

# *De la semiótica de la realización a la semiótica de la recepción en La donna di garbo*

MARIA HERNÁNDEZ ESTEBAN

Previo a la celebración del actual bicentenario de la muerte de Goldoni en los últimos años la crítica literaria ha avanzado de manera muy considerable en la determinación de los procedimientos del análisis científico textual (por utilizar la definición de De Marinis), y con la ciencia semiótica ha venido a colaborar de forma decisiva la estética de la recepción incorporando con fuerza la presencia y la función del lector-descodificador en la dinámica *emisión-recepción*. Por sus características, por su propia esencia como hecho artístico, el teatro se inserta de un modo muy peculiar dentro de esa dinámica, y ya nadie pretende hoy un análisis del texto teatral, pues la distinción de De Marinis entre *Texto dramático (el escrito, el texto verbal)* y el *Texto espectacular (su representación, o más bien su modelo teórico del texto llevado a espectáculo)* resulta lo suficientemente convincente para desplazar el análisis que se pretendía científico al *Texto espectacular*<sup>1</sup>.

Siguiendo esas claras directrices de la ciencia semiótica el presente análisis se propone un acercamiento en profundidad (si bien parcial, como iré explicando) a una obra clave de la producción goldoniana, *La donna di garbo*, valorada en todo momento como hecho teatral y dentro del proceso: produc-

---

<sup>1</sup> Todo el texto de M. De Marinis es una confutación de la hipótesis de que el *texto verbal* sea el privilegiado en el análisis del espectáculo; ver *Semiotica del teatro (L'analisi testuale dello spettacolo)*, Milán, Bompiani 1982, en especial pp. 29 ss, y para la distinción entre el texto espectacular y el espectáculo teatral ver pp. 61 ss.

ción-texto espectacular-recepción, para tratar de abarcar los elementos comunicativos más destacados que conforman ese proceso <sup>2</sup>.

## ACTOR IMPLÍCITO Y EXPECTATIVAS DEL RECEPTOR

En la línea pues del texto espectacular, en la que me voy a tratar de mantener, su reconstrucción como proyecto o modelo de puesta en escena cuenta con importantes datos ofrecidos por el propio autor acerca del proceso de producción, datos que son posteriores a la producción pero que aclaran de manera importante algunos de los estímulos principales que la determinaron. Dentro del metatexto (o texto comentario que se adhiere al texto literario a modo de explicación) <sup>3</sup> que el propio autor fue tejiendo con el paso del tiempo a manera de reflexión sobre su propia obra, destacan ahora, para este análisis, por su utilidad, tanto los prefacios a las sucesivas ediciones, y en especial el prólogo al volumen XI de la edición Pasquali, como los capítulos cuarenta y tres y cuarenta y cuatro de sus *Memorias*, pues en ambos textos es donde el autor desvela de una manera más clara cómo llegó a perfilar tanto lo que hoy podríamos entender por «actor implícito» <sup>4</sup>, como la manera en que estuvieron presentes en su mente, en el momento de la creación, las «expectativas del receptor».

Esas partes de metatexto a las que a continuación me voy a referir presentan a su vez un carácter muy peculiar, porque cuando se redactan se ha producido ya en el autor toda una densa acumulación de experiencias que le han permitido cotejar ya, material y realmente, tanto su concepto de «actor implícito» con el actor real que ha interpretado la obra, como el comportamiento que el espectador real ha tenido a lo largo de las sucesivas puestas en escena de la comedia. Ya es sabido que Goldoni, como autor teatral, tuvo el enorme privilegio de asistir y participar activamente en gran parte de los en-

<sup>2</sup> «Occorre distinguere fra l'analisi del TS «alla partenza», cioè dal punto di vista dell'emittente (...) e l'analisi dello stesso «all'arrivo», cioè in quanto recepto e interpretato (dal pubblico, dal critico, dal semiologo). Si apre così lo spazio per almeno due diverse semiotiche del TS: una semiotica della *realizzazione* e una semiotica della *ricezione*». De Marinis, *ob. cit.* p. 115.

<sup>3</sup> A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, Universidad de Murcia, 1989, p. 87 n. Yo aquí en realidad debería hablar de autometatexto, pues me refiero a textos del propio autor.

<sup>4</sup> El «actor implícito» sería la imagen ideal y teórica que el autor tiene en su mente del actor en el momento de la producción; lo equiparo con el concepto de receptor implícito, que se diferencia del lector real, de que habla de Marinis y toda la estética de la recepción. Cfr. De Marinis, *Semiotica del teatro*, *cit.* pp.187-8. El trabajo de G. Cucchetti, «Rapporti fra autore e comici nel pensiero del Goldoni», en *Studi Goldoniani*, II, pp. 533-41, que no he podido consultar, es posible que aborde alguno de estos problemas.

sayos, en contacto directo con los actores, y pudo igualmente estar presente en los estrenos, en contacto directo con las reacciones del espectador, lo que supuso en su trayectoria un claro margen para el aprendizaje y la rectificación.

En el caso de *La donna di garbo* es también sabido que cuando el autor la escribe cuenta con una escasa experiencia en el género «comedia» y una experiencia más escasa aún en el género «comedia de carácter» que es en el que se inscribe la obra, al ser la primera comedia que redacta íntegramente cuando, en 1742-3, cuenta con una trayectoria teatral bastante escasa. Estamos pues en un momento decisivo, por lo inicial, de la andadura teatral del escritor, donde habrá que preguntarse de una manera especial por los estímulos que le permitieron llegar al nuevo género «comedia de carácter»<sup>5</sup>.

Respecto a esos estímulos hay que decir que en la obra de Goldoni se cumplen, con una llamativa intensidad, tanto la reflexión sobre las expectativas que sobre el género va a tener el receptor, como ese concepto de «actor implícito» que actúa en la mente de todo autor en el momento de la producción. En relación con el género es bien sabido que el autor se propone ir modificando gradualmente el género de la comedia del arte que le ha precedido y que, en ese momento, era el género preferido por el espectador, e ir desterrando a la vez restos de la comedia literaria arcádica que no gustaban ya. No voy a entrar en la problemática de la reforma, sólo quiero recordar las expectativas que, en diferente medida, tanto autor como espectador tienen en su «horizonte de espera», a la hora de producir y recepcionar el mensaje<sup>6</sup>. En la *Prefazione dell'autore* de 1750 se desvela con bastante claridad el paso desde su comedia en parte improvisada (*Momolo cortesan*, luego titulada *L'uomo di mondo*) a la comedia íntegramente escrita (*La donna di garbo*):

Pensai allora che se tanto eran riuscite Commedie nelle quali era vestito de' suoi convenienti costumi (...) il solo principal Personaggio, lasciati in libertà gli altri di parlar a soggetto, dacché procedeva ch'elle *riuscivano ineguali e di pericolosa condotta*, pensai, dico, che agevolmente si avrebbe potuto render la

<sup>5</sup> «Il genere svolge un ruolo cruciale nel processo di comprensione e di interpretazione di un testo (...) Ogni occorrenza testuale per essere compresa e interpretata (correttamente) deve essere (e di fatto è) ricondotta a un genere, a un più ampio sfondo intertestuale». De Marinis, *ob. cit.* p. 188.

<sup>6</sup> La noción de «horizonte de espera» ha sido elaborada por H.R. Jauss; sería la predisposición del público a un cierto modo de recepción, una percepción dirigida que se desarrolla conforme a un esquema indicativo bien determinado, según un proceso que se corresponde con intenciones concretas». Cfr. De Marinis, *ob. cit.* p. 184.

Commedia migliore, più sicura e di ancor più felice riuscita, *scrivendo la parte di tutti i Personaggi, introducendovi vari caratteri, e tutti lavorandoli al tornio della Natura, e sul gusto del Paese nel quale dovean recitarsi* le mie Commedie <sup>7</sup>.

Es, pues, el carácter de Momolo, enfrentado al no carácter de todos los demás, lo que lleva a la idea del texto íntegramente escrito (para unificar, para evitar conductas peligrosas y para mejorar la obra, como precisa el autor) pasando al hallazgo de la comedia de varios caracteres supeditados al carácter fuerte del protagonista principal. Y es el carácter real de un actor determinado el que le lleva al carácter del personaje, según un proceso que el autor explica muy bien en el caso de *Momolo cortesán*:

Francesco Bruna, detto Golinetti (...) riusciva mirabilmente senza la maschera del personaggio di Veneziano giovane, brillante, giocoso della *Commedia dell'arte* (...) *Il Golinetti era più fatto per questo secondo carattere che per il primo* <sup>8</sup>.

Y pasa a continuación a explicar con todo detalle cómo llegó a sustituir la idea teórica de «actor implícito» que tiene todo autor, por la viva realidad de un actor real que tenía ante sí y de cuyas dotes se iba a aprovechar:

*L'osservai attentamente sopra la scena (a Golinetti), l'esaminai ancora meglio alla tavola, alla conversazione, al passeggio, e mi parve uno di quegli Attori che io andava cercando. Composi dunque una Commedia a lui principalmente appoggiata, col titolo di Momolo Cortesán. Ecco la prima Commedia di carattere ch'io ho composto; ma siccome non poteva ancor compromettermi delle altre Maschere, non abituate a recitar lo studiato, scrissi solo la parte di Momolo (...) lasciando gli altri, e l'Arlecchino principalmente, in libertà di supplire all'improvviso alle parti loro* <sup>9</sup>.

Espero que no resulte inútil esta relectura, ahora, de estos conocidos pasajes porque creo que ilustran con bastante claridad un momento decisivo del proceso de producción, con ese minucioso estudio que el autor confiesa haber hecho del actor como el medio más seguro y eficaz de construir una peculiaridad humana real, alejándose de la abstracción y del carácter cristalizado de las máscaras. El autor convierte en realidad la teoría del «actor implícito», como ya he dicho, y lo explica además con precisión en el volumen XI del prefacio a la edición:

<sup>7</sup> Ver *Prefazione dell'autore* de 1750, en la edición, por la que siempre citaré, de G. Ortolani, *Tutte le opere*, Milán, Mondadori 1935-56, vol. I, p. 768.

<sup>8</sup> *Prefazioni dell'edizione Pasquali*, vol. XI, ed. cit. p. 738.

<sup>9</sup> *Prefazioni dell'edizione Pasquali*, vol. XI, pp. 738-9.

Bisognerebbe dunque (ripresi a dire) *comporre un'Opera precisamente adattata ai caratteri personali di quei che devono rappresentarla. (...) e tutte le opere teatrali che ho poi composte, le ho scritte per quelle persone che io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli Attori che dovevano rappresentarle, e cioè, cred'io, ha molto contribuito alla buona riuscita de' miei componimenti, e tanto mi sono in questa regola abituato, che trovato l'argomento di una Commedia, non disegnava da prima i personaggi, per poi cercare gli Attori, ma cominciava ad esaminare gli Attori, per poscia immaginare i caratteri degli Interlocutori. Questo è uno de' miei segreti*<sup>10</sup>.

Queda bien claro, pues, ese sistema de «teatro a la medida» que los actores le inspiran, y creo que el mecanismo se reactiva, para el escritor, cuando se trata de dar vida a un personaje femenino, y más aún cuando aparece una actriz especialmente dotada, que «excita», según su propia expresión, su interés como hombre y como autor<sup>11</sup>. En el tomo XVII a la edición Pasquali, hablando del estado de la compañía del San Samuele del año 1742 comunica que el actor Sacchi había dejado la compañía y había llegado una nueva actriz, Anna Baccherini, para el papel de «servetta»<sup>12</sup>. Aunque sería interesante analizar paso a paso este pasaje y hacerlo también para el capítulo 43 de las *Memorias*, baste con decir que la mezcla de lo objetivo (lo meramente teatral) y lo subjetivo (lo personal) se van entrelazando en ambos pasajes estrechamente, desde el principio hasta el final, y la confesión de sus sentimientos hacia la actriz es bien patente, en una curiosa mezcla con lo profesional difícil de deslindar<sup>13</sup>; y por supuesto que esta apreciación de la fusión y confusión de lo personal con lo profesional no está ahora en función de descender a detalles como la «ternura» que Gastone Geron ha señalado pudo haber entre el autor y la actriz<sup>14</sup>, sino que pretende, sobre todo, señalar la intensidad y la peculiaridad del estímulo que la actriz debió, en efecto, provocar en el escritor, estímulo que dicta, retrospectivamente, una de las páginas y descripciones de las *Memorias* más encendidas de todo el libro<sup>15</sup>, cuando ya el anciano escritor recuerda la imagen brillante de la avispada actriz que además, como es sabido, va a morir a los pocos meses, sin llegar a representar la obra, y su papel, dice literalmente el autor, «se lo apropió» la Bastona, la otra actriz que había disputado ya con la Baccherini por interpre-

<sup>10</sup> *Prefazioni dell'edizione Pasquali*, vol. XI, p. 694.

<sup>11</sup> «Le persone medesime mi hanno eccitato a formarne una comica rappresentazione», en *L'autore a chi legge*, prefacio a *Un curioso accidente*, ed. cit. vol. VII, p. 701.

<sup>12</sup> Ver *Prefazioni dell'edizioni Pasquali*, vol. XVII, pp. 728 ss.

<sup>13</sup> Cito por la ed. italiana de *Memorie*, Turín, Einaudi, 1976, cap. 43, pp. 197-199.

<sup>14</sup> G. Geron, *Goldoni libertino*, Milán, Mursia 1979, pp. 136 ss.

<sup>15</sup> Ver ed. cit. pp. 233 ss.

tar ese papel <sup>16</sup>, sin que el autor lo consintiera, y pocos años después el papel será interpretado, esta vez con la complacencia del autor, por Teodora Medebach, con una muy brillante intervención.

Siguiendo en el momento de la producción hay otro estímulo que no quiero dejar de señalar, aunque no se cuente con documentos del paratexto que lo atestigüen; me refiero al cierto nivel de proyección biográfica que se produce en este singular personaje femenino, como después va a ocurrir también en *La locandiera*. Aunque ya Anne Ubersfeld nos previene insistentemente sobre los riesgos de tratar de ver en la obra teatral rasgos de la proyección biográfica del escritor <sup>17</sup>, creo que en este caso esos rasgos son bastante patentes, aunque difíciles de documentar. Me refiero a que, a lo largo de su trayectoria parece que al autor le resulta más factible proyectar rasgos de sí a personajes femeninos que a personajes masculinos, como bien se demuestra en este momento crucial de su producción que es *La donna di garbo*. De hecho tanto el excepticismo del autor en materia amorosa, como su afinadísimo sentido común, o su manera realista de reaccionar ante las dificultades, o su marcada osadía ante los mayores peligros, rasgos casi todos ellos confesados por él mismo, son rasgos que aparecen aquí y allá una y otra vez transvasados a destacados personajes femeninos, como es ahora el caso de la protagonista Rosaura <sup>18</sup>. Y luego está, naturalmente, su experiencia como abogado, su dialéctica y sus conocimientos jurídicos que parece lógico que en estos momentos iniciales, y decisivos, no renuncie a reflejar, ante el empeño que en la obra se propone; por lo que iremos viendo, a lo largo del análisis de la obra, cómo el autor le presta su toga directamente a Rosaura, y saber y erudición legal tanto al Dottore como a Florindo, que son ambos de la profesión <sup>19</sup>.

<sup>16</sup> De hecho en las *Prefazioni dell'edizione Pasquali* (ver p. 751) el autor habla de *appropriación*, en un tono que deja entrever el empeño y el tesón con que él personalmente llevaba a cabo el reparto de papeles entre la compañía. Como recuerda G. Herry, ya Casafí le había advertido a Goldoni en Milán que las primeras actrices nunca cedían su puesto, por nada del mundo. Ver «Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo», en *Studi Goldoniani*, 8, 1988, pp. 140-1.

<sup>17</sup> Ver *ob. cit.*, pp. 176 y 185-6.

<sup>18</sup> Sobre su excepticismo en materia amorosa ver G. Ortolani, vol. VIII, p. 1258 de su edición; y sobre el carácter en general del escritor creo que ha sido G. Geron quien más ha arriesgado en puntualizarlo; de entre los rasgos que señala creo que el que más hace ahora al caso es su no rendirse jamás ante las dificultades, su exacerbado amor propio, su crecerse ante las mayores dificultades, etc.; cfr. *Goldoni libertino, cit.*, pp. 130 y 200-203.

<sup>19</sup> En la línea de la intertextualidad, aunque el autor nos desanime siempre a seguir por ese camino, pues dice inspirarse siempre en la «naturaleza», ya se han señalado posibles precedentes de tipo argumental; por un lado Ortolani recuerda la comedia renacentista *Gli ingannati* y los propios intermedios del autor que precedieron a *La donna di garbo*, de tema afín; sobre la

La fuerza acumulativa de todos estos estímulos de distinto tipo que señalo, creo que no sólo confluyen para dar vida al personaje de Rosaura, que se destaca ya de manera importante tanto de Colombina como de Corallina, sino que además, en el transcurso de la producción goldoniana, el personaje da para mucho más, hasta llegar a la culminación indiscutida de Mirandolina, pues son muchas las obras donde con mayor o menor acierto el autor retoma el carácter de la criadita astuta y endiabladamente desenvuelta, con un temperamento muy especial, como bien podría analizarse en la larga serie de personajes que son *La vedova scaltra*, *La castalda*, *La putta onorata*, *La locandiera*, *La cameriera brillante* y un largo etcétera que la crítica ha señalado tantas veces ya<sup>20</sup>. Con ella se refleja, aunque siempre de manera conflictiva, esa hegemonía que la mujer venía ejerciendo en la dinámica social de la época, donde «la mujer, como nunca, fue señora y soberana» y «especialmente sensible a la desarmonía de una sociedad cambiante y ambigua»<sup>21</sup> en lo relativo, sobre todo, a su vida privada y a su vida familiar, que es, precisamente, el aspecto que se enfoca, de lleno, en *La donna di garbo*.

## ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA TEXTUAL

Ante la imposibilidad de un análisis exhaustivo de la estructura textual<sup>22</sup>, voy a tratar de señalar los aspectos vertebrales y los procedimientos compositivos que dan forma a esa estructura, siguiendo el hilo narratológico del discurso teatral. Desde esa perspectiva narratológica, que está en la base de lo teatral, destacan en la obra dos recursos básicos, cuya continuidad de aplicación llama la atención. Me refiero, por un lado al mecanismo

---

mujer abogado hay que citar el posible precedente de *La dottoressa preziosa* de Nelli, que Goldoni pudo ver representar, porque el texto no se editó hasta 1756. Para la relación Goldoni-Nelli ver F. Mandó, *Il più prossimo predecessore del Goldoni*, Florencia 1904.

<sup>20</sup> Esta larga e interesante trayectoria la ha señalado ya la crítica con insistencia (Ortolani, Binni, Fido, Anglani, etc.) y yo, por mi parte, he tratado de abundar aquí en notas opositivas y de analogía entre *La donna di garbo* y *La locandiera* para tratar de ir trazando con dicha trayectoria.

<sup>21</sup> M. Baratto, *Teatro y luchas sociales*, Barcelona, Península 1971, p. 212. También B. Anglani ha hablado de la misión que la mujer cumple en este teatro dentro de una muy concreta dinámica social. Cfr. su «La finzione, le finzioni» en *Il mercato la scena l'utopia*, Nápoles, Liguori, 1983, p. 155. Y también P. Colombi, «Per un'analisi del personaggio femminile nel teatro di Goldoni», en *Studi Goldoniani*, 6, 1982, pp. 71-8, con amplia bibliografía.

<sup>22</sup> Sigo en parte el concepto de «estructura textual» que desde Metz a De Marinis se viene manejando. Ver De Marinis, *ob. cit.* pp. 99-107.

de anticipación-resolución, y por otro al procedimiento de la reiteración <sup>23</sup>. Respecto al primero hay que destacar que después de que Rosaura alude a la prehistoria de los hechos, la seducción y abandono de que ha sido objeto por parte de Florindo, la protagonista pasa a la sintética anticipación de su plan de actuación, desvelándoselo en I, 1, a Brighella y al espectador:

Il Dottore mi vede volentieri, e se giungo a farlo innamorare di me, ho il modo di vendicarmi di Florindo. *Tenterò* ancora di rendermi affezionato il signor Ottavio (...) *Così farò* delle padrone di casa, e di quanti praticano in essa. *Seconderò* le loro inclinazioni, e tutti obligati alla mia maniera di vivere, *m'assisteranno* per compiere le mie vendette.

La función de esta anticipación es la de sembrar expectativas que se irán cumpliendo, extendiendo la tensión argumental, de un modo análogo a la apuesta que a sí misma se hace la Colombina de *Momolo cortesan* <sup>24</sup>, o de la propia Mirandolina al proponerse enamorar al caballero en un solo día, aún con el distinto grado de vitalidad que en los tres ejemplos se podría destacar; y esta expectativa abierta Rosaura la irá reiterando para mantener su tensión: «io mi compiaccio tanto d'aver obbligata la semplicità di questo scioccherello quanto l'accortezza de'più nobili soggetti» (I, 10), donde se introduce ya la doble polaridad necio/listo <sup>25</sup> y pobre/noble que enriquece el planteamiento; o también: «Voglio bensì procurare di innamorar lui» en I, 13, referida a Momolo, o «Convien che io mi conservi l'amor di costoro», de III, 4, que guían con precisión al receptor, vertebrando bien su comprensión.

Sobre este nivel de información se superponen dos procedimientos paralelos: por un lado la reiteración del carácter excepcional de Rosaura que van a ir haciendo todos y cada uno de los personajes de forma diseminada hasta el tercer acto (con el correspondiente apelativo «questa è una donna di garbo» que cada uno repite y que en la edición final se van a suprimir) y el paralelo trabajo de seducción que Rosaura va a ir cumpliendo hacia todos y cada uno de los personajes masculinos que la rodean. Ambos procedimientos se enmarcan en el mecanismo opositivo uno/todos, Rosaura/los demás que de inmediato se va a activar (todos alaban a Rosaura/Rosaura logra seducirlos a todos) que funciona con insistencia y de manera relevante a lo largo de la obra.

<sup>23</sup> Para estos planteamientos metodológicos sigo preferentemente a J. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, cuya utilidad es bien conocida.

<sup>24</sup> Dice allí Colombina: «Ed io ho fatto un patto con me medesima, di far fare gli uomini a modo mio, anche a loro dispetto», II, 4, *ed. cit.*

<sup>25</sup> Ver la misma distinción en *La gualtarda* y en *L'amante militare*.

Este procedimiento, además, resulta emblemático de la importancia que las relaciones entre personajes tienen en el discursar teatral, además de hacer referencia a la oposición comedia del arte/comedia de carácter que he destacado ya. Porque es en esa dinámica entre los personajes donde se vislumbra todavía, en *La donna di garbo*, la falta de pericia del escritor para atender a todos y cada uno de los caracteres de los personajes que se ha propuesto crear: en el dominio que Rosaura ejerce sobre el resto de los personajes se desvela, además, la escasa consistencia de éstos, lo que en cambio no va a ocurrir en obras posteriores.

No falta, pues, en boca de cada uno de estos personajes, la alabanza a las cualidades de Rosaura: «questo l'è un colombin sotto banca» («essa è un piccion grosso», explica Ortolani) dirá Brighella en I, 1; o bien «Oh, che serva da bene», dirá el Dottore en I, 3; y repetirá estando solo: «Questa femmina è un portento della natura, è una cosa fuori dell'ordinario», en I, 5; y Beatrice dirá: «Una cameriera simile merita essere adorata», en I, 7; o «Sei molto brava, Rosaura», en II, 2; y Lelio exclamará: «Poter del mondo! Costei mi soverchia!», en I, 8, precisando que Rosaura tiene «più che femineo talento», con referencia ya a la oposición hombre/mujer y con la transposición de rasgos masculinos a lo femenino que se da en Rosaura, como también se ha visto para el personaje de Mirandolina.

Son muchos los indicios en la obra que aluden a esta oposición hombre/mujer valorada polémicamente y que de manera más o menos latente remite al más amplio enfrentamiento social que está en su base, en la línea de lo «no dicho»<sup>26</sup>. Para introducir y reafirmar este sistema de referencias el autor encuentra dos medios especialmente relevantes, con funciones bastante análogas entre sí y que dan buena muestra ya de la capacidad compositiva e inventiva del escritor. Me refiero tanto a la causa legal a la que alude Rosaura en I, 4, que es, en definitiva, una polémica sobre la desigualdad de derechos de sucesión entre el hombre y la mujer, como al pleito que también Rosaura (que es quien lleva la toga de Goldoni) le plantea a Florindo en II, 7, donde se pleitea sobre la palabra de matrimonio dada por el hombre a la mujer y sobre los derechos de ésta y las obligaciones de él. Estos dos incisos, con los que se detiene momentáneamente la acción, que al abogado Goldoni le eran tan fáciles de construir, en cuanto inserciones que son, cumplen una clara función especular respecto al más amplio enfrentamiento social hombre/mujer al que se viene insistentemente haciendo referencia; y ambas, por su carácter convencional, remiten al juego, a la representación, tan redundante a lo largo de

<sup>26</sup> «En el terreno teatral (más que en cualquier ámbito textual) el texto cobra su sentido en razón de lo *no dicho*, o más exactamente de lo sobreentendido.» A. Ubersfeld, *ob. cit.* pp. 172.

toda la estructura. Del juego, no obstante, aunque me voy a detener en él de manera puntual, hay en el texto referencias mucho más explícitas, algunas de las cuales conviene anticipar. Me refiero, por ejemplo, a las palabras de Rosaura en I, 2, donde señala ya el juego, el fingimiento <sup>27</sup>, como el arma primordial que la mujer esgrime contra la prepotencia del hombre:

L'uomo si serve dell'autorità che si è usurpata sopra di noi, e noi della *finzione* ch'è la dote più bella del nostro sesso, in cui consiste la maggior forza che vaglia a ribattere la soperchieria degli uomini.

La misma polémica se evidencia en I, 13, en los versos finales con los que Rosaura concluye la escena:

*La donna* ha l'intelletto sopraffino,  
*ma l'uomo* accorto non la fa studiare.  
 Se la donna studiasse, l'uomo meschino  
 con la cannochia si vedria filare;  
 e se la donna il suo intelletto adopra,  
*l'uomo* starà di sotto, *ella* di sopra.

Aquí se añaden dos matices diferenciativos respecto al ejemplo anterior; en primer lugar el tono de parodia con que se manejan estos versos finales de escena, que eran habituales en la comedia del arte y cuya persistencia, en *Il teatro comico*, se va a criticar («Ecco i soliti versi. Una volta tutte le commedie si terminavano così», dice Orazio en I, 6). Y en segundo lugar la oposición mujer culta/mujer inculta que viene a complicar el planteamiento opositivo que aquí vengo señalando. Todo ello hace que la polémica hombre/mujer resulte tan claramente indicada, y tan reiteradamente activada que viene a situarse en el núcleo central de la significación de la obra, a tales niveles de repercusión que desde luego no parece lógico pensar que Goldoni estuviese solamente rindiendo tributo al numeroso público femenino que acudía a ver su teatro («E infatti per piacere al pubblico bisogna cominciare col lusingare le signore») <sup>28</sup> sino que resulta evidente que el autor estaba planteando una muy conflictiva polémica social que entra ahora de lleno en su teatro, que se retoma a menudo en la obra para confirmar su esencialidad («Io non cerco che far vendetta contro Florindo, e contro tutto l'orgoglioso sesso virile», dice Rosaura en I, 10) y que se proyecta más allá en otros textos,

<sup>27</sup> Remito de nuevo a B. Anglani, «La finzione...» *cit.*, pp. 152-181, y las pp. 152-158 dedicadas específicamente a *La donna di garbo*.

<sup>28</sup> *Memorie*, *ed. cit.*, p. 415.

por ejemplo en *La locandiera*, cuando en III, 3 Mirandolina dice actuar en representación del sexo femenino.

La polémica, pues, queda abierta, en niveles de superioridad/inferioridad, con la implícita oposición maridos necios/maridos listos introducida por la precisión «uomo accorto» de los versos finales de I, 13, que lleva a la constatación de que es mejor para la mujer casarse con un necio («per noi altre donne accomodano molto meglio codesti sempliciotti che gli uomini accorti») y a Beatrice, casada con el necio Ottavio, Rosaura la anima: «approfittatevi, e fate valere la superiorità del vostro spirito», también en I, 7.

La superioridad es pues lo que se pretende destacar, sobre todo, de la protagonista femenina, unida a la conciencia que ella tiene de este hecho: «Sono arrivata a saper tanto che supera il femminile costume», de donde parte tanto la caracterización de la protagonista como la del resto de los personajes.

## LOS PERSONAJES

Ya hemos visto cómo desde la perspectiva de la producción, el interés del escritor se centra por un lado en la protagonista, por otro en el resto de los personajes. Para forjar el carácter de Rosaura el autor se remonta una vez más al género que él quiere innovar, pero que a la vez le es fuente inestimable de sugerencias; lo explica bien en el prólogo citado a la edición Pasquali:

Tutte le Servette de' Comici erano in una specie di obbligazione di rappresentare *La serva Maga*, *Lo Spirito Folletto*, ed altre simili *Commedie dell'Arte*, nelle quali la Servetta, cambiando di abito e di linguaggio, sostiene vari differenti Personaggi e caratteri (...) Non si potrebbe, dicea fra me stesso, far sostenere a un Personaggio diversi caratteri senza il sognato soccorso della magia? (...) Pensando e ripensando, fu allora che mi cadde in mente *La donna di garbo*; una donna che, bisognosa di amicizie e di protezioni, cerca d'insinuarsi nell'animo delle persone, *secondando le passioni e i caratteri di ciascheduno*, e *trasformandosi quasi in tante differenti figure*, quanti sono coloro coi quali deve trattare <sup>29</sup>.

El autor busca y encuentra la forma de hacer lo inverosímil verosímil, lo mágico hacerlo real, lo fantástico hacerlo humano, con un muy curioso proceso de derivación y siempre dejándose guiar por el sentido común. La fórmula además permite integrar más en la unidad a todos los personajes, desde

<sup>29</sup> Prefazioni dell'edizione Pasquali, cit. p. 750.

el momento que uno se mimetiza en todos los demás, y sobre estas pautas el autor va a ir construyendo, sobre todo, el carácter excepcional de Rosaura. Quizás falle todavía, en estos primeros ensayos en el género de la comedia, que a la protagonista puede que le falte acción y le sobre saber, erudición. Ya la crítica lo ha venido señalando, y sería larga de hacer aquí la relación de sentencias que se ponen en boca de Rosaura, de aseveraciones, a lo que se une su insólito conocimiento del latín y su saber en materia legal<sup>30</sup>. Con todo ello se construye el personaje, prosiguiendo hasta el final con esa connotación excepcional «mujer *culta*» que al autor le fue difícil de sostener en la piel de la hija de una lavandera como se nos dice que es el origen social de Rosaura. Para resolver este problema creo que le habría sido suficiente cambiar y elevar ese origen social de la protagonista (además tuvo ocasiones sobradas para ello), pero entonces se habría desencadenado un grave conflicto social; de hecho, cuando al final de la obra Florindo piensa para sí solucionar el problema abandonando a Isabella, inmediatamente rectifica: «No, no, Isabella dev'esser mia moglie. *È nata nobile, non deggio tradirla*» (II, 17), donde se evidencia que en la moral de la época sólo a las jóvenes pobres se las podía abandonar.

Pero vayamos paso a paso con el análisis de las relaciones de los personajes. El proyecto, aunque expresado *a posteriori* en la edición de 1750, era el de escribir «la parte di tutti i Personaggi, introducendovi *vari caratteri*, e tutti lavorandoli al tornio della Natura, e sul gusto del Paese nel quale dovean recitarsi le mie Commedie»<sup>31</sup>. Se trataba pues de lograr varios caracteres, no todos, como bien se va a demostrar en esta etapa inicial que es *La donna di garbo*, y el resultado será un número reducido de caracteres más en algún caso, y una escasa intensidad en su conformación, como voy a tratar de señalar.

A Diana se la puede calificar de anti-Rosaura, por la ausencia de carácter, en el sentido en que lo entiende el autor: es débil, está enamorada, es un ser desamparado, sometido a la voluntad paterna, y no hay en ella resquicio alguno de iniciativa personal. Todos estos rasgos de signo negativo, encuentran su oponente en Rosaura: es fuerte, no está dispuesta en absoluto a enamorarse otra vez, está casi liberada, es casi autosuficiente, y sabe siempre, perfectamente y sin dudar, lo que tiene que hacer, con una sobreabundancia

<sup>30</sup> Veamos algunas de estas sentencias: «L'ozio è il padre di tutti y vizi», en I, 3; «L'ambizione delle donne è la rovina delle famiglie», en I, 4; «L'occasione fa l'uomo ladro», en I, 4; «Non vi è cosa peggiore della vanità delle mode», también en I, 4; «*coram iudice audacia saepe saepius triumphat*», I, 4; «quando si tratta d'andar alla moda, non si guarda a spesa», I, 7. o «Le donne civili hanno a prendersi soggezione di tutti» (I, 7) y así un largo etcétera.

<sup>31</sup> *Ed. cit.*, p. 768.

de recursos que resulta asombrosa <sup>32</sup>. Y su no total liberación, su no total autosuficiencia Rosaura las resuelve acudiendo al recurso del teatro, del fingimiento, con la representación teatral que ella misma monta y dirige en escena, con el juego del teatro dentro del teatro tan del agrado del autor.

Son dos las funciones que Rosaura despliega en este sentido: una como actriz, representando facetas fingidas de sí misma (y en esto sigue el cauce ya abierto por la tradición); y otra en funciones de dirección de escena, haciéndoles a todos fingir y dirigiendo materialmente la actuación de los demás <sup>33</sup>, preparando en casa de Florindo un auténtico escenario para ganarle en su propio terreno, y este es ya un rasgo absolutamente peculiar de los mejores niveles del teatro goldoniano. Llegamos así a esa puesta en práctica del «fingimiento utilitarista» de que ha hablado ya Anglani, «dirigido a un resultado concreto y medible con los parámetros del provecho» <sup>34</sup>; un fingimiento que llegará a hacerse modelo de conducta con el tiempo, arraigado en lo más hondo de la esencia del teatro goldoniano en la actitud de tantas y tantas protagonistas que esgrimen una conducta común: «el finzer a tempo, el dissimular quando giova, xe la vera virtù dell'omo saggio e prudente» <sup>35</sup>.

Decidiendo «uniformarsi al carattere di tutte le persone» (I, 1), Rosaura desempeña de manera lúcida y consciente su papel de actriz <sup>36</sup>, y este plan se repite también en II, 7 y su reiteración caerá varias veces de la edición Bettinelli. Y la estrategia se lleva a cabo de manera que casi fagocita al resto de los personajes, que casi no son, no existen si no es por su presencia. Es más, sabemos casi sus caracteres por el carácter fingido que ante ellos Rosaura va a adoptar. Dentro del plan de «secundar» las pasiones de cada uno hay que decir que Rosaura distingue entre los personajes femeninos y los masculinos, porque a todos estos últimos (con la excepción del jugador Ottavio) los va a tratar además de seducir. Brighella, desde su ya conocida ascendencia de criado más sensato, resulta en parte una excepción porque ella confiesa que le cae bien («Brighella ha un non so che, che mi piace», I, 1) y él la correspon-

<sup>32</sup> Disposición, desenvoltura, saber hacer son rasgos que complace especialmente verlos sobre el escenario, como medida de perfección y dentro del mecanismo especular que el teatro implica. No es casual que a Goldoni le llamaran pues la atención las actrices dispuestas, desenvueltas, habilidosas, y no es casual que sus mejores personajes estén en esa dirección.

<sup>33</sup> Ya M. Apollonio apunta algo en este sentido en su *Storia del teatro italiano*, p. 390, vol. II.

<sup>34</sup> B. Anglani distingue el fingimiento utilitarista, por un lado, y la idea del fingimiento como juego; cfr. *ob. cit.* p. 161.

<sup>35</sup> *L'uomo prudente*, I, 6, pág. 257 del vol. II de la *ed. cit.*

<sup>36</sup> S. Ferrone habla de «autocoscienza», y señala ya al personaje de Rosaura como uno de los primeros en suponer «la scoperta della dialettica interna al protagonista». Cfr. *Carlo Goldoni*, Florencia, La Nuova Italia, 1975, p. 43.

de con sentimientos sinceros de amor (dentro de la posible sinceridad amorosa que la frivolidad de la época permite) como lejano antecedente de lo que será años después la figura del fiel y acomodaticio criado Fabrizio de *La locandiera*<sup>37</sup>.

Con Diana, el cliché negativo de su carácter, Rosaura ensaya por primera vez tanto sus dotes de actriz, como sus buenas cualidades para la dirección escénica. Ante ella sienta las bases del fingimiento con meridiana claridad: «Non basta celar il cuore, conviene talvolta farlo credere diverso da quello che esso è» (I, 2), donde empieza ya a funcionar con fuerza ese valor conativo que preferentemente tiene siempre la palabra teatral. Así la lista de instrucciones para su comportamiento que le da a Diana es larga y pormenorizada: «Dovete mostravi attenta al lavoro, amica del ritiro, nemica delle finestre, aliena dalle conversazioni, scrupolosa, modesta, è soprattutto semplice in tutte le migliori cose del mondo»; en cambio, de cara a su amado le aconseja una muy diferente actitud: «Con lui non fate tanto la semplice, ne siate facile a credere tutto. Gli uomini, signora mia, sono troppo sagaci» (I, 2), donde queda claro que el comportamiento está en función del oponente convertido, por obra del fingimiento, en espectador. Y, para concluir la lección, como se acerca su padre, le precisa fórmulas kinésicas de comportamiento, que son casi acotaciones sugeridas por el director: «Mah! Ecco vostro padre: chinare gli occhi, unire le mani sopra il grembo, stringete la bocca, e lasciate ch'io parli» (I, 2).

Al Dottore, en cambio, le habla de leyes, en su propio lenguaje y haciendo alarde de su saber; y en materia legal le aconseja incluso inventarse él mismo las leyes cuando sea preciso, para tratar de convencer a toda costa a los demás (ver I, 4)<sup>38</sup> como medida de su ir siempre más allá. Con el Dottore Rosaura encuentra un elemento de nivelación en la obra, ya que el saber excepcional de ella se equilibra con el saber esperable del Dottore<sup>39</sup>, y en su relación se reactivan, por tanto, las oposiciones mujer/hombre, culto/inculto que funcionan a lo largo de la comedia.

Con Beatrice, la nuera del Dottore, se introduce un nuevo mecanismo en el nivel de la interpretación, al desvelársele al espectador la clave para descifrar la mentira, el fingimiento de Rosaura en su comportarse con ella, ya que

<sup>37</sup> Algunos de estos rasgos ya los destaco en mi análisis de los personajes de *La posadera*, Madrid, Planeta, 1991, pp. CXVII-CXLII, y ver en especial para Fabrizio pp. cxxiii ss.

<sup>38</sup> Cito el pasaje que me parece muy llamativo: «Io però voglio darvi un avvertimento (...) Provedetevi pertanto d'una moltitudine di testi, di leggi, d'argomenti (...) e se tutto quello che ha scritto Giustiniano nell'*Instituta*, nel *Codice* e nei *Digesti*, non vi bastasse, inventatevi voi delle leggi nuove...» Ver *ed. cit.* p. 1031.

<sup>39</sup> Podríamos decir que funciona aquí la oposición predecible/no predecible que Ubersfeld y De Marinis señalan con interés esencial dentro del mecanismo teatral.

previamente le ha prometido al Dottore actuar de otro modo con Beatrice; así, cuando Rosaura la anime a engañar a su necio marido («coi semplici si può facilmente dar loro ad intendere lucciole per lanterne; ma cogli accorti bisogna stare avvertite, nè si può loro far credere che un viglietto amoroso sia la lista della lavandaia», I, 7) y la anime a presumir y a gastar siguiendo la moda, está haciendo con ella todo lo contrario que previamente ha prometido, como bien sabe el espectador.

En el personaje de Beatrice tenemos ya fijado el primer personaje negativo, de marcada crítica social, en quien Goldoni ataca la frivolidad, el excesivo apego a la moda, el gusto por el consumo y la práctica del «cicisbeismo»<sup>40</sup>, defectos todos ellos imperantes en la sociedad de la época. En esta misma línea Lelio y Ottavio van a ser también personajes negativos, con los que se perfila una imagen de la sociedad bastante negativa y aferrada a lo material. Del Lelio «cicisbeo» se dan sólo rasgos aludidos, al decirnos que va a visitar y a cortejar a Beatrice, a entretenerla, y encarna a la vez el tipo, caricaturizado, de hombre afectado y disparatado en su forma de expresión, además de asumir los rasgos del muerto de hambre que disimula su total pobreza, o tal vez avaricia. Por semejante acumulación es el más grotesco de todos, y ofrece muchos flancos para la burla que Rosaura va a hacer constantemente de él, sobre todo en el terreno de la afectación verbal, con la que ella compite (ver II, 8) y desvelando, en los apartes, en los «da se», su desprecio absoluto por él: («Questo suo barbottare, mi lusinga d'una nuova vittoria. Povero stolto! Quanto s'inganna!»), o identificándole con los peores defectos del teatro del pasado («I comici se ne servirebbero per soggetto d'una commedia», I, 8), con la correspondiente puesta en abismo que la mención al teatro supone.

Arlequín está aún muy atado al pasado, es el personaje donde mayor concesión se hace aún a los gustos del espectador, por su preferente acudir a la mímica, por su repetir los «lazzi» consabidos (ver I, 9), por su glotonería, que es más un rasgo de animalidad que de humanidad («che hai più caro?» le preguntan; «L'appetito», también en I, 9), o la persistencia de juegos verbales en su forma de expresión. Todo ello le convierte, en parte, en un personaje un tanto en la sombra, por su escasa aparición, su carácter residual, y por su reciclaje para la evidenciación del juego, del teatro en el teatro que se advierte bien en la escena II, 6 que desencadena con fuerza el mecanismo de lo verdadero/fingido, de la realidad/teatro, acudiendo al espejo, al maquillaje, al vestuario, todos elementos del teatro que sirven para enmascarar la realidad.

<sup>40</sup> Para un análisis comparado de esta práctica en Italia y España remito a A. Arce, «Sobre el cicisbeo y el chichisveo. ¿Una misma realidad del siglo xvii?», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, en prensa.

Probándose la cofia de Beatrice ante el espejo, jugando con los rizos y el tuppé, Arlequín juega a suplantar la personalidad de Beatrice, juega con la apariencia y con la realidad: «*Mi son Arlecchin e non paro Arlecchin*», con claro valor especular <sup>41</sup>.

También la escena de la descripción de la polenta ha sido muy destacada (ver I, 9), donde Rosaura le excita los jugos gástricos, que tradicionalmente le trabajan poco, describiendo con minuciosidad y complacencia cómo va a hacerle la polenta y el banquete que ambos se van a dar, con una valoración de la palabra, de la descripción, por delante de la acción, de la realización, insólita dentro del mecanismo teatral <sup>42</sup>. Hablándole a Arlequín de comida, presándole la llave de la despensa, Rosaura destaca el defecto del personaje, y lo fomenta, no sin parodia, para su provecho: «Eh, Arlecchino, ne faremo speso di queste merendine, se tu mi volessi bene».

El personaje de Ottavio, como Lelio, está fuertemente caricaturizado en su calidad de empedernido jugador, obsesionado por el juego de la lotería y anulado para todo lo demás. Más que de carácter debe hablarse, como digo, de caricatura, pues el personaje no atiende a nada más, y aunque Rosaura le aplique el mismo tratamiento de adaptación a sus gustos, demostración de su superioridad, etc., destaca por su peculiaridad monotemática entre todos los demás, con una cierta función de contrapunto <sup>43</sup>.

Momolo, el estudiante veneciano, es también, como Brighella, una excepción porque evidencia sus sentimientos de afecto hacia Rosaura, y Rosaura hacia él: «Costui, per dirla, non mi dispiacerebbe; ma ho stabilito di non volermi più innamorare. Voglio bensì procurare di innamorare lui» (I, 13) <sup>44</sup>. Con ello Rosaura abre expectativas para sí, que luego rechazará, y habla con él en dialecto, ejercitándose según el rol diversificado de la criada

<sup>41</sup> F. Fido ha analizado con precisión el juego teatral de los criados en las distintas etapas del teatro goldoniano. Ver su «Lo spazio scenico dei servitori e la critica della ragion borghese», en su *Guida al Goldoni*, Turín, Einaudi 1977, pp. 102-120; B. Anglani, por su parte, ha señalado: «È Arlecchino il primo ad introdurre nello spazio breve di un monologo esemplare il senso ambiguo della finzione», distinguiendo la «finzione seria» de Rosaura y la «parodistica» de Arlequín. Cfr. *ob. cit.*, p. 156.

<sup>42</sup> B. Anglani ve en el episodio «uno spazio più di lettura che di rappresentazione», en *ob. cit.*, p. 155.

<sup>43</sup> Para la presencia del juego en el mundo goldoniano y su aparición ya desde las primeras obras ver F. Fido, «La poetica del gioco...», en *Guida cit.*, pp. 89-101.

<sup>44</sup> Como ya he dicho para Brighella, también Momolo es de algún modo precursor del Fabrizio de *La locandiera*, aunque Momolo ya no es una máscara, sino un personaje autónomo y real, connotado además positivamente por ser veneciano. En este sentido G. Nicastro ha señalado las notas nuevas y originales que se dan en este y no en los demás personajes. Ver su «Dalla commedia dell'arte alla commedia di carattere», en *Studi Goldoniani*, 6, 1982, pp. 131 ss.

de la comedia del arte. Pero junto a estos restos de concesión a la tradición Rosaura teje con Momolo una escena, la I, 13, que va mucho más allá de lo establecido por la convención. Se trata de una parodia verbal anticipada de un supuesto matrimonio entre ambos, donde Rosaura da una visión claramente negativa del matrimonio desde la perspectiva de la mujer, al preguntarle si, cuando estén casados, la descuidará, se irá él a jugar, o se irá con otras, o la maltratará, o maldecirá el día de la boda <sup>45</sup>. Esta visión negativa del matrimonio está latente a lo largo de toda la obra, generalmente en la parcela de lo «no dicho», aún con indicios, como éste, que lo explicitan, que lo sacan a la luz. Pocas veces, a lo largo de la producción goldoniana, se valora el matrimonio por amor (como tampoco lo valoró a nivel personal el escritor); el matrimonio, como vamos a ver aquí, es un medio de colocación social para la mujer, y para el hombre, muy a menudo, es un medio de ascenso social, por la mejora económica de la dote. Pero estos son aspectos, como es sabido, que hay que valorar siempre dentro de la dinámica social de la época.

Haciendo balance de la relación de Rosaura con los demás hombres de la casa, hay que ver que a Brighella le seduce en I, 1; al Dottore en I, 4, y en I, 5 le dice que se casará con él; a Lelio le conquista en I, 8; a Arlequín en I, 9; a Ottavio se le propicia en I, 12, a Momolo en I, 13, como expectativas todas ellas que implican acumulación y peligro, que suponen reiteración que tensa los hechos hacia el desenlace y que mantiene activado el mecanismo uno/todos, Rosaura/los demás, que permite fijar la superioridad de la protagonista, con la correspondiente comicidad por la exageración que el mecanismo comporta.

Pero hay que decir que, a diferencia de Mirandolina, que desencadena el juego y lo mantiene hasta el final, aquí Rosaura anticipa la rectificación a su comportamiento, y lo hace a la mitad del primer acto, en un aparte en el que se lo explica bien al espectador:

Che vuoi tu far di tanti uomini? Sei forse scolara della celebre Corisca del *Pastor fido*, che insegna degli uomini: «Molti avere, uno goderne, e cangiar spesso?» Guardimi il cielo; *non sono di questa taglia. Amo l'onestà* più della vita medesima. *Io non cerco che far vendetta* contro Florindo, a contro tutto l'orgoglioso sesso virile» (I, 10).

Es éste uno de los únicos monólogos de toda la obra, y resulta clave en el proceso de información al espectador. Y repito que estamos todavía lejos del

---

<sup>45</sup> En esta parodia se denuncia sobre todo, implícitamente, la desigualdad de condiciones de la mujer en el matrimonio; su anticipación podría tener aquí una función análoga a la de otras anticipaciones paródicas que he señalado ya en *La locandiera*.

complejo mecanismo teatral que activa Mirandolina, dejando el arrepentimiento para el final <sup>46</sup>.

## EL TEATRO EN EL TEATRO

Ya he ido anticipando el mecanismo del juego, de la inserción del fingimiento que se da en la obra desde los primeros pasos. Un fingimiento abierto y desvelado ya en I, 1, por Rosaura a Brighella, y reiterado de vez en cuando de manera también clara («mi pare questa mattina *aver fatta bene la mia parte*», en I, 13 como cierre a la cadena de enamoramientos) donde se le desvela el juego al espectador. Pero es sobre todo en el segundo acto donde el teatro organizado por Rosaura, una auténtica puesta en escena, adquiere su mayor efectividad. Ya la crítica ha precisado que el teatro en el teatro se da sobre todo en la etapa de la reforma, con la convicción del autor de que el teatro puede llegar a resolver problemas y contradicciones sociales que de otro modo sería difícil de afrontar <sup>47</sup>. También Rosaura confía, sobre todo, en el teatro, pues ya ha experimentado que en solitario y con la verdad por delante con Florindo ha perdido ya. Por eso convoca a su público, a la familia, a los criados, a los asiduos de la casa y los hace actores de su puesta en escena, escenificando, en definitiva, el mecanismo que todo teatro comporta. Y monta un auténtico escenario en la casa, con inserciones a su vez, como la celebración de la Academia, con los objetivos ya desvelados y las funciones que voy a señalar.

Podría incluso decirse que se procede por ensayos previos antes de llegar a la escena principal del enfrentamiento cara a cara con Florindo; en esos ensayos Rosaura pone a punto sus dotes de dirección escénica, distribuyendo los papeles (Beatrice tendrá que leer, Lelio estaría actuando como posible intérprete, Diana es a su vez espectadora de la escena) y dando instrucciones precisas para la puesta en escena, con acotaciones incluidas: «*Date qui, date qui, e prendetevi in cambio questo libro (leva le carte ed i segni, caccia tutto nel grembiule, e dà un libro a Beatrice)*», en II, 7. Con este mecanismo ya reactivado de lo verdadero/falso, del fingimiento/realidad, se introduce en este segundo acto una nueva circunstancia que incide en su activación. Me refiero a la aparición, en casa del Dottore, (y dentro del escenario montado por Rosaura) de Isabella disfrazada de hombre acompañando a Florindo. Como

<sup>46</sup> De este arrepentimiento de Mirandolina y de su interpretación se ha ocupado ya B. Anglani; ver las pp. 197 ss. de su *ob.cit.*, dedicadas a *La locandiera*.

<sup>47</sup> Cfr. B. Anglani, *ob. cit.* p. 165.

sólo estos dos saben la suplantación de personalidad que está haciendo Isabella al presentarse como Flaminio, se introduce una nueva dimensión del teatro dentro del teatro, con el consiguiente valor especular, que afecta tanto a la oposición de lo verdadero/falso como a la oposición hombre/mujer ya previamente activadas.

Isabella, con este disfraz (como la Porzia, en efecto, del *Mercader de Venecia*, también experta en leyes, o la protagonista de su intermezzo *La pupilla*) transvasando rasgos de lo masculino a lo femenino, se permite ciertas libertades sociales que de otro modo la sociedad no le permitiría ejecutar. Además, en el texto, funciona como una auténtica reiteración de la prehistoria de Rosaura, pues ambas han sido seducidas por Florindo, y ambas se han introducido en casa del Dottore con la esperanza de remendar su honor; la diferencia, ya vista, está en el diferente nivel social de ambas, por el que Rosaura, puede salir de su casa con su apariencia de mujer, y en cambio Isabella lo hará acudiendo al disfraz. Ambas suponen un peligro para Florindo, que ha empeñado con ellas su palabra de matrimonio, de aquí el mecanismo de la duplicación, con una situación análoga a la vivida por el escritor, comprometido a la vez con una tía y una sobrina en uno de los más espectaculares episodios de su tan singular carrera de «don Juan», y con una función análoga a la que cumplirán las dos cómicas en *La locandiera*, contraponiendo su forma de hacer teatro con la practicada en la posada.

Recapitulando pues los procedimientos compositivos más manejados hay que recordar, sobre todo, la anticipación/resolución, la reiteración, el proceder por mecanismos opositivos y, sobre todo, la inserción con valor claramente especular, todo ello reflejado en las situaciones convencionales o pleitos que se proponen, en el teatro que dirige Rosaura, en la escena de Arlequín ante el espejo, en la parodia anticipada del matrimonio, y ahora en este nuevo nivel de teatro en el teatro que introduce el disfraz de Isabella. En esta misma línea debe valorarse el enamoramiento de Diana hacia Isabella-Flaminio que, además de interpretarse como un rasgo más que evidencia la torpeza de Diana, su falta de instinto y de saber hacer, debe entenderse como un instrumento más del juego dentro del juego, que ahora practica Florindo, pues es él quien lo fomenta confesando que lo hace para divertirse («mi prendo un poco di spasso»), aun cuando ello implica confundir a su propia hermana, ante la protesta de Isabella: «Che diavolo fate? Siete pazzo? Far innamorare di me quella povera ragazza?» (II, 12) y que denota un rasgo de frivolidad en el tratamiento de los sentimientos, acorde con el carácter y con la trayectoria de Florindo.

Sólo Rosaura está en situación de desenmascarar a Isabella, porque se dice que la había conocido ya en Pavía, lo que introduce otra situación de ries-

go que tensa la acción: «O povera me! Temo che mi discuopra. Se mi conosce, sono perduta», dice en II, 13. De este modo crece el desorden, se intensifica el juego y la representación: «Ora sí che l'imbrogljo cresce», en II, 13, o también «rimediate voi al disordine», de II, 14, y es en II, 14 donde se produce por fin el encuentro a solas, sin testigos, entre Rosaura y Florindo, y es cuando descubrimos que la venganza está en el matrimonio, como alternativa pacífica, o en la difamación: «Pubblicherò i vostri inganni, farovvi arrossire; vostro padre vi scaccerà dalla casa; v'abborriranno i vostri parenti; sarete la favola di Bologna», que es, como vemos, una nueva manera de acudir a los demás, de utilizar las convenciones sociales como instrumento, como medio de chantaje social; es evidente que la opinión de los demás es lo que cuenta, no los sentimientos personales o la voz del corazón. Para llevar a cabo este planteamiento se acude a los resortes más habituales que ofrece la representación; me refiero a la estratificación de niveles de comunicación, el nivel en el que se entienden Rosaura y Florindo, en voz baja, y que llega perfectamente al espectador, y el nivel del resto de los personajes, que no saben lo que ocurre entre ambos y se mantienen por lo tanto en otra línea de comprensión. Así se concentra la polisemia, y el espectador disfruta con la complicación. Una cosa es pues lo que los dos personajes dicen entre sí, otra cosa es lo que dicen para los demás (aunque sean las mismas palabras), y otra cosa es lo que cada uno se dice a sí mismo, en los apartes, que es el único nivel de los sentimientos y de la autenticidad. Este mecanismo, que el teatro facilita extraordinariamente, se puede ver con toda precisión en II, 15, una escena construida sobre esa triplicidad de emisión, con un mismo material verbal.

Y si el acto primero acababa con los versos maliciosos de Rosaura sobre la posición «social» de la mujer, este acto segundo acaba con buen humor, acudiendo una vez más a la convención de la commedia del arte con la presencia de las dos máscaras, Brighella y Arlequín, que recuperan gran parte de su rol de máscaras tipificadas, en una bella escena, la II, 17, que podríamos analizar como metáfora de la unión de lo viejo con lo nuevo, la tradición y la innovación. Toda la escena en realidad es un aparte de Florindo, atribulado y acorralado por los acontecimientos. Y mientras éste habla consigo mismo, ensimismado, tratando de dejar aflorar sus sentimientos y su preocupación, los dos criados actúan a su alrededor como comparsas divertidas, cada una en su papel, más sensato y racional el de Brighella, y más descabellado el de Arlequín, aunque ninguno hace mella en Florindo, que sólo al final parece darse cuenta de su presencia, y los acaba rechazando a los dos. La escasa entidad humana de las máscaras se opone aquí al momento de evidenciación del interior de Florindo, la subjetividad del personaje se opone al juego frívolo de las máscaras, que son casi un adorno ya.

A lo largo de todo el tercer acto las dos máscaras mantienen en gran parte esa actitud de distender y divertir, como contrapunto a la tensión que se ha venido acumulando: actúan en pareja, juegan, se pelean, (ver III, 1 y 2) en la acción de la comedia que no es más que un drama evitado, como la crítica ha precisado ya para *La locandiera*, una tragedia rozada e imposible<sup>48</sup>. La tensión queda aquí acumulada por diversos procedimientos que demuestran todos el buen hacer del escritor; me refiero a la puntual recapitulación que prepara el desenlace de la progresión/regresión ya señalada, y que se produce como una auténtica recolección de lo diseminado, como rápidamente voy a tratar de sintetizar.

El procedimiento recolectivo afecta, como es lógico, a todos los niveles abiertos de significado en el cauce de los mecanismos ya activados: afecta al nivel de la crítica social, con nuevos ataques al juego, a la afectación, etc., y atañe al nivel de las relaciones entre los personajes, reiterando la oposición uno/todos, y reiterando, por supuesto, el juego del teatro dentro una vez más del teatro. Veamos algunos ejemplos. Respecto a la crítica social, centrada en el juego, ver en III,1 que el juego se retoma aquí en tono de reprobación incluso en boca del propio Ottavio, en boca de Brighella, que ha perdido un *filippo* por jugar con Ottavio, y se retomará también en la consideración moral final de Rosaura, ya en III, 7: «che il lusingarsi troppo della fortuna è una pazzia, e le cabale sono imposture e falsità».

En cuanto al nivel de relaciones entre los personajes el procedimiento reiterativo-recolectivo es doble en este tercer acto: todos le reiteran su interés amoroso a Rosaura, todos vuelven a repetir su alabanza hacia ella, y todos, en definitiva, colaboran en el triunfo de Rosaura, de manera muy análoga a cómo en la posada de Mirandolina todos colaboran en el proceso de seducción del caballero. Es la propia Rosaura quien vuelve a provocar esa situación de enamoramiento colectivo: «Possio sperar gnente dal vostro amor», le pregunta a Brighella en III,3, e insiste en lo útil del fingimiento: «Convieni che io mi conservi l'amor di costoro. Non so che cosa mi possa succedere», dice en III,4, tensando cada vez más la acción, con la petición de su mano por parte del Dottore, con la declaración de Momolo, ya en III,5, con el desorden de la acumulación.

Así llegamos, de nuevo, al teatro en el teatro, en el episodio emblemático de la Academia que se celebra en casa del Dottore. La Academia tiene en sí, como tal hecho, todos los elementos de teatralidad requeridos por una situación teatral; conlleva «exhibición física en público, compresencia de emisor-receptor, simultaneidad de producción y comunicación, carácter efímero e

<sup>48</sup> B. Anglani, *ob. cit.*, p. 229.

irrepetible de la obra entendida como evento y acción»<sup>49</sup>; es, en definitiva, una situación convencional abiertamente sentida y vivida como tal, que participa de casi todos los mecanismos inherentes al juego, a la representación. Este nuevo teatro en el teatro requiere un espacio, que se va a crear con la disposición de las sillas, que funcionan como decorado; requiere unos actores, que serán todos los personajes que allí se van a reunir; y requiere una acción que es, como es sabido, una acción poética, pues se trata de recitar. Toda la acotación a la escena 6 aclara esta situación convencional: «Brighella *fa accomodare* il tavolino e le sedie dai servitori per l'Accademia. Arlecchino, *credendo* vi si mangi, s'asconde sotto il tavolino», haciéndose uso de los objetos, que tan escasos son en la obra, y así se crea, como digo, ese espacio convencional.

Este momento de la Academia es el mejor enmarcado como teatro, como representación de toda la obra, y el más excepcional porque en él van a participar todos los personajes, por lo que su función especular es también excepcional. Los personajes llevan sus defectos y rasgos de carácter a la reunión o tertulia literaria, con lo que se vuelve a hacer mención crítica al juego, a la frivolidad de Beatrice («avrò l'onore di sostenere sopra gli umili miei ginocchi una parte di questo macchinoso recinto», dice Lelio con afectación del guardainfante de Beatrice) y se alude también a la necesidad de Diana, etc. Así pues, la academia es un pretexto para la concentración y la ratificación de todo lo ya visto; es también el espacio a donde se va a reclamar a Rosaura, que como participa de la servidumbre no está, por lo que al ser admitida allí dentro de algún modo va a ser ascendida de nivel social. Pero es, sobre todo, el espacio donde se resuelve el enfrentamiento entre Rosaura y Florindo.

Para que este enfrentamiento se produzca intervienen de manera activa todos los demás personajes saliendo en defensa de ella: «Ella è una donna di garbo che merita il primo luogo», dice el Dottore; «Io dico che Rosaura è degna di una nobile conversazione», dice Beatrice; «Io l'amo e stimo come una mia sorella», dice Diana; «Rosaura merita essere annoverata fra le nove Muse, fra le tre Grazie, e fra le dee contendenti per l'aureo pomo», precisa Lelio; «Mi no solo l'ammetterave con mi in t'una Accademia; ma alla mia tola, e per tutto», dice Momolo; «E una ragazza che merita», dice Ottavio; «L'è una donna di garbo», dice Brighella, y «lo confermo anca mi», añade Arlequín, con la salvedad, ya hecha, de que en ediciones anteriores a la de 1776 en momentos como éste el apelativo «donna di garbo» era mu-

<sup>49</sup> M. De Marinis, *ob. cit.* pp. 69-70.

chísimo más frecuente, y las dos veces que aquí permanece, en boca del Dottore y de Brighella funciona de manera esencial <sup>50</sup>.

El mecanismo activado de nuevo de la repetición colectiva en seguida se va a mostrar eficaz, por la pregunta que Florindo se hace: «Come mai costei in sí poco tempo s'acquistò l'amore e la parzialità di ciascuno?», y la conclusión: «Giacchè ognun si contenta, anch'io m'accheto. Venga pure», en III,6, donde por fin se admite a Rosaura en la Accademia. En la escena 7 del enfrentamiento, cuando se inicia la tertulia poética, hay que destacar, en el nivel de las variantes, que toda una parte amplia de versos que aparecían en las primeras ediciones se suprimen aquí como ya explica el autor en «L'autore a chi legge» de la última edición porque no son necesarios a la trama de la comedia y tenían sólo un valor ornamental <sup>51</sup>. Con ello la tertulia se convierte casi en un exclusivo pretexto para la reunión y para que Rosaura plantee la tesis legal a Florindo que tiene, como ya he dicho, una función análoga al pleito introducido en I, 4, aunque aquí la tesis está directamente relacionada ya con el debate que hay abierto entre los dos protagonistas. La tesis sigue siendo una forma indirecta, por tanto convencional, teatral, de abordar dicho debate, es un buen pretexto para que el autor haga un nuevo alarde de saber legal, con el consiguiente endurecimiento y con la correspondiente dificultad de comprensión sobre todo para las mujeres, se dice, por el uso del latín, y es la demostración más clara que el autor hace de su confianza en la dialéctica legal para modificar una situación social determinada, una confianza que con los años Goldoni va a depositar no tanto en las leyes como en el teatro, cuando éste sea ya su nueva profesión.

La cadena de preguntas/respuestas, defensas/refutaciones que los dos escenifican pone a Florindo contra las cuerdas, hasta hacerle confesar: «Non so più che rispondere», que indica ya un momento de tensión especial; y a continuación se acude al procedimiento de la superposición, de la acumulación, para hacer más tensa esa situación. Me refiero a la superposición de promesas matrimoniales ahora ya reales, no teóricas, como la planteada en la tesis legal, pues se trata de la explícita promesa de matrimonio que el Dottore le ratifica de palabra y ante testigos a Rosaura, que se viene a superponer a la implícita y latente palabra de matrimonio que Florindo le debe a Rosaura, y que se superpone a la vez con la palabra que también Florindo le ha dado a

---

<sup>50</sup> No he podido consultar el trabajo de C. Musumarra sobre «Le varianti della 'Donna di Garbo'», en *Studi Goldoniani*, II, pp. 817-826.

<sup>51</sup> Dice el autor: «Alcune poetiche composizioni, che giudico cattive assai, perché fatte senza pensarci sopra (...) Queste non sono in verun conto necessarie all'intreccio della commedia, e in luogo di adornarla, le recano del pregiudizio». Ver *ed. cit.*, p. 1021.

Isabella, como el espectador bien sabe. Ello desencadena que la palabra implícita, «no dicha» hasta ahora en escena de Florindo a Rosaura se haga ya explícita, pues Florindo llega a confesar. Esta triplicidad de proyectos matrimoniales es la culminación del «desorden», el resultado del juego, de la confusión. Porque además cada uno de los tres matrimonios implica a su vez un cierto nivel de «desorden», de no nivelación: el Dottore es un anciano para casarse con la joven Rosaura, que además sabemos que está comprometida con su hijo; Florindo es noble para casarse con la humilde Rosaura, y además está comprometido con Isabella; e Isabella aparece vestida de hombre ante la familia y ante los espectadores.

Y siguiendo el procedimiento de acumular/disolver se llega a la confesión que Rosaura hace ante todos de su fingimiento, de su representación: «Finsi per atterrir quell'ingrato, e riuscì il fine com'io lo aveva preveduto», y todos de nuevo se colocan al lado de Rosaura, según un mecanismo ya habitual y cuya función se hace cada vez más acumulativa: el Dottore, Ottavio, Beatrice, Diana, Lelio, Momolo, todos vuelven a elogiar a Rosaura saliendo en defensa de su boda con Florindo, con la correspondiente conclusión a tal reiteración: «Ecco il frutto d'avermi uniformato al carattere di tutti», se dice Rosaura en repetición casi literal de su proyecto de actuación en I, 1 y como demostración de la perfecta construcción de la obra, donde pocas cosas quedan al arbitrio de la imaginación del receptor.

La conclusión con las tres bodas de Rosaura y Florindo, Isabella y Florio, y Diana y Momolo que tratan de poner «orden» a lo que se ha venido desordenando, nos lleva a una reflexión, en cada una de ellas, que puede llegar a perfilar el concepto y la función del matrimonio tal y como se vivía en la época. Ante su propuesta de casar a Isabella con Lelio, dice Rosaura: «Signora Isabella, conviene adattarsi alle congiunture e di due mali sciegliere il minore», dentro plenamente de la filosofía utilitarista del escritor; a ello se añade el aliciente de la dote, que resulta decisivo para que Lelio acceda, y así se llega a la reflexión de la propia interesada: «Può essere che col tempo mi piaccia; per ora ho riparato al mio decoro», que confirma la tesis del matrimonio de conveniencia ya apuntada.

Sólo la boda de Diana con Momolo es una boda por amor, aunque el autor no lo resalte especialmente; y en el caso de Florindo y Rosaura hay que señalar que no se desciende al nivel del afecto o de los sentimientos para connotar su unión; Rosaura acepta «contenta» la mano de Florindo, sin entrar en más explicación.

## EL TEATRO DESVELADO

Como ya ha precisado Anne Ubersfeld «el final de la acción debe ser analizado como un segmento autónomo, como un segmento en el que se nos advierte no sólo del funcionamiento del tiempo de la acción en su desenlace sino del funcionamiento temporal del teatro en su totalidad. Un final que expresa la restauración del orden»<sup>52</sup>. El final de *La donna di garbo* responde exactamente a todas estas consideraciones críticas, y supone una reflexión interesante por parte del autor sobre su propio discurso que merece la pena destacar. Como ya he venido diciendo Rosaura ha desvelado ya muchas veces su fingimiento a lo largo de la obra, por lo que el espectador tiene ya claro el límite entre lo simulado y la realidad. Pero ahora ella establece una clara ruptura temporal («tutti mi hanno detto *finora* donna di garbo»), y entre ese *finora* y el *allora* final la protagonista se dirige en voz alta tanto al resto de los actores como al espectador para hacer un inventario moral de su anterior conducta y proyectarla hacia una nueva dimensión. Esta *retractatio* adquiere mucha mayor fuerza que todos los desvelamientos anteriores tanto por la posición final que ocupa como por el tratamiento compositivo que el autor le va a dar a este final casi de escena aparte, con auténtica entidad. Para ese tratamiento el autor acude a los mecanismos ya experimentados, como la acumulación, la reiteración, la diseminación, la recolección, etc., y a la oposición ella/todos que aquí se vuelve a manejar se le añade ya la oposición antes/ahora que la va a caracterizar. Rosaura se retracta ahora de todas y cada una de las palabras dichas a los demás del teatro con ellos realizado, y a Beatrice la anima ahora a ser honesta y sencilla, a Ottavio le reprocha su dedicación al juego, a Diana le aconseja no fingir, a Lelio le afea la afectación, a Momolo le aconseja portarse como un buen veneciano, al Dottore no engañar, a Isabella respetar a su marido, y a Florindo amar a su mujer, destacando por encima de todo la verdad y la inocencia que han estado, hasta ese momento, en el polo opuesto de su comportamiento. Rosaura sigue dando órdenes hasta el final, aunque ahora de signo opuesto a todo lo dicho hasta aquí.

Este final marca con intensidad los límites del teatro ya escenificado, lo pone absolutamente en entredicho<sup>53</sup>, y confirma la tesis goldoniana de que el fin justifica los medios, ya que el teatro ha servido para conseguir un fin, y

<sup>52</sup> Cfr. *ob. cit.* p. 158.

<sup>53</sup> Dice L. Squarzina: «Non solo i *Mémoires* ma anche le prefazioni sono quasi sempre contraddette dal pensiero che si esprime nelle commedie, e lo contraddicono. È questo, secondo me, un tema di studio tra quelli che bisognerebbe approfondire, ciò che Goldoni crede di aver scritto o finge di aver scritto, e ciò che invece ha descritto o ricordato». Cfr. «Goldoni come Strindberg ed Euripide», en G. Petronio (ed), *Il punto su: Goldoni*, Bari, Laterza, 1986, p. 190.

tras su logro el autor recomienda volver a la normalidad, bajar el telón y entregarse a valores como la honestidad, la sinceridad, la sencillez, el respeto, el amor, el honor y la verdad, palabras que se desvelan como metas teóricas que, por el momento, no tienen espacio dentro del escenario, y habrá que buscarlas más allá.

## HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA RECEPCIÓN

Hay que acudir de nuevo al metatexto al que he aludido en la primera parte de este trabajo como vía más segura de acceso a ese determinado nivel de la recepción al que es posible llegar en casos como éste en el que se cuenta con pocos datos sobre ese proceso de recepción, y donde por lo tanto se hace más difícil su reconstrucción. Para el caso de *La donna di garbo*, como para otras muchas obras goldonianas, creo que podría distinguirse, por un lado, el proceso de recepción que de su obra, con el paso del tiempo, va a ir haciendo el propio autor, y por otro lado el proceso de recepción que el espectador y la crítica sucesiva han venido haciendo de la obra.

A este punto ya de mi trabajo lo que conviene es, sobre todo, apuntar y resumir. En el apartado de la autocritica el metatexto lo constituyen, preferentemente, tanto las variantes que se produjeron desde 1742 a 1776, ya estudiadas por Musumarra, como el prólogo «L'autore a chi legge» de 1776, para tratar de ir en ese cierto orden cronológico. Es evidente que el estudio de las variantes, que no voy a tratar aquí, puede arrojar conclusiones interesantes: creo, para hablar globalmente, que resulta claro el deseo de moralizar a lo largo de la supresión que el autor va haciendo de afirmaciones de los personajes, de excesos femeninos, de alusiones demasiado atrevidas al juego, se reduce la burla del «cicisbeismo» como fórmula para diluirlo, para pasarlo casi por alto, y se hacen cambios en función de salvaguardar el respeto hacia los padres, o fomentar el amor de los criados a sus señores, siempre como digo en esa línea de moralidad; se suprimen, como ya he recordado, los versos de la escena final, y muchas de las citas de erudición de Rosaura y otros personajes, para dar mayor fluidez al diálogo. Y luego está, para no olvidar una supresión muy importante, la casi sistemática desaparición del apelativo «donna di garbo» en boca de todos los personajes, según el ya habitual procedimiento coral, que desaparece en las sucesivas ediciones, tal vez para salir al paso de las críticas con respecto al título que Goldoni bien sabía, aunque no lo confiese, que eran acertadas.

En el prólogo al lector de 1776 el autor se hace eco de las dos críticas principalmente recibidas, pero además apunta a una lectura de su obra, creo,

bastante lúcida, bastante sopesada y cuyos resultados conviene añadir a estas páginas. De las críticas distingue con toda claridad el carácter poco «natural» de la protagonista muy erudita e instruida, y la crítica a lo inadecuado del título. Sobre la erudición de Rosaura hay que distinguir su defensa, que parece razonable, de que pueda darse en la sociedad una mujer tan instruida (y alude a las mujeres que en otros países se han dedicado a la física) de su defensa, menos razonable y desde luego menos convincente de que Rosaura, hija de una lavandera, pueda haber tenido acceso a tal tipo de instrucción. Ya Anglani ha señalado la inconsistencia de sus razones, de las que ni el propio autor parece realmente convencido («il che suppongo io essere accaduto») <sup>54</sup>. A esto hay que añadir, saltando en el tiempo, la explicación que se apunta en el capítulo 52 de las *Memorie*, donde parece obviar el problema acudiendo a la ironía: «Si diceva che Rosaura fosse troppo dotta per una donna; io rimisi la mia difesa nelle mani del bel sesso, ed ebbi di che smentire l'ingiustizia e i pregiudizi» <sup>55</sup>.

Y es en relación con el título donde el escritor hace una reflexión adecuada de alcance global sobre la moralidad o no de su comedia, al detenerse en el carácter de su protagonista que, nos viene a decir, no es una santa o una heroína, sino una mujer de carne y hueso, cuyo apasionamiento la lleva a reaccionar ante la injusticia padecida. El autor parece oponer *el carácter a un carácter* concreto de un personaje ante una situación concreta, con la modernidad que ello supone respecto al teatro coetáneo. Pero, sobre todo, lo que quiero destacar del pasaje es que aquí Goldoni parece hacer caso omiso a la *retractatio* con que había acabado su obra, y vuelve a apostar por el teatro, por la teoría de que, en definitiva, el fin justifica los medios, («a riparo della propria reputazione»).

Quiero, por último, para compensar con las críticas, volver a recordar la muy bien estructurada composición de la comedia, con todos esos procedimientos que he señalado ya, que denotan una pericia compositiva muy especial aun en los primeros pasos de su trayectoria. Y como confirmación de esto, que *me parece indiscutible*, puede aducirse además que el autor, con su buen instinto teatral, consciente de ello, no reescribió la obra por completo, como hizo con otras de la misma etapa. El hecho de que la obra se resienta «ancora non poco del cattivo teatro», como precisa el autor en el prólogo a *La vedova scaltra*, afecta, creo, al nivel de la teatralidad, no al nivel de la composición narratológica y discursiva. Desde el texto de Bonfanti, de finales de siglo <sup>56</sup>, hasta hoy, muchas han sido las páginas críticas sobre la obra, que no es el caso de reseñar;

<sup>54</sup> Cfr. B. Anglani, *ob. cit.* p. 153.

<sup>55</sup> *Ed. cit.* cap. 52, p. 234.

<sup>56</sup> R. Bonfanti, *La donna di garbo*, Noto 1899, con atención preferente a las fuentes, los préstamos de la *commedia dell'arte*, y los elementos nuevos que aporta Goldoni.

sólo quiero recordar dos aspectos, con los que creo hay que estar de acuerdo: la ausencia de ambiente social de la obra, y el exceso de «lo literario», como Ortolani, Ferrone, Nicastro, Cavallini, etc., han señalado ya <sup>57</sup>, en cuya línea espero que mi análisis haya contribuido en alguna medida, sin dejar de destacar la espléndida realización textual que esta obra de Goldoni ofrece desde todas las perspectivas compositivas.

---

<sup>57</sup> Ver, por ejemplo, S. Ferrone, *ob. cit.*, pp. 42-3; y G. Cavallini, *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni 1986, pp. 24 y ss.