relación *Viaje a Italia*¹:

Si hubiera de hacerse un paralelo entre el teatro italiano y el español, para decidir cuál está mejor, yo diría que el italiano es mucho mejor y mucho peor que el nuestro. Mejor porque además de las buenas traducciones de obras extranjeras en el género trágico, hay en él obras originales que exceden, con mucho, a las que en España se han escrito de treinta años a esta parte, y sería temeridad querer comparar las piezas de Mafei, Varanno, Pepoli, Alfieri y Monti a las de Cadalso, Ayala y Moratín. En la comedia no podemos presentar tampoco una docena de piezas comparables a las que se pueden entresacar de sólo Goldoni, y en esta parte les somos también muy inferiores, y si nos ceñimos a juzgar sólo entre los autores vivientes, ¿qué poeta cómico opondremos al Marqués Albergati y a Gerardo Rossi? Si este cotejo no nos es favorable, descendiendo un poco hallaremos quizá motivos de consuelo. Federici, Avelloni, Fiorio, Andolfati, y todos los que hoy surten los teatros de Italia, son, en mi opinión, tan semejantes, tan idénticos con nuestros Comella, Zabala, Monzín, Laviano, Fermín del Rey, Flores Gallo..., que sólo el idioma en que escriben los diferencia.

Para desgracia de Moratín, la situación de “decadencia” y “perversión” de la escena dramática que apreciaba en la corte madrileña tenía su equivalente en Italia. Dos son los puntos de contacto, según su juicio: la recepción de la estética neoclásica, aplicada al género trágico, en lo referente tanto a la traducción de piezas extranjeras como a la creación de obras originales, y la proliferación de malas comedias.

¹ L. F. de Moratín, *Viaje a Italia*, Rivadeneyra, Madrid 1867. Edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2000: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-a-italia--0/> (consultado el 24 de abril de 2019).

Goldoni y Laviano, desde la perspectiva de Moratín, se encuentran pues en las antípodas: el veneciano, como muestra de la buena comedia; el madrileño, como ejemplo de la comedia deleznable. Laviano, al igual que los otros dramaturgos mencionados por Moratín (y más tarde denominados por la crítica con el despectivo título de “Escuela de Comella”²), fue blanco de repetidas críticas del neoclásico³. No obstante, sus trayectorias profesionales sí encontraron un punto de conexión, casualmente en otro de los aspectos que señalaba Moratín sobre la práctica teatral italiana: la traducción. Fuera de categorizaciones estancas, la traducción es uno de los aspectos creativos que dan cuenta de los procesos de hibridismo entre la dramaturgia popular y la erudita. Laviano fue traductor de piezas firmadas por Boutet, Marsollier, Beaumarchais, Metastasio y, especialmente, Goldoni. Muchas de ellas eran obras neoclásicas, lo que, unido al ambiente cultural de reforma en el que desarrollaba su actividad teatral, potenció sin duda su viraje hacia nuevas formas más acordes con los gustos críticos de la crítica española de finales de siglo.

En el caso del teatro de Goldoni en España, por otra parte, la opinión de Moratín, a la luz de los textos contemporáneos a él y de la

² Término propuesto por el historiador Alberto Lista y Aragón (*Ensayos literarios y críticos*, Calvo-Rubio y Compañía, Sevilla 1844, pp. 226-228).

³ Así, Moratín, en su romance “A una dama que le pidió versos”, incluye a Laviano en una larga lista de malos comediantes que, “poseídos” por un “diablo” que les inspira “versillos de cadenas” con los que pueblan el teatro con “monstruos en vez de comedias”: de Laviano indica que escribe “mal cocidas menestras”, lo que alude a la irregularidad y mezcla de géneros trágicos y cómicos que caracterizaba la poética dramática popular en España. Puede leerse este romance en la edición de las *Obras* de Leandro Fernández de Moratín (*Obras de D. Leandro Fernández de Moratín. Tomo IV. Obras sueltas*, Imprenta de Aguado, Madrid 1831, pp. 261-263), tomo IV; hay edición de Pérez Magallón (en *Poesías completas (poesías sueltas y otros poemas)*, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona 1996). Por otra parte, el personaje don Eleuterio de *La comedia nueva* representa una imagen prototípica de todos estos dramaturgos (L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva. Comedia en dos actos, en prosa*, Oficina de Benito Cano, Madrid 1792, ff. 2r-2v), lo que incluye también a Laviano (aunque bien es sabido que el principal referente que tomó Moratín para componer este personaje fue su rival, Luciano Francisco Comella).

situación de las carteleras madrileñas, se revela como altamente prejuiciosa. Las obras que Laviano adaptó al metro castellano fueron bien recibidas por la crítica. Y el contacto entre ese “buen teatro” extranjero y el “mal teatro” español cuestiona, cuando no anula, la percepción moratiniana. Frente a juicios de valor, siempre basados en limitaciones conceptuales, la práctica teatral prueba una realidad muy diferente: un ambiente profesional en el que sus protagonistas, dramaturgos populares con un profundo conocimiento de las dinámicas escénicas internas y externas a la representación, prueban su pericia a la hora de adaptarse a los cambiantes gustos del público.

En suma, el triunfo de Goldoni y su positiva recepción crítica en España desembocan en su adaptación a las tablas patrias de la mano de autores injustamente condenados por la historiografía posterior al otro extremo de una dicotomía que, en la práctica, no fue tan estanca.

2.1. El marido extraviado y la buena casada: *ficha bibliográfica*

La buena casada se conserva tanto en un apunte manuscrito como en una suelta impresa. El apunte está localizado en la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM), con signatura Tea 1-89-20. Consta de tres cuadernos: el documento presenta notas escénicas y modificaciones, y no está firmado ni es autógrafo. Le faltan la portada y la lista de personajes. En el cuaderno 3 se incluyen las aprobaciones para representaciones de 1781 y 1817. El impreso se realizó en los talleres de Carlos Gibért y Tutó. No presenta datos de lugar de impresión ni año, aunque se puede datar entre 1781 y 1796, según las fechas conocidas de desempeño profesional del taller. Se conserva, entre otras bibliotecas, en la BHM, con signatura 89-20, y la Biblioteca Nacional de España (BNE), con signatura T/587 y T/14844(15). Cabe destacar que la suelta de la BHM presenta notas de representación.

La buena casada se estrenó el 22 de mayo de 1781, en el teatro de la Cruz⁴. Tuvo un notable éxito durante su estreno: duró siete días en

⁴ R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2008, p. 776. Herrera, quien por error incluye la obra por

cartel, consiguiendo una media de 3915 reales diarios. Andioc y Coulon⁵ establecieron una media de 6400 reales como recaudación para las comedias “sencillas” en el teatro de la Cruz: podría parecer, pues, que *La buena casada* no funcionó en taquilla, pero debemos tener en cuenta que la media propuesta por Andioc y Coulon abarca la totalidad de la temporada, con sus picos de mayor afluencia de público (sobre todo, Navidad y Carnaval) y otros periodos estacionales más relajados, así como comedias “de teatro” que llenaban las localidades y otras “sencillas” que no buscaban atraer a tanto público; igualmente, la reposición de *La buena casada* en un total de 13 ocasiones más desde 1781 hasta 1808 prueba que era una obra funcional y eficaz para cubrir las necesidades diarias de las compañías. De hecho, en similares términos encontramos *La suegra y la nuera*, con hasta diez reposiciones en el periodo⁶ 1782-1808.

En lo referente a la autoría de Laviano, debemos realizar algunas precisiones. Carecemos de recibos de cobro en los que quede patente que se trata de una traducción suya, al contrario que con otras tantas obras de las que sí podemos acceder a sus respectivos recibos. Laviano sí tradujo a Goldoni en otras ocasiones: *La bella guayanesa*, traducción de *La bella selvaggia* y estrenada en el teatro del Príncipe⁷ el 11 de septiembre de 1780, es suya, tal y como evidencia un apunte autógrafa conservado en la BHM (Tea 1-13-1, apunte B); y *La suegra y la nuera*, traducida de *La famiglia dell'antiquario* y estrenada en el teatro del

duplicado en su *Catálogo* debido a su doble título, indica las fechas de una representación en agosto de 1784, dudando en si se trataban o no del estreno (J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1993, p. 261); Ratcliffe recoge estos datos (M. Ratcliffe, *El teatro épico en el siglo XVIII español. El Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano*, en “Dieciocho. Hispanic Enlightenment”, 25(2), 2002, p. 35), si bien indica por error que se trata de fechas de estreno. Finalmente, Andioc y Coulon (*op. cit.*) corrigen los datos que aportaron en el mismo sentido en su *Cartelera* de 1996, y ofrecen las fechas correctas de estreno en la segunda edición de 2008, que es la que consultamos.

⁵ R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 866.

⁷ *Ibid.*, p. 643.

Príncipe⁸ el 9 de junio de 1781, es sin duda de Laviano, quien firmó el recibo de cobro por su trabajo el 16 de junio (BNE: 14016/3(32)). Carecemos, pues, de pruebas documentales que indiquen la autoría de Laviano. En la primera página de la segunda jornada del apunte manuscrito de *La buena casada*, localizado en la BHM y al que nos hemos referido antes, se indica que es una obra de un “ingenio incógnito”. No obstante, la autoría de Laviano ha sido admitida tradicionalmente (véase el *Catálogo* de Leandro Fernández de Moratín⁹ y un *Índice* manuscrito de obras reseñadas en el *Memorial literario*¹⁰ entre 1784-1790). La relación de la obra de Laviano con la obra de Goldoni, si bien por sí misma no prueba su responsabilidad tras esta traducción en concreto, sí la hace plausible. Igualmente, existen notables coincidencias con la traducción de *La suegra y la nuera*: en esta, Laviano cambió el escenario de Palermo a Cádiz; el traductor de *La buena casada* también elige esta ciudad andaluza para trasladar la acción, situada en Venecia en el texto italiano. Apoya también la adscripción a Laviano el que durante los días en que *La buena casada* duró en cartelera en su estreno (del 22 al 28 de mayo, teatro de la Cruz) se representó el fin de fiesta *La isla deshabitada*, también de este dramaturgo¹¹. Seguimos por tanto esta hipótesis, y trataremos esta traducción como obra de Laviano.

2.2 El “ciclo” de *The Gamester* en las traducciones europeas: un problema bibliográfico

La cuestión sobre la comedia original sobre la que se tradujo *La buona moglie* ha sido ampliamente tratada por la crítica. Aunque una lectura comparada de *La buona moglie* y *La buena casada* evidencia

⁸ *Ibid.*, p. 866.

⁹ L. Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma, Ynarco Celenio. Única edición reconocida por el autor*, tomo I, Imprenta de Augusto Bobée, París 1825, p. LIII.

¹⁰ *Índice alfabético de las comedias que se han representado en los coliseos de Madrid desde el día 1 de enero de 1784* (BNE: Mss/14758, f. 10r).

¹¹ *Ibid.*, p. 755.

inequívocamente la relación entre ambas¹² (como ya indicó, entre otros, Pagán¹³), en otras opiniones se relaciona la obra de Goldoni con el llamado “ciclo de *The Gamester*”. Si bien la confirmación o refutación de tal relación excede los límites de este trabajo (pues implicaría leer ambas obras atendiendo a sus similitudes temáticas más que argumentales, y situadas en su contexto sociocultural), sí ofreceremos a continuación algunos apuntes relativos a la posible relación entre el texto goldoniano y *The Gamester*.

Tal relación fue expuesta por McClelland¹⁴. *The Gamester* es una obra de Moore, fechada¹⁵ en 1753. Su éxito dio pie a una larga sucesión de traducciones en diferentes lenguas europeas, que ya rastrearon Fuentes¹⁶ y Calderone¹⁷. Sin embargo, el contraste de sus datos, complementados a su vez con las aportaciones de Aguilar Piñal¹⁸ en su *Bibliografía*, arrojan resultados en ocasiones contradictorios, que debemos manejar con cautela.

Diderot realizó una traducción “fiel”, titulada *Le joueur*, en 1760; no se representó, pero sí dio pie a una refundición de Saurin, con el permiso de Diderot, titulada *Béverlei*¹⁹, en 1767. Fuentes, por su parte, indica que la obra de Saurin se trata de una “traducción libre” sobre la de Moore, aunque no indica su dependencia con respecto a la de

¹² *Ibid.*, p. 936.

¹³ V. M., Pagán Rodríguez, *El teatro de Goldoni en España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid 1997, p. 104.

¹⁴ I. McClelland, *The Spanish Drama of Pathos*, Liverpool University Press, Liverpool 1970, p. 116.

¹⁵ [Edward Moore], *The Gamester. A Tragedy*, R. Franklin, Londres 1753.

¹⁶ Y. Fuentes Rotger, *El triángulo sentimental en el drama del Dieciocho*. (Inglaterra, Francia, España), Edition Reichenberger, Kassel 1999, p. 206.

¹⁷ A. Calderone, *Ideología y práctica de Neoclásicos y Románticos ante la traducción teatral*, en M. Á. Vega Cernuda y J. P. Pérez Pardo (coords.), *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, Universidad Complutense de Madrid 2005, p. 91, n. 20.

¹⁸ F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VI (N-Q)*, CSIC, Madrid 1991, p. 117; *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VII (R-S)*, CSIC, Madrid 1993, p. 815.

¹⁹ Cfr. B. J. Saurin, *Béverlei, tragédie bourgeoise*, Imprinta de V. Duchesné, París 1768.

Diderot. El éxito de *The Gamester* en el panorama teatral europeo surge a partir de la traducción de Saurin. Sobre ella se realizarán diversas traducciones españolas.

Fuentes indica que sobre ella se escriben *El jugador, o daños que causa el juego*, de 1779, de autor anónimo e “influida” por *Béverlei*, y *La buena casada* de Laviano, también bajo influencia de Saurin. Localiza una comedia de Zavala y Zamora, *El bueno y el mal amigo*, de 1793, que considera influida directamente por *The Gamester*.

Por otra parte, Calderone aporta otros datos. Indica una traducción española, sin fecha ni autor, titulada *Beverley o el jugador inglés*. También recoge una traducción de López de Sedano, en 1779, titulada *Estragos que causa el juego. El Beverly*. Localiza una versión italiana de la de Saurin: *Béverlei*, de Elisabetta Caminer Turra, fechada en 1769.

Igualmente, la *Bibliografía* de Aguilar Piñal aumenta la confusión. Localiza la anónima *El jugador, o los daños que causa el juego*, en dos copias atribuidas a Pablo de Olavide y Jáuregui que comentaremos a continuación (BNE: MSS/15502; British Library: Add. 33483). Pero también la traducción de Sedano en tres impresos (Barcelona, Francisco Generas, s. a.; Barcelona, Gibert y Tutó, s. a.; Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s. a.), aunque con el título de *Beverly o el jugador inglés*, que Calderone proponía para una traducción anónima que no hemos conseguido localizar con ese título.

Aumenta la confusión la existencia de una pieza en francés, por Regnard, *Le joueur*, que se diferencia de la de Moore/Saurin: se tradujo al español con el título de *El jugador, o los daños que causa el juego*. Se conservan manuscritos en BNE (MSS/15502) y BHM (1-121-2). Fuentes²⁰, ante la lectura del manuscrito de BNE (que es el que ya había recogido Aguilar) y la revisión del estado de la cuestión y los textos disponibles, diferencia entre el *Béverlei* francés y la obra de Regnard, comedia con final feliz en la que el ludópata protagonista se enmienda (frente al trágico final de *Béverlei*, en el que el homónimo protagonista

²⁰ Y. Fuentes, *op. cit.*, p. 254.

se suicida); dos textos que, sin embargo, han sido confundidos en los catálogos. Existe, efectivamente, un *Béverley* español, traducido del de Saurin²¹; y *El jugador*, en cinco actos, en verso y traducido del de Regnard. La confusión en los catálogos ha llevado a creer que existe también una traducción del texto de Saurin titulada precisamente *Estragos que causa el juego*: es probable, sin embargo, y a la luz de los datos recogidos, que tal traducción, con ese título (que correspondería a la traducción sobre Regnard), no exista.

En cuanto a la cartelera, los datos recogidos por Andioc y Coulon²² orientan nuestras conclusiones provisionales, pero entran en conflicto con los que encontramos en los estudios y catálogos ya indicados. En primer lugar, plantean la existencia de “como mínimo tres ‘Jugadores’, en realidad probablemente dos”. Mencionan los apuntes conservados de la traducción del *Béverlei* de Moore/Saurin. Indican también la existencia de una traducción de *Le joueur* de Regnard, en verso, conservada en BHM (1-40-1), y que Núñez²³ atribuye a Olavide; no coincide, por tanto, con las fichas bibliográficas recogidas por Aguilar Piñal, en cuanto a las traducciones de Olavide sobre el mismo texto (recordemos: los manuscritos de BNE y British). Sin embargo, Andioc y Coulon niegan que la traducción de BHM sea verdaderamente de Olavide, ya que Núñez remite a una opinión de Cotarelo, en *Iriarte y su época*, pág. 184, y “unas frases identificadoras [...] que en realidad no están”. En efecto, las únicas dos menciones a la traducción de Olavide en la obra de Cotarelo²⁴, no dicen nada de tales manuscritos, ni Cotarelo incluye versos u otras referencias que nos permitan identificar el

²¹ De hecho, podemos identificar dos traducciones distintas, en verso (BHM, Tea: 1-121-3) o en prosa (el ya mencionado impreso en Barcelona, oficina de Piferrer). Pero ambos deben diferenciarse necesariamente de las traducciones españolas sobre *Le joueur*, de Saurin, que comentaremos a continuación.

²² R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, pp. 932-933.

²³ Cfr. P. de Olavide, *Obras dramáticas desconocidas*, edición de E. Núñez, Biblioteca Nacional del Perú, Lima 1971.

²⁴ E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid 1897, pp. 185-186.

manuscrito citado de BHM como realizado por Olavide. Sí señala Cotarelo que dicha traducción se representó antes de 1770; aun así, hay representaciones documentadas de *El jugador* en 1771 y 1772, pero no sabemos si emplearían la traducción de Olavide. Sobre los apuntes de BHM bajo signatura 1-40-1, indican Andioc y Coulon que el apunte C presenta una letra más moderna que los otros dos, A y B, además de que C incluye referencias históricas que solo pueden ser posteriores a la Guerra de Independencia.

Sobre los otros apuntes en BHM, que ya hemos indicado, con signatura 1-121-2 (también bajo el título *Daños que causa el juego*, que aparecía en el manuscrito de BNE), Andioc y Coulon aportan también datos. En estos apuntes se anotan las fechas de representación de 1784, 1785 y 1802; la primera y la última, además, aparecen también consignadas en otra copia, aunque con otro título (*Malos efectos del vicio y jugador abandonado*), en el Institut del Teatre de Barcelona (ITB; ms. 61893). No obstante, Andioc y Coulon²⁵ señalan numerosas contradicciones entre estos datos bibliográficos, las cuentas de la cartelera y los listados de actores para representaciones copiados en los apuntes²⁶.

Las similitudes entre títulos, comunes por otra parte en la cartelera dieciochesca, sin duda han llevado a errores de identificación. Como *Estragos que causa el juego* aparece listada en el *Índice (1784-1790)* (f. 29r),

²⁵ R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 933.

²⁶ F. Lafarga (*La comedia francesa*, en F. Lafarga [coord.], *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Universitat de Lleida 1997, p. 99), de hecho, indica que *Malos efectos del vicio y jugador abandonado* fue la comedia representada en 1784; sin embargo, en el *Memorial* aparece identificada como *Estragos que causa el juego*. Como *Malos efectos del vicio* sí se registra una representación en 1802 (*Diario de Madrid*, 3 de septiembre). Lafarga identifica aun así este texto de 1784 con la traducción de Olavide, y aclara que esa versión también se ha documentado en otro manuscrito, *El jugador o daños que causa el juego*. Sigue abierta, no obstante, la responsabilidad de Olavide en esta traducción de 1784, que, como señalaremos, corresponde a los manuscritos de BNE e ITB bajo los títulos *Daños que causa el juego* y *Malos efectos del vicio*, respectivamente, y a los apuntes de BHM con signatura 1-121-2.

y por tanto en su correspondiente crítica en el *Memorial literario*²⁷, donde se indica que es una obra en cinco actos, que son los que precisamente tiene el texto de *Daños* conservado en BNE. La lectura de los apuntes conservados nos demuestra, efectivamente, que son tres textos distintos, pero que en realidad constituyen tres traducciones sobre dos textos diferenciados. Por una parte, una traducción al español del *Béverlei* de Moore/Saurin; por otra, dos traducciones diferentes realizadas sobre *Le joueur* de Regnard. Los apuntes de BHM de la traducción del *Béverlei* no los podemos relacionar con Laviano: efectivamente, la lectura comparada de *Le joueur*, de Regnard (original de 1697), y las diferentes *El jugador, o estragos [daños] que causa el juego* localizadas, título que en el *Índice* se relaciona con Laviano (no hemos localizado otras pruebas al respecto), demuestra que estas últimas son traducciones o adaptaciones del texto de Regnard.

Así, los manuscritos BHM 1-121-2 y BNE MSS/15502 corresponden a la misma traducción sobre *Le joueur*; el manuscrito de ITB también (tiene el mismo íncipit²⁸). Por otra parte, el texto de los tres apuntes BHM: 1-40-1 se corresponde²⁹ con una traducción Manuel de Gorostiza, impresa en 1820 (*El jugador: en cinco actos y en verso*, Madrid, imprenta de Repullés), también sobre *Le joueur* (tal y como indica en la portada del impreso, “Imitada de la que escribió *Regnard* con el mismo título en francés”). Está claro, pues, que ese apunte de BHM no tiene que ver con la traducción atribuida a Olavide ya por Cotarelo; como ya hemos visto, Aguilar Piñal considera que las traducciones de Olavide son las conservadas en BNE y British. Aunque la traducción de Gorostiza y estos apuntes 1-40-1 también se realiza sobre *Le joueur*, e igualmente en

²⁷ “La buena Casada”: Comedia, en “Memorial literario e instructivo, septiembre, Imprenta Real, Madrid 1784, pp. 102-103.

²⁸ M. del C. Simón Palmer, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, en “Cuadernos Bibliográficos”, 39, CSIC, Madrid 1979, p. 122.

²⁹ Los manuscritos BHM 1-40-1, los tres apuntes, tienen el mismo o similar texto que la traducción de Gorostiza (varían, por ejemplo, los éxplicit de B y C, que presentan versos adicionales de cierre frente a A y el impreso de 1820).

cinco actos y en verso, varían los nombres de los personajes con respecto a la otra traducción, en los manuscritos mencionados de BHM, BNE e ITB. Aun así, esto no ha supuesto impedimento para que otros estudiosos hayan confundido ambas traducciones y consideren que la del apunte BHM: 1-40-1 es la realizada por Olavide sobre *Le joueur*³⁰. Resta, pues, la duda de si los manuscritos indicados por Aguilar Piñal son verdaderamente de Olavide. En el texto de BNE no hay ningún dato, ni firma, que nos permita confirmar tal atribución (por contra, no hemos podido consultar el manuscrito de la British), y no hay marcas de identificación en los apuntes de BHM: 1-121-2. Se abren varias posibilidades a este respecto: que Gorostiza realizase su traducción sobre otra previa de Olavide; que la traducción de Olavide sea efectivamente la que indica Aguilar Piñal y que se conserva en los citados manuscritos de BNE (MSS/15502), BHM (1-121-2), ITB y British, copias tardías para representaciones a partir de la década de los 80; o que esta última traducción sea de otro autor (¿Laviano, tal vez³¹?), y la de Olavide no se hubiese conservado.

El panorama, como vemos, es complejo y precisa de una atenta lectura comparada entre todos los textos que conforman el corpus. No obstante, en relación con los objetivos de este trabajo, la inclusión de la traducción de Laviano tiene que ser precisada. *La buena casada* es, sin lugar a duda, una traducción de *La buona moglie* de Goldoni³². La inclusión en el "ciclo de *The Gamester*" se debe sin duda a que, en el texto de Goldoni, uno de los temas principales es la adicción al juego que sufre uno de sus protagonistas, lo que le lleva a desatender sus obligaciones maritales y paternas. Goldoni, aficionado al juego, trató

³⁰ Véase la edición de Núñez (Olavide, *op. cit.*), que, como vimos, remite a los apuntes de BHM: 1-40-1 y que considera traducción de Olavide; pero este texto no coincide con el de BNE, que Aguilar atribuye a Olavide, y sí con el de Gorostiza.

³¹ En el *Índice* se le atribuye, precisamente, la autoría sobre una representación de *El jugador* de 1784. Sin embargo, esta es la única mención que encontramos al respecto, lo que abre un problema crítico demasiado complejo como para tratarlo aquí.

³² Incluida en C. Goldoni, *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni*, tomo segundo, imprenta de Giuseppe Bettinelli, Venecia 1749.

este tema en numerosas piezas: especialmente en *Il Giocatore*, de 1750, que versa sobre los peligros de la ludopatía. El título de esta obra fue precisamente traducido como *The Gamester* en la versión inglesa de las *Mémories* de Goldoni³³. Sin embargo, y teniendo en cuenta las fechas de cada texto, *La buona moglie* es anterior a *The Gamester* de Moore. Si ambas pertenecen a un mismo ambiente cultural, en lo relativo a la percepción social del juego y su plasmación en la literatura dramática, correspondería a otro estudio que no podemos plantear aquí. Nos interesa indicar a continuación cuáles son las numerosas similitudes textuales que prueban que *El marido extraviado y la buena casada* es traducción de *La buona moglie*.

3. La buena casada, una traducción sobre Goldoni en el panorama teatral español

Es evidente que *La buena casada* es traducción de *La buona moglie*. El argumento es exactamente el mismo, y las variaciones realizadas se deben principalmente a diferencias existentes entre los dos sistemas culturales de ambos dramaturgos, Goldoni y Laviano, así como a algunos rasgos formales y simplificación de tramas. Pero, por lo general, se trata de una traducción muy fiel, más que una adaptación libre. Laviano respeta los rasgos de los caracteres de los personajes, conserva algunos juegos dialógicos que sirven para introducir comicidad y, aún más importante, mantiene el conflicto núcleo de la obra, sobre el que se transmite su contenido didáctico.

En cuanto a las principales diferencias, son lógicas debido a las circunstancias de traducción. El argumento ya no se desarrollará en Venecia sino en Cádiz: ello implica la adaptación de los personajes de la *commedia dell'arte* a los tipos populares españoles, así como a la modificación o supresión de determinados escenarios venecianos. Laviano, quien nunca escribió quien nunca escribió teatro en prosa (que sepamos), versifica con acierto el texto en prosa de Goldoni. Por último,

³³ C. Goldoni, *Memoir of Goldoni, written by himself: forming a complete history of his life and writings*, traducción de John Black, imprenta de Henry Colburn, Londres 1814, p. 382.

suprime una acción secundaria que involucra una paternidad no reconocida sobre uno de los personajes.

El reparto de personajes, por tanto, queda configurado de la siguiente manera:

<i>La buona moglie</i>	<i>La buena casada</i>
Bettina, esposa de	Aniceta
Pasqualino, hijo de	Paulino
Pantalone de Bisognosi, mercader.	Don Prudencio
El Marqués de Ripaverde.	Marqués de Monteverde
La marquesa, su esposa.	Marquesa de Monteverde
Lelio, hijo descubierto, de Messer Menego Cainello	Jacinto
Catte, hermana de Bettina.	Nicasia
Arlecchino, su marido. Un camarero de taberna	Criado
Brighella, criado del Marqués.	Alejo
Momola, criada de Bettina.	Juliana
Messer Menego Cainelo, gondolero.	(No aparece)
Nane, gondolero. Tita, gondolero.	El Desalmado
Sbrodegona, mujer. Malacarne, mujer.	La Extremeña La Sevillana
[Esbirros]	Escribano

En *La buena casada*, se mantienen todas las relaciones familiares del texto original. Aniceta es esposa de Paulino, quien se deja seducir por los vicios que le propone Jacinto. Esta actitud desagrada profundamente a Prudencio, padre de Paulino. El marqués está enamorado de Aniceta y trata de seducirla, del mismo modo que la marquesa corteja a Paulino, pero solo para conseguir dinero de él: ambos marqueses son pobres, y

acuerdan estafar a Paulino siempre que pueden para poder subsistir. Al mismo tiempo Nicasia, mujer impetuosa, zafia y egoísta, intenta que su hermana, Aniceta, acepte las proposiciones del marqués. Alejo y Juliana, criados, se mueven por sus propios intereses, y les revelan información doméstica sobre la relación entre Aniceta y Paulino a los marqueses y Nicasia, indistintamente.

Los principales cambios en el reparto se deben a adaptaciones que realiza Laviano a la realidad cultural española. Por una parte, suprime los personajes de Nane y Tita, pues su profesión de gondoleros no tiene equivalencia con el escenario gaditano en el que ambienta su adaptación. De ahí también que el personaje del Escribano sustituya a los “esbirros” que detienen al Marqués cuando este, en la obra de Goldoni, intenta escapar de sus acreedores en una góndola. Esto lleva también a eliminar el personaje de Messer Menego: en este caso, además, ello implica obviar la acción secundaria protagonizada por él y por Lelio; este se considera su hijo, pero Menego no lo reconoce como tal, lo que lleva finalmente a una reyerta de taberna en la que Lelio muere (a manos de Nane y Tita). Laviano, en lugar de adaptar la profesión de Menego a otra más cercana a la realidad social española, decide prescindir de toda esta subtrama, y ambienta la muerte de Jacinto en una pelea contra el Desalmado, su compinche de estafas, quien amenaza con revelar tales tejemanejes a Paulino si no recibe más beneficios³⁴. Las dos mujeres de mala vida en la

³⁴ Sin embargo, la supresión de esta acción secundaria redundante en que el tema de las relaciones paterno-filiales quede debilitado en comparación con lo logrado por Goldoni. La trágica relación entre Menego y Lelio es un reflejo deformado y negativo de la mantenida entre Pantalone y Pasqualino. Menego, de hecho, tras la muerte de Lelio, le impele a Pasqualino que respete a su padre y nunca se separe de él, al contrario de lo que él mismo ha hecho con Lelio, a quien jamás reconoció como hijo. De este modo, la muerte de Lelio tiene mayor impacto para Pasqualino, quien asiste no solo al final traumático a una vida licenciosa, sino también a las consecuencias derivadas de la falta de respeto y confianza entre hijos y padres. En la traducción de Laviano, este matiz se pierde, y la conversión de Paulino no se debe a una reflexión sobre su condición de hijo (y padre a la vez de un bebé, por lo que el consejo de Menego se aplica en dos direcciones), sino a su miedo a acabar muerto como resultado de sus inadecuadas acciones. De este modo, se refuerza la interpretación que realizamos del cambio en el inicio de la obra efectuado por

obra de Goldoni, Sbrodegona y Malacarne, aparecen en la traducción de Laviano como dos personajes tipo, cuya procedencia geográfica denota su caracterización negativa según los códigos de la época: la Extremeña y la Sevillana. Igualmente, Laviano prescinde del arquetipo de Arlecchino, el Arlequín de la *commedia dell'arte*, y lo funde con el Criado de la taberna: ello implica, igualmente, que desaparezca del reparto el marido de Nicasia en la versión española, aunque sí es mencionado durante la obra.

Pese a estos cambios, el grueso argumental de la comedia, depositado en sus personajes principales y las relaciones que mantienen entre ellos, se mantiene intacto. La caracterización de los protagonistas de *La buena casada* es igual a la de sus equivalentes en *La buona moglie*. Igualmente, Laviano realiza cambios en la estructura de la pieza que evidenciarían ya no solo su adaptación a los códigos culturales españoles, sino también su empeño en focalizar sobre otros aspectos temáticos y en reforzar la coherencia de la acción.

Si *La buona moglie* comienza con el lamento de Bettina en su casa, mientras acuna a su hijo, reprende a Momola por ser una criada cotilla y atiende a su hermana Catte para presentar así en su diálogo el conflicto central de la pieza (el comportamiento inapropiado de Paulino), Laviano en *La buena casada* traslada al inicio las escenas 8-16 del texto de Goldoni, correspondientes a la presentación de los marqueses, Paulino y Jacinto, y a la partida de cartas entre estos que culmina con la estafa de la que es víctima Paulino.

Otro cambio destacable tiene lugar al inicio de la tercera jornada. Como ya hemos indicado, Laviano suprime los personajes de los gondoleros, ya que no corresponden a referentes culturales españoles. De este modo, la escena protagonizada por ellos, correspondiente al arresto del marqués, debe ser reescrita. La decisión que toma Laviano paradójicamente redundará en el refuerzo de la construcción tipológica

Laviano, que comentaremos más adelante: el tema central de esta traducción es el esfuerzo de Paulino por cambiar, antes que la firme voluntad de Aniceta por ser fiel pese a las adversidades.

de Prudencio. Si en la obra de Goldoni, en el desenlace, Pantalone anunciará que usará su influencia para liberar al marqués de prisión, aunque antes no han compartido ninguna escena, Laviano sitúa al comienzo de la tercera jornada al marqués, a Prudencio y a la marquesa (ausente de la escena de los gondoleros). Prudencio, como hombre generoso, le da dinero al matrimonio para que escape. Sin embargo, un escribano aparece y detiene al marqués. Entonces, Prudencio promete ayudar al marqués para sacarlo de la cárcel. Por medio de este cambio, se potencia el carácter positivo del personaje al mismo tiempo que se hace más coherente su declaración final de haber intercedido judicialmente en la liberación del marqués, pues ya el público habrá visto una interacción entre ambos personajes.

La buena casada se adapta así al código del género de la comedia sentimental o tragedia urbana³⁵, en auge por aquel entonces. La crítica de la representación de 1784 en el *Memorial literario* señaló el patetismo ridículo de las extremadas pasiones de sus personajes, materializadas en el personaje del bebé, hijo de Aniceta y Paulino:

Advirtieron bastante regular esta Comedia, y bien expresados los caracteres de la buena Casada, del buen Padre y Suegro, del necio marido embriagado en el juego y comilonas; el mal amigo D. Jacinto, insolente contra el buen viejo y seductor del incauto Paulino. Las expresiones y sentencias, y reflexiones de correccion agradaron bastante, y la enmienda del perdido joven manifestó la doctrina y costumbres que resaltaban en esta Comedia, poniendo al lado del vicio el contraste de la virtud.

No obstante el niño y la cuna y otras puerilidades que trahen consigo estas Scenas de niños, no gustaron á algunos sérios juzgando que, ó ya porque los expectadores se rien, ó porque turban la gravedad de los lances, se interrumpe la ilusion.

³⁵ Véanse los estudios de M. J. García Garrosa (*La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Caja Salamanca D. L., Valladolid 1990) y J. Cañas Murillo (*La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres 1994) sobre la configuración particular de este género en la tradición dramática española.

El pequeño sirve de símbolo del tema de las relaciones paternofiliales (de Paulino tanto hacia su hijo como hacia su padre), así como catalizador explícito del buen o mal comportamiento de Paulino como esposo: el hombre será buen marido en tanto y en cuanto su comportamiento beneficie a su hijo pequeño, inocente e indefenso. Esta será la doctrina principal para la comedia, tomada directamente del original veneciano, sin modificaciones en cuanto a su contenido moral. Los censores españoles verán con buenos ojos para fomentar la educación de los espectadores en buenas costumbres, tal y como se indica en las censuras incluidas al final del apunte manuscrito:

Esta comedia, lejos de tener cosa alguna que pueda impedir su representación, contiene buena doctrina, que la hara util al publico; salvo melior juicio.

[...] damos lizenca para que en qualquiera de los theatros comicos de esta Corte; se pueda representar la comedia [...] ha sido vista y reconocida, y no contiene cosa alguna contra nuestra Santa Fe, y buenas costumbres [...] El pensamiento no es nuevo pues hay comedia impresa de la Prudente Casada, y muí buena; la presente me parece nezesita pulir algunas bozes que no son propias en piezas serias, y que se an de ejecutar en theatros cultos.

4. ¿*La buena casada*, en el “ciclo” de *The Gamester*?

Los datos hasta ahora expuestos prueban, por un lado, que *La buena casada* es traducción de *La buona moglie*; los principales cambios se deben a cuestiones de adaptación de las referencias culturales venecianas al contexto español, en una ciudad de Cádiz de la que tampoco se ofrece una imagen estereotipada (más allá de los personajes de la Extremeña y la Sevillana, que son tópicos intercambiables, no ligados a un escenario en concreto). La cuestión que resta es analizar en qué medida se incluiría *La buena casada* dentro del “ciclo de *The Gamester*”, tal y como ha propuesto la crítica.

El problema crítico que detectamos como punto de partida es la confusión existente entre las diferentes versiones y adaptaciones que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVIII, por toda Europa, de *The*

Gamester, de Moore. A esto contribuye la no identificación de algunos de los textos originales del “ciclo”, que propiciaron traducciones posteriores. Como indicamos, *Il Giocatore* se traduce como *The Gamester* en la versión inglesa de las *Memorias* de Goldoni. Ello, unido a las similitudes entre ambas obras con *La buona moglie* en lo relativo al tratamiento que en ellas se hace del tema del juego, ha podido implicar la confusión entre todas ellas, y la inclusión de *La buona moglie* dentro del “ciclo de *The Gamester*” (sumado a que tal vez no se conocía la relación directa entre *La buona moglie* y *La buona casada*). Pero no detectamos conexiones textuales explícitas entre *The Gamester* y *Il Giocatore*. La comedia de Goldoni, como también hemos señalado anteriormente, es anterior al drama de Moore. La traducción del título *Il Giocatore* como *The Gamester* es solo una cuestión lingüística, más que una evidencia de intertextualidad. Aun así, este es un tema idóneo para un estudio comparativo más exhaustivo que excedería los límites de nuestro presente trabajo. Quedaría por comprobar si hay relación entre una anterior *The Gamester*, de época isabelina, y la comedia goldoniana, que evidenciase la inclusión de estos y otros textos en una corriente teatral y europea de argumentos, temas y motivos sobre el juego, y que tal vez influyese a Goldoni y a otros autores³⁶.

Del mismo modo, tampoco localizamos conexión alguna entre *Il Giocatore* y *La buona casada*³⁷, así como entre *The Gamester* y la traducción de Laviano, ni de forma directa ni a través de la traducción de Saurin, *Béverlei*: el argumento y los personajes de ambas comedias son completamente distintos. Las opiniones críticas sobre el asunto que hemos recopilado se basan en las evidentes similitudes relativas al tratamiento que se hace en todos estos textos sobre el tema de la

³⁶ Ambas piezas no guardan ninguna similitud argumental: mientras que la moralización de *The Gamester* se produce de forma trágica, con la muerte del protagonista, Beverley, en *Il Giocatore* el protagonista, Florindo, termina redimiéndose.

³⁷ Coinciden en algunos personajes, como Pantalone, Brighella y Arlecchino, pero ello solo se debe a reutilizaciones de tipos que Goldoni tomó de la *commedia dell'arte*, sobre los que construyó su propia fórmula teatral, lejos ya de la improvisación propia de este género, pero conservando todos los rasgos de caracterización tópica de estos agonistas.

ludopatía. Sin embargo, son similitudes inevitables atendiendo a los rasgos tipológicos de dicho tema: que en *La buena casada* y *The Gamester* se desarrollen situaciones sobre los problemas que acarrea el juego, a través de personajes como el jugador, el falso amigo o la esposa sufriente, no implica que ambas obras estén conectadas, sino que pertenecen a un mismo esquema mental. Los personajes en todas estas piezas responden a arquetipos con los que los autores manifiestan su repulsa hacia la ludopatía, que atiende a la finalidad instructiva y moralizante que quieren transmitir con sus textos.

Goldoni era un apasionado del juego, tal y como él mismo declara en sus *Memorias*³⁸. Pero, aun así, caracteriza esta afición de forma negativa para reforzar el carácter didáctico de la obra; a este respecto, aporta una curiosa anécdota sobre el impacto que tuvo en el estreno sobre el ánimo de los espectadores, consiguiendo incluso que modificasen su conducta (lo que reafirma la utilidad de la obra; su finalidad instructiva resultaría inútil si no se materializaba en hechos concretos)³⁹:

Mi si è fatto credere che questa scena avesse prodotto a Venezia una conversione. Mi si è anche fatto conoscere il giovane che s'era trovato nel caso di Pasqualino e che era tornato in seno alla famiglia. Se la storia è vera bisogna dire che il giovane, prima d'assistere alla commedia, avesse già delle buone disposizioni per convertirsi. E se la mia commedia può aver avuto parte in questo ravvedimento, ciò è dovuto forse all'accento energico di Pantalone che aveva l'arte di agitar le passioni e di toccare i cuori fino alle lacrime.

Ecco due commedie fortunatissime, il cui sogetto era stato da me attinto al ceto popolare. Dappertutto io cercavo la natura, e la trovo sempre bella quando mi forniva dei modelli virtuosi e dei tratti di buona morale.

³⁸ C. Goldoni, *Memorie*, traducción de E. Levi, Einaudi Editore, Turín 1967.

³⁹ *Ibid.*, p. 259.

El contexto, pues, resulta indispensable para entender toda la carga significativa de *La buona moglie* como obra de un aficionado al juego que, sin embargo, es consciente de sus peligros, y por consiguiente, e imbuido en la corriente moralista del teatro de su época, escribe para instruir a los espectadores en buenos comportamientos. Véase, a este respecto, el siguiente pasaje de las *Memorias* de Goldoni, a propósito del fracaso de *Il giocatore*⁴⁰:

Nella *Bottega del caffè*, terza commedia dell'annata, io avevo felicemente collocato un giocatore, rappresentato dal nuovo Pantalone a viso scoperto in un modo assai piacevole e interessante. Credendo di non aver detto abbastanza su questa sciagurata passione, mi proposi di trattare a fondo la materia; ma il giocatore, che nella *Bottega del caffè* aveva una parte secondaria, la vinse su quello che qui aveva la parte principale.

Bisogna inoltre aggiungere che in quel tempo a Venezia tutti i giochi di fortuna erano permessi. C'era allora quel famoso Ridotto che arricchiva gli uni e rovinava gli altri, ma che attirava i giocatori dalle quattro parti del mondo facendo circolare il denaro.

Mettere alla scoperta le conseguenze di questo pericoloso passatempo e ancor più la malafede di certi giocatori e i sotterfugi dei mediatori del gioco non era troppo opportuno, e in una città di duecentomila anime alla mia commedia non dovevano mancare i nemici.

La repubblica di Venezia da poco ha proibito i giochi di fortuna, sopprimendo il Ridotto. Certo ci saranno alcuni che si dorranno di questa soppressione; ma, per provarne la saggezza, basti dire che quelli stessi del Maggior Consiglio che amavano il gioco, hanno votato in favore del nuovo decreto.

Io non cerco di scusare la caduta della mia commedia con ragioni estranee. Essa naufragò: dunque era cattiva; e non è poco per me che di sedici commedie essa sia stata la sola caduta.

Por su parte, la escritura y representación de *La buona moglie* se produce en un momento en el que el juego de azar había sido prohibido

⁴⁰ *Ibid.*, p. 282.

en la República de Venecia. El juego, de hecho, constituye un tema frecuente en la obra dramática de este dramaturgo veneciano⁴¹:

La terza passione di Carlo Goldoni, del resto da lui confessata in varie occasioni, era il gioco. Quiasi si può dire che come da fanciullo gli avevano insegnato a tenere fra le dita la penna d'oca per scrivere, cori le sue mani avevano preso subito altrettanta confidenza con le carte da gioco.

[...]

Ovviamente conoscendo in ogni suo aspetto le case da giuoco e i salotti privati ed avendo quindi potuto fare una larga esperienza di tipo, di figure ed anche di macchiette, in diverse commedie punterà la sua attenzione sul giuocatore. Nella 'Bottega del caffè', sotto la beffarda costante sorveglianza di don Marzio, il giovane mercante di stoffe Eugenio passerà giorno e notte alla bisca di Pandolfo rovinandosi fisicamente ed economicamente e mettendo in disperazione la sua buona moglie Vitorria, finchè, grazie al generoso interessamento del caffettiere Ridolfo, riuscirà a rinsavire.

Ne 'Il giuocatore' si ripete in qualche modo l'identica vicenda con Florindo, fidanzato di Rosaura e segreto amante di Beatrice, il quale sarà facile vittima dei bari e disposto a qualsiasi vergognoso compromesso.

Nel 'Prodigo', nella sontuosa villa sul Brenta del ricco e balordo Momolo, si giuoca allegramente a picchetto. E così nella 'Putta onorata' con la marchesa Beatrice che si dibatte nelle grinfie degli usurai.

Nel 'Cavaliere e la dama' si impone il faraone, mentre nell' 'Avvocato veneziano' domina il più familiare tresette. Nel 'Buon amico' Lelio narra al suo salvatore Florindo come una movimentata partita a carte stesse per finire tragicamente per lui, con una lama infilata nello stomaco.

Si giuoca nella 'Serva amorosa', nella 'Sposa sagace', nei 'Mercantanti', nelle 'Donne curiose', nel 'Contratempo', nella 'Cameriera brillante', nel 'Vecchio bizzarro', nella 'Donna di governo' e, ovviamente nelle 'Avventure della villeggiatura'. Ma oltre ai vari giouchi di carti, quiasi tutti d'azzardo, nelle commedie di Goldoni trova posto anche il lotto.

[...]

⁴¹ B. de Cesco, *Goldoni e...*, Rebellato Editore, Venecia 1978, pp. 33-36.

Carlo Goldoni, che amava il giuoco, non intende certo dimostrarsi un patito inguaribile. Nella prefazione a 'Il giuocatore' scrive infatti: 'Non occorre adularsi: chi giuoca, giuoca per vincere, e il desiderio di vincere ha il suo principio o dall'avarizia o dalla scotumatezza, nel primo caso cerca il giuocatore di vincere per accumulare, nel secondo per apagare le sue voglie non misurate con la sua condizione. Vi è un piccolo eccitamento al giuoco proveniente dalla poca volontà del far bene. Arricchirsi o soddisfarsi almeno con poca fatica, senza studio e senza merito, è una cosa che agli ozioso piaci infinitamente; ma siccome spesso volte accade loro di perdere il poco certo per la speranza del molto incerto, ciò dovrebbe alfine disingannarli'.

Partiendo de esto, debemos entender que la presencia del juego como recurso temático y compositivo en las obras de Goldoni responde tanto a un tópico común como a una preferencia personal, estrechamente ligada con las circunstancias específicas en las que el dramaturgo veneciano desarrolló su carrera. En ese sentido, las similitudes temáticas, tipológicas y en lo referente a motivos y recursos entre *The Gamester* y *La buona casada*, dentro de la compleja red de traducciones y adaptaciones europeas de la obra de Moore (y su confusión con la de Regnard), responden más bien a coincidencias inevitables, pues ambas tratan el mismo asunto con una semejante intención moralizante por parte de los autores. Por el contrario, las relaciones intertextuales entre *La buona casada* y *La buona moglie* sí son evidentes. Laviano traslada los personajes y las escenas de la obra original a la escena madrileña. Adapta todos los sucesos del argumento goldoniano, si bien altera su orden en ocasiones puntuales. Ello puede interpretarse tanto como una forma de facilitar el montaje escénico de la obra, como un cambio consciente con el que reinterpretar sutilmente la finalidad didáctica del texto.

Como ya indicamos, la mayor modificación estructural realizada en la traducción se localiza en el comienzo de la primera jornada. De este modo, Laviano focaliza su atención en el conflicto explícito del argumento: al elegir como inicio de la obra la partida de cartas en lugar de las quejas de la esposa, el protagonismo recae en Paulino y en su mal

comportamiento. Prefiere incidir en las causas, antes que en las consecuencias, al contrario de lo que ocurría en *La buona moglie*. Aunque esta escena de juego también se representa en la obra de Goldoni justo a continuación del mencionado lamento inicial de Bettina, la partida ya se supedita a dicho lamento: esto es, a la voluntad expresa de Bettina por ser una buena esposa. Laviano, sin embargo, se centra en el esfuerzo de Paulino por ser un buen marido: acentúa su mal comportamiento y sus deseos ímprobos por mejorar⁴², para a continuación representar los efectos de tales culpas en su familia, en el llanto de Aniceta, sola y hambrienta con su bebé⁴³. Así, fusiona en una única escena tanto el lamento inicial de Bettina en *La buona moglie* como la visita de su suegro, Pantalone, inmediatamente posterior a la partida de cartas.

⁴² No obstante, esto no va en detrimento de la importancia de Aniceta como personaje que también sirve para transmitir al público un comportamiento ejemplar para las esposas: téngase en cuenta que la pieza se titula originalmente *La buona casada*, aunque este será el subtítulo para un nuevo título principal, *El marido extraviado*, en el que sí se hace hincapié en el mal comportamiento de Paulino como argumento central. En todo caso, también en este doble título los dos cónyuges se establecen como núcleos argumentales del conflicto.

⁴³ Como vemos, las circunstancias de la muerte de Jacinto confirmarían esta interpretación. El propósito de enmienda de Paulino carece de la fuerte connotación paterno-filial del texto de Goldoni. El tema principal de la traducción de Laviano, representado ya desde su comienzo, es el esfuerzo de Paulino por ser mejor marido y padre. Su miedo a morir no se interpreta, como en el caso de Pasqualino, como una reacción a las consecuencias nefastas de desobedecer a un padre, sino a un terror con un fundamento más genérico: la muerte de Jacinto causada por el engaño y el malvivir es lo que fomenta que Paulino recuerde sus obligaciones paternas y maritales; en el texto de Goldoni, por el contrario, las circunstancias familiares entre Lelio y Menego son las que llevan a tal desenlace, y son las que motivan el cambio en Pasqualino. En definitiva, al suprimir la acción secundaria de Lelio-Menego, Laviano desarrolla otro matiz en la caracterización psicológica de Paulino, aunque ello implica una menor complejidad en sus rasgos. Lo que le interesa es centrarse en la redención del personaje, en un sentido general (como padre-marido-individuo a la vez), lo que se evidencia ya desde el cambio estructural de la acción ya comentado en el inicio de la pieza, donde se plasma el mal comportamiento de Paulino, sin otro tipo de connotaciones (no como en *La buona moglie*, en donde, en esta misma escena, Lelio menciona su inexistente relación con Menego, y cómo ello ha determinado su mala vida).

Además, escenográficamente esta fusión de situaciones facilitaría la labor de los tramoyistas, pues no se verían obligados a cambiar repetidamente de escenario (de casa de Aniceta a casa de los marqueses, para a continuación volver a casa de Aniceta), como sí ocurre en el texto de Goldoni⁴⁴.

Así, la traducción de Laviano tiene que encuadrarse necesariamente en el ambiente de reforma teatral e intensificación del potencial instructivo del teatro, coetáneo a los años en los que este dramaturgo madrileño desarrolló su carrera teatral. El teatro de Goldoni también destaca por su carácter moralizante (a lo que contribuye su ambientación burguesa urbana), lo que incide en su positiva recepción por parte de los traductores españoles, quienes ven en sus argumentos y temáticas un material que también podría resultar de interés para los objetivos didácticos de la censura española. La crítica recibió favorablemente la traducción de Laviano por el carácter moralizante de su argumento: una defensa de las buenas costumbres a nivel individual, que se extrapolan tanto al plano familiar como al social. Los buenos comportamientos son premiados, y los malos, castigados: de forma tópica, incluso las actitudes más ingratas hacia las figuras de autoridad -como en el caso de Paulino hacia Prudencio- se perdonan debido a la inviolabilidad de los lazos familiares; de igual forma, una vida plagada de vicios y malos comportamientos hacia otros ciudadanos -como en el caso de Jacinto- culmina trágicamente de forma proporcional a las injurias cometidas.

Desde esta perspectiva, en definitiva, todas las comedias hasta aquí rastreadas (*La buona moglie* e *Il Giocatore*, de Goldoni; *The Gamester* de Moore, y sus múltiples traducciones, con especial atención a *Béverlei*, de Saurin; *Le joueur*, de Regnard; *La buena casada*, de Laviano) se caracterizan

⁴⁴ Las obras de Laviano siguen una tónica escenográfica común en la época: las acciones están supeditadas a los escenarios, y estos se distribuyen de manera que cada jornada esté desarrollada en tres o cuatro localizaciones que se presentan consecutivamente y rara vez se repiten en la misma jornada. Independientemente de que Laviano focalice la atención argumental en el juego y el mal comportamiento de Paulino, algo evidente en el cambio textual que hemos comentado, también sería un fuerte condicionante para tal cambio el facilitar la labor técnica en la distribución de los escenarios.

por su fuerte contenido ejemplarizante, a través de la temática del juego. Por ello, todas pueden encuadrarse en un mismo esquema argumental, una misma red temática. Pero carecemos de semejanzas formales y textuales para confirmar, tal y como han propuesto algunas posturas críticas, que todas ellas constituyen ramificaciones del llamado “ciclo de *The Gamester*”, cuyo éxito literario europeo es evidente a la luz de sus múltiples traducciones, pero del que deben desvincularse las obras de Goldoni y, sobre todo, la traducción de Laviano sobre *La buona moglie*.

5. Conclusiones

La buena casada, traducción tradicionalmente atribuida al dramaturgo madrileño Manuel Fermín de Laviano, en realidad no puede adscribirse con total certeza a él: carecemos de recibos, autógrafos u otras pruebas documentales para ello. Sin embargo, sus coincidencias compositivas con respecto a *La suegra y la nuera* (también traducción de una comedia de Goldoni, ambas ambientadas en Cádiz, personajes de la *commedia dell'arte* adaptados a los tipos de la tradición dramática española) nos permiten hipotetizar con cierta seguridad que Laviano, efectivamente, la tradujo a partir de *La buona moglie*, de Carlo Goldoni.

Por otra parte, tanto *La buona moglie* como *La buena casada* han sido incluidas en algunas aportaciones críticas en el llamado “ciclo de *The Gamester*”, de traducciones de la homónima obra de Edward Moore de 1753, que dio lugar a una versión en francés, *Béverlei*, de Saurin, que gozó de una amplia difusión en Europa. Sin embargo, el cotejo entre el texto de Laviano y el de Goldoni demuestra que el madrileño tradujo al veneciano, y no se inspiró en el texto de Moore/Saurin, radicalmente diferente en argumento y tono; igualmente, no hemos conseguido determinar que Goldoni escribiese su comedia en relación con *The Gamester* o *Béverlei*. Por el contrario, sí podemos indicar que *Il Giocatore*, de Goldoni, fue traducida al inglés como *The Gamester*, pero su composición es anterior a la de la obra de Moore. Por otra parte, *Le joueur*, de Regnard, no puede confundirse con *Le joueur*, de Diderot, obra que fue la primera traducción al francés de *The Gamester*.

Las únicas semejanzas entre estos textos de Moore/Saurin, Goldoni y Laviano radican en el tratamiento que en ellas se hace de la ludopatía como motivo temático, con un fin didáctico. A fin de cuentas, Laviano realiza una traducción de la comedia de Goldoni, aunque realizando modificaciones pertinentes para amoldar el texto original a la tradición escénica española. Su interés por ofrecer esta obra al público español radica en su utilidad instructiva, como así atestiguan las críticas positivas que recibió en prensa. Este punto en común no basta para establecer relaciones intertextuales directas, como ha establecido parte de la crítica, pero sí para situar a todos estos textos en un mismo contexto ideológico. El juego, como realidad social y actividad constantemente censurada por las autoridades, sirve como motivo idóneo para plantear tesis instructivas hacia el pueblo, destinadas a erradicar este vicio; sobre estas tesis se establecen los argumentos de las comedias y los recursos compositivos con los que se construyen. En ese sentido, Laviano, uno de los dramaturgos más repudiados por la crítica de su época debido a su escritura popular, recibe, por el contrario, su aprobación cuanto más se aproxima a los preceptos compositivos, temáticos e ideológicos de la Ilustración: lo que coincide, además, con las ocasiones en que traduce textos de Goldoni, que consiguen igualmente un gran éxito de público. Así, las relaciones teatrales entre España e Italia constituyen una pequeña parte de un panorama mucho más amplio, a nivel europeo, de intercambio de textos, ideas y motivaciones comunes que determinan el éxito de nuevos géneros, acordes con la nueva sensibilidad ilustrada y con el fin de educar al público en buenas costumbres.