



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 20 (2014)

### LA CRIADA SE HACE SEÑORA. UN TEMA GOLDONIANO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL XVIII

Fernando DOMÉNECH RICO  
(Real Escuela Superior de Arte Dramático)

*Recibido: 02-01-2014 / Revisado: 19-02-2014*

*Aceptado: 05-02-2014 / Publicado: 19-07-2014*

**RESUMEN:** El personaje de la criada tenía una larga tradición en el teatro español desde el Siglo de Oro. En el siglo XVIII, sin embargo, se incorporó una novedad: la criada que por su inteligencia y encanto se convierte en señora. Es un tema que tiene su origen en *La serva padrona*, de Pergolesi, y *Pamela*, de Richardson, pero que en España se debió casi exclusivamente a la influencia de Goldoni. En el artículo se analizan las versiones españolas de las obras de Goldoni en donde se muestra este tema, señalando las diferencias entre el modelo y las obras españolas.

**PALABRAS CLAVE:** Criada, Goldoni, Teatro español, Siglo XVIII.

#### **THE MAID BECOMES MISTRESS. A GOLDONI'S TOPIC IN THE SPANISH THEATRE AT 18<sup>TH</sup> CENTURY**

**ABSTRACT:** The character of the maid had a long tradition in the Spanish theater from the Golden Age. In the eighteenth century, however, a novelty was incorporated: the maid who becomes a lady for her intelligence and charm. This is a topic that has its origin in *La serva padrona*, by Pergolesi, and *Pamela*, by Richardson, but in Spain was due almost exclusively to the influence of Goldoni. In the article the Spanish versions of the works of Goldoni where this topic appears are analyzed, pointing out the differences between the model and the Spanish works.

**KEYWORDS:** Maid, Goldoni, Spanish theatre, 18<sup>th</sup> Century.

## I. LA CRIADA COMO REALIDAD SOCIAL Y COMO PERSONAJE TEATRAL

Durante el tiempo que duró el Antiguo Régimen, los nobles y los miembros de las nuevas clases altas que procuraban asimilarse a ellos mantenían un estilo de vida que incluía el vivir literalmente rodeados de criados. El número de sirvientes no solamente servía para ayudarles en actos tan íntimos como vestirse o desnudarse, sino que eran un signo del poder y la influencia social de la casa nobiliaria.

Ya en el siglo XX, y hablando de un estado de cosas que se había mantenido con pocas variaciones en los primeros años del siglo, P. G. Wodehouse, el ingenioso humorista inglés creador de tipos tan significativos como el inútil y simpático aristócrata Bertie Wooster y su brillante mayordomo Jeeves, hacía las siguientes consideraciones en su artículo «Mi mundo y lo que ocurrió»:

Tomemos, por ejemplo, al duque de Portland. Ser duque no es tarea fácil. No es cosa que uno pueda hacer sin ayuda de otros. Necesitas gente que te eche una mano. Ésta es la relación de los que colaboran con el duque de Portland:

Administrador principal o mayordomo.

Administrador.

Sumiller.

Ayudante del sumiller.

Encargado de las habitaciones.

Cuatro lacayos.

Lacayos de las habitaciones del mayordomo.

Encargado de las habitaciones del servicio.

Dos muchachos pajes.

Cocinero jefe.

Ayudante de cocinero.

Panadero jefe.

Ayudante de panadero.

Doncella principal de cocina.

Dos doncellas auxiliares de cocina.

Doncella responsable de las verduras.

Tres fregonas.

Encargada del cuarto de alambiques.

Tres doncellas del cuarto de alambiques.

Maletero de la casa.

Dos muchachos ayudantes de maletero.

Recadero de la cocina.

Seis criados para todo.

Ama de llaves principal.

Criados personales.

Doncellas de damas.

Cochero jefe.

Ayudante de cochero.

Diez mozos de cuadra.

Veinte mozos de cuerda.

Chófer principal.

Quince ayudantes de chófer.

Seis jardineros de la casa.

Cuarenta jardineros.  
Cincuenta peones camineros.  
Lavandera jefa.  
Doce lavanderas.  
Responsable de la limpieza de las ventanas.  
Cinco limpiadoras de ventanas.  
Seis mecánicos.  
Cuatro bomberos.  
Tres vigilantes nocturnos (Wodehouse, 2004: 723-724).

La lista supone, como mínimo, un total de 220 personas al servicio del duque (cuando no se especifica el número de criados pero se utiliza el plural he sumado sólo dos personas, pero es muy posible que hubiera muchas más).

Esta realidad a veces se ve plasmada en el mundo de la literatura, y por supuesto en la escritura destinada a la escena. Sin embargo, esta plasmación está constreñida por un principio, el de la economía dramática, que incluso en una dramaturgia de criterios amplios, como es la española, reduce considerablemente su importancia y su campo de acción.

En *Los comendadores de Córdoba*, Lope de Vega nos muestra la casa de un personaje de la pequeña nobleza ciudadana, don Fernando, veinticuatro de Córdoba, que no pertenece a la alta aristocracia ni parece ser un gran latifundista, sino un hombre rico, noble, de mediano pasar, es decir, un representante de las oligarquías urbanas que dominaron la vida de las ciudades españolas. Al final de la obra, cuando Fernando da cuenta al rey Fernando el Católico de la matanza que ha perpetrado en su casa para vengar su honor mancillado por su esposa y el Comendador don Diego, describe lo que podía ser la servidumbre de una persona de su posición:

Desmayose mi mujer;  
dejela para más pena  
y discurriendo la casa  
maté cuantos hubo en ella:  
a don Fernando, a doña Ana,  
dos dueñas, cuatro doncellas,  
pajes, escuderos, mozas,  
lacayos, negros y negras;  
los perros, gatos y monas,  
hasta un papagayo, que era  
también traidor, pues hablaba  
y no me dijo mi afrenta (Vega, 1993: 265-266).

Dejando aparte perros, gatos, monas y papagayo, y utilizando el mismo criterio que con el duque de Portland, lo mínimo que tenía el sangriento veinticuatro era una servidumbre de dieciocho personas, y no sería descabellado pensar más bien en un número total de criados entre veinte y treinta. Y sin embargo, solamente dos de ellos tienen un papel en la obra, el esclavo Rodrigo y la criada Esperanza, además de que se cita al negro Jorgillo y al criado Medrano. Y es mucho más de lo que sucede en otras obras, en donde basta con un criado (el del galán) y una criada (la de la dama) como representación de toda la servidumbre. El mundo de los criados sufre una estilización para convertirlos en

personajes dramáticos que reduce su número y sus funciones. Cuando hablamos de los criados en el teatro estamos hablando de una convención literaria, no de la realidad.

Las criadas del teatro no pertenecen, por tanto, al mundo real, sino al universo simbólico que toma algunos elementos de la realidad para crear una realidad paralela que puede ser más explícita, más incisiva o más revolucionaria incluso, pero no es la del mundo real. Importa poco, por ello, que fuesen muy pocas (o ninguna) las criadas que acababan convirtiéndose en señoras al casarse con sus amos. De lo que hablamos aquí es de una imagen que se ofrece al público en la cual van depositados esperanzas, anhelos o deseos inconfesables que nos hablan tanto como los meros datos históricos de las aspiraciones de toda una clase social. De esas aspiraciones y de sus límites en la sociedad española de finales del siglo XVIII trata este artículo.

## 2. LA HERENCIA DEL SIGLO DE ORO

La herencia del Siglo de Oro en todos los aspectos de la vida teatral fue muy grande. De hecho, no se produjo un corte entre las dos épocas, sino que siguieron funcionando las mismas estructuras, los mismos modelos dramáticos, los mismos locales teatrales. Solamente al ir avanzando el siglo se fueron incorporando novedades que acabaron transformando dichas estructuras.

En lo que se refiere a los modelos dramáticos, el público del siglo XVIII tenía siempre presente a los autores auriseculares, especialmente a Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, Matos Frago y otros muchos que, como han demostrado Andioc y Coulon, formaron la base del repertorio en esta época. Un espectador de mediados del siglo XVIII veía al año unas veinte comedias de Calderón, diez de Moreto y otras tantas de otros poetas (Andioc y Coulon, 2008: *pássim*). Esta constancia en el repertorio del siglo anterior hacía que los cómicos tuvieran siempre presentes a los personajes de las comedias de Calderón y sus contemporáneos a la hora de interpretar. Hay que añadir que la estructura de las compañías no había cambiado sustancialmente con el paso del tiempo, de modo que cada actor solía estar especializado en un papel determinado por su puesto en la compañía.

En el caso de la criada, este personaje pertenecía por derecho a la «tercera dama», que desempeñaba una serie de funciones derivadas todas ellas de los modelos de la comedia del Siglo de Oro.

- a. La criada como «graciosa».
- b. La criada como «tercera dama». Criadas cantantes. Las tonadilleras.
- c. La criada como compañera del criado. Contrapunto de la dama y el galán.
- d. La criada como confidente de la dama.

De todas ellas, la comedia ilustrada mantuvo casi exclusivamente el de confidente de la dama. Es el caso de Rita, la criada de doña Francisquita en *El sí de las niñas*, que no canta ni tiene una relación especial con el criado Calamocha más allá de los discreteos de la escena octava del primer acto. De acuerdo con esta función de simple confidente, no se producirán las típicas escenas de contrapunto ni habrá boda final con el criado del galán.

Tampoco desarrolló la comedia de la Ilustración el papel de graciosa encargado a la criada. La comicidad verbal típica de la pareja de graciosos suele desaparecer para dejar la parte cómica en manos del figurón, que permite una lección moral al ser crítica de vicios y costumbres.

Un desarrollo extraordinario adquirió el papel de criada cantante, derivado de la importancia del género breve de la tonadilla, y que produjo toda una serie de criadas tonadi-

lleras, fundamentales en la segunda mitad del siglo. Pero el género musical no gozaba de las preferencias de los ilustrados, si exceptuamos a Iriarte, que lo encontraban sumamente artificioso y opuesto al principio de la ilusión dramática.

### 3. LA CRIADA PROTAGONISTA DE GOLDONI

Todas estas funciones, sin embargo, dejaban siempre a la criada en un lugar secundario en lo que se refiere a la acción de la comedia principal (no así en los sainetes y tonadillas). Por ello resulta una extraordinaria novedad la aparición de una serie de comedias en donde la criada se convierte en protagonista, desplazando al personaje de la dama de su lugar de privilegio en la escena. Y esta novedad tiene en España fuente casi única: la influencia del teatro de Goldoni, quien, a partir de los años 40 había escrito una serie de comedias donde la criada, desbordando su tradicional papel secundario, se había alzado con la monarquía de la escena.

La comedia italiana mantenía también una tradición de criadas que en gran parte tenían las mismas funciones que las criadas españolas. Se trata de la *servetta* de la *commedia dell'arte*, personaje fijo de las compañías italianas desde sus mismos orígenes. Hoy en día se recuerda como la única representante de este personaje a Colombina, la criada de las compañías italianas instaladas en París, pero hubo multitud de *servette*, desde la Francesquina de los orígenes a las criadas para las que escribió sus comedias Goldoni.

Sobre este personaje tradicional, Goldoni creó un tipo absolutamente nuevo, el de la criada que se convierte en protagonista, que no ocupa el lugar de segunda que se le había asignado, sino que hace girar toda la trama de la comedia alrededor de ella, de sus encantos y muy especialmente de sus trazas, ya que son criadas con una extraordinaria capacidad para crear y resolver enredos merced a su gracia y su inteligencia.

Dada la extraordinaria cercanía que tenía Goldoni con las compañías y con las cómicas, se ha relacionado muchas veces la creación de algunos de los caracteres de sus comedias con los actores y actrices que debían representarlos. Es el caso de Antonio Sacchi, el genial *Truffaldino* para el que escribió varias comedias, entre ellas *Il servitore di due padroni*. En lo que se refiere a las criadas, la viveza, la gracia y el ingenio de sus criadas-señoras parece que tienen que ver con las características de varias actrices que le inspiraron en más de un aspecto. La primera de ellas fue Anna Baccherini, para quien escribió en los años 40 y que fue la primera de las criadas-señoras en su papel de *Rosaura*. Sin embargo, la principal fue Maddalena Marliani, *Corallina*, con quien mantuvo una tormentosa relación amorosa y para la que escribió alguna de sus mejores comedias, entre ellas *La locandiera* y *La serva amorosa*. A veces se han interpretado estas obras en clave biográfica, considerando que son una especie de comedias en clave, un diálogo secreto cifrado en forma de drama entre el escritor y la cómica. El propio Goldoni, en sus memorias, dio pie a estas interpretaciones al referirse a *La donna vindicativa*:

*La mujer vengativa*, Obra en tres Actos, es una pequeña venganza del Autor mismo. *Coralina*, muy picada de verme partir, y viendo lo infructuoso de sus maniobras para retenerme, me jura un odio eterno.

Le hice la galantería de destinarle el papel de la *Mujer vengativa*; no lo representó, pero yo estaba muy contento de responder a la violencia de su cólera con una suave y educada broma (Goldoni, 1994b: 320).

Esta interpretación puede explicar el impulso inicial del autor a la hora de escribir, pero supone una limitación del significado de las obras de Goldoni y explica mal por qué

podían agradar a un público que, fuera de Venecia, no estaba al tanto de sus líos amorosos con la Marliani. En mi opinión, si el público las acogió con agrado es porque reflejaban con precisión un mundo en constante cambio, una sociedad en donde las antiguas jerarquías se estaban desmoronando y donde se rompían barreras que antes se consideraban inamovibles. A este respecto, puede ser muy ilustrativa *La cameriera brillante*, una de las comedias goldonianas en donde la criada se convierte en señora, estrenada en enero de 1754 en el Teatro San Luca de Venecia. La protagonista es Argentina, la «camarera brillante» (ingeniosa), una criada con talento que acaba por arreglar los problemas de sus amas durante un veraneo en la villa de Mestre e incluso por casarse con el padre de ellas, el viejo Pantalone.

La acción de *La cameriera brillante* es muy sencilla, y se basa fundamentalmente en la presentación de caracteres muy marcados. Pantalone es un viejo comerciante, austero en sus costumbres y con algo de misántropo, que está encandilado por su criada Argentina. Esta es una muchacha encantadora, lista, enredadora y ocurrente, que hace lo que quiere con sus amos y con todos los que llegan a la casa. Las dos hijas de Pantalone son muy distintas: Flamminia es una muchacha sencilla, fácil de contentar, mientras que Clarice es una perpetua protestona, descontentadiza y malhumorada, que choca constantemente con Argentina, choques de los que sale siempre victoriosa la criada. Los dos pretendientes de las muchachas son los auténticos *caracteres* en el sentido clasicista de la palabra: personajes dominados por una manía que se manifiesta en todos sus actos y sus palabras. Ottavio es un fatuo que siempre alardea de grandezas cuando es un noble venido a menos que no tiene donde caerse muerto. Florindo, en cambio, no es noble, pero es rico. Es un hombre sencillo, que odia las convenciones sociales y sólo le gusta hablar con sus campesinos y reunirse con ellos alrededor de la mesa sin cumplidos. Pero de tan sencillo resulta desagradable: es frío como un témpano y busca casarse, para lo cual le da lo mismo cualquier mujer.

La crítica de Goldoni, benévola como siempre en él, se dirige a todo el espectro social: a la nobleza empobrecida que vive de sueños y trampas, a la burguesía veneciana tradicional, encerrada en su mundo sin horizontes, e incluso a esa clase de nuevos ricos de inhumana frialdad, que todo lo pesan y miden con criterios economicistas. En este mundo solo puede vencer el buen sentido y la vivacidad popular de Argentina, que acaba convirtiéndose en la madre de los jóvenes y señora de la casa. Si esta era una solución que propugnaba Goldoni, si quería que el pueblo tomara las riendas de la sociedad es más que dudoso. Pero ofrecía al público veneciano, que lo acogía con entusiasmo, ficciones en donde mostraba una solución a un mundo inestable, en perpetuo cambio, que era el que se estaba dando en las sociedades más avanzadas de Europa.

De una manera u otra, este esquema se repite en otras obras de los años 40 y 50, concretamente en *La donna di garbo*, de 1743, *La castalda*, de 1751, *La serva amorosa*, de 1752, así como en las dos versiones que hizo de *Pamela*, la novela de Richardson: *Pamela nubile*, de 1750, y *Pamela maritata*, de 1760. Muy relacionada con ellas, aunque la dejemos fuera de nuestro estudio por no tratarse en rigor de una criada, es *La locandiera*, una de las obras maestras de Goldoni.

Este no creaba sobre la nada: tenía a la vista dos obras que ejercieron enorme influencia en todos los órdenes de la vida del siglo: *La serva padrona* y la ya citada *Pamela*.

*La serva padrona*, fue inicialmente un *intermezzo* con música de Giovanni Battista Pergolesi y libreto de Gennaro Antonio Federico a partir de la obra de teatro de Jacopo Angelo Nelli, estrenada en Nápoles el 5 de septiembre de 1733. Pero lo que estaba destinado a ser una obrita de mero divertimento se convirtió en la base de un nuevo género dramático musical que tendrá enorme éxito en el XVIII: la ópera bufa. Como muestra de

este éxito, la obra fue musicada también por Paisiello, con el nombre de *La serva fatta padrona*, en 1769 (o en 1781 en Rusia, con el nombre de *La serva padrona*).

La protagonista es Serpina (culebrilla), criada del viejo Uberto, a quien domina por su encanto y astucia. Uberto quiere librarse de ella, pero Serpina busca la manera de que la pida como esposa el criado Vespone (Avispón), disfrazado de soldado, que pide una dote enorme que no puede pagar el buen Uberto, así que termina casándose con ella, reconociendo que le gusta desde hace tiempo.

#### 4. PAMELA, DE RICHARDSON

De mayor entidad, por la fama extraordinaria que había alcanzado, es la influencia de *Pamela, o la virtud recompensada*, la novela epistolar de Samuel Richardson publicada en 1740. Goldoni escribió una adaptación en 1750, que tuvo gran éxito, y diez años después una continuación que no alcanzó el mismo aplauso.

La comedia del Goldoni supone un cambio notable sobre la novela. Él mismo lo explica en sus *Memorias*:

Hacia algún tiempo que la novela *Pamela* hacía las delicias de los Italianos, y mis amigos me atormentaban para que hiciese de ella una Comedia.

Conocía la Obra; no me preocupaba captar su espíritu y acercar la anécdota, pero el objetivo moral del Autor Inglés no se adaptaba a las costumbres y las leyes de mi país.

En Londres, un Lord no atenta contra la dignidad de la nobleza por casarse con una campesina; en Venecia, un patricio que se casa con una plebeya priva a sus hijos de la nobleza patricia y éstos pierden sus derechos a la soberanía. [...]

Así que había renunciado a los atractivos de esta Novela, pero en la necesidad en que me hallaba de multiplicar mis temas, y rodeado tanto en Mantua como en Venecia de personas que me exhortaban a trabajar sobre ella, consentí de buena gana.

Sin embargo, no puse manos a la Obra más que después de haber imaginado un desenlace que, lejos de ser peligroso, podía servir de modelo a los amantes virtuosos, y volver al mismo tiempo a la catástrofe más atractiva y más interesante. [...]

La Comedia *Pamela* es un drama de acuerdo con la definición de los Franceses, pero el público la encontró interesante y divertida, y fue de todas mis Obras representadas hasta entonces, la que se llevó la palma (Goldoni, 1994: 286-288).

El desenlace que podía servir sin peligro de modelo a los amantes virtuosos es un auténtico efecto teatral, nada novedoso por otra parte: Pamela resulta ser hija de un conde escocés, que por su rebeldía fue condenado a perder su condición y vivir de su trabajo. El padre recibe el perdón real y el matrimonio entre Lord Bonfil y Pamela se puede realizar sin escándalo de la nobleza. Este cambio es una buena muestra de los límites dentro de los que se movía Goldoni y, en general, el teatro, género que por su carácter público estaba mucho más expuesto a los rigores de la censura, tanto la oficial como la de los espectadores a los que tenía que enfrentarse cada día.

Y si esto era así en sociedades relativamente más abiertas, era aún más patente en España.



## 5. LAS CRIADAS-SEÑORAS EN EL TEATRO ESPAÑOL

*La serva padrona* se estrenó en España con el nombre de *La criada ama*. Según Andioc y Coulon (2008: 677), que la consideran «un arreglo zarzuelero de la ópera de Paisiello» tuvo las siguientes representaciones:

- Coliseo del Príncipe, 25 de septiembre de 1786. Estrenada por la compañía de Eusebio Ribera. Se mantuvo hasta el 1 de octubre con buenas entradas: 5017, 4102, 3163, 3745, 2182, 1672 y 2196.
- Coliseo de la Cruz, 12 de mayo de 1789. Compañía de Eusebio Ribera. Estuvo un solo día, con poca entrada: 2900.
- Coliseo de los Caños del Peral, 2 de febrero y 8 de febrero de 1801. Compañía española. No hay indicación de entradas.

Los datos de Andioc y Coulon muestran que el estreno fue muy tardío y que no tuvo una repercusión especial. De hecho, solamente en el estreno de 1789 pareció gozar del favor del público. Por esas fechas los espectadores madrileños estaban ya acostumbrados a las criadas que ocupaban el puesto de señoras. Y ello gracias a pocas, pero significativas traducciones/adaptaciones de las obras de Goldoni.

Los estudios de Antonieta Calderone y Víctor Pagán han mostrado sin lugar a dudas que el teatro de Goldoni fue ampliamente conocido en España, si bien no siempre los adaptadores o traductores tenían a bien declarar la fuente de sus producciones.

## 5.1. La bella inglesa Pamela

Mucho antes de que los lectores españoles pudieran disfrutar llorando con las desventuras de la virtuosa Pamela leyendo *Pamela Andrews, o la virtud recompensada*, la traducción que hizo Ignacio García Malo en 1794-1795, los espectadores de los coliseos madrileños habían llorado a lágrima viva con las dos comedias de Goldoni. El apuntador José Vallés tradujo ambas obras y la compañía de Manuel Martínez las estrenó en el coliseo del Príncipe en 1777, con un éxito más que notable si tenemos en cuenta las fechas en que se produjo el estreno, ya que la primera parte se mantuvo durante seis días, del 11 al 17 de agosto, con muy buenas entradas. La segunda parte estuvo cuatro días, del 25 al 28 del mismo mes canicular, también con un éxito aceptable.

Esta segunda parte, que se publicó con el título de *La bella inglesa Pamela en el estado de casada*, no volvió a subir a las tablas. En cambio, la primera, que al publicarse se llamó *La bella inglesa Pamela en el estado de soltera*, debió de gustar sobremanera. Se repuso dos veces en 1778, y posteriormente en 1780, 1784, 1785, 1790, 1791, 1798 (dos veces), 1800 y 1801, siempre con buenas entradas y manteniéndose en escena durante varios días, lo que en aquel momento no era corriente.

La versión de Vallés seguía la de Goldoni, que hacía de Pamela la hija de un conde y eliminaba, por tanto, el motivo de escándalo de la novela. Cosa extraña, el buen apuntador confesaba al publicarla que la obra era de Goldoni y que él solamente la había puesto en verso castellano.

No nos extenderemos en esta obra, aunque tiene sus puntos de interés, como es el hecho de que probablemente es la primera vez que los españoles se enteraron de que los ingleses hacían algo tan raro como tomar el té.



## 5.2. La criada más sagaz

En 1787 se estrenó una comedia en el Teatro del Príncipe titulada *La criada más sagaz*. Aunque más tarde se publicó sin nombre de autor, era obra del prolífico escritor Luis Moncín, uno de los dramaturgos populares que detestaba Moratín.

La acción transcurre en Sevilla, en casa de don Ciriaco, hombre adinerado que parece ser abogado u hombre de negocios. Está enamorado de su criada Rosa, que tiene locos a todos los hombres de la casa: el escribiente Agustín, Leandro, el hijo de don Ciriaco, petimetre enloquecido por la Lotería, así como al figurón don Lesmes, ridículo pedante que habla un lenguaje barroco sin sentido. Don Ciriaco tiene una hija, Jacinta, enamorada y correspondida por don Luis, amores a los que se opone el adusto padre. Rosa es la confidente de la hija y la que consigue que se vean a escondidas.

A la casa llega don Félix, hijo de don Ciriaco, que estaba estudiando en Salamanca, acompañado de su compañero don Enrique, que en realidad es doña Isabel de Lara, dama a la que ha seducido y que lo acompaña disfrazada de hombre para evitar que la encuentre su familia. Rosa, consciente de la situación, va creando falsas expectativas en el resto de los hombres de la casa para dar celos a don Félix, que no sabe cómo salir de esta situación.

La concurrencia de todos estos personajes en la casa y el ingenio de Rosa producen una serie de enredos y confusiones que tienen su punto culminante en el final del acto segundo, cuando a oscuras se encuentran don Ciriaco, Leandro, don Luis y don Lesmes, buscando a sus respectivas amadas. La situación resulta chusca por la sugestión homosexual en el caso de don Lesmes, que cree que don Luis lo desea y persigue.

Finalmente, en una disputa escolástica que se produce en el acto tercero, con la que don Ciriaco quiere demostrar cuánto ha aprendido su hijo en Salamanca, Rosa no sólo lo vence en la argumentación, sino que revela todo. Así que don Ciriaco renuncia a casarse con la criada sagaz a favor de su hijo, doña Isabel se va a un convento y don Luis se casa con Jacinta.

*La criada más sagaz* es una adaptación bastante fiel de *La donna di garbo*, comedia en prosa en tres actos estrenada en Venecia en 1743. Pertenece, por tanto, a la primera época de Goldoni. Está escrita para Anna Baccherini, la primera de las criadas de talento y despejo para las que escribió Goldoni. Con ella, al parecer, Goldoni incorpora la figura de la criada que domina a todos los hombres de la casa con su simpatía y su belleza y que domina toda la casa por su inteligencia, su desparpajo y su resolución. Pero, frente a otras criadas goldonianas, que acaban casándose con el amo, aunque sea viejo, como la Argentina de *La cameriera billante*, Rosa rechaza al viejo para recuperar a su galán, muy al estilo de la doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*.

Porque Rosa tiene mucho más de las falsas criadas de la tradición barroca española, como *La moza de cántaro*, o la de *La noche toledana*, de Lope de Vega. En realidad no es una criada, sino una mujer de buena familia que se ha hecho criada para introducirse en la casa de su amado Félix, el cual la ha abandonado tras darle palabra de matrimonio para enamorar a doña Isabel. La novedad con respecto a las comedias barrocas es que Rosa no es una dama disfrazada de criada, sino una mujer de la burguesía. De hecho, nunca se la llama doña Rosa, ni siquiera al final, cuando se descubre todo el pastel. Y la excusa que da don Félix a su padre para haberla abandonado es «mas temiendo disgustaros, / como noble no ha nacido...» (Moncín, s. a.: 36). Ella misma cuenta su historia en el primer acto:

Nací de padres honrados  
y antes que cumplido hubiera  
tres años, huérfana (¡ay triste!)

me hallé; con que a la tutela  
pasé de un tío abogado  
que en educarme se emplea  
con tal cuidado que a los  
diez años ya era perfecta  
gramática, con bastantes  
principios de buenas letras.  
Viéndome tan inclinada  
al estudio, la terneza  
con que me amaba mi tío  
más mi inclinación fomenta,  
y así en la Filosofía  
y Leyes salí tan diestra  
que ayudaba muchas veces  
a mi tío en sus tareas (Moncín, s. a.: 7-8).

Ahora bien, Moncín fuerza con esta genealogía el modelo goldoniano, que había creado un personaje mucho más popular. Rosaura no era una burguesita educada por su tío, sino una lavandera que vivía en Pavía de lavar la ropa de los estudiantes, entre los que se encontraba Florindo. Esta cercanía al mundo estudiantil y su viveza natural es lo que permite a Rosaura conocer la terminología legal, no una educación proporcionada por un buen tutor. La historia de la seducción de Rosaura es más turbia, más sórdida que la de Rosa: se trata de la aventurilla de un estudiante sin escrúpulos que usa a una mujer de clase baja y más tarde se olvida de ella. La boda final tiene, por tanto, un cariz más transgresor que la de Rosa y don Félix, al fin y al cabo hijo y sobrina de abogados, aunque uno pertenezca a la burguesía y el otro a la pequeña nobleza.

La obra no fue un gran éxito, pero gustó. Andioc y Coulon (2008: 677) documentan cuatro representaciones:

- Teatro del Príncipe. Del 22 al 25 de septiembre de 1787 la representó la compañía de Eusebio Ribera. Con medianas entradas: 3949, 3772, 3287 y 3104 reales.
- Teatro del Príncipe. Del 3 al 5 de agosto de 1793 la misma compañía de Eusebio Ribera. Entradas muy flojas: 1779, 900 y 2234 reales.
- Teatro de la Cruz. Del 26 al 30 de abril de 1799 la compañía de Luis Navarro la representó, con entradas medianas: 3361, 4926, 3886, 2020 y 2344.
- Teatro de la Cruz. Del 8 al 11 de mayo de 1807, compañía no determinada, con entradas flojas: 1225, 1593, 1932 y 1055.

Los críticos fueron condescendientes. En septiembre de 1787 el *Memorial literario* le dedicaba el siguiente comentario:

Es bastante regular en la disposición y trama. No es menester que Rosa se explicara tan claramente sobre la fuerza que tenía para obligar a D. Félix a casarse con ella [...] También son ridículas las conclusiones que se sostienen arguyendo una mujer en castellano y latín sobre el tratado *De nuptiis*. [...] Estos actos no son propios de nuestros teatros, cuando no son para ridiculizarlos; en esta comedia se hacen tan seriamente que es el medio que se toma para el desenredo. [...] Por lo demás fue divertida y los actores la ejecutaron con propiedad (Calderone y Pagán, 1997: 146).

### 5.3. *Las traducciones de La serva amorosa*

De acuerdo con los datos a nuestra disposición, la obra que tuvo más aceptación entre los ingenios españoles, fue *La serva amorosa*. Esta comedia, una de las mejores de Goldoni, fue escrita para Maddalena Marliani, *Corallina*, y estrenada en Bolonia en la primavera de 1752. Goldoni lo recordaba en sus *Memorias* con la mezcla de buena memoria y garrafales errores que las caracteriza:

*Marliani*, el Brighella de la Compañía, estaba casado; su mujer, que había sido Funambulista como él, era una joven Veneciana muy bonita, muy amable, llena de ingenio y de talento, y que mostraba felices aptitudes para la Comedia; había dejado a su marido por locuras de juventud; regresó junto a él al cabo de tres años, y tomó el papel de Criada, con el nombre de *Coralina*, en la Compañía de Medebac.

Era linda, hacía los papeles de Criada, no dejé de interesarme por ella; me encargué de su persona, y escribí una Obra para su presentación.

La señora Medebac me proporcionó ideas interesantes, conmovedoras, o de una comicidad simple e inocente; y la Señora Marliani, aguda, ingeniosa y vivaracha por naturaleza, dio nuevo impulso a mi imaginación, y me animó a trabajar en ese género de Comedias que exige finura y artificio.

Comencé por *La Serva Amorosa*, por la Sirvienta generosa, porque el adjetivo amoroso, amorosa, en Italiano se aplica tanto a la amistad como al amor. [...]

Esta Obra tuvo un éxito rotundo; Coralina fue aplaudidísima, pero se convirtió inmediatamente en una rival temible para la Señora Medebac (Goldoni, 1994a: 309-310).

Ginette Herry ha mostrado cómo la memoria le fallaba al buen Goldoni cuando treinta años después escribía sus memorias, ya que *La serva amorosa* no fue la primera obra escrita para la Marliani, sino que ésta se había incorporado a la compañía un año antes y había tenido ocasión de interpretar varios papeles antes de ella. Entre estos es necesario resaltar el de la protagonista de *La Castalda*, obra que repite el mismo esquema de criada/señora que proviene de *La serva padrona*. (Herry, en Goldoni 1994: 23-26). En cualquier caso, el papel fundamental que Goldoni atribuye a *La serva amorosa* en sus complicadas relaciones con *Corallina* responde a la importancia que la obra había adquirido ya entonces y que se mantiene hoy día.

*La serva amorosa* es una obra mucho más compleja que las otras en donde la criada se hace señora gracias a su encanto y su astucia. En ella se da ese curioso elogio de la renuncia que aparece también en *La locandiera* y en *Trilogía del verano*, y que acerca a la comedia al nuevo drama burgués. *Corallina*, en efecto, renuncia al amor de Florindo a pesar de que todos los personajes, incluido él mismo y su padre Octavio, dan por hecho que se casará con él después de todos los sacrificios que ha hecho en su favor. Pero este final, que da una calculada ambigüedad a las relaciones entre el amo y la criada, no obsta para lo fundamental: *Corallina* es la auténtica «dueña» de la función. Ocupa la escena, organiza la trama, maneja al resto de los personajes y juega incluso con sus propios sentimientos. Es, como ya señalaba Goldoni, un papel ideal para una actriz de las cualidades de la Marliani. Pero es también un papel que permite superar las reservas de una censura siempre alerta a la que podría molestar el ascenso de una simple criada a la categoría de señora.

Muy probablemente es la exaltación de esta «filosofía de la conformidad» lo que la hacía especialmente apropiada para su adaptación a la escena española.

## 5.3.1. La criada más leal, de Antonio Furmento Bazo

La primera de estas adaptaciones fue de Antonio Furmento Bazo, ingenio del que conocemos pocos datos, pero que fue bastante activo en las décadas de 1750-1760. Fue, según parece, más un traductor y adaptador de obras italianas que un autor original. En el manuscrito de la BNM donde se conserva *La criada más leal* se pueden leer otras cuatro comedias o dramas de las cuales al menos dos son traducciones de Metastasio, *Adriano en Siria*, y *Cleónice y Demetrio*.

No era Antonio Bazo muy escrupuloso en cuanto a declarar quién era el autor de sus obras. En *La criada más leal* se lee: «Comedia nueva / intitulada / La criada más Leal / su Autor / Don Antonio Bazo». Sin embargo, la distracción le jugó una mala pasada: en la misma página en donde se declaraba autor de la comedia, se incluyen los personajes de la misma y el comienzo de la primera jornada. Y en ella, el siguiente detalle revelador:

## Interlocutores

|                          |                          |
|--------------------------|--------------------------|
| Octavio Barba            | Dn. Simón Barba          |
| Beatriz su 2ª Mujer      | Rosaura su hija          |
| Florindo hijo de Octavio | Petronila viuda criada   |
| del 1º Matrimonio        | antigua de Octavio       |
| Lelio hijo de Beatriz    | Toribio Gallego          |
| y de otro Matrimonio     | Un criado y Fabio criado |
| Agapito escribano        | Tres hombres             |

## Jornada 1ª

Cuarto en casa de Octavio, sale este y *Pantalón* [sic]

Octavio.- Aquí, amigo Don Simón,  
sin que nos escuche nadie... (Bazo, s. a.: 58r).

Aunque Antonio Bazo mantiene el nombre de muchos de los personajes (Octavio, Lelio, Beatriz, Rosaura...), cambia el demasiado connotado Pantalón por Don Simón. Sin embargo, en la primera acotación se olvida del cambio y escribe «sale este y Pantalón».

Por otra parte, no hacía falta acudir a este lapsus para comprobar que se trata de una versión de *La serva amorosa*: al final de la comedia Petronila hace una recapitulación de lo sucedido en ella y acaba dirigiéndose al público para reivindicar el papel de las mujeres:

De esta manera me vengo  
de quien me ha querido mal.  
Yo nunca os he aborrecido:  
sólo me puedo [sic; mejor puede] obligar  
a lo que visteis lo mucho  
que a Florindo llegué a amar.  
Le he restituido a casa,  
le mantuve con mi afán,  
le casé decentemente,  
he llegado a asegurar  
su herencia, y le he libertado  
de quien le quiso arruinar:

evité sus precipicios  
y, en fin, no pude hacer más  
aunque me precio de ser  
la criada más leal.  
Vengan acá aquellos hombres  
que no saben más que hablar  
mal de nosotras y vean  
si me saben imitar.  
Vivan las mujeres, vivan  
y rabie todo mordaz  
que no repita lo propio,  
y con esto fin tendrá,  
Pet. y todos: si perdonáis sus defectos,  
La criada más leal. *Vanse todos.*  
*Fin de la comedia* (Bazo, s. a.: 138r-138v).

#### Compárese con el final de Goldoni:

Así me desquito de vuestra persecución. Nunca os he odiado; todo lo he hecho por mi pobre señor. Sin mí, se hubiese perdido. Le he socorrido, le he asistido, le he devuelto a su casa y en gracia de su padre. Le he casado decentemente, he asegurado su herencia, le he librado de sus enemigos. ¿Qué más puede hacer una criada amorosa? Y ahora, que vengan aquí los sabios que hablan mal de las mujeres; que vengan aquí los señores autores convencidos de que sólo conseguirán el aplauso del público si nos despedazan. Yo haré que se avergüencen, y todavía lo harán mejor que yo tantas y tantas mujeres nobles y virtuosas; las cuales superan a los hombres en virtud y nunca llegan a emularlos en el vicio. Viva nuestro sexo, y reviente quien hable mal de él (Goldoni, 1994a: 192).

La comedia de Bazo tuvo un éxito mediano en su estreno: estuvo tres días en el Coliseo de la Cruz, del 6 al 8 de mayo de 1766, representada por la compañía de María Hidalgo, recaudando 1971, 1235 y 1678 reales. No era una mala recaudación, ya que muchas obras en esa temporada no pasaban de los dos días y en ocasiones no se llegaba a los mil reales. En todo caso, muy lejos de la magnífica recaudación de otra traducción de Goldoni, la zarzuela *Los portentosos efectos de la naturaleza*, que estuvo en la Cruz en junio de ese año nada menos que catorce días sin bajar de los dos mil reales, llegando en dos ocasiones a más de cinco mil.

Sin embargo, después de ese comienzo halagüeño, la comedia se olvidó. No volvió a representarse en Madrid durante el resto del siglo.

#### 5.3.2. La buena criada, de Fermín del Rey

Algo más de suerte tuvo *La buena criada*, versión de *La serva amorosa* realizada por Fermín del Rey. Como José Vallés, Fermín del Rey era apuntador, y a finales del XVIII lo era de la compañía de Manuel Martínez. Según Huerta, Urzáiz y Peral, «estaba muy bien considerado como compositor y traductor; uno de los autores a los que más se dedicó fue a Goldoni, de quien tradujo *La camarera brillante*, *El viejo impertinente* (*Sior Todero Brontolon ossia Il vecchio fastidioso*, versificada por Luis Moncín), *La buena criada* (1793) o *El prisionero de guerra o un curioso accidente* (1796)» (Huerta, Peral y Urzáiz, 2005: 600).

Sin embargo, no todas las obras debieron de llegar a la escena. *La camarera brillante* se conserva en manuscrito y no hay indicios de que se llegara a estrenar. Andioc y Coulon (2008) no registran ningún estreno de esta obra.

Sí que anotan los estudiosos franceses varias representaciones de *La buena criada*:

- Coliseo del Príncipe, por la compañía de Manuel Martínez. Estuvo del 30 de enero al 3 de febrero de 1793, con entradas medianas: 2906, 2231, 2155, 3003 y 4002.
- Coliseo del Príncipe, con la misma compañía. Del 28 al 30 de junio de 1793, con entradas flojas: 521, 954 y 1044.
- Coliseo del Príncipe, con la misma compañía. Del 28 al 29 de mayo de 1795, con entradas flojas: 1748 y 1327.
- Coliseo del Príncipe, bajo la dirección de la Junta de Reforma. Del 18 al 19 de junio de 1800, con la peor entrada de toda la temporada: 727 y 410.

La obra, que estaba publicada desde 1778, se había presentado a censura en 1792. El censor Don Santos Díez González, catedrático de los Reales Estudios de San Isidro, hizo un informe francamente favorable de la comedia, tanto que llegaba a considerar la pieza «mejorada» con respecto al original:

He examinado la adjunta comedia intitulada *La buena criada*; y a vista de ella, y de algunas otras que se le parecen en regularidad y cierta exactitud con las leyes del arte (que no son otras que las de la razón), no puedo menos de admirarme de que sus compositores las abandonen muchas veces, prefiriendo las irregulares y monstruosas. El traductor de la presente comedia no sólo ha expresado bien el original, sino que le ha mejorado de manera que no parece traducción: por lo que soy de parecer que se conceda licencia (Calderone y Pagán, 1997: 145).

Como hemos visto, la obra se representó, efectivamente, en la temporada siguiente. Y a don Santos le debió de quedar el buen recuerdo, ya que años más tarde, cuando se había convertido en la cabeza de la Junta de Reforma que asumió todos los poderes sobre el teatro en España, consiguió que se programara. Ahora bien, con el pobre resultado que hemos visto más arriba.

## 6. CONCLUSIÓN

A la vista de los ejemplos que hemos examinado se pueden destacar una serie de rasgos comunes a todas las traducciones de Goldoni en donde se trata el tema de la criada/señora.

Lo primero que llama la atención es que, a pesar de que Goldoni es un autor claramente identificado con las ideas de la Ilustración, los dramaturgos ilustrados españoles mostraron muy poco interés por traducir sus comedias. Leandro Fernández de Moratín hizo en varias ocasiones el elogio del autor italiano, e incluso tuvo un encuentro con él en París, en 1787, cuando viajó a la capital francesa como secretario de Cabarrús. En una carta a Eugenio de Llaguno se expresa con pasión sobre Goldoni, al hablar de su situación en Francia:

Es cosa cruel que el mérito de hombres tan extraordinarios, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprecie con tal extremo que la soberbia república de Venecia permita que Goldoni vivia a merced de un gobierno extranjero, y que otra



nación haya de dar sepulcro a un hijo suyo, que tanto ha contribuido a su ilustración, a sus placeres y a su gloria (Cit. por Doménech, 2003: 44).

Pero un escritor tan apasionado por el genio veneciano nunca se tomó la molestia de traducirlo. Tampoco lo hicieron Iriarte o Jovellanos.

En cambio, son los que don Leandro llamaba «poetas cartilleros», y que han pasado a la historia de la literatura como «dramaturgos populares», los que se lanzaron con entusiasmo a traducir y adaptar las obras de Goldoni. Y es curioso que haya entre estos traductores dos apuntadores, es decir, hombres de teatro, que tenían un contacto directo con el público y con las compañías y conocían, por tanto, el teatro por dentro.

En ningún caso podemos hablar simplemente de traducción, sino de recreación en verso de obras que en general están escritas en prosa. Se produce lo que entonces se llamaba «connaturalización», es decir una adaptación a las fórmulas teatrales españolas.

Pero no se trata solamente de elementos formales: con las versiones de Goldoni se produce una reducción de los elementos renovadores para mantener rasgos tradicionales. En *La criada más sagaz*, por ejemplo, lo que tenemos es una nueva versión de la falsa criada de la tradición lopesca: *La moza de cántaro*, *La noche toledana*... La única diferencia está en la extracción social de unas y otras. Las damas de Lope se han convertido en la burguesita Rosa, pero no en una auténtica criada como en la obra de Goldoni.

La criada/señora fue, en realidad, una moda goldoniana de poca duración y escaso efecto en el teatro español. Aparece muy a finales del siglo XVIII y no supera los primeros años del XIX. Y ninguna de las obras que representan este paradigma resultó un gran éxito. Podemos suponer con cierta verosimilitud que la sociedad española no aceptaba esta ruptura de las clases que ofrecía la ascensión social de la criada. La idea de que cada uno debe conformarse con el lugar que se le ha asignado, la que Andioc llamó «filosofía de la conformidad» se revela detrás de este poco interés por las sagaces y decididas criadas que presentaba Goldoni al público veneciano en sus obras.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1) *Textos citados*

BAZO, Antonio [Furmento] (s. a.), *Comedia nueva / intitulada / La criada más Leal / su Autor / Don Antonio Bazo*, (Manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss 14100. Tomo facticio de 269 hojas numeradas, en cuarto. Hojas 58r-138v.).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1994), *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed., prólogo y notas Jesús Pérez Magallón, estudio preliminar Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica.

GOLDONI, Carlo (1994a), *La criada amorosa. La guerra. La hostería de la posta*, Madrid, ADE.

——— (1994b), *Memorias del señor Goldoni, para servir a la historia de su vida y a la de su teatro. Dedicadas al Rey*, introducción, traducción y notas Borja Ortiz de Gondra, Madrid, ADE.

——— (2002), *La cameriera brillante. A cura di Roberto Cuppone*, introduzione Paolo Puppa, Venezia, Marsilio Editori.

[MONCÍN, Luis] (s. a.), *Comedia nueva / La criada más sagaz*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, (Dos ejemplares en la BNE: T/12690 y T/15036/6).

REY, Fermín del (1778), *La buena criada*, traducida y versificada por Fermín del Rey, Pamplona, (Dos ejemplares en la BNE: T/15033/1 y T/14812/19).

[REY, Fermín del] (s. a.), *La camarera brillante. Comedia en tres actos, en prosa*, (Manuscrito en la BNE, Mss. 16159).



- [VALLÉS, JOSÉ] (1796), *Comedia famosa. La bella inglesa Pamela en el estado de soltera. Escrita en prosa italiana por el abogado Goldoni, y puesta en verso castellano. Primera parte*, Valencia, Joseph de Orga.
- (s. a.), *Comedia nueva. La bella inglesa Pamela en el estado de casada. Escrita en prosa italiana por el abogado Goldoni, y puesta en verso castellano. Segunda parte*, Barcelona, Carlos Gubert y Tutó.
- VEGA, Lope de (1993), *Los comendadores de Córdoba*, en *Comedias V*, Madrid, Turner.
- WODEHOUSE, P.G. (2004), *¡Pues vaya! Lo mejor de Wodehouse*, Introducción Stephen Fry, traducción Javier Calzada, Barcelona, Anagrama.

## 2) Estudios

- ANDIOC, René y Mireille COULON (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, segunda edición corregida y aumentada, 2 vol., Madrid, FUE.
- ANGULO EGEA, María (2008), «De criada a camarera. El personaje de la graciosa en el teatro español del siglo XVIII», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 265-294.
- CALDERONE, Antonietta (1993), «*La buena criada* e *La serva amorosa*: una traduzione migliore dell'originale?», en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano, pp. 87-109.
- CALDERONE, Antonietta y Víctor PAGÁN (1997), «Carlo Goldoni. La comedia y el drama jocoso», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 139-194.
- DOMÉNECH, Fernando (2003), *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (2012), «Antonio Bazo traductor del teatro italiano», Actas del Congreso de Hispanistas, Roma, 2010, *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, v. IV, Teatro, pp. 287-297.
- FIDO, Franco, et al. (1993), *Goldoni: mundo y teatro*, Madrid, ADE.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (2005), *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa.
- LAFARGA, Francisco (1999), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, Literatura, Cultura*, Lleida, Universidad de Lleida.
- LEAL DUART, Juli y J. Inés RODRÍGUEZ GÓMEZ (eds.) (1996), *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, Valencia, Universidad.
- PAGÁN, Víctor, «Goldoni en España» (2003), en Javier Huerta Calvo (dir.), Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega (coords.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, pp. 1761-1781.