

## VIRTUD FEMENINA E ILUSTRACIÓN. EL CASO DE LA BELLA SELVAGGIA DE CARLO GOLDONI

FEMALE VIRTUE AND ENLIGHTENMENT. THE CASE OF LA BELLA SELVAGGIA BY CARLO GOLDONI

Mónica García Aguilar  
Universidad de Granada

### RESUMEN:

En la segunda mitad del siglo XVIII el dramaturgo italiano Carlo Goldoni sacó a la luz una tragicomedia en cinco actos que se centra en la conquista americana. La obra se sitúa en la Guyana portuguesa y gira en torno a la historia de Delmira, una chica sabia y virtuosa, que intenta demostrar que en el honor y el mérito personal reside el verdadero valor de la sociedad de la época.

### PALABRAS CLAVES:

Carlo Goldoni, La bella selvaggia, Delmira.

### ABSTRACT:

In the second half of the 18th century Carlo Goldoni, Italian playwright, published a tragicomedy in five acts which is focused on the American conquest. The work is located in the Portuguese Guyana and revolves around the story of Delmira, a wise and virtuous girl, who tries to demonstrate that the true valour of the society in that time resides in the honour and the personal merit.

### KEY WORD:

Carlo Goldoni, La bella selvaggia, Delmira.

En la cuaresma de 1753, coincidiendo con el comienzo del “anno comico” veneciano, Carlo Goldoni da cumplimiento al compromiso legal que meses antes había contraído con el noble empresario Francesco Vendramin, propietario junto a su hermano Antonio, del teatro San Luca, por el que por un periodo de diez años debía “dare ogni anno commedie premeditate numero otto per uso della compagnia de’ comici” de este nuevo teatro. Así pues, el dramaturgo presenta ante el exigente público de Venecia *Il geloso avaro*, la primera de sus comedias que inaugura esta nueva etapa de su vida profesional. Sin embargo, la representación fue un fracaso absoluto que Goldoni atribuyó, principalmente, a la interpretación del actor protagonista que “per natura” no convenció ni agradó a los espectadores del teatro San Luca. Este revés artístico se repitió con la segunda de las comedias goldonianas, *La donna di testa debole*, que en el mismo día de su presentación “andò a terra”, confirmando así el resultado que el autor le había vaticinado. Este nuevo contratiempo en la, hasta entonces, exitosa trayectoria dramática de Goldoni provocó un gran malestar en el autor que analizó cuidadosamente las causas desencadenantes de tales contratiempos. Confiesa que realmente se había dado cuenta demasiado tarde de las carencias de la nueva compañía de actores en la que los cómicos no habían tenido el tiempo necesario para acostumbrarse a la declamación artística que las comedias goldonianas exigían, en donde la naturaleza expresiva de la voz y del gesto eran requisitos indispensables para la representación de las mismas. Así mismo reconoce que la disposición arquitectónica del nuevo teatro era un elemento hostil para la puesta en escena de sus comedias, ya que en un escenario tan amplio, “le azioni semplici e delicate, le finezze, gli scherzi, il vero comico ci perdevano molto” (Goldoni 1985: 320).

Fueron años difíciles para el dramaturgo véneto que como “poeta di teatro”, además, estaba obligado a beneficiar económicamente a los hermanos Vendramin, intentando, casi de manera ineludible, que cada una de las presentaciones de sus obras fuera un éxito de taquilla. Esta responsabilidad se convertiría para Goldoni en un desafío no sólo personal, sino también profesional, ya que su máximo adversario literario de aquel entonces, Pietro Chiari, recibía el generoso aplauso del teatro Sant’ Angelo por la puesta en escena de sus dramas. Evidentemente, para triunfar “con onore nel nuovo teatro”, debía ante todo satisfacer el gusto del público veneciano, aún a sabiendas de que estaba obligado a adaptar e incluso a sacrificar gran parte del *corpus* de sus reglas artísticas, perjudicando con ello el verdadero espíritu de su reforma teatral. A mediados del siglo XVIII, con un panorama político en continuo cambio, se impone una nueva clase burguesa que influye de manera decisiva en el sistema económico y, evidentemente, en el mundo cultural de una ciudad como Venecia. El burgués busca en la literatura y en el teatro la representación de sus problemas, de sus virtudes e, incluso, de sus defectos. Ávidos de las nuevas corrientes culturales europeas, demandan un teatro que rompa con la tradicional puesta en escena de máscaras o de complicadas

historias de personajes cómicos de tradición española, buscando en el escenario valores que, como la naturaleza o la razón, reflejen la nueva situación socio-cultural y política del norte de Italia. Estos “spettatori di buon senso”, según Franco Fido, “costituirono la condizione necessaria della riforma del Goldoni, assolvendo rispetto alle sue commedie il duplice ufficio di ispiratori e di destinatari, di protagonisti e di pubblico” (Fido 1977: 8).

De esta manera, Goldoni, para intentar superar la crítica situación que atravesaba en estos años su vida profesional y, al mismo tiempo, para satisfacer a este nuevo público, incluye en su poética dramática nuevas experiencias técnicas y culturales, pero ante todo se propone que estas propuestas teatrales aparecieran en escena “con lavori vigorosi, con azioni che, senz’essere gigantesche, si alzassero sopra la commedia regolare” (Goldoni 1985: 320). Nacen de este modo los distintos ciclos de comedias que se representarían en el palco del teatro San Luca en la década 1753-1763 y que el público veneciano respaldó con su generoso aplauso. Así, por ejemplo, del ideal del nuevo burgués adinerado e interesado en la cultura y de la imagen de la mujer emancipada que posee conocimientos filosóficos y científicos nacen comedias como *Il filosofo inglese* (1753-54) o *Il medico olandese* (1756).

Relevantes son los dos últimos ciclos teatrales que por su inspiración en el mundo oriental y americano, Maria Ortiz, a principios del siglo XX, pasó a denominar “comedie esotiche”. Por un lado, e inaugurando la trilogía persa, en 1753 se presentó *La sposa persiana*, tercera comedia que el dramaturgo llevó al teatro San Luca y que acabó con el estado de desasosiego que acarreaba tras el fracaso de sus dos anteriores comedias, ya que su representación “incontrò il massimo successo; lo si replicò talmente che i curiosi poterono trascriverlo, e poco dopo comparve stampato, senza data” (Goldoni 1985: 325). Goldoni ideó esta comedia con el fin de despertar la fantasía del espectador y, al mismo tiempo, con la intención de que sirviera de aliciente para captar su máxima atención. Para ello, buscó un argumento que uniera en sí “arguzie, diletto e spettacolo”, recurriendo a la inmensa oferta literaria que ofrecía el centro editorial más activo de Italia. En sus manos cayeron, principalmente, documentos e informes de relaciones de viajes que le sirvieron de inspiración poética, tal fue el caso de la obra de Thomas Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, morale e politico*, en la que el dramaturgo se instruye en los usos y costumbres del pueblo persa. Fue un periodo en el que la escenografía del teatro San Luca transportaba al espectador a tierras desconocidas, y por ello fascinantes, como Ispahan o Julfa y en el que sobre sus escenarios se podía contemplar la sugerente caracterización de sus actores con turbantes, velos o narguiles. El éxito, pues, que Goldoni esperaba alcanzar en su nuevo teatro llegó con *La sposa persiana* y entusiasmado por la respuesta de su público que demandaba la continuación de las historias y peripecias de Thamas, Machmut, Fatima

e Ircana, decidió escribir otras dos nuevas comedias, *Ircana a Julfa* (1755) e *Ircana a Ispahan* (1756), que completarían la trilogía persa.

El ciclo “exótico”, sin embargo, continuó con *La peruviana* (1754) y *La bella selvaggia* (1758), las dos únicas comedias que Goldoni escribió sobre la conquista americana y que pueden considerarse un ejemplo aislado en la comedia italiana del siglo XVIII. Esta ausencia de América y su colonización en el teatro veneciano del Settecento pudo deberse, según Caratozzolo, a una “incombente carenza di libertà artistica” (Caratozzolo 1997: 21) que obligaba al autor a mantenerse alejado de aquellos argumentos que pudieran poner en entredicho el papel de la Iglesia en la colonización americana. Sin intención alguna de caricaturizar esta labor eclesiástica en América y, en todo caso, para evitar la posible censura inquisitorial de su obra, Goldoni hace las oportunas observaciones sobre la intención de sus obras en algunos de sus prólogos literarios, tal es el caso de *La bella selvaggia*, en donde hace alarde de su más escrupuloso cuidado a “framischare le cose sacre colle profane” y afirma que en sus comedias “scorgersi (...) interessata moltissimo la Religione” (Goldoni 1950: 821).

Así pues, huyendo de nuevo del mundo idílico de héroes romanos y griegos, como del mundo bucólico de amores pastoriles que habían ocupado los escenarios venecianos en la primera mitad del Settecento, Goldoni participó con su ciclo americano en esa incipiente corriente ilustrada europea en la que se pretendía “rinnovare l’aria, rinfrescare le impressioni, si cercava un nuovo contenuto, un’altra società, un altro uomo, altri costumi” (De Sanctis 1991: 768).

Con esta explícita intención llevó a escena en 1754 la primera de sus tragicomedias del ciclo americano, *La peruviana*. Hay que apuntar, sin embargo, que esta comedia no se sirve plenamente del elemento exótico-americano en su teatralización, sino que su puesta en escena se desarrolla íntegramente en un pueblecito cercano a París, donde pasa sus días la protagonista peruana, de manera que las contadas alusiones a la conquista de Perú por parte de España y a las ingentes riquezas que los españoles trajeron a Europa se introducen solamente a través de escuetas y superficiales anotaciones a lo largo de los cinco actos. La escenografía, por tanto, no contaba con esos ingredientes tan espectaculares y exóticos que Goldoni había utilizado en la representación de su trilogía persa, por ejemplo, hecho que influyó decisivamente en el impredecible gusto del espectador veneciano que desestimó esta novedad, no consiguiendo la obra el éxito esperado. Su autor, sin embargo, en *L’autore a chi legge* apuntó como motivo principal de este fracaso a la interpretación que hizo la actriz del personaje de Zilia en la que “non avea niente che si uniformasse alla verità del carattere”.

Cuatro años más tarde, en el carnaval de 1758, Goldoni presentó su nueva comedia, *La bella selvaggia*, que contó con el generoso aplauso del auditorio del Teatro San Luca que celebró, sobre todo, la interpretación de la actriz Caterina

Bresciano en su papel de Delmira, protagonista americana de esta comedia. En esta ocasión, la trama argumental se desarrolla en América, en los territorios por aquel entonces desconocidos de la Guayana, marco geográfico-histórico que Goldoni elaboró a partir de la lectura de la *Histoire Générale des Voyages* del Abad Prévost, como nos confiesa él mismo en sus memorias, aunque si pensamos en el espíritu ilustrado que lo guiaba, no podemos descartar que recurriera a la inmensa literatura de viajes publicada hasta entonces sobre la conquista de América. De argumento caballeresco, esta tragicomedia de cinco actos en verso gira alrededor de su protagonista femenina, Delmira, hija de Camur y amante de Zadir que

cade con altri selvaggi nelle mani degli Europei. Don Ximenes, comandante spagnuolo, getta gli occhi su Delmira, gli sembra graziosa e se ne vuole impossessare. La selvaggia innamorata preferisce la morte alla separazione dal suo amante: ella difende i propri diritti. La forza ha ragione della giustizia; ella piange, le lagrime della bellezza inteneriscono il cuore dello Spagnuolo, il quale rinuncia alle sue pretese in favore dell'amore virtuoso (Goldoni 1985: 385).

Con su puesta en escena, Goldoni tenía muy claro que la ambientación histórica de la colonización americana iba a calar hondo en el ánimo del espectador culto veneciano, no sólo por los recursos tramoyísticos que se recrearon en escena, o por el elemento fantástico que siempre apasionaba a las multitudes, sino por la adhesión a una tradición filosófica-literaria basada en principios ilustrados que países como Francia e Inglaterra habían iniciado en las primeras décadas del siglo XVIII. Efectivamente, es elocuente que la dedicatoria de *La bella selvaggia* esté dirigida a Caterina Dolfin Tiepolo, “la più famosa e geniale filosofessa del Settecento veneziano” (Goldoni 1950: 1348), pero además es sumamente importante comprobar que en esta obra Goldoni destacó su propósito “di spargere alcuni semi di buona filosofia” (Goldoni 1950: 818). El comediógrafo, por tanto, se acerca con su estilo y su poética a los presupuestos filosóficos que circulaban en aquel momento en su ámbito socio-cultural, siendo capaz de difundir las principales teorías e ideas ilustradas bajo formas teatrales. La primera cuestión filosófica que Goldoni presenta en esta tragicomedia está relacionada con el concepto de igualdad primitiva que se había difundido por Europa, sobre todo, a partir de la actividad colonizadora de Francia e Inglaterra por tierras asiáticas, africanas o americanas. El encuentro con estas nuevas civilizaciones desarrolla en la mentalidad ilustrada europea en la que está presente esa universalidad que reside en el origen de los derechos de los ciudadanos y de la moral de los hombres, y por la que todos éstos pertenecen a la misma especie y en consecuencia son merecedores de la misma dignidad (Todorov 2008: 104). Este principio básico del derecho natural fue objeto de debate en los ambientes ilustrados europeos y dio como resultado la publicación de innumerables obras en defensa de la igualdad entre los hombres. Filósofos y literatos como Rousseau, Jaucourt, Montaigne o Voltaire, por citar sólo algunos, reflexionaron

en sus escritos sobre los motivos de esta desigualdad, llegando con sus teorías a elaborar una verdadera proclamación de los derechos del hombre. Así, por ejemplo, Rousseau escribe en 1755 su *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* y más tarde *Le contrat social, essai du philosophie politique* (1762) en el que, más allá de la paridad social, exige incluso una rigurosa igualdad ante la ley.

Si nos ceñimos tan sólo al campo artístico-literario, Voltaire fue uno de los primeros dramaturgos que llevó a escena este ideal ilustrado con su obra *Alzire ou les américains* (1736). En esta comedia se presenta una América vista como espacio natural en el que se convive según ciertas reglas de tolerancia previamente aceptadas y donde reina el fundamento del auténtico humanitarismo. La influencia de este autor francés en Italia es indiscutible, en concreto, *Alzire* contó con una traducción muy temprana al italiano y además se representó por primera vez en Venecia en 1738, espectáculo al que muy probablemente Goldoni acudió. Es, pues, interesante comprobar, como así lo ha hecho la crítica literaria, que Goldoni pudo haberse inspirado en la obra de estos pensadores y literatos franceses para elaborar su ideología filosófica y literaria. De manera que, aunque no lo manifieste expresamente en su obra, *La bella selvaggia* pudo recibir la influencia tanto de la doctrina rousseauiana como de los principios teóricos y filosóficos que aparecen en la comedia voltairiana *Alzire*. La admiración que siente por el dramaturgo francés, por ejemplo, está continuamente presente en sus *Memorie*, por lo que es fácilmente comprensible que se inspirara en esta comedia francesa para desarrollar los “semi di buona filosofia” de los que nos habla en la introducción de su tragicomedia. Para introducir este compendio teórico sobre el concepto de universalidad ilustrada, Goldoni comienza estableciendo los valores de desigualdad entre las dos culturas americana y europea. Así por ejemplo, en el primer acto el dramaturgo deja claro la posición del pueblo indígena respecto a los estados europeos. Camur, por ejemplo, alerta a su yerno Zadir de que:

Degli Europei siam servi, schiavi ci vuol la sorte,  
ma in servitù io serbo cuor generoso e forte.  
Segui tu pur l'esempio. Ai rei conquistatori  
cela la tua viltade, nascondi i tuoi timori,  
e vegga quei superbi, che chiamanci selvaggi,  
che siam di lor più forti, che siam di lor più saggi (I, I)

Un pueblo salvaje porque “uomo alle selve nato è di quel core indegno”, pero además un pueblo sometido políticamente a las potencias del Viejo Mundo, pero también sometido culturalmente a un saber ilustrado impuesto por estas naciones que presumen de haber alcanzado el progreso social con la luz de la razón. Así, por ejemplo, es elocuente la descripción de la posición social de la mujer europea del siglo XVIII, emancipada cada día más de su papel de esposa y con un claro reconocimiento de sus derechos civiles, en comparación con la mujer americana, sometida aún a los lazos maritales y sin ninguna estima entre su comunidad:

PAPADIR (...) Le donne infra di loro hanno parecchi onori;  
 si stimano, s'apprezzano, son gl'idoli dei cuori.  
 Comandano talvolta, ed han perfino il vanto  
 di trar dai loro amanti sulle pupille il pianto.  
 (...)
 Dissi lor, che le donne, in queste selve ombrose,  
 sono schiave dell'uomo, soggette e rispettose;  
 che qui tanto s'apprezzano, quanto la lor figura  
 necessaria si rende al ben della natura:  
 e quando di soverchio donne fra noi son nate,  
 a saziar la fame vengono destinate (I, II).

Sin embargo, el principio filosófico de la igualdad primitiva en el que Goldoni se inspira para crear su comedia es presentado y defendido a ultranza por la protagonista de *La bella selvaggia*, Delmira. En el acto II, escena III, esta heroína americana comienza su discurso alegando la inutilidad de los títulos de cortesía para establecer la escala social:

DELMIRA. Amica, in queste selve, dove sortii la culla,  
 questi titoli vani si reputan per nulla:  
 non sta nelle parole la stima, ed il rispetto;  
 si onora internamente colui che ha più concetto.  
 Labbro potria talora usar più riverenza,  
 e il cor non corrisponder del labbro all'apparenza.

Para Delmira “le pretension dei titoli è superbo costume” y no determina, por tanto, en ningún caso el *status* social de la persona que lo detenta. Este mismo discurso se plantea con más detalle en el acto III, escena VII, pero ahora como respuesta a la polémica presentada por el comediógrafo sobre la supremacía de los méritos sociales sobre los morales, debate de actualidad en la Europa del siglo XVIII:

ALBA. Chi è costei?  
 ALONSO. È Delmira, l'amabile selvaggia.  
 ALBA. Amabile vi sembra donna fra i boschi nata?  
 Da un cavalier non merta vil donna essere amata.  
 ALONSO. Voi non sapete ancora, qual sia quel cuor gentile.  
 ALBA. Non val la gentilezza a renderla men vile.  
 Quel che si apprezza è il sangue; nata in rustica  
 culla la beltà, l'avvenenza si reputa per nulla.  
 Di due vaghe pupille il fulgido splendore,  
 nobilitar non puote di una selvaggia il core;  
 e di voi giustamente, german, mi maraviglio,  
 che amabile vi sembri di una vil schiava il ciglio.

En esta ocasión, Donn'Alba, personaje que representa al conjunto de la sociedad europea, defiende la importancia del primado social para ennoblecer la sangre, manteniendo que esta superioridad llega sólo gracias a la posición social hereditaria. Para esta noble, la belleza o virtud natural pasa a un segundo plano y no determinan un *status* en la sociedad. Don Alonso, sin embargo, enamorado de la protagonista, afirma el valor que tienen los sentimientos honestos y, por tanto, morales de su amada, aunque es la misma Delmira quien finalmente aclara los términos en cuestión: en una sociedad de iguales no se pueden heredar posiciones sociales superiores a las de los demás; las personas son valoradas de acuerdo con el honor y la virtud, por lo que el

resto de méritos se deben sólo a la casualidad o a la propia naturaleza. En el acto III, VI, la indígena americana exclama:

Fra queste selve oscure dove siam tutti eguali,  
 il merto non consiste nel sangue e nei natali.  
 Non si distingue il grado, ma apprezzasi di più  
 chi supera nel pregio d'onore e di virtù.  
 Questi son veri beni che ognun da sé procura,  
 negli altri non ha merito che il caso e la natura.

Esta proclamación de intenciones es la que mueve y organiza toda la acción dramática. En un principio, como hemos apuntado anteriormente, Goldoni ambienta todos los acontecimientos en América, nuevo escenario exótico en la literatura dramática italiana, en el que sus poblaciones primitivas se exponen para ser comparadas con la cultura progresista europea, ya que “agli uomini di allora, gli americani apparivano come il popolo primitivo che maggiormente si discostava, nel modo di vivere, dagli Europei, e proprio questa lontananza costituiva una fonte di minaccia per molte delle idee dominanti sulla religione, il governo e l'organizzazione della società” (Caratozzolo 1997: 28). Este choque socio-político y cultural se refleja en los distintos personajes que aparecen en escena y que conforman dos grandes grupos antagónicos. Por un lado, el pueblo “salvaje” americano está representado por Delmira, su padre Camur y su prometido Zadir. En el lado opuesto, como representantes del Viejo Mundo aparecen Don Alonso, Don Ximene y Donn'Alba. El punto de encuentro de estas dos civilizaciones se cristaliza en la relación amorosa de Delmira y Don Alonso. Son los dos personajes principales que llevarán el peso de la doctrina ilustrada goldoniana. Por un lado, Delmira, es descrita como “una fanciulla incolta, che reggendosi coi soli principi della natura, ama l'onesto e preferisce la virtù ad ogni bene”, además es “suscettibile degli umani affetti, ma rigorosa nei suoi doveri” (Goldoni 1950: 818). Delmira, por tanto, es una “salvaje” de sanos principios que demuestra poseer una admirable elocuencia para defender, como hemos visto, la igualdad de los derechos del hombre. El papel que Goldoni le otorga a Delmira en su comedia es primordial para dar a entender al público veneciano no sólo este fundamento ilustrado, sino también para resaltar la importancia de la virtud femenina en la sociedad europea de mediados del siglo XVIII. Así pues, Delmira pasa de ser esa “salvaje primitiva” para convertirse en “salvaje virtuosa”, participando con ello en el “sistema algebrico” del que habla Caratozzolo y sobre el que se sustenta toda la tragicomedia. Veremos cómo su calidad de personaje virtuoso conlleva connotaciones psicológicas y morales que, expuestas al público, refuerzan los contenidos pedagógicos de la acción dramática.

Precisamente, la protagonista de *La bella selvaggia* propugna este valor pedagógico convirtiéndose en modelo de comportamiento para la mujer de la segunda mitad del Settecento. En estos momentos en los que “non si tenta soltanto di migliorare l'educazione, l'istruzione, le condizioni in genere della donna,

ma si chiede l'eguaglianza assoluta dei due sessi, l'indipendenza assoluta della donna dall'uomo" (Scognamiglio 2002:22), Delmira nos va a enseñar a huir de la represión de los deseos porque es mejor "morir piuttosto che cedere vilmente / a un desio forsennato", a liberarse de esa arcaica tradición en la que la "femmina all'uom soggetta, / cedere prontamente è al suo destin costretta", pero sobre todo a defender el honor y la virtud "che premio è a sè la virtude, e la compensa il cielo". En el título que Goldoni concede a esta comedia se alude a la belleza de la protagonista que está presente ya en los primeros versos: "la sua beltade, rara in queste pendici" (I, I); fémina de "bel ciglio" que "colla sua bellezza / calmò negl'inimici lo sdegno e la fierezza" (I, II). Sus hermosos atributos físicos, sin embargo, no eclipsan la verdadera virtud de Delmira que reside en su valor, en su "maggior costanza", en su "cuor generoso e franco", pero sobre todo en su férrea convicción de mantenerse "illibata". Efectivamente, desde el acto I, escena III se verifica por parte de Don Alonso la condición virginal de Delmira:

ALONSO. (...) Dimmi, quella bellezza che t'arde e t'innamora,  
i conjugali amplessi ti ha conceduti ancora?  
ZADIR. No, sul momento istesso ch'io disvelai l'ardore,  
giunsero l'armi vostre, me la strappar dal core.  
ALONSO. Buon per lei che innocente ancor sia riserbata,  
merta miglior fortuna quell'anima ben nata.

Las alusiones a esta noble castidad por la que la protagonista es capaz "prima dell'innocenza ad offerire il sangue" están presentes en toda la obra, incluso al final del acto IV cuando la propia Delmira confiesa sus sentimientos a Don Alonso, permanece fiel a sus principios:

ALONSO. (...) Quello che mi potrebbe render contento al mondo,  
di voi sarebbe un sguardo all'amor mio secondo:  
dare, per possedervi, darei la vita istessa;  
ma non è tal fortuna all'amor mio concessa.  
DELMIRA. Deh! Non mi tormentate. Conosco il mio dovere.  
Confesserò più ancora: vi amerei con piacere;  
ma l'onestade insegna, ma il mio dover richiede,  
ch'io serbi ad ogni costo al sposo mio la fede (IV, XI).

Es evidente que Goldoni había ideado como desenlace de la tragicomedia la unión entre Don Alonso y Delmira, por lo que este tema de la fidelidad cobra aún mayor fuerza e interés, ya que la protagonista

è una selvaggia 'virtuosa', ed al matrimonio, con chicchessia, deve arrivare illibata: così vogliono la popolazione della tragicommedia (con Delmira stessa), l'autore, il pubblico, l'epoca di rappresentazione (forse lo vuole soprattutto l'Inquisizione), nonché (ed ancor più) l'epoca in cui è ambientato l'intreccio drammatico (Caratozzolo 1997: 24).

Efectivamente, una vez que la "bella selvaggia" se ve libre de las tradiciones machistas de su tribu y de las opiniones marcadamente clasistas de los conquistadores, elige entre sus pretendientes a Don Alonso, el que demostró ser, en todo momento, merecedor de los favores de la protagonista. Don Alonso se convierte así en prototipo de héroe caballeresco medieval, virtuoso, valiente, defensor de la mujer, fiel a sus superiores, pero también en ejemplo del papel colonizador del pueblo americano.

Con este personaje, Goldoni introduce otra de las ideas filosóficas que en el siglo XVIII europeo suscitaban comprometidas disputas: el papel colonizador del hombre civilizado frente a los nuevos pueblos indígenas primitivos. La ilustración afirmaba la unidad del género humano, es decir, la universalidad de los valores, la igualdad entre los pueblos, la libertad de los individuos, principios que habrían de proporcionar a los intelectuales europeos un arma para justificar la colonización de los pueblos salvajes de los nuevos continentes. Estaban convencidos de ser portadores de valores superiores y de estar autorizados a llevar su civilización a los menos favorecidos, ya que el único fin que les movía era la convicción de que su actuación serviría al bien común. Para los impulsores de este pensamiento ilustrado, el conocimiento es liberador y la educación es una forma de igualar social y culturalmente la humanidad. Sólo de esta forma podemos entender que Delmira, a pesar de reunir en sí misma todo el conjunto de virtudes que hemos analizado anteriormente y que la igualaban al resto de los hombres, continúa siendo "imperfecta" para la mentalidad del pensador europeo del momento, ya que esa "naturaleza primitiva" que posee debe ser "domesticada" por Don Alonso que representa la cultura de la que carece la protagonista.

Además, según Caratozzolo, la unión del hombre civilizado, modelo de todas las sociedades humanas, de "la civiltà per eccellenza", con una indígena termina convirtiéndose en una degradación de la cultura europea que hay que superar con la ayuda de los principios ilustrados. Asistimos, por tanto, al doble binomio de hombre-cultura y mujer-naturaleza que se entrelaza para convertirse en uno más de los emblemas de la filosofía dieciochesca (Caratozzolo 1997: 50). "Dal confronto tra due culture etniche, però", continua Caratozzolo, "risulta anche chiaramente che il virtuosismo selvaggio, pur apprezzabile, non può fare a meno, anzi, deve essere temperato e addomesticato dalla morale europea" (Caratozzolo 1997: 51). De manera que el matrimonio de Delmira con Don Alonso la conduce no sólo a la integración racial, sino también al sometimiento ideológico, político y cultural.

De esta manera, el colonialismo encuentra su justificación en un siglo donde países como Francia e Inglaterra se estaban disputando las tierras de los pueblos conquistados. A finales del siglo XIX, pensadores como el Marqués de Condorcet o Paul Leroy-Beaulieu basan sus teorías filosóficas en la convicción de que los países civilizados tienen la misión de llevar la Ilustración a todo el mundo. Así, el filósofo

francés en su obra *De la colonisation chez les peuples modernes* (1902) es rotundo cuando afirma: “On commençait à s’aviser que la moitié du globe environ, à l’état sauvage ou barbare, sollicitait l’action méthodique et persévérant des peuples civilisés” (Leroy-Beaulieu 1902: VII).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buccini, S., *The Americas in Italian Literature and Culture (1700-1825)*, Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 1997.
- Calderone, A., “Da La bella selvaggia a La bella guayanesa: Carlo Goldoni e la commedia di tema americano in Spagna”, *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo Iberico e l’Italia*, Roma, Bulzoni, pp. 117-129, 1994.
- Caratozzolo, V., *Goldoni e l’America. Due tragicommedie esotiche di argomento “americano” La bella selvaggia (1758) e La peruviana (1754)*, Milán, Prometheus, 1997.
- De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana*, Milán-Nápoles, Mondadori, 1991.
- Del Beccaro, F., “L’esperienza ‘esotica’ del Goldoni”, *Studi goldoniani*, 62, pp. 62-101, 1979.
- Fido, F., *Guida a Goldoni. Teatro e società nel settecento*, Turín, Einaudi, 1977.
- Goldoni, C., *Tutte le opere di Carlo Goldoni, (a cura di Giuseppe Ortolani)*, Milán, Mondadori, vol. IX, 1950. ----, *Memorie*, Milán, Rizzoli Editore, 1985.
- Leroy-Beaulieu, P., *De la colonisation chez les peuples modernes*, París, Guillaumin, vol. I., 1902.
- Mantovani, D., *Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*, Milán, Fratelli Treves, 1885.
- Ortiz, M., “Commedie esotiche del Goldoni”, *Rivista teatrale italiana*, vol. 9, fasc. 2, pp. 33-47; fasc. 6 y vol. 10, fasc. 1-2, pp. 1-18; vol. 10, fasc. 3-4-5, pp. 73-87; vol. 10, fasc. 6, pp. 121-139, 1905.
- Rousseau, J. J., *Del contrato social*, Madrid, Alianza, 1980.
- Scognamiglio, G., *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.
- Todorov, T., *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.