

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno

Del teatro de Goldoni a la comedia
de Figurón de José de la Concha en el siglo XVIII

Karin Chirinos Bravo
(Università degli Studi di Catania, Italia)

Abstract The aim of this article is to explore the boundaries between the Venetian theater of Carlo Goldoni and the *comedia de Figurón*, genre of the Spanish Golden Age. We have select one play *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* (1791) of José de la Concha wich bears a closer resemblance to the plays of Goldoni in the 18th century. A comparative study may also be attempted, which relates the *comedia de Figurón* of José de la Concha to his predecessors in the Italian theatre Carlo Goldoni.

Sumario 1 Introducción. – 2 Goldoni en la comedia de Figurón del Siglo XVIII. – 3 La comedia de figurón de José Concha: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*.

Keywords José de la Concha. Carlo Goldoni. Figurón comedy. Theatre.

1 Introducción

Este breve trabajo espera demostrar la influencia del teatro de Carlo Goldoni en el teatro español del siglo XVIII, y concretamente profundizar el estudio en la recepción de este teatro en una ópera española de José de la Concha: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* (1791) perteneciente a la comedia de figurón, subgénero dramático generado en el Siglo de Oro español a partir de la comedia de capa y espada – muy cercano al género dramático de la farsa – y que puede ser considerada una especie nueva de teatro cómico. El nacimiento del género en el teatro clásico español está relacionado con el hecho de que siempre solía quedar un ‘galán suelto’, burlado al final de una pieza de capa y espada, siempre fundada en un enredo de tipo amoroso. El género abarca los siglos XVII, XVIII y principios del XIX. El primer autor de este género puede considerarse Alonso de Castillo Solórzano. Poco a poco a la comedia de figurón se le fueron agregando rasgos cómicos hasta transfor-

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-37 | Submission 2015-10-06 | Acceptance 2016-05-30
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

mar a ese galán suelto en un arquetipo de lo risible, en una personalidad con frecuencia afeminada (como en *El lindo Don Diego*) o propietaria de rasgos ridículos, frecuentemente emparentados con el aldeanismo provinciano (don Diego y su primo don Mendo vienen de Burgos). Muchos de ellos son vascos o montañeses, imbuidos de un grotesco orgullo nobiliario.

En Italia, durante los años cuarenta y sensenta del siglo dieciocho – décadas antes de que se escribiera en España la obra en cuestión – el dramaturgo veneciano Carlo Goldoni, logró una buena aceptación en los teatros de Italia. De esta forma se fue dando a conocer en los escenarios líricos de Europa, lo que abrió el camino y facilitó considerablemente la difusión de sus colecciones de comedias, así como de las ediciones sueltas. Las recopilaciones italianas, tanto las revisadas por el autor como las piratas, llegaron en el momento justo a distintos focos culturales del continente. La crítica literaria, cultural y social vio en Goldoni un paradigma de los ideales burgueses que debía fomentar la ilustración.

Más que un teórico, Goldoni fue, sobre todo, un hombre de teatro cabal, que en ningún momento, ni en los primeros pasos de la reforma, ni en los sucesivos, perdió de vista a su principal interlocutor: el público. Para éste exclusivamente escribía, consciente de la necesidad de amoldarse a su gusto, si quería que su mensaje de autor ‘comprometido’ surtiera el efecto de utilidad que se había propuesto. Por este motivo hacía caso omiso de los preceptos de quienes pretendían dictar leyes de gusto universales y eternas, sin reparar en que los gustos de las naciones no son los mismos y pueden cambiar, por lo cual es conveniente dejar al público dueño de su propio gusto, así como lo es de la manera de vestirse y de hablar (cfr. Goldoni 1935-1956, 1: pp. 761-774).

Para el dramaturgo veneciano, conformarse al gusto del público significaba educarle radualmente en el plano moral, social, literario, sin violentas interferencias del autor. De ahí la impropiedad de que éste tuviera que adecuarse indiscriminadamente a supuestas reglas clásicas, las cuales surtirían el efecto contrario de hacer la pieza incomprensible para el público actual, y, por consiguiente, inútil (Goldoni 1935-1956, 1: pp. 761-774)

Por lo que respecta a la presencia de Goldoni en España, ésta como la de diversas manufacturas, sociedades y academias implantadas aumenta; como una moda típicamente burguesa e ilustrada que ha crecido al amparo de los vínculos políticos existentes en la época entre Italia y España. De modo que ya en 1753 se canta la primera ópera goldoniana *La maestra di buon gusto*, en italiano, de la que se tiene noticia en los escenarios comerciales españoles y a partir de esta fecha se suceden los estrenos de otras obras en la corte y los coliseos con bastante éxito: *Il conte Caramella*, *Il filosofo di campagna*, *Le nozze*, *La diavolessa*, *La ritornata di Londra*, *Le pescatrici* y *La Cecchina*, algunos de los cuales, especialmente los dos últimos, se constituyen en auténticos éxitos durante esas primeras temporadas y hasta varias décadas después.

Según García de Villanueva, conviene saber que «los Soberanos de Parma y Nápoles, en nuestros tiempos han protegido con el mayor esmero el teatro: el primero manteniendo a sus expensas una compañía de personas honradas para la ejecución de las piezas de mérito, y el segundo autorizando y aprobando la erección de un teatro, a que se dedican los caballeros de aquella nación» (1802, p. 33).

Es sumamente significativo descubrir que entre las muchas traducciones que se hicieron y existen de las obras de Goldoni, en el siglo dieciocho la parcela española fue una de las más importantes, después de la alemana, que representó un caso realmente excepcional (cfr. Pagán Rodríguez 1997, p. 35).

La importación de óperas italianas en España no sorprende si se tiene en cuenta que Goldoni estuvo en la corte de Parma al servicio del duque, el infante don Felipe de Borbón (1748-1765), de quien recibió una renta vitalicia y en cuyo palacio se estrenó, en 1757, una de sus mejores obras con música de Duni: *La buona figliuola*. La corte del ducado gustaba asimismo de las obras declamadas, como apuntaba antes García de Villanueva, y en especial del autor veneciano, traduciéndolas para el entretenimiento de la duquesa que era de origen francés (Goldoni 1935-1956, 14: p. 420).

Por otro lado, el dominio español en Italia gozó, a partir de 1735, de gran florecimiento cultural durante el reinado de Carlos III en Nápoles y Sicilia. Durante las siguientes décadas el movimiento de mercancías, riquezas y hombres aumentó considerablemente. Así, Goldoni se dio a conocer en España tanto en los coliseos comerciales como en los aristocráticos salones de teatro de la época. El mercado musical de Barcelona y Madrid permitió la entrada gradual de sus dramas jocosos y de sus comedias, según avanzaba el siglo.

Por último, es enormemente significativa la presencia del teatro cantado de Goldoni en España dado que impulso en esa época el desarrollo de una serie de cambios en el ámbito teatral; se había creado un tipo de trabajo nuevo, un estilo de interpretación y una estética propia de los nuevos ideales ilustrados. El espectador inteligente había optado por la fórmula de 'aprender deleitándose' y Goldoni había sabido darle vida con sus dramas jocosos u óperas cómicas. Era la primera vez que un ideal como el ilustrado se transformaba en un producto vendible y consumible, propio de todas las naciones modernas, y que un hombre aprovechaba la ocasión para crear un modelo europeo capaz de educar y divertir a todos. En ese momento el espectáculo teatral se abre a capas populares y se convierte en una mercancía cultural, sujeta a las leyes de la oferta y la demanda. Sucesivamente, todas estas modificaciones sociológicas con respecto a la actividad teatral van a ir imponiendo, a lo largo del siglo XVIII, toda una serie de modificaciones literarias con respecto a formas y concepciones más tradicionales de representar el teatro. En este sentido, se puede decir que el teatro veneciano va ir progresivamente afirmando la necesidad de su dimensión pública; hecho que determinará, como en el resto de Europa,

el nacimiento del teatro burgués. En esta línea de afirmación del teatro veneciano, se enmarca la actividad literaria de Carlo Goldoni y su empeño de renovación con respecto a los usos y costumbres de la Venecia de su época. El teatro del gran comediógrafo de la Ilustración en Italia, Carlo Goldoni (1701-1793), fue considerado, tanto en su país como en el resto de Europa, un fenómeno cultural importante en su época; para unos fue un teatro que buscaba mostrar los elementos cotidianos de la vida burguesa. Para otros, en cambio, fue un teatro cuyos mejores triunfos partían de las progresivas innovaciones escénicas del autor, unidas a una visión crítica y didáctica de los defectos más destacados de la sociedad contemporánea. Sea como fuere, el hecho es que fue un autor muy leído y representado por sus contemporáneos en distintos países.

Este ideal de teatro goldoniano llegó a España y puede ser considerado uno de los elementos que contribuyó a la transformación de un tipo de teatro del siglo XVIII: la comedia de figurón que acaba transformándose en una clase de comedia que se puede llamar 'de costumbres'. Este cambio en este tipo de comedia se evidencia en la obra: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* de José de la Concha - autor que además tradujo diversas obras de Carlo Goldoni - donde asistimos a la apoteosis de las virtudes de la nueva clase social, la burguesía.

En esta época, como señalábamos antes, asistimos a la disolución de la comedia de figurón, género que en ese momento contaba ya con más de un siglo de vida, y que acaba transformada en una clase de comedia que podemos llamar 'de costumbres'. En ella, aunque no veamos cumplirse las discutidas unidades neoclásicas, hay bastantes puntos de contacto con la nueva estética; sin embargo, en lo ideológico (lo referido sobre todo a ideas sociales) la veremos haciéndose eco de un pensamiento conservador o reaccionario.

En la época en que Concha escribe sus obras de figurón ya ha calado en España un género de comedia llamada 'sentimental' o 'género serio', que no deriva de ninguna forma de comedia del Siglo de Oro, pero que a la postre suponía una ruptura - o mejor una readaptación - de la dicotomía aristotélica comedia/tragedia y que provenía de Francia e Inglaterra, donde las condiciones sociales habían madurado antes para que se produjera este tipo de teatro. Guillermo Carnero explica las razones de su nacimiento:

La burguesía, protagonista ascendente de la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que como el clásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo, y en el que el género elevado y digno, la Tragedia, estaba dedicado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. La marginación de la clase media como objeto de un teatro serio (o sea, acorde con el modelo trá-

gico) era incompatible con su protagonismo social contemporáneo y con su demanda cultural y teatral. La burguesía no podía identificarse con los personajes trágicos ni con la imagen que de su propia clase daba la Comedia. Necesitaba un teatro que le representara con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social. Esos recursos no podían ser de carácter heroico ni cómico, sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos propios de una clase que se autodefine en tres terrenos: el de la moral (una ética sustentada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho (aspiración a un estado igualitario en lo jurídico frente al sistema estamental). (1983, p. 42)

En esta misma época llegan a España desde Italia las grandes comedias goldonianas, sin lugar a dudas, un reflejo de la realidad social de su época, y, por consiguiente, el realismo, a todos los niveles, permea de lleno su obra. Se puede afirmar que, de una forma rotunda por primera vez en la historia de la 'alta' comedia italiana, la realidad se erige el elemento innovador de la poética teatral.

Realidad, Mundo y Teatro son, pues, para el dramaturgo veneciano una misma cosa, vista, analizada y recreada desde puntos de vista diferentes. Es decir, la actividad dramática de Goldoni nace de la observación libre, atenta y directa de la realidad humana y social de su sociedad y de la voluntad de mejora social e individual. Una reforma moral junto a la voluntad didáctica y moralizante, contenida en sus textos y procedente también de una 'moderna' y novedosa concepción de la vida, de las enseñanzas y de la moralidad civil, más acordes con los nuevos postulados filosóficos instaurados por la burguesía llegarán a España a través del dramaturgo veneciano.

2 Goldoni en la comedia de Figurón del Siglo XVIII

Indudablemente, fue Carlo Goldoni el autor extranjero más presente en los escenarios españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, por el número de piezas adaptadas y por las continuas reposiciones de éstas a lo largo de los años. Giuseppe Cario Rossi (1967, pp. 281-286), al analizar la interpretación contemporánea dada por los críticos españoles de teatro o de literatura o de historia de las costumbres en general, a los valores humanos y sociales de las obras de Goldoni, ha llamado la atención sobre la crítica más consistente, que fue la que llevaron a cabo los jesuitas que se habían refugiado en Italia; éstos, además de ser buenos conocedores de la literatura y de la cultura en general de ambos países, tenían una gran autoridad sobre el tema, siendo ellos mismos escritores de piezas dramáticas, de las cuales se servían para su labor educativa e, incluso,

de catequesis. Entre aquéllos, el estudioso italiano recuerda a Esteban de Arteaga, que reconocía el gran mérito teatral y ético de la obra goldoniana, negándole, sin embargo, profundidad psicológica; a Juan Andrés, a menudo contradictorio en sus juicios, que admitía el valor del veneciano, incluso en el extranjero, pero, como muchos otros críticos posteriores, le reprochaba no haber llevado a cabo un buen 'trabajo de lima'; a Antonio Eximeno, quien subrayaba la importancia de su reforma teatral; a Francisco Javier Lampillas, que al pronunciarse positivamente sobre este mismo tema, recordaba la importancia de la comedia española del Siglo de Oro en la génesis de la producción goldoniana (cfr. Rossi 1967, pp. 281-286).

Para demostrar la importancia de Goldoni, figura clave del teatro del siglo dieciocho en el ámbito cultural español basta realizar una aproximación al estudio de conjunto de la vida y circulación del libro goldoniano en España. Así, encontramos que la publicación de las comedias goldonianas no fue la primera de un autor contemporáneo que se distinguía por sus ideales ilustrados. En cambio, sí fue la primera edición de un ilustrado que escribía comedias en la época y las editaba con una visión completamente distinta a la de los demás.

Las ideas burguesas determinaron el proceso y el producto del libro goldoniano. Por esta razón las colecciones de las obras de Goldoni realizadas en vida, sirven al mismo tiempo para difundir y consolidar una reforma en el teatro de Italia, como para divulgar y afianzar un inventario variado de propuestas creativas en los teatros del continente; y a que los traductores de Goldoni - entre ellos José de la Concha - hicieran suyo otro de los temas constantes en la producción goldoniana - desarrollado desde un nuevo punto de vista que excluía toda relación con la antigua dramaturgia - el de las problemáticas referibles a la familia - institución en crisis en la Venecia de entonces -, ya sea en la relación entre los cónyuges, ya sea entre padres e hijos, y el consiguiente tema de la educación de los jóvenes. Desde las primeras comedias reformadas, Goldoni había empezado su análisis de la crisis de la familia denunciando los males más comunes (la ausencia de guía, la unión desigual, el sistema del cortejo, la mala educación, hipócrita y mogigata, impartida a los hijos, el juego), y presentando el antídoto en modelos de comportamiento recto en lo social y moral. Este tema iba a encontrar en España un humus más que propicio para su desarrollo, puesto que interpretaba una de las finalidades fundamentales perseguidas por el vasto programa racionalista y regenerador de la Ilustración, el de la revisión de la función del súbdito, y, por vez primera, la de la mujer en el contexto social.

En España, en el siglo XVIII, cuando la comedia de figurón ya estaba establecida como subgénero dramático se produce un cambio en ésta: la especialización del tipo de figurón en lo que se refiere a su origen geográfico y social y que también afecta a otras características suyas.

En los figurones del siglo anterior, dejando a un lado sus variaciones o semejanzas en el aspecto psicológico, estos personajes tienen todos un

denominador común: el pertenecer al estamento de los hidalgos. Pero notamos que a medida que la comedia de figurón va avanzando en su trayectoria, los figurones que aparecen en ella son cada vez más parecidos entre sí en cuanto al lugar geográfico de donde provienen, que suele ser el norte de España. Si al principio encontramos figurones castellanos, como don Lucas (tanto el de Castillo de Solórzano como el de Rojas) o don Diego, progresivamente los norteños van invadiendo la comedia de figurón: leoneses, asturianos, vizcaínos, santanderinos, o a veces simplemente ‘montañeses’, incluyendo en este vocablo cualquier norteño rústico. Aunque no son los únicos tipos satirizados, la abundancia de ellos es manifiesta hasta el punto de que podemos hablar de un tipo de figurón favorito en el siglo XVIII. Primero como complemento a la sátira de la hidalguía y luego como tema primordial, el tema del rústico en la capital es frecuentísimo en la comedia de figurón del XVIII. Las razones son también socioculturales. Carmen Martín Gaité, buena conocedora de las costumbres dieciochescas, dice sobre esta cuestión: «La dicotomía noble-plebeyo se iba desplazando hacia otra escala de valores representada por la contraposición entre el estilo provinciano y el cortesano» (1972, pp. 27-28). Es decir, se agudizaban las diferencias entre los lugares depauperados de donde provenían los figurones y la capital, en lucha creciente por ofrecer comfort y perder su aspecto de pueblo inhóspito. Sobre este punto escribe también Caro Baroja:

El figurón sirve para hacer censura de costumbres e ideas. Acaso, a veces con un exceso de desdén hacia la gente del campo, por parte de la gente de ciudad. En otras palabras, los madrileños castizos se burlan de los aldeanos, sobre todo del norte. Podría sospecharse que estos ataques no han gustado a algunas personas que, siendo chapadas a la antigua, provenían de las nobles Montañas. (1944, p. 136)

Sin embargo después de la segunda mitad de siglo XVIII se escriben algunas obras en las que la visión del montañés que llega a la ciudad cambia en un sentido favorable a aquél. Esto ocurre muy claramente en dos obras de Luis Moncin *El asturiano en Madrid y observador instruido* y *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*. En estas obras existe una evidente recurrencia al antiguo tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de Corte. También se muestra una figura positiva del norteño en la obra de José de la Concha *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*. En esta obra – que analizamos en el punto tres de este trabajo – el figurón es vasco, burgués. Nada tiene que ver este personaje con el tipo tradicional del vizcaíno de entremés y por supuesto, habla correcto castellano.

Sin embargo no hay que perder de vista que avanzado el siglo XVIII se revaloriza en todo el continente, siguiendo la línea rousseauiana, el

hombre sencillo, rústico, natural.

También dramaturgos como Moncín o Concha, aparentemente seguidores de Cañizares, toman de él la vieja comedia de figurón, ya algo transformada por sus manos, y acaban de consumir el cambio, pero no sólo con mucho menos arte cómico que el madrileño, sino además en una línea de pensamiento mucho más tradicional o incluso opuesta al moderado aperturismo de Cañizares. Si las comedias de Moncín y Concha son más 'modernas' que las de aquél, es porque reflejan un estado de cosas que sólo pueden darse en el último tercio del XVIII: modas que se iniciaban en la época de Zamora y Cañizares y que en la de estos autores estaban ya en su apogeo, y la vuelta a viejos valores antes criticados o vistos con poca simpatía por el autor de *El dómine Lucas* y aun por dramaturgos anteriores, tales como la hidalguía, las costumbres rústicas, el sometimiento de la mujer, etc., que son ahora defendidos por la clase burguesa en alza. Así, los antes burlados figurones se vuelven héroes y los ridiculizados son ahora sus oponentes. Aunque algunas críticas como Olga Fernández Fernández señale que es eso justamente lo que conlleva la destrucción de la comedia de figurón (cfr. Fernández Olga 2005, p. 181) y a su posterior transformación en una comedia de costumbre.

3 La comedia de figurón de José Concha: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*

En la obra de José de la Concha *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* encontramos que el figurón se llama don Canuto Ezaberrí y el nombre de pila es lo único realmente ridículo que tiene. Nos hallamos ante un figurón sumamente atenuado. Su aspecto apenas es risible y ello queda muy claro en la acotación que precede a la aparición de don Canuto: «Y éste viene vestido de militar ridículo, pero no con exceso» (1791, p. 6). Concha intenta hacer de su figurón un personaje más digno que grotesco. Por otro lado, su carácter supuestamente extravagante no lo es tanto, ni mucho menos: es directo y sincero, pero no descortés (sólo puede parecerlo un poco en una ocasión en que toma asiento antes de que se lo ofrezcan) pero por lo demás, no lo vemos grosero ni zafio, sino sensato e inteligente. Además es rico – mayorazgo con más de 30.000 ducados – con lo que la vinculación con el tradicional hidalgo famélico se esfuma totalmente; por si fuera poco, es generoso y esto sí que acaba de alejarlo de las características figuroniles más genuinas.

La mejor caracterización del personaje la hace él mismo en un autorretrato lleno de sinceridad y dirigido a su futura esposa:

Mi persona ya la veis,

gracias a Dios, sano y bueno,
sin que haya tenido nunca
un alifafe en mi cuerpo,
que no es menor circunstancia
para un grato casamiento.
El personal ya está listo,
y aunque mi vestir contemplo
es algo antiguo, la moda
sólo es de cascos ligeros
heredera., y yo, señora,
los míos están muy tiesos,
pues hijo allá de Vizcaya
sólo a mí gusto me adecuo
siguiendo mi voluntad;
pasemos ahora a mí genio
que confieso no es del día,
pero explicároslo quiero:
yo tengo ciertas ideas
sin perjuicios, no molesto
a nadie, sólo que en los casos
que en la mente me prevengo
gusto que me sigan todos
los que mando, no por esto
querré que vos los sigáis
porque enterado me encuentro
que es la mujer otro yo
y que mandarla no debo
como a un criado, mas si
hecho por la endemoniada,
me daréis un buen consejo,
en la casa mandaréis
y arbitra de cuanto tengo,
dueña podéis disponer
en todo, mas con arreglo
a el estado y los caudales
que yo hartó que hacer tengo
con mis haciendas y tratos.
(Concha José 1791, pp. 8-9)

Don Canuto parece coincidir con los figurones de su contemporáneo Moncín en su apego a la tradición y su desprecio a las modas, pero también encontramos notables diferencias que los separan: su moderación, la confianza en la futura esposa. Esta comprensión hacia la educación moderna de la mujer urbana está en las antípodas del anticuado y malicioso antifeminismo de don Crisanto y más aún de don Higinio. Don Canuto es un hombre de valía, pero su autoestima no tiene la arrogancia de los personajes de Moncín:

D. CANUTO Y así déjate de cuentos
y fía de que me burlen
mas sabes mi genio
que es extraño, extravagante,
y poco agradable, entiendo
que hago las cosas de forma
que no hay quien diga que yerro. (1791, p. 3)

Si don Canuto parece algo tosco, es más que nada por comparación con los relamidos petimetres. Precisamente un petimetre, don Hipólito Venturque, es quien verdaderamente se lleva la parte del ridículo con que la comedia clásica, y la de figurón también, castigaba al personaje negativo, aunque tampoco podamos decir que Concha cargue excesivamente las tintas con él (no hay exceso de ridículo por ninguna parte). Don Hipólito se contrapone al hombre de bien que es don Canuto. De él parte la idea de dar una paliza al vizcaíno, pero este se defiende bien con palos (no toma la espada pues maneja mejor estas armas al uso de su país (1791, pp. 22b-23).

En cuanto al tipo de figurón que es don Canuto, éste tiene sus raíces en el don Domingo de don Blas de Alarcón y, sobre todo, en el más cercano don Cosme de *Yo me entiendo y Dios me entiende* y en el don Lorenzo de *El honor da entendimiento* - obras de José de Cañizares -, en lo que toca al conflicto de honor y la comprensión hacia la esposa (cfr. Fernández Olga 2005, p. 203). Don Canuto es un hombre moderado, estamos ante la burguesísima virtud del justo medio y la sensatez resplandece. Nada de soluciones drásticas, ni al estilo de Calderón ni al del rudo montañés. A la esposa no le cuesta trabajo serle fiel a este marido, que esta vez sí demuestra tener buenas prendas, al menos mejores que los estrictos y malhumorados montañeses de Moncín.

Sin embargo, como todo parece demasiado fácil para la felicidad conyugal, a don Canuto se le ocurre que tal vez su mujer le quiera sólo por el caudal y se inventa una increíble historia con montaje teatral: hace aparecer a un criado diciendo que es él el verdadero don Canuto y que el que sabemos verdadero don Canuto es un impostor y para colmo delincuente. La esposa, llena de virtud y amor conyugal, dice que seguirá a su falsario marido cueste lo que cueste y pase lo que pase, aunque se vea arrastrada

a una vida de tribulación y deshonor. Naturalmente, el susto de la mujer dura poco, pues don Canuto revela la verdad, felicísimo de haber encontrado una esposa tan abnegada. Al final, todo es felicidad. En esta comedia de figurón, la apostilla sentimental tiene posibilidad de engarce porque don Canuto no es un rústico cerril sino un modélico burgués, aunque sea provinciano. Tal escena hubiera sido sencillamente imposible de concebir con un figurón de la antigua escuela como don Diego o don Lucas.

Doña María, por su parte, no es una petimetra sino una dama muy poco frívola. La prueba de ello es que rechaza tajantemente a su antiguo galán don Luis, quien está dispuesto a pelear con el marido para conservar su amor. Doña María lo rechaza porque no la pidió en matrimonio a tiempo y por ello se ha enfriado ya todo su amor. No está por los requiebros ni los amoríos inestables; ella desea el matrimonio y, ya que don Luis se retrasó en pedir su mano, esta relación inconveniente y furtiva no puede tener cabida en el reposado y estable universo en que desea moverse doña María, que es el la familia burguesa. El galán inoportuno acaba marchándose lejos, pagando así la culpa de no haber querido legalizar su amor a tiempo. El héroe, pues, es el figurón vizcaíno; el perdedor, el joven galán urbano, pero aquí no se va por los mismos derroteros que en las comedias anteriores. Más que al triunfo de las ancestrales virtudes aldeanas frente a las costumbres extranjerizantes y corruptas de la capital, asistimos a la apoteosis de las virtudes de la nueva clase social, la burguesía.

En conclusión, podemos afirmar que en la comedia de figurón de Concha encontramos una innovación y es que la comedia de Concha está mucho más cercana que ninguna otra comedia de figurón a la comedia de costumbres burguesas o la comedia de caracteres típicamente burguesa Goldosiana. Como señalamos algunas líneas antes Goldoni en su producción dramática se alejaría del teatro erudito, pero también de la improvisación de la *Commedia dell'Arte* para crear a través de los elementos clave de su poética teatral y a la manera del dramaturgo francés del siglo XVII, Molière, pero basándose en personajes y costumbres italianas y con inspiración en la vida cotidiana, comedias de costumbres que reflejan la sociedad mercantil-burguesa de la Venecia de su época, con cierta ironía y crítica como *Un lance inesperado* (1760), *La casa nova* (1761) y *Le baruffe Chiozzotte* (1762).

Siguiendo a Carlo Goldoni durante el siglo XVIII José de la Concha, quien tradujo muchas obras de Carlo Goldoni al español, en su comedia de figurón: *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno* (1791), única obra que el autor escribió de este género, crearía una comedia de costumbre que refleja la sociedad burguesa de su época, con cierta ironía y crítica. Un cambio, respecto a las comedias de figurón del siglo XVII, en lo que se refiere a su origen geográfico: el figurón es norteño y social: el figurón es burgués y no más hidalgo. Estos cambios afectarían también a otras características de ese tipo de comedia originan-

do una nueva comedia 'de costumbres burguesas' muy cercana al teatro realista 'burgués' de Carlo Goldoni.

Bibliografía

- Caro Baroja, Julio (1944). *Algunos mitos españoles y otros ensayos*. Madrid: Editora Nacional.
- Fernández Fernández, Olga (1987). «La especialización del tipo en la comedia de figurón: el figurón vasco y otros figurones norteños». *Cuadernos de Cultura*, 11, pp. 153-186.
- Fernández Fernández, Olga (1999). *La comedia de Figurón de los siglos XVII y XVIII* [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Goldoni, Carlo (1935-1956). *Opere complete*. Venezia: Municipio di Venezia.
- Lafagarda, Francisco (1997). *El teatro Europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Martín Gaité, Carmen (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI.
- Pagán Rodríguez, Víctor Manuel (1997). *El teatro de Goldoni en España Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte* [tesis de doctorado]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Gómez, Inés (1997). *Las obras de Carlo Goldoni en España 1750-1800* [tesis de doctorado]. Valencia: Universidad de Valencia.
- Romera Pintor, Irene; Lluís Sirena, Josep (eds.) (2011). *Relación entre los teatros español e italiano: Siglos XVI-XX = Actas del Simposio Internacional* (Valencia, 21-22 de noviembre de 2005). València: Universitat de València; Parnaseo.