

Tres hombres y un texto «sobre los vicios y defectos del teatro moderno»

Ana Isabel FERNÁNDEZ VALBUENA
Universidad Complutense de Madrid

1. LAS CONVERSACIONES DE LAURISO TRAGIENSE

La histórica reflexión en torno al hecho teatral ahonda sus raíces en la cultura clásica, pero cobró especial fuerza en los ensayos escritos a partir del siglo XVII. En el siglo siguiente la llegada de la Ilustración trajo aparejada una nueva valoración sobre la licitud de los espectáculos y las diversiones públicas, en torno a la cual se pronunciaron hombres de letras, clérigos y estadistas, en un intento por dar validez racional al ocio y utilidad al entretenimiento.

Han sido pocas las ediciones modernas de los tratados sobre teatro de estos dos siglos, realizadas con un aparato filológico aceptable; menos aún las que se han preocupado de indagar en las diferencias y aportaciones de las traducciones de estos tratados a otras lenguas y del contexto histórico y social al que fueron trasladadas. Es mi intención contribuir modestamente a su conocimiento, partiendo de un texto italiano de 1753 que sirvió como vehículo para expresar ideas propias en su reelaboración española de la convulsa época de Carlos IV: *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, Sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos* (1798) versión castellana de *De i vizj e de i difetti del moderno Teatro e del modo di correggergli e d'emendarli. Ragionamenti VI di Lauriso Tragiense*.

Ambas versiones fueron conocidas y utilizadas durante un siglo y medio hasta comienzos del XX, pero nunca fueron reeditadas y los nombres de los tres caballeros —autor y traductores— que llegaron a interesarse por el arte dramático partiendo de su posición de maestros y filólogos, corren el riesgo de quedar relegados a unas escuetas líneas en un diccionario biográfico o bibliográfico.

Fueron, sin embargo, tres figuras comprometidas con sus tiempos: la primera mitad del siglo XVIII italiano, con su moralismo cristiano y su estética arcádica, y el fin del siglo en una España de tendencias contradictorias entre progreso ilustrado e instituciones caducas como la Inquisición.

Bajo el seudónimo de Lauriso Tragiense, autor italiano del tratado, encontramos al franciscano Giovanni Antonio Bianchi¹ (1686-1758), que utilizó también otro seudónimo en el ámbito de la Arcadia a la que perteneció: Annutini Farnabio Gioachino, con el que llegó a escribir 12 tragedias, representadas por sus alumnos del convento de Orvieto². Parece que una de las razones que le movieron a escribir *De i vizj e i difetti...* fue la polémica iniciada con el teólogo

¹ Muchos de los datos biográficos que se refieren a continuación se han encontrado en el vol. I de los cuatro que componen la edición póstuma de sus tragedias (1761). Firman dicho volumen, entre otros, Audalgo Toledermio y Tirsido Antinoide, Pastori Arcadi Deputati y Mireo Rofeatice Custode Generale D'Arcadia, nombres que coinciden con los interlocutores de las conversaciones que se estudian. Su firma autoriza el uso del nombre Pastoral de la Academia Arcádica y «L'insegna del nostro Commune». El editor explica que para la reedición de sus tragedias —que años antes se habían editado por separado— el autor deseaba hacerlo bajo su nombre de Pastor Arcade. Las obras editadas en estos volúmenes fueron *Matilda*, *Jefte*, *Don Alfonso*, *Elisabetta*, *Tommaso Moro*, *Virginia*, *Diana*, *Ruggero*, *Demetrio*, *Attalia*, *Gionata*, *David perseguitato da Saul*, *Virginia* y *Marianne*. Para que todos tuvieran referencias del autor, el editor acompañó la edición con un ensayo sobre la vida del mismo e incluso un grabado de su retrato. Por no ser datos de fácil acceso, al no figurar completos en ningún diccionario biográfico, referimos algunos de ellos: Lauriso Tragiense fue bautizado con el nombre Carlo Augusto y a los diez y seis años entró como hermano franciscano en el convento de la ciudad de Orvieto (1703); estudió Filosofía en el Convento de Santa María de Araceli en Roma y Teología en el Convento de Santa Maria Novella de Nápoles. Alcanzó cargos de responsabilidad dentro de su orden y fue elegido como teólogo por los cardenales Spinola, Falconieri y Cozza. Fue destinado por el Superior de la Provincia a enseñar Filosofía en el Convento de San Bartolomeo all'Isola en Roma. Estudió Leyes canónicas y civiles, Medicina y Cirugía, Poesía e Historia, por lo que después de unos años llegó a poseer las facultades que hacían a un hombre benemérito de la República literaria. Parece que fue célebre por su vocación de canonista, que le llevó a escribir *Della podestà e della politica della Chiesa trattati due contro le nuove opinioni di Pietro Giannone*, Roma 1745-1751, donde exponía las doctrinas de la curia al respecto. En 1744 fue nombrado Consultor de la Suprema y Universal Inquisición y murió en Roma a los setenta y un años, el 17 de enero del 1758 siendo enterrado en la Iglesia de San Bartolomeo all'Isola.

² Se trata de un dato que no refiere su editor en la breve biografía mencionada, donde ni siquiera se mencionan las comedias; aparece en Napoli Signorelli. 1787: X. 145-46: «pubblicò /.../ dodici tragedie regolari, decenti e giudiziose, ma non vigorose, eccellenti e sublimi. /.../ Recitavansi in un teatrino, che ancor sussiste nel convento di Orvieto, da' suoi studenti con grandissimo concorso, dove oltre alle nominate tragedie si rappresentarono ancora due commedie, *L'Antiquario* e *La fanciulla maritata senza dote* rimaste inedite». El autor declara haber obtenido esta información gracias a su amigo el bibliotecario de Parma, el padre Ireneo Affò, quien a su vez le remitió a *Vite degli Scrittori Veneziani* del padre Giovanni degli Agostini. Los dramas de Lauriso Tragiense no cuentan con otras ediciones posteriores a 1761 y con respecto a sus tratados en Italia no han sido tampoco reeditados.

Daniele Concina que afirmaba que el teatro era una fuente de corrupción³. Bianchi decidió entonces presentarse como un moderador entre las opiniones de los que aprobaban el teatro sin reservas y las de los que lo condenaban por completo, en un deseo de conciliar teatro y moral cristiana, desde una posición que hoy podemos calificar de tardo-arcádica.

Es importante tener en cuenta estos datos a la hora de valorar las razones que llevaron a Don Santos Díez González y Don Manuel de Valbuena a la traducción al castellano de este tratado, cuarenta y cinco años después de su publicación en Italia. La importancia de la labor divulgadora que realizaron al traducir este denso estudio la acredita el juicio del recopilador bibliográfico de comienzos de nuestro siglo Cotarelo y Mori (1997: 11-12) quien se expresa sobre la obra italiana en estos términos:

[...] Tuvo la rara fortuna de ser muy mejorada en la traducción castellana [...] Mucho más importantes son las notas de los traductores referentes a cosas de España, aunque algunas adolecen de los errores propios de la todavía escasa erudición histórica que en punto á teatro español reinaba en aquella época.

En la declaración de intenciones del autor (pág. IX, Madrid, 1798) se afirma la pretensión de formar un nuevo sistema, explicando la verdadera honestidad que puede hacer lícito y útil el teatro. El ensayo ofrece, efectivamente, un panorama de la historia dramática desde la perspectiva de la negación de todo aquello que el padre Bianchi, como cristiano ilustrado, reprueba pero que, al reprobarlo, documenta con todo rigor: concibe el drama y su ejecución en su función ejemplar y didáctica, rechazando los aspectos lúdicos o de disfrute que pueden perturbar el ánimo y arrojarnos en brazos de las pasiones. No es extraño, pues, el juicio que su obra ha merecido de forma histórica hasta la recopilación de Cotarelo y Mori de 1902 (op. cit.: 12) como un libro que aspiraba a dar reglas para la reforma del teatro en sentido neoclásico, pero con:

[...] el defecto capital de ser demasiado extenso para el asunto: así es que está lleno de digresiones y noticias sobre los teatros griego y latino que son ya conocidas por otros libros especiales. Está escrito en una forma anticientífica; en diálogo, manera francesa, que tanto gustaba en aquel tiempo; pero entre tanta parola, no halla uno las ideas ni las noticias con la precisión y exactitud debidas [...]

³ Así consta en la voz «Bianchi, G». del *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1968: vol. 10, 116. El dominico Daniel Concina fue autor de *De Spectaculis theatralibus dissertationes* y *Theologia christiana dogmatico-moralis*. De todas formas, hacia la segunda mitad del XVIII, Bianchi era más conocido en Italia por su escasa actividad literaria, que por sus obras críticas y políticas, como testimonian las voces de los diccionarios biográficos de la época Mazzuchelli (*Vite degli Scrittori Veneziani*) y Fabroni.

En efecto, el libro adolece de cierto arcaísmo en su forma dialogada, común en los tratados de la primera mitad del siglo⁴, pero ofrece lecturas de cierta modernidad como el aspecto de utilidad pública⁵ que será una de las ideas recurrentes en los tratados ilustrados sobre la licitud del teatro.

2. CONTEXTO DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN ESPAÑOLA

La segunda mitad del siglo XVIII abundó en ensayos sobre las artes escénicas, tanto en España como en Italia, donde destacaron intelectuales de la talla de Algarotti, Bettinelli y Baretti, junto con literatos como Vittorio Alfieri, que, aunque no se encuadraron en una corriente filosófica concreta, fueron sensibles a los problemas de su época, sin perder de vista su tradición clásica.

El pensamiento ilustrado italiano estuvo presente en la preocupación reformadora española⁶ a través de numerosas traducciones y comentarios⁷, al tiempo

⁴ Cuatro son los interlocutores de estos diálogos: Audalگو, Tírside, Logisto y Mireo. El propio texto nos ofrece algunos datos sobre las personalidades que revisten los seudónimos de estos pastores árcades. Citaremos siempre de la edición española Bianchi, G. (1798). En pp. 18 y 82 Audalگو es calificado como autor de comedias que son «un espejo de la vida civil.» También se le califica de *nobilissimo* patricio romano cuyas comedias se representaron en «lugares privados donde no se permite que intervengan más que cierto número de personas escogidas, que se delectan solo con diversiones inocentes». En p. 498 se dice que es gran conocedor del aparato escenográfico y tiene conocimientos de arquitectura teatral y que ha sabido restituir en Roma la magnificencia de los antiguos edificios teatrales con nobleza y hermosura y siguiendo las reglas de Vitrubio entendidas de pocos, construyendo un teatro nuevo. Por otra parte, el diccionario biográfico Melzi (1848), aporta algunos datos más: Audalگو Toledemio es el pseudónimo de Girolamo Teodoli, autor de una colección de comedias para la mencionada Salomoni de Roma, con la misma fecha de edición que las de Lauriso Tragiense: 1761. Aunque las referencias a Tírside y Logisto no aparecen en dicha obra, sí nos ofrece algunas noticias sobre Mireo, autor de *L'autunno Tiburtino* (1743). Recordemos que es este personaje el que firma, como *Custode Generale* de Arcadia en las tragedias de Lauriso Tragiense. No es objetivo de este trabajo documentar la personalidad de estos miembros de la Arcadia que sirven de contrapunto al autor en sus diálogos; no obstante, dicha investigación podría seguramente encauzarse a partir de estos datos y de la consulta de *Le memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*.

⁵ «.../ la poesía dramática tiene por fin instruir las costumbres de los hombres y los buenos poetas que hacen el uso debido de ella se proponen la común utilidad». Bianchi (1798: 68).

⁶ Eran numerosos los extranjeros afincados en España. Sarraihl (1985: 332 y nota 180) documenta cómo en 1771 había en Cádiz una importante colonia de franceses, ingleses y sobre todo italianos (de un total de 8.734 extranjeros, 5.081 eran italianos). En Madrid, los hermanos Gippini abrieron en 1765 la Fonda de San Sebastián, lugar de tertulia, semejante a otras ya abiertas en la capital, la mayoría propiedad de italianos: la Fontana de oro, la Cruz de Malta... En la fonda de San Sebastián se reunían Moratín padre, Cadalso, Iriarte, Ayala y otros, con la presencia de los italianos Conti y Signorelli.

⁷ Por ejemplo, el famoso tratado de C. Beccaria *Dei delitti e delle pene* fue publicado en español en 1774 (sólo diez años después de su publicación en Italia) por Juan Antonio de las Casas, y prohibido por la Inquisición cuatro años después.

que otros escritos nacionales, como la *Poética* de Luzán (1737) o *Las reglas del drama* (1791) de Quintana, intentaron definir los nuevos criterios del «buen gusto» en la poesía dramática⁸. Para mediados de siglo (fecha de publicación en Italia de las *Conversaciones de Lauriso Tragiense*) destacaban en España prosistas como Feijoo, que preparó el camino de la Ilustración y, más tarde, Jovellanos y Moratín.

Hubo tratados escritos por españoles en Italia (como Esteban de Arteaga, del que hablaré enseguida) o por italianos en España (como Pietro Napoli-Signorelli) y otros que se tradujeron de una lengua a otra, en un flujo de información de una a otra cultura y un uso de fuentes comunes a veces rayano en el plagio.

Francesco Milizia fue uno de estos autores bisagra entre las dos culturas peninsulares, autor de *Del Teatro* (Roma, 1771) traducido al español en 1789, un momento de plena efervescencia en la polémica sobre la utilidad del género, que el traductor español del tratado de Milizia no dudó en calificar de «utilidad pública de las mayores en estos tiempos».

Una simple ojeada al índice de esta obra nos coloca en situación de sospechar que no se ha llevado a cabo una exhaustiva investigación, sino que se ha bebido de las fuentes más próximas e inmediatas —como el tratado que se estudia en este trabajo— sin preocuparse siquiera de disimularlo. En un estilo menos arcaizante que el de las *Conversaciones de Lauriso Tragiense*, Milizia recurre a ejemplos y emite juicios sospechosamente parecidos a las mismas, e incluso a veces idénticos⁹. El traductor de la edición española, por su parte, se permitió desdeñar al autor donde estimó oportuno, citando incluso con notas a pie de página de más autoridad que lo dicho por el propio autor. Pero ni Milizia, autor, ni su traductor citaron en ningún momento la obra del padre Bianchi como parte de sus fuentes. El segundo porque, al no haber sido traducida aún al español probablemente no la conocía, y el primero, seguramente, por pura desfachatez.

Milizia es puesto en solfa por Napoli Signorelli (1787: 258) en una obra posterior, en la que se le acusa de papagayo y copión, al citarlo como fuente a propósito de la valoración negativa del enciclopedista Marmontel sobre la pésima calidad del teatro italiano:

⁸ Según se afirma en la *Presentación* de la edición moderna de Cotarelo y Mori cit., XIII (en nota 1) «los primeros intentos precursores de acopio de fuentes documentales para escribir una historia del arte escénico español se remontan al último cuarto del siglo XVIII, en especial el del corregidor José Antonio de Armona de 1785»; se explica que este material se encuentra en la Real Academia de Historia. Sin pretensión de desdeñar a los autores de esta presentación creo que deberían mencionarse además otros notables intentos como el de García de la Huerta y su *Theatro hespañol* (1785) y algunos más que aparecen en este artículo.

⁹ Tal es el caso de lo expuesto en torno al poeta Metastasio en p. 96 de la edición española, que coincide con lo que Bianchi dijo a propósito del mismo en p. 132.

Fu strana cosa che l'enciclopedista Francese Marmontel avesse ciò pronunziato senza pensare e senza leggere. Ma stranissima poi che un italiano avesse pappagallescamente copiate e ripetute le di lui parole stesse, senza citarlo, nell'opera intitolata *Del teatro* [...] L'autore [...] (Don Francesco Milizia, di cui in un giornale Siciliano si è parlato con poco vantaggio) affermò sullo stesso tuono che nell'immensa collezione delle nostre commedie 'non ve n'è una sola di cui un uomo di spirito possa sostenere la lettura.

En suma, Milizia fue un caso de plagiador con poca fortuna.

Sin embargo, otro tratado de tema similar, publicado en España cuatro años después de la traducción española de *Lauriso Tragiense*, recoge algunas informaciones de Milizia¹⁰ y otras cuantas del padre Bianchi, citándolas con toda honestidad. Se trata de *Origen, épocas y progresos del Teatro Español*, de Manuel García de Villanueva (1802), primer actor de una de las compañías cómicas de Madrid. García de Villanueva cita a Lauriso Tragiense en las páginas sobre el teatro griego; vuelve a citarlo como fuente documental del arte dramático en la Edad Media y el Renacimiento y toma de él algunos apuntes para el teatro del siglo XVIII. Podemos basarnos en estas coincidencias para rastrear el origen y la suerte de la información de tipo histórico y crítico que fueron aportando los tratados sobre teatro en esa cronología.

Tratándose de un prosista español, es lógico que la parte de la obra de García de Villanueva que corresponde al teatro nacional esté mejor documentada y sea más extensa; curiosamente, una buena parte de los datos que presenta en este apartado están tomados de forma literal de las páginas 290 y siguientes de la versión española *Conversaciones de Lauriso...* Por cierto, que nuestro franciscano ilustrado no fue el autor de estas páginas, ya que se trata del añadido de los traductores —la «mejora» a la que aludía Cotarelo— que, juzgando necesario completar los datos sobre el teatro español, se permitieron la libertad de incluirlo en su traducción.

Pietro Napoli-Signorelli, autor de *Storia de' Teatri Antichi e Moderni* (1787) fue uno los viajeros italianos que tuvieron mayor contacto con la vida española (en su ensayo afirma que su estancia en España duró dieciocho años)¹¹. Realizó una gran labor de hispanista y de intermediario entre ambas culturas, fue contertulio de la fonda de San Sebastián y gran amigo de los Moratín¹². En las páginas

¹⁰ García de Villanueva, autor del tratado, cita como fuente también a Napoli Signorelli (1787), que probablemente le sirvió para su última parte (*Compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*). Lo recogido en la página 79 del tratado de García de Villanueva es idéntico en palabras y contenido a lo expresado sobre la ópera, por ejemplo, en la versión italiana del tratado de Milizia.

¹¹ Cfr. Napoli-Signorelli, cit. IV: 73.

¹² Cfr. Cotarelo y Mori (1897): 112.

de su tratado que se refieren a los espectáculos de la Edad Media deja claro que entre sus fuentes están las conversaciones *De i vizj e i difetti del moderno Teatro*¹³.

Non empiono questo gran vuoto né le musiche, i balli e i travestimenti usati da' Cherici nelle feste solenni dal VIII fino al X secolo, nelle quali con istrana mescolanza di pagane reliquie e di cerimonie Cristiane danzando e cantando esponevano le favole delle gentili divinità (Non ci lasciano di ciò dubitare varj Concillii citati da più scrittori, ed anche dal P. Bianchi nell'opera *Ragionamenti sui difetti e i vizj del moderno teatro*).

Napoli-Signorelli vuelve a citar a menudo a Bianchi, sobre todo en el libro X de su extenso estudio, al hablar de los autores trágicos del siglo XVIII italiano, entre los que lo incluye y cuyas tragedias califica de decentes y juiciosas, pero carentes de fuerza. Bien pudo ser él el primero que aportó noticias sobre la obra de Lauriso Tragiense en España.

A este panorama de publicaciones patrias y foráneas del siglo XVIII hay que añadir la importante labor en el intercambio cultural hispano-italiano de los jesuitas expulsos, dato fundamental para entender la segunda mitad del siglo en ambos países¹⁴. Entre ellos destaca la magna obra del español Esteban de Arteaga (1747-1799) que publicó en Bolonia (1783) *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, verdadera historia de la ópera. Se sabe que para su preparación contó con la ayuda de los libros del célebre musicólogo Giambattista Martini, y que respondió a la idea de trazar una historia filosófica del teatro musical italiano, siempre desde el punto de vista neoclásico del buen gusto, como reacción antibarroca¹⁵.

La aportación de los jesuitas a la polémica crítica y estética del siglo ha llevado a Batllori (cit.: 57) a juzgar la literatura italiana del siglo XVIII como:

[...] un árbol arcádico y galizante en el que se injertaron plétoricas ramas de la cultura española —los jesuitas—.

En opinión de Batllori, la obra de Esteban de Arteaga no se ha quedado caduca por su espíritu crítico y su dimensión filosófica dentro de la estética

¹³ Napoli Signorelli, cit.: 265.

¹⁴ En la *Bibliografía* de Sempere y Guarinos (1785) ed. facsímil (1969: 46) se alaba el papel que jugaron: «Los Exjesuitas Españoles que se han acreditado en Italia y otras partes por sus escritos, deben ser comprendidos en esta Biblioteca, no solamente por su nacimiento, sino porque su literatura por la mayor parte es adquirida en nuestro país: de suerte, que lejos de haber debido á Italia nada más que las ocasiones de darse á conocer, la misma Italia es muy deudora á sus luces, de gran parte de las que ha adquirido durante su destierro».

¹⁵ Cfr. Batllori (1966: 160 y siguientes) donde se afirma que dicho tratado, mediante la versión alemana de Forkel, influyó probablemente en la concepción dramática de Wagner.

pura; al contrario que muchas obras envejecidas de sus contemporáneos, como probablemente la que se estudia en este artículo, que pusieron su intención historiadora al servicio de su valoración moral.

De la lectura del tratado de Arteaga se deduce que recurrió para su estudio a las fuentes tratadísticas más importantes de la primera mitad del siglo XVIII —Gravina, Rousseau, Tiraboschi, Bettinelli, Boileau, Quinault, Muratori, Planeli...— y a fuentes más modernas como el padre Eximeno y Pujalde¹⁶, jesuita como él, e incluso a Napoli Signorelli; pero en ningún momento del libro menciona al padre Bianchi, ni demuestra conocer su obra. Podemos deducir que la biblioteca de su benefactor no contaba con este volumen y que Arteaga probablemente no lo manejó, al menos hasta la fecha de publicación de su magna obra sobre el teatro musical.

3. EL TEXTO DE DON MANUEL DE VALBUENA Y DON SANTOS DÍEZ GONZÁLEZ

Éste es el ambiente en que los dos traductores se deciden a publicar su versión de la obra de Lauriso Tragiense, con fidelidad, acierto lingüístico y gran respeto por las opiniones de este franciscano miembro de la Arcadia. En una *Advertencia* explican el objetivo de la publicación:

Para que tenga la nación a lo menos en la Corte un teatro culto, que dando a los extranjeros una idea ventajosa de nuestro lenguaje, de nuestras costumbres, de nuestro gusto y de nuestra ilustración, sirva también de una recreación honesta a los que le frecuentan.

En la edición española se obviaron los Preliminares del original en los que se estampaban las aprobaciones de los otros pastores árcades, ya en desuso a finales del siglo; así mismo, modificaron las notas que en el original estaban en italiano o en otra lengua de partida (griego, latín y francés) y con un criterio más didáctico, decidieron traducirlas, incluyendo de todas formas, las citas originales junto a la traducción. Pero, como ya se ha comentado, su aportación fundamental consistió en el añadido de unas extensas notas específicas de la

¹⁶ Eximeno y Pujalde revolucionó el panorama europeo con sus teorías sobre los cimientos musicales, basadas no ya en principios matemáticos, sino de prosodia. Durante su estancia en Roma formó parte de los Arcades, con el nombre de Aristojenes Megareo, con el que firmó la primera edición de *Dell'origine e delle regole della musica...* (1772), cuya traducción al castellano dos años antes de la obra de Lauriso Tragiense (1796), subvencionó el propio Godoy. Eximeno maneja fuentes francesas y latinas, pero el padre Bianchi no aparece citado en su tratado, a pesar de que probablemente el jesuita tuvo oportunidad de conocer su obra por su contacto con los pastores árcades.

historia del teatro español —un total de dieciséis páginas, que van desde el Renacimiento al final del siglo XVIII—. Con toda humildad, los traductores justificaron su aportación:

Hemos añadido también algunas noticias relativas a nuestros teatros nacionales, de los cuales apenas hizo mención el autor.

Por lo demás, la edición en su ortografía y su soporte, es infinitamente más cómoda y moderna que su original de 1753, debido a los adelantos en las imprentas, que en esos más de cuarenta años habían avanzado un trecho muy largo.

Con respecto a sus fautores, fueron dos personalidades de relieve, como cabe esperar en dos profesores que abordan un trabajo de esta envergadura, que presupone el conocimiento de lenguas clásicas y modernas y un contacto directo con el ambiente dramático de la época. Para hablar de ellos conviene remontarse a 1790, cuando Jovellanos propuso en España una nueva reforma teatral, tras una lucha que había durado casi medio siglo entre el elemento tradicional y el neoclásico¹⁷. En 1792 Moratín hijo propuso lo mismo al favorito Godoy, pero el plan fue rechazado un año más tarde por el Corregidor Morales. En él, Moratín describía el caos que imperaba en cuanto a la censura de las obras a representar en los teatros y sugería una nueva Junta censora, con él como Director. A este efecto, se nombraron dos censores, uno eclesiástico y otro seglar, que fue Don Santos Díez González, uno de los traductores de la obra que se estudia:

[...] sujeto muy instruido en la materia, de quien he visto Censuras que acreditan su inteligencia en ella; y al que los hombres más instruidos de la Nación tienen por un profesor havil.¹⁸

Efectivamente, Díez González (m. 1802) fue conocido sobre todo por su labor como censor de comedias, pero fue también Académico de la Real Academia de Sagrada Escritura de Madrid, profesor, autor de tratados y comedias y traductor¹⁹.

¹⁷ Este último estuvo muy influido por la *Poética* de Luzán (1737), triunfante en época de Carlos IV gracias a la reforma iniciada por Aranda en 1763.

¹⁸ Cabañas (1944: 91-92).

¹⁹ Entre sus tratados destaca *Idea de una Reforma de los Theatros públicos de Madrid, que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección* (manuscrito del 30 de mayo, 1797, publicado en *Revista de Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, VI, 1929). Fue autor de la comedia *El casamiento desigual* (1791) en la línea de *El viejo y la niña* de Moratín y traductor de tratados filosóficos y obras latinas, en algunas de las cuales colaboró Manuel de Valbuena (Cicerón, Julio César...). Tal como consta en Aguilar Piñal (1984) III y 1985 VIII, colaboró con Valbuena en *Arte de dirigir el entendimiento en la investigación de la verdad o lógica. Escrita en latín por César Baldinoti*.

Aunque el plan de Moratín se rechazó en 1793, en 1796 el mismo Santos Díez González propuso al Consejo de Castilla otro plan de reforma, que pasó primero a Moratín, que dio su conformidad. El Ministro de Estado lo hizo aprobar en 1799, nombrando, en efecto, director a Moratín y censor a Santos Díez. Pero el primero no aceptó, lo que convirtió al segundo en censor y director, labores que realizó con gran empeño a lo largo de tres años. Al cabo de ellos la Junta Censora fracasó y a su fracaso se atribuye la muerte inmediata de Santos Díez.

Queda patente, no obstante, tal como señala Ebersole (1982: 13) la colaboración entre Moratín y Santos Díez en la expresión de los ideales neo-clásicos para la reforma de los teatros: como censor seglar de la Junta, Don Santos Díez llegó a expresar en forma directa lo que deseaban Jovellanos, Moratín y los que apoyaban sus ideales, y empezó a censurar no sólo desde el punto de vista moral sino desde el estético, convirtiéndose en síntesis de la expresión dramática neoclásica.

Deducimos pues, que la traducción del tratado del padre Bianchi, tal como se expresa en la *Advertencia* a la obra, fue para él una forma de documentar una necesidad de reforma dramática que en su caso adquirió el cariz de un compromiso vital. Aunque dicha reforma no llegara al punto deseado por él, al menos tuvo la oportunidad de intentar hacer realidad aquello por lo que se había batido con las armas de la pluma.

..... Distinta suerte corrió su colega traductor, Don Manuel de Valbuena (m. 1821) que, como él, fue catedrático de Latín y Retórica en el Real Seminario de Nobles de Madrid, o Reales Estudios de San Isidro²⁰ y autor de numerosas traducciones de obras latinas. Valbuena llegó a Supernumerario de la Real Academia Española, pero ya en su vejez sufrió un proceso inquisitorial²¹ en Madrid entre diciembre de 1814 y abril de 1815 por «conspiración contra el Trono y el Altar» y relaciones con la logia masónica.

A través del expediente de su proceso sabemos que una vez que se disolvió el Seminario de Nobles —a causa de la invasión napoleónica— en el que Valbuena fue Regente de estudios durante veinte años, desposeído de su empleo,

²⁰ Este prestigioso centro de enseñanza, fundado en 1771, era una continuación del Colegio Imperial de los jesuitas, famoso durante el siglo XVII y en donde se habían educado hombres como Calderón de la Barca, entre otros. Al sobrevenir la expulsión de la Compañía de Jesús, en tiempos de Carlos III, este monarca puso especial empeño en que se reanudaran las clases con un nuevo plantel de profesores y nuevos planes de estudio. Valbuena fue autor, entre otras obras, de un *Diccionario latino universal español* (1793) hoy todavía vigente como fuente para diccionarios posteriores.

²¹ El acta del proceso se conserva en el AHN, Sección Inquisición y fue publicado en la *Revista del centro de estudios históricos de Granada y su reino*, V, 1915: 250-297.

tuvo que refugiarse con su familia en Sevilla. Allí la Junta Central le confirió la plaza de Archivero de Indias, en mérito a todos sus años de servicio en la enseñanza pública; pero a su regreso a Madrid, en abril de 1814 fue acusado, estuvo varios meses en arresto domiciliario y fue encarcelado en diciembre. La lectura del proceso sufrido es tristemente ilustrativa de la situación en que quedaron los intelectuales sospechosos de disidencia en tiempos de Fernando VII. Entre otros cargos, en el proceso se imputa a Valbuena haber calumniado al rey Fernando VII: «Por haver perseguido a todos los savios y escritores que han ilustrado a la Nación», y también porque se le cree partidario de la reacción, esto es, de los que conspiraban por el restablecimiento del sistema constitucional, tras el regreso de Fernando VII.

4. CONJETURAS SOBRE LA RECEPCIÓN DEL TEXTO ITALIANO

Sería muy difícil constatar cómo llegó a nuestras costas el tratado del padre Bianchi, pues, como afirma Sarraihl (1985³: 291) no existe un catálogo de las obras extranjeras que entraron en España desde 1750 hasta la guerra de Independencia²² y lo único que los traductores dicen al respecto es que tuvieron noticia de la obra casualmente «por mano de un amigo».

Podemos aventurar algunas conjeturas en torno al posible desconocimiento de la obra en España, hasta casi finales del siglo XVIII, tomando como referencia, entre otras, el catálogo de *La Biblioteca sevillana de Jovellanos (1778)* (Aguilar Piñal, 1984). Se trata de libros que Jovellanos poseía al comienzo de su labor como escritor y estadista, entre los que figuran la *Enciclopedia* (Diderot y D'Alembert) y algunas traducciones de Muratori. No figura en ella ninguna obra del padre Bianchi²³ lo cual no es de extrañar, pues también en Italia la obra crítica de Bianchi gozó de poca difusión y es muy probable que fueran algunos italianos cultivadores de las letras asentados en España los que contribuyeron a su conocimiento —también a través de sus propias obras, como fue el caso de Napoli-Signorelli—.

A estos efectos, merece la pena detenerse brevemente en la obra de Jovellanos *Memoria sobre los espectáculos públicos*, recordando que, aunque fue

²² No era fácil conseguir libros extranjeros en la España de finales de siglo porque, como decía Voltaire existía «la aduana de los pensamientos que guardaba celosamente las fronteras de la entrada de ideas extranjeras». Carta de Voltaire al Marqués de Miranda, 10 de agosto, 1767, *Oeuvres, complètes*, XLV: 344. Citado por Sarraihl (1985: 292).

²³ Sí consta, en cambio, una de su férreo antagonista, Pietro Giannone: *Storia civile del Regno di Napoli (1762-63)*, que, recordemos, llevó a nuestro autor a escribir su obra *Della podestà e della politica della Chiesa trattati due contro le nuove opinioni di Pietro Giannone*, 1745-51.

publicada en 1802, se escribió en 1790 para ser leída como discurso ante la Real Academia de la Historia, con vistas a la reforma de la correspondiente legislación. Quizá lo más valioso sea la forma de Jovellanos de interpretar los datos: se trata de una obra que pretende defender la necesidad de los espectáculos y diversiones, desde la óptica de un racionalismo absolutista bastante moderno y fuera de todo juicio moralizador. Es prácticamente una declaración de principios del ideal político-económico de los hombres de la Ilustración española, en el que Jovellanos deja a un lado la polémica sobre la utilidad y moralidad de los espectáculos públicos, que considera una polémica «añeja»²⁴ y superada.

Tengamos en cuenta que el tratado del padre Bianchi, profundamente arraigado en una intención didáctica, como la de Jovellanos, pero absolutamente moralizador, no se publicó en España hasta dos años después de la lectura de este discurso de Jovellanos, por lo que hemos de reconocer que la traducción suponía cierto retroceso respecto al estado de la cuestión en torno a la utilidad del teatro y a la necesidad de una reforma.

No resulta extraño, no obstante, que en el clima de una política reformista de los espectáculos públicos y en pleno debate sobre la constitución de la nueva Junta censora, se echara mano de un tratado que justificara esta necesidad, ofreciendo algunas soluciones; soluciones probablemente anacrónicas con respecto a lo ocurrido en los últimos lustros del XVIII español, pero pavorosamente en consonancia con los acontecimientos a caballo de los dos siglos y especialmente los que afligieron al país a partir de la invasión francesa de 1808.

Cabe pensar tal vez en cierto oportunismo por parte de Díez González, para presionar con la publicación de esta traducción en su nombramiento como censor de la Junta que tuvo lugar sólo un año después.

Habría también que preguntarse por la tardanza en la recepción española de la obra que estudiamos, cuando la mayor parte de los tratados traducidos del italiano a los que hemos aludido se tradujeron a una distancia de pocos años con respecto a su publicación en Italia. En lo que a medios se refiere, Joaquín Arce se planteó el problema de las posibilidades materiales que tenían nuestros escritores ilustrados de estudiar el italiano en España²⁵, señalando los diccionarios y

²⁴ Cfr. Jovellanos (1812: 67 y sgs) Jovellanos reclama la libertad para el pueblo, porque ve una relación directa entre esa libertad y su prosperidad. Las clases pudientes, por el contrario, necesitan de espectáculos, programados, para que los largos ocios de que disponen puedan ser de alguna manera útiles. Las maestranzas, las academias dramáticas, los saraos públicos, los bailes de máscaras, los cafés o casas de conversación, los juegos de pelota y especialmente los teatros públicos, son las diversiones que estudia Jovellanos. El teatro debe reformarse, porque es uno de los medios más útiles de que se dispone para la educación de estas gentes.

²⁵ Arce, J. (1968), N. 20: 12-14: «Por lo que se refiere a la lexicografía hispanoitaliana /.../ Sólo dos diccionarios bilingües existían, el de Cristóbal de las Casas y el de Lorenzo Franciosini. Pero el primero que se remonta a 1570, no fue ya publicado después de 1662. /.../ Por lo que se

gramáticas existentes hacia fines de siglo para su estudio; fue un momento de auge del italiano como lengua de cultura y de los datos se deduce que nuestros traductores pudieron encontrar elementos suficientes para realizar su trabajo sin problemas en la capital del reino.

Por otra parte, del expediente de impresión de la traducción de las *Conversaciones de Lauriso Tragiense*, conservada en el Archivo Histórico Nacional, se deduce que se trató de una iniciativa privada de los traductores: se dirigen al rey solicitando su permiso para editar la obra en la Imprenta Real²⁶, y califican a esta obra de «magistral en su línea»²⁷. Además, en la carta de presentación que acompaña a la de los traductores, un personaje llamado Don Juan Facundo Caballero informa de su parecer sobre la obra a petición del rey. Habla de ella como una «edición particular» cuyos costes van a afrontar los traductores personalmente. Añade que, aunque el permiso real no es imprescindible, los citados profesores lo solicitan «por liverarse de las regulares dilaciones que se experimentan al pretender la Licencia de Consejo». Y en su favor Caballero añade:

Toda ella respira espíritu de reforma de las malas costumbres que representan y fomentan las malas piezas dramáticas, y subordinación a las legítimas potestades; y además esta bien y fielmente traducida por dos profesores inteligentes y acreditados.

De modo que, una vez más, se vincula la oportuna —al tiempo que tardía— publicación de esta traducción a la reforma dramática que se buscaba en el último decenio del siglo en nuestro país.

5. SUERTE DE LAS VARIANTES ESPAÑOLAS

De entre las aportaciones originales de los traductores a la obra italiana, destaca un *Catálogo de Jueces Protectores del arte dramático* redactado por Don Santos Díez González (páginas 294-300), para el que se valió de documentos

refiere al *Vocabulario* de Franciosini, que sustituyó al anterior desde su primera edición de Roma en 1620, ninguna de sus reimpresiones fue hecha en España /.../ Sólo muy a fines del siglo XVIII, 1793, /.../ pertenece el tomo IV del *Diccionario castellano* del P. Esteban de Terreros, que comprende *Los tres alfabetos francés, latino e italiano con las voces de ciencias y artes que les corresponden en la lengua castellana.* Parece que el abad D. Pedro Tomasi, apodado «el romano» contribuyó a difundir dicha lengua en el ambiente madrileño, gracias también a su *Nueva y completa Gramática Italiana explicada en español.*

²⁶ La Imprenta Real era una institución nacida a mediados del siglo, establecida para atender a las publicaciones estatales (documentos oficiales como órdenes y decretos).

²⁷ Manuscrito del 26 de febrero de 1798, AHN, Consejos, 11282 (73).

existentes en el Archivo municipal de Madrid. Según afirma Cotarelo y Mori en su *Suplemento a la Bibliografía de las controversias...*, otro autor, García de Villanueva —del que ya se ha hablado en el apartado 2— extractó el catálogo de Díez González para su tratado *Origen y progresos del teatro en España* (Madrid, 1802). A su vez, Ricardo Sepúlveda hizo lo propio con la información que le llegaba a través de García de Villanueva, editando parte del catálogo en su obra de recopilación histórica *El Corral de la Pacheca* (Madrid, 1888).

De modo que podemos rastrear la utilidad de estos tratados desde su publicación original en 1753 (original italiano de Lauriso Tragiense), pasando por la aportación de sus traductores de 1798, que editan ya una obra distinta, al darle un carácter más español, si bien fuera sólo a través de sus densas notas a pie de página. Esta nueva información sirve para elaborar parte de otro estudio, cuatro años más tarde (el de García de Villanueva), y llega hasta otro libro más ligero, de tipo anecdótico (el de Ricardo Sepúlveda) de 1888²⁸. Cuatro años después la historia se repite: Cotarelo y Mori, juzgándolo interesante añade el catálogo completo como *Suplemento* a su *Bibliografía* de 1902.

Esta parte de la obra de Bianchi-Díez González aparece también citada brevemente en una nota de la obra de Carlos Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (1804):

Algunos años antes había en Madrid comediantes italianos, como consta en una Orden, comunicada el año 1705 por Don Francisco Ronquillo... (1) Don Santos Díez González en la nota a las *Conversaciones de Lauriso Tragiense*, p. 295²⁹.

Si tenemos en cuenta que Pellicer fue oficial de la Biblioteca Real en Madrid por los años en que escribió esta obra, y que manejó los estudios a su alcance, podemos deducir que probablemente las *Conversaciones de Lauriso Tragiense*, formaban ya parte de los volúmenes de dicha Biblioteca, como un texto canónico de su género.

5. EPÍLOGO

Si Lauriso Tragiense no se reveló muy moderno al dar forma dialogada a sus seis *Ragionamenti*, sí parece, en cambio, que acertó al sospechar la trascendencia de su obra, que establecería con la historia futura el deseado *ragionare*, entendido como un diálogo entre el pasado y el futuro.

²⁸ Ricardo Sepúlveda (1888, ed. facsímil 1993: 537-45) atribuye la fuente a otro libro del Corregidor de Armona, por lo que cabe pensar en una fuente intermedia que no he podido cotejar.

²⁹ En la edición de Díez Borque, 1975: 178.

Lo cierto es que pocas historias del teatro documentan aún hoy con tanto rigor períodos oscuros de la escena, como la Alta Edad Media o el Bajo Imperio Romano. Ya en nuestro siglo, durante décadas se dio pábulo al lugar común de que eran épocas huera para el arte de Talía. Lauriso Tragiense— prefiero su hermoso seudónimo que durante meses me atormentó con su anonimato— sabía que no era así y sus *Conversaciones Tercera y Cuarta* versaron sobre el asunto³⁰.

Más allá de su pacata valoración moral, que en su insistencia condenatoria casi divierte, la documentación de este libro ilumina el camino de la investigación con tal prolijidad que su uso hoy día como fuente justificaría por sí sólo una reedición. Desde luego, en la línea didáctica que abrieron los dos profesores españoles al entregar a la historia textual su versión hispana de esta historia del teatro hasta el siglo XVIII, con sus necesarios añadidos relativos al teatro nacional.

Fuera cual fuera la vía por la que llegaron a él, no se pretendía con este recorrido ilustrado por las opiniones y los datos sobre el arte dramático llevar a término esa investigación detectivesca. Quizá en alguna reunión de cualquier salón madrileño un contertulio —tal vez italiano— reveló a los dos profesores colegas el nombre sugerente y arcano de Lauriso Tragiense. No importa que no lo sepamos, aunque averiguarlo habría sido un dulce final para este camino iniciado en una Feria del Libro Antiguo, que continuó en las bibliotecas romanas y se ha nutrido de las madrileñas.

Espero, en cualquier caso, haber rescatado del olvido la historia de tres personajes que con distintas motivaciones intentaron cambiar desde la tribuna del filólogo el curso de la historia de la ficción hecha carne, de la Historia del Teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, F. (1984): *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid: C.S.I.C. (1984-5), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, v. III y VIII, Madrid.
- ARTEAGA, E. (1785): *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, ed. facsímil (1969), Bologna.
- Batllori, M. (1966): *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid.
- BIANCHI, G. A. (1753): *De i vizj e de i difetti del moderno Teatro e del modo di correggergli e d'emendarli*, Ragionamenti VI di L. Tragiense, Pastor Arcade, Roma

³⁰ En ellas documenta lo sucedido desde la época de Trajano al siglo XII: representaciones de mimos y fábulas cómicas en los teatros semidestruídos; concilios que condenan el uso de danzas de seglares en las Iglesias en el siglo VI, prohibiciones arzobispales relativas al uso de máscaras diabólicas en días de fiestas en el siglo VIII; restitución de los espectáculos en Roma tras la invasión de los bárbaros, gracias al Rey ostrogodo Teodorico... En suma, todos los usos «reprobables» de los histriones que nunca dejaron que se apagara el fuego prometeico.

- nella stamperia di Pallade; (1798): *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, Sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*, traducción de Don Santos Díez González y Don Manuel de Valbuena, Madrid.
- (1763): *Tragedie di Lauriso Tragiense Pastor Arcade, con due ragionamenti del medesimo sopra la composizione delle tragedie*, Roma.
- COTARELO Y MORI, E. (1897): *Iriarte y su época*, Madrid.
- (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil (1997), Granada.
- EBERSOLE, A. (1982): *Santos Díez González, censor*, Valencia.
- EXIMENO Y PUJADES, A. (1774): *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, vertida al castellano por Francisco Gutiérrez (1796): *Del origen y reglas de la música con la historia de sus progreso, decadencia y restauración*, Madrid. Se ha seguido para este estudio la edición de Otero F. 1978, Madrid.
- GARCÍA DE VILLANUEVA, M. (1802): *Origen, épocas y progresos del Teatro Español: Discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los Espectáculos, Fiestas y Recreaciones, que desde la más remota Antigüedad se usaron entre la naciones más célebres: Y un compendio de la Historia General de los teatros hasta la Era Presente*, Madrid.
- JOVELLANOS, G. M. (1812): *Memoria sobre los espectáculos públicos*, leída en Junta Pública de la Real Academia de la Historia el 11 de Julio de 1796, Madrid.
- MELZI, G. (1848): *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Milano.
- MILIZIA, F. (1773): *Del teatro*, Venezia: Giambattista Pasquale; (1789) *El teatro*, Madrid.
- NAPOLI SIGNORELLI, P. (1787): *Storia de' Teatri Antichi e moderni*, Napoli.
- PELLICER, C. (1804): *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. Se ha seguido la ed. de Díez Borque (1975), Barcelona.
- SARRAHL, J. (1985³): *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid.
- SEMPERE Y GUARINOS, J. (1785): *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid; ed. facsímil (1969), Madrid.
- SEPÚLVEDA, R. (1888): *El Corral de la Pacheca, Madrid y su teatro*, Madrid: Librería de Fernando Fe; (1993), ed. facsímil, Madrid.
- URQUIJO, J. L. DE (1791): *La muerte del César de Voltaire, acompañada de un discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma*, Madrid.

REVISTAS

- ARCE, J. (1968): «El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII», en *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 20.

CABAÑAS, P. (1944): «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», *Revista de Bibliografía Nacional*, V, 77.

(Sin autor) (1915): «Proceso inquisitorial de D. Manuel de Valbuena», *Revista del centro de estudios históricos de Granada y su reino*, V, pp. 250-297.

MANUSCRITOS

Archivo Histórico Nacional, Consejos, 11282 (73), Manuscrito fechado el 26 de febrero de 1798, con el Expediente de Impresión de *Conversaciones de Lauriso Tra-giense...*