



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Letterature Europee e Americane
Postcoloniali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

*El negro del cuerpo blanco e Il
moro di corpo bianco: un
ejemplo de reescritura*

Relatore

Ch. Prof. María del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Ch. Prof. Anna Scannapieco

Laureanda

Marisa Arculeo
Matricola 815753

Anno Accademico

2012 / 2013

Índice

I. Introducción	pág. 3
II. Presentación de las obras	pág. 6
II.1 <i>El negro del cuerpo blanco</i>	pág. 6
II.2 <i>Il moro di corpo bianco</i>	pág. 13
III. Estructura dramática	pág. 19
III.1 Construcción y unidad de acción	pág. 45
III.2 Tiempo en el que se desarrolla la acción dramática y unidad de tiempo	pág. 54
III.3 Lugar en el que se desarrolla la acción dramática y unidad de espacio	pág. 62
III.5 Versificación y lenguaje	pág. 77
III.5 Acotaciones	pág. 91
III.6 Iluminación y música	pág. 98
IV. Los personajes en las dos comedias: analogías, diferencias, referencias con otros personajes	pág. 118
V. Motivos y aspectos caracterizadores de las dos obras	pág. 159
V.1 El blanco/negro, y el juego de los colores	pág. 159
V.2 Honor, traición y venganza	pág. 168
V.3 Las máscaras	pág. 183
V.4 El otro, la ficción y la ocultación	pág. 187
V.5 Simulación y disimulación	pág. 193
V.6 Metáfora del mar y del puerto	pág. 197
V.7 La religión y la mitología	pág. 202
V.8 El dinero	pág. 208
V.9 Las cartas	pág. 212
V.10 La concepción del amor: lo bueno y lo bello entre fidelidad y desesperación	pág. 218
VI. Conclusiones	pág. 225
VII. Apéndice	pág. 234
Bibliografía	pág. 244

Agradezco mucho a los Profesores Héctor Urzáiz Tortajada y Diego Símini por su preciosa ayuda en la composición de mi trabajo.

I. Introducción

La amplia y magnífica producción dramática del Siglo de Oro español se ha revelado preciosa no sólo por los efectos que produjo en la Península Ibérica de los siglos XVI-XVII, sino también, y gracias sobre todo a la intensa circulación de textos impresos, por sus influencias en varios teatros europeos, incluso en épocas posteriores, como en el caso de las escenas italianas del siglo XVIII. Al animar ese fenómeno mi interés, he intentado profundizar cómo realmente algunas comedias españolas se convirtieron en textos-fuentes para otros dramaturgos, cómo, a partir de ellas, se engendraron otras comedias y cuáles fueron los parámetros que se adoptaron para delinear los nuevos textos. Puesto que lo que más despertaba mi curiosidad eran las relaciones teatrales entre España e Italia, me propuse solucionar esas preguntas deteniéndome sobre dos comedias, y en particular en el recorrido que se estableció desde una comedia española, que podríamos definir de partida, hasta una italiana, que constituiría la de destino, y sobre la diferente presentación que los dos dramaturgos realizaron de los dos textos. Según recientes estudios, llevados a cabo tanto por investigadores italianos como españoles, e incluso con contribuciones austríacas, el dramaturgo italiano que parece haber mirado mayormente al teatro español del Siglo de Oro es el veneciano Carlo Gozzi. Efectivamente, dentro de la variopinta producción dramática veneciana del siglo XVIII, el Conde Gozzi decidirá crear un “nuevo género”, como él mismo puntualiza¹, al que va a dedicar nada menos que treinta y tres años de su trabajo creativo (aunque se interpongan largas pausas entre la creación de una obra y otra en los últimos diez años dedicados al género). Resulta preciso notar, además, que las comedias españolas a las que Carlo Gozzi hará referencia para la construcción de otros textos no serán las realizadas por dramaturgos mayores, como Lope de Vega por ejemplo, aunque haya entre el corpus *gozziano* algunas de Calderón y Tirso, sino las compuestas por autores actualmente considerados menores, como Moreto, Cañizares o los hermanos Figueroa y Córdoba.

Ahora bien, desde hace algunos años, y sobre todo con el descubrimiento de nuevos materiales recogidos en el *Fondo Gozzi* de la *Biblioteca Marciana* de Venecia, se ha dirigido un interés especial, como observamos, hacia el teatro de inspiración española del Conde Gozzi. Ya en 2005, dentro de las actas del simposio internacional *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, aparece un estudio de Rinaldo Frolidi² que se detiene incluso en el teatro *spagnolesco* de Gozzi, pero es sobre todo a partir del año 2006 cuando las publicaciones con respecto a esa

¹ C. Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo del tomo primo*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, t. V, Venecia, Giacomo Zanardi, 1802, pp. 3-4.

² R. Frolidi, “Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII”, en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX. Actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 noviembre 2005)*, Irene Romera Pintor, y Josep LLuís Sirera (eds.), Valencia, Universitat de Valencia, 2006, pp. 81-90.

particular producción *gozziana* se han intensificado y siguen siendo cada vez más numerosas. Todavía considerando el teatro de Gozzi al lado del de Goldoni, a partir de ese año varios estudios van a reflexionar más detenidamente sobre esa producción dramaturgica *spagnolesca*, sobre esa elección de mirar al teatro español del Siglo de Oro que Gozzi toma en un determinado período y que va a reflejar de alguna manera su vida en las escenas. En 2006 y 2008 aparacen diferentes estudios sobre la dramaturgia del Conde veneciano, que se recogen respectivamente en *Studi gozziani*³ por Mariagabriella Cambiaghi, y *Carlo Gozzi. I drammi spagnoleschi*⁴ por Susanne Winter. Mientras tanto, en 2007, se había organizado un congreso, en Venecia, sobre el teatro de Carlo Goldoni y Carlo Gozzi. En ocasión de la fin de las celebraciones por el tercer centenario del nacimiento de Goldoni y del segundo centenario de la muerte de Gozzi, diferentes investigadores tomaron parte en ese congreso internacional, cuyas actas fueron publicadas dos años más tarde bajo el título original del congreso, es decir *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*⁵. Numerosas fueron las intervenciones acerca del teatro de inspiración española del Conde Gozzi (entre ellas destacan las de Maria Grazia Profeti⁶ y de Alessandro Cinquegrani⁷), y muchos fueron incluso los estudios que de alguna manera rozaron esa particular producción dramaturgica del Conde. En fin, las publicaciones más recientes, por lo que se refiere a ese tipo de teatro, resultan ser la de Nadia Palazzo, que en 2011 da a la imprenta *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*⁸, inventando una categoría, la de teatro *ispano-veneto*, con la que la mayoría de los críticos no está de acuerdo, y la aparecida bajo la dirección de Javier Gutiérrez Carou, todavía en 2011, cuyo título es *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*⁹; este último texto, en el que colaboraron numerosos investigadores pertenecientes a nacionalidades distintas y que fue presentado en Venecia en el mes de Abril de 2012, recoge diferentes estudios que enfocan diferentes aspectos peculiares de ese "nuevo género" que Carlo Gozzi decidió componer. Es importante señalar incluso que el renovado interés para esa particular producción dramaturgica del Conde veneciano sigue engendrando cada vez más publicaciones.

Por mi parte, el intento de mi tesis es propiamente el de analizar la relación entre una comedia española perteneciente al siglo XVII y cuya autoría todavía no está clara, y una italiana, que resulta

³ M. Cambiaghi (ed.), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006.

⁴ S. Winter (ed.), *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, 2008.

⁵ G. Bazoli - M. Ghelfi (ed.), *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009.

⁶ M. G. Profeti, "Da «Casarse por vengarse» a «Bianca contessa di Melfi»", en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 533-549.

⁷ A. Cinquegrani, "Teatro, mondo e utopia nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi", en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 521-532.

⁸ N. Palazzo, *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Milano, Unicopli, 2011.

⁹ J. Gutiérrez Carou (ed.), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2011.

ser la reescritura de la primera y que fue compuesta en 1776 por el Conde Carlo Gozzi. Quizá mi enfoque resultará opuesto al que se suele emplear en el análisis del teatro de inspiración española de Gozzi, ya que normalmente se considera la reescritura con respecto a la comedia-fuente; en mi estudio, en cambio, la perspectiva será diferente, contraria, ya que me concentraré antes en el texto español, y luego en el italiano, poniendo de relieve la configuración de la comedia fuente y los varios cambios que en la italiana se produjeron, reflexionando en particular sobre el motivo por el que se produjeron y que dio lugar a un texto efectivamente distinto.

La tesis estará dividida en dos partes. La primera, descriptiva, se propone el análisis y la presentación de analogías y diferencias entre las dos obras desde el punto de vista formal, así que se enfocará la atención sobre las estructuras utilizadas, las conexiones presentes y las organizaciones internas. La segunda parte, en cambio, se detendrá en los aspectos y los motivos que caracterizan las dos comedias, presentando, desde el punto de vista del contenido, la manera en la que los dramaturgos tratan los diferentes elementos, las relaciones entre ellos, y los significados que adquieren dentro del contexto en el que se expresan.

En fin, a través de mi recorrido, intentaré demostrar la influencia que un texto español del siglo XVII ejerció en un dramaturgo italiano de la época inmediatamente posterior que, lejos de volver a proponer la misma obra traducida, va a realizar otro texto, reescribiéndolo, con el empleo de una fórmula nueva. Mi trabajo, quizás, nació pretendiendo delinearse con las connotaciones de comparativo: no tuve que esperar mucho para que mis ideas fuesen discutidas. Y fue el mismo Carlo Gozzi quien modificó mis posiciones. Acababa de empezar a leer su comedia, cuando en el quinto renglón del prefacio encuentro: “Chi volesse cercare un confronto dell’opera mia coll’opera spagnola, troverebbe un’intera diversità nell’ossatura, e ne’ dialoghi¹⁰” Al parecer, no existía razón para trabajar sobre ese asunto, pero con el análisis realizado emergió que, en realidad, la situación de relación entre las dos obras era mucho más compleja.

¹⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco o sia Lo schiavo del proprio onore. Tragicommedia in verso sciolto in cinque atti*, t. VIII, Venecia, Giacomo Zanardi, 1802, p. 103.

II. Presentación de las obras

II.1 *El negro del cuerpo blanco*

La floreciente producción literaria y artística que impregnó España durante el siglo XVII parece representar el contexto que dio a luz a la comedia de *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*. Un texto que resulta difícil fijar dentro de precisas coordenadas temporales, puesto que todavía se desconoce la fecha exacta de su composición, o espaciales, puesto que existen diferentes versiones de la obra imprimidas en diferentes lugares de España, o incluso de autoría, puesto que las diferentes versiones se atribuyen a diferentes dramaturgos.

De todas formas, es cierto que la obra atrajo mucho el interés de un público no sólo español, sino también italiano, o más bien veneciano, que pudo entrar en contacto con el texto, aunque presentado de manera claramente distinta, a través de la versión que el Conde Carlo Gozzi realizó y que se estrenó casi un siglo después de la primera representación que tuvo lugar en España. Efectivamente, antes que el interés del público veneciano, la obra había captado el del aristocrático Conde Gozzi; el dramaturgo quedará impresionado por la comedia española, y poco tiempo después se le ocurrirá aprovechar esa comedia para componer otro texto: un texto diferente, escrito evidentemente en un período histórico diverso, en un lugar distinto de España, para un público diferente y por otro dramaturgo, por supuesto. El mismo Conde Gozzi subraya cuidadosamente en su prefacio¹¹ que el único elemento de la comedia-fuente que ha dejado en su obra es el título, y deteniéndose en ese aspecto, nos proporciona una primera referencia al autor del texto original, ya que atribuye al dramaturgo José de Cañizarez la responsabilidad creadora de la obra española¹². Ahora bien, en realidad, Gozzi parece haberse equivocado en el nombre del dramaturgo español que compuso la obra, ya que a través de las posteriores búsquedas realizadas sobre las diferentes versiones de la comedia no se muestra documentado en ningún estudio la posible atribución de la obra a José de Cañizarez. No existen datos que puedan demostrar su autoría y, además, la improbabilidad de la afirmación de Gozzi puede resultar confirmada por un estudio provisional llevado a cabo por la

¹¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco o sia Lo schiavo del proprio onore. Tragicommedia in verso sciolto in cinque atti*, t. VIII, Venecia, Giacomo Zanardi, 1802, p. 103.

¹² C. Gozzi, ob. cit., p. 103.

Profesora Maria del Valle Ojeda Calvo¹³ sobre el tipo de métrica que José de Cañizarez utilizaba en sus comedias, estudio del que emerge la absoluta falta de empleo de formas métricas y estróficas que, al revés, se encuentran en *El negro del cuerpo blanco*, como la Silva por ejemplo.

Gracias a recientes investigaciones con respecto a ese preciso período de producción teatral del Conde Carlo Gozzi, el conocido como “teatro spagnolesco”, un período en el que, como observamos, el dramaturgo veneciano compone muchas obras a partir de comedias españolas, se han descubierto datos importantes que se acaban de presentar y exponer en el volumen *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche*¹⁴, cuya realización fue coordinada por el Profesor Javier Gutiérrez Carou. Como notamos anteriormente, la obra se compone de estudios de distintos investigadores y en su segunda parte reúne sistemáticamente las diferentes reescrituras que el Conde Gozzi realizó a partir de comedias españolas. En el caso de *El negro del cuerpo blanco* fue Susanne Winter quien trabajó sobre la ficha, y de su estudio resultan evidentes los problemas de autoría que caracterizan la comedia española en cuestión¹⁵. Problemas que se amplían si a esto se añade el hecho de que no aparece una datación exacta de composición de la obra, no aparece ni siquiera una fecha de composición en realidad, y las fechas en las que se dio a la imprenta son muy a menudo diferentes entre las distintas versiones y se refieren a un período histórico indudablemente posterior a su composición, puesto que ésta pertenecería al siglo anterior, es decir el siglo XVII, por su configuración en lo que concierne a los contenidos y a su estructura formal. Ahora bien, de las búsquedas realizadas para resolver el laberinto dentro del que se encuentra la comedia por sus problemas de autoría han emergido cinco ediciones distintas, además de un manuscrito guardado en la Biblioteca Nacional de España. Veremos que todas las ediciones aparecen anónimas, mientras que el manuscrito va a presentar como autor a Marcelo Antonio De Ayala y Guzmán. De esta manera, según las diferentes informaciones recogidas, se encontrarán los textos presentados a continuación:

1. Impresos:

-*Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco de un ingenio de la Corte*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s.a. (Barcelona, BCAT, R. 115700)

¹³ M. d. V. Ojeda Calvo, “Supervivencia y renovación de la Comedia como texto poético”, en *La poesía española en los albores de la historia literaria (1648-1754)*. Congreso Internacional, Facultad de Humanidades, (conferencia leída en la Universidad de Huelva, 14-16 de octubre de 2009).

¹⁴ J. Gutiérrez Carou (ed.), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2011.

¹⁵ S. Winter, “Il moro di corpo bianco”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, ob. cit., p. 270.

-Comedia famosa *El negro del cuerpo blanco y el esclavo de su honra de un ingenio de esta corte*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1734 (Játiva, Colegiata de Santa Maria, Biblioteca Histórica, Patrimonio Bibliográfico Español, N. C. CCPB000443710-1).

-Comedia famosa, *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de Un ingenio de esta Corte*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1743 (Burgos, Santo Domingo de Silos. Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos, Patrimonio Bibliográfico Español, N. C. CCPB000807734-7).

-Comedia famosa. *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un ingenio de esta corte*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1756 (Santa Cruz de Tenerife, Biblioteca Pública Municipal de La Orotava, R. 12822).

-Comedia famosa, *el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, Valencia, Imprenta de la Viuda de Josef de Orga, 1763 (Barcelona, BCAT, R. 664146)¹⁶

2. Manuscrito:

-*El negro del cuerpo blanco*, BNE, MSS/15676 Ms. del s. XVIII, en la h. final (88v) aparece indicado el nombre del posible autor: “el esclavo de su honra / de Marcelo de Ayala y Guzmán.

En vista de los distintos testimonios conservados (los impresos y el manuscrito), resulta fácilmente explicable el error en el que había incurrido el Conde Gozzi a la hora de mencionar al autor del texto español, considerando la confusión que pudo surgir a causa de la no clara autoría de la obra. En relación con ese aspecto, Susanne Winter no descuida apuntar la posible equivocación del dramaturgo veneciano, equivocación que extiende incluso al título del nuevo texto¹⁷. Efectivamente, la obra italiana se titulará *Il moro di corpo bianco o sia lo schiavo del proprio onore*, título en el que la palabra *negro* presente en el título del texto español se convertirá en *moro* en el italiano, en lugar del empleo de la palabra *nero*. En realidad, la transformación que Gozzi realiza no es síntoma de una errónea traducción o de un injustificable descuido, más bien, lejos de una imprecisa interpretación, él adapta cuerdamente el *negro* de la comedia española al *moro* de la suya, consciente de estar a punto de componer una obra destinada a un público determinado, es decir al público veneciano de aquel momento, y destinada a ser representada ante todo en Venecia; así que la restitución del título, en el que no se va a perder ningún matiz, resulta apropiada y aun

¹⁶ J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. XIII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 65.

¹⁷ J. Gutiérrez Carou (ed.), ob. cit., p. 265.

más eficaz en el contexto histórico y espacial del momento, donde el moro, que normalmente era el esclavo procedente de Oriente, encuentra una perfecta correspondencia con la figura del negro presentada en la obra española, en la que se reflejaba la sociedad de la Península del siglo XVII.

Dejando momentáneamente a un lado la visible intervención de Gozzi en el nuevo texto, queda el problema de la autoría y de la datación de la comedia-fuente.

En general, la edición más antigua que se presenta resulta ser la de 1734, si exceptuamos el texto sin datación de la Imprenta de la Santa Cruz, que podría ser aun anterior a esa fecha, ya que la imprenta, como bien explican las notas ofrecidas por el Patrimonio Bibliográfico Español y la Biblioteca Nacional de España, obró entre 1725 y 1755-1800, así que el texto resultaría imprimido dentro de este período.

José Simón Díaz, en su *Bibliografía de la literatura hispánica*, atribuye *El negro del cuerpo blanco* a Francisco de Leyva Ramírez de Arellano, indicando tanto la edición sin año de imprenta como la imprimida en Valencia en 1763. En particular, son éstas las menciones que se encuentran en su catálogo:

- *El negro del cuerpo blanco, por Un ingenio de la Corte*. [Salamanca. Imprenta de la Santa Cruz]. [s. a.]. 32 págs. Barcelona, Instituto del Teatro. 39.486 bis. TORONTO. University Library.

- *El negro del cuerpo blanco, y El esclavo de su honra. Comedia famosa, de Un ingenio*. [Valencia, Viuda de Joseph de Orga]. [1763], 32 págs, N.º 56. MADRID. Academia Española.

Según el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, realizado por el Profesor Héctor Urzáiz Tortajada, la atribución más antigua de *El negro del cuerpo blanco* se documenta en *Comedias en Madrid: 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España*, compuesto en 1989 por Varey / Shergold. Esos autores van a atribuir la obra a Francisco de Leyva Ramírez de Arellano y, mostrando la precariedad de una precedente atribución de la comedia a ese mismo dramaturgo realizada por Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, van a utilizar como texto al que hacen referencia la edición de 1763, imprimida en Valencia a nombre de “un ingenio de esta Corte”¹⁸. Todavía observando los datos de la obra de Varey / Shergold, y los del *Catálogo* de Héctor Urzáiz Tortajada, por supuesto, en la ficha relativa a Francisco de Leyva Ramírez de Arellano se explica que la atribución de La Barrera está fundada, de hecho, en la mención de cierto manuscrito de la obra, al parecer compuesto por Leyva, y que se encontraba en

¹⁸ J. E. Varey, y N. D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España*, IX, London, Tamesis, 1989, p. 169.

Osuna, pero que hoy está perdido. Con relación a este aspecto, Varey / Shergold señalan que incluso el manuscrito de Marcelo de Ayala, el que hoy se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, pertenecía a Osuna, así que infieren que podría tratarse de la misma comedia y que La Barrera podría haberse equivocado en la atribución a Francisco de Leyva. De todas maneras, como van a subrayar los autores al final, la comedia “se publicó suelta y anónima”¹⁹.

Actualmente la mayoría de los investigadores y de los críticos parecen no considerar *El negro del cuerpo blanco* como obra de Francisco de Leyva Ramírez de Arellano. Sin embargo, Elena Garcés, en su trabajo de tesis doctoral en la Universidad de Málaga, señala la existencia de una colección que recoge toda la producción teatral de Francisco de Leyva y que incluye también la comedia de *El negro del cuerpo blanco*²⁰. En particular, como bien explica la autora, la colección en cuestión es la del “Teatro Antiguo Borrás” perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de North Carolina. Cabe señalar, además, que la misma autoría a la obra será atribuida incluso por Nadia Palazzo, una investigadora italiana que en su reciente publicación *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*²¹ considerará la comedia en cuestión como obra de Francisco de Leyva Ramírez de Arellano. Por su parte, Julio Mathías, ya en 1970 en un estudio sobre el dramaturgo malagueño, había subrayado la efectiva posibilidad de atribución de *El negro del cuerpo blanco* a Francisco de Leyva, una atribución fundada en las características estilísticas, de versificación y de construcción que la comedia presenta, y que se encuentran en las obras teatrales que indudablemente se le reconocen²².

No obstante y en confirmación de la hipótesis de atribución de *El negro del cuerpo blanco* a Francisco de Leyva resultarían los mismos elementos constitutivos de la comedia, estrechamente relacionados con “ese estilo personal” del dramaturgo del que nos informa Diego Símini²³. El estudioso, en su trabajo *A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano*, enseña como algunas características peculiares van a repetirse en toda la producción teatral del dramaturgo, y, si todavía *El negro del cuerpo blanco* resulta de autoría incierta, la comedia en cuestión va a presentar muchos de esos elementos caracterizadores. En primer lugar, destaca el uso de la música, en su función de poner de relieve momentos cruciales de la acción narrada o de sublimar y enfatizar momentos de reflexión de los personajes. Al principio de la obra aparecerá incluso esa función premonitoria que

¹⁹ J. E. Varey, y N. D. Shergold, ob. cit., p. 169.

²⁰ M. E. Garcés Molina, *Estudio textual y edición de «No hay contra un padre razón» de Francisco de Leiva*, Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Cristóbal Cueva García, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, p. 166.

²¹ N. Palazzo, ob. cit., p. 48.

²² J. Mathías, *Un dramaturgo del siglo XVII: Francisco de Leiva (1630-1676)*, Madrid, Editora Nacional, 1970, pp. 150-152.

²³ D. Símini, “A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, al cuidado de Patrizia Botta, edición de Debora Vaccari, vol. IV Teatro, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 228-238.

el dramaturgo suele otorgar a la música, como subraya Diego Símini en su estudio²⁴, y a lo largo de la comedia se manifestará un momento en el que, precisamente a través de la música, se envolverán no sólo personajes internos, sino también externos. Emergerá, así, una extraordinaria capacidad de componer una obra teatral, de “orquestación”, visible incluso en la disposición del movimiento de los personajes en escena, en la continua búsqueda de una simetría en las acciones de los personajes, en el alternarse de sus diálogos, y de su salida y presencia en escena, simetría esta que se mostrará perfectamente en *El negro del cuerpo blanco*. En fin, es importante recordar, según indica Diego Símini²⁵, el uso apropiado del lenguaje que caracteriza todos los textos teatrales de Francisco de Leyva, la presencia y la armónica convivencia de registros diferentes, la exactitud de la lengua y un magistral uso del verso: elementos que indudablemente afloran de esa comedia que, aunque anónima, parece definirse claramente dentro de la producción teatral de Francisco de Leyva.

De todas maneras, si todavía permanece el problema de autoría del texto, el que concierne al período al que se remonta la obra parece haberse aclarado. De hecho, aunque las dataciones de imprenta pertenezcan todas al siglo XVIII, resulta cierto por el texto de Varey / Shergold que la primera representación de la obra se realizó en el año 1696²⁶, y precisamente en los primeros días del mes de mayo. La misma fecha se encontrará también en la base de datos del DICAT²⁷, donde se presentan incluso las sucesivas dos fechas en las que la comedia en cuestión indudablemente se representó, es decir en el año 1698, y precisamente por el autor/actor/cobrador José Antonio de la Rosa y Ardara, y en el año 1708, por el autor/actor Agustín Pardo de la Celada; en particular, las últimas dos representaciones documentadas tuvieron lugar en Valladolid, mientras que la primera, cuyo autor/actor era Juan de Cárdenas, en Madrid. Así que, si bien no tenemos a disposición la fecha exacta de composición del texto, es posible inferir que ésta debió realizarse indudablemente en el siglo anterior al en el que se dio a la imprenta, es decir el XVII, y evidentemente por un dramaturgo que vivió y obró en ese mismo período.

La edición que se examinará en esta circunstancia es *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra* imprimida en Valencia en el año 1763²⁸.

En cuanto al contenido de la obra, la comedia empieza con unos ensayos generales para la fiesta de boda entre Don César y Fénix. Sin embargo, la atmósfera de fiesta se disuelve pronto, ya que un incendio va a estallar dentro del Palacio del Almirante, casa de la joven esposa. De esta manera, los criados, desde la sala de la fiesta, y el Rey, desde el Palacio Real, acuden para apagarlo.

²⁴ D. Símini, ob. cit., p. 231.

²⁵ D. Símini, ob. cit., p. 237.

²⁶ J. E. Varey, y N. D. Shergold, ob. cit., p. 169.

²⁷ DICAT = Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.

²⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, Valencia, Imprenta de la Viuda de Josef de Orga, 1763, (Barcelona, BCAT, R. 664146).

Inmediatamente después, sale en escena el Conde Enrique, llevando en los brazos a Fénix desmayada: se descubre, así, que fue él el que había provocado el incendio para poder raptar a la joven esposa, de la que estaba enamorado pero que no le correspondía. El plan preveía entregar a Fénix a Celio, criado del Conde, pero, en la confusión general, había llegado antes el Rey, que estaba dirigiéndose al Palacio del Almirante para dar socorro, y el Conde, pensando tratarse del criado que esperaba, le entrega a la joven esposa. Al salir los demás personajes, descubren, suspensos, a Fénix en los brazos del Rey, y sospechan de una posible traición; inevitablemente, también el Conde queda sorprendido cuando vuelve, comunicando que ha apagado el incendio, y se entera no haber entregado a Fénix a su criado. Dentro de poco tiempo, emergerá otro plan del Conde, ya que se hará referencia a la existencia de una conjura contra el Rey, una conjura organizada por el mismo Conde y que el Rey de Nápoles sostiene; el Conde volverá a expresar, así, su amor por Fénix y el motivo de la conjura. Fénix, por su parte, intenta hablar con su esposo, expresarle sus pesares, pero pronto se desmaya, quizá a causa del efecto de un veneno. Entre tanto, el Conde vuelve al Palacio del Almirante, traendo a Don César un recado del Rey, así que él, afligido, se va al Palacio Real; no transcurrirá mucho tiempo, y cuando Fénix volverá del desmayo, el Conde se encontrará a su lado, siguiendo expresándole su amor, aunque ella siga rechazándolo. Al llegar al Palacio Real, el Rey pide a Don César aconsejarle quién podría enviar a Cerdeña para luchar contra los enemigos que intentan invadir la isla, y él se ofrece ir él mismo. La Reina, preocupada por un posible cambio tiránico de la política del Rey, le ruega que no vaya, intenta convencerlo, para que él pueda defender su honor y el de su esposa, pero no logra. En fin, un criado comunica a Don César que su esposa no está muerta, y así él ya no sabe si partir o quedarse: decidirá fingir que se va, pero, en realidad, se quedará disfrazado de esclavo negro para proteger su honor.

En la segunda jornada, el Almirante se une al Conde en la conjura, mientras Don César, de esclavo negro, se presenta a Fénix, traéndole una carta de su esposo, y cuenta/inventa su pasado al Almirante; el padre de la esposa, de hecho, acababa de llegar para comunicar a su hija que la Reina quería hablar con ella, así que, inmediatamente después, Fénix deja su casa para ir al Palacio Real. Efectivamente, la Reina intenta descubrir la verdad y llama a la joven esposa, esperando que ella pueda reverársela, pero Fénix, amenazada por el Conde, no puede hablar libremente, puesto que pronto llega el Almirante. Esa misma noche, todavía con el intento de descubrir la verdad, el Rey sale de su Palacio para proteger el honor de Don César, que él cree estar en Cerdeña, y descubrir quién está organizando una conjura contra él, cuya existencia ha aprendido por una carta anónima que le habían enviado. Se acerca, así, al Palacio del Almirante, y se entera de que el postigo del jardín está abierto; efectivamente, la criada estaba esperando al Conde, para permitirle entrar y ver a

Fénix, y, pensando tratarse del que estaba esperando, lo deja entrar. Sucesivamente llega el Conde, y, aunque no encuentra a la criada, entra y se dirige hacia el cuarto de Fénix. Entre tanto, Don César, de esclavo negro, estaba velando delante del cuarto de su esposa, así que pronto los tres, en la obscuridad de la noche, casi van a luchar entre ellos. Pero, de repente, el Conde encuentra a la criada y los dos huyen, mientras Don César/Mahomet y el Rey se quedan luchando. Sólo la llegada del Almirante impide que el esclavo negro mate al Rey. Inmediatamente después llegará incluso el Conde, con el pretexto de haber oído unos gritos proceder del Palacio, y, en la confusión que se ha creado, el Almirante pierde, sin enterarse, un papel importante, el papel, es decir, en el que se nombraban a los conjurados. Ese mismo papel lo encontrará Don César/Mahomet y, disimulando, lo cogerá.

En la tercera jornada, el Conde y el Almirante, que acaba de darse cuenta de haber perdido el papel que contiene los nombres de los conjurados, piden al esclavo negro matar al Rey. Don César/Mahomet acepta, pero para poder salvarle, de esta manera, la vida. Al descubrir la propuesta del Conde y su padre, Fénix intentará disuadir al esclavo negro, pero, no logrando, decidirá ir al Palacio Real y revelar la verdad a la Reina. Cuando Don César/Mahomet llega al Palacio Real, descubre al Rey durmiendo en un sillón y, cerca, en el suelo una carta destinada a él. Don César lee la carta, en la que el Rey le manda volver a Sicilia, y la sustituye con la de la conjura. Luego, llega el Conde y, después de un breve diálogo entre los dos, pide perdón por lo que ha hecho, pero el Rey se lo niega por lo intentado contra Don César. Exactamente en este momento, Don César/Mahomet, que escuchaba a escondidas, sale matando al Conde, y luego, junto con el Almirante, que ha descubierto la verdad, va a luchar contra un ejército de enemigos que ha llegado del mar. Mientras tanto, la Reina refiere al Rey que Fénix le ha explicado todo sobre la noche del incendio, y Martín cuenta que acaba de ver al esclavo negro transformarse en su amo e ir a luchar contra los enemigos. Dentro de poco tiempo, los traidores ya están vencidos, y el Rey impide que Don César mate al Almirante; en fin, Don César va a explicar su disfraz, el Almirante pide perdón, y se restablece la paz, con la perspectiva de las futuras bodas entre Martín y Laura, los criados.

II.2 *Il moro di corpo bianco*

Es en 1776 cuando el Conde Carlo Gozzi decide componer *Il moro di corpo bianco* para las escenas venecianas. La obra, que presenta evidentes características procedentes del teatro español de muchos años anteriores, y en particular de una obra teatral española: *El negro del cuerpo blanco*, se sitúa dentro de un período específico de la producción teatral del dramaturgo italiano, es decir el

de inspiración española. De hecho y como ya observamos, hace algunos años que Carlo Gozzi se dedica a ese teatro que más tarde la crítica denominará *teatro spagnolesco*²⁹ y al que el texto que acaba de escribir en 1776 pertenece claramente.

Resulta importante notar que no existe una edición crítica de la comedia y que actualmente no se conocen las exactas relaciones que se establecieron entre el manuscrito y el texto impreso. Además, ese tipo de búsqueda no formaba parte del objeto de mi tesis, así que, entre las varias ediciones de la obra, que presentan muy pocas diferencias entre ellas, se ha elegido y se analizará, en esta circunstancia, la de Giacomo Zanardi perteneciente al año 1802³⁰.

Ahora bien, Gozzi, en el prefacio a la obra, sostiene que *El negro del cuerpo blanco* había despertado en él la voluntad de crear otro texto, *un mostro tragicomico*, según sus propias palabras. Y la ocasión para realizarlo no tardó mucho en presentarse, ya que en 1776 llegó a Venecia la compañía teatral Sacchi, con la que el dramaturgo veneciano ya había colaborado en precedentes circunstancias. La compañía, en ese año, tenía que representar en el teatro de S. Luca, pero el teatro había sido cerrado por razones de seguridad, y aun cuando volvieron a abrirlo el público siguió sin andar, prefiriendo las carteleras de otros teatros de la ciudad. La compañía Sacchi ya no ganaba prácticamente nada y Gozzi decidió ofrecer su ayuda. De esta manera, la suerte adversa de la compañía favoreció la creación de *Il moro di corpo bianco* que logró atraer cada vez más público al teatro de S. Luca, y se volvió a poner en escena durante diferentes días y siempre con un éxito extraordinario: “Fu allora che con un pontiglioso sorriso, consigliando la mia milizia oppressa a niente rispondere alle vili rozzure satiriche, e mosso a compassione composi in fretta la mostruosità del *Moro di corpo bianco*³¹”.

Siguiendo las palabras del mismo Gozzi en su prefacio a la comedia³², la particularidad de ese texto se explicaría con su carácter original, ya que, a pesar de que se trate de una obra de reconocida inspiración española, se realiza un texto nuevo, otro texto; un texto que, como subraya el Conde veneciano, nada tendría que ver con el texto español, a no ser por el título. De hecho, admite haber dejado el mismo título por lo extravagante que era, para que despertase la curiosidad del público hacia la obra; luego, a lo largo de la representación, el público apreciaría toda la extravagancia propia de la nueva creación de Gozzi, tanto en los diálogos de los personajes, como en la estructura general de la comedia. “[...] un ammasso di errori maliziosi, e di tratti meritevoli, [...]”³³: es así que el dramaturgo veneciano definirá su obra.

²⁹ J. Gutiérrez Carou, “Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro ‘spagnolesco’ gozziano come nuvola di punti”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 15-29.

³⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit.

³¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit. p. 106.

³² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit. p. 107.

³³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit. p. 107.

En el prefacio se encuentra incluso una crítica de Gozzi³⁴ contra los detractores de su teatro, los que él llama *mosche metafisiche persecutrici* que nunca, según él, llegarían a su nivel de escritura teatral y reconocerían su ingenio. En fin, a través de esa crítica, e incluso defensa, por parte del dramaturgo veneciano, emerge una ligera nota orgullosa, cierta distancia aristocrática, al sostener que todos los defectos, las imperfecciones y las perfecciones en la obra son voluntarios, y que pocos dramaturgos, dirigiéndose sobre todo a esos detractores, conseguirían aun sólo acercarse a semejantes niveles de producción teatral. De hecho, el Conde Gozzi escribe: “Dichiaro, che tanto i difetti, quanto le perfezioni di questa machina, furono volontarj, e artificiosi, e dichiaro scherzevolmente, ma ingenuamente, ch’io son certo che le mie mosche metafisiche persecutrici non abbiano ad essere mai capaci nè di conoscere, nè di esporre un difetto con artificio, e in un modo che piaccia, nè di innestarvi, nè di trattare la perfezione per modo che piaccia all’universale³⁵”.

El carácter aristocrático del dramaturgo veneciano aflora incluso en las últimas líneas del prefacio, cuando explica que en un determinado momento le pidieron imprimir la comedia, pero como él ya no la tenía, dio el permiso para buscarla, e imprimirla en el caso de que la encontraran³⁶. Resulta, así, o al menos es lo que intenta comunicarnos Carlo Gozzi, como bien demuestra Anna Scannapieco en uno de sus estudios³⁷, que él no había ni siquiera pensado dar a la imprenta su tragicomedia, defendiendo, al donar sus obras a los actores y a las compañías, un amor absoluto por el arte, sin finalidades de tipo económico.

Ahora bien, la historia de *Il moro di corpo bianco*, igual que la de su comedia-fuente, empieza con un incendio. Es el día de las bodas entre Don Cesare y Adelaide, y sus criados están ocupados en el ensayo general de la fiesta cuando ven algunas llamas y oyen unos gritos procedentes del Palacio del Almirante, el padre de la esposa. Todos acuden al Palacio, se oye Adelaide pedir socorro, pero nadie la encuentra. Luego aparece el Conde Enrico que lleva en los brazos a Adelaide desmayada y la entrega a un hombre, que él cree ser un criado suyo, pero que en realidad es el Rey. Los dos no se reconocen. El Conde había planeado el incendio para raptar Adelaide, de la que está enamorado, pero no correspondido. Sin embargo, en sus planes algo va mal, y así el Rey se encuentra con Adelaide en los brazos. Casi inmediatamente lo descubren el Almirante, Don Cesare y la Reina, y todos piensan que el Rey quiso aprovecharse de la joven esposa. El Almirante quiere vengarse, Don Cesare está suspenso y no puede ni siquiera imaginar un hecho similar, ya que el Rey además de ser su Rey es su amigo, la Reina está celosa y no puede creer que su marido sea un tirano, y en fin el Rey quiere descubrir el verdadero culpable, ya que Adelaide no puede decir el

³⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit. p. 107.

³⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit. p. 107.

³⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit. p. 108.

³⁷ A. Scannapieco, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 9-28.

nombre del traidor, y cuando vuelve del desmayo está sorprendida al encontrarse en los brazos del Rey. En aquel momento llega el Conde comunicando que ha apagado el incendio y, suspenso al ver Adelaide con el Rey, se da cuenta de que en realidad no la entregó a su criado. Luego el Conde habla de una conjura contra el Rey, y ordena a la criada de Adelaide, cómplice del Conde, que suministre un somnífero a su ama, para que él pueda raptarla y conseguir finalmente sus fines. Termina así el primer acto.

En el segundo acto Don Cesare intenta hablar con su esposa, le pregunta lo que ha sucedido la noche anterior, pero no logra recibir respuestas, ya que ella se desmaya a causa del somnífero que había tomado. Todos, excepto la criada y el Conde, piensan que está muerta; Don Cesare se desespera, y cuando llega el Conde con un recado del Rey, donde le invita a ir a Palacio para hablar con él, le pide comunicar al Almirante la muerte de su hija. Poco más tarde Adelaide se despierta, y el Conde vuelve a expresarle su amor, pero ella sigue rechazándolo, así que a él quedará sólo amenazarla, esperando que la conjura contra el Rey tenga éxito. Incluso el Almirante se une a los conjurados, ya que quiere vengar a su hija. Entretanto el Rey recibe una carta anónima en la que lo advierten de que quieren invadir sus regiones; Cerdeña está particularmente amenazada, por lo tanto él tendría que enviar un soldado valeroso para luchar contra los enemigos. Así había llamado a Don Cesare, para que lo aconsejase, puesto que no quería enviar a él, después de lo que había sucedido la noche del incendio. Sin embargo, Don Cesare se ofrece para ir él mismo, pensando que Adelaide ya está muerta, y ni el Rey, ni la Reina, celosa, logran disuadirlo. Pero pronto vuelven las dudas, y exactamente en el momento en el que su criado le comunica que en realidad su esposa no está muerta.

Con el tercer acto nos encontramos envueltos en el mundo de sufrimiento, de pesares y dolores de Adelaide. Ella intenta revelar la verdad a su padre, pero siempre el Conde se lo impide de cualquier forma, amenazándola con matar a las personas que ama. Es éste el momento, quizá el de mayor desesperación, en el que llega un esclavo negro. El esclavo, que en realidad es Don Cesare que ha fingido partir y que se ha quedado para guardar su honor y proteger a su esposa, se presenta a Adelaide como criado que Don Cesare le envía y, después de haberle contado/inventado su historia, le entrega una carta de su esposo. De hecho, Don Cesare se había ido para luchar en Cerdeña. En realidad, él vuelve casi inmediatamente para descubrir quién intentó, y quizá aún intenta, manchar su honor; pero quiere descubrir la verdad sin que lo reconozcan, utilizando una estratagema que ya un soldado había empleado en guerra para no ser descubierto como espía. Con este disfraz, nadie reconocerá a Don Cesare.

Al empezar el cuarto acto, Adelaide va al Palacio Real para hablar con la Reina, ya que ella quería verla para conocer la verdad sobre la noche del incendio. Sin embargo, las dos no logran

discutir de la cuestión, puesto que pronto llegan el Conde y el Almirante; al final, la Reina está tan celosa y desesperada que quiere matarse. Entretanto, el Rey recibe una carta anónima que lo informa de una conjura contra él, así que sus inquietudes aumentan y, para descubrir la verdad sobre los traidores y el culpable que quería manchar el honor de Don Cesare, deja el Palacio Real para ir al del Almirante y proteger a Adelaide. El Rey encontrará la puerta del jardín abierta, ya que la criada de Adelaide estaba esperando al Conde para que encontrara a su ama, pero el Rey llega antes que el Conde, la criada no lo reconoce y lo acompaña hacia el cuarto de la joven esposa. Entretanto el Conde deja la reunión de los conjurados y va al Palacio del Almirante, allí no encuentra la criada, pero decide entrar igualmente en casa. De esta manera, delante de la puerta de Adelaide se oyen los pasos de la criada con el Rey, del Conde, y de Don Cesare que estaba allí, reflexionando sobre sus sospechas. Sin embargo, la obscuridad de la sala no permite que se vean y reconozcan. Están apunto de luchar entre ellos cuando el Conde pierde el papel con los nombres de los conjurados y luego, al encontrar la criada, huye con ella. El Rey y Don Cesare luchan, pero el Almirante está volviendo a casa y el Rey, oyendo su voz, llama a los soldados. Don Cesare encuentra un papel, el que se le había caído al Conde, y lo coge. Adelaide llama a sus criados, luego sale de su cuarto y, en la confusión, intenta hablar al Rey pero no logra porque vuelve el Conde. Don Cesare, de esclavo negro, se presenta al Rey, luego, cuando todos se van, lee el papel y descubre la existencia de la conjura. En fin, el acto termina con la decisión de Don Cesare de matar a los traidores y mantener su lealtad al Rey.

En el último acto el Conde y el Almirante piden a Don Cesare, de esclavo negro, que mate al Rey, y él acepta para poderlo defender al final. Adelaide intenta disuadir a Don Cesare, pero no logra, así que decide pedir ayuda a la Reina. Don Cesare va al Palacio Real, y encuentra al Rey que está durmiendo en una sala. El Rey había acabado de escribir una carta para Don Cesare en la que le pide que vuelva de Cerdeña; Don Cesare la lee, la toma y la sustituye con el papel de la conjura. Cuando llega el Conde en la sala, Don Cesare despierta al Rey, y se esconde. El Rey dice al Conde que lo ha descubierto como autor de la conjura y como culpable de la noche del incendio, del intento de manchar el honor de Don Cesare, y le ordena no seguir con sus proyectos. Inmediatamente el Conde acomete contra el Rey, pero Don Cesare sale defendiéndolo e hiriendo mortalmente al Conde. Entretanto, fuera del Palacio Real, los soldados luchaban contra los traidores, y Don Cesare decide ir a luchar contra los enemigos. Es en este momento que se descubre su verdadera identidad. En fin, Adelaide logra hablar con la Reina, que pide perdón a su esposo, y éste va a luchar junto con Don Cesare, impidiendo que mate al Almirante. Éste, desengañado, pide perdón al Rey, y le promete su lealtad.

Si dejamos a parte el asunto principal de ambos textos, y a pesar de que sea prácticamente el mismo, leyendo las dos obras notamos como efectivamente aparecen numerosas diferencias. No se trata sólo del desarrollo de la acción dramática, sino también de la introducción de nuevos personajes, por ejemplo. El caso del uso de las máscaras es emblemático: Gozzi las utiliza en número mayor con respecto a lo que sucede en el texto español, y obviamente por una razón determinada. Las máscaras gustan al público, y lo atraen a oír obras teatrales. Y a Gozzi le importaba mucho que durante sus representaciones el público llenase el teatro y las obras tuviesen gran éxito. Sabemos, además, que ésta es la única obra de inspiración española en la que aparece un número tan elevado de máscaras, y esto debido a la particular y momentánea situación económica en la que se encontraba la compañía Sacchi. De todas maneras, y como subraya el mismo Carlo Gozzi³⁸, leyendo el texto es evidente como el uso de las máscaras no es indispensable para la fuerza de la acción dramática, ya que éstas podrían no aparecer y la acción no perdería su propia fuerza.

Gozzi, en fin, en *Il moro di corpo bianco*, logra mezclar lo trágico y lo cómico deleitando a su público y proponiendo al mismo tiempo un mensaje moral.

³⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit. p. 106.

III. Estructura dramática

-Acción dramática

Las vicisitudes de *El negro del cuerpo blanco* ofrecen la base sobre la que se construye la tragicomedia italiana. Sin embargo, a partir de la obra española el Conde Carlo Gozzi realiza otro texto, con diferencias en los personajes, en lo que concierne el empleo del verso, en el número de los actos, en la largueza de las escenas, y en particular en la focalización de algunos aspectos, tanto en lo visual como en lo discursivo y en lo temático.

Al leer el título de la obra española, no obstante éste tendría que ser el único elemento común con la tragicomedia italiana según Carlo Gozzi, ya percibimos una primera diferencia con el texto italiano. Se trata de lo que se podría definir un detalle, es decir de una conjunción, una diferencia mínima que parece no aportar cambios en el significado del título, y por lo tanto de la comedia. En realidad, el cambio existe, y es esencial; se enfocan dos matices distintos, y se orientan las expectativas del lector en dos direcciones distintas. No hay que olvidar que dar más de un título a las obras teatrales era una nota costumbre en el período en el que el Conde veneciano componía su comedia, pero se notará que en el título de la obra italiana aparece una explicación, aquel *o sia* que puesto después de aquel *moro di corpo bianco* parece explicarlo, y al mismo tiempo despertar la curiosidad del público, como vimos anteriormente. En cambio, en la obra española, aquel *o sia* no aparece, y se presenta una *y*, como si aquel *el esclavo de su honra* fuera otra persona, distinta de aquel *negro de cuerpo blanco*.

Por consiguiente, dos presentaciones diferentes que ponen al lector en posiciones distintas de recepción. A lo mejor, lo que intenta subrayar el dramaturgo español es la distinción de los momentos, la presencia de dos personajes en escena, que aunque constituyan la misma persona, son dos personajes diferentes, que los demás, excepto el público (que se entera durante la acción dramática, también a través de monólogos y apartes), no reconocen, si no al final de la comedia.

En un primer momento, Don César, esclavo de su honor, planea una estratagema para descubrir quién quiso y acaso quiere todavía mancharlo. Luego, Mahomet, el esclavo negro en el que se transforma Don César para buscar la verdad, materializa su esclavitud, representándola visualmente, volviéndola en forma prácticamente tangible, y experimentándola en todas sus facetas como esclavo de alguien. Y no de un alguien cualquiera. Mahomet dice que Don César lo envió como esclavo de Fénix (la Adelaide italiana). De esta manera, esa esclavitud hacia el propio honor que parte de Don César se materializa en la esclavitud exterior de Mahomet hacia Fénix. Fénix representa el honor

que quieren manchar, el honor que va protegido. En este momento central, Mahomet inventa su historia, su pasado, y nadie reconocerá en él a Don César, ni su Rey, ni su criado, ni siquiera su esposa: es otro personaje que está en escena, aunque algunas veces el tono de la voz parece traicionarlo. El único elemento que acaso no cambia es su manera de hablar. En particular, por lo que se refiere a algunos aspectos del carácter que emergen a través de su habla: valor y lealtad admirables, que Mahomet justifica explicando sus orígenes.

Se llega así al tercer y último momento, cuando vuelve Don César y Mahomet desaparece. El pasaje se realiza cuando Mahomet descubre finalmente la verdad y mata al traidor, tanto del Rey como suyo; luego, como soldado, se va a luchar contra los enemigos del Reino. Nadie ve en escena la transformación del esclavo negro en Don César, como nadie vio al principio la transformación contraria. Sólo se cuenta. Al principio la anuncia al público Don César; ahora es Martín, el criado del mismo Don César, que narra haber visto al negro transformarse en blanco, y que era su amo, ante el estupor y la admiración generales.

Por lo tanto, el dramaturgo parece presentar dos personajes distintos que actúan de manera distinta, y entre los dos uno creará al otro y lo utilizará, según un ardid ya conocido y empleado, para que el nuevo personaje ayude al viejo a aclarar incertidumbres y dudas, a descubrir la verdad, y así a obtener la libertad, al menos hasta cuando no se presente otro caso que ponga en juego de nuevo las cuestiones de honor. En fin, al obtener la libertad el sujeto creador la obtiene también el sujeto creado, volviendo al mundo del que procedía, pero susceptible de volver a dejarlo siempre que se presenten las ocasiones; y a cada vuelta será una creación nueva.

Notamos, de esta manera, como las diferencias entre el texto de Gozzi y el español son a veces sutiles, y como existen incluso en partes de la obra, como el título, donde no tendrían que aparecer.

Il moro di corpo bianco se representó por primera vez en 1776 en el teatro de S. Luca en Venecia, como nos da noticia el mismo Carlo Gozzi en el prefacio a la obra.

La tragicomedia, cuyo título exacto es *Il moro di corpo bianco o sia Lo schiavo del proprio onore. Tragicommedia in verso sciolto in cinque atti*, presenta incluso un subtítulo que inmediatamente comunica a un potencial espectador, o lector, el género de la obra teatral, la tipología de verso utilizada y el número de los actos; de esta manera, el espectador, o el lector, puede decidir ir a ver o leer la obra poseyendo ya muchas informaciones de antemano, además de las contenidas en el título. Un título que por presentar una contraposición interna ya suscita la curiosidad del público; de hecho, se delinea un negro de cuerpo blanco, algo realmente inusual, y tanto que necesita una explicación; por esto el dramaturgo introduce inmediatamente una aclaración dentro del mismo título, presentando la esclavitud de ese personaje, que presumiblemente es el protagonista de la obra, hacia el propio honor. En realidad, esta explicación, que se presenta como

una aclaración, parece atribuir aún más atractivo a la comedia, parece despertar más la curiosidad del público, llamándolo al teatro y casi ya envolviéndolo en la comedia con sólo leer su título. Así que, a través del título, ya sabemos que en la representación aparecerán los asuntos del honor, de la libertad, o de la falta de libertad, y quizá de su recuperación, ya que se trata de una tragicomedia.

-Actos

El número de los actos en el que se articula la acción dramática de los dos textos constituye una diferencia ulterior entre las comedias. De hecho, *El negro del cuerpo blanco* está dividido en tres jornadas, mientras que el texto italiano, como ya se explicita en el título, se compone de cinco actos.

De esta manera, al dividir la obra en tres jornadas, el dramaturgo español expresa una división estructural que es típica de las comedias del siglo XVII. Se trataría de un síntoma ulterior, de otro elemento que aflora contribuyendo a acreditar cada vez más la estrecha relación del texto al siglo anterior al de la Ilustración. Es notorio que en el siglo XVIII circulan muchísimas obras del Siglo de Oro, en particular las de Calderón, que siguen siendo imprimidas y representadas, interesando, como afirma René Andioc, sobre todo a los españoles más cultos y no a quienes concebían el teatro como simple diversión, al preferir, estos, obras de magia, de santos o de ópera³⁹. Pero, esas comedias del Siglo de Oro sólo se imprimen y se representan; es muy escasa la producción de obras que se definen con las mismas características de las del siglo anterior en una época que ya presentaba una configuración diferente y se mostraba al hombre con otros problemas y polémicas⁴⁰. De hecho, en el siglo XVIII va afirmándose cierto gusto clásico que perjudica cada vez más aquel teatro, y que se aventaja del apoyo de la política del período, queriendo ésta difundir cierto tipo de moral y cierta ideología⁴¹. Las nuevas tendencias artísticas y literarias ilustradas intentaban afirmarse para oponerse a la moral calderoniana, moral que la nueva ideología dominante quería rechazar. Quizá se explicarían así las numerosas impresas de *El negro del cuerpo blanco* a lo largo del siglo XVIII, pero resulta difícil colocar su composición en ese siglo, puesto que ya a partir de su estructura formal y de la división en tres jornadas muestra todas las características de una obra cuyas raíces se encuentran bien fijadas dentro del siglo anterior.

Es en el contexto del Siglo de Oro español, por lo tanto, que se engendraría *El negro del cuerpo blanco*. Por lo que se refiere al número de los actos, sabemos que el pasaje fundamental a tres se

³⁹ R. Andioc, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, pp. 25, 58-59, 75.

⁴⁰ R. Andioc, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, pp. 128-133.

⁴¹ R. Andioc, "La polémica de las reglas", en Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la Literatura Española, El siglo XVIII*, Rosa Navarro Durán (ed.), t. IV, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 115-118.

produjo en España a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando se asiste a cambios importantes en la concepción teatral, en la estructura de la comedia, e incluso en el espacio físico de representación, y desde una división en cinco actos, pasando por un paréntesis de comedias en cuatro, hasta una división en tres actos, se realiza una organización que manifiesta las nuevas tendencias de la llamada Comedia Nueva.

Ya en 1609, el gran dramaturgo español Lope de Vega teoriza en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* lo que era el nuevo perfil de las comedias españolas, lo que ya se escribía y lo que ya se representaba en los teatros. Y por lo que se refiere al número de los actos, él subrayaba:

El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día⁴².
[vv.211-214]

Es la modernidad que requiere cambios, son los nuevos tiempos que exigen novedades, como nos explica Lupercio Leonardo de Argensola en la “loa” de la *Alejandra*, y aún Lope de Vega:

El sabio Estagirita da liciones
cómo me han de adornar los escritores;
pero la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,
y quitándome un acto, que solía
estar en cinco siempre dividida.
me han quitado también aquellos coros
que andaban de por medio entre mis scenas,
y a la verdad no siento ya esta falta
por no cobrar el nombre de prolija⁴³.
[vv. 14-23]

El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias⁴⁴;
[vv.215-218]

Desde el punto de vista formal, resulta preciso añadir, además, que si *El negro del cuerpo blanco* se inscribiera dentro de las coordenadas de la Ilustración, esto mostraría todas las características típicas que el imponerse del gusto clásico en el teatro conllevaría, es decir una vuelta al respeto de las reglas aristotélicas, de la rígida separación entre tragedia y comedia, de la estructura en cinco

⁴² L. de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Juan Manuel Rozas (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

⁴³ L. L. de Argensola, *Tragedias*, L. Giuliani (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses- Instituto de Estudios Turolenses-Dept. De Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Aragón, 2009, p. 7.

⁴⁴ L. de Vega, ob. cit.

actos, de la mimesis lingüística, de la unidad de acción, y de las dos nearistotélicas de tiempo y lugar.

El dramaturgo español, en cambio, decide dividir *El negro del cuerpo blanco* en tres actos, y decide componer una tragicomedia, o sea decide mezclar lo trágico y lo cómico. De hecho, a elementos y momentos que podrían definirse “bajos”, de comicidad, siguen inmediatamente elementos y momentos “altos”, que calificarían una tragedia, como las reflexiones sobre la tiranía, el honor y la traición, hasta la muerte en escena de un personaje; evidentemente, se encontrará incluso una mezcla de personajes “altos” y “bajos”. Veremos luego cómo el dramaturgo introduce hasta bailes y canciones en su obra, que no tendrían que aparecer según el gusto clasicista.

No hay que olvidar que Carlo Gozzi en *Il moro di corpo bianco* utiliza también las coordenadas de la tragicomedia, y añade música y bailes, aunque en medida indudablemente menor que la de la obra española.

Observamos, por lo tanto, que el Conde Carlo Gozzi todavía parece apegado a la división en cinco actos procedente de la tradición clásica, aunque, en realidad, y como bien demuestra Piermarino Vescovo en su estudio *División en actos y término del día entre España e Italia*⁴⁵, la elección de dividir en cinco actos la comedia *Il moro di corpo bianco* nace a partir de otras necesidades, es decir a partir de necesidades de adecuación de la reescritura al texto original.

Con el afirmarse en España de la Comedia Nueva, y de la fórmula en tres jornadas, se afirma cierto tipo de teatro, el teatro comercial, que va a triunfar sobre él de la tradición clásica, cuyos textos se preveían escritos en cinco actos. La brevedad de la fórmula moderna gustaba más al público, y el dramaturgo, tratándose de un teatro comercial, tenía que tener en cuenta sus gustos. Según subraya Lope de Vega en su *Arte Nuevo*:

¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término,
que aun no quisieron darle el matemático!
Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se temple
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el *Génesis*,
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo⁴⁶.
[vv.201-210]

⁴⁵ P. Vescovo, “División en actos y término del día entre España e Italia”, en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda Calvo, y Marco Presotto (eds.), Valencia, Universitat de Valencia, 2013, pp. 97-113.

⁴⁶ L. de Vega, ob. cit.

En Italia, como afirma Piermario Vescovo en su trabajo⁴⁷, Carlo Gozzi compondrá textos teatrales en los que, muy a menudo, y sobre todo en sus reescrituras de obras españolas, mezclará cánones compositivos pertenecientes a géneros teatrales diferentes. De esta manera, se encontrarán textos divididos en cinco actos, pero escritos en prosa, o en versos sueltos, y textos en tres actos compuestos en verso. La decisión de utilizar los cinco actos, a veces frente a los tres de la comedia-fuente española, nacerá por “aumentar el número de las pausas temporales”, según explica Piermario Vescovo. Se trata de un sistema diferente de insertar las pausas dentro de las obras, puesto que los cambios temporales en las comedias españolas se producirán a menudo dentro de las jornadas, mientras que en Gozzi en la distancia entre un acto y otro.

-Escenas

En lo que concierne a las escenas, *El negro del cuerpo blanco* nos presenta inmediatamente un problema: al leer la obra notamos que no existe división escénica marcada por el dramaturgo. Por consiguiente, examinando la versificación, y considerando a cada cambio de verso, no a todo cambio sino englobando los cambios métricos de carácter digresivo que pertenecen al mismo fragmento de acción, un cambio de secuencia resultarían once secuencias divididas en tres jornadas, según emerge de la realización de los cuadros de la obra, y precisamente cuatro secuencias en la primera (con la forma métrica, en este caso englobadora, del romance, respectivamente con asonancia en *é-a*, *é-o*, *á-o* y *é-a*), cuatro en la segunda (con una silva pareada y tres romances, de los cuales uno con asonancia en *ó-e*, otro en *á-e* y el último en *á-a*) y tres en la tercera (de nuevo con la forma métrica del romance, de los cuales uno agudo en *-é* y los otros respectivamente con asonancia en *é-e* y en *ó-a*). Si se consideran, en cambio, las macrosecuencias, todavía según muestran los cuadros, la primera jornada resultará dividida en tres macrosecuencias, la segunda en cuatro y la tercera en dos.

La comedia italiana, por otra parte, propone un número determinado de escenas ya trazadas por el Conde veneciano. Se trata de sesenta y cuatro escenas distribuidas en cinco actos: el primer acto conta con trece, el segundo con doce, el tercero con diez, el cuarto con diecisiete, y el último de nuevo con doce. Por lo que se refiere a las macrosecuencias, los cuadros muestran una articulación bastante sencilla, ya que emergerá una sola macrosecuencia tanto del primer acto como del tercero, y se notarán, en cambio, dos macrosecuencias respectivamente en los actos segundo, cuarto y quinto.

⁴⁷ P. Vescovo, “División en actos y término del día entre España e Italia”, ob. cit., p. 105.

No es difícil imaginar que el texto de la obra italiana será mucho más amplio que el de la española, no sólo por el número mayor de actos y escenas, sino también por la extensión de estos.

Ya a partir de la tercera escena del primer acto, el Conde Gozzi decide alargar en tres escenas lo que en la obra española está condensado en 7 versos de romance (dentro de la macrosecuencia A), con 43 entre versos sueltos, líneas de prosa e intervenciones a sujeto. Luego, la parte final de la macrosecuencia A de *El negro del cuerpo blanco* constituirá nada menos que ocho escenas del texto italiano, llegando de esta manera hasta el final del primer acto. De hecho, notamos como, aunque en la obra española cambiarán los personajes en escena, la unidad escénica está garantizada por el uso de un único metro, en este caso de un romance, cuyo cambio de asonancia en un determinado momento, al final de la macrosecuencia en cuestión, marcará un desplazamiento de personajes en escena, pero que no provoca un verdadero vacío, ya que en el tablado siguen escuchándose algunas voces que proceden desde dentro. Los 266 versos que el dramaturgo español escribe utilizando la misma métrica se multiplicarán en 460 entre versos sueltos, líneas de prosa e intervenciones a sujeto de la obra italiana.

El segundo acto de *Il moro di corpo bianco* se abre así dentro de la primera jornada de su comedia-fuente española. La primera diferencia aparece en las dos primeras escenas, ya que sólo juntas constituyen la primera parte de la macrosecuencia B de *El negro del cuerpo blanco*, marcada por 147 versos de redondillas que corresponden a los 158 versos sueltos, líneas de prosa e intervenciones a sujeto de la comedia italiana. El Conde Carlo Gozzi decide ampliar incluso la segunda parte de la macrosecuencia B de la obra española con cinco escenas en un total de 353 versos sueltos, líneas de prosa e intervenciones a sujeto, en lugar de 200 versos en romance del texto español.

La octava escena del segundo acto de la comedia italiana parece un añadido de Gozzi, puesto que rompe con respecto a la continuación de la obra española. Evidentemente parte del contenido de la escena se puede encontrar en la macrosecuencia C de la comedia-fuente, pero con un número reducido de versos (16, y no 28).

La escena siguiente del texto italiano correspondería al principio de la macrosecuencia C de la obra española; en fin, la primera jornada termina con la parte final de esa tercera macrosecuencia constituida por un romance de 343 versos, y a partir de la cual Gozzi escribe tres escenas, y así el final del segundo acto, con un total de 217 versos sueltos, líneas de prosa e intervenciones a sujeto.

Al empezar la segunda jornada, notamos que la primera parte de la macrosecuencia E de la comedia española, la de las reflexiones de Don César/Mahomet, no está presente en el texto italiano; se trata de un momento muy extenso, realizado con 91 versos según la métrica del romance. Es importante subrayar que el texto italiano, después de la primera escena (aunque con las

oportunas diferencias), vuelve a acercarse al español sólo a partir de la séptima escena del tercer acto, ya que las escenas anteriores muestran aspectos y ulteriores matices de la historia que sólo pueden encontrarse en la obra de Gozzi. Y sólo las primeras escenas, de la segunda a la sexta, se componen de 292 versos sueltos. Luego, las últimas cuatro escenas, con 281 entre versos sueltos, líneas de prosa e intervenciones a sujeto, del tercer acto podrían ser englobadas dentro de la segunda macrosecuencia misma del texto español.

Otro momento que falta en la comedia de Gozzi, o más bien está presentado de manera diferente, y que en cambio se encuentra en la comedia-fuente es la primera parte de la macrosecuencia F, que presenta algunas afinidades con los primeros versos de la macrosecuencia E, que tampoco están en el texto italiano, así que se repite otra vez una elección precisa por parte del dramaturgo veneciano.

La obra italiana parece alejarse cada vez más de la española. De hecho, la segunda parte de la macrosecuencia F del texto español con sus 81 versos de romance aparece, en la comedia italiana, mucho más ampliada en las primeras seis escenas del cuarto acto, con un personaje más, y hasta 148 versos sueltos y líneas de prosa.

La última macrosecuencia, o sea la G, de la segunda jornada de *El negro del cuerpo blanco* cuenta con 376 versos en romance y parece coincidir con las últimas once escenas (y 469 entre versos sueltos y líneas de prosa) que siguen en el cuarto acto del texto italiano. Y todavía van emergiendo diferencias importantes en la exposición de la acción, y a veces incluso en los contenidos.

Empiezan, así, el quinto acto y la tercera jornada. Las tres primeras escenas del texto del Conde Gozzi parecen coincidir con la primera parte de la primera macrosecuencia de la tercera jornada de la obra española, es decir la H, pero en este caso el dramaturgo italiano no va a ampliar en número de versos sus escenas, ya que éstas se componen de 201 versos sueltos, frente a los 342 de la respectiva parte española. Las dos escenas y los dos momentos que siguen, en la obra italiana y en la española respectivamente, se componen casi del mismo número de versos, y se constituyen más o menos por la misma acción. Incluso la escena sexta parece coincidir con la primera parte de la macrosecuencia I del texto español, entre los 72 versos de redondillas y los 70 sueltos.

En fin, la última parte de la macrosecuencia I, con sus 409 versos de romance, marca la conclusión de *El negro del cuerpo blanco*; parte, ésta, que se amplía en las últimas seis escenas de *Il moro di corpo bianco*, pero con un número reducido de versos, sólo 251 entre versos sueltos, líneas de prosa e intervenciones a sujeto, devolviéndonos otro final, semejante al de la comedia española pero diferente.

-Vacíos escénicos

Según la tradición clásica, las escenas de una obra teatral deberían sucederse encadenándose las unas a las otras, sin dejar espacio a vacíos de personajes en escena. De hecho, se concebía la escena como unidad dramática definida por la entrada y salida de personajes importantes para el desarrollo de la acción dramática, y los únicos vacíos permitidos eran entre un acto y otro de la comedia, en los que a veces podían producirse incluso elipsis temporales. Esta concepción, ya en el siglo XVI, fue puesta en discusión por los españoles, que consideraban las escenas, y por lo tanto así las establecieron, no sólo en función de la entrada/salida de personajes que incidan en el desarrollo de la acción, sino también, y sobre todo, en función de la acción dramática: lo fundamental era la unidad de acción. Se trataba, es decir, de secuencias dramáticas que giraban alrededor del mismo núcleo, a veces acompañadas de la unidad de tiempo y/o de la de espacio, a veces definidas por un vacío escénico dentro de la misma jornada⁴⁸.

El negro del cuerpo blanco e *Il moro di corpo bianco* parecen no conformarse con los preceptos impuestos por la tradición clásica, ya que ambos presentan diferentes vacíos ecénicos dentro de los mismos actos, y no en posiciones casuales. A veces los momentos en los que los dos dramaturgos nos proponen esos vacíos son los mismos, y a veces no, como veremos.

El negro del cuerpo blanco nos sorprende con ocho vacíos escénicos, además de los tres convencionales en posición de cierre de cada jornada, y en particular, según muestran los cuadros de la obra, dos en la primera jornada (entre las macrosecuencias Ay B, By C), cinco en la segunda (entre las macrosecuencias D y E, E y F, F y G, más dos dentro de la macrosecuencia G) y uno en la tercera (entre las macrosecuencias H y e I).

Ambos vacíos de la primera jornada se producen inmediatamente después de las palabras del Conde Enrique; en el primer caso, el Conde explica el motivo de la conjura contra al Rey, de la cual es el principal actor, expresando abierta y enfáticamente su amor (no correspondido) por Fénix, causa que impulsó y sigue impulsando esa conjura. En el segundo caso, el Conde vuelve a afianzar su posición con respecto a la traición que tiene intención de llevar a cabo: frente al enésimo rechazo de Fénix que acaba de volver de uno de sus desmayos, su decisión es la de utilizar cualquier medio, toda su fuerza y su ira, para obtener los fines deseados.

Los dos vacíos se realizan, así, después de momentos importantes para la acción dramática, y van a subrayar el formarse de las sucesivas intervenciones, igualmente importantes para la acción, de otros personajes. Como observamos anteriormente, *El negro del cuerpo blanco* no presenta una división escénica trazada visiblemente en el texto por el autor, por lo tanto hay que inferirla por el

⁴⁸ L. de Vega, ob. cit., vv. 181-200.

cambio de métrica. Así las respectivas dos intervenciones que siguen los vacíos, tanto el primero como el segundo, están compuestas con un metro diferente de las que las preceden; de un romance a unas redondillas, y de otro romance a otras redondillas, después de ambos vacíos escénicos se realiza incluso un cambio de lugar en el que se desarrolla la acción, mientras el cambio de tiempo se muestra sólo en el primer caso, ya que en el segundo es realmente mínimo.

Hay que notar que los momentos que siguen estos vacíos escénicos son ambos de particular intensidad. Cuando el Conde Enrique termina de manifestar su amor por Fénix, Don César, su esposo, reflexionará sobre sus dudas y expresará sus sospechas con respecto a la noche anterior, cuando su honor estaba a punto de ser manchado. Por un lado, el culpable de todas las desventuras que están a punto de realizarse en la comedia, el que pone en marcha la acción dramática, es decir el Conde, que quiere poseer a Fénix, traicionando de esta manera a Don César, y que es el promotor de la conjura. Del otro, el mismo Don César, el artífice de la fin de todos esos males que amenazan los demás y que nunca se harán concretos, la víctima de un honor que quieren disolver, tanto desde el punto de vista personal como desde el punto de vista social, ya que Don César es un soldado del Rey; en fin, el protagonista de la comedia que irá buscando la verdad y recompondrá el equilibrio original, aunque nada vuelva como antes. De por medio está Fénix, y además el Rey.

De hecho, si después del primer vacío escénico era Don César quien intervenía, en el segundo vacío es la Reina la que manifiesta sus preocupaciones. Al terminar el Conde sus desahogos, se deja la palabra a la Reina, que va quejándose y proponiendo sus pesares, explicitando una tristeza engendrada no tanto por celos hacia el Rey (y éste es un punto de ruptura con el texto de Gozzi, como se analizará más adelante), como por sospechas de que el Rey pueda ser un tirano, anteponiendo así lo social, lo público a lo personal. El diálogo con el Rey está negado, él querría explicar sus razones, pero no puede.

Emerge, por lo tanto, una mayor preocupación hacia el ámbito público en la Reina, que permanecerá durante toda la comedia, mientras que Don César parece preocuparse más de la esfera privada, aunque será desgarrado por continuos tormentos, antes a causa de las luchas en Cerdeña y luego enterándose de la conjura, hasta poco tiempo antes del final de la obra, o sea hasta cuando descubra al culpable real. Sin embargo, la lealtad de Don César hacia su Rey es tal que él decide salvarle la vida, aunque pueda haberle traicionado, y propiamente por el hecho de que es su Rey. Antes su deber de soldado, antes derrotar a los conjurados, antes el Reino; entretanto descubrir al verdad, y si el Rey y Fénix serán culpables pagarán sus errores.

En la segunda jornada los vacíos escénicos “inusuales” son cinco. El primero se presenta ya después de la primera macrosecuencia, es decir la D, cuando el Conde Enrique y el Almirante dialogan sobre la conjura. Es importante subrayar que la primera jornada se había cerrado con unas

extensas reflexiones de Don César. Luego se encontrará el canónico vacío escénico. Y en apertura de la segunda jornada se presentará de forma ampliada el hecho de la conjura. Inmediatamente después, un vacío escénico al que siguen de nuevo las reflexiones de Don César.

Sin encontrar cambios en el tiempo, ni en el lugar, la distancia establecida por el vacío escénico es en este caso una drástica distancia en los intentos. Una silva encerrada en sí misma, con rima, es el metro con el que se construyen las palabras del Conde y del Almirante. Una silva casi apremiante, que no deja espacio a otras intervenciones, sugerencias, interferencias, reconsideraciones. El Conde y el Almirante parecen no tener dudas, se apoyan recíprocamente: el primero, despiadado, ciego de ambición, en busca de poder, y de poseer con la fuerza quien no le corresponde; el segundo engañado por lo que vio en la noche del incendio y por el mismo Conde, pensando vengar a su hija con la muerte del Rey. Cuando el mundo impenetrable de la complicidad y del secreto se desplace para realizar sus maquinaciones, la escena necesita, según el dramaturgo español, de un momento de silencio, de un momento blanco, en el que no hay nada pero en el que puede aparecer cualquier cosa, de un vacío. La escena, de hecho, se prepara para acoger a Mahomet, el esclavo negro, en su primera aparición. Habíamos dejado a Don César al final de la primera jornada, la suya fue la última intervención del acto, un monólogo en el que sus incertidumbres y sus tormentos le condujeron hasta una decisión: la de crear otro ser para descubrir la verdad. Ahora la vuelta de Don César/llegada de Mahomet parece esclarecer la escena. Don César/Mahomet todavía está solo en el tablado y se encuentra en aquella posición de transición donde ya es Mahomet, pero todavía no deja de ser Don César, así que en escena contará a su público lo que ha sucedido y que no se ha mostrado: es decir, el partir de Don César hacia Cerdeña y la repentina llegada como Mahomet. Pero sus ansias y sus celos continúan, así que si por un lado se crea la impresión de volver a respirar, con esta segunda secuencia, gracias al empleo del romance y de la música, por el otro, las preocupaciones de Don César y la esclavitud física de Mahomet van a modificar parcialmente esta percepción.

Hay que notar que inmediatamente emerge una incongruencia por lo que concierne el aspecto temporal, ya que la historia narrada por Don César se colocaría entre la primera y la segunda jornada y tendría que ocupar un lapso de tiempo determinado, el cual influiría en la continuación de la comedia, con saltos temporales o, al menos, con variaciones temporales significativas. Sin embargo, la acción entre las dos jornadas parece encadenarse y continuar sin interrupciones temporales importantes, como si la acción contada por Don César no hubiera acaecido, y es considerable que en Gozzi no acaecerà, porque, como veremos, en *Il moro di corpo bianco* Don César sólo fingirá partir para Cerdeña. Considerando el relato de Don César/Mahomet al principio de la segunda jornada, probablemente se ha interpuesto un intervalo temporal de tres días entre la

primera y la segunda jornada, pero es verdad que, en la obra española, como bien explica Susanne Winter⁴⁹, no se presentan indicaciones temporales precisas durante la comedia, así que podría transcurrir algún tiempo entre una jornada y otra, o bien la historia podría continuar sin interrupciones.

El segundo vacío escénico de la jornada se produce después de la segunda macrosecuencia, es decir la E: Don César acaba de presentarse como esclavo negro, y a partir de este momento su nombre será el de Mahomet. Inmediatamente antes del vacío escénico él cuenta su pasado, inventándolo, a Fénix y al Almirante, pero llega la noticia de que la Reina invita a la joven esposa a su Palacio para hablar con ella, y la escena se interrumpe con dos apartes de Martín (criado de Don César) y de Mahomet, preocupado por sus celos. Será la misma Reina, después del vacío escénico, quien hablará, junto con intervenciones musicales, y expresará sus dudas e inquietudes.

De esta manera, se propone una estructura semejante a la utilizada en los dos vacíos escénicos de la primera jornada. Son de nuevo las quejas de Don César, antes, y de la Reina, luego, a salir en escena inmediatamente después de un vacío. Un marido que quiere saber quién intenta ofender su honor, y sospecha del Rey y de su esposa, y una Reina que sospecha del mismo Rey que es incluso su esposo. Fuera de la escena, en este momento, una Fénix que sabe la verdad sobre la noche del incendio y no puede revelarla, no pudiendo hacer nada porque amenazada por el Conde, y un Rey que no conoce la verdad pero actúa intentando encontrarla. Y casi enfatizando las quejas y las dudas de la Reina y Don César, el dramaturgo español inserta el elemento de la repetición, que es propio y caracterizador de los estados de ánimo inquietos y desasosegados, no sólo en las palabras de los mismos personajes, dentro de unos monólogos y pensamientos que van a expresar incertidumbres e inseguridades, sino también en el texto de la comedia, en el sucederse de determinadas intervenciones y en la presencia de determinados personajes en el tablado. De hecho, las intervenciones que expresan las quejas de Don César y de la Reina se repiten con cierta cadencia y ocupando posiciones casi especulares dentro de la estructura de la obra. Aparece incluso un ritmo determinado en los dos primeros vacíos escénicos de la segunda jornada: a las reflexiones sobre la conjura del Conde y del Almirante antes del primer vacío siguen las de Don César inmediatamente después, que van a concretarse en acción tomando forma en el personaje de Mahomet; luego, el segundo vacío escénico se encontrará exactamente entre las palabras de Mahomet y las dudas de la Reina, a las que seguirá otra acción orientada al descubrimiento de la verdad, o sea el intento de dialogar con Fénix inmediatamente antes del tercer vacío. No hay que olvidar que las dos intervenciones, la de Don César y la de la Reina, después de los vacíos están enriquecidas por el elemento musical; la presencia de la música y de las canciones parece suavizar las tristes

⁴⁹ S. Winter, "Il moro di corpo bianco", en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, ob. cit., p. 272.

inquietudes de los dos personajes, casi devolviéndoles cierta esperanza, tal vez como en un diálogo con sus mundos interiores.

La única diferencia con respecto a los dos vacíos de la primera jornada se encuentra en los momentos al final de las macrosecuencias que preceden los vacíos, puesto que estos están protagonizados ambos por el Conde Enrique en la primera jornada, mientras que inmediatamente antes de los dos primeros vacíos de la segunda se proponen al Almirante y al Conde, en el primer caso, y a Don César/ Mahomet con Martín en el segundo.

Por lo que concierne a los cambios temporales, después del segundo vacío escénico de la segunda jornada no se manifiestan cambios temporales importantes; sin embargo, si el tiempo permanece más o menos el mismo, se presentan variaciones de lugar, e incluso de métrica, ya que la Reina, al salir en escena, expresará sus quejas con unas redondillas. De esta manera, como con el segundo vacío escénico de la primera jornada, la métrica marcará las intervenciones de la Reina cambiando de nuevo de romance a redondillas.

Será entre la tercera y la cuarta macrosecuencia de la segunda jornada que el dramaturgo español colocará otro vacío escénico, el tercero, es decir entre el intento (vano, por la presencia del Almirante) de Fénix de explicar sus temores a la Reina, y el intento del Rey de proteger a la misma Fénix. Un Rey que se desplaza, de noche, para ir a casa de un amigo ausente, porque al parecer Don César estaría luchando en Cerdeña, y defender su honor, ese honor que alguien intenta derribar, y por consiguiente proteger a su esposa, Fénix. Un Rey inquieto, que a través de una carta acaba de aprender la existencia de una conjura contra él, un Rey que se aleja del Palacio Real para buscar la verdad y saber quiénes son los traidores.

El vacío escénico se establece, de esta manera, entre dos personajes que buscan la verdad, y la misma verdad; entre una pareja, que por la imposibilidad de aclarar los hechos que se produjeron y de explicar sus razones dentro de ella misma se rompe, buscándolas al exterior. La imposibilidad de entenderse conduce así a las sospechas y a los pesares, e incluso a un alejamiento que en un determinado momento se descubre físico en la escena, con un vacío que va a cortar evidentemente toda comunicación entre los dos. Y a pesar de que las preocupaciones de uno hacia el otro permanecen, y constituyen parte de la causa de sus búsquedas para la verdad. Sin embargo, el movimiento que realizan es opuesto: la Reina intenta llegar a la verdad acercándola a sí misma, al Palacio Real, pidiendo así a Fénix que venga, y esperando en un sincerarse de ella. El Rey, en cambio, intenta descubrir la verdad acercándose a ella, alejándose del Palacio Real para ir hacia Fénix y esperando descubrir quien quiere ofenderla. Así que del externo al interno, y del interno al externo del Palacio Real los propósitos son los mismos, aunque la Reina parece expresar cierta inmovilidad física que va a contraponerse al carácter inquieto del Rey, cuyo radio de acción (y

quizás por esto se presenta al Rey con una movilidad física mayor) es indudablemente mucho más libre y amplio.

Por lo tanto, Fénix va al Palacio Real, querría desahogarse con la Reina, revelarles lo que sucedió la noche del incendio y pedirle ayuda, pero no logra quedarse a solas con ella, y su intento no se cumple. Se crea en este momento, con la complicidad de la noche, cierta confusión, ya que el Almirante y Fénix dejan el Palacio Real, pero al llegar a su propio Palacio, el Almirante no permanece en casa con su hija, sino se dirige a la reunión de los conjurados. Fénix se quedará en casa sólo con sus criados, y entre ellos Laura, que dejará abierta la entrada del Palacio al Conde Enrique, como concertado anteriormente. Es en ese momento que llega el Rey y, como la criada no lo reconoce y le parece ser el Conde, con el que tenía una cita, lo deja entrar. Así que el Rey, fingiendo ser otro, va aclarando sus sospechas y acercándose a la verdad. De esta manera, disfrutando del momento en el que disminuye la vigilancia, será el Rey, y no la Reina, a obtener un resultado mejor para sus investigaciones.

Hay que notar que la macrosecuencia siguiente al vacío escénico se compone por un romance, igual que la macrosecuencia que lo precede: es una diferencia mínima la que se produce, ya que el cambio consistirá sólo en una asonancia distinta; no aparecerán importantes cambios temporales, mientras se presentará de nuevo un cambio de lugar después de ese tercer vacío escénico de la segunda jornada.

Los últimos dos vacíos escénicos se delimitan con características muy curiosas, ya que las intervenciones de los personajes se encuentran dentro de la misma macrosecuencia, o sea la cuarta de la segunda jornada. Aparecen uno inmediatamente después del otro, y no conllevan cambios temporales, más bien las dos acciones se desarrollan una inmediatamente después de la otra; se produce sólo un cambio de lugar después del quinto vacío escénico. Así, los dos vacíos se realizan casi únicamente por la falta de personajes en escena, y están precedidos en ambos casos por un movimiento hacia el interior del Palacio del Almirante por parte de los personajes que van a desaparecer del tablado.

El lugar que se muestra antes de los dos vacíos es el de la verja de los jardines del Palacio del Almirante, cuya puerta está abierta; de esta manera, el Rey y Laura, antes, y el Conde Enrique, después, se adentrarán hacia el cuarto de Fénix, dejando la escena vacía. Tanto el Rey como el Conde se dirigen al Palacio del Almirante a causa de Fénix, pero con intenciones distintas: el primero para protegerla, y proteger a Don César, y el segundo para llevarla consigo. Sin embargo, gracias al engaño favorecido por la débil luz nocturna, Laura no reconoce al Rey y los dos se alejan para entrar en el Palacio, como observamos. En ese momento, el tablado se quedará vacío e inmóvil. Un instante inmediatamente después aparecerán el Conde y su criado Celio, que

permanecerá fuera de los jardines del Palacio, mientras el Conde, aunque suspenso al no encontrar a Laura esperándole, entra en el Palacio. Se produce, así, el quinto vacío escénico, por medio del que se realizará un cambio de lugar, trasladando la acción delante de la puerta de la habitación de Fénix, y dejando espacio a las reflexiones de Don César/Mahomet sobre su amor y su honor.

Como en un círculo, el personaje que aparece después del quinto vacío escénico de la segunda jornada es el mismo, es decir Don César/Mahomet, que aparece después del primer vacío de la misma jornada. Vuelven sus dudas y sus temores. Y se repite incluso la presencia del mismo personaje, o sea el Conde Enrique, antes tanto del primero como del quinto vacío, aunque actúa junto con el Almirante en el primer caso, y con Celio en el segundo. Y quizá no es por casualidad que sea Don César/Mahomet quien sale en escena después del quinto vacío, y en la misma macrosecuencia que acoge y ve sucederse nada menos que dos vacíos dentro de ella. Es como si se esperase llegar a la cumbre de algo, a la cumbre de la historia de la comedia, ya que, después de esos intentos de encontrar la verdad y de descubrir a los traidores, la parte final de la última macrosecuencia de la segunda jornada mostrará en el tablado una extrema situación de desorden que podría adelantar el final de la comedia. Se encontrarán tres hombres delante del cuarto de Fénix: el Rey, el Conde y Don César/Mahomet. En la obscuridad de la noche no se reconocerán (tampoco porque ya Don César es Mahomet), y en la confusión general cada uno intentará defender su propio honor, o el de su amigo, o el de Fénix. Están a punto de descubrir la verdad, y están a punto de luchar entre ellos, pero el Conde encuentra a Laura y los dos huyen. En fin, van a luchar los que intentan protegerse recíprocamente, o sea el Rey y Don César/Mahomet, cuya furia es tanta que él mataría a su propio Rey sin la intervención del Almirante, acudido entre tanto por haber oído los gritos desde las calles fuera del Palacio. Se va a rozar, así, un final increíblemente cruel que la acción interesada del Almirante logra impedir. La llegada del Almirante no va a favorecer sólo el quedarse en vida del Rey, sino también la adición de un nuevo elemento para descubrir la verdad, ya que cayéndole al suelo un papel, el papel donde se habla de la conjura y aparecen los nombres de los conjurados, y encontrándolo Don César/Mahomet, provoca el hecho de que éste se entere de la conjura.

Ahora bien, la presencia de Don César/Mahomet inmediatamente después del quinto vacío escénico iría a mostrar la otra parte, con respecto a la del Rey y del Conde, la parte más cercana a Fénix sentimentalmente y físicamente, puesto que ya se encuentra dentro del Palacio del Almirante, y casi velando delante del cuarto de su esposa. Así que los intentos externos de llegar a Fénix, positivos o negativos que fueran, se concluyen en las reflexiones inquietas de un esposo desvelado por sus sospechas, pero cuya presencia es cierta; él está efectivamente presente, como esclavo, al lado de su esposa y para que su honor permanezca íntegro.

Por lo tanto, la posición de los personajes antes y después de los vacíos escénicos no resultaría casual, sino consecuencia de una elección determinada. Emerge, de hecho, una particularidad que afecta a los cinco vacíos escénicos de la segunda jornada; si observamos su estructura, notamos que el personaje que sale en escena inmediatamente después de un vacío escénico será el mismo que se encontrará inmediatamente antes del vacío siguiente. Se encadenará, de esta manera, toda la acción de la segunda jornada. Como en un rebote, el ritmo que se creará alternará respectivamente reflexiones y acciones concretas de cuatro personajes de la comedia. Así que a las reflexiones de Don César/Mahomet después del primer vacío escénico sucederá su acción, al presentarse como esclavo negro en casa del Almirante inmediatamente antes del segundo vacío, y encontrando por primera vez los otros personajes como Mahomet. Al segundo vacío escénico seguirán las dudas expresadas por la Reina, que se harán acción con su intento de hablar con Fénix para llegar a la verdad, intento este, que ocupará la escena antes del tercer vacío. Luego será el Rey a involucrarnos en sus pensamientos y temores sobre la conjura y el honor de su amigo, para dejarnos, antes del cuarto vacío escénico, entrando con Laura en el Palacio del Almirante con la intención de actuar un plan que se le ocurre de improviso y descubrir el verdadero culpable. Después del cuarto vacío aparecerán, como observamos, el Conde y Celio que dialogarán sobre los sentimientos y los intentos del mismo Conde, cuya decisión, en el mismo diálogo, será la de continuar actuando para obtener sus propios fines, así que el Conde desaparecerá dirigiéndose hacia el cuarto de Fénix. Se producirá, de esta manera, el quinto vacío escénico, e inmediatamente después volverá Don César/Mahomet, como si, acaso, con esta vuelta se intentaría perfeccionar un orden al menos desde el punto de vista estructural de la comedia, ya que, en lo que concierne a la acción, estallará una confusión total en escena, con una violenta explosión de acciones y estados de ánimo.

La tercera jornada de la comedia, igual que la primera, se caracteriza por presentar dentro de ella misma un número inferior de vacíos escénicos con respecto a la segunda. Aparecerá sólo uno, de hecho, entre la primera y la segunda macrosecuencia, ocupando por tanto una posición central, igual que los dos vacíos de la primera jornada, que se introdujeron entre la primera y la segunda macrosecuencia antes, y entre la segunda y la tercera luego.

En la última jornada de la comedia, el vacío escénico se establece en un momento clave de la historia y se define con la asunción de decisiones fundamentales y definitivas, sobre todo por parte del Rey y de Don César/Mahomet, para la acción dramática.

Será el mismo Don César/Mahomet quien saldrá en escena inmediatamente antes del vacío, considerando de nuevo sus temores y pesares, ya que la invitación que el Conde y el Almirante le propusieron, es decir la de matar al Rey, y el sucesivo ruego de Fénix para que no lo hiciese, habían exacerbado sus inquietudes. Efectivamente, el Conde y el Almirante habían experimentado

personalmente el valor de Mahomet cuando luchó contra el Rey, así que cuando se presentó el momento de llevar a cabo la conjura y se enteraron de que faltaba alguien que matase al Rey, ya que ellos no querían aparecer como responsables de su muerte y de la misma conjura, se acordaron de Mahomet y le pidieron que fuese el ejecutor, animándole con la promisa de concederle la libertad. Y Mahomet/Don César aceptará, aunque su intención no será la de cumplir lo que le mandaron, sino la de defender al Rey y salvarle la vida. Mientras tanto, Fénix había escuchado la conversación a escondidas, y ruega a Mahomet que no mate al Rey, así que Don César interpretará ese ruego como efecto evidente de una relación entre su esposa y el Rey, y se sentirá traicionado. Sus reflexiones antes del vacío escénico se desarrollarán a la luz de esos últimos eventos, y al final su decisión será perentoria: no obstante la posible relación entre el Rey y Fénix, él luchara al lado de su Rey, por el Reino, y contra los conjurados, esperando descubrir la verdad sobre la posible traición de su esposa después de vencer a los enemigos.

Con un cambio de lugar y de métrica, la macrosecuencia que sucede al vacío será protagonizada por el Rey y el Almirante, al que el mismo Rey encargará escribir una carta para Don César. La decisión del Rey parece ser obligada: en vista de lo que ha descubierto, sabiendo ahora quién es el que intenta ofender el honor de su amigo, y conociendo la existencia de una conjura contra él no le queda que pedir a Don César que vuelva, para que esté presente en un momento tan inestable de su vida, y en la situación delicada que el Reino está atravesando. En fin, el Rey manda al Almirante que llame al Conde para que venga al Palacio Real, y va a reflexionar sobre la fatiga del reinar.

Se cruzan, de esta manera, las intervenciones de dos amigos que intentan ayudarse recíprocamente; la elección extrema de Don César/Mahomet de no abandonar a su Rey en cualquier situación se encuentre, y la decisión final del Rey que, después de investigar por su amigo y en lugar del mismo, avisa a Don César y le pide que vuelva. Son éstas las acciones que dirigen la comedia hacia la conclusión, dado que Don César/Mahomet, al llegar al Palacio Real, leerá la carta que el Rey había escrito para él y la sustituirá con la de la conjura. El Rey se enterará, así, de los nombres de los conjurados y pedirá al Conde que abandone sus intentos tanto en lo que concierne a Fénix como a la conjura, pero en vano. Inmediatamente después, al descubrir la inesperada verdad, Don César/Mahomet saldrá en escena matando al Conde.

Es importante señalar incluso el cambio de verso que conlleva el vacío escénico en el lenguaje de los dos personajes. Se muestra, de hecho, una particular elección en la tipología de verso empleada antes del vacío. Notamos que Don César/Mahomet expresará sus pesares y su decisión en un romance en -é, agudo, una forma que aparece en la comedia sólo en esa circunstancia, ya que nunca había sido empleada antes y nunca volverá a utilizarse. Una forma, así, que en su excepcionalidad de empleo iría casi a subrayar la excepcionalidad de la decisión tomada por Don

César, su valor, y su extraordinariedad. Emerge, en esta elección, cierta libertad, que va a dominar sobre la esclavitud hacia Fénix, causa de la origen de Mahomet, y que va a dominar, por lo tanto, incluso sobre Mahomet. En la macrosecuencia que precede al vacío, Don César está solo en el tablado, y parecen volver las dudas que se presentaron al principio de la comedia, cuando al final de la primera jornada reflexiona sobre si partir hacia Cerdeña o quedarse en Palermo para defender su honor, intentando descubrir la verdad. Se trataba de dos cuestiones de honor, pero él parece subordinar lo público a lo privado, ya que, aunque decide partir para socorrer a las tropas en Cerdeña, vuelve dentro de poco tiempo para proteger a su esposa. Y volverá como Mahomet, como esclavo negro. Se manifiesta así una esclavitud hacia el propio honor mayormente orientada a la esfera privada, a Fénix. Sin embargo, una esclavitud que no es absoluta y no domina sobre todo. Lo demuestra su continua atención hacia las cosas del Reino, aunque como Mahomet, y lo demuestra la elección de Don César/Mahomet al final de la tercera jornada, en el momento en el que el Reino y su Rey se encuentran en una situación de importante peligro, y él en ese momento decidirá anteponer lo público a lo privado. Volverá, así, esa libertad, esa facultad de elegir, que se contrapondrá a su actual aspecto exterior, a Mahomet, aunque se trate, de todas formas, de una cuestión de honor, aunque se presente dentro de la misma esclavitud hacia su honor. No obstante el valor de Mahomet, es Don César quien emerge en este momento, es su decisión. Mahomet, como esclavo, había contestado al Conde y al Almirante que mataría a un Rey tirano, como los dos lo habían caracterizado, a cambio de la libertad, pero Don César ya pensaba aceptar la propuesta para defender a su Rey y vengarlo, matando a los que intentaban ofenderlo. De esta manera, se confirmará de nuevo, en esta elección, la esclavitud de Don César hacia el propio honor.

Al comparar la estructura interna de cada jornada, la realizada a través de los ocho vacíos escénicos distribuidos dentro de las tres jornadas de la comedia, con la externa, que se define a través de los “canónicos” vacíos entre una jornada y otra, la primera parece presentarse de manera mucho más compleja con respecto a la segunda.

Observamos que la primera jornada empieza mostrando al público el ensayo general de una fiesta, con unas bodas que de repente se ven amenazadas a causa de un incendio que estalla en el Palacio del Almirante, Palacio donde se encuentran los novios. En un período de tiempo que va de la tarde del día de la boda a la mañana del día siguiente, la jornada terminará en el Palacio Real con las inquietudes de Don César, con su incertidumbre sobre si partir o permanecer en la ciudad.

Después del vacío escénico, la parte inicial de la segunda jornada nos presentará los hechos de la conjura. El Conde Enrique y el Almirante expresarán sus planes en el Palacio del mismo Almirante, y en la obscuridad de la noche inminente. Luego, el final de la jornada mostrará la confusión

general en la que el Rey y Don César/Mahomet lucharán el uno contra el otro: acaecerá en la noche del mismo día, y todavía en el Palacio del Almirante.

La tercera jornada se abrirá con el intento de Don César/Mahomet de hablar con Fénix para descubrir la verdad sobre una posible traición por parte de la joven esposa; los dos se hallarán en el Palacio del Almirante, el día sucesivo a la segunda jornada. En fin, la comedia terminará en ese mismo día, pero en el Palacio Real, con el perdón ofrecido al Almirante por parte del Rey, y de nuevo unas bodas, las entre los criados de la pareja que acababa de casarse al principio de la comedia, es decir Don César y Fénix.

Por lo tanto, de la fiesta de las primeras escenas de la obra a la fiesta del final, pasando por las inquietudes personales de diferentes personajes de la historia, por el intento de realizar una conjura, por ocultamientos, engaños, y luchas entre personajes que persiguen el mismo objetivo pero que no se reconocen. Del romance con el que empieza la primera jornada a otro con el que la misma jornada termina; de una silva a otro romance que definen los extremos de la segunda jornada, a los diferentes romances que abren y cierran la última jornada, los vacíos escénicos se insertan muy a menudo entre las jornadas marcando la expresión de sentimientos muy distintos y a veces contrastantes entre ellos. De la felicidad a la conspiración a las preocupaciones amargas, si leemos las tres partes iniciales de cada jornada; y de las dudas a la lucha al perdón, si consideramos los finales de cada jornada; y aún de la felicidad a las dudas, de la conjura a la lucha, y de las preocupaciones a la fiesta, si nos detenemos en la parte inicial y final de las tres jornadas: a cada lectura que se realiza son estos los sentimientos que destacan. Se alternan sentimientos y circunstancias muy a menudo opuestos y antitéticos entre ellos, para recomponerse como un quiasmo al final de la comedia, cuyo contexto de perdón y de bodas se asociaría a la atmósfera de fiesta del principio de la obra, y las preocupaciones de Don César al final de la primera jornada podrían relacionarse con el intento de Don César/Mahomet de descubrir la verdad hablando con Fénix al principio de la última jornada.

Por lo tanto, la comedia muestra una estructura externa mucho más lineal, aunque en una explosión de diferentes emociones y estados de ánimo por parte de los personajes, con respecto a la interna de las tres jornadas; organización esta, que parece totalmente modificada y nuevamente definida por el Conde Carlo Gozzi en la obra italiana.

Efectivamente, *Il moro di corpo bianco* presenta una articulación más compleja en la sucesión de las escenas que se desarrollan entre un acto y otro, mientras que la que se realiza a través de vacíos escénicos dentro de los mismos actos parece delinarse de manera más sencilla.

Como observamos anteriormente, ya la obra italiana diverge de la española en lo que concierne el número de actos, puesto que frente a las tres jornadas que componen el texto español, el Conde

Gozzi decide dividir su comedia en cinco actos. El dramaturgo italiano decide incluso insertar en la comedia un número inferior de vacíos escénicos “inusuales” con respecto a lo que sucede en la obra española, diluyendo así esos vacíos dentro de un contexto más extenso, con un número mayor de actos, y casi suavizando la estructura general de la comedia. Sin embargo, con una presencia menos consistente de vacíos escénicos, el juego que Gozzi realiza es el de acentuar más algunos momentos de la historia. Al lado de una obra española relativamente breve, y que concentraba muchos acontecimientos importantes a través de una estructura interna muy áspera, llena de vacíos escénicos, la obra italiana se desarrolla con un texto más amplio, estructurado internamente de manera más blanda, y áspera sólo en los pocos momentos que se elige distinguir particularmente.

La estructura interna de *Il moro di corpo bianco* se caracteriza así por la presencia de cinco vacíos escénicos distribuidos dentro del segundo, del cuarto y del quinto acto. Como notamos anteriormente, se trata de una estructura mucho más lineal con respecto a la del texto español, y eso emerge también del número de las macrosecuencias que se descubre en cada acto; resultará, de esta manera, que los vacíos escénicos “inusuales” van a aparecer dentro de los actos que presentan más de una macrosecuencia, es decir el segundo, el cuarto y el quinto que, respectivamente, se dividen en dos bloques. Según muestran los cuadros de la obra, se define un vacío escénico entre las macrosecuencias B y C, en el segundo acto, E y F, en el cuarto acto, G y H, en el quinto acto. Dentro de la macrosecuencia F, además, se relizarán dos vacíos escénicos más, y exactamente en el momento en el que el Rey sale por la noche para descubrir la verdad, acercándose al Palacio del Almirante, así como cuando, inmediatamente después, el Conde deja la reunión de los conjurados para dirigirse hacia el mismo Palacio del Almirante y ver a Adelaide, mientras Don César/Acmet está velando delante del cuarto de su esposa. Se producirá, así, un juego de equivocaciones, simulaciones y disimulaciones que durante esa segunda noche de la comedia encontrará su cumbre, y que será esencial y funcional, como veremos, al dramaturgo veneciano para la construcción de su obra y el mensaje que quiere transmitir.

Ahora bien, será entre la séptima y la octava escena del segundo acto, entre las macrosecuencias B y C, que el Conde Carlo Gozzi insertará el primer vacío, poniendo de relieve la decisión del Almirante de participar a la conjura, y las sucesivas reflexiones del Rey de descubrir la verdad sobre la noche anterior. Al subrayar el deseo de vengarse por parte del Almirante, ya que consideraba al Rey culpable de haber intentado raptar a su hija, y contemporáneamente el consolidarse de un engaño al que contribuye de manera decisiva el Conde Enrique para alcanzar sus fines, se muestra, después del vacío, la otra parte, la que se intenta perjudicar. No se producirán cambios de tiempo significativos, pero se enseñará otro lugar, y proyectando así al público dentro del Palacio Real y dentro del mismo Rey, a través de sus dudas e preocupaciones, emergerán los

pesares de un Rey que acaba de enterarse de que sus regiones están amenazadas, y no sólo sus regiones, sino también esa joven esposa que la noche anterior alguien intentó raptar. Resulta evidente que si la amenaza hacia el Reino afecta al Rey en primer lugar, la amenaza hacia Adelaide concierne distintas personas: la misma Adelaide, Don César, el Rey, la Reina, e incluso el Almirante. En este momento las preocupaciones del Rey parecen dirigirse más a Adelaide que a su Reino; él quiere proteger el honor de un amigo, de Don César, no obstante las sospechas de éste con respecto al mismo Rey.

Y no serán sólo el Almirante y Don César quienes dudarán del Rey, sino también la Reina. Y sus sospechas adquirirán la forma de unos celos irrefrenables, tanto que al final de la sexta escena del cuarto acto querrá suicidarse. Con el contrapunto jocoso de Pantalone, criado de la Reina y máscara veneciana, cuyo lenguaje y dialecto aligerarán en parte lo trágico del evento, la escena va a colocarse inmediatamente antes del segundo vacío escénico “inusual” de la obra, entre las macrosecuencias E y F. Se rozará así una tragedia, evitada sólo gracias a la intervención de Pantalone, que en su reflexión final adelantará el acaecimiento inesperado de la escena siguiente al vacío. De hecho, frente a la desesperación de la Reina, que todavía no sabe de la salida del Rey del Palacio, la séptima escena del acto se abre en un contexto totalmente diferente del anterior, o sea delante de los jardines del Palacio del Almirante. El Rey, junto con Brighella, otra máscara y en este caso Capitán de los soldados de la corte, ha salido enmascarado del Palacio con el intento de descubrir la verdad y proteger a Adelaide. De esta manera, si la escena anterior termina con la intervención de una máscara, ésta empieza con la quejas de otra máscara que logra, como en el caso precedente, ablandar la tensión que la circunstancia actual conlleva. Tensión que pronto volverá, ya que el Rey decidirá proseguir por sí solo hacia la puerta de los jardines, dejando espacio a sus preocupaciones que van a restablecer cierto tono amargo e impaciente en la atmósfera.

De las preocupaciones de la Reina hacia el Rey antes del segundo vacío, a las del Rey hacia Adelaide después del mismo vacío, el tercer vacío “inusual” de la obra nos sorprenderá casi inmediatamente después del anterior, es decir entre la nona y la décima escena del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia F. Smeraldina, criada de Adelaide, no reconocerá al Rey, que se había acercado a la puerta del jardín, y pensando ser el Conde, que esperaba, lo guía hacia el cuarto de Adelaide. Desparecen, así, de la escena todos los personajes, y sin cambios de tiempo ni de lugar, aparecerán, después del vacío, el Conde Enrique y Tartaglia, oficial del mismo Conde, que revela al público haber enviado al Rey una carta en la que le avisaba de la conjura. El Conde proseguirá sin Tartaglia y, aunque no encuentre a Smeraldina, decidirá entrar en el Palacio del Almirante. Se producirá, de esta manera, otro vacío escénico, el cuarto de la obra, y de nuevo con un movimiento hacia el interno, igual que en el caso del vacío anterior.

Todavía dentro de la macrosecuencia F, el cuarto vacío escénico se establecerá entre la décima y la undécima escena, escena esta que se desarrolla dentro del Palacio del Almirante, en la misma noche en la que se presenta la escena anterior, y que está protagonizada por las reflexiones de Don César/Acmet, por sus pesares, y su decisión de seguir buscando la verdad. Notamos, así, que ambos los últimos vacíos escénicos, al poner de relieve las preocupaciones del Rey, del Conde, y en fin de Don César hacia Adelaide, se muestran uno inmediatamente después del otro, a través de una escena, la décima, que se encuentra entre los dos vacíos. Quizás no es por casualidad que la décima escena ocupe un lugar central entre los intentos de protección del Rey antes, y de Don César luego. La décima escena representa el peligro para Adelaide, e incluso para el honor de Don César y en parte del Rey, representa esa amenaza que está a punto de concretarse y que se quiere evitar. En la décima escena la tensión parece llegar a su ápice, y el miedo parece hacerse casi tangible: el Conde Enrique se cierne sobre a Adelaide, y efectivamente va a entrar en su Palacio llegando delante de su puerta; será sólo gracias a la presencia del Rey y de Don César/Acmet que se evitará el desastre y se destruirán de nuevo los planes del Conde.

En fin, el último vacío escénico aparecerá entre las macrosecuencias G y H, y precisamente entre la quinta y la sexta escena del quinto acto, es decir después del dasahogo de Adelaide, que en su desesperación, pensando que Acmet mataría al Rey, decide ir al Palacio Real para confiarse con la Reina e impedir, de esta manera, el éxito de la conjura. La escena siguiente al vacío se desplaza, en un lapso de tiempo inmediatamente sucesivo a la escena anterior, al Gabinete del Rey donde el mismo Rey expresa al Almirante sus sospechas, en lo que concierne la conjura, contra él y el Conde Enrique. El Rey mandará al Almirante que llame al Conde y reflexionará sobre la fatiga del reinar, adormeciéndose sobre una mesita con una carta en las manos para Don César. En este caso, a través del vacío escénico, se intenta subrayar, antes, los temores de Adelaide hacia su Rey, las inquietudes por la conjura, además de la circunstancia en la que se encuentra a causa del Conde Enrique, y su decisión final de revelar la verdad, aunque a costa de perder la vida; luego, la desesperación de un Rey por su Reino y por el honor de un amigo, y el intento de interrumpir el curso de los eventos, llamando, una vez descubierto, al verdadero culpable tanto de la conjura como del perjuicio hacia Adelaide, para convencerle de abandonar sus planes y pedir perdón.

Es esta la estructura de los cinco vacíos escénicos “inusuales” de la obra italiana. Y como ya observamos anteriormente, el Conde Carlo Gozzi parece organizarla de manera menos compleja con respecto a la estructura externa de la comedia, es decir con respecto a la que emerge a través de los vacíos escénicos “canónicos”, los que se establecen entre los diferentes actos.

Destaca inmediatamente que con los vacíos que se realizan entre un acto y otro se encadenan las acciones y las reflexiones sobre todo de dos personajes de la comedia: Don César (y Don

César/Acmet) y el Conde Enrique. La única excepción se muestra al principio del cuarto acto, con el diálogo entre la Reina y su criado, y el intento por parte de ella de hablar a solas con Adelaide para descubrir la verdad.

El primer acto de *Il moro di corpo bianco* empieza con unos ensayos generales para una fiesta de bodas, la entre Don César y Adelaide, en un contexto aparentemente feliz y del que nos informan dos máscaras, que son incluso los criados de la pareja. Después de un incendio que inmediatamente destruye la atmósfera de fiesta, el acto termina con el monólogo del Conde Enrique, autor no descubierto del incendio, que declara abiertamente querer utilizar cualquier medio para obtener el amor de Adelaide. El acto terminará el mismo día en el que había empezado, y de nuevo en un lugar externo, ya que desde el átrio del ensayo general del principio, la acción llegará delante del Palacio del Almirante al final. Ahora bien, si el comienzo de la obra italiana podría asemejarse al de *El negro del cuerpo blanco*, indudablemente el final del primer acto no iría a coincidir con el final de la primera jornada. Sin embargo, aparecería cierta relación entre la última escena del primer acto de la comedia italiana y la última parte de la macrosecuencia A, que precede el primer vacío escénico “inusual” dentro de la primera jornada de la obra española. En ambos casos es el Conde Enrique quien interviene considerando sus maquinaciones, aunque en forma de diálogo con su criado, Celio, en la comedia española, y en forma de monólogo en el texto italiano. La relación entre los dos momentos es evidente, a pesar de que se presenten con matices distintos. En la obra española el Conde Enrique explica a su criado el motivo del incendio, le cuenta lo que sucedió, y expresa sus tormentos, casi confiándose con él. En cambio, el tono del Conde Enrique de Gozzi es totalmente diferente. Es un Don Enrique tétrico, oscuro, el que reflexiona, que no se detiene tanto en lo que sucedió como en los proyectos que intenta concretar, es un Don Enrique despiedado, ávido de poder, que desafía, y que está decidido a jugar sin escrúpulos contra los que no apoyan sus deseos. Por lo tanto, si los dos momentos parecen coincidir de cualquier forma y presentan algunos elementos comunes, ellos difieren en su caracterización interna.

Terminando así el primer acto de la obra italiana, y el vacío escénico después de él, se abre el segundo acto. Será Don César quien saldrá en escena, enseñando sus dudas y sus temores, sus incertidumbres, las sospechas de que el Rey pueda haber intentado raptar a Adelaide, y las sospechas sobre una posible traición de la misma Adelaide. El clima determinado, resuelto, agresivo que había acogido la breve intervención del Conde Enrique al final del primer acto ahora deja espacio a los pesares, sufrimientos e incertidumbres de Don César, a sus extensos desahogos: el origen de las maquinaciones, y el efecto en las personas que intentan perjudicar. De la misma manera que la obra italiana al empezar el segundo acto, también el texto español presenta las reflexiones y dudas de Don César después de un vacío escénico, el primer “inusual” en este caso,

exponiendo el mismo orden. El segundo acto de *Il moro di corpo bianco* termina mostrando de nuevo, como al principio del acto, las reflexiones de Don César, al que Truffaldino, su criado, comunica que Adelaide no está muerta. Es en este momento que Don César decide adoptar la estratagema del esclavo negro. Él había aceptado partir para Cerdeña, pero el ruego de la Reina que por celos le pide que no vaya y la noticia de Adelaide que no está muerta le arrastran de nuevo hacia las sospechas y las dudas más profundas. Así sus pensamientos se harán acción y, fingiendo partir para Cerdeña, aparecerá en escena con el nombre de Acmet en el tercer acto de la obra.

Es importante observar que el final del segundo acto parece coincidir con el final de la primera jornada del texto español. Las reflexiones de Don César son esencialmente las mismas en los dos finales de acto, aunque se presenten de forma distinta. De hecho, el texto español subraya una mayor introspección, deja mayor espacio a las incertidumbres del personaje, incluso en número de versos empleados, y parece profundizar más las dudas sobre el honor, mientras que la versión italiana va a compendiar el estado emocional de Don César, cuyas reflexiones se suceden inquietamente, casi sin dejarle respirar, y que engendran de repente una decisión que tendría que solucionar sus dudas y conducirlo hacia la verdad.

Si son las intervenciones de Don César que se colocan al principio y al final del segundo acto, la apertura del acto siguiente se relacionará de alguna manera con la parte final del primer acto, envolviendo de nuevo al público en los planes del Conde Enrique. Con un cambio de tiempo, ya que desde la mañana del día siguiente al de la boda en el que se desarrollaba todo el segundo acto se llegaría a la plena tarde del mismo día, y de lugar, puesto que la acción se desplaza desde dentro del Palacio Real hasta dentro del del Almirante (Palacio dentro del que había empezado también el segundo acto), se enseña el breve monólogo del Conde Enrique que expresa sus temores. Al final del primer acto él permanecía delante de la puerta del Palacio del Almirante mostrando su enfado, su ira, su deseo de venganza; ahora, él está considerando sus planes desde dentro del mismo Palacio, está intentando concretar la conjura, está cada vez más cerca de sus deseos, y ha logrado implicar en ellos incluso al Almirante, engañándolo. Y ahora emerge cierto miedo en sus palabras, cierta preocupación que le descubran, cierto temor de equivocarse en algún punto, o que no logre alcanzar el fin por el que está luchando. El comienzo de la segunda jornada de la obra española, en cambio, delineará a un Conde Enrique un poco diferente. Todavía manifestando el carácter decidido que traza Gozzi, en el Conde Enrique español parecen disolverse los temores que habían mitigado las crueles reflexiones en la obra italiana; en el texto español, el Conde no aparecerá solo en escena, sino con el Almirante, y los dos, hablando de la conjura, mostrarán una absoluta determinación en la acción emprendida. No emergerán dudas, ni temores de algún tipo; ellos remacharán sus planes sin que la mínima preocupación les roze. El contrapunto a las palabras del Conde Enrique será

representado, de nuevo, por Don César, que encontraremos al final del acto. Y de la misma manera que al final del segundo acto, él protagonizará la escena junto con su criado, Truffaldino. La sola diferencia con respecto al final del acto precedente es que Don César será Acmet. Saliendo en escena por primera vez como esclavo negro, él concretará la idea de Don César expuesta al final del segundo acto, él constituirá el medio por el que se intentará aclar las sospechas de Don César expresadas al principio del segundo acto, y representará el plan que se contrapondrá al del Conde Enrique declarado al final del primer acto y al principio del tercero. Acmet entrará en casa del Almirante, y nadie lo reconocerá, ni su esposa, ni Truffaldino: así, terminará el tercer acto, en la misma tarde en la que había empezado y en el mismo Palacio del Almirante del principio. El final de ese acto parece coincidir con la parte final de la macrosecuencia E de *El negro de cuerpo blanco*, es decir la inmediatamente anterior al segundo vacío escénico “inusual” de la segunda jornada. La presencia del criado, en los dos textos, conferirá cierta comicidad a las escenas, templando, sobre todo en el texto español por se más presentes, los apartes de Mahomet, sus renovados celos hacia Fénix y sus sospechas.

El principio del cuarto acto de la obra italiana representa una ruptura con respecto al orden utilizado en la estructura general de la comedia. De hecho, el alternarse de las intervenciones del Conde Enrique y de Don César al principio y al final de cada acto es interrumpido en este momento por el diálogo entre la Reina y su criado, Pantalone. Así, se pone de relieve el intento y la imposibilidad por parte de la Reina, y no obstante su condición social, de hablar con Adelaide para acercarse a la verdad. Las dos mujeres no lograrán hablar a solas a causa de la presencia constante del Almirante, y de una vigilancia continua sobre la joven esposa. En este caso, se producirá una diferencia relevante con respecto al texto español, ya que la parte inicial de la macrosecuencia sucesiva al segundo vacío escénico “inusual” de la segunda jornada, es decir la F, es totalmente diferente. Aparecerá el elemento musical que, con una canción, introducirá el desahogo de la Reina, y ella, sola en escena, expresará sus inquietudes y preocupaciones. En fin, la última escena del acto, que ocupará la noche del segundo día, y que desde el Palacio del Almirante terminará dentro del Palacio Real, presentará de nuevo las dudas de Don César/Acmet. Después del momento de confusión en el que Acmet estuvo a punto de matar al Rey, el mismo Acmet reflexiona sobre quién podría ser el culpable, vuelven las dudas a causa de la presencia del Rey en el Palacio del Almirante de noche, la ausencia del mismo Almirante, la traición de Adelaide. Él va a leer el papel que había encontrado en el suelo, el papel que había perdido el Conde, y descubre la existencia de una conjura contra el Rey. Movidado por mil dudas e inquietudes, al final decide matar a los traidores, y mantener su lealtad al Rey, a pesar de que éste podría ser el culpable de la noche del incendio. Incluso en este caso emerge una diferencia evidente con respecto al texto español, ya que las reflexiones y la

decisión final de Don César/Mahomet no se descubren tanto al final de la segunda jornada como en el momento inmediatamente anterior al primer vacío escénico “inusual” de la tercera jornada, después de haber acaecido ulteriores eventos.

El quinto y último acto de *Il moro di corpo bianco* deja espacio en escena de nuevo a Don César/Acmet, al intento de aclarar la verdad por parte de Don César y al obstáculo efectivo que la condición de esclavitud de Acmet presenta, puesto que su diálogo con Adelaide no encontrará gran éxito. Su pretensión de descubrir una posible traición de Adelaide con el Rey ofenderá a la misma Adelaide y causará su enfado. Esta escena, la primera del quinto acto de la obra italiana, parece coincidir con el principio de la tercera jornada de la comedia española, aunque el diálogo entre Don César/Acmet y Adelaide parece mucho más impetuoso y violento en la obra italiana; con el intento y el pretexto de aliviar los pesares de Adelaide, en ambos textos Don César/Acmet pide a la joven esposa que se desahogue con él, pero ella no puede revelarle la verdad, así que en la obra italiana él intentara abrazarla y ella lo rechazará. Por consiguiente, Don César, resintiéndose, aludirá ofendido a la posible traición, produciendo gran enfado en Adelaide, y tal vez mucho más que en el texto español. Todavía en el mismo día, el segundo después del de las bodas, la acción se trasladará desde el comienzo dentro del Palacio del Almirante hasta el final de la obra dentro del Palacio Real. Será la atmósfera de fiesta inicial la que se establecerá de nuevo, y el sentimiento que triunfará será el del perdón. El perdón que la Reina pide al Rey después de haber descubierto la verdad hablando con Adelaide; el perdón que el Rey ofrece al Conde en el texto de Gozzi y que el Conde rechaza; el perdón que el Almirante pide al Rey, después de que éste haya impedido su muerte por manos de Don César. Se ha despedazado la conjura. Y en la obra española se celebran incluso otras bodas, igual que al principio de la historia, las entre los criados de Don César y Fénix.

En fin, es considerable notar que en *Il moro di corpo bianco*, los momentos quizá de mayor intensidad o sorpresa están insertados entre los pocos vacíos escénicos “inusuales” dentro de los actos, a pesar de una estructura interna menos compleja con respecto a la general. Es el mismo fenómeno que se manifiesta en *El negro del cuerpo blanco*, aunque los vacíos escénicos “inusuales” resulten en número mayor con respecto a la obra italiana, y la organización estructural interna mucho más compleja que la general, reflejando perfectamente los momentos que se presentan. Cabe notar que, además de la importancia de esos momentos, en la definición de los vacíos escénicos, tanto “canónicos” como “inusuales”, realizada por el dramaturgo veneciano intervienen incluso otros factores, y entre ellos indudablemente los cambios temporales y/o espaciales presentes en el original español y que Gozzi deja, en la mayoría de los casos, en la reescritura en cuestión. De hecho, según muestran los cuadros de las dos obras, se notará que en la obra española pueden encontrarse cambios temporales y espaciales dentro de la misma jornada, normalmente después de

un vacío escénico “inusual”, mientras que la reescritura de Gozzi se delinea de manera distinta. Por ejemplo, los cambios temporales y espaciales que el dramaturgo español presenta después del primer vacío escénico “inusual” de la obra conllevarán la división entre primer y segundo acto en el texto de Gozzi. Resultará evidente, de esta manera, que es sobre todo el cambio temporal el que interviene en la definición de los actos, ya que para Gozzi es impensable mostrar cambios importantes de tiempo dentro del mismo acto, así que a través de los cinco actos, con respecto a los tres del texto español, se va a “aumentar el número de las pausas temporales”. Diferente es el caso del cambio espacial, que se define a través de los vacíos escénicos “inusuales” dentro de la obra, y que puede acompañar al cambio temporal que se realiza entre un acto y otro, aunque la primacía del criterio temporal permanece, en este último caso, absoluta.

III. 1 Construcción y unidad de acción

En su *Poética*, Aristóteles describe como características de los textos teatrales la unidad de acción y la mimesis, es decir la imitación de la naturaleza por parte de la literatura. *El negro del cuerpo blanco* e *Il moro di corpo bianco* parecen respetar las dos indicaciones, presentando unidad de acción e imitando la naturaleza ya al configurarse como tragicomedias. De hecho, Lope de Vega pone en evidencia en su *Arte Nuevo*⁵⁰ que, por ser la naturaleza varia, también la literatura será varia, mezclando lo cómico y lo trágico:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.
[vv. 174-180]

A continuación, el poeta madrileño subraya incluso la necesidad de respetar la unidad de acción:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo;
[vv.181-187]

⁵⁰ L. de Vega, ob. cit.

No sorprenderá, por lo tanto, si el dramaturgo español del siglo XVII, el autor de *El negro del cuerpo blanco*, va a mezclar dos géneros distintos en su obra; pero, la unión de lo cómico y lo trágico se realiza también en la reescritura del Conde Gozzi, reescritura que, como es noto, se remonta al año 1776, colocándose dentro de la época de la Ilustración. Según afirma René Andioc, en cuanto a la estética prevista para las obras teatrales, la ideología dominante del período proponía evitar la mezcla de esos dos géneros por ser inconciliables entre ellos, pero probablemente el cambio estético que estaba imponiéndose escondía motivaciones incluso de tipo político. No hay que olvidar, de hecho, que es una época de importantes cambios, desde el punto de vista político, económico y cultural sobre todo, donde circulan y van imponiéndose nuevas ideas; es el momento en el que nace una opinión pública. Y es el momento de las grandes revoluciones, la de 1776 en Estados Unidos, propiamente en el año en el que Gozzi escribe *Il moro di corpo bianco*, y la de 1789 en Francia. De esta manera, quien detiene el poder político advierte los nuevos fermentos, e intenta limitarlos, oponer un dique. El teatro era un medio muy importante y peligroso, que el poder, sobre todo en España, siempre intentó controlar. Así que, unir lo trágico y lo cómico significaba incluso unir personajes “altos” y “bajos”, ricos y pobres, amos y criados. Y no era concebible dejar que una situación semejante apareciera en el tablado, a pesar de que se realizara cada vez más en la vida fuera de las escenas, ya que era peligrosa para el mantenimiento del poder actual, y de todo el sistema contemporáneo, para que no se produjeran cambios sustanciales. Sin embargo, Gozzi vive en la oligárquica república de Venecia, que presenta una organización política evidentemente diferente de la de las otras monarquías europeas, que es un lugar de tránsito entre Oriente y Occidente, mucho más libre en las costumbres. El autor de *Il moro di corpo bianco* deja en su comedia la mezcla de géneros presente en la obra española, quizá condicionado por su texto-fuente, pero, sobre todo, por razones pragmáticas, ya que, como puntualiza él mismo en el prefacio a la comedia, decide insertar las máscaras (los únicos personajes cómicos que se encuentran en el texto) para atraer al público, para que la sala del teatro se llene y la compañía Sacchi resolviera sus dificultades económicas. Y resulta preciso notar que, al lado de los personajes nobles, no se presentarán personajes pertenecientes a la clase burguesa, la intermedia que acababa de nacer, impregnada por esa lógica del dinero que Gozzi despreciaba sin reservas, sino las máscaras, el estado más “bajo”, en la jerarquía social, de los criados, que en la mayoría de los casos siguen sus propios intereses y en otros, aunque equivocándose, actúan pensando realizar la felicidad de sus amos.

De todas formas, es importante recordar que tanto *El negro del cuerpo blanco* como *Il moro di corpo di corpo bianco* obtuvieron permiso para ser representadas e imprimidas, y en la obra española, en particular, se da noticia de la licencia al final del texto.

Como ya observamos, la acción que se desarrolla en las dos comedias concierne las estratagemas y las intrigas del Conde Enrique, que actúa para poseer a Fénix, la mujer que ama pero que no le corresponde, y obtener el poder, intentando llevar a cabo una conjura contra el Rey.

A pesar de que la historia en su conjunto parezca coincidir entre los dos textos, la manera en la que ésta se presenta es muy diferente. No sólo en el número de actos, de escenas o de vacíos escénicos o de las distintas escenas que se ponen de relieve, sino también en el matizar la acción a través de escenas que se añaden, reducen, amplían, eliminan. Es evidente que hay una elección en la base, que no se trata de un efecto casual. De nuevo, el texto de Gozzi se delinea como otro texto con respecto a su comedia-fuente.

Por lo tanto, ¿cómo las intrigas del Conde Enrique afectan a los demás?, ¿cómo se presenta la acción en las dos obras? y ¿cómo la perciben los otros personajes?

El acaecimiento que pone en marcha la historia es la explosión de un incendio en el Palacio del Almirante, plan éste organizado por el Conde para raptar a Fénix y poseerla. Pero su intento no se realiza, ya que el Rey, aunque sin saberlo, salva a la joven esposa. Siguiendo la lectura, emerge inmediatamente una diferencia entre las dos obras: al final de la macrosecuencia A, el Conde Enrique creado por Gozzi, mucho más seguro y agresivo que el español, pide a Smeraldina, su cómplice, y criada de Adelaide, que suministre a su ama un somnífero para que, pareciendo muerta, él pueda intentar raptarla de nuevo. En el texto español, en cambio, Fénix parece morir en escena, nadie sabe lo que sucedió, solo se intuye algo a partir de las palabras de Laura, su criada, que, sorprendida, en la macrosecuencia B alude a la posible acción de un veneno. Sin embargo, nunca se sabrá cuál fue la causa de este desmayo, si alguien dio un veneno a Adelaide o si lo tomó ella misma, aunque esta última hipótesis no parecería fundada, dado el curso de la historia; de todas formas, parece excluida una posible implicación de la criada, y también una sugerencia del Conde. Un Conde, el español, que antes del primer vacío escénico “inusual” de la primera jornada, al final de la macrosecuencia A, casi va a confiarse con su criado, expresando su amor por Fénix y el motivo de la conjura. Al contrario, el final del primer acto de la obra italiana verá condensada en diecinueve versos la furia de un Conde Enrique dispuesto a utilizar cualquier medio para poseer a Adelaide. De nuevo, el Conde aprovechará de la complicidad de Laura para realizar el tercer intento de acercarse a Fénix, pidiendo que se le deje la puerta del jardín del Palacio del Almirante abierta para que él pueda entrar. Es el momento inmediatamente antes del quinto vacío escénico dentro de la segunda jornada, dentro de la macrosecuencia G, y el Conde, hablando con el oficial de sus soldados, cuenta su alejamiento de la reunión de los conjurados, en la que se encontraba también el Almirante, para ir al Palacio de Fénix. El pretexto fue el olvidarse de unos papeles importantes para la conjura en su casa. El mismo intento por parte del Conde se descubrirá en la décima escena del

cuarto acto de la obra italiana, dentro de la macrosecuencia F, antes del último vacío escénico dentro del acto. Sin embargo, la acción se presenta matizada de manera distinta. El Conde Enrique de Gozzi no finge olvidarse en casa las cartas de las que necesitaba en la reunión, sino que se olvida de ellas realmente, subrayando en su intervención que “fu oportuna/La negligencia⁵¹”. Todavía, su intención es la de raptar a Adelaide, ya que en el texto pregunta a su criado si está lista o no la falúa que le servirá para partir del puerto, mientras que en la obra española no se encuentra la mínima mención de este particular, y no es claro si la voluntad del Conde siga siendo la de raptar a Fénix o si esta vez será sólo la de acercarse a ella. En fin, en la comedia de Gozzi emergerá otro detalle significativo. Tartaglia, el oficial de los soldados del Conde, revela en un aparte que fue él quien envió una carta anónima al Rey para avisarle de la existencia de una conjura contra él, así que si la conjura fuese desbaratada él quizá evitaría ser matado o encarcelado, y salvaría su vida. En el texto español, en cambio, no se afronta la cuestión de la carta anónima; sólo un poco antes, y después del tercer vacío escénico dentro de la segunda jornada, es decir al principio de la macrosecuencia G, en las reflexiones del Rey aparece cierta tristeza no sólo a causa de Fénix, sino también por aprender, a través de una carta anónima, que alguien está realizando una conjura contra él. Ahora bien, incluso el tercer intento del Conde desvanecerá, puesto que al entrar en el Palacio del Almirante encontrará al Rey y a Don César/Mahomet. Se marca inmediatamente otro detalle diferente entre los dos textos. De hecho, en la historia construida por Gozzi será el Conde Enrique quien perderá un papel importante, un papel donde se da noticia de la conjura y de los nombres de los conjurados, mientras que en la obra española el mismo papel será perdido por el Almirante. Y en momentos diferentes. El Conde pierde el papel en la confusión general, antes que huya, y al volver lo buscará disimulando; en cambio, el Almirante perderá el papel en un momento sucesivo, acudiendo a los gritos del Rey, y se enterará de haberlo perdido mucho tiempo después. Y, preocupado por haber perdido el papel, será el Almirante el que propondrá matar al Rey en el texto español (en la macrosecuencia H), será una idea suya la de pedir a Mahomet que fuese el ejecutor, junto con la aprobación del Conde, y será él quien se lo pedirá efectivamente. Al contrario, en el texto italiano será de nuevo el Conde, en la macrosecuencia G, y no el Almirante, el responsable de estas acciones, proponiendo incluso matar a Acmet en el caso de que rechazara la propuesta. En fin, en el texto español, Don César/Mahomet matará al Conde Enrique después de un extenso diálogo entre el Rey y el mismo Conde, dentro de la macrosecuencia I, y en presencia del Almirante. En ese diálogo, el Conde pedirá perdón al Rey, pero él lo negará a causa de las maquinaciones realizadas en perjuicio de Don César y de Fénix. En el texto italiano, en cambio, la acción se desarrollará de manera mucho más rápida, dentro de la macrosecuencia H, y no se afrontará la cuestión del perdón.

⁵¹ C. Gozzi, ob. cit., acto IV, escena X, p. 215.

La imposibilidad de Adelaide de revelar sus pesares representa un aspecto importante y esencial en el desarrollo de la acción dramática. Una Adelaide que se intenta raptar tres veces, y que vuelve de sus desmayos o de sus sueños dentro de situaciones cada vez más raras, despertándose siempre bruscamente. Una Adelaide que, raptada por el Conde, vuelve de su desmayo encontrándose sorprendida en los brazos del Rey (en la macrosecuencia A); una Adelaide que está hablando con Don César y que por el efecto de un somnífero parece morir en escena, pero que de repente vuelve a respirar y se encuentra inesperadamente al lado del Conde Enrique (en la macrosecuencia B); una Adelaide que se despierta en plena noche oyendo más allá de la puerta de su cuarto los gritos de unos hombres que están luchando y quizá están a punto de matarse entre ellos (en la macrosecuencia F). En la obra italiana emerge que tanto el diálogo entre Adelaide y Don César en el momento en el que ella intenta hablar con su esposo pidiéndole explicaciones sobre su actitud distante, como en el diálogo entre ella y el Conde en el momento en el que ella vuelve del desmayo y le rechaza firmemente, ambos dentro de la macrosecuencia B, son mucho más extensos con respecto a la obra española, en la macrosecuencia B. En general, Gozzi parece dejar más espacio a las quejas y a los tormentos de Adelaide. E incluso a sus intentos de hacer algo, de salir de la situación en la que se encuentra, de resolverla, de revelar todo a quienes pueden ayudarla. Es significativo que en *Il moro di corpo di corpo bianco* aparezcan dos escenas totalmente reservadas para Adelaide y para su intento de hacer algo dentro de la macrosecuencia D, momentos que en el texto español no se encuentran. Luego, seguirá una tercera escena en la que Adelaide expresará sus desahogos por el fracaso de sus intentos, momento que en el texto español se presenta de manera mucho más reducida en número de versos y en intensidad, exactamente en la macrosecuencia E, y en el que Fénix no está sola, sino con dos de sus criadas, y precisamente hablando con Laura. Las escenas en cuestión son la cuarta, la quinta y la sexta del tercer acto, y sólo esta última aparece en la obra española coincidiendo parcialmente con un pasaje dentro de la segunda macrosecuencia de la segunda jornada. Adelaide intentará narrar la verdad sobre la noche del incendio y las intenciones del Conde a su padre, pero no puede a causa de la presencia del mismo Conde; pedirá luego permiso a él para poder hablar con el Almirante, pero él se lo negará mandándole no seguir en estos intentos y amenazando matar a las personas que ella quiere más. Sin embargo, no obstante las imposiciones del Conde, Adelaide intentará revelar la verdad a la Reina cuando las dos estén a solas en el Palacio Real, pero no logrará, ya que casi inmediatamente llegará el Almirante. Sucesivamente, en el texto italiano encontraremos otro intento por parte de Adelaide de comunicar la verdad; esta vez, ella intentará hablar con el Rey en la noche de confusión en la que el mismo Rey, el Almirante y el Conde estaban en su casa, pero no procura hacerlo por la presencia del Conde. Se trata de la escena XV del cuarto acto, en la macrosecuencia F, y es importante subrayar

que este último intento aparecerá sólo en la obra italiana, igual que la suposición por parte de la sorprendida Adelaide de que el Rey esté presente en su casa en aquellas horas a causa del papel que le había enviado. Efectivamente, Adelaide había intentado comunicar con el Rey, al principio del tercer acto, en la macrosecuencia D, escribiéndole un papel que Smeraldina tendría que llevarle, pero que en realidad entregó al Conde.

Por lo que concierne la presencia de Adelaide en escena, en el quinto acto del texto italiano se establece inmediatamente otra diferencia con respecto a la tercera jornada de la obra española. En la primera macrosecuencia de la tercera jornada, la H, Fénix aparece en escena escuchando a escondidas el diálogo entre el Conde y el Almirante sobre la conjura y la sucesiva implicación de Mahomet en ella. Fénix interviene expresando sus pensamientos sin que los demás personajes en escena la oigan. En cambio, en la tercera escena del quinto acto del texto italiano, es decir en la macrosecuencia G, no se hace ninguna mención a Adelaide, y se descubre haber escuchado al Conde, al Almirante y a Mahomet desde su cuarto sólo en la escena siguiente, en la acotación explícita inicial y en su primera intervención. Luego, en las dos obras, seguirá el intento de Fénix de disuadir a Mahomet de su decisión de asesinar al Rey, e inmediatamente después ella tomará la decisión de avisar al Rey, aunque a costa de perder la vida. Si en el texto español este desahogo final de Fénix se producirá en el mismo momento en el que ella discute con Don César/Mahomet, y en su presencia ella elegirá informar al Rey, en la obra italiana se reservará una escena entera, la quinta, para las inquietudes de Adelaide, que ella expresará a solas, después de la entrada del enfurecido y celoso Don César/Acmet.

Si dejamos a un lado a Laura o Smeraldina, la otra mujer presente en las dos obras es la Reina. Su primera aparición en escena se realiza en dos momentos diferentes en las dos comedias. Gozzi subraya un carácter particularmente celoso y que se manifiesta ya a partir de la octava escena del primer acto, en la macrosecuencia A, en el momento en el que la Reina descubre a Fénix en los brazos del Rey la noche del incendio. En el texto español, en cambio, se tendrá que esperar la tercera macrosecuencia de la primera jornada, la C, es decir el momento en el que la Reina expresará su dolor al Rey, la mañana del día siguiente al del incendio, pensando que es un tirano y que ha traicionado a Don César, mientras el Rey no puede explicarle sus razones. Este momento coincidiría con la nona escena del segundo acto, en la macrosecuencia C, de *Il moro di corpo bianco*, aunque en la obra italiana prevalezca el carácter celoso de la Reina, a la que el Rey sigue no pudiendo revelar lo que conoce de la noche del incendio.

La aflicción de la Reina, expresada con música al principio de la tercera macrosecuencia de la segunda jornada de la obra española, la F, parece no encontrar correspondencia en el texto italiano. Inmediatamente antes del intento de la Reina de dialogar con Adelaide y descubrir la verdad, en la

macrosecuencia E, el Conde Gozzi presentará un diálogo entre la misma Reina y Pantalone, su criado, donde se explica que la joven esposa tiene que esperar al Almirante para poder hablar con la Reina. Luego, el intento de hablar a solas entre las dos mujeres, y la llegada del Almirante que interrumpe cualquier forma de libre comunicación. Por lo tanto, la Reina, intuyendo que Adelaide no va a confiarse con ella por la presencia del Almirante y luego del Conde, le pide quedarse por la noche en el Palacio. Esta invitación no se encontrará en el texto español, ni se encontrarán las sucesivas intervenciones de la Reina en las escenas cuarta, quinta y sexta del cuarto acto de la obra italiana. De hecho, al irse el Almirante y su hija, puesto que él no otorgará a Adelaide el permiso de transcurrir la noche en el Palacio Real, la Reina permanecerá en la cuarta escena con el Conde Enrique, desahogándose en su presencia. No entendiendo porqué no le obedezcan, la Reina expresa todo su enfado, y su irritación frente a un Conde Enrique que parece compadecerla y aludir a sus maquinaciones. Luego, la Reina se quedará sola en escena, cada vez más convencida de la traición del Rey, y, desesperada, estará a punto de matarse. Sólo la intervención de Pantalone, su criado, en la escena siguiente evitará el suicidio.

En fin, al final de las dos obras, en la macrosecuencia I del texto español y en la H del italiano, la Reina logrará hablar con Fénix y, descubriendo la verdad, se reconciliará con el Rey. En particular, en el texto italiano se nota que la Reina, al pedir perdón al Rey, estará dispuesta hasta a morir para poder pagar su error, nacido por celos.

Si son las preocupaciones de carácter afectivo las que conciernen mayormente a Adelaide y la Reina, las que afectan al Rey son incluso de carácter político, ya que él intentará proteger no sólo el honor de Don César, su amigo, sino también las tierras de su Reino, amenazadas por invasiones enemigas. Y será precisamente el Rey quien explicará la situación general en la octava escena del segundo acto de la obra italiana, en la macrosecuencia C, subrayando al final querer sobre todo descubrir la verdad sobre la noche del incendio. Las reflexiones del Rey, que Gozzi presenta en este momento de la historia, parecen no coincidir con el desarrollo de la acción en la obra española, puesto que no emergen en escena, y se muestra directamente el intento de diálogo entre el Rey y la Reina, en la macrosecuencia C. Tampoco se realiza, en el texto español, el diálogo entre el Rey y Don César/Acmet que Gozzi va a insertar durante la noche en la que los dos luchan entre ellos, es decir en la macrosecuencia F; de hecho, en la obra española no hay ninguna huella de las preguntas que el Rey pone a Don César/Acmet, y de las sucesivas respuestas del esclavo negro sobre sus orígenes, y la política de los Reyes de África y de Europa. En la obra española, dentro de la macrosecuencia G, el Rey sólo pregunta a Mahomet la razón por la que se encuentra en aquel lugar aquella noche. Así que en la noche en la que Don César/Acmet estuvo a punto de matar al Rey, el mismo Rey, constatando con sorpresa el valor y el honor del esclavo negro, también a través de las

respuestas a sus preguntas, le pide admirado si quiere trasladarse a su corte. Pero Don César/Acmet rechazará la invitación del Rey, volviendo a expresar una firme esclavitud hacia su honor.

Al final de las comedias emerge otra diferencia importante entre los dos textos. En la obra italiana, en la macrosecuencia H, será el Rey el que escribirá una carta para Don César donde, manifestándole su amistad, le pedirá que vuelva a Sicilia; en el texto español, en cambio, en la macrosecuencia I, el Rey sólo firmará la carta para Don César que, de hecho, había escrito el Almirante. El Rey delineado por Gozzi, además, expresará al Almirante sus dudas y sospechas contra él y el Conde Enrique sobre la conjura, desahogo este al que no se abandonará el Rey en la comedia española. En fin, si en la obra italiana el Conde rechazará el perdón que el Rey le ofrece, en el texto español, al contrario, el Conde pedirá perdón a un Rey que no querrá otorgarlo. Un Rey, el presentado en la obra italiana, tremendamente vulnerable por las dudas y las sospechas, y cuyas preocupaciones bien se muestran en la décima escena del último acto, donde se suceden sus irrefrenables preocupaciones engendradas por el curso de los eventos, la muerte del Conde por mano de Don César/Acmet, y las improvisas y escondidas dudas sobre la identidad de ese esclavo negro con una voz tan semejante a la de Don César que podría ser la suya, y de la que sólo el Rey (y el Conde Enrique en un determinado momento) se entera. Un Rey inquieto, para el que Gozzi reserva una breve escena, la décima precisamente, dejando mucho más espacio a sus reflexiones con respecto al que deja el dramaturgo español, ya que no va a presentar ningún desahogo del Rey, y la única intervención que podría relacionarse con la escena de Gozzi está condensada en tres versos y omite muchos de los motivos insertados por Gozzi.

De la misma manera que el Rey, que intenta proteger su Reino y el honor de su amigo, también Don César se preocupa defender las tierras del Reino y la vida del Rey, su amigo. Un problema importante se pone en el momento en el que, en la macrosecuencia C, un criado comunica a Don César que Fénix en realidad no está muerta, y Don César ya no sabe si partir para Cerdeña, manteniendo la palabra dada al Rey, o quedarse en Sicilia para proteger su honor. La decisión de emplear la estratagema del negro del cuerpo blanco es común a las dos obras, pero en el momento de la elección por parte de Don César sobre la manera en la que presentar al esclavo negro y fingir que efectivamente Don César está en Cerdeña luchando contra los enemigos, es decir en la última escena del segundo acto e inmediatamente al final de la primera jornada, se produce una fractura entre los dos textos. El Don César de Gozzi decidirá fingir partir y se quedará en Palermo, sin alejarse nunca de su esposa. En el texto español, en cambio, emerge de las palabras de Don César que él elige partir y volver dentro de poco tiempo para proteger su honor. Y él mismo, de esclavo negro, al principio de la segunda secuencia de la segunda jornada, en la macrosecuencia E, cuenta su viaje a Cerdeña y su vuelta, enseñando lo que ha sucedido fuera de la escena. Momento este que

evidentemente no se encontrará en el texto italiano. De esta manera, el esclavo negro se presentará en casa de Fénix como esclavo enviado por Don César. El breve diálogo que se realiza entre los dos, y junto con intervenciones de algunos criados, en el texto español se mostrará de forma ampliada en la comedia italiana, en la macrosecuencia D, donde no sólo Adelaide leerá en voz alta la carta que su esposo le ha enviado y que Acmet le entrega, sino mandará que se quiten las cadenas al esclavo negro, aprendiendo sus virtudes de la carta de Don César, y se abundará incluso a un diálogo a solas con él en el que le preguntará noticias sobre su esposo; llorará y se desahogará frente a Acmet, cuyos tormentos y cuya imposibilidad de entender podrán ser expresados sólo en los apartes, y de hecho emergerán de los continuos y múltiples apartes de esa octava escena del tercer acto. Quizá Gozzi va a delinear un Acmet mucho más inquieto a causa de sus celos con respecto al esclavo negro de la obra española, ya que se descubre otra diferencia entre los dos textos en el momento en el que el Almirante comunica a Adelaide que la Reina quiere verla y los dos, junto con los soldados, se dirigen hacia el Palacio Real. Acmet, en aquel momento, no se quedará en el Palacio del Almirante esperando que sus amos vuelvan, como sucederá en la obra española, sino los seguirá, en el intento de descubrir la verdad y contraveniendo a las ordenes recibidas. La inquietud de Don César/Acmet, que aumenta con los acaecimientos de la peligrosa noche en la que el Rey y el Conde se adentraron en casa de Adelaide, se agudiza aún más al leer el papel que él había encontrado en el suelo aquella misma noche. Quedándose a solas, al final de la macrosecuencia F, él descubre la existencia de una conjura contra al Rey y los nombres de los conjurados, entre los cuales aparecen los del Conde Enrique y el Almirante. Sus pesares y sus reflexiones, que no están expresados en el texto español, donde tampoco aparecen escritos el contenido del papel y el momento de la lectura por parte de Don César/Mahomet, le conducen en la última escena del cuarto acto de la obra italiana hacia la decisión de luchar por el Rey y de salvarle la vida. Todavía no se ha demostrado la efectiva culpabilidad del Rey, mientras que la traición por parte de algunos súbditos es cierta, así que Don César/Acmet va a cumplir su deber de soldado leal aunque el Rey pueda haber ofendido su honor, esperando entre tanto descubrir la verdad. La inquietud y los celos que ya se han apoderado del Don César/Acmet de Gozzi bien se enseñan en la cuarta escena del quinto acto, dentro de la macrosecuencia G, en el momento en el que Adelaide pide a Acmet que no mate al Rey y él considera su ruego un índice de su traición; la final y breve reflexión de Don César/Acmet que parte inmediatamente para el Palacio Real se opone a la extensa reflexión de Don César/Mahomet que se presenta en el texto español, y precisamente en la macrosecuencia H. Con nada menos que treinta y cinco versos a través de los cuales el dramaturgo español construye el desahogo de Don César/Mahomet, el esclavo negro se detiene por extenso sobre la sospechada traición de Fénix, manifestando sus celos y volviendo a afianzar su voluntad de proteger al Rey.

En las últimas escenas de la comedia se descubre la vuelta de Don César, la desaparición del esclavo negro, y se realiza el encuentro entre Don César y el Rey. Encuentro que se presenta de manera diferente en los dos textos y que es sintomático de un matiz diferente que los dos dramaturgos confieren a los dos caracteres de los dos personajes. En el texto italiano es Truffaldino, en la macrosecuencia H, quien comunica la transformación del esclavo negro en Don César, y en el momento en el que el soldado encuentra a su Rey los dos se abrazan sin que se deje espacio a ulteriores explicaciones. Y la última intervención de la obra será expresada precisamente por Don César que pedirá perdón a su esposa por sus dudas y sospechas. También en la obra española será un criado, en la macrosecuencia I, quien comunicará la transformación de Mahomet, pero en el momento en el que el Rey impedirá que Don César mate al Almirante preguntará a su amigo el motivo por el que él se encuentra en Sicilia. De esta manera, Don César contará el empleo del disfraz y explicará en treinta y nueve versos todos los acaecimientos que le envolvieron hasta llegar a aquel momento. Con el perdón del Rey al Almirante, el Rey abrazará a Don César y al mismo Almirante, pero no en signo de amistad, sino por sus acciones valerosas. En fin, la obra terminará con la reconciliación entre Fénix y Don César, y las bodas entre Laura y Martín, sus criados.

III.2 Tiempo en el que se desarrolla la acción dramática y unidad de tiempo

Por lo que se refiere al aspecto temporal, *El negro del cuerpo blanco* e *Il moro di corpo bianco* parecen articular la historia narrada a lo largo de las jornadas y de los actos siguiendo los mismos parámetros. La acción empieza en ambos textos entre la plena tarde y la noche del día de las bodas entre Don César y Fénix, con el ensayo general por parte de los bailarines y los músicos; en particular, en el texto italiano se ofrecerá una especificación más y se subrayará tratarse del octavo día de ensayos generales. La noche acaba de llegar y, aunque en la obra italiana no aparezcan claras referencias a la ausencia de luz, el dramaturgo veneciano pone de relieve en la didascalia previa a la primera escena del primer acto, donde proporciona incluso indicaciones de carácter espacial para la puesta en escena general de la obra, que en el átrio donde empieza la acción se encuentran numerosas antorchas encendidas. Tanto el primer acto de la obra italiana como la macrosecuencia anterior al primer vacío escénico “inusual” del texto español, es decir la A, terminan durante la noche del mismo día de bodas en el que habían comenzado. De la misma manera, el segundo acto de *Il moro di corpo bianco* y la macrosecuencia siguiente al primero vacío escénico dentro de la primera jornada de *El negro del cuerpo blanco*, o sea la B, van a empezar en el mismo espacio temporal, es decir la mañana del día siguiente al de las bodas; tiempo este en el que se desarrollará

toda la acción escénica del segundo acto de la obra de Gozzi y la parte final de la primera jornada de la obra española, así que el dramaturgo veneciano parece ampliar en dos actos, y añadiendo algunas escenas, lo que en la obra española está condensado en una jornada.

Con un salto temporal, al parecer de tres días, después del cierre de la primera jornada, la acción que el dramaturgo español describe en la segunda jornada de su comedia ocupará un lapso temporal insertado entre la tarde, la noche inminente y la noche del tercer día sucesivo al de las bodas. El texto italiano no presentará saltos temporales entre el segundo acto y el tercero, pero propondrá, de nuevo, el esquema utilizado anteriormente, desarrollando su acción en el mismo período de tiempo que el de la obra española, o sea entre una tarde, una noche que está a punto de llegar y una noche plena: las del día sucesivo al de las bodas. Y otra vez, la acción que el dramaturgo español muestra en una jornada, la segunda en este caso, y el tiempo en el que los acontecimientos se suceden, encuentran cierta correspondencia en dos actos, el tercero y el cuarto en este caso, de la obra italiana. Observando las dos obras desde el nivel temporal (e incluso desde el punto de vista de la acción y del lugar), como con una cesura interna, sigue siendo claramente visible el momento en el que se produce una ruptura: y Gozzi distingue un acto del otro, y en el texto español se realiza un vacío escénico dentro de la misma jornada. En la segunda jornada, el momento en cuestión es el segundo vacío escénico, el pasaje que se define de la noche inminente a la noche que ya ha llegado; en la obra italiana, el mismo momento dividirá el tercer acto del cuarto.

La tercera jornada de la comedia española, igual que el quinto acto del texto italiano, acogerá al día siguiente, respectivamente el cuarto día después del de las bodas, en el caso del texto español, y el segundo después del de las bodas, en el caso del italiano, día dentro del que se definirá la conclusión de la representación y terminará la obra.

Hay que notar que en ambos textos no se ofrecen indicaciones explícitas sobre la estación en la que acaecen los hechos de la historia. Sin embargo, podríamos intuir ser el verano, o la plena primavera considerando el partir de Don César y el rápido volver de Mahomet que viajaban por barco, o las ligeras prendas que llevaba el Rey al salir de noche.

De todas maneras, se notará que ambas comedias no van a respetar las indicaciones temporales clásicas, ya que la acción del texto español incluye, por cuestiones de verosimilitud, una elipsis temporal que ensacha la duración de la acción dramática en cuatro días, mientras del texto italiano emerge una acción que se desarrolla de la tarde/noche del primer día a la mañana/tarde de dos días después, es decir en cuarenta y ocho horas más o menos, mostrando, de esta manera, una falta de adecuación a la unidad neorristotélica de tiempo, que preveía el desarrollo y toda la duración de la acción dramática en un “giro del Sol”, es decir en doce o, al máximo, veinticuatro horas.

Efectivamente, las dos obras van a presentar criterios diferentes de los de la tradición clásica en la estructuración temporal.

Por lo que se refiere a la comedia española, ésta parece seguir mayormente las nuevas orientaciones de la Comedia Nueva fijadas por Lope de Vega, es decir las de desarrollar la acción dramática en el menor tiempo que se pueda. Se otorgará cierta libertad al dramaturgo en el respeto de la unidad de tiempo, según las distintas necesidades representativas. Como subraya Piernario Vescovo⁵², se elegirán algunas partes de una historia y se presentarán dentro de la jornada del espectador, en un intento de adecuación de las dos diferentes porciones temporales, en lo que se define “jornada metafórica”. La acción presentada, de todas maneras, será una sola.

La comedia italiana, por su parte, sigue el original español, presentando una única acción, pero mostrando una división en cinco actos en lugar de tres, como observamos. Esta elección diferente se relecciona con razones temporales, con la decuación de la comedia-fuente a un distinto sistema temporal empleado por Gozzi. Destacará, efectivamente, que en la obra española se producirán significativos cambios temporales dentro de una misma jornada, estructuración esta que Gozzi no utilizaría, que ni siquiera toma en consideración. Por lo tanto, a través de los cinco actos, como explica Piernario Vescovo⁵³, Gozzi aumenta las pausas temporales, y puede colocar en cada acto una porción del día, sin producir bruscos cambios temporales dentro del acto.

Resulta preciso añadir que, en el texto español, en un determinado momento, y precisamente entre la segunda y la tercera jornada, va a producirse otra elipsis temporal, aunque muy breve, sólo de algunas horas. Así que, más que adecuarse a los preceptos clásicos o neoclásicos, la obra va a delinearse indudablemente con las características de la Comedia Nueva, ya que, como vimos, el dramaturgo desarrolla la acción de su comedia en el menor tiempo que pueda. Según indicaba Lope de Vega en su *Arte nuevo*⁵⁴ al señalar las modernas configuraciones de las comedias con respecto al tiempo en el que se desarrolla la acción:

no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que éstos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende.

⁵² P. Vescovo, ob. cit., p. 111.

⁵³ P. Vescovo, ob. cit., p. 105-106.

⁵⁴ L. de Vega, ob. cit.

[vv. 188-200]

Hay que notar que uno de los elementos que une *El negro del cuerpo blanco* e *Il moro di corpo bianco*, no obstante la diferente manera de presentar los cambios temporales, se muestra precisamente en el aspecto temporal, en la escasez de indicaciones temporales que resulta común a las dos obras. Incluso en el texto de Gozzi, y no obstante la presencia de extensas acotaciones en las que él describe e indica cuidadosamente detalles sobre los lugares en los que se representa la acción o sobre actitudes que los actores tendrían que representar, las indicaciones temporales presentes son extremadamente reducidas. Así, se hace muy difícil hallarlas en los textos: emergen sobre todo de las intervenciones de los personajes, de las acotaciones implícitas, y en la obra italiana se deducen muy a menudo de las referencias acerca de la presencia en escena de luces artificiales. Con una difusión tan escasa, su presencia resulta preciosa y, al no ser casual, frecuentemente se presenta relacionada con el contenido de los textos, con el diálogo entre los personajes, con sus pensamientos y estados de ánimo.

Particularmente intenso se muestra el momento en el que el Conde Enrique se acerca al cuarto de Fénix para poseerla con la fuerza, y acaso incluso para raptarla; el momento en el que él está a punto de concretar sus intentos y alcanzar su fin después de haberse interpuestos muchos obstáculos, y sorprendentemente él teme; y su temor nace en una noche silenciosa, testigo de las inquietudes de su alma:

Qué en silencio está la noche!
dormida yace la casa;
de qué temes, corazón?
ahora en la ocasión desmayas?
el Almirante está fuera,
César está en la campaña;
pues, corazón, de qué temes⁵⁵?
[vv. 1753-1759]

Inquietudes que desentonan con la plácida noche, y que no serán las únicas aquella misma noche: se unirán la suave y dulce preocupación de Don César/Mahomet, desvelado y guardando su honor delante de la puerta de Fénix, y el afán del Rey hacia la verdad, él que esperaba la noche para que le protegiese y lo dejase buscar y actuar sin que nadie le estorbara:

Luchando con dos sospechas
de mi vida y de mi fama,
amparado de la noche,
vengo a averiguarlas ambas;
para cuya prevención,
asistido de mi Guardia

⁵⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

he venido; retiraos,
ninguno siga mis plantas,
y esperadme en este sitio
hasta volver. *Soldad*. Lo que mandas
obedecemos, señor⁵⁶.
[vv.1583-1593]

En la primera escena del tercer acto del texto italiano, dentro de la macrosecuencia D, y en general a lo largo de toda la comedia de Gozzi, la coincidencia entre el momento del día, la presencia o ausencia de la obscuridad, y la realización de los planes por parte de los distintos personajes, o la expresión de sus sentimientos, será todavía más evidente. De esta manera el Conde Enrique mostrará su determinación, sus ansias para concretar su deseo cruel, esperando la llegada de la noche:

Il tener chiuso il labbro d'una donna
Facil cosa non è. Co' miei spaventi,
Con minaccie in arcano, e che un mio pari
Nella disperazion avverar puote
Sin or tacer la feci. Ingegno mio.
Perirai presso al porto! Scorri o sole,
Da' luogo all'ombre della notte, ond'io
Questo a me caro oggetto, e periglioso
Possa involar. D'un nuovo dì nel giro
Mi lusingo condur tutto a buon fine⁵⁷.

Y en la noche del mismo día, todavía en el texto italiano, Adelaide al oír pasos y ruido en el Palacio, manifestará su temor en la obscuridad de su habitación y, pidiendo ayuda a sus criados, pedirá que le traigan luces:

(gridando di dentro) Serva,
Serva, lumi, soccorso, nella sala,
V'è romor, son tradita⁵⁸.

En fin, extraordinariamente interesante es el empleo de metáforas relacionadas con algunos momentos de la jornada, o períodos del año, para subrayar particulares estados anímicos, sobre todo los melancólicos o los concernientes al amor. Tan tierna resulta la intervención del Rey al hablar con la Reina, enojada por sus celos, triste por no lograr explicarse la actitud del Rey, por no conocer la verdad; la macrosecuencia es la tercera de la primera jornada del texto español:

Dé qué triste vuestra Alteza
está? quién el arrebol
le pudo empañar al Sol,
eclipsando su belleza?

⁵⁶ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

⁵⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena I, p. 175.

⁵⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XIII, pp. 219-220.

Vuelva la flor en el broche
del rojo capullo a abrir;
empiécese el Alba a reir,
quite el pesar a la noche:
dexad ya vuestros enojos,
pues veo que dais mancillas
al nácar de las mexillas
con las perlas de los ojos;
y en fin , al dulce rigor
de tan tierno suspirar,
ved, que están hoy con pesar
la voz, la perla, y la flor⁵⁹.
[vv. 667-682]

Como observamos anteriormente, las diferencias entre *El negro del cuerpo blanco* e *Il moro di corpo bianco* interesan incluso el número de las secuencias y de las escenas, o mejor la presencia/ausencia de algunos momentos en un texto más bien que en otro, o la reducción en el texto de esos momentos, que a veces se van a condensar, o al revés se van a ampliar. Por consiguiente, estos cambios en la presentación de la acción tendrían que conllevar incluso cambios temporales, o establecer cierta diferencia de tiempo entre las dos obras. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, las dos comedias progresan paralelamente desde el punto de vista temporal, presentando muy a menudo los mismos eventos, pero muchas veces distribuidos de manera diferente o colocados en posiciones distintas dentro de las dos obras, en el mismo espacio temporal. Es muy curioso, pero momentos, como el encuentro del papel donde se citaban los nombres de los conjurados por parte de Don César/Mahomet, que se enseñan antes en una obra y luego en la otra no van a producir cambios drásticos e importantes, ya que de todas formas se realizan en el mismo lapso temporal.

Se notará, así, que a través de esos cambios el dramaturgo veneciano logrará poner de relieve algunos aspectos, o matizar algunos elementos. En el caso del encuentro del papel por parte de Don César/Mahomet, por ejemplo, éste, en la obra española, lo encontrará poco antes del cierre de la segunda jornada, cuando ya se ha presentado al Rey, y se ha producido el breve diálogo entre ellos. En la reescritura de Gozzi, en cambio, el encuentro del papel se realiza en la escena anterior a la presentación del esclavo negro al Rey, a las preguntas de éste y a las extensas respuestas de Don César/Acmet. El esclavo negro está a punto de matar al Rey, pero interviene el Almirante, impidiéndolo; Don César/Acmet se entera, de esta manera, de la identidad del que estaba a punto de matar, es decir el Rey, ya que en la obscuridad no lo había reconocido, e inmediatamente después encuentra el papel por el suelo, papel que le permitirá descubrir la existencia de la conjura contra el Rey y los nombres de los conjurados. El ámbito privado, el problema de la traición hacia Don César y Fénix, será, así, inmediatamente, y momentáneamente, oscurecido por el público, cuya primacía,

⁵⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

indudable en la reescritura de Gozzi, vuelve a aflorar. Y se sucederán, con respecto a eso, tres momentos importantes: al encuentro del papel seguirá la presentación de Don César/Acmet (ejemplo de virtudes, y cuyos valor y lealtad ya había demostrado anteriormente), las preguntas del Rey acerca del tipo de política de los Reyes de África, y, en fin, la lectura, por parte de Don César/Acmet, del papel que acaba de encontrar y su decisión final de mantenerse leal al Rey. En la obra española, el enfoque había sido completamente diferente: Don César/Mahomet se entera del papel al final de la jornada y sólo piensa que puede ser importante para aclarar sus dudas, las con respecto a la traición hacia Fénix. Luego, en la jornada siguiente, se sabrá que ha leído el papel, que conoce la existencia de la conjura, pero no se darán informaciones sobre el momento en el que lo ha leído, ni sobre su contenido exacto. Resulta preciso notar, además, que no es sólo el momento del encuentro del papel que se produce en posiciones distintas en las dos obras, sino que incluso su pérdida. En la obra española, de hecho, es el Almirante el que pierde el papel cuando por la noche vuelve a su casa y se entera de la confusión y del ruido, mientras que en la italiana es el Conde quien lo pierde, cuando se introduce a escondidas en el Palacio del Almirante esa misma noche, y se dará cuenta de haberlo perdido cuando volverá y, aunque buscándolo, no lo encontrará. En la obra española, en cambio, el Almirante se enterará de haber perdido el papel el día siguiente. De esta manera, si en el texto de la comedia-fuente se pone de relieve la corresponsabilidad del Almirante en la conjura, Almirante que va a perder el papel en el momento en el que vuelve a casa y está intentando socorrer a su hija, en el texto de Gozzi se pone de relieve la plena responsabilidad del Conde en esa conjura, un Conde que va a perder el papel en uno de sus intentos de rapto de Adelaide, y que, en ese momento, se va a descubrir incluso como autor de un agravio público.

Ahora bien, el Conde Gozzi en su comedia se detendrá en momentos que en el texto español no existirán o no se mostrarán, como los presentados en las escenas sexta y séptima del segundo acto. En la sexta Smeraldina relatará al Conde no sólo un hecho que no ha aparecido en el texto español, sino que tampoco ha aparecido en el italiano, puesto que la criada va a contar algo que ya ha acaecido pero que no se ha mostrado en escena, es decir la administración de un somnífero a Adelaide; luego, en la séptima escena se presentará el momento en el que el Almirante se une al Conde en la conjura para vengarse del Rey, momento este que se ha omitido en la obra española. En el texto italiano, en cambio, no se darán noticias del apoyo a los conjurados por parte del Rey de Nápoles, hermano del Rey contra el que se conspira en Sicilia. Alternando momentos que se presentan antes en una obra y después en la otra o viceversa, el momento quizás más significativo que Gozzi amplía a partir de los pesares de Adelaide es propiamente el intento de la joven esposa de comunicar la verdad de la noche del incendio al Rey y a su padre, intento que ocupa cuatro escenas al principio del tercer acto y que, de todas formas, se inserta en la misma tarde en la que empieza la

acción de la segunda jornada del texto español. Aumentará así el número de los actos y la acción se colocará en un espacio de tiempo mucho más dilatado con respecto a lo que sucede en el texto español, cuyas jornadas se presentan mucho más densas de eventos.

Hay que notar, sin embargo, que la rápida sucesión de los acaecimientos que se muestra en el texto español, será interrumpida en un determinado momento, y en un momento esencial para el desarrollo de la acción dramática, por una elipsis temporal. Aunque la escasez de indicaciones temporales no permita constatar con seguridad que efectivamente se ha producido un salto temporal en el texto, el relato que Don César/Mahomet nos presenta al principio de la segunda jornada acerca de su partir para Cerdeña y de su volver a Sicilia dejaría entender, y él lo afirma en realidad, un brevísimo salto temporal, con su breve estancia fuera de Sicilia. Si bien se observa el texto español, se advertirá inmediatamente una contradicción intrínseca, ya que el mismo Don César al final de la primera jornada pensará fingir su ir a Cerdeña, quedándose en Palermo para buscar la verdad. Sus planes estarán expuestos de esta manera:

Yo he de fingir que me voy,
y con este engaño atenta
estará el alma, advirtiendo
aun las mas leves sospechas.
Pero el modo de quedarme
oculto, y sin que lo sepan,
dudo; pues aunque era fácil,
que de día no me vieran,
saliendo de noche a ser
de mi casa centinela,
arriesgo en esto el no estar
a todo presente: Ea,
discurso mío, no hay
rumbo, camino o vereda,
que sea alivio a mi tormento,
que sea rimedio a mi pena⁶⁰?
[vv. 1009-1024]

Al principio de la segunda jornada, en cambio, Don César, que saldrá en escena por primera vez como Mahomet, expresará sus dudas y temores narrando su viaje a Cerdeña para luchar contra los enemigos que querían invadir la isla:

Partí con mi hermano, en fin,
a Cerdeña, donde al choque
primero de las Armadas,
de Sicilia los Pendones
tremolaron la victoria,
en el tiempo que tres Soles
en tres Auroras, dexaron
todo el círculo del Orbe.

⁶⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

Entróse, en fin, el socorro,
y cauto yo en él, a donde
apenas había obscura
baxado la negra noche,
quando en una Saetía,
que traxo la nueva, el nombre
a un tiempo y color mudado,
dexando a mi hermano el orden
de gobernarse, y también
la advertencia, que no logren
saber el fin de mi ausencia,
quando allá mi falta noten
mis amigos y criados,
dándoles causa, que estorbe
a que su cuidado haga
qualquier averiguaciones;
Argos de mi honor volví,
alentando mis temores,
a castigar evidencias,
o impedir las ocasiones⁶¹.
[vv. 1181-2008]

De esta manera, si de las palabras de Don César/Mahomet se advierte el producirse de una elipsis temporal, continuando la lectura del texto no se perciben saltos de tiempo. Efectivamente, la acción parece progresar de la mañana del día en el que termina la primera jornada a la plena tarde del mismo día en el que empieza la segunda. No se insertan cambios en la actitud de los personajes, en sus estados de ánimo, ni en el desarrollo de la acción que un salto temporal podría conllevar. El tiempo parece suspendido, como si la acción de los demás personajes se parase en el período en el que Don César/Mahomet viajaría. Como subraya Susanne Winter⁶², las pocas indicaciones temporales que se ofrecen en el texto no permiten averiguar la efectiva existencia de elipsis temporales: la acción podría seguir sin interrupciones o bien podrían presentarse algunos saltos temporales.

Contrariamente al texto español, en la versión de Gozzi el problema no subsistirá, ya que, lejos de dudas o ambigüedades, Don César sólo fingirá dejar Sicilia para partir hacia Cerdeña.

III.3 Lugar en el que se desarrolla la acción dramática y unidad de espacio

Tanto *El negro del cuerpo blanco* como *Il moro di corpo bianco* van a respetar la unidad neoristotélica de espacio. La acción, de hecho, se desarrollará en Sicilia, y precisamente en Palermo, dentro de la corte del Rey Guillermo. Como bien explica el Conde Gozzi en su didascalía

⁶¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

⁶² S. Winter, "Il moro di corpo bianco", en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, ob. cit., p. 271-272.

previa, en el tablado se mostrará un átrio alrededor del cual se encontrarán el Palacio del Almirante y el Palacio Real. De la misma manera que con las indicaciones temporales, los dos textos no presentan numerosas referencias espaciales, aunque éstas sean indudablemente mayores que las temporales; la obra de Gozzi, además, a través de las acotaciones explícitas sobre todo, resultará detenerse con más cuidado sobre el aspecto espacial.

Si dejamos a un lado el principio de las dos comedias, emerge una absoluta coincidencia entre ellas con respecto a los lugares, exteriores e interiores, propuestos en escena. Efectivamente, se notará que el texto italiano elegirá acoger el momento de los ensayos generales, momento en el que empiezan las dos obras, en un lugar exterior, exactamente en ese átrio que se describe antes de la primera escena. En cambio, en el texto español, se menciona acaecer el mismo momento dentro de una sala, que se asoma al átrio y de la que los criados acudirán al Palacio del Almirante, oyendo ruido a causa del incendio.

La acción continuará alrededor e inmediatamente fuera del Palacio del Almirante en los dos textos, y exactamente en ese espacio terminará el primer acto de la obra italiana. El vacío escénico entre el primer y el segundo acto se relaciona, de alguna manera, con el primer vacío escénico “inusual” de la primera jornada que aparece en ese momento. Así, a partir de la ruptura que se presenta entre la primera y la segunda macrosecuencia de la primera jornada del texto español, Gozzi dividirá el primero y el segundo acto de su obra, e incluso a lo largo de ese último acto desarrollará la acción en el mismo contexto espacial que define las últimas dos macrosecuencias de la primera jornada del texto español, es decir los interiores del Palacio del Almirante y del Palacio Real. Y observamos una perfecta simetría en las dos comedias hasta en el pasaje de un espacio a otro dentro de ese segmento final. De hecho, será con un vacío escénico que se producirá en la obra española la variación de lugar del Palacio del Almirante al Palacio Real, y de la misma manera en la obra italiana, pero con la delicada inserción por parte de Gozzi de dos momentos adicionales a la acción del texto español, en dos escenas que colocará respectivamente una inmediatamente antes y una inmediatamente después de ese vacío.

Como con la división temporal, con la espacial el tercero y el cuarto acto del texto de Gozzi resultarán una amplificación de la segunda jornada del texto español. Todo el tercer acto presentará el desarrollo de la acción en un único espacio, o sea dentro del Palacio del Almirante, y terminará en el mismo momento en el que se realizará el segundo vacío escénico dentro de la segunda jornada de la obra española, vacío antes del que se enseñaba el mismo contexto de representación, como es fácil intuir, en ambas obras. Con la reanudación del cuarto acto y de la segunda porción de la segunda jornada se ofrece, desde el nivel espacial, una mayor articulación. En ambas obras, se muestran nada menos que tres lugares en los que la acción progresará. A través de tres vacíos

ecénicos, dentro tanto del texto español como del italiano, los sucesivos acaecimientos tendrán lugar desde dentro del Palacio Real hasta dentro del del Almirante pasando por un espacio exterior, el al borde de la verja que conduce al jardín y al Palacio del Almirante. Así, se articula un movimiento que se delinea a la vez en la acción, en el texto escrito, y en el cambio escénico, por lo tanto visible en el decorado, en el texto espectacular. Luego, casi como un movimiento en el movimiento, los tres pasajes van a acoger en su interior otro pasaje, concretado a través de otro vacío escénico. Esta vez no se realizará un cambio de lugar, pero sí de desplazamiento, y de personajes por supuesto, y precisamente con unos personajes que se alejan del espacio central de la representación, continuando su movimiento hasta el tercer y último lugar de la jornada y del acto, y unos que al revés se acercan hacia ese punto central para volver a ponerse en camino un momento después hacia el mismo lugar que parece ser el destino de los protagonistas de la obra, reuniéndolos en un momento decisivo para la continuación de la acción dramática. Se establecerá como una pausa, ese lugar intermedio, donde engaños y simulaciones, caso y astucia contribuirán en el juego de los acaecimientos que llevarán al final y muy anhelado descubrimiento de la verdad.

Es preciso notar que resulta emblemática la conexión del contexto espacial con la situación que en ese contexto se manifiesta. La verja del jardín que separa el espacio donde surge la casa del Almirante, y de Fénix, del exterior, del absoluto exterior. Un lugar que separa un exterior que es un espacio de todos y un exterior que ya es propiedad de alguien. Un lugar de borde, de límite, en el que dos personajes ajenos a la propiedad de lo que está al otro lado de la verja, y a la propiedad de lo que ésta está guardando dentro, deciden entrar. Uno, el Rey, el primero que entra, sin la previa intención de entrar, sino con el solo intento de vigilar por el honor de su amigo, Don César, y descubrir la verdad por si acaso algún paso en falso del oculto culpable, y que a causa de una equivocación por parte de la criada termina por entrar disfrutando la ocasión para aclarar sus dudas, y dando efectivamente un paso más en su búsqueda. El otro, el Conde, el segundo y último que entra, y que en realidad según sus planes tenía que ser el primero y el solo, que se adentra con la manifiesta y ya decidida desde mucho tiempo intención de entrar, pero que no encuentra la criada para acogerlo y guiarlo hasta dentro de la casa. Así, en ese lugar de borde donde los dos personajes se encuentran en una situación de transición, ya que no hay que olvidar que ambas las intervenciones que preceden inmediatamente sus entradas al jardín reflejan sus consideraciones y pensamientos sobre lo que están a punto de hacer: tanto el monólogo del Rey, como el diálogo del Conde con Celio que manifiesta toda su agresividad, seguridad, y crueldad, parecen perder sus exactas definiciones, puesto que a la resolución de sus intentos ahora se contraponen la imprevisibilidad de las circunstancias. Y es importante incluso el hecho de que ellos se acercan a la verja del jardín por sí solos. Los dos piden a los que los acompañan, el Rey a los soldados y el

Almirante a Celio, que no prosigan con ellos. Como si se tratara de un hecho que es esencial que ellos hagan a solas, con la plena responsabilidad de lo que están a punto de realizar. Así, una entrada, la del Rey, se muestra como permitida, autorizada por el papel de guía que desempeña la criada, aunque a causa de una equivocación; por lo tanto, sin la mínima intención de adentrarse por parte del Rey, pero con un intento de protección hacia Fénix y en ventaja de ella misma, esa entrada logra un efecto positivo a los ojos del público que asiste a la representación y para la misma historia. En cambio, la entrada del Conde, se configura con las características de una intrusión, como la de un ladrón, y efectivamente su intento era el de poseer con la fuerza algo que se le negaba, ya que “casualmente”, quién sabe si por intervención del caso o por la del dramaturgo, la criada no estaba esperándolo en el lugar concertado. Él entrará, de todas maneras, pero, perdiéndose en el laberinto y en la obscuridad de la casa, su intención negativa no tendrá éxito, provocando así cierta sensación de alivio en un público que en ese momento estaba asistiendo los eventos más envuelto que nunca. En fin, esa verja del jardín del Almirante resultará tomar la connotaciones de separación e incluso de testigo entre las intenciones de protección y de descubrimiento de la verdad de un Rey, las pretensiones de un Conde, y la defensa de una casa, que siempre ha representado el espacio más íntimo, de seguridad, de refugio. Un espacio que normalmente guarda las joyas más importantes, y que en este caso protege a Fénix, así que su violación, como la que realiza el Conde, se configura como el real peligro hacia la misma Fénix, hacia su violación, hacia la vulnerabilidad de una integridad, hacia la destrucción de ese honor que de todas maneras su esposo sigue protegiendo.

Volviendo por un momento al principio de la segunda jornada, resultaría digna de consideración la falta de cambios espaciales que el primer vacío escénico dentro de ella conlleva. De hecho, subrayando solo un breve cambio temporal, los diferentes personajes que protagonizarán la macrosecuencia sucesiva actuarán dentro del mismo espacio que se enseña antes del vacío.

Dentro del quinto acto del texto italiano y de la tercera jornada del texto español la acción presentada se desarrollará en dos lugares distintos, es decir dentro del Palacio del Almirante y del Palacio Real, cuyo cambio se encontrará marcado de nuevo a través de un vacío escénico. Partiendo el texto otra vez en dos partes, la posición del último vacío escénico seguirá coincidiendo, al menos en lo que concierne al aspecto espacial, entre las dos obras. La única irregularidad se muestra en el momento que precede los dos vacíos, momento en que se expresan las quejas de Don César/Mahomet en el texto español y que no se encontraría en el italiano, donde, en cambio, se presentan los desahogos de una Adelaide desesperada, en los que el texto español no se detiene particularmente; de esta manera, el vacío escénico y el sucesivo cambio espacial resultarían

ligeramente anticipados en el texto italiano, aunque las dos obras, al continuar el desarrollo de la acción después del vacío, se abren mostrando paralelamente la misma acción.

No hay dudas que en la elección de los lugares por parte de los dos dramaturgos, éstos prefieren los espacios interiores. Observamos que, en las tres jornadas y en los cinco actos, la acción se desarrolla casi exclusivamente dentro de los dos diferentes Palacios, con sólo dos excepciones. La primera al principio de la obra italiana, que va a mostrar un átrio como contexto de los ensayos generales de la boda, contexto que contrasta, como observamos, con el mismo momento presentado en el texto español; y la segunda en la particular situación de la verja del jardín del Palacio del Almirante, en aquella situación límite, externa pero en perspectiva de un interior. Los momentos son el primer acto en el texto italiano por lo que se refiere a la primera excepción, y la segunda jornada y el cuarto acto por lo que se refiere a la segunda excepción. Si exceptuamos el primer momento, notamos que el particular relieve a la segunda excepción se da incluso por la elección de colocarla en una precisa posición, central en ambas obras, además, por cierto, de la precisa elección del momento del día y del espacio en los que se presenta, que acentúan su carácter precario pero determinante en la obra.

Quizá la particular elección por parte de los dos dramaturgos se explicaría por su profundo interés con respecto a los movimientos interiores de los personajes, a sus estados de ánimo, a sus caracteres, a las reacciones que las circunstancias externas provocan en ellos, en una continua preocupación e investigación y presentación de sus razonamientos, de sus sentimientos, y de la consiguiente actitud que expresan. Una historia, la presentada, que sí progresa, pero en la que gran espacio se deja a las reflexiones y a las descripciones de los pensamientos. Así, la elección de los lugares internos se descubre estrachemente relacionada con el carácter constitutivo de la obra; se podría decir que esos lugares se configuran ya al nacer de la comedia, que la historia requiere precisamente esos lugares naciendo y evolucionando por sí misma, y presentándose así a la pluma del dramaturgo. Se notará, de hecho, según muestran los cuadros de las dos obras, que, tanto en la primera jornada del texto español, en la macrosecuencia B, como en la primera macrosecuencia del segundo acto de la reescritura de Gozzi, las sospechas de Don César y el sucesivo desmayo de Fénix se presentarán en un espacio interior, es decir en el Palacio del Almirante; de la misma manera, la decisión de emplear la estratagema del esclavo negro se producirá en ambas obras en un lugar interior, o sea dentro del Palacio Real, y precisamente en la macrosecuencia C del texto español y en la tercera macrosecuencia del italiano. Luego, al principio de la segunda jornada, en la primera macrosecuencia, el Conde y el Almirante reflexionarán sobre la conjura contra el Rey y ese diálogo tendrá lugar en el Palacio del Almirante, así como la sucesiva llegada de Don César que, inmediatamente después, en la macrosecuencia E, saldrá por primera vez en escena de esclavo

negro, expresando sus temores y presentándose a Fénix y al Almirante. También el tercer acto del texto italiano mostrará un interior, el mismo Palacio del Almirante, y precisamente en la macrosecuencia D, donde se descubrirán los intentos de Adelaide de pedir socorro, las relaciones del Conde y el Almirante sobre la conjura, y la salida de Don César/Acmet. Sucesivamente, en la macrosecuencia F, la acción se desplaza al Palacio Real, donde la Reina expresa sus sospechas sobre la posible traición del Rey, y Fénix intenta revelarle la verdad sobre la noche del incendio; de la misma manera, en la primera macrosecuencia del cuarto acto de la obra italiana, en la que, además, se impide que la Reina se suicide. Después de un breve traslado al espacio exterior, al principio de la macrosecuencia G de la obra española y de la F de la italiana, la acción vuelve, al final de la segunda jornada y del cuarto acto, dentro del Palacio del Almirante, y precisamente delante de la puerta de la habitación de Fénix, donde se encuentran Don César/Mahomet, que está velando, intentando proteger su honor y el de su esposa, el Rey, que, también él, quiere proteger el honor de Fénix (además del suyo), y el Conde, que se había adentrado para ver a Fénix. Se expresarán, de esta manera, dentro de una serie de equivocaciones, todos los temores y las dudas de los personajes. En fin, tanto el texto de la tercera jornada de la comedia-fuente como el del quinto acto de la reescritura se compondrán de dos macrosecuencias: el primer lugar presentado, en la macrosecuencia H de la comedia española y en la G de la italiana, será un interior del Palacio del Almirante, en el que el esclavo negro invitará a Fénix a confiarse con él, a expresarle sus preocupaciones, y en el que Don César/Mahomet reflexionará sobre las dudas acerca de la posible traición del Rey, decidiendo, al final, mantenerse leal, y no matar al Rey, al contrario de lo que le habían pedido el Almirante y el Conde; el segundo lugar, en la macrosecuencia I del texto-fuente y en la H de Gozzi, es el Palacio Real, espacio en el que, finalmente, Don César descubrirá al que intentaba ofender su propio honor y el de su esposa.

De esta manera, emerge que las situaciones más peligrosas en los dos textos, es decir las en detrimento de los personajes que se oponen a los deseos del Conde Enrique y que van buscando la verdad a lo largo de toda la historia, se manifiestan en un espacio exterior. Observamos, de hecho, que, tanto para el momento inicial del incendio como para el de la sucesiva decisión por parte del Conde Enrique de adentrarse en casa de Fénix (es decir la primera macrosecuencia tanto del texto español como del italiano, y el principio de la G de la comedia fuente y de la F del de Gozzi), el enfoque por parte del dramaturgo se realiza fuera de los Palacios. La acción se traslada inmediatamente fuera, y allí toman forma los dos hechos quizá mas dramáticos de la comedia: uno que pone en marcha la acción y el otro que empuja la misma acción hasta su desenlace. Sobre todo en el texto español, se nota de manera más clara el cambio interno/externo, ya que la obra empieza dentro de una sala y luego, con el inesperado incendio, los personajes se desplazan al exterior. De la

misma manera, el pasaje desde el Palacio Real hasta la verja del jardín del Palacio del Almirante señalado también con el tercer vacío escénico de la segunda jornada, que no conlleva un cambio de métrica y que aparece bruscamente, trasladando la acción a otro lugar. Al contrario, en la obra italiana el cambio de lugar en esos mismos dos momentos parece más templado, esperado de cualquier forma, casi acompañado por el curso de la acción, sugerido. Cambio que al principio del texto ni se manifiesta, puesto que, como vimos, la acción, es decir el momento de los ensayos generales, empieza en un átrio. Y en el segundo caso el mismo vacío escénico que se realiza en el texto español, en realidad está precedido por algunos momentos ausentes en el texto-fuente, es decir por algunas intervenciones de la Reina que expresa su desesperación. Se trata de las escenas cuarta, quinta y sexta del cuarto acto en las que la Reina está a punto de suicidarse y Truffaldino se lo impide, anticipando, al quedarse solo, la sospechosa salida del Rey, que de noche y disfrazado se ha alejado del Palacio Real.

Por lo que se refiere a los espacios internos, en la obra española destaca inmediatamente un detalle muy curioso e interesante. Resulta que la comedia se desarrolla dentro de dos Palacios enseñados en el tablado, que son el Real y el del Almirante. Ahora bien, los momentos que se presentan en un Palacio o en el otro no es por casualidad. Hay una puntual elección que va a colocar los hechos de la historia en determinados espacios, distinguiendo cada vez lo que afecta al ámbito público de lo que afecta al privado. Así encontraremos todas las reflexiones de Don César sobre sus sospechas con respecto a una posible traición por parte de su esposa con el Rey, sus incertidumbres, sus pesares, incluso el intento de Fénix de hablar al marido dentro del Palacio del Almirante. En el texto italiano, en cambio, se presentará una continua mezcla de los dos aspectos, y en la séptima escena del segundo acto, inmediatamente antes del vacío escénico, todavía dentro del Palacio del Almirante, el mismo Almirante decide unirse al Conde en la conjura contra el Rey, momento que falta en la obra española, y volviendo a considerar ese aspecto público que ya el Conde había introducido con las amenazas hacia Adelaide. De nuevo, se templará el pasaje al lugar sucesivo, es decir al Palacio Real, donde el Rey reflexionará sobre un problema del Reino, el de las invasiones enemigas en Cerdeña, deteniéndose en un aspecto público.

Con el vacío escénico, en ambas obras, la acción se trasladará al Palacio Real, y con una primera lectura parece que en los dos textos lo público y lo privado van a trenzarse. En realidad, en la comedia española permanece la distinción entre los dos elementos y será lo público el que triunfará en la morada del Rey. Inmediatamente después del vacío hablará la Reina, mostrando sus pesares por lo sucedido la noche anterior, y luego intentando descubrir la verdad al hablar con el Rey. Pero sus intervenciones no nacerán tanto por celos, sino por la preocupación que su Rey pueda ser un tirano. Exactamente el contrario de lo que Gozzi presentará en su obra, ya que allí continuará la

mezcla entre público y privado, y la Reina en este caso, como en general a lo largo de la comedia, expresará sólo sus irrefrenables celos. De la misma manera, al final de la primera jornada y del segundo acto, la Reina pedirá a un Don César convencido de la muerte de su esposa que no parta para Cerdeña. Después de un breve momento donde lo público se ha interpuesto en las dos obras, con el diálogo entre el Rey y Don César sobre la situación de Cerdeña, sobre el posible soldado que se tenía que enviar para luchar contra los enemigos y con la consiguiente propuesta por parte de Don César de partir él mismo, lo privado vuelve a mostrarse en la obra italiana. Lejos de una Reina que no querría que Fénix se quedase sola, sin Don César, porque el Rey quizá podría volver a traicionarla, su ruego a Don César se define a través de otras connotaciones; ella utiliza los términos “poder” y “violencia” al principio de la intervención con la que quiere disuadir a César de partir. Es otra traición la a la que se refiere la Reina, es la traición a la ley y al respeto que ejerce un tirano, el ab-uso del poder detenido. En cambio, mucho más breve sera la intervencion de la Reina en *Il moro di corpo bianco*, donde un estado de ánimo desesperado, ofendido e inquieto casi le quita la palabra, y en seguida se va mostrando una absoluta preocupación por la facilidad con que su marido, principalmente su marido y no el Rey, podría quizá volver a traicionarla aprovechando de una Fénix que está sola y no protegida por el marido. No se puede no notar aquí la condición de las mujeres que aflora de ese diálogo entre la Reina y Don César: mujeres con una capacidad de acción casi totalmente limitada en lo público, y que intentan intervenir y actuar utilizando otras trayectorias y estrategias. La Reina no puede hacer mucho, así que se dirige a Don César con el intento de influir sobre él y orientar de alguna manera sus decisiones.

Acaso es la última intervención de la primera jornada la más engañosa y que nos induce a pensar en una mezcla entre público y privado ahí, todavía dentro el Palacio Real. Se trata de la intervención de Don César, la en la que reflexiona sobre su honor, decidiendo al final quedarse en Sicilia para descubrir quién intenta ofenderlo. Una reflexión donde se unen magistralmente lo público y lo privado en ambas obras. Aunque lo “privado”, hablando de honor, cesa de ser privado. En realidad, en el Siglo de Oro español, y siguen volviendo elementos en confirmación de que la obra en cuestión pertenece al siglo XVII, tanto lo público como lo privado constituían ese honor, esa fama, ese aspecto que se construía delante de los demás y que era esencial. Lo importante era lo que los otros, la sociedad, opinaban de una persona, así que la vida era la vida social. En el momento en el que se destruía el honor, se manchaba la reputación, se perjudicaba la vida social, y así la vida. Lo que se mostraba era lo fundamental. Por consiguiente, al tratar cuestiones privadas y públicas con respecto al honor, en realidad en su reflexión Don César está concentrándose sobre el mismo aspecto, y al final decidirá actuar para protegerlo en sus dos elementos constitutivos: fingirá partir,

fiándose de su hermano en Cerdeña, ya que le había pedido que luchara también por él, para poder permanecer como Mahomet, el esclavo negro.

Al principio de la segunda jornada de la obra española, igual que al principio del tercer acto del texto italiano, la acción se traslada dentro del Palacio del Almirante. Inmediatamente en el texto español, es decir con la primera macrosecuencia, parece realizarse una incongruencia en lo que concierne a la hasta ese momento usual conexión entre lugar en el que se presenta la acción y ámbito al que ésta se dirige. En la primera jornada el Palacio del Almirante había representado el espacio en el que se definían las reflexiones de los personajes en cuanto al aspecto privado, al amor entre Don César y Fénix y los intentos por parte del Conde de estorbarlo; ahora, en esa primera macrosecuencia de la segunda jornada sucede que el Almirante y el Conde Enrique van a dialogar sobre la conjura, reflexionando sobre un asunto que afecta a lo público. Pero es muy curioso que, empezando con informarse acerca de sus planes y del progreso de la conjura, los dos terminarán desahogándose, en particular uno con respecto a la culpa atribuida al Rey del asesinato de su hermano, y el otro, en un aparte, de su amor por Fénix. Particular será incluso la elección de la métrica utilizada: una silva pareada, la única que se muestra en el texto. Luego, el Palacio del Almirante volverá a presentar sus características de espacio de lo “privado”, con un pasaje intermedio en el que Don César sale en escena por primera vez como Mahomet y reflexiona sobre su honor, su amor, y su vuelta de Cerdeña, y acogerá sobre todo los pesares de Fénix.

Con el segundo vacío escénico de la segunda jornada, la escena se desplaza al Palacio Real, donde la Reina manifiesta de nuevo sus preocupaciones a causa de un posible Rey tirano e intenta hablar con Fénix para descubrir la verdad; llegará en ese momento el Almirante que, con toda la formalidad que el espacio en cuestión requiere, impedirá la libre comunicación entre las dos y llevará a su hija a casa. En la comedia italiana, de la misma manera que antes, destaca en cambio el carácter celoso de la Reina, su enfado porque nadie obedece a sus órdenes, y en fin su desesperación. Se llegará así al lugar exterior de la verja del jardín del Palacio del Almirante y sucesivamente se entrará en ese Palacio con un movimiento de los personajes que terminará delante de la puerta del cuarto de Fénix. La misma acción se realizará en el texto italiano. Acción que, igual que en el momento inmediatamente precedente, pero en un espacio exterior, se presenta en un lugar de límite, es decir delante de una puerta que Don César/Mahomet quieren vigilar y que el Conde Enrique quiere abrir para acceder a la habitación de Fénix. Se muestra así el espacio privado dentro del espacio privado, un espacio interno dentro de otro interno, una Fénix que está guardada dentro del Palacio, y dentro de su habitación en el Palacio. Pero, si antes todos los que estaban fuera del Palacio lograron entrar en el Palacio, con o sin intención de hacerlo, en este momento nadie procura adentrarse en el cuarto Fénix. La confusión que se establece es total: por falta de luz, por no conocer

el espacio dentro del que los personajes se están moviendo, por el disfraz de Don César, por la equivocación de Laura. Al final el Conde logra huir, mientras que el Almirante llegará. Se asistirá a un continuo ir y venir, a un continuo entrar y salir de personajes del externo al interno y viceversa. Un continuo acceder y salir, alejarse y acercarse a ese espacio, el espacio “privado”, como hasta ahora se ha configurado el Palacio del Almirante. Y el motivo es efectivamente una cuestión privada, es proteger o raptar a Fénix, y así guardar o destruir un honor; en esta circunstancia, por tanto, bien se explica el hallazgo de un papel, un papel que en la comedia española pierde el Almirante, y donde se elencan los nombres de los conjurados; un papel que Don César/Mahomet cogerá del suelo, pero que no va a leer inmediatamente, datalle importante ese, sino en la tercera jornada, el día siguiente. No se mostrará en escena la lectura del papel, al contrario de lo que acaece en el texto italiano; Don César/Mahomet mencionará el papel sólo en la jornada sucesiva, así que puede ser que lo haya leído la noche antes, pero no se da noticia de esto en la obra, ni se hace ninguna referencia.

Resulta importante señalar dos particulares ulteriores. El primero es que el Palacio del Almirante, en confirmación de su elección como espacio “privado” acogerá alternativamente, unos después de los otros, los temores de Don César/Mahomet y del Conde antes del momento en el que los personajes se encuentran delante del cuarto de Fénix. El segundo particular se relaciona, en cambio, con el Rey, puesto que él afirma haber salido de noche de su Palacio para averiguar las dos sospechas que conciernen a los dos aspectos que se expresan en la obra, es decir lo “público” y lo “privado”. Él se ha enterado de la existencia de una conjura contra él y quiere descubrir los culpables; sabe, además, que alguien está insidiando a Fénix, queriendo destruir el honor de Don César, su amigo, y quiere descubrir el culpable incluso en este caso, y conocer la verdad sobre la noche del incendio. Las consecuencias de su acción serán que él, efectivamente, va a descubrir el culpable de la noche del incendio, ya que Laura está esperando al Conde para guiarlo hasta el cuarto de Fénix, pero no descubrirá nada sobre la conjura. Y es sorprendentemente como la otra solución la encuentre su amigo Don César, que, disfrazado de Mahomet para proteger a Fénix y casi esparando el que la está amenazando, encuentra el papel de la conjura y descubre a los traidores del Rey. Y quizá es un hecho todavía más sorprendente que las dos revelaciones emergen casualmente: el Rey se acerca a la verja del jardín del Palacio del Almirante y de repente la criada lo llama, equivocándose, para que entre. Don César acaba de luchar contra el Rey, y al llegar el Almirante, éste pierde el papel, y él lo encuentra por casualidad. Como dos mitades de la misma tasela del mosaico, los dos van a descubrir uno la verdad del otro, y según un orden preciso: antes, el Rey la de Don César y, luego, Don César la del Rey, pasando por un momento en el que los dos estaban a punto de morir por sus mismas manos, o mejor Don César estaba a punto de matar quien había

descubierto su verdad y podía protegerlo. Emerge, así, la textura de la historia, que se muestra aun más pradojal si pensemos en la lejanía que impide la comunicación de esta verdad a los dos personajes. Un lejanía supuesta, por cierto, que no existe, pero que para la comedia y su desarrollo es real, así que el Rey intentará seguir protegiendo a Fénix, sin que Don César se preocupe desde lejos, aunque dentro de poco tiempo decidirá escribirle una carta para avisarle. Por su parte, el disfraz de Don César impide que él se acerque al Rey para revelar lo que sabe, así que decidirá protegerlo como puede, y seguirá guardando a Fénix, protegiendo su honor, de la misma manera que el Rey intentará bloquear la conjura por sí solo.

De esta manera, los espacios exteriores se muestran como espacios de lo “público” y de lo “privado”, reúnen los dos, esos dos que el dramaturgo español destina a interiores bien determinados.

Después de la lucha en la confusión general durante la noche de la segunda jornada, los dos personajes que siguen entrando en el espacio “privado” del Palacio del Almirante y saliendo de él son esencialmente el Conde y el Almirante, si exceptuamos a Laura que desempeña fundamentalmente una función de guía. Quizá se va subrayando de esta manera el carácter de puente de los dos personajes entre lo público y lo privado, su conexión entre un amor no correspondido, el deseo de venganza y el nacimiento de una conjura, además del deseo de poder; un Conde Enrique que sale del Palacio, después de favorecer el descubrimiento de la verdad por parte del Rey, y un Almirante que entra favoreciendo el descubrimiento de la verdad por parte de Don César en la obra española (ya que en la italiana es todavía el Conde quien favorece también el descubrimiento de esa verdad), para encontrarse los dos inmediatamente después con la vuelta del Conde, aunque sea su primera entrada a los ojos de los demás personajes en escena. Y resulta importante subrayar que el Almirante impedirá que Don César/Mahomet mate al Rey, reservando su muerte para un momento mejor, quizá el de la definición de la conjura, o de todas maneras un momento donde no se muestre ninguna implicación por su parte; se favorecerá, así, el final “feliz”, aunque el Conde morirá, ya que se evitará la muerte del Rey y el éxito de la conjura.

Incluso en la obra italiana se presenta el mismo desarrollo de la acción, pero con algunas diferencias. Por ejemplo, en el momento inmediatamente anterior a la lucha entre el Conde, el Rey y Don César/Acmet, a los mismos Conde y Rey le parecerá oír la voz de Don César. Además, continuará la mezcla entre público y privado que se ha producido a lo largo de los cuatro actos, indiferentemente de los espacios en los que se presenta la acción. Así, en ese final del cuarto acto, se verá a Adelaide que intentará revelar la verdad sobre la noche del incendio al Rey, y al mismo tiempo el Conde Enrique que perderá el papel donde se presentan los nombres de los conjurados, con su darse cuenta de haberlo perdido dentro de poco tiempo. En fin, Don César/Acmet leerá el

papel y reflexionará sobre la conjura, el Rey, su honor y su esposa en en el mismo día, dentro del mismo acto, todavía en el Palacio del Almirante.

En la tercera y última jornada del texto español, se presentará la misma división entre público y privado, por lo que se refiere a los espacios, utilizada en las jornadas precedentes. La acción empieza dentro del Palacio del Almirante, donde se expresarán los desahogos y los pesares de Fénix y de Don César/Mahomet, y hasta un diálogo entre ellos, en el que el esclavo negro la invita a confiarse con él. Sin embargo, aparece un momento en el texto en el que el Conde y el Almirante hablan de la conjura decidiendo pedir a Don César/Mahomet que mate al Rey. Este fragmento, que se encuentra dentro de la macrosecuencia H, es muy articulado. Aunque se hable de la conjura, se notará que las implicaciones de otros elementos serán numerosas. Ante todo, en la acción estarán envueltos incluso Fénix, que escuchará a escondidas y que reflexionará por su parte, y Don César/Mahomet, que a veces saldrá en escena, porque lo llamarán, y a veces se quedará escuchando a escondidas también él. El Conde Enrique reflexionará en sus apartes sobre el amor no correspondido hacia Fénix, que lo ha empujado con mayor determinación a la conjura y del que pronto aprovechará, y Fénix no logrará creer a la implicación de su padre en una conjura contra el Rey y se sentirá otra vez traicionada. Serán, de esta manera, los sentimientos que afectan al ámbito privado los que prevalecerán dentro de la última reunión por parte del Conde y del Almirante, reunión esta en la que deciden anticipar la muerte del Rey, cuya vida entregan en las manos de un esclavo negro, que en realidad es el amigo más fiel de la persona que quieren matar. Así que el ilusorio sentimiento de conquista del amor de alguien, que en realidad es exclusivamente posesión de alguien, puesto que el Conde va a obtener lo que quiere con la fuerza, la desilusión de Fénix por la implicación del padre en la conjura, y el fuerte sentimiento de amistad que emerge de las palabras de Don César, de su inmediata reacción, es decir la de aceptar matar al Rey para salvarle la vida van a triunfar como elementos de lo privado. Se note que Don César/Mahomet no va a detenerse sobre si el Rey puede ser culpable o no de un intento de traición con Fénix y contra él, lo hará sólo sucesivamente; luego reflexionará sobre si debería defender a un Rey que puede haberle ofendido, pero en ese preciso momento no emergerá ninguna duda, su amistad le ha sugerido en seguida lo que debería hacer.

El sucesivo vacío escénico, en ambos textos, marca el desplazamiento de la acción al Palacio Real. Será de nuevo el aspecto público el que prevalecerá, pero siendo el Palacio Real incluso el lugar de desenlace de la comedia, aparecerán dos momentos en los que se manifestará lo privado. El primero resulta ser el del descubrimiento por parte de un Don César/Mahomet escondido, de la culpabilidad del Conde Enrique de la noche del incendio. Culpabilidad a la que se añadirá otra, es decir la de la promoción de la conjura. Se tratará de un momento determinante, ya que Don

César/Mahomet saldrá acometiendo contra el Conde y matándolo. El segundo momento es el último de la comedia, es la reconciliación final entre los personajes de la historia, el perdón, y el anuncio de las bodas entre los criados. Mientras tanto, se había contrastado y destruido una conjura, y se había hecho referencia incluso a otro espacio. Don César había salido para luchar contra los enemigos, enemigos que se explica venían del mar. Por lo tanto, él había ido al puerto, hacia el mar, para luchar. De nuevo un espacio exterior, el tercero de los textos, que va a relacionarse de cualquier forma con el del principio de la comedia. Un espacio al que, esta vez, se accede con la luz natural, de día, en el día de desenlace donde la acción va dirigiéndose hacia un contrapunto feliz, devolviendo cierta tranquilidad a los personajes. Una luminosidad que se contrapone a la obscuridad de la noche del día precedente y del del incendio. Un espacio, de nuevo, que une lo público a lo privado, es decir la fidelidad de Don César al Rey como soldado y como amigo en su lucha contra los traidores. Un espacio, en fin, que no se muestra pero que se menciona, y del que se vuelve a un interno, el público del Palacio Real, donde se restablece formalmente y con aprobación de la autoridad el orden que se había alterado, aunque dentro de un sistema que los efectos de los recientes acaecimientos han modificado para siempre.

De esta manera, entre las dos comedias emerge una diferencia importante en la manera de presentar el desarrollo de la acción dramática. Si el texto español va a enseñar las distintas secuencias como en plano horizontal, es decir eligiendo un espacio preciso según se afronte el aspecto privado de la historia o el público, y garantizando la continuidad de una misma acción a través de la continuidad de la métrica utilizada en una misma secuencia, y a veces no obstante vacíos escénicos y cambios de lugar, el texto italiano va a mostrar el desarrollo de la acción dramática desde un plano vertical, es decir encadenando una escena a la otra, y mezclando los lugares y los momentos en los que la acción se concentra en el ámbito público o privado. El cuadro de la obra española muestra, de hecho, que la primera macrosecuencia presenta un espacio interior al principio, es decir la sala de la fiesta donde tienen lugar los ensayos generales para la fiesta de boda entre Don César y Fénix, y un espacio exterior al final, es decir el espacio inmediatamente fuera del Palacio del Almirante. Se notará que la atmósfera de fiesta, la celebración de un evento privado, el de la boda entre Don César y Fénix, será interrumpida por el estallido de un incendio, el ruido y los consiguientes gritos que proceden del Palacio del Almirante. Los criados y el Rey, por lo tanto, acuden, desde la sala de la fiesta y el Palacio Real, es decir desde dos interiores, hacia fuera, hacia el lugar del incendio. Se crea, así, un momento de transición entre la fiesta, privada, precedente, y el intento de rapto por parte del Conde Enrique. Ese intento de rapto parecería afectar sólo al ámbito privado, pero, en realidad, con la equivocación que se engendra y la intervención del Rey, se establecerá una relación incluso con lo público; y, de hecho, el lugar externo, como

observamos, va a unir los dos ámbitos, público y privado. Se presentarán, así, dos momentos, unidos por una transición, como subraya la métrica, ya que cambiará la asonancia del romance empleado por los personajes, y aunque en el tablado no se encontrarán personajes en escena durante esa transición, los gritos que se oirán proceder desde dentro impedirán el formarse de un verdadero vacío escénico. Esa misma transición se producirá incluso en el texto de Gozzi, aunque los criados, en su movimiento hacia el Palacio del Almirante, no dejan un espacio interior, ya que los ensayos se estaban realizando en un átrio, en un espacio exterior. Se notará, de esta manera, ya al principio de la obra italiana una falta de distinción, en lo que concierne a los lugares donde la acción se desarrolla, entre ámbito público y privado, que, al contrario, se decide mezclar. De la misma manera, las macrosecuencias B, tanto de la comedia española como de la italiana: el espacio propuesto es un interior del Palacio del Almirante (espacio destinado a lo privado en la comedia española), y en el texto-fuente se presentan las reflexiones de Don César sobre la posible traición del Rey y el sucesivo desmayo de Fénix, mientras que en la reescritura de Gozzi interviene también el ámbito público, ya que se aprende la participación del Almirante en la conjura. Dentro del Palacio Real, en la macrosecuencia C de la obra española, Don César decide ir a Cerdeña para luchar contra los enemigos, pero a la noticia de que Fénix no está muerta manifiesta todas sus dudas y sospechas, y luego decide emplear la estatagema del esclavo negro; hay que notar, además, que antes de la reflexión de Don César, la Reina había expresado sus temores sobre el posible cambio tiránico de la política del Rey. La acción que se presenta en la comedia de Gozzi, en la macrosecuencia C, y dentro del Palacio Real, es prácticamente la misma, pero, de nuevo, se asistirá a una mezcla de público y privado, ya que la Reina mostrará sus preocupaciones sobre todo acerca de la posible traición amorosa del Rey.

Al principio de la segunda jornada, en la macrosecuencia D del texto español, se realiza un diálogo entre el Conde y el Almirante sobre la conjura; el espacio en cuestión es el Palacio del Almirante, y, aunque el asunto es el de la conjura, se trata de un diálogo privado, secreto, al que inmediatamente después sucede la expresión de los planes del Conde acerca de su intento de adentrarse en el Palacio del Almirante esa misma noche para ver a Fénix. Sucesivamente, en la macrosecuencia E, todavía dentro del Palacio del Almirante, se dejará espacio a las reflexiones de Don César y a su presentación, como esclavo negro, a Fénix y al Almirante. Dentro del Palacio del Almirante, la macrosecuencia D de la obra de Gozzi mostrará, en cambio, una mayor acentuación en los hechos de la conjura, y lo demuestra también el número de escenas que se le dedican, exactamente el mismo que las destinadas a la llegada y presentación del esclavo negro, mientras que en el texto-fuente el número de versos de la macrosecuencia D es evidentemente inferior al de la E. Con la macrosecuencia F de la obra española, la acción se desplaza al Palacio Real, donde la Reina

expresa sus preocupaciones acerca de la posible tiranía del Rey; por esa razón había llamado a Fénix: para conocer la verdad sobre la noche del incendio; pero, la joven esposa no puede revelarle la verdad porque pronto llega el Almirante. La mezcla de esfera pública y privada presente en los lugares en los que se desarrolla la acción de la comedia de Gozzi, quizá resulta más evidente exactamente en ese momento, es decir en la macrosecuencia E, donde la Reina, en su habitación dentro del Palacio Real, quiere suicidarse porque convencida de que el Rey la traiciona, y sólo su criado logrará aplacar sus celos. Luego, el principio de la macrosecuencia G del texto español y de la F del italiano se desarrollan en un espacio abierto, donde lo público y lo privado van a mezclarse en ambas obras. Pero, cuando al final de las dos comedias, la acción vuelve a un interior, es decir la sala delante del cuarto de Fénix dentro del Palacio del Almirante, vuelve incluso la divergencia con respecto a la división o a la mezcla de los dos ámbitos. Como se ha observado anteriormente, al distinguir algunos momentos que encuentran diferentes posiciones en el tiempo en un obra u otra, en la reescritura de Gozzi se insiste mayormente, en este final de macrosecuencia, en el aspecto público, con el encuentro del papel que contiene los nombres de los conjurados inmediatamente después de la intervención del Almirante que impide que Don César mate al que todavía no ha reconocido y que piensa ser el autor de su agravio, es decir el Rey; al encuentro del papel seguirán la presentación del esclavo moro al Rey, las preguntas del Rey sobre la política de África y, en fin, la lectura en voz alta y en escena del papel encontrado. Y quien ha perdido ese papel, en su enésimo intento de agravio privado, en el texto de Gozzi es el Conde (y no el Almirante), es decir el principal responsable de la conjura, el promotor del agravio público.

Finalmente, en la tercera jornada, la macrosecuencia H de la obra española muestra, dentro del Palacio del Almirante, el intento, por parte de Don César/Mahomet, de hablar con Fénix, para que ella se confíe y revele la verdad sobre la noche del incendio; luego, se definirá la decisión del esclavo negro de mantenerse leal al Rey y salvarle la vida, al contrario de lo que el Conde y el Almirante le habían pedido, mientras Fénix, después de haber casi peleado con Don César/Mahomet, irá al Palacio Real para contar la verdad. En la macrosecuencia I, dentro del Palacio Real, el Rey descubrirá al autor de la conjura, y se restablecerá la paz después de haber vencido a los traidores. En la obra de Gozzi, en cambio, en la macrosecuencia G, se va atribuir mayor relieve al hecho de la conjura, sobre todo a través de las extensas intervenciones, en apartes, de Don César/Acmet que, dentro del Palacio del Almirante, escucha a escondidas el diálogo entre el Conde y el mismo Almirante sobre la conjura. La misma situación se había producido en la comedia-fuente, pero las escenas segunda y tercera del texto italiano, y tercera y cuarta, donde Adelaide pide al esclavo negro que no mate al Rey, ya que había escuchado a escondidas la propuesta de los dos conjurados, y reflexiona a solas sobre la conjura y su voluntad de revelar la

verdad a la Reina, parecen acentuar más el aspecto público. Dentro del Palacio Real, la última macrosecuencia, la H, de la obra italiana propone, como la del texto español, el desenlace, así que inevitablemente lo público y lo privado, las dos líneas constitutivas de las dos obras, van a unirse; y como al principio de la comedia desde un espacio interior (la sala de la fiesta) se realiza un movimiento hacia el exterior y luego hacia un interior (el Palacio del Almirante) en el caso del texto español, y desde un lugar exterior (el átrio de la fiesta), hacia un interior (el Palacio del Almirante) en el caso del texto italiano, de la misma manera, al final se evoca, desde el Palacio Real, un lugar exterior, es decir el mar de donde llegan los enemigos y los conjurados, y de hecho se realiza otro movimiento, el de Don César, del Almirante y de los soldados que van a luchar y, luego, vuelven al Palacio, donde tanto el Rey como Don César han descubierto al culpable de sus agravios. De esta manera, a la luz del análisis, resulta claro como en la obra española se destina puntualmente un espacio u otro al ámbito público o privado, mientras que en el texto de Gozzi las dos esferas se mezclan y las escenas van a encadenarse las unas a las otras, según la entrada y salida de los diferentes personajes.

III.4 Versificación y lenguaje

El negro del cuerpo blanco, al contrario de la comedia de Gozzi que presentará otra configuración con respecto a la estructura métrica, construye el desarrollo de la acción dramática a través del empleo de una determinada versificación. En *Il moro di corpo bianco*, en cambio, se notará como las intervenciones de los personajes no estarán subrayadas por el uso de una métrica particular: como ya se informa en el título, la obra resulta definirse como una tragicomedia en versos sueltos.

En la comedia española son exactamente cuatro las formas métricas que se emplean, y en particular la redondilla, la silva, las canciones con rima asonante, y el romance. Pero, leyendo la obra, emergerá inmediatamente que la difusión de esas estructuras métricas no es homogénea, sino que al lado de una extensa presencia del romance, con diferentes asonancias, encontraremos un uso más contenido de la redondilla y, en fin, un escasa difusión de las canciones con rima asonante (sólo dos), y de las silvas (dos incluso en este caso), de las que una presentará un estribillo. Efectivamente, al observar el cuadro de la comedia, emergerá que en la primera macrosecuencia triunfa el romance, al principio con asonancia en *é-a* y que engloba a una silva con estribillo, y luego con asonancia en *é-o*. La misma forma métrica, es decir el romance, se encontrará incluso en la macrosecuencia B, con asonancia en *á-o* y pre-englobando a unas redondillas, y en la C, con

asonancia en *é-a* y pre-englobando, de nuevo, unas redondillas. Sucesivamente, la macrosecuencia D presentará una silva pareada, y la E un romance en *ó-e*, con una canción con rima asonante en *í-e* entremetida en el romance, y luego, la misma canción con rima en *í-e* se presentará inmediatamente antes de la macrosecuencia siguiente. Luego, en la macrosecuencia F aparecerán unas redondillas y un romance con asonancia en *é-a*, mientras que en la G sólo un romance en *á-a*. En fin, la primera macrosecuencia de la tercera jornada, la H, mostrará un romance en *é-e*, unas redondillas englobadas, y un romance agudo, en *-é*, mientras que la última macrosecuencia, unas redondillas pre-englobadas en un romance con asonancia en *ó-a*.

Ahora bien, ¿por qué el dramaturgo español decide realizar un cambio de métrica en determinados momentos del recorrido de la acción dramática?, ¿por qué no sigue utilizando el Romance? Y ¿por qué emplea tan frecuentemente ese tipo de métrica?

Sabemos que no puede tratarse de algo casual. Experimentamos que, a lo largo de la presentación que los dos dramaturgos realizan de los textos, todo elemento constitutivo nace de una determinada elección por parte de alguien. Podríamos afirmar que todavía es la historia en su evolverse que lo requiere, que lo exige por sí misma, que ya de esta manera se ha presentado al dramaturgo. Como obra del siglo XVII, ésta va a mostrar incluso en el empleo de la métrica las características de aquella Comedia Nueva teorizadas por Lope de Vega. He aquí un fragmento de su *Arte Nuevo* en el que ilustra la especialización del verso, su correspondencia con el contenido que expresa, su relación con el carácter del personaje que lo elige y lo emplea:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas⁶³;
[vv. 305-312]

Notamos, de esta manera, que al ser el romance la forma métrica fundamental de *El negro del cuerpo blanco*, ésta va a explicar la trayectoria que construye toda la acción dramática: el continuo diálogo o, más bien, el continuo intento de diálogo entre los personajes de la historia. Un diálogo interrumpido a lo largo de toda la comedia, hasta poco antes del final; un continuo afán en perspectiva del acceso a la verdad que se concreta en la necesidad de entregar el relato de algo a alguien, o de recibirlo. Una relación, por tanto, que no se define sólo desde el punto de vista del intercambio de un mensaje, sino que también, y evidentemente, se configura como relación con el otro. Esto es: la importancia del encuentro, que la imposibilidad de la relación, y de la

⁶³ L. de Vega, ob. cit.

comunicación de los hechos, perjudica, alejando a los mismos personajes. Y una imposibilidad de relación que bien se cuenta y se explicita en los monólogos, que van a favorecer, en cambio, una más clara relación con el público. Efectivamente, a través de las relaciones de los personajes, en el monólogo y en el aparte, se realiza un perfecto encuentro con el público. Así que el dramaturgo español, al presentar prácticamente casi toda la comedia en romance, forma métrica de arte menor y que utiliza incluso el Rey, va a subrayar este continuo intento de relación que se descubre indispensable para el descubrimiento de la verdad. Y cómo podríamos no considerar que a ésta, al final, se accederá exactamente con dos relaciones: la de Fénix a la Reina, y la del Rey al Conde que Don César/Mahomet escucha a escondidas. Y serán sólo dos relaciones si exceptuamos el papel que Don César/Mahomet escribe al Rey, papel que permitirá al Rey conocer con certidumbre los nombres de los traidores, así que las relaciones, de esta manera, serían tres.

Si es el romance, la forma métrica típica española, el que triunfa a lo largo de toda la comedia, la redondilla es la que se apodera de los momentos después de los dos vacíos escénicos dentro de la primera jornada, del momento después del segundo vacío dentro de la segunda jornada y al principio de la primera macrosecuencia de la tercera jornada, además que después del único vacío escénico presente en esa última jornada. Se trata de los momentos de mayor intensidad emotiva que se encuentran en el texto, donde los personajes, como nos indica Lope de Vega, se detienen sobre sus inquietudes amorosas, sus dudas y sospechas. Estos momentos no son muy frecuentes en la obra, pero los que están van a interrumpir el ritmo del romance, dilatando el tiempo como con una pausa, y envolviendo cada vez más al público en los pesares de los protagonistas; público que se descubre relacionado de manera empática con esos personajes que van casi a confiarse, a “entregarle” sus melancolías. Perlas preciosas estas que se encuentran casi siempre después de un vacío escénico, y muy a menudo después de un cambio de espacio y a veces de tiempo. Reflexiones sobre tormentos de amor que en la obra están protagonizados exactamente por Don César, la Reina, la Reina y el Rey, Don César/Mahomet y Fénix, el Rey y el Almirante. Se trata de los personajes principales de la comedia y el único que falta es el Conde Enrique, casi no pudiera, él, reflexionar sobre cosas de amor. Él que intenta obtener con la fuerza el amor de una mujer que no le corresponde, es decir obtener algo que no es amor; él que pretende que esa determinada mujer lo ame, y en un primer momento parecería una pretensión engendrada por amor, por una necesidad de amor. En realidad, las connotaciones de desafío que sus oscuros planes adquieren van a indicar más un irrefrenable deseo de poder; por tanto, el intento de imponer su voluntad y las amenazas con las que limita la libertad de Fénix parecen quitarle el derecho de expresar sus tormentos de “amor” en redondillas.

¡Cuán lejos de la perspectiva del Conde aparecerá el tormento de Don César en la segunda macrosecuencia de la primera jornada, cuando reflexiona sobre el intento de la noche anterior de raptar a su esposa! Así expresará su estado de ánimo:

Males que advertido toco
de otras penas desiguales,
venid poco a poco, males,
tormentos, id poco a poco.
Anoche (el ansia me abrasa!)
quando lograba (ah rigor!)
de Fénix puro el amor,
a incendios ardió mi casa,
y entre las llamas deshechas,
hallé, con tirana ley,
entre los brazos del Rey
otro abismo de sospechas:
a Fénix (qué mal sosiego!)
pero si hay tan corto espacio
desde mi casa a Palacio,
el socorrerla en el fuego
su causal razón sería;
mas no, que en ansias atroces,
Fénix mi esposa dio voces:
pues de qué voces daría
quando a sus labios se asoma?
mas ay de mi! suerte escasa!
que cuando gime la casa,
es señal que se desploma⁶⁴.
[vv. 318-341]

Particular interés merecen las últimas dos redondillas, es decir las en las que Fénix pide a Don César/Mahomet que no mate al Rey en la primera macrosecuencia de la tercera jornada, y las en las que el Rey dialoga con el Almirante y reflexiona a solas, en la macrosecuencia sucesiva, la I, con respecto a la fatiga que el reinar provoca. Efectivamente, éstas parecerían dos redondillas inusuales por el contenido que expresan, pero si leemos cuidadosamente dentro de ellas notamos que son los motivos de amor los que emergen. En la redondilla que se establece en el ruego de Fénix quizá es más visible, puesto que la joven esposa pide a Don César/Mahomet que no asesine al Rey por evidentes razones de falta de culpabilidad del Rey en esa supuesta tiranía que el Conde y el Almirante, engañado, habían utilizado como pretexto para convencer a Don César/Mahomet. E inmediatamente la reacción de Don César/Mahomet, que se expresa él también en redondillas, será la provocada por los celos, y pensará en una traición de Fénix, en un posible amor con el Rey, y le pedirá de nuevo, pero como Mahomet, que revele el culpable de la noche del incendio, provocando su irritación y su decisión final de ir por sí misma al Palacio Real para avisar al Rey del peligro que está corriendo.

⁶⁴ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia B.

Las últimas redondillas son las expresadas por el Almirante y el Rey en la segunda macrosecuencia de la tercera jornada de la obra. Se trata del momento en el que el Rey firmará la carta para Don César que había mandado que escribiese el Almirante. Una carta en la que pide a Don César que vuelva a Sicilia y en la que ni menciona vagamente su descubrimiento del culpable de la noche del incendio. La única aparente razón de la carta será la inminente realización de una conjura contra él, así que querría que su amigo estuviese a su lado. Emerge, por lo tanto, la delicadeza de un Rey que, después de haber conocido quien intenta manchar el honor de su amigo, no encuentra otra solución que la de pedirle volver para que pueda proteger a su esposa, y le escribe una carta sin ni siquiera aludir de alguna forma a las cuestiones de honor, a sus cuestiones de honor, para que, desde lejos, no se preocupe demasiado y quizá porque de las cuestiones de honor sería oportuno hablar personalmente. Resultará, de esta manera, que la macrosecuencia, la última de la obra, estará impregnada de la preocupación de un Rey hacia su amigo, de una tierna y firme amistad que, después de haber aflorado a lo largo de toda la comedia, se muestra perfectamente en ese momento, que es uno de los finales, a través de unas redondillas que serán las últimas requeridas por la historia. Y curiosamente estas redondillas no se establecerán entre los dos amigos, sino entre el Rey y el Almirante, o sea entre el Rey y uno de los conjurados, y precisamente él que había pensado anticipar la muerte del Rey y había pedido a Don César/Mahomet que la ejecutase.

Es considerable, además, que los únicos dos personajes que emplean las redondillas en momentos en los que se presentan a solas en el tablado son Don César y la Reina. Privilegio este que el dramaturgo español otorga al recién marido de Fénix y a la esposa del Rey, personajes profundamente heridos y particularmente sospechosos por haber encontrado en esa peligrosa noche a sus respectivos consortes juntos, y precisamente una en los brazos del otro. El consiguiente equívoco en el que casi obviamente incorren provocará continuos pesares de amor que a lo mejor solo la redondilla, como bien enseña Lope de Vega, sabrá devolver.

Al lado del romance y de las redondillas se encontrará otra forma métrica en *El negro del cuerpo blanco*: las canciones con rima asonante. Como observamos antes, son dos las que aparecen en el texto y, curiosamente, dentro de una de las reflexiones de Don César/Mahomet y antes de un desahogo de la Reina.

La primera canción se presenta dentro del romance que abre la segunda macrosecuencia de la segunda jornada. Sin cambios temporales, ni espaciales, el cambio de métrica se realiza en esta segunda macrosecuencia después del primer vacío escénico de la jornada, marcando así un cambio de acción. Sirviéndose del romance, Don César/Mahomet cuenta su partir para Cerdeña y su rápida vuelta, pero reflexiona incluso sobre su amor y sus sospechas, que respresentan en definitiva la causa de esa ficción y del disfraz. Pero acaece algo inesperado, de repente se oyen unos músicos

que cantan desde los jardines del Rey y se establece casi un diálogo entre ellos y Don César/Mahomet. Se inserta aquí la canción con rima, que parece animar a Don César/Mahomet en sus búsquedas. Resulta importante subrayar que la música procede de los jardines del Rey, de un espacio externo donde, según el esquema utilizado por el dramaturgo a lo largo de toda la comedia, ámbito público y privado se unen. Pero un espacio externo que rodea, en este caso, ese espacio que es el Palacio Real, perteneciéndole de hecho, que el dramaturgo español ha definido como ámbito de lo “público”. Se delinea, de esta manera, casi un diálogo entre Don César/Mahomet y esos músicos, que podría representar un diálogo del personaje consigo mismo, con su mundo interior. La cercanía/lejanía que se establece entre los dos interlocutores es, de todas formas, la que se mide entre el Palacio del Almirante y el Real, casi fueran unos consejos del Rey, que desde los jardines de su Palacio, desde el espacio que está en el medio entre público y privado, se proponen alcanzar las alturas del Palacio del Almirante en las que se encuentra Don César, ya Mahomet, hasta llegar dentro de su espacio privado.

La Reina será la protagonista de la segunda canción con rima asonante de la obra. Todavía dentro de la segunda jornada, al final de la macrosecuencia en la que se manifestó la otra canción con rima asonante, y durante un vacío escénico “inusual”, precisamente el segundo de la jornada. A través del vacío, que correspondería al pasaje entre tercero y cuarto acto del texto italiano, se establecerá un cambio de lugar y de tiempo, aunque este último es realmente mínimo. La macrosecuencia en cuestión, es decir la F, es la en la que la Reina reflexiona sobre sus dudas acerca de la posible traición de su esposo, de la ofensa que un Rey tirano podría provocar a un valeroso soldado como Don César. Se tratará de una canción mucho más breve con respecto a la anterior, que se colocará al principio de la intervención, contrariamente a la reflexión protagonizada por Don César/Mahomet donde había aparecido al final.

Por lo tanto, si el asunto de las dos intervenciones es todavía el de la búsqueda de la verdad a causa de lo que sucedió la noche del incendio, la forma métrica y, evidentemente, las perspectivas entre las dos son muy diferentes. Don César actúa; él expresa en un romance su partir para Cerdeña y su volver como esclavo negro, y podrá intervenir incluso en lo público en el momento en el que le pedirán que mate al Rey. La Reina, en cambio, sólo reflexiona, expresando sus pesares en unas redondillas, y nunca podrá intervenir en lo público. Intentará actuar como pueda, desde su ámbito privado, aunque no por eso acceda a la verdad más tarde que los demás personajes. De hecho, a lo largo de la obra, y casi al final, el Rey y Don César accederán a un fragmento de verdad, el que no le corresponde, descubriendo uno la del otro, pero para llegar a conocer toda la verdad tendrán que esperar, igual que la Reina, el definirse del final de la comedia.

En fin, se encontrarán dos silvas dentro de la obra. Una aparecerá en la primera macrosecuencia de la primera jornada, exactamente entre los ensayos generales para la boda de Don César y Fénix y la explosión del incendio. Se tratará, en particular, de una silva con estribillo, ya que por tres veces en la estrofa se repetirá el mismo verso. La intervención, expresada por un músico, momento que falta en la obra de Gozzi, parece anunciar lo que está a punto de suceder, puesto que se mencionan cuatro dioses de la mitología griego-latina: Júpiter, Venus, Cupido e Himeneo es decir el dios de los dioses que posee el poder sobre todo, la diosa de la belleza, el dios del amor y el dios de las ceremonias de las bodas, que inspiraba las fiestas y las canciones. Sabemos que Himeneo era incluso un género de poesía lírica griega en la que se apelaba al dios y que se cantaba durante la procesión de la novia a la casa del novio. Y efectivamente, en el estribillo se pedirá al dios en cuestión que venga, y se encontrarán algunos de los aspectos que, luego, irán a trenzarse todos en el recorrido de la historia narrada.

La comedia presentará, además, otra silva, esta vez en el diálogo entre el Almirante y el Conde al principio de la segunda jornada. Una silva con rima interna, a través de la que destaca el apremiante ritmo de las dos intervenciones que se alternan, mostrando el carácter despiadado, cruel y decidido de esa voluntad de llevar a cabo la conjura contra el Rey. Una silva que se presenta entre el vacío escénico después de la primera jornada y el primer vacío escénico “inusual” dentro de la segunda jornada; al contrario, la silva de la primera jornada se había insertado entre dos fragmentos del mismo romance sin que fuese delimitada por vacíos escénicos.

Ahora bien, al considerar el uso de la métrica a través del que el dramaturgo español marca el desarrollo de la acción dramática resulta que la definición de una secuencia no se establece a través de vacíos escénicos, o de cambios de tiempo o lugar, sino a través de un cambio de métrica, y de un determinado cambio de métrica, ya que se puede tratar de una secuencia englobada a la secuencia precedente. No será la entrada y salida de personajes importante para el desarrollo de la acción dramática, que define en cambio la escena “a la francesa”, a ser fundamental, sino la continuidad de la acción. Y como es la palabra que crea la acción, que es por sí misma acción, lo esencial es la continuidad de la palabra, o del verso en este caso. Observa Marc Vitse en la revista *Teatro De Palabras*, donde en un determinado momento cita un fragmento de un artículo que escribió en 1988 sobre *El burlador de Sevilla*:

En la Comedia Nueva, el principio estructurante básico reside en la acción, no en el espacio ni en el tiempo. En la Comedia Nueva es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática, unas veces sí y otras veces no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico. En la Comedia Nueva (más precisamente en la escrita para los teatros comerciales), lo espacio-temporal y su traducción visual en el escenario son segundos (no digo secundarios), mientras que la acción y su señalización métrica (unos dirían auditiva) son primeras (no digo imperialistas). A diferencia de lo que pasa en el teatro clásico francés, la acción dramática, en la Comedia española, no se inscribe en

coordinadas espacio-temporales predefinidas o, mejor dicho, preexistentes. Es la acción la que, podríamos decir, genera el espacio y el tiempo, que no funcionan como marco previamente fijado sino como complementos informativos posteriormente comunicados⁶⁵.

Resulta emblemática, en el caso de *El negro del cuerpo blanco*, la macrosecuencia G: según muestra el cuadro de la segunda jornada, la acción presentada en escena continúa, presentando una sola forma métrica, es decir un romance con asonancia en *á-a*, no obstante los dos vacíos escénicos que se suceden, los dos cambios de personajes y un cambio de lugar. De la misma manera, al principio de la segunda jornada, se establece una distinción entre la macrosecuencia D y la E, ya que, a pesar de que el espacio y el tiempo dramáticos sean los mismos, la acción cambia, como perfectamente señala el cambio de métrica, mostrando antes una silva pareada y luego un romance. Numerosos, en fin, serán los casos en los que dos formas métricas constituirán una misma secuencia, como en la macrosecuencia C o en la última macrosecuencia de la tercera jornada, donde a unas redondillas sucederá un romance: se presentarán, de esta manera, formas métricas que se definen englobadas.

Será Marc Vitse quien distinguirá en su jerarquización entre formas métricas englobadoras y englobadas, atribuyendo a estas últimas algunos elementos constitutivos como el criterio intermétrico, el interlocutivo, el adialógico y, sobre todo, el carácter digresivo⁶⁶. De todas maneras, considerando la particularidad de cada texto teatral y la subjetividad de cada investigador que va a analizar un determinado texto teatral, Marc Vitse especificará en el mismo artículo de *Teatro De Palabras*:

Pero todas estas formas englobadas – y todas las que quedan por identificar y analizar – compartirán ese estatuto de digresión que, lejos de la relativa objetividad del terno de criterios formales, supondrá, para su fijación, un acto, por fuerza subjetivo, de interpretación de parte del estudioso segmentador⁶⁷.

Si por su parte, Marc Vitse reivindica la absoluta importancia del aspecto métrico en la definición de la continuidad de la acción en un texto teatral, más que el espacial o el temporal, y por razones relativas al “valor prioritario del instrumento musical de la métrica⁶⁸” o las menores deturpaciones que la métrica puede sufrir con respecto a los otros aspectos, Fausta Antonucci no está totalmente de acuerdo, y muestra un orientamento más conciliador entre los varios aspectos que componen un texto teatral, sobre todo entre el métrico y el espacial.

Efectivamente, en un artículo compuesto todavía para *Teatro De Palabras* la investigadora explicará:

⁶⁵ M. Vitse, “«Partienda est comœdia»: la segmentación frente a sí misma”, en *Teatro de Palabras*, Revista sobre teatro áureo, número 4, 2010, p. 36.

⁶⁶ M. Vitse, ob. cit., pp. 50-51.

⁶⁷ M. Vitse, ob. cit., p. 51.

⁶⁸ M. Vitse, ob. cit., p. 38.

Por otra parte, también estoy convencida, y lo vengo repitiendo en todas mis contribuciones sobre el tema, que, si el objetivo de la segmentación de una pieza teatral es descubrir mejor cómo funciona, cómo se construye su significación, y cuál es esta significación (o mejor dicho, sus significaciones, pues a menudo son múltiples); si el objetivo, pues. De la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico, sobre todo a sabiendas de que, como parece evidente, los dramaturgos áureos eran muy conscientes de su funcionalidad segmentadora. Mi personal convencimiento es que, cuando logremos profundizar en el conocimiento de cómo actúan (en contraste o colaboración) estas dos estructuras básicas de la pieza áurea, con la ayuda de todos los investigadores que quieran participar en esta tarea, nuestra aprehensión de la realidad, textual y espectacular, del teatro áureo habrá avanzado en mucho⁶⁹.

Si aparece un contraste entre aspecto espacial y aspecto métrico en el momento de definir una secuencia y separarla de la otra es porque, evidentemente, se presenta una polimetría en el texto. Polimetría que va a caracterizar las obras dramáticas del Siglo de Oro español, y que se muestra por lo tanto incluso en *El negro del cuerpo blanco*. La reescritura de Gozzi es posterior, se realiza en 1776, en Italia, y es una obra en versos sueltos. En una ulterior demostración que el texto español no podría pertenecer al Siglo XVIII, bien se recordará que los cánones estéticos y constitutivos del teatro de la Ilustración en España preveían el uso de la prosa o del romance, y para las obras trágicas, del verso endecasílabo pero sin abusar en el empleo de la rima. Como subraya René Andioc⁷⁰, la música y la variedad métrica no estaban previstas.

Al unir belleza poética y eficacia dramática, el dramaturgo de *El negro del cuerpo blanco* va a respetar esa mimesis lingüística, esa adecuación del lenguaje, y del estilo, con el personaje; lenguaje a través del que los distintos personajes van a expresar sus pensamientos, y a través del que, por lo tanto, actúan. Todavía en su *Arte nuevo*, Lope de Vega indicará:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitarte,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres⁷¹.

[vv. 269-279]

Ese “decoro” que comprende cierta actitud de la mujer desde el punto de vista moral y que se expresa en la elección de un determinado tipo de lenguaje. Las dos mujeres “nobles” (no

⁶⁹ F. Antonucci, “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”, en *Teatro de Palabras*, Revista sobre teatro áureo, número 4, 2010, p. 92.

⁷⁰ R. Andioc, “La polémica de las reglas”, en ob. cit., p. 117.

⁷¹ L. de Vega, ob. cit.

considerando a las criadas) de *El negro del cuerpo blanco* respetarán plenamente ese decoro. No saldrán ni un momento de su esfera privada, manteniendo una actitud discreta, recatada y recogida, aunque en el afán destinado al descubrimiento de la verdad sobre sus respectivos esposos. Su lenguaje es dulce, delicado, compuesto, aunque con la oportunas diferencias entre la Reina y Fénix. La distinción no se establece en un diferente uso de formas métricas. Tanto la Reina como Fénix se expresarán en romance y redondillas; tanto la Reina como Fénix en un determinado momento de la historia dialogarán con sus respectivos consortes en redondillas, aunque sólo a la Reina se otorgará la posibilidad de expresar a solas sus pesares en redondillas, ya que Fénix expresará sus tormentos en romance, y muy a menudo con sus criadas. Hay que notar que ella nunca en la comedia se encontrará a solas en el tablado. La única vez en la que está a solas no se muestra en escena, y es porqué esta durmiendo en su cuarto, al otro lado de aquella puerta que la separa de la lucha entre el Rey, el Conde y Don César/Mahomet. En realidad, lo que diferencia el lenguaje de las dos mujeres es su carácter, el estilo que emplean, que a lo mejor distingue las dos diferentes posiciones sociales. El lenguaje de la Reina parece mucho más elevado, se enriquece de muchas y cada vez más diferentes metáforas, símiles, hasta canciones. Un lenguaje calmo, a pesar de los tormentos que la Reina padece, como fluctuante, que vaga en la tenaz búsqueda de la verdad y que a veces las tristezas y las melancolías alteran. Un tipo de lenguaje que parcialmente parece perderse en Fénix, cuyas inquietudes y cuyos temores van a estallar en un una manera de hablar que, aunque guardando cierta dulzura y compustura, a veces muestra la exasperación de la condición de la joven esposa, como su irritarse frente a un Don César que considera posible que ella pueda haberle traicionado, o a un Don César/Mahomet que al final le pregunta de la noche del incendio.

Así la Reina expresará sus pesares en la tercera macrosecuencia de la segunda jornada:

El mar de mi confusión
se volvió a su tempestad,
donde la serenidad
fue mas susto a la razón.
De unos y de otros desvelos,
confusión que sosegaste,
volviste donde encontraste,
de las ondas de mis zelos,
el suspiro en la violenta
tormenta, alivio a que aspiro,
me aflige más el suspiro
por ayre de la tormenta⁷².
[vv. 1477-1488]

⁷² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia F.

En cambio, al principio de la primera macrosecuencia de la tercera jornada, Fénix contestará a Don César/Mahomet que querrá saber si el Rey es el culpable de la noche del incendio de esta manera:

A tí qué te toca ese
aviso? Y por qué saber
tú quieres, o pretendes,
que el Rey fuese o que no fuese⁷³?
[vv.2320-2323]

Aunque manteniendo ese decoro desde el punto de vista moral, el lenguaje de Adelaide que se presentará en *Il moro di sorpo bianco* será aun más impetuoso que el de Fénix. La veremos intentar desahogarse con su padre, con el Rey, y buscar las ocasiones para revelar la verdad que conoce. Y en la quinta escena del tercer acto, alejándose violentemente del Conde Enrique replicará bruscamente:

Ade. (staccandosi con impeto)
Ti scosta. Fuggi ... infernal sfinge ... fera ...
Tipo d'iniquità ... tra tutti gl'empj
Degl'empj capo ... e ...⁷⁴

El ritmo interrumpido que se crea a través de los puntos suspensivos, la inquietud que se muestra, la furia que emerge indicando la desesperada voluntad de defenderse y que en realidad está engendrada por un inmenso miedo de la joven esposa. Una Adelaide un poco diferente, con respecto a la de la comedia-fuente, que Gozzi delinea de manera más activa, con una mayor movilidad en escena, aunque la determinación del personaje quedará la misma y sus intenos se realizarán plenamente al final de la historia, donde los momentos que se refieren a ese personaje coincidirán.

Incluso el lenguaje de la Reina presentará algunas diferencias entre los dos textos. La Reina de la comedia española estará mucho más preocupada por una posible tiranía del Rey, y su lenguaje profundizará mucho este aspecto, expresando numerosas figuras retóricas. Al contrario, la Reina definida por Gozzi estará continuamente desosegada por sus celos y su inquietud bien se manifestará en el lenguaje empleado; las ansias y los irracionales efectos de una pasión como la de los celos no le dejarán mucho tiempo para reflexionar lúcidamente, así que la inquietud de su lenguaje, el aspecto que destaca mayormente, será la inquietud de su actitud.

En lo que concierne al Rey y al Almirante, su lenguaje prácticamente va a coincidir con el que enseñará Gozzi en su reescritura. Se propondrá el ritmo intenso, cadencioso, cerrado que la absoluta

⁷³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

⁷⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena V, p. 184.

resolución de llevar a cabo una conjura conlleva en el uso del lenguaje. Sin embargo, el estilo de los dos personajes que Gozzi elegirá y empleará en su comedia se configura de manera apenas diferente. Sobre todo en el caso del Conde Enrique, el estilo será mucho más determinado con respecto al del Conde Enrique de la obra española. De hecho, si en algunos casos el Conde Enrique de la comedia-fuente se abundanará a momentos de temor y casi de desorientación, preguntándose si todavía está seguro de llevar a cabo lo que ha emprendido, el Conde Enrique de Gozzi no parece mostrar ninguna duda, si dejamos a parte algunos momentos de incertidumbre. Es un carácter en general un poco más maleable y permeable a los hechos exteriores el del Conde del texto español. Cambia, además, entre las dos obras el léxico que el mismo personaje utiliza. Gozzi prestará a su personaje un léxico lleno de palabras mucho más crueles, despiadadas, intransigentes, que cortan cada posibilidad de réplica por parte del otro interlocutor. Un lenguaje que se impone, como el carácter de su personaje, sobre los demás, incluso sobre el Rey y la Reina. Imposición que se mostrará perfectamente en la imposibilidad de la Reina de hablar con Fénix por la presencia del Conde y del Almirante, en las primeras escenas del cuarto acto, y la Reina si irritará en presencia del mismo Conde porque nadie obedece a sus órdenes, a pesar de que es la Reina, y la causa de esta situación se tendrá que atribuir precisamente al Conde. Y cuando en la escena diciséis del cuarto acto el Rey pide sólo al Conde que lo siga, este último mandará al Almirante que lo acompañe y el Rey se encontrará en la total imposibilidad de acción.

Un Rey, incluso él, que se definirá a través del empleo de un distinto lenguaje en las dos obras. Un lenguaje, o mejor un estilo, que expresará mucha determinación, pero también dulzura en las palabras dirigidas a la Reina, a Fénix, al mismo Don César. Por otra parte, el estilo que Gozzi elegirá para su Rey, añadirá un matiz más a su caracterización: se propondrá un número mayor de momentos de reflexión por parte del Rey. Momentos intensos, que muestran quizá una incertidumbre mayor con respecto al Rey de *El negro del cuerpo blanco*; de hecho, en la obra italiana, se va a dejar más espacio, o al menos ese espacio resulta ser más amplio, a la preocupación de un Rey por su amigo, al fuerte sentimiento de amistad entre los dos.

Por lo que se refiere a Don César, la obra española no presentará, o lo hará de forma reducida, el continuo afán en el intento de diálogo con Adelaide, el intento de Mahomet de abrazarla, las felices e inesperadas ilusiones y las improvisas desilusiones. Quedará un poco al margen la vivacidad de la relación amorosa entre Don César y Fénix, las expresiones de las pasiones en su lenguaje. En cambio, en el texto de Gozzi se encontrará un ritmo muy a menudo interrumpido, enriquecido por muchos apartes, por algo que se quiere comunicar, expresar, revelar y que está a punto de ser comunicado, expresado, revelado, pero que se contiene de repente, y serán muchas las alusiones y Don César intentará captar los asuntos que le interesan a través de diálogos de Adelaide con otras

personas, y aun cuando ella se dirige al mismo Don César/Mahomet se tratará de todas maneras de un diálogo con otra persona, es decir con Mahomet, el esclavo negro.

Don César, por su parte, presentará un estilo más determinado, seguro, orientado a la defensa del honor de Fénix, y por consiguiente del suyo, con respecto en la obra italiana. Ya a partir de la decisión de ir realmente a Cerdeña se marca un deslinde con el Don César que Gozzi delineará.

Efectivamente, al cambiar la persona a la que una determinada persona se dirige cambia el tipo de lenguaje que se utiliza, la forma, y muy a menudo el asunto sobre el que se dialoga. En ambas obras se realiza una perfecta adecuación del empleo del lenguaje a la situación en la que los personajes se encuentran. Particularmente evidente resulta, como observamos, en el texto español donde un determinado asunto se desarrolla en un determinado espacio. En la obra italiana, en cambio, se asiste a una mezcla de los aspectos tratados, pero, de todas formas, siempre se presenta un tipo de lenguaje diferente según se está hablando con el Rey o con Martín, un criado, y según quién está hablando con quién, es decir si los dos personajes pertenecen a la misma posición social, o si el diálogo se establece entre dos hombre o dos mujeres. Por consiguiente, se encontrará incluso una perfecta adecuación de los registros utilizados. No obstante el amplio tutear presente en la obra española, que era usual en las comedias del Siglo de Oro incluso entre personajes de posiciones sociales diferentes, se respetará cierto tipo de registro. Desde este punto de vista, en el texto italiano se encontrarán algunos elementos distintos, y hasta nuevos. Guardando de todas maneras el registro conveniente, los criados emplearán la forma de cortesía en su dirigirse a los amos, apelándoles con el *voi* o el *lei*, mientras que los mismos amos se dirigirán a los criados utilizando normalmente el *tu*, aunque algunas veces, y sobre todo por parte del Rey, incluso el *voi*. Considerable resulta el empleo de un lenguaje en tercera persona, en particular empleado por Truffaldino, una máscara, y del reiterado, común y exclusivo uso entre las máscaras del dialecto veneciano, portador de una extrema comicidad, que va a reflejar perfectamente el carácter de los personajes que lo utilizan.

Resulta importante notar que, en ambas obras, son esencialmente dos la repeticiones presentadas que afectan al lenguaje: el contraste entre luminosidad y oscuridad que seguirá emergiendo de las palabras de los personajes a lo largo de toda la historia, contraste que subrayará el desarrollo de toda la acción, con su precariedad, su alternarse de momentos más o menos peligrosos, sus etapas de búsquedas; contraste, en fin, que se pone de particular relieve concretamente en el tablado, sobre todo en la obra de Gozzi que cuida mucho ese aspecto en las acotaciones, con la presencia o la ausencia de luces artificiales, y a través de un mayor o menor grado de luminosidad. La segunda repetición es la que concierne al uso continuo y reiterado de una metáfora, y precisamente la que tiene que ver con el motivo del mar, del puerto, del naufragio. Una metáfora estrechamente relacionada con el carácter precario de la acción que se desarrolla, una metáfora que bien devuelve

esa constante posibilidad de la deriva, del abandono, del peligro que está a punto de superar cualquier forma de lucha que se le opone, pero también de la posibilidad de protección y de seguridad que la imagen del puerto conlleva.

Ahora bien, emergerá, en la obra española, que no sólo en la polimetría sino también en la mezcla de lenguaje, provocada por la mezcla de trágico y cómico, el dramaturgo va a mostrar las características de la Comedia Nueva, seleccionando el tipo de discurso que cierto tipo de personaje va a expresar, y guardando en general los preceptos de verosimilitud. De esta manera Lope de Vega señalaba las ya consolidadas trayectorias de la Comedia Nueva:

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática;
mas cuando la persona que introduce
persüade, aconseja o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persüade o aparta alguna cosa.
Dionos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político,
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas⁷⁵.
[vv. 246-263]

Y especificando más adelante por lo que se refiere a lo verosímil:

[Guárdese de] imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil;
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho,
quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende, no acordarse Edipo
del haber muerto por su mano a Layo⁷⁶.
[vv. 284-293]

El Conde Gozzi mantiene el empleo de la verosimilitud en su reescritura, pero es curioso su presentar la obra en versos sueltos. Gozzi une perfectamente la fórmula trágica y la cómica, desterrando el uso de la música (si exceptuamos los ensayos generales del principio, donde se dice que están pero no se muestran los textos de las canciones escritos en la obra), introduciendo

⁷⁵ L. de Vega, ob. cit.

⁷⁶ L. de Vega, ob. cit.

personajes “bajos” como las máscaras de la *Commedia dell’Arte*, mezclando por consiguiente dos lenguajes distintos, y eliminando, como vimos, el uso de la rima.

III.5 Acotaciones

Si en *El negro del cuerpo blanco* se descubre un uso moderado de acotaciones, en la reescritura de Gozzi resulta importante la intervención del dramaturgo en didascalias que proporcionan indicaciones espacio-temporales y, sobre todo, acerca de los estados anímicos y de la manera de actuar de los personajes. Las indicaciones que se ofrecen a los actores en el texto italiano son más extensas y detalladas con respecto a las que se presentan en el español, y se delinean homogéneamente a lo largo de la comedia, mientras que en la obra española se proporcionan mayormente en la tercera jornada. Las acotaciones presentes en la comedia-fuente son esenciales para la representación, indican la entrada en escena y la salida de los personajes, aunque su desplazamiento dentro del tablado se expresa muy a menudo a través de acotaciones implícitas, es decir las que emergen de las intervenciones de los personajes, y que parecen ser más frecuentes, éstas, que las explícitas. De todas maneras, el empleo de acotaciones, tanto implícitas como explícitas, en general resulta ser más intenso en la obra de Gozzi.

Se notará, de hecho, que en *Il moro di corpo bianco* las didascalias explícitas invaden la comedia: su presencia, que destaca ya sólo visualmente al hojear el texto, revela el cuidado con el que Gozzi componía sus obras y la preocupación para una puesta en escena que se mantuviese conforme a las intenciones del dramaturgo. Según subraya Alessandro Cinquegrani⁷⁷, distinguiendo entre didascalias narrativas, típicas españolas, y descriptivas, que se delinean sobre todo en Francia al final del período ilustrado, el empleo de acotaciones en las obras de inspiración española del Conde Gozzi es indudablemente mayor con respecto al que se muestra en otras comedias de la época, y es muy difícil colocar esas acotaciones dentro de una u otra tipología. Pero en general, sigue aclarando Cinquegrani, su presencia se justifica esencialmente por razones de explicación de la trama presentada, que normalmente es compleja, de cambios repentinos de escena, de complejidad psicológica de los personajes, cuyas intervenciones requieren a menudo una aclaración del tono con el se expresan, para que el lector pueda entenderlas de manera correcta. En particular, la comedia en cuestión enseña didascalias de tipo diferente y con funciones distintas.

El primer tipo de acotaciones reúne las que proporcionan el espacio en el que se sitúa la acción representada. Esas didascalias suelen aparecer al principio de un acto o de una escena siempre que

⁷⁷ A. Cinquegrani, “Le didascalie nel teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 103-105.

se realiza un cambio de lugar con respecto al contexto en el que se desarrollaba la acción precedente. Normalmente ese tipo de acotaciones no están escritas en letra cursiva ni se encuentran entre paréntesis. Como vimos, el primer acto se desarrolla en dos lugares exteriores y contiguos, es decir en el átrio entre el Palacio del Almirante y el Palacio Real e inmediatamente fuera del Palacio del Almirante, y se da noticia del contexto en la nota previa que aparece antes de la primera escena, así que ya el entorno de la corte comunica cierta riqueza y presupone una determinada expectación por parte del público con respecto a los personajes que saldrán en escena y a la situación que se mostrará. El segundo acto se desarrollará en dos lugares claramente distintos: dentro del Palacio del Almirante y dentro del Palacio Real. Al principio, será la habitación de Don César la que se presentará en escena, y en particular se hablará de una “Camera nobile corta di Don Cesare⁷⁸”; como bien explica Alberto Bentoglio⁷⁹, aunque analizando otra comedia de Gozzi, se define *corta* una habitación cuando se pone otro decorado, en el medio del tablado, para que detrás de él, mientras los personajes actúan, se puedan poner las decoraciones necesarias para el cambio de lugar en escenas sucesivas. Efectivamente, en la escena octava de la obra en cuestión se presentará una habitación dentro del Palacio Real con mesas y sillas, muebles que, obviamente, tendrán una función práctica, de apoyo, para la actuación de los personajes. Contrariamente a los primeros dos actos, en el tercero la acción se desarrollará en un único lugar, es decir dentro del Palacio del Almirante, en la habitación de ese mismo personaje. En el cuarto acto, en cambio, los lugares presentados serán tres, y se tratará de uno de los pocos casos en los que, junto con indicaciones espaciales, Gozzi proporcionará indicaciones sobre la luminosidad de la escena, que en este cuarto acto va a corresponder con el avanzar de la noche en el tiempo en el que progresa la acción que se va representando: una cada vez más escasa iluminación en escena, y de la que se da noticia ya al principio, antes que se represente, y una noche que avanza hasta alcanzar su cumbre de obscuridad. El primer lugar de ese cuarto acto muestra una habitación dentro del Palacio Real, la habitación de la Reina, que se propone, igual que antes la de Don César, como *corta*. El cambio de lugar se realiza en la séptima escena, puesto que, después de indicaciones temporales y sobre la luminosidad, se presenta una calle con una verja que conduce al jardín del Palacio del Almirante. Luego, en la escena once, otro cambio: de nuevo un lugar interno, un cuarto dentro del Palacio del Almirante, y otra vez se dan indicaciones acerca de la luz presente en escena. El quinto acto, en fin, mostrará dos lugares: la habitación *corta* del Almirante, dentro de su Palacio, y el Gabinete del Rey, dentro del Palacio Real.

Resulta importante notar, en lo que concierne al tipo de escenografía utilizada, que en muchas ocasiones las comedias del Conde Gozzi presentan una escenografía cambiante, según especifica

⁷⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena I, p. 137.

⁷⁹ A. Bentoglio, “Una filosofa principessa”, en *Studi gozziani*, ob. cit., p. 78.

incluso Moratín que, habiendo asistido a una obra de Ópera del dramaturgo veneciano durante un viaje en Italia, hace referencia a un sistema de cambio durante el desarrollo de la acción dramática. En el caso del eterno rival de Gozzi, en cambio, se suele mostrar en las obras teatrales una escenografía múltiple contemporánea, como en *La bottega del caffè* de 1750, *Il filosofo inglese* de 1759 e *Il ventaglio* de 1762-63.

Ahora bien, el segundo tipo de acotaciones que se encuentra en *Il moro di corpo bianco* incluye la presentación de los personajes en escena, mencionándolos al principio de cada escena. Esas didascalias se encuentran en letra cursiva, pero no entre paréntesis.

El tercer tipo de acotaciones, que se encuentra escrito en letra cursiva y entre paréntesis, se refiere a las indicaciones sobre la entrada en escena de los personajes, su salida, e incluso sobre acciones o ademanes significativos para la representación, como en la escena diciséis del cuarto acto donde se indica, con respecto al Conde Enrique, “dopo un inchino con calma somma⁸⁰”, o en la escena doce del segundo acto donde se puntualiza, con respecto a Don César, “scuotendosi con somma sorpresa⁸¹”, o subrayando en la escena tres, todavía en el segundo acto, con respecto a Adelaide: “levandosi con afflizione ma sussiegata⁸²”. El texto resulta impregnado por esas indicaciones que Gozzi inserta casi a cada intervención de cada personaje, logrando matizar así lo que se dice con una determinada manera de actuar, un específico tono de la voz, una puntual dirección de la mirada. Importante resulta incluso el cuidado con el que, en numerosas ocasiones, el dramaturgo describe detalladamente la entrada en escena de un personaje, las prendas que lleva, su actitud, que de alguna manera anticipa lo que las palabras están a punto de expresar, y esa presentación se realizará a menudo al principio de las escenas. Nótese en la tercera escena del segundo acto:

*(Adelaide uscirà indietro co' capelli disordinati pallida,
desolata, piangente col fazzoletto agli occhi trattenu-
ta da Smeraldina⁸³)*

Y gran relevancia adquiere, sin dudas, la presentación del negro del cuerpo blanco, de Don César/Mahomet o Acmet en su primera salida en escena. En la obra española su primera salida se realiza al principio de la segunda jornada, y precisamente en la segunda macrosecuencia, en un momento en el que Don César/Mahomet reflexiona a solas sobre sus pesares y lo que ha acaecido en su partir para Cerdeña y su rápida vuelta, en esa elipsis temporal que parece haberse producido en la comedia. Mahomet está solo en escena y su extensa reflexión termina con una especie de

⁸⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, p. 223.

⁸¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena XII, p. 170.

⁸² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena III, p. 143.

⁸³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena III, p. 143.

diálogo que se establece entre él y la canción de unos músicos que procedente de los jardines reales. Ese momento, que se podría definir de transición entre el personaje de Don César y el de Mahomet, precederá la salida pública del esclavo negro, salida en la que se presenta por primera vez a los demás personajes. No se encontrarán acotaciones de presentación en el texto, sino sólo el anuncio de Martín, el gracioso, los comentarios de Laura, la graciosa, la breve presentación por parte del mismo esclavo negro a Fénix y la admiración general. No se mencionarán las prendas que lleva, ni su actitud antes que hable: no se encontrarán indicaciones para los actores ni para un público lector. La presentación, improvisa, se producirá de esta manera:

Mart. Señora::- pero qué miro!
San Nicasio, San Onofre.
Laur. Qué tienes? pero qué veo?
señora, un Negro disforme,
como guarda de tesoro,
está allí. *Fénix.* Quién eres, hombre?
César. Señora (ay Fénix divina!)
no mi presencia os asombre,
y decidme si sois Fénix,
esposa de César, porque
para vos traigo esta carta;
y de que esclavo me nombre
vuestro y de César, la suerte
infeliz feliz dispone
sus acasos, porque siendo
preciso arrastrar el golpe,
el hierro de la cadena
suavizó los eslabones,
haciendo, atento al reparo,
quando amable quietud logre⁸⁴.
[vv. 1272-1291]

Será, así, el mismo Mahomet quien hablará de su esclavitud, aunque no parece llevar materialmente las cadenas; él se desplazará libremente, nadie lo acompañará, y nadie propondrá quitar eventuales cadenas. Y entre tanto, se percibirá, a través de las palabras de Laura, cierto prejuicio negativo: ella lo describe inmediatamente como “Negro disforme” y en un primer momento parece referirse al aspecto físico de la persona, pero al encontrarse Mahomet en el cuerpo de Don César (del que no se da noticia de evidentes imperfecciones físicas a lo largo de la comedia), quizá la calificación se referiría a aspectos morales, considerando los comentarios sucesivos de los dos graciosos, y teniendo en cuenta también la ideología dominante con respecto a la religión y a los moros en la España del período.

En cambio, en el texto italiano la primera salida de Acmet sera directamente la pública, la en la que encuentra a los otros personajes, o mejor un solo personaje, es decir Adelaide. Igual que en la comedia-fuente, su salida será anunciada por un criado, pero al contrario del texto español no será

⁸⁴ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

improvisa sino que se hablará de la llegada de ese esclavo negro al final de la escena precedente a la en la que aparece, produciendo no tanto la admiración del criado como la de la joven esposa. La ruptura drástica que se realiza en ese momento con respecto a la obra española se muestra en la presentación del personaje, indicada en el texto de Gozzi por una extensa acotación. Se trata precisamente de la octava escena del tercer acto:

(uscirà un soldato di buon aspetto, poscia Don Cesare da Schiavo moro incatenato, indi l'altro soldato. Faranno tutti, e tre un inchino rispettoso ad Adelaide. I soldati lo faranno con gravità militare. Don Cesare lo farà profondo con le mani al petto all'Orientale. Adelaide sarà sospesa incantata guardando or i soldati, or il Moro.⁸⁵)

Esa acotación permite considerar, ya sólo visualmente y exteriormente, la condición de Acmet. Su presentación se realiza a través de un contraste: notamos que él no sale en escena solo, ni antes de los demás personajes que salen con él (más bien luego se verá que esos personajes lo acompañan), y ya esa falta de primacía, que no se da por motivos funcionales al desarrollo de la acción dramática, lo pondría, al parecer, en una posición más baja de la jerarquía social con respecto a los que lo acompañan, e indicaría de alguna manera una falta de autonomía, una imposibilidad de actuar libremente. La oposición con ese primer soldado que sale en escena antes de él y que se especifica ser “di buon aspetto” dejaría pensar en una caracterización de Acmet que nace por diferencia, si no se explicaría en ese momento la puesta de relieve de una característica propia de un personaje que no es protagonista de la acción y del que no se conoce ni siquiera el nombre. Hay que notar, además, que la que se subraya no es una característica física, aunque a menudo belleza física y del alma solían coincidir, sino moral; belleza esa que, según Gozzi quiere mostrar, reflejando quizá la visión de una parte de la población veneciana de la época, no pertenecería al esclavo negro. Y a lo mejor ese “di buon aspetto” se relacionaría por contraste a aquel “disforme” expresado por Laura en la comedia-fuente. Pero pronto, a esa breve presentación se contrapondrá la acción efectiva de Acmet, que, a lo largo de toda la comedia y ya sólo al contar/inventar su pasado en esa misma escena en la que sale por primera vez, se mostrará como ejemplo de virtudes. No hay que olvidar, es verdad, que se trata de un doble personaje, en el que uno crea al otro e influye en sus acciones. Ahora bien, en la presentación el dramaturgo indica que inmediatamente después del soldado, y entre éste y otro soldado, aparece Don César, de esclavo negro y con cadenas. Cadenas que dentro de poco tiempo, todavía en la misma escena, Adelaide mandará quitar, quitando así los signos exteriores de la esclavitud y dejándole cierta autonomía de actuación. Por último, la acotación muestra otro contraste: en la reverencia a Adelaide, en la

⁸⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena VIII, p. 191.

diferente manera con la que Acmet y los dos soldados la realizan se muestra una clara y explícita referencia a las costumbres orientales que, obviamente confirmando la procedencia del esclavo negro, se oponen a las costumbres típicas de los soldados de la corte siciliana de la época. A través de esa acotación, además, resulta todavía más evidente aquella diferencia entre las dos obras que aparece en el título: *El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra e Il moro di corpo bianco o sia lo schiavo del proprio onore*. Frente a una incertidumbre que emerge al considerar uno o dos personajes en la comedia española, se delinea la claridad con la que el texto italiano presenta el exacto coincidir, la perfecta superposición de las dos figuras, a través de aquel “o sia”, a través de aquel “Don Cesare da schiavo moro incatenato” de la acotación en cuestión, a través de la omisión de extensos momentos de transición, presentes en cambio en el texto-fuente, en los que Don César aparece como Mahomet en el tablado y, quedándose a solas, reflexiona precisamente como Don César, aunque siempre, a lo largo de la obra, sus intervenciones serán precedidas por el nombre “César” en ambas comedias, incluso cuando hablará Mahomet o Acmet. En fin, en ese momento de presentación del personaje, bien se muestra el especial cuidado que el dramaturgo español dirige a la palabra, con un Don César/Mahomet que va actuando en primera persona, mientras que la inclinación de Gozzi parece orientarse mayormente hacia el aspecto visual, las señas, los ademanes, con un Don César/Acmet que no habla inmediatamente, sino que, después de una determinada presentación que el público espectador puede ver y el lector puede leer, será uno de los soldados quien hablará, y presentará al esclavo negro, contestando a una pregunta de Adelaide; efectivamente, ella no se dirige inmediatamente a Acmet, al contrario de lo que hará Fénix, sino que mantendrá la separación impuesta por las convenciones sociales, tratándose de posiciones sociales distintas, y sólo en un segundo momento se dirigirá al esclavo negro y él podrá hablar por su parte. Emergen, así, dos maneras diferentes de construir obras teatrales, pero todavía dentro de aquella espectacularidad que es la condición esencial y constitutiva de toda comedia.

El cuarto tipo de acotaciones, que, como el tercero, se encuentra escrito en letra cursiva y entre paréntesis, se refiere a la manera en la que los actores tendrían que actuar, los sentimientos y las sensaciones que los personajes tendrían que expresar mientras actúan: a esas didascalias, que son muy frecuentes en el texto y anticipan casi cada intervención de cada personaje, pertenecen incluso las que señalan la entonación de las intervenciones, al ser esa última estrechamente relacionada con los diferentes estados de ánimos que cada circunstancia podría provocar en un personaje. Con respecto a esto, resulta emblemático el diálogo entre Don César/Acmet y Adelaide en la primera escena del quinto acto, aunque esa modalidad y ese puntual cuidado hacia la manera de representar de los actores se notarán a lo largo de toda la comedia, y en general de toda la producción

dramatúrgica de Gozzi que, como subraya Paolo Bosisio⁸⁶, solía asistir a los ensayos de sus comedias, mostrando así una particular preocupación hacia cualidades como intensidad e identificación en la actuación que los actores tenían que expresar en el tablado para bien interpretar sus personajes. He aquí un fragmento de *Il moro di corpo bianco* en el que bien se enseña esa práctica utilizada por el Conde; se trata del momento en el que el esclavo negro preguntará a la joven esposa el motivo de sus pesares, intentando conocer la verdad sobre la noche del incendio:

Ces. E sarà ognora indegno
La cagion di saper?
Ade. (con disperazione) Ah son io indegna
Di poter palesarla.
Ces. (con impeto furioso) Indegna! Come?
Ade. (sorpresa) Qual furor ti sorprende?
Ces. (sforzandosi alla calma) Impaziente
Per istinto fui sempre a sensi oscuri;
Perdon vi chiedo. La mia salda fede
Lusingar mi faceva il meritarmi
La vostra confidenza, e di sapere
La cagion del dolor che sì v'opprime⁸⁷.

En fin, dentro del último tipo de acotaciones se encontrarán las didascalias implícitas, cuyo empleo se descubre ser indudablemente mayor en la comedia-fuente que en el texto *riedificato* por Gozzi. Ya en el primer verso de la primera jornada de la comedia española, el dramaurgo ofrece una indicación de tipo espacial, puesto que al empezar la comedia sólo se habían indicado los personajes que salían en escena. Así Martín explicitará el lugar donde él y Laura se encuentran:

Mart. Supuesto que en esta sala
ha de ser, Laura, la fiesta,
en que toda la familia,
mostrando su afecto, intenta
celebrar con un sarao
la feliz unión estrecha,
que mi amo y tu señora
han logrado, bueno fuera
ensayarle antes, porque
no se yerre. *Laur.* Bueno fuera,
y más quando todos ya
prevenidos nos esperan;
y mi señora y su esposo
en esa sala primera,
que a los Jardines del Rey
las ventanas caen, intentan
hacer tiempo. *Mart.* Di, y su padre⁸⁸?
[vv. 1-17]

⁸⁶ P. Bosisio, "Teatro e teatranti nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi", en *Studi gozziani*, ob. cit., pp. 37-43.

⁸⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena I, p. 232.

⁸⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

Paralelamente, también en la comedia italiana, en la primera escena del primer acto, aparece una acotación implícita, pero sólo de tipo temporal, puesto que ya en la nota previa se había indicado el espacio en el que los personajes iban a actuar. De esta manera, a través de las palabras de Truffaldino, se proporciona una información ulterior al espectador, colocando el principio de la acción que se está representando en el octavo día de ensayos generales para la fiesta de bodas, que se acaba de celebrar, entre Don César y Adelaide:

Truff. (levandosi, alto) Che diavolo fanno i virtuosi ballerini di corte, che non vengono? Mangiano il salario, cioè onorario a tradimento. Devo concertare la contradanza di mascherati per comparire nella sala delle nozze del mio Padrone, per decorare la festa, e divertire l'assemblea, e non sapranno nulla. Sono otto giorni, che m'affatico a provare questa mia operazione, ma prevedo che faranno corbellare infine un virtuoso del mio merito, le di cui operazioni sono sempre andate alle stelle⁸⁹.

Sin embargo, en pocas ocasiones se producirá una coincidencia de ese tipo, puesto que en los momentos de la comedia donde se ofrecerán didascalias implícitas en el texto español, muy a menudo el dramaturgo veneciano propondrá algunas acotaciones explícitas, añadiendo detalles, en éstas como en las que insertará y que no encontrarán correspondencias en el texto español, significativos en la construcción de su comedia y para el mensaje que se va a transmitir.

III.6 Iluminación y música

La diferente concepción con respecto al empleo del tiempo nocturno en el tablado entre el teatro español e italiano de los siglos XVII-XVIII influye, evidentemente, sobre una diferente manera de construir obras teatrales y de ponerlas en escena. Según subraya Piermario Vescovo⁹⁰, frente a un teatro español, que tradicionalmente se dirige hacia representaciones con luz natural y diurna, se delinea un teatro italiano que va a presentar un diferente sistema por lo que se refiere al tiempo de noche en escena. Ya observamos la fundamental importancia de la palabra en el teatro español: ahora bien, es exactamente a través de la palabra que se va a resolver la eventual presentación y el posible transcurrir del tiempo nocturno en una comedia, sustituyendo a menudo la descripción de lo que acaece en escena con la narración de lo que ha acaecido. El sistema italiano se configura, en cambio, de manera distinta, reservando al tiempo nocturno un espacio muy amplio, y empleando

⁸⁹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena I, p. 113.

⁹⁰ P. Vescovo, "División en actos y término del día entre España e Italia", ob. cit., p. 108.

por eso recursos escenográficos y luces artificiales dentro de teatros que normalmente eran cerrados. De esta manera se explica la diferencia en número de actos entre las dos obras en cuestión, puesto que, frente a las tres jornadas de la comedia-fuente, Gozzi va a realizar su texto con dos actos más, y no para aumentar la duración de la *pièce* sino, y como bien aclara Piernario Vescovo⁹¹, para devolver totalmente el tiempo de noche, y según una modalidad diferente de proponer cambios temporales. En la comedia española, de hecho, y como observamos, se encontrarán cambios temporales dentro de la misma jornada, mientras que el Conde Gozzi colocará esos saltos entre un acto y otro, modificando, así, el número de actos.

Al emplear el dramaturgo veneciano frecuente y extensamente el tiempo nocturno en sus comedias, sobre todo en las de inspiración española, se enseñará a menudo el tablado a oscuras, o bien con luces artificiales y antorchas que indican el tiempo de noche.

Resultará de particular importancia el empleo de iluminación artificial o la ausencia de luminosidad en *El negro del cuerpo blanco*, pero será sobre todo en la reescritura de Gozzi que el contraste luz/sombra adquirirá todavía más relevancia, al presentarlo el dramaturgo con especial cuidado, puntualmente en sus acotaciones e indicaciones para la puesta en escena. Y no se tratará sólo del aspecto visual: tanto en el texto-fuente como en el de Gozzi, la presencia de luces artificiales en escena, y en Gozzi sobre todo la gradación de la luminosidad presente, no es meramente funcional a la iluminación del tablado para la representación, sino que adquiere una significación particular. Gozzi sublima, *riedifica* y teje exactamente para la transmisión de su mensaje lo que, en relación a la iluminación en escena, estaba presente en la comedia-fuente. E igual que en la obra española, aunque en ésta el empleo del tiempo de noche es reducido y las indicaciones con respecto al uso de luces artificiales o a la casi obscuridad en escena son considerablemente escasas, también en la italiana la conexión entre luminosidad en escena, empleo de términos específicos (que de alguna manera se relacionan con el campo semántico de la luz) en las intervenciones de determinados personajes, y el contexto, la acción que se presenta en escena resulta ser oportunamente estrecha.

En la obra española, como observamos, los momentos en los que el dramaturgo, en acotaciones, o los personajes, en sus intervenciones, hacen referencia a la luminosidad presente en escena o expresan la presencia de luces artificiales son poco frecuentes, pero enfocan etapas cruciales en el desarrollo de la acción dramática. En particular, en la primera jornada serán dos los momentos implicados, y precisamente en las macrosecuencias primera y tercera. El primer momento ve a Don César y al Almirante salir por primera vez en escena: inmediatamente antes de su salida aparecerá una acotación:

⁹¹ P. Vescovo, ob. cit., p. 108.

*Salen equivocados con luces Don César
y el Almirante, Barba*⁹².

Se trata del principio de la comedia, del momento en el que Don César y el Almirante descubren a Fénix en los brazos del Rey en la noche del incendio. Y ya empieza ese contraste que se encontrará a lo largo de toda la obra, ese deslinde entre apariencia y realidad, entre lo que es y lo que aparece, pero que exactamente por el hecho de aparecer en aquel lugar y en aquel momento *es* para los que están presentes, y puede engañarlos. La presencia de las luces, además de indicar que la acción se desarrolla cuando ya ha anochecido, comunica simbólicamente un profundo contraste. Por primero, y hasta sin que el lector conozca los hechos que han acaecido antes y los que van a acaecer, al sólo observar la didascalía se percibe cierta antítesis en ese “Salen equivocados con luces”, puesto que la equivocación se opondría a la luz, tradicional emblema de la razón, de la revelación de la verdad, de lo que es, aunque de manera distinta. No es una casualidad que esos intentos de raptar a Fénix por parte del Conde normalmente se realicen por la noche, igual que muchas simulaciones, y reuniones para tratar de conjuras: es el tiempo que más encubre los engaños, que más favorece la osadía, el desafío de los peligros, la irracionalidad, y por eso conlleva incluso un mayor temor frente al peligro, un miedo amplificado. Ahora bien, aunque el estado de equivocación de Don César y del Almirante que se subraya en la didascalía podría relacionarse con la confusión general en la que se desarrolla la acción, puesto que los dos se encuentran dentro del Palacio cuando estalla el incendio y a la incertidumbre entre si salir del Palacio o intentar apagar el fuego se añade la preocupación hacia Fénix, que oyen pedir socorro pero que no encuentran, esa equivocación parecería relacionarse más con lo que están a punto de ver. De hecho, y por segundo, las luces que traen consigo les permiten alumbrar un cuadro que nunca pensarían ver o imaginarían y que casi no logran considerar realidad. En ese caso, a través de la luz acceden a un engaño, la luz engaña sus sentidos, su vista, y lejos de aclarar la verdad produce equivocación, o mejor les ayuda para descubrir la verdad que está en la base de la comedia. Esa misma luz que engendra equivocación al ver a Fénix en los brazos del Rey y engaño en considerar al Rey culpable de un intento de rapto hacia la joven esposa llevará al descubrimiento de las peligrosas pretensiones del Conde Enrique, despiadado en sus intentos. La luz, que se menciona por primera vez en la obra, si dejamos a un lado las llamas del incendio, pone de relieve un momento que nace por una equivocación, la del Conde (que entrega a Fénix desmayada al Rey, pensando ser el criado que esperaba), y crea otra equivocación a través de la que, para aclararla, se descubrirá la verdad que está en la base de la historia, que la mueve, es decir las pretensiones del Conde. Esa luz, por lo

⁹² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

tanto, juega un papel muy importante; luz y equivocación procederán paralelamente y se trenzarán continuamente a lo largo de la comedia. Todo dependerá del discernimiento y de las reacciones de cada personaje. Efectivamente, después de la profunda admiración y de la incredulidad iniciales, las reacciones de los tres personajes serán muy diferentes. Fénix vuelve del desmayo y, encontrándose en los brazos del Rey, no entiende su papel en el intento, fracasado, de robarla por parte del Conde. El Almirante y Don César descubren que alguien lleva a Fénix en los brazos y están a punto de matarle, pero cuando se enteran de que es el Rey desisten. Y es curioso notar que mientras Don César se dirige al que todavía no ha descubierto ser el Rey apelándole “traidor”, el Almirante empleará en seguida el término “tirano”. De esta manera, a la firme posición del Almirante, en el que ya parece haber surgido el deseo de venganza, a sus breves pero incisivos apartes que seguirán, a la distancia con la que se dirigirá al Rey, a su pararse en el efecto que lo que ha visto ha producido en él (reacción que evidentemente es contraria a las cualidades de sabiduría que aquel *Barba* de la didascalia presupondría), a su pararse en lo superficial que se revelará ser engañoso, se opone una más extensa reflexión de Don César, su poner en discusión, su cuestionar, su dirigirse hacia una resolución, su buscar una explicación a esa improbable traición del Rey, necesitando incluso la profunda amistad que les une. Emergerán, así, dos actitudes distintas, dos decisiones tomadas dentro de un día o poco menos: una para vengarse de quien se considera el culpable de una traición, participando a una traición, y traicionando, en este caso con certeza, a su vez; la otra para considerar cómo se desarrollaron efectivamente los hechos, averiguar lo que acaeció, discernir, aclarar dudas.

El segundo momento en el que aparece una referencia a la luz se realiza en la tercera macrosecuencia de la primera jornada, y se subraya en este caso la evidente relación entre luz y razón. Es Don César, en su larga reflexión al final de la jornada, el que apela su facultad racional para que aclare sus incertidumbres, para que disuelva sus dudas. Él querría partir para Cerdeña y mantener la palabra dada al Rey, pero al mismo tiempo quedarse para velar sobre su honor y el de su esposa. Inmediatamente después pedirá consejo a su corazón:

Entendimiento, qué alumbras?
corazón, qué me aconsejas⁹³?
[vv. 927-928]

Frente a la primera jornada del texto-fuente, los primeros dos actos de la comedia italiana resultan densos de referencias al contraste luz/sombra en escena. Ya en la nota previa el dramaturgo veneciano proporciona indicaciones sobre la gradación de luminosidad que tendría que aparecer en el tablado, representando un lugar externo con varias antorchas encendidas y distribuidas en escena, que alumbrarían extensamente la oscuridad de la noche y el desacuerdo sobre las bodas entre Don

⁹³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

César y Adelaide expresado en la primera escena del primer acto en las intervenciones de Smeraldina y Truffaldino, cuyo estado de ánimo se puntualiza ser melancólico. Incluso en la segunda escena se hace referencia a la luz, mencionando las antorchas que cada músico y bailarín va a coger para los ensayos generales, índice eso de una escena que todavía queda oscura, demasiado oscura para ensayar (si dejamos a un lado el elemento espectacular), no obstante las luces presentes; pero es sobre todo en la tercera escena que el contraste se hace más importante, ya que al enterarse del incendio los criados acuden con sus antorchas al Palacio del Almirante, dejando la escena muy oscura. De esta manera, los criados, en el intento de socorrer a sus amos, se desplazan con las luces dentro de un Palacio que había quedado a oscuras en escena, y en cuya obscuridad se había producido el rapto de Adelaide; al contrario, desde fuera del Palacio la escena ahora queda muy oscura, presentando sólo las llamas del incendio y los gritos de Adelaide. Y será en ese oscuro espacio externo que el Conde, saliendo del Palacio con Adelaide desmayada en los brazos, y el Rey, saliendo de su Palacio para ayudar en apagar el incendio, se encontrarán sin reconocerse, y el primero entregará a Adelaide al segundo. Igual que en la obra española, en este momento el Almirante y Don César saldrán del Palacio con antorchas, queriendo matar al traidor y alumbrando parcialmente la escena, pero el Almirante se enterará de que Adelaide está en los brazos del Rey e impedirá que Don César le mate. La acotación que se encuentra al principio de la escena sucesiva, la octava del primer acto, además de señalar los personajes presentes en escena, está completamente dedicada a la iluminación del tablado, y se especifica:

La Regina, e Pantalone con lume da una parte. Smeraldina con lume dall'altra. Varj servi con lumi, e i detti. La scena si rischiara⁹⁴.

Y la escena se alumbraba en un contexto nocturno en el que cada personaje presente expresa su admiración y su reacción ante lo que ha acaecido; una escena donde la mayoría de las intervenciones son apartes, y habrá que esperar el final para que se realice una comunicación verbal entre los personajes, o mejor entre dos de ellos. Será Adelaide quien hablará antes, suspensa, será su primera reacción, al volver del desmayo, que interrumperá el silencio general, y luego la incitación del Rey, en particular hacia Don César, para que se apague el incendio. A la luz presente en escena se opondrá la inquietud general, la confusión, las dudas y el engaño. Emergerán los sentimientos de celos de la Reina, la voluntad de venganza del Almirante, la admiración del mismo Rey que no logra entender lo que ha sucedido y las incertidumbres de los dos amantes, cuyas reflexiones explicitarán, ambas, la obscuridad de la situación en la que se encuentran, no obstante la

⁹⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena VIII, p. 118.

luminosidad que les rodea en el tablado. Serán sólo dos los términos que claramente comunicarán, si bien en apartes, ese contraste, y emergerán de las palabras de los novios:

*Ces. (da se) Me sfortunato!
Qual laberinto! Oh cieco amore! Io fremo⁹⁵.*

Por una parte, la ceguera de la pasión, expresada por Don César, a la que se une la confusión que en su razón se crea para intentar explicar la situación que se le presenta, por otra, la obscuridad de las dudas y de los peligros a la que hace referencia Adelaide, peligros que se han presentado y que, casi percibiéndolo, probablemente volverán a presentarse:

*Ade. (da se) Lo Sposo irato... il padre...il cor mi scoppia,
Nè posso favellar. Perverso Enrico,
Ipocrita, violento, scellerato.
E' questo amor?... Tu forse al Re ubbidisci?...
No, Guglielmo di ciò non è capace.
Me infelice! Qual bujo, e quai perigli!
Nè favellar poss'io⁹⁶?*

En las escenas sucesivas se mantendrá la misma gradación de luminosidad: se tratará de los momentos en los que el Conde Enrique anuncia haber apagado el incendio y descubre, sorprendido, no haber entregado a Adelaide a su criado, sino al Rey; y será exactamente en el diálogo entre el Conde y su criado, Tartaglia, que el contraste entre la iluminación, aunque escasa, presente en escena y lo que se expresa volverá a extremarse. A las desasosegadas e inquietas palabras de Adelaide sobre la obscuridad y los peligros, a su terror sobre lo que acaba de experimentar y lo que quizá se repetirá, seguirán, tres escenas después, paralelamente las del Conde, el otro protagonista del momento del rapto, con su relato del momento del rapto y del incendio, relato sosegado, ordenado, aunque un poco cortado en el ritmo con frases breves y frecuentes puntos, y a la actual luz presente en escena se opondrá la obscuridad del momento del incendio, el desorden y el fracasado rapto de la joven esposa:

*Enr. Avea l'incendio
Da me tentato posto in un propizio
Disordine il palagio. Io mascherato
Spensi per tutto i lumi. Tra le braccia
Presi Adelaide, e qui correndo giunsi
Colla donna svenuta. In mezzo al bujo
Vidi un Uomo fermo. L'ordin che ti diedi
Te creder me lo fece. Alla richiesta
Confermò d'esser tu. Gli diei la donna;
L'ho eccitato alla fuga; e tu non eri⁹⁷?*

⁹⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena VIII, p. 119.

⁹⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena VIII, pp. 119-120.

⁹⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena XI, p.125.

Hasta el final del acto, se establecerá una relación perfecta entre iluminación y acción escénica: con una luz todavía escasa se presentarán los planes del Conde, la conjura que éste emprendió contra el Rey, el ulterior intento de raptar a Adelaide, la complicidad con Smeraldina, la criada de Adelaide, y la absoluta resolución en conseguir sus fines. Proyectos tremendos esos, oscuros, pero templados por la dedicación de Smeraldina, convencida de obrar en provecho de su ama:

Enr. Anche una serva debile, accecata
Per amor d' Adelaide, ed eroina
Per stolidezza, in mio favor ritrovo⁹⁸.

Al contrario del primer acto, al principio del segundo no se proporcionan indicaciones sobre la iluminación presente en escena, pero a través de acotaciones implícitas se aprende que todo el acto va a desarrollarse durante la mañana del día siguiente al de la boda, y en dos interiores, es decir dentro del Palacio del Almirante y dentro del Palacio Real. Inmediatamente, al principio de la segunda escena, aparecerán unos apartes de Don César, que, reflexionando sobre sus dudas, en un determinado momento sostendrá:

Ces. (da se) E' necessario
Silenzio esatto, ed accortezza estrema.
Parmi...non parmi, e condannar non posso.
Densa nebbia s'oppone alla mia vista⁹⁹.

Si en el acto anterior Don César mencionaba el laberinto como imagen de la confusión que surgía de sus pensamientos, ahora son las tinieblas de sus dudas que se oponen a la claridad de la verdad. De nuevo, se hace referencia de alguna manera a una ausencia de luz, de orden, de armonía interior que va a chocar en este caso con la luz natural, diurna, que tendría que aparecer o representarse en escena, una luz que desde fuera tendría que penetrar el interior representado. Una luz que más que llegar desde el exterior, más que delinarse a sus ojos como una revelación parece originarse del interior del mismo Don César, que sigue reflexionando, aclarando sus dudas, y cuestionando lo que ha sucedido y va a suceder a su alrededor.

Curiosa, en la cuarta escena del segundo acto, resulta la acción de Truffaldino. Adelaide parece estar muerta, pero en realidad se ha desmayado por efecto de un somnífero que Smeraldina le había suministrado bajo sugerencia del Conde, y para que él pudiese finalmente robarla. Truffaldino, que piensa en una simulación de la joven esposa, y para que no se ilusione inmediatamente de la muerte de la que considera la fuente de todos los males de su amo, va a encender una cerilla y la acerca a la nariz de Adelaide para comprobar que verdaderamente está muerta. De hecho, el somnífero es tan poderoso que Adelaide en esos primeros momentos no respira, y va a engañar a los que no conocen

⁹⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena XIII, p. 135.

⁹⁹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena II, p. 140.

el estratagema utilizado, es decir todos excepto el Conde y Smeraldina, así que Don César se desesperará y se pondrá al completo servicio del Rey, ofreciéndose él mismo para ir a Cerdeña y luchar contra los enemigos del Reino, y Truffaldino tendrá que enmascarar con fatiga su alegría. Se opondrá, de esta manera, la luz de la cerilla a la muerte (aparente en este caso), el movimiento a la inmovilidad, el calor a la frialdad, la vida a la muerte.

En la sexta escena del segundo acto, el Conde contesta a Smeraldina que tiene que esperar una “Più opportun’ora” para raptar a Adelaide desmayada, ya que la luz del día va a oponerse a sus oscuros, secretos y ocultos planes. Y de nuevo, en la escena octava, volverá una referencia a luz como anunciadora de verdad, como un iluminante relámpago, al reflexionar el Rey sobre las dudas contra las que Don César lucha, y las tinieblas que lo envuelven:

Un innocente, e Re tuo vero amico
Non s’ avvulisce. Chiaro lampo in breve
Sgomberà i tuoi sospetti; e i tuoi rimorsi
Mi saranno soavi... Ah forse troppo
Mi lusinga il poter d’ un diadema¹⁰⁰.

En la segunda jornada de la obra española, durante la tarde del tercer día sucesivo al de la boda entre Don César y Fénix, son sobre todo las primeras dos macrosecuencias las más preñadas de referencias al contraste luz/sombra. El diálogo entre el Conde y el Almirante en particular, en la primera macrosecuencia, sigue proponiendo la elección del período nocturno para afrontar cuestiones secretas, como las relativas a la conjura, a la traición y al rapto de Fénix, y muy intensas y fascinantes serán las imágenes empleadas en las referencias al Sol, el anochecer y la Luna. En la segunda macrosecuencia, en cambio, se encontrará una referencia al Alba, a ese período opuesto al del anochecer y de la noche, a esa situación límite, de transición entre noche y día, entre oscuridad y claridad, entre incertidumbres y certezas, entre irracionalidad y razón, temor y seguridad. Igual que en la secuencia anterior, también en este caso se trata de un diálogo, y en particular del momento en el que Don César, de esclavo negro, llega al Palacio del Almirante y se presenta a Fénix por primera vez:

Fénix. Fénix soy, dame la carta;
llega. César. Dudan mis temores.
Fénix. De qué? dámela. *César.* Ahora sí.
Fénix. Pues qué diferencia pones
de un punto a otro?
César. Bien grande: *Dale la carta.*
y es mucho que no lo notes,
porque antes mi mano estaba
con discursos muy conformes
dudando llegar al día, *Lee Fénix ap.*
por no unir contradicciones;

¹⁰⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena VIII, p. 160.

mas ahora, que el Aurora
quita el cendal que se opone
a eclipsar rayos de nieve,
que ya tu mano descoge,
llego sin temor, pues media
el Alba entre día y noche.
O qué bien en el jazmín
reverberan mis borrones¹⁰¹!
[vv. 1296-1314]

Entre las dudas de Don César, que teme puedan descubrir su disfraz de esclavo negro y al mismo tiempo que no le importe a Fénix recibir una carta de su esposo, leer sus noticias, y la certeza, en la impaciencia de Fénix de leer la carta, que quizá aquella posible traición con el Rey no existe: se crea un verdadero pasaje en este momento, se renueva un Alba, que de alguna manera Fénix personifica.

El tercer acto de *Il moro di corpo bianco* mostrará una referencia muy original con respecto a la configuración del contraste luz/sombra en la obra. La acción se desarrolla en la tarde del día siguiente al de la boda y después de la tercera escena, en la que con impensable candor el Conde Enrique avisa al incrédulo Almirante de la tristeza de Adelaide, y de que ella le acusa de tremendos delitos (y fingiendo inocencia impide que el Almirante le hable, aconsejándole dejarla en su equivocación, en la obscuridad del no saber, en la ceguera, en el “bujó del ver”), se delinea una octava escena que acoge el primer diálogo entre Don César/Acmet y Adelaide. Después de haber leído la carta de Don César que el esclavo negro le entrega, Adelaide se entera de que Acmet sigue estando arrodillado e inmediatamente le manda que se levante. En su dirigirse al esclavo negro, ella empleará un verbo específico, es decir no el neutro “levantar”, sino el connotado “sorgere”, que la joven esposa va a repetir dos veces y que se opondrá a aquella ciega “negligencia” por haberle dejado en aquella condición hasta ese momento:

Sorgi Acmet. Dona a un'alma desolata
La cieca, ed indiscreta negligenza
Di lasciarti sì a lungo in atto umile.
Sorgi... Tu piangi¹⁰²?

Adelaide, al recibir una carta de su esposo, olvida lo que debería mandar y de nuevo la irracionalidad, la ceguera que la pasión y el dolor provocan, va a triunfar momentáneamente sobre la razón. Ahora bien, Acmet, a través de la intervención de Adelaide, va a realizar un movimiento, un movimiento vertical, abandonando por el momento su condición de humildad, e inmediatamente después abandonando para siempre los signos visibles de su esclavitud, puesto que Adelaide ordena que se le quiten las cadenas. El contraste, por lo tanto, es evidente, ya que de la obscuridad de un

¹⁰¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

¹⁰² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena VIII, p. 194.

visible estado inferior el esclavo negro accede, a través de aquel “sorgere”, a una condición más alta, segura, libre. Se notará, además, que por medio de ese último contraste se enfoca el mismo momento en las dos obras: en el texto-fuente era la imagen del Alba que aclaraba la incertidumbre de la condición de Don César/Mahomet, con la impaciencia de Fénix de leer la carta que le trae; en la reescritura, es el verbo “sorgere”, que de alguna manera se relaciona con el Alba, que produce un pasaje y que inmediatamente después de la lectura de la carta por parte de Adelaide asegura la posición de Acmet. En ambos textos se asiste a un cambio, a la inserción de una taseleta ulterior hacia el descubrimiento de la verdad, que la figura de la joven esposa de alguna manera favorece.

Particularmente significativo resulta, en el cuarto acto de la obra italiana, el cuidado con el que Gozzi subraya las gradaciones de luminosidad en escena. La acción se desarrollará en plena noche y el tablado mostrará tres lugares: la habitación de la Reina dentro del Palacio Real, la verja que conduce a los jardines del Palacio del Almirante, y una habitación dentro del Palacio del Almirante. La acotación al principio de la primera escena indicará el tiempo nocturno y la presencia de lámparas dentro de la habitación de la Reina: así, la atmósfera representada bien se entonará con la acción que se va a presentar, es decir las inquietudes de una Reina que espera a Adelaide para que le revele la verdad sobre la noche del incendio, y luego, cuando el Almirante ordena a su hija volver a casa, la desesperación extrema de una mujer que quiere suicidarse. En esas seis primeras escenas, la oscuridad de la noche se templea con la presencia de algunas lámparas, y eso parece proponerse tanto porque la acción se desarrolla en un interior y sigue siendo dinámica como porque las dudas que afligen a la Reina se templean con la esperanza de acceder a la verdad, y cuando esto no suceda la providencial y oportuna intervención de Pantalone logrará evitar el suicidio.

Desde el interior del Palacio Real la acción se desplaza al exterior, a la verja que permite acceder a los jardines del Palacio del Almirante; se trata de la escena séptima e inmediatamente antes de proporcionar informaciones espaciales, Gozzi puntualiza que no sólo la acción se desarrolla por la noche, sino que esa noche es oscura. Obviamente, representando un exterior, sería inverosímil proponer lámparas que iluminen homogéneamente las calles, pero aquella oscuridad indica también que falta otra luz, la de la Luna. Se trata de una noche totalmente oscura, y exactamente en esa oscuridad se encuentran Brighella, capitán de los soldados reales, algunos soldados, y el Rey. La noche favorece la salida del Rey, ya que la encubre, del Palacio Real para buscar la verdad sobre la noche del incendio; él sospecha, de hecho, que el verdadero culpable volverá a actuar de noche para raptar a Adelaide, así que sale y, no considerando suficiente el amparo de la noche, sale disfrazado. Como el Conde, que en la noche anterior había intentado raptar a Adelaide, y el Rey no lo había reconocido, incluso porque estaba disfrazado, de la misma manera el Rey sale la noche siguiente, disfrazado también él pero para que el verdadero traidor no lo descubra. De esta manera,

el Rey se acerca al Palacio del Almirante, Smeraldina lo deja entrar porque piensa ser el Conde, y el Rey, fingiendo, va a descubrir la implicación del Conde, aunque todavía permanecerán muchas dudas:

Cesare sfortunato!... E' di consenso
Forse Adelaide per tradirti!... Il vero
Si giunga a penetrar di tutto. Un cieco
Dolor mi guida. Vita non ti curo.
Bujo tu mi soccorri; arte m'assisti¹⁰³.

Por lo tanto, el Rey entra en el Palacio del Almirante e inmediatamente después llegan a la verja el Conde y Tartaglia, su criado. En el tablado queda la misma obscuridad de la escena anterior, una obscuridad que todavía no es demasiado intensa: al lado de los crueles planes del Conde se han delineado, como observamos, los intentos de protección hacia Don César y Adelaide por parte del Rey y ahora, en la décima escena, emerge el autor, es decir Tartaglia, de la hoja que ha avisado al Rey de la existencia de una conjura contra él. Y hay que notar, que incluso en este caso, para expresar la anonimidad del texto, tanto el Rey como Tartaglia hablan de “Un cieco foglio” y “un viglietto orbo”.

Con la escena once, la acción vuelve a un interior, es decir dentro del Palacio del Almirante, y el clímax de obscuridad llega a su cumbre. Protagonista de la escena es Don César/Acmet, y Gozzi puntualiza que la escena se hace “oscurissima”. La tensión se percibe cada vez mayor, y dentro de poco tiempo Don César/Acmet, el Rey y el Conde se encontrarán sin reconocerse delante de la puerta del cuarto de Adelaide y Don César estará a punto de matar al Rey. La reflexión de Don César/Acmet que ocupa enteramente la escena once adquirirá, por lo tanto, una doble lectura. En la escena, él está vigilando por la noche delante de la puerta de su esposa, velando sobre su honor; he aquí un fragmento, el principio de su reflexión:

Ciò ch'io sento, e ch'io miro, i miei sospetti
Vie più raddoppia; e oscurità che il vero
Nasconde agl'occhi miei vie più m'irrita.
Tradito sono, ed è vorace pena
Il non poter svelar chi mi tradisce,
Il non poter uccidere, e morire¹⁰⁴.

La obscuridad de las dudas se relaciona, así, con la obscuridad del tiempo nocturno y la falta de iluminación que rodea a Don César/Acmet; una obscuridad que oculta la verdad, que no le permite acceder a ella, al traidor y que por eso le provoca aflicción. Por lo tanto, como las dudas interiores no permiten acceder a la verdad, de la misma manera la obscuridad circunstancial le impide a Don César/Acmet reconocer los hombres que se han introducido dentro del Palacio y contra los que está

¹⁰³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena IX, p. 214.

¹⁰⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XI, p. 216.

a punto de luchar. Los tres van a perderse en la obscuridad de la noche, y otra vez la noche favorecerá al Conde, que huirá del Palacio, y quedando sólo el Rey, la tentación al engaño, a creer su culpabilidad será todavía mayor.

Al enterarse Adelaide del ruido, la escena progresivamente se hace más clara, ya que la joven esposa, pensando ser traicionada, llama a los criados, pide ayuda y que traigan luces; también el Almirante, volviendo a casa en la escena siguiente, oye ruido desde fuera e inmediatamente llama a los criados y pide una mayor iluminación para descubrir lo que está sucediendo. En la escena quince será el dramaturgo quien intervendrá, insertando una acotación explícita al principio de la escena, acotación donde se indica que la escena se esclarece y que los criados y Smeraldina llevan antorchas. Se notará que la presencia de una mayor luminosidad en escena coincide con la ausencia del Conde Enrique, que ya ha dejado el Palacio, y con el descubrimiento por parte de Don César/Acmet de un papel, y precisamente del papel que ha perdido el Conde antes de huir y que revela los nombres de los conjurados. De esta manera, de nuevo el recurso a la luz trae consigo un significado estructural. Don César/Acmet coje el papel del suelo y lo esconde, así que emergiera incluso un contraste entre aquella escena que se ha esclarecido y la simulación, la ocultación del esclavo negro:

In terra un foglio! Si raccolga, e celisi;
Forse più chiari i torti miei rinchiude.
(*lo raccoglie occultamente, e lo nasconde in seno*¹⁰⁵)

Al final de la escena deciséis aparecerá otra acotación, en la que se especifica que los criados dejan las lámparas y se dirigen hacia sus cuartos; en escena quedará sólo Don César/Acmet que, en la escena siguiente, leerá el papel que acaba de encontrar, y entre la sorpresa de descubrir la existencia de una conjura y las dudas sobre cómo debería actuar, decide, en el cuarto oscuro y con el auxilio de las pocas lámparas dejadas por los criados, salvar la vida del Rey, aunque a costa de morir y aunque éste sea culpable de una traición contra él y su esposa.

La tercera jornada de *El negro del cuerpo blanco* presenta ya en la segunda macrosecuencia una referencia a la luz, y es Don César/Acmet quien, habiendo leído la carta que el Rey había escrito para él, para pedir que volviese de Cerdeña, habla de “la luz de su fama heroyca”. Don César/Acmet había fingido aceptar la propuesta del Conde, la de asesinar al Rey, y había sido introducido dentro del Palacio Real, pero al acercarse al soberano que estaba durmiendo en un sillón se entera de la carta escrita para él y la sustituye con el papel de la conjura que había encontrado la noche anterior, para que él fuese informado de los nombres de los conjurados. Pero, de repente vuelven las dudas sobre la implicación del Rey en el intento de raptar a Adelaide, “sombras” que preceden y van a

¹⁰⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XV, pp. 221-222.

oponerse a la decisión sucesiva, la de no obscurar la luz “de un noble pecho” y seguir buscando la verdad hasta encontrarla, no teniendo pruebas de la efectiva culpabilidad del Rey.

La última referencia al contraste luz/sombra se presenta al final de la tercera jornada, todavía en la macrosecuencia I, y en este caso será el Rey quien, mandando al Capitán que busque el soldado valeroso que ha vencido a los enemigos, afirma:

Rey. Capitán, lo que os ordeno,
es, busquéis, por lo que importa,
al Almirante, que altivo
entre las contrarias Tropas
mostró su valor; a fin
de saber, quien con tan loca
osadía, aquí en mi cuarto
entró al Negro; y que conozca
un Soldado, que valiente,
desmintiendo obscuras sombras,
los rayos que fulminaba,
alumbraban su victoria;
y pues cobarde el contrario
huyó al mar, las Galeotas
que estuvieren prevenidas,
vayan siguiendo su rota
tras ellos; y los Soldados
de mi guarda se recojan
a Palacio. *Capit.* Ya obedezco¹⁰⁶.
[vv. 2754-2772]

Evidentemente, el soldado en cuestión es Don César que lucha contra los enemigos, definidos “obscuras sombras” y, vencidos, devuelve paz y resplandores al Reino. De hecho, la luz de la victoria se extiende tanto al mismo Don César como al Reino que el defiende, y se notará que este breve relato al final de la obra podría sintetizar todo el extenso recorrido de Don César a lo largo de la comedia, toda su acción. Don César lucha continuamente durante el desarrollo de la acción dramática, lucha para proteger su honor y el de su esposa, reflexiona sobre el posible culpable, busca pruebas y al final su valor triunfa, y el Conde, su “enemigo”, muere. Trasladando esa lucha a la línea pública, a la conjura que amenaza al Reino, cuyo autor es todavía el Conde, la batalla se realiza sólo al final de la comedia, cuando ya la línea privada parece haber encontrado un desenlace. Los actores de ambas líneas son los mismos, los que se oponen entre ellos son los mismos, y esencialmente de un lado el Conde Enrique, cuyos intentos siguen siendo definidos oscuros, ciegos, y secretos, y del otro Don César, constantemente in vilo entre pasión y razón, entre dudas y esperanzas, y que manifiesta ese contraste incluso físicamente, en la estrategema del negro del cuerpo blanco, entre dos colores, el negro y el blanco, pero siempre, en cada decisión que toma, de esa lucha saldrá la luz de la razón, del discernimiento y de la cautela.

¹⁰⁶ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia I.

En relación al contraste luz/sombra, en el quinto acto de la comedia de Gozzi destaca el diálogo entre el Rey y el Conde Enrique, y precisamente en la octava escena cuando, antes de que Don César mate al Conde, el Rey le ofrece su perdón. Emerge, de hecho, que frente a las pretensiones del Conde, a sus intentos de conquistar el poder, se delinearán las palabras del Rey que va a calificar como “nebbia vana” las riquezas y la importancia que se ostenta, el gloriarse. De esta manera, el poder que el Conde Enrique busca a lo largo de toda la comedia se desacredita, si usado negativamente, ya que distrae de lo que efectivamente merece importancia y cuidado; y volverá, incluso al final de la obra, la referencia a esas tinieblas que no permiten ver con claridad, que se interponen a la verdad, que obstaculan que el sujeto vea en profundidad, mas allá, que engañan y le mantienen en la obscuridad del egoísmo.

Por lo que se refiere al empleo de la música, en *El negro del cuerpo blanco* y en *Il moro di corpo bianco* aflorará que la relación entre las dos obras es inversamente proporcional con respecto a la del empleo del contraste luz/sombra en escena. De hecho, si la obra española presentaba un número inferior, con respecto a la reescritura italiana, de referencias al contraste luz/sombra, en el caso del uso de música y canciones en escena se muestra mucho más rica.

Serán tres los momentos en los que, en la comedia española, se dejará espacio a la música en escena, y aparecerá enteramente el texto de las canciones en la obra. Se trata de la primera macrosecuencia de la primera jornada, y de la segunda y de la tercera macrosecuencia en la segunda jornada. En el primer caso, se delinearán una canción durante los ensayos generales para las bodas entre Don César y Fénix, cuando Martín manda a los músicos que canten, y ellos cantarán una silva con estribillo, mientras cuatro hombres y cuatro mujeres bailarían escuchando esa canción de buen augurio para las bodas que se acaban de celebrar. Pero, si los músicos serán protagonistas exclusivos de la primera canción, saliendo en escena y siendo visibles a los espectadores, en los dos momentos musicales sucesivos ellos cantarán desde dentro y se establecerá casi un diálogo con otro personaje de la comedia, que saldrá solo en escena, alternándose a la música una parte que se actúa. Protagonista del momento musical de la segunda macrosecuencia, es decir la E, será Don César, que sale por primera vez en escena de esclavo negro y reflexiona, dentro del Palacio del Almirante, sobre su amor, su honor y sus sospechas, relatando lo que ha acaecido durante su partir para Cerdeña y su volver; al final de su intervención se oirá una música desde los jardines del Palacio Real que se interpondrá al romance de Don César y, repitiendo por tres veces una canción con la misma rima y poco diferente en las palabras, casi animará al protagonista en perseguir sus búsquedas hacia la verdad. La misma primera estrofa de la canción que había aparecido en la intervención de Don César se repetirá en la tercera macrosecuencia, la F, cuando la Reina saldrá en escena, y antes de expresar sus inquietudes por la posible implicación del Rey en el intento de raptar

a Fénix y el posible cambio tiránico de su política, cantarán los músicos, templando con cierta esperanza las sucesivas y terribles dudas de la Reina.

Resulta importante notar en el texto el orden con el que se proporcionan los momentos musicales y salen en escena los personajes implicados en ellos. Las tres intervenciones se realizan siempre al principio de una macrosecuencia: la primera al empezar la primera jornada, la segunda al principio de la segunda macrosecuencia de la segunda jornada, y la tercera al principio de la tercera macrosecuencia, todavía de la segunda jornada; emergerá, además, que las últimas dos macrosecuencias se delinearán ambas después de un vacío escénico, mientras que la primera, evidentemente, se presentará al principio absoluto de la comedia. Se notará también que el tiempo nocturno será el tiempo favorito para acoger a los tres momentos musicales, ya que los músicos cantarán durante la noche del primer día en el que se desarrolla la acción dramática, y la tarde-noche del tercer día sucesivo. E incluso el espacio donde se colocarán esas tres intervenciones será del mismo tipo: cada vez que se oirá música en escena siempre se presentará un interior. De hecho, se mostrarán la sala de la fiesta donde los músicos ensayan para las bodas antes, una habitación dentro del Palacio del Almirante luego (aunque la música llega del exterior) y una habitación dentro del Palacio Real al final. Aflorará, además, que cada momento musical conlleva un cambio de métrica, pero nunca, en los tres casos, se constituirá una secuencia que presente exclusivamente un momento musical: se trata, como subrayaría Marc Vitse¹⁰⁷, de secuencias englobadas en otras (englobadoras), esencialmente por presentar un carácter estático, y no contribuir al progresar de la acción dramática. Y efectivamente, como observamos, esos momentos musicales son momentos de relatos y reflexiones, en los que la acción se para para dejar espacio a la expresión de los sentimientos de los personajes o a ensayos generales destinados a la diversión. Por lo tanto, emergerá que, en el primer caso, la música en escena, bajo la forma de una silva con estribillo, se insertará entre un romance, y no se propondrán cambios de tiempo y espacio con los momentos inmediatamente precedentes y sucesivos; en el segundo y en el tercer caso (no se mostrarán cambios de tiempo y espacio en el segundo caso mientras que en el tercero sí, aunque el cambio de tiempo es poco significativo), el momento musical aparecerá durante y después de un vacío escénico que había conllevado un cambio de macrosecuencia y un cambio de métrica: dentro de esa nueva macrosecuencia la intervención musical presentará una métrica diferente: una canción con rima asonante con su propia versificación dentro de un romance en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada, y la misma canción con rima asonante que había aparecido antes, con la misma versificación, dentro de unas redondillas en la tercera macrosecuencia de la segunda jornada.

¹⁰⁷ M. Vitse, ob. cit., pp. 30-32.

Ahora bien, indudablemente no es una casualidad que, para los momentos en cuestión, el dramaturgo elija el mismo tiempo nocturno, el mismo tipo de espacio y el mismo tipo de colocación en la obra. Las intervenciones musicales, como observamos, enseñan momentos de reflexión de los personajes y se realizan en situaciones cruciales, que preceden momentos esenciales para el desarrollo de la acción dramática. Los tres momentos representan, todos, momentos de incertidumbre, y de alguna manera de espera para algo que dentro de poco sucederá, así que perfectamente el tiempo nocturno y el espacio interior se adecúan a la situación mostrada en escena. La expresión de los sentimientos personales, de las dudas, igual que las celebraciones de la fiesta en las que se deja espacio a la diversión y parcialmente se pierde el control racional parece encontrar como tiempo favorecido el nocturno, las sombras de la noche que amplifican los temores, las sospechas sometidas normalmente al orden de la razón durante la luz del día, como ya observamos, y que parecen estallar al externo durante el tiempo nocturno. Y el espacio interior, espacio favorecido por el dramaturgo para la expresión de los estados de ánimo por parte de los personajes, parece representar ese mundo interior donde se suceden continuas búsquedas, y análisis y conflictos. De esta manera, el carácter inmóvil propio de esos momentos parece preñado de acción, que efectivamente estalla en la situación inmediatamente sucesiva. Pero destaca que la función de la música, igual que su empleo, por supuesto, difiere entre las tres intervenciones en las que aparece.

En el primer caso, la música, además de tener una función de buen augurio para los novios, presenta una función premonitoria, puesto que de alguna manera anticipa lo que va a suceder a lo largo de la comedia. Los músicos, y los bailarines, protagonizan un momento precedido por el diálogo entre Martín y Laura que habían contextualizado la acción que se presentará, y seguido por el acaecimiento que efectivamente pone en marcha la acción, es decir el incendio que estalla por voluntad del Conde. En el segundo caso, el momento musical se define a través de una función de incitamiento, de interacción con el protagonista, Don César/Mahomet, aunque las intervenciones parecen avanzar paralelamente y presentan métricas distintas, se establece de alguna manera un diálogo entre ellos, reaccionando recíprocamente a cada intervención. El momento en cuestión se inserta entre la extensa reflexión de Don César, y precisamente al final de ella, y el breve desahogo de Fénix, al que seguirá la presentación del esclavo negro a la joven esposa. De nuevo, por lo tanto, un momento inmóvil, donde a través del romance Don César relata los acaecimientos que no se han mostrado en escena y expresa sus preocupaciones, que engendra una situación importante para el desarrollo de la acción dramática, que contribuye de manera significativa en el prograssar de la acción. Y resulta necesario recordar que la segunda macrosecuencia de la segunda jornada, exactamente dentro de la que se delinea el segundo momento musical, se define después de un vacío escénico, vacío ese antes del que se había presentado una macrosecuencia, es decir la D, en la

que el Conde y el Almirante afrontaban los planes de la conjura, y el Conde en particular seguía reflexionando sobre el éxito del enésimo intento de raptar a Fénix. Incluso en la primera jornada, el primer vacío escénico aparecerá después de un momento, al final de la macrosecuencia A, en el que el Conde habla, aunque con Celio, su criado, de su amor por Fénix, amor que se descubre ser el motivo de la conjura; y el principio de la macrosecuencia siguiente, la B, propondrá las dudas y las sospechas de Don César. El sucesivo interlocutor de Don César, en lugar de la música que aparece en la segunda jornada, había sido Martín, su criado, que quería aconsejar a su amo, pero que éste había rechazado; e inmediatamente después seguirá el intento de diálogo con Fénix, aunque Don César está tan airado que no logra hablar con ella. Se trata, como se observará, de la misma estructura que se establece alrededor del primer vacío escénico dentro de la jornada sucesiva, la segunda, incluso porque el principio de la tercera macrosecuencia, la C, que sigue el segundo vacío escénico dentro de la primera jornada está protagonizado por el desahogo de la Reina, inmediatamente precedido por una breve intervención del Rey, y en la segunda jornada se presentará la misma estructura, pero sustituyendo el papel del Rey con el de la música, en la macrosecuencia F.

Efectivamente, en la tercera macrosecuencia de la segunda jornada, la función del elemento musical parece ser introductiva a las reflexiones de la Reina; si en la primera jornada era el Rey quien desempeñaba ese papel, preguntando a la Reina el motivo de su tristeza, ahora ya el diálogo con el Rey parece haberse cortado (después del segundo vacío escénico, el inmediatamente sucesivo, el Rey saldrá por la noche, disfrazado y con guardas, para descubrir el verdadero culpable de la traición contra Don César y Fénix, y la Reina no sabrá de su salida), las preocupaciones de la Reina parecen aumentadas, y su inquietud por un posible uso tiránico del poder por parte del Rey se han exacerbado; ya no es suficiente, ya antes no lo era, un diálogo con el Rey, y la introducción a la expresión de sus pesares está proporcionada por la música, con la que no se establece una interacción, como en el caso de Don César, sino que, y no obstante cierta esperanza, y ánimo en perseguir las búsquedas, que emerge de la música, la Reina expresa sus pesares, sus melancolías, en una intervención cuyo contenido y palabras son diametralmente opuestas a las de la música que les anticipa. De esta manera la canción introduce el desahogo de la Reina:

Rapaz Cupidillo
ciego Dios lince, no te retires,
que en riesgos de los instantes
hay contingencias posibles¹⁰⁸.
[vv.1473-1476]

¹⁰⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia F.

E inmediatamente después de la intervención de los músicos, que cantan desde dentro igual que en el caso de Don César, la Reina, como si no hubiera escuchado en realidad las palabras de la canción, va a expresar toda la confusión que se esconde dentro de ella, sus dudas, la falta de explicación a sus preguntas, y su intervención terminara precisamente con dos preguntas, de las que la última, “quién me dirá la verdad?¹⁰⁹”, entre esperanza y resignación introducirá de alguna manera la llegada de Fénix, que la Reina había llamado precisamente para descubrir la verdad sobre la noche del incendio.

La presencia de esos elementos musicales, en particular el cuidado con el que el dramaturgo dispone los elementos en cuestión dentro de la obra y el orden, la simetría con los que se estructuran las salidas en escena de los personajes avaloran la tesis de atribución de la comedia a Francisco De Leyva Ramírez de Arellano. Según subraya Diego Símini¹¹⁰, el uso de la música se repite en diferentes comedias escritas por Francisco De Leyva, y la función que se le atribuye es a menudo una función premonitoria o meditativa¹¹¹. Símini reflexiona incluso sobre la implicación, en algunos casos, de personajes de la comedia en las partes en música, partes que no son prerrogativa exclusiva de músicos o cantantes no protagonistas de la acción dramática presentada, y se observará que “hasta se asiste a diálogos cantados” entre los personajes, forma que de alguna manera se descubre en *El negro del cuerpo blanco*. Otro elemento importante, demuestra Símini, se encuentra en la práctica habitual de Francisco De Leyva de colocar las partes musicales en momentos esenciales de la acción dramática, poniendo de relieve determinadas intervenciones de los personajes, y enriqueciendo de esta manera la obra, al presentarla con mayor espectacularidad:

En esto Leiva se configura como un dramaturgo “total” ya que concibe su texto espectacular previendo de manera precisa la presencia de intervenciones musicales¹¹².

Entre los rasgos peculiares que subraya Diego Símini, cabe señalar incluso la habilidad del dramaturgo en componer versos, el uso y la mezcla de distintos registros lingüísticos, y sobre todo la simetría con la que estructura sus comedias. Escribe el autor:

La estructura dramática de sus obras suele demostrar cierto afán de simetría y por tanto la trama funciona según un esquema equilibrado (prueba de ello podría ser *No hay contra lealtad cautelas*, en que hay una doble intriga, que va avanzando de manera dosificada y paralela). [...] En las obras del malagueño se

¹⁰⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, secuencia C1, v.1500.

¹¹⁰ D. Símini, “Autores andaluces en la «parte XL» de las «escogidas»”, en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (28-31 de marzo del 2009)*, Elisa García Lara, y Antonio Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, (Colección Letras n°57), 2011, p. 178.

¹¹¹ D. Símini, “A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ob. cit., pp. 229-234.

¹¹² D. Símini, “A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ob. cit., p. 234.

observa pues un elevado rigor formal y una atención por algunos rasgos estilísticos: simetría estructural, metateatralidad, atención constante a la música como recurso dramático, a menudo asociado al énfasis expresivo de los versos¹¹³.

A la luz de las características estilísticas que el autor enumera, parece todavía más probable atribuir la autoría de *El negro del cuerpo blanco* a Francisco De Leyva, puesto que muchos de los rasgos que pertenecen a su modalidad compositiva y que destacan de sus obras afloran de la comedia en cuestión.

La reescritura de Gozzi, en cambio, resulta pobre de referencias musicales. El único momento en el que se da noticia de la presencia de la música se descubre en la segunda escena del primer acto, cuando, durante el octavo día de ensayos generales, Truffaldino manda a los músicos que toquen y a los bailarines que bailen, y los coordina y enseña, siendo su maestro. Sin embargo, no aparecerán textos cantados, ni siquiera se cantará, ni de la música que se toca, así que no es posible conocer el tipo de baile puesto en escena, aunque quizá, como emerge de la escena, Truffaldino parece inventárselos, ni la música que se va a tocar. Aunque no se puede considerar música, todavía en la segunda escena se da noticia de otro elemento que afecta la esfera sensorial del oído, que es el clamoroso ruido engendrado por el incendio. De hecho, igual que en la obra española, incluso en la de Gozzi, los ensayos genarelas seran interrumpidos por el estallido del incendio. Si dejamos a un lado murmurios y otros poco significativos ruidos, en la obra de Gozzi se presentarán sólo esos recursos musicales y auditivos.

Sin embargo, no sorprenderá la escasa presencia del elemento musical en *Il moro di corpo bianco*, puesto que, como bien explica Gérard Luciani¹¹⁴, el empleo de la música en el teatro de inspiración española del Conde Gozzi fue modesta, en cantidad, y no se mostró en todas sus obras. Según subraya Luciani, el elemento musical en las obras de Gozzi representaba un recurso ulterior para “atraer y mantener” la atención del público, en función de la transmisión de cierto mensaje, así que inevitablemente el dramaturgo otorgaba a la música una parte en la acción, le atribuía a la música una parte importante en ella. Y considerando la esfera del sonido, puntualiza Luciani, será frecuente el empleo de la alteración de las voces, dentro del motivo de la simulación, elemento importante para el desarrollo de la acción dramática y que emergerá incluso en *Il moro di corpo bianco*.

¹¹³ D. Símini, “A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ob. cit., p. 238.

¹¹⁴ G. Luciani, “Carlo Gozzi e la musica”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 707-717.

Aunque no apareció en todas sus comedias de inspiración española, Andrea Fabiano¹¹⁵ descubre una presencia constante del elemento musical, cuyo empleo, también en este caso, manifiesta el habitual cuidado, ahora hacia los cantantes y los músicos elegidos para representar en sus obras, que Gozzi dirigía a sus composiciones. Como aclara Fabiano, en los casos en los que Gozzi mantiene en sus reescrituras los elementos musicales presentes en el texto-fuente, la música no se configura como esencial para la construcción de la acción dramática, sino que constituye un elemento ulterior, enriquecedor de la espectacularidad de la obra y de la variedad expresiva. Entre las diferentes funciones, elencadas por Fabiano, que el dramaturgo veneciano atribuye a la música, la que se repite mayormente resulta ser la amplificadora de la espectacularidad de la puesta en escena. Y será exactamente esa función la que aflorará en *Il moro di corpo bianco*. Fabiano pone de relieve el empleo paródico, de contraste, de los bailes que se realizan durante los ensayos generales, en la segunda escena del primer acto. De hecho, de lo cómico expresado por Truffaldino en su coordinación de los ensayos, de su presunción de saber enseñar, inventando de improviso los bailes e introduciendo improbables términos franceses, se pasa, al ver las llamas y oír el ruido, inmediatamente a lo trágico, con el estallido del incendio. Y la hipótesis que Fabiano avanza propone un ampliarse, a través del empleo de la música, del espacio espectacular, ya que, aunque los bailarines y los músicos tendrían que encontrarse en el tablado (al dirigirse Truffaldino directamente a ellos), Gozzi incluiría en escena el sitio donde se encontraba la orquesta. De todas maneras, los importantes gastos que el recurso a la música y a los cantantes en escena comportaba a menudo representaba un obstáculo al efectivo empleo en escena del elemento musical o a la exacta manera en la que la ejecución había sido prevista por el dramaturgo.

En fin, al manifestar Gozzi un escaso interés hacia la centralidad del elemento musical en escena, resulta que en general la presencia de la música en su teatro *spagnolesco* es meramente funcional a la acción dramática, a otorgarle una mayor variedad espectacular.

¹¹⁵ A. Fabiano, “La musica nei drammi di fonte spagnola di Carlo Gozzi”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 119-128.

IV. Los personajes en las dos comedias: analogías, diferencias, referencias con otros personajes

Al considerar el lenguaje de los distintos personajes de las dos obras, fue forzoso hacer referencia a sus acciones, y a los caracteres de los mismos. Caracteres que se definirán de manera muy diferente entre ellos, tanto dentro de la misma obra como en el contraste entre los dos textos.

Emerge inmediatamente que *El negro del cuerpo blanco* va a presentar los personajes típicos de la Comedia Nueva. Como observa Marc Vitse¹¹⁶, mencionando un estudio de Juana de José Prades, los tipos que normalmente aparecen en el tablado en esa época son seis, y precisamente el Rey, el padre, el galán, la dama, la criada y el gracioso. En realidad, según subraya Vitse, esos personajes “se han de reagrupar en tres binomios”, es decir Rey/padre, galán/dama y criado/criada. Resultará, por lo tanto, que, dentro de esa sociedad dramática estructurada “binariamente” y que refleja la que se encuentra fuera de las escenas teatrales, las relaciones que se establecen entre los personajes mostrarán a menudo los conflictos entre padres e hijos, pero también entre señores y vasallos o amos y criados. Y las combinaciones y sustituciones pueden ser múltiples, como bien sigue explicando Vitse, ya que el Rey o cualquier personajes que representa el tipo del poderoso podría actuar como personaje paterno en lo público, mientras que cualquier personaje que actúa en escena como padre o marido, va a representar el personaje paterno en lo privado. De la misma manera, un personaje podría actuar contemporáneamente como “personaje paterno”, por ejemplo como Rey justo, y “personaje filial”, por ejemplo como galán enamorado. De todas maneras, emergerá cierta correspondencia entre las relaciones padre/hijo y amo/criado, y cierta equivalencia entre padre/amo e hijo/criado. Ahora bien, todos esos personajes se encuentran en la obra española en cuestión, pero a esta lista el dramaturgo añadirá algunos personajes más, es decir unos soldados y unos músicos.

De esos personajes-tipos el Rey representa la cumbre con respecto a la posición social que ocupa dentro de la pequeña sociedad mostrada en escena. Un Rey que, al contrario de lo que el Conde Enrique intenta enseñar, se preocupa por sus súbditos y no por su interés personal, y bien se demuestra en su intento de defender a Fénix, que indudablemente se produciría aunque si no se tratase de la esposa de su amigo. Un Rey que logra amar, al contrario del Conde Enrique, y que manifiesta una intensa amistad hacia Don César. Y efectivamente, intentará proteger a Fénix a lo largo de toda la comedia, y en lugar de Don César, incluso porque cree que su amigo está lejos y por esto no puede hacerlo; ya desde los primeros versos, cuando se encontrará con Fénix en los

¹¹⁶ M. Vitse, “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español, de la Edad Media a los Siglos de Oro*, 2 vols., t. I, Madrid, Gredos, 2003, pp. 743-745.

brazos, no podrá aguantar descubrir la desilusión en los ojos de Don César, descubrir que él pueda considerarlo culpable de haberle traicionado:

Contra César, a quien debo *ap.*
tantas victorias, y contra
el Almirante del Reyno,
hay quien se atreva ofender
en hija y esposa? el pecho
disimule. Amigo César,
quién atrevido y soberbio
intentó, noche en que logras,
después de vencidos riesgos,
la luz de Fénix divina,
dar sustos del fuego al fuego?
tanto, que viendo abrasarse
a repetidos incendios
tu casa, por estar cerca
mi Palacio, llegué a tiempo,
que pude en tal ocasión
librar a Fénix? qué es esto?
habla, César, habla, amigo,
que estoy dudando y creyendo,
que estatua tu confusión,
a golpes del pensamiento,
con el cincel del asombro
te va labrando a tí mismo¹¹⁷.
[vv. 96-118]

Un Rey al que interesa mucho el honor de Don César, más que las invasiones enemigas contra sus tierras, por ser su amigo, y por ser el soldado gracias al que posee un Reino tan amplio. Un Rey que no logra y no puede expresar a la Reina lo que sucedió la noche del incendio, y por eso se producirá un corte de comunicación entre ellos:

Oíd, señora, esperad:
fuese sin poder su queja
satisfacer mi razón.
A quién habrá que suceda
lo que á mí? pues olvidando
los traidores que me inquietan
la Corona, me descuido
de mí mismo, y solo emplea
mi juicio todo el discurso
en saber quién contra César
intenta su deshonor,
naciendo de aquesta mesma
razón, para con mí esposa,
su agravio de su defensa.
El mudar de parecer
en que ahora vaya a la guerra,
a mí y a su honor importa¹¹⁸.
[vv. 743-759]

¹¹⁷ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

¹¹⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

A pesar de los intentos de disuadir a Don César en su propuesta de partir él mismo para Cerdeña, el Rey no logrará hacerle cambiar de idea a su amigo. Así que durante su “ausencia” será precisamente el Rey quien guardará su honor, hasta decidir salir la noche posterior a la del incendio para descubrir el culpable de esa acción tan cruel. Sus preocupaciones, además, aumentarán al conocer la existencia de una conjura contra él:

A dos cosas de importancia
he salido de Palacio:
una, el aviso (qué infamia!)
de que aquellos que me asisten
con mas cariño, esos tratan
de darme muerte, y se juntan,
siendo noche, en una casa
que ignoro, y saber deseo
quien son los que así me agravian.
Una carta hoy recibí
sin firma, que me avisaba
de esta traición: hay quien quiera
la Regia Corona amarla,
poniendo al menor embate
de una traición su garganta?
La otra, zelar atento
otro honor viva atalaya;
pues mientras César armado
con su vida el mío guarda,
al buen vasallo el buen Rey
paga en lo mismo que paga,
inquiriendo el que ser puede
el que su casa profana,
para que a un tiempo se vean
mi venganza y su venganza¹¹⁹.
[vv. 1594-1618]

Entrará el Rey dentro del jardín de la casa del Almirante, puesto que Laura, la criada, no lo reconocerá y pensará ser el Conde, que esperaba. De esta manera el Rey improvisará una simulación, fingirá, para acercarse a la verdad, y por amistad hacia Don César.

Es interesante la observación del Rey, después de haber luchado contra Don César/Mahomet, de haberse encontrado a punto de perder la vida y de haberle preguntado la razón de su encontrarse dentro de aquel Palacio en aquel momento:

Nunca vi acción más hidalga;
que un Bárbaro sea leal
con su señor, y que haga
aquesta traición el Conde¹²⁰!
[vv.1854-1857]

¹¹⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

¹²⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

Decidido a castigar al Conde Enrique, al final le negará el perdón que él va a pedirle. La explicación del motivo por parte del Rey, que constituirá la revelación de la verdad para Don César que estaba escuchando a escondidas, se centrará no en el intento de realización de la conjura, ya que por eso lo perdonaría, sino en los intentos de raptar a Fénix. Es éste el motivo por el que le niega el perdón. Perdón que, al revés, otorga al Almirante, considerando el engaño en el que había incurrido a causa del Conde. Luego, abrazará al Almirante y a Don César por el valor que demostraron luchando contra los traidores que habían participado en la conjura.

En fin, particularmente interesante resulta la intervención del Rey en la segunda macrosecuencia de la tercera jornada, cuando, quedándose a solas, reflexiona sobre la dificultad del reinar y la importancia del respeto de la ley y del interés de los súbditos por parte de los soberanos:

O ambición del mandar!
o anhelo del interés,
si supieras bien qué es
la fatiga del Reynar!
En la Corona brillante
son, si lo averiguo aquí,
sangre, el más puro rubí,
llanto, el más fino diamante.
Al principio, sabiamente
fue una banda el laurel claro,
siendo a los ojos reparo
el coronarse la frente:
que el reynar, es padecer
dos anhelos la cabeza,
que son, guardar la grandeza,
adquirir y no perder.
Por eso aquella Matrona,
que Rodulfo Emperador
negó Audiencia, con rigor
murmuró de su persona,
diciendo en triste gemir,
viendo tratarse la ley:
Dexa de reynar (o Rey!)
si al vasallo no has de oír.
De forma, que en los Estados,
han de hacer los Reyes buenos,
de los descuidos agenos
propios todos los cuidados¹²¹.
[vv. 2421-2448]

El Rey que se define en *Il moro di corpo bianco*, en cambio, va a presentar un carácter mucho más sentimental. Es un Rey casi melodramático el de Gozzi, que sigue reflexionando y cuestionándose, como ya observamos. Se notará, sobre todo, su firme voluntad de buscar la verdad para vengar a Don César. Así en un determinado momento de la octava escena del acto segundo, en la macrosecuencia C:

¹²¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia I.

Scopro d'intorno a me sol sguardi biechi,
 Non ho più amici ... Il mio fido sostegno
 Insidiato ha l'onor da un traditore,
 Che di celarsi ha l'arte ... Il mio silenzio
 Tanto resisterà, tanto il mio sguardo
 Sarà vigile, e acuto, che la fera
 Affidata cadrà ne' lacci miei;
 Vendicherotti amico: De' tuoi falsi
 Sospetti ingiuriosi non mi curo,
 Un innocente, e Re tuo vero amico
 Non s'avvilisce. Chiaro lampo in breve
 Sgomberà i tuoi sospetti; e i tuoi rimorsi
 Mi saranno soavi ... Ah forse troppo
 Mi lusinga il poter d'un diadema.
 Chi mi vacilla in capo, e che da tante
 Procelle è combattuto. In breve forse
 Sarò oggetto di scherno, e non più leggi
 Promulgherò; de' barbari decreti
 Fulminati saran sopra il mio capo¹²².

Bien emergerá la aprehensión del Rey, su preocupación hacia Adelaide en la noche en la que se adentra en el Palacio del Almirante y lucha con Don Cesar/Acmet ya que, al volver del Almirante, le reprochará al padre de la joven esposa haber dejado sola a su hija por la noche. Se trata de un momento añadido por Gozzi, que no se encuentra en la obra española:

Armirante, in tal' ora vostra figlia,
 L'albergo vostro abbandonate? Debile
 Fa natura l'età. Vi custodite.
 Dove foste sin'or¹²³?

Aparece, incluso, en esta intervención, una leve sospecha por parte del Rey, puesto que ya sabe que algunos de sus súbditos están tomando parte en una traición contra él. Pero, quizá, la intervención más emblemática del Rey de Gozzi aparece en la macrosecuencia H, y precisamente en la décima escena del quinto acto, cuando el Rey queda suspenso por la salida de Don César/Acmet que va a matar al Conde, y le parece reconocer la voz de ese esclavo negro, que ya había reconocido de alguna manera en la noche en la que estaba a punto de morir por mano de ese mismo esclavo:

Dove sono! ... Che vidi! ... A quai vicende
 Mi serba il mio destino! ... Acmet fedele ...
 Ma come! ... E che mai disse ... Ah quella voce
 Nel cor mi penetrò! ... Chi mai potrebbe
 Sì magnanima azion ... tanto valore ...
 Questo foglio ch'io legga! ... e non è quello
 Che al caro amico io scrissi! ...¹²⁴

¹²² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena VIII, p. 160.

¹²³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, p. 224.

¹²⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena X, p. 253.

Es sólo en este momento, leyendo el papel, que el Rey descubre quién es el promotor de la traición: ese mismo Conde que quería raptar a Adelaide. Conde al que el Rey había ofrecido el perdón, pero que él en seguida no había aceptado. Se llegará, de esta manera, al final de la comedia. Un final muy tierno, donde el Rey y Don César se reúnen, después de peligrosos acontecimientos y dentro de un renovado y más fuerte abrazo. Dos Reyes, por lo tanto, que actúan simultáneamente como personajes paternos, como Reyes justos en el nivel público, y como personajes filiales, como amigos leales en el nivel privado, aunque lo privado nunca dominará sobre lo público, ya que siempre el Rey obrará según los intereses generales dentro de aquella relación vertical entre señor y vasallo, y aunque la focalización de público y privado será distinta, como observamos, entre las dos obras. La preocupación hacia la defensa del honor, junto con el temor de un posible un cambio tiránico de la política del Rey, será mayor en el texto español, mientras que en Gozzi se pondrá de relieve el nivel público, la actitud de un Rey justo, defendido por su “leal vasallo” a pesar de que ése pueda ser el autor de un agravio privado contra éste, la vileza de una acción orientada hacia la traición, y la mayor cercanía entre el Rey y sus súbditos.

Ahora bien, incluso el personaje de la Reina, igual que el del Rey, mostrará algunas diferencias entre la comedia-fuente española y la reescritura italiana de Gozzi. La distinción mayor se producirá, como ya observamos, entre la definición de una intensa y principal preocupación de la Reina por un posible cambio en sentido tiránico del gobierno del Rey, que se va a presentar en el texto español, actuando la Reina, de esta manera, principalmente como personaje paterno orientado hacia lo público, y una absoluta preocupación de la Reina de una posible traición amorosa por parte del Rey, que se va a delinear en la obra italiana, presentando así la Reina más como esposa, en la relación galán-dama, que en su posición política. Una preocupación, por lo tanto, en la que triunfan los celos y casi desaparece cualquier interés hacia la manera de reinar del Rey.

La distinción entre los dos caracteres resulta patente ya a una primera lectura de los textos. En la comedia española, en particular, serán dos las intervenciones de la Reina en las que se explicitará la causa de su inquietud:

Este dolor que inhumano
me aflige (tirana ley!)
nace de ver, que sea un Rey
a sus vasallos tirano:
no de mis zelos rompió
el ansia la voz; desvelos
lo causan, porque los zelos
no suben tan alto, no;
que si su volcan espesas
llamas exhala a porfía,
hacia mi soberanía
no han llegado las pavesas;
que si con temeridad
subieron al pensamiento,

alentadas del tormento
las pisa la Magestad.
Lo que siente mi grandeza,
y entre mi pesar batallo,
es, que a tan leal vasallo
quiera agraviar vuestra Alteza,
y falso encubierto Griego,
porque su esposa es hermosa,
para robarle a su esposa
pongais a su casa fuego¹²⁵.
[vv. 683-706]

Mientras éste representaba un intento de diálogo con el Rey al principio de la macrosecuencia C, en la primera jornada, la sucesiva intervención consituirá un desahogo a solas por parte de la Reina. Se trata de la parte final de su queja, en la macrosecuencia F, dentro de la segunda jornada:

O ruina del amor!
que al trono de mi deidad,
sin mirar la Magestad,
arruina tu rigor.
Puede el Rey (es ceguedad)
quando tan justo le hallo,
ofender tan buen vasallo?
quién me dirá la verdad¹²⁶?
[vv.1493-1500]

Quizá de más intenso efecto se demuestran, en cambio, los pesares de la Reina de Gozzi. Aunque, por su exagerada inclinación a lo trágico, en algunas ocasiones pueda paradójicamente rozar lo ridículo. En la nona escena del acto segundo, es decir en la macrosecuencia C, la Reina expresará sus celos y toda y su irritación al Rey de esta manera:

Tanto odiosa
Mi son resa Signor? Non d'un accento
Non d'uno sguardo è più degna una moglie?
Spera Guglielmo, che da' suoi vassalli
Le debolezze sue non sien scoperte,
E di non divenire agl'occhi altrui
Comico oggetto di ludibrio, e risa
Col dolor d'una sposa a lui molesta¹²⁷?

Hasta alcanzar el momento de mayor desesperación en el cuarto acto, cuando querrá suicidarse a causa de los celos hacia el Rey y de su supuesta certeza de que la haya traicionado. En la quinta escena de ese acto, dentro de la macrosecuencia E, la Reina, sola, exclamará:

A che più dubitar! Chiare ormai sono
Le mie sventure, e giunte a un grado estremo;

¹²⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

¹²⁶ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia F.

¹²⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena IX, p. 162.

Di Adelaide gli accenti, che cambiati
 Fur del padre all'arrivo. Il mutilato
 Parlar dell'Almirante, ed il negarmi
 La figlia in questa Reggia. I saggi detti
 Del Conte Enrico ... Ah che tradita sono!
 Sposo ingrato, e crudel per tanta ingiuria
 D'una sposa oltraggiata che t'adora,
 Temi gli eccessi ormai della giust'ira ...
 Misera me ... delirio a che m'accendi! ...
 Qual serpe ho al cor! ... Qual fiamma ho nella mente! ...
 M'attendi ... questa vita è greve peso
 Da te aborrita ... Il sguardo tuo per cui
 Son schiffo oggetto divenuta, lieto
 Questo ferro sarà¹²⁸.

Emergerá que todos los intentos de la Reina de descubrir la verdad sobre aquella primera noche en la que se abre la comedia estarán dirigidos a un diálogo con Fénix, y se presentará, de esta manera, la correspondiente relación, con las oportunas diferencias, entre el Rey y Don César, es decir entre señor y vasallo, pero ahora entre dos damas procedientes de dos posiciones sociales distintas. Se muestra el personaje paterno de la Reina en lo público y la amistad que une a las dos damas. Los intentos por parte de las dos mujeres de comunicar entre ellas serán recíprocos, y al final será Fénix la que impondrá su voluntad sobre los demás personajes e irá al Palacio de la Reina para revelarle la verdad, aun a costa de perder la vida por eso. Una Fénix que resultará animada por un valor inesperado, puesto que a lo largo de la historia siempre ha sido atemorizada por las amenazas del Conde, y no ha logrado intervenir activamente para desenmascarar al Conde por miedo de que las personas que amaba pudieran sufrir algún daño. Sin embargo, en el momento en el que entiende que la vida del Rey está puesta en peligro, ya no le interesa de las consecuencias, puesto que incluso cree que su esposo está lejos, y decide revelar todo a la Reina para que esto pueda ayudar a salvar la vida del Rey. De esta manera, aflorará de repente que es lo que afecta al Rey, el ámbito social, lo público la chispa que la animará, que provocará el estallar del coraje en ella. Serán sus obligaciones como personaje filial, y no su preocupación hacia la relación con Don César, es decir la horizontal entre galán y dama. Hasta el momento en el que se trataba sólo de ella, y de su esposo, es decir de una relación privada, aunque de todas maneras afectaba al honor y por lo tanto era también pública, había intentado intervenir pero con miedo, sin imponerse de verdad. Pero, luego, en un instante su actitud cambiará:

Al Rey pronta avisaré
 del riesgo en que está metido,
 haciendo favorecido
 a quien traidor es y fue:
 pues será razón que quadre,
 librar así a su enemigo,
 quando en librarle consigo

¹²⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena V, p. 208.

no se despeñe mi padre;
pues apercibido el Rey,
no lograrán el intento,
que yo ofensas no consiento,
que es de honor primera ley;
y así, Mahomet, reparar
debes, no siendo homicida,
que yo he de perder la vida,
o al Rey la tengo de dar¹²⁹.
[vv.2332-2347]

Fénix pronunciará esas palabras en la segunda secuencia de la tercera jornada de *El negro del cuerpo blanco*, es decir poco después de haber pedido a Don César/Mahomet que no mate al Rey, sin obtener por parte del esclavo negro una respuesta positiva, y recibiendo en cambio preguntas sobre lo que había sucedido la noche del incendio.

De todas maneras, es evidente la distancia que se establece entre las palabras de Fénix que acabamos de leer, y las de resignación que ella expresa en la macrosecuencia B, dentro de la primera jornada, en el intento de dialogar con su esposo:

No es loco, Martín, tu amo;
yo sí he nacido infelice,
donde en las penas que paso,
aun el llanto, que es alivio,
a mí me sirve de daño,
renaciendo mi tormento
en el alivio del llanto.
Morir elijo, Don César,
grande remedio a gran daño,
que arruinada está la Plaza
más segura del contrario.
Mas qué digo? vive el Cielo,
que el honor que puro guardo,
espejo ha de ser del Sol,
aunque impere con sus rayos.
Mí bien, mi señor, mi esposo,
acábase dolor tanto;
no manches en mí el acero,
que dirá el vulgo villano,
que fui culpada, pues diste
satisfacción a tu agravio.
Yo misma, de mi pesar,
yo misma, de mi quebranto,
yo misma, yo misma, yo
he de fomentar mi estrago,
dexando al mundo en mi muerte
un acuerdo, un epitáfio,
una memoria, que diga
del mundo al grande teatro:
Murió por guardar su honor,
Que fue mucho, y costó tanto¹³⁰.

¹²⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

¹³⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia B.

[vv. 504-534]

Bien se entenderá, así, el sentido de culpa que nacerá en Don César en el momento sucesivo, ya que al terminar su desahogo, Fénix se desmayará, por la acción de un veneno o somnífero, pareciendo muerta. De todas formas, al despertarse, y encontrándose al lado del Conde Enrique que mientras tanto había llegado al Palacio del Almirante, volverá a rechazarlo, afianzando su amor por Don César, en el respeto del honor y de aquel “decoro” tanto en el lenguaje como en la actitud, por supuesto. Será ésta su respuesta al Conde, todavía en la macrosecuencia B, que cortará toda posibilidad de diálogo, y así de encuentro, con él:

Dos años ha que te adoro,
tu deidad idolatrando;
y tú, ingrata:- *Fénix*. Basta, Enrique,
basta, Conde: Vos osado
os atrevéis a decirme
arrojos tan temerarios?
Qué es oíros? qué es amor,
que no sea a César? El labio
reprimid: o no sabéis
quién soy, o estáis olvidado
de mi sangre, o el sentido
habéis perdido? Acordaos,
Conde, que os estará bien;
y si quiere vuestro garbo
agasajar mi fineza,
galán, cortés y bizarro,
olvidadme, que éste es
para mí grande agasajo.
Señor Conde, un alvedrío
no puede ser violentado;
yo no aborrezco: queréis
que os lo dé a entender más claro?
Idos, que César vendrá;
y si aqueste desengaño
no basta, vive mi honor,
deidad a quien idolatro,
que aunque rama soy del tronco,
que nació a ser soberano,
a la segur de mi ira,
de mi enojo al fuego airado,
respetando al tronco, abrase,
corte, arruine con las manos,
con los dientes, la villana
rama, que intentó mi agravio¹³¹.
[vv.621-654]

Una Fénix resignada, por lo tanto, pero que, como acabamos de leer, frente al peligro realmente tangible, encuentra la fuerza de oponerse. En sus intervenciones se alternarán, de esta manera, los dos distintos momentos, hasta llegar a la decisión final. Se asistirá, por ejemplo, a otro momento de

¹³¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia B.

tristeza en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada, cuando Fénix mandará a sus criadas que la dejen por sí sola:

Dexadme, que el pensamiento,
gusano, a tareas logre
labrar con memorias tristes
cárcel breve a mis pasiones,
a donde vuelvan mis ansias
a nacer de sus rigores¹³².
[vv. 1266-1271]

En *Il moro di corpo bianco*, en cambio, se presentará a la correspondiente dama, es decir Adelaide, de la comedia-fuente con un carácter un poco más impetuoso, que sí alternará momentos de tristeza y abandono a momentos de rígida oposición al peligro, pero estos últimos, los de contraste al Conde y de revelación de la verdad, resultarán ser indudablemente mayores en la obra italiana. Y se notará de manera evidente el carácter de personaje filial de Adelaide, ya que todas sus búsquedas de ayuda se dirigen hacia quienes detienen el poder, tanto en lo público, es decir el Rey, como en lo privado, es decir el Almirante, personaje paterno dentro de la microfamilia de Adelaide. Esencialmente serán tres los momentos añadidos por Gozzi, y precisamente los tres intentos por parte de Adelaide de comunicar la verdad de la noche del incendio y las sucesivas amenazas del Conde al Rey y a su padre. El primero se aprenderá de las palabras de Smeraldina, la criada de Adelaide, al Conde en la segunda escena del tercer acto, es decir en la macrosecuencia D: Smeraldina le comunicará los pesares de Adelaide y el hecho de que haya escrito un papel para el Rey. En el papel se leerá la voluntad de la dama de concertar ocultamente una cita con el Rey, para que pueda hablarle. Había pedido precisamente a Smeraldina que lo entregase, pero ella, fiel al Conde, había decidido no ejecutar la orden. Volverá el recuerdo de ese papel, cuando la noche siguiente a la del incendio, la de la lucha entre Don César/Acmet, el Rey y el Conde, Adelaide pensará que el Rey ha entrado en su casa en aquellas horas a causa del papel que le había escrito, y esta vez intentará hablar con él y con su padre personalmente:

(Ah che più tardo?) Padre mio ... mio Re ...
(Momento il Ciel mi ti concede.) Sire,
Padre mio, d'una serva ... d'una figlia ...
La voce udite, e un'infelice oppressa ...¹³³

Pero antes de esta intervención en la escena XV del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia F, Adelaide había ya intentado, aunque vanamente, hablar con su padre en la cuarta escena del tercer acto. Sin embargo, el Almirante no logra entender las verdaderas preocupaciones de la hija, puesto

¹³² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

¹³³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XV, p. 222.

que está totalmente engañado por el Conde. Así, todos los intentos de Adelaide, aunque si en la obra italiana serán mayores, fracasarán y sólo su irrevocable decisión final tendrá éxito.

Por lo que se refiere al Almirante, no se producen relevantes diferencias entre las dos obras. Él actúa al mismo tiempo como personaje filial con respecto al Rey, en lo público, y como personaje paterno con respecto a Fénix, en lo privado; pero, el engaño en el que se encuentra desvía su justa actitud, tanto como hijo, con la participación en la conjura, como como padre, con su incapacidad de ayudar a Fénix. De hecho, el Almirante se unirá a los conjurados porque cree que el Rey lo traicionó queriendo raptar a Fénix, y luego el Conde Enrique fomentará este engaño por sus intereses con respecto a la realización de la conjura. A todo eso, entre tanto, se había añadido otra cuestión: la de la muerte del hermano del Almirante. Efectivamente, el mismo Almirante habla de la culpabilidad del Rey en la muerte de su hermano, muerte que se produjo algunos años antes del momento en el que se desarrolla la acción, subrayando la tiranía de ese Rey, aunque al parecer éste no tuvo responsabilidad en la historia en cuestión. De todas formas, el Almirante seguirá estando engañado, y en la primera macrosecuencia de la segunda jornada bien se expresará su deseo de venganza:

Pues luego que la noche,
quando negra la espalda vuelva el coche
del Sol, desde la cumbre hasta la falda
(si acaso tiene el Sol negra la espalda)
en la casa, que ya nuestro cuidado
para mayor cautela ha decretado,
te aguardo prevenido
para hablar de este caso; y pues ha sido
este homicida, este Rey tirano
el que la injusta muerte dió a mi hermano,
es bien que su castigo
halle con mi venganza¹³⁴.
[vv. 1112-1123]

Y más adelante añadirá:

Conde. Como amigo
a tu lado estaré. *Almir.* Pues al intento;
logremos con su muerte el pensamiento.
El de Nápoles es hermano suyo,
más afable y piadoso; y pues arguyo,
que soy traidor, mirando mi nobleza,
me concluye el mirar, que no es vileza
matar a un Rey injusto e inhumano,
quando aclamamos Rey al que es su hermano¹³⁵.
[vv. 1124-1132]

¹³⁴ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia D.

¹³⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia D.

El Almirante no pensaba mínimamente que era el Conde quien quería poseer el poder después de la muerte del Rey. De todas maneras, en el texto español, esta secuencia resulta ser el primer diálogo entre el Conde y el Almirante sobre la conjura. En cambio, Gozzi en su comedia insertará el momento en el que el Almirante decide unirse al Conde para llevar a cabo su venganza. Se trata de la séptima escena del segundo acto, dentro de la macrosecuencia B, y el Almirante se dirigirá al Conde explicando:

Conte, quanto più fermo il mio pensiero
In questo Re tiranno, più s'accende.
L'ombra di mio fratel mi gira intorno,
M'eccita alla vendetta. L'onor mio,
Che insidia il traditor nella figlia,
Raddoppia il mio furor. Meco ho un amico
Formidabile in voi. Questo sollievo
Solo ha il mio cor, che alla vendetta aspira¹³⁶.

Inmediatamente después se manifestará otra diferencia con respecto al texto español, ya que el Almirante propondrá al Conde envolver a Don César en la conjura, momento que falta en la comedia-fuente, provocando una rápida respuesta negativa en el Conde, que utilizará como pretexto la absoluta lealtad de Don César al Rey y la sospecha del mismo Don César hacia una traición de Adelaide.

Quizá es un Almirante más determinado el que se presenta en la obra española, puesto que será él el que perderá el papel cuando se muestran los nombres de los conjurados en la noche de confusión que sigue a la del incendio, mientras que en el texto de Gozzi será el Conde quien perderá el mismo papel. Y obviamente en momentos diferentes: el Almirante entra en la sala delante del cuarto de Fénix cuando ya Don César/Mahomet estaba a punto de matar al Rey, y será precisamente él quien evitará la tragedia, y al mismo tiempo perderá el papel; el Conde, en cambio, se había adentrado antes al Palacio del Almirante y había perdido el papel antes de la lucha, y cuando volverá al Palacio, poco tiempo después, intentará encontrarlo, mientras que el Almirante se enterará sucesivamente de haberlo perdido. Por consiguiente, el miedo de que el Rey pueda haber encontrado ese papel conducirá al Almirante, en la obra española, hacia la propuesta de anticipar la muerte del Rey y que sea Don César/Mahomet el ejecutor. Así, en la primera macrosecuencia de la tercera jornada el Almirante observará:

Lo primero, Conde Enrique,
el matar al Rey conviene¹³⁷.
[vv. 2225-2226]

¹³⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena VII, pp. 157-158.

¹³⁷ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

Y más adelante:

No sé;
pero, dime, te parece,
que a Mahomet me declare,
ese Etíope valiente,
ofreciéndole, que libre
se verá, si lo emprendiere¹³⁸?
[vv. 2228-2233]

En la obra italiana, en cambio, ambas propuestas, la de anticipar la muerte del Rey y que pueda ser Don César/Mahomet el ejecutor, serán enunciadas por el Conde, a lo mejor por ser él quien perdió el papel, y por lo tanto, por estar más preocupado, o bien porque Gozzi quiere atribuir la responsabilidad de todos los hechos al Conde, a su crueldad, presentándolo como el promotor de cada acción en detrimento de los demás personajes y delineando, en cambio, al Almirante como a un personaje que se deja fácilmente engañar por circunstancias externas de difícil interpretación, y por otros hombres. El Almirante va a representar, de esta manera, el personaje que no emprende la búsqueda de la verdad, que se para antes, ante la apariencia, y ante una apariencia que para él es la verdad aunque ésta presente detalles no perfectamente claros. De ahí se engendran los errores: luchar por algo y contra alguien sobre la base de imprecisos conocimientos, luchar por un honor que se cree que alguien ha intentado o intenta manchar pretendiendo saber quién es ese alguien, aunque no se tenga la certeza. Un hombre, el Almirante de Gozzi, que se encuentra entre quien está plenamente decidido a llevar a cabo sus planes y de lo que quiere obtener, es decir el Conde, y que por eso contribuye aumentando su engaño, y las dudas y las sospechas de quienes intentan encontrar la verdad, que la buscan si no la tienen o si sólo tienen un fragmento, y que lo apelan, detrás de la forma de los intentos de Adelaide de comunicar con él. Pero él no contestará, acaso porque no se entera, acaso porque los ruegos de Adelaide no logran llegar por completo, ya que obstaculizados por el Conde, acaso porque no comprenderá a su hija, sus verdaderas preocupaciones, aun sin que ella pueda expresarlas, sin que hable, parándose otra vez en lo superficial.

De todas formas, al final el Almirante accederá a la verdad, una verdad que los demás personajes y los acontecimientos que acaban de suceder le revelan, y se producirá el desengaño. Tanto en *El negro del cuerpo blanco* como en *Il moro di corpo bianco*, el Rey, justo, y en cuanto personaje paterno, decidirá perdonar la traición del Almirante y él prometerá absoluta lealtad a su Rey y al Reino.

El otro personaje implicado en la conjura es, como observamos, el Conde Enrique. Un personaje cruel, despiadado, que al final de la comedia encontrará la muerte. Será Don César quien lo matará,

¹³⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

es decir el hombre al que, quizá, había agraviado más. Y se notará que ambos personajes, el Conde y Don César, representan como personajes filiales en lo público, pero el primero intentará realizar dos traiciones, una en sentido vertical, es decir contra el Rey, que actúa como personaje paterno, y otra en sentido horizontal, es decir contra Don César, que es un vasallo exactamente como el Conde; se muestran, así, las dos actitudes distintas que los vasallos, en las relaciones con el poder constituido y privadas (aunque, en este caso, afectan también a lo público, puesto que se realizan contra la ley) pueden expresar, y exactamente Don César, el “leal vasallo”, matará al Conde, el traidor, defendiendo la vida del Rey. Un Conde que, efectivamente, sigue dos trayectorias en sus planes: la primera es la de poseer a Fénix, la mujer que desea pero que no le corresponde, así que decide poseerla con la fuerza; la segunda es la de obtener el poder, organizando una conjura con el apoyo del Rey de Nápoles para matar al Rey Guillermo, el entonces actual Rey de Sicilia. Para realizar sus objetivos se servirá de otros conjurados y del Almirante.

La primera acción del Conde había sido la de provocar un incendio en el Palacio del Almirante durante la noche de las bodas entre Don César y Fénix, para poder raptar a la joven esposa, es decir a la mujer que no lo correspondía. El intento no logró éxito, igual que el sucesivo (después del desmayo de Fénix la mañana del día siguiente al de la boda) y el último (la noche en la que el Rey, el Conde y Don César/Mahomet luchan dentro del Palacio del Almirante).

Desde el nivel político, el plan de la conjura progresa con la ulterior implicación del Almirante, cuya voluntad de venganza estará continuamente fomentada por el Conde.

Un Conde cruel, el de la comedia española, aunque el de Gozzi será mucho más despiadado. Un carácter decidido, pero que a veces muestra algunas reflexiones sobre su actitud, o mejor algunos temores, y que a veces va casi a confiarse con su criado acerca de los rechazos de Fénix. Por otra parte, el Conde delineado por Gozzi: un personaje que parece no bajar la guardia nunca, determinado en lo que está a punto de realizar, y que cuando hablará con su criado lo hará sólo para informarlo de los hechos con respecto a Adelaide, ya que además necesitará de él, y le pedirá ayuda, para ejecutar sus planes. Se pondrá de relieve, así, sobre todo el agravio contra lo público, la absoluta determinación del Conde, su responsabilidad en la organización de una traición, quizá más terrible porque en detrimento de un Rey justo, que nunca lo ha ofendido.

Ahora bien, ya a partir de la primera macrosecuencia de la primera jornada de *El negro del cuerpo blanco*, y en particular al final de la macrosecuencia, bien se mostrará ese diálogo entre el Conde y Celio, su criado, ese confiarse con él sobre todo en los hechos relativos a Fénix. De esta manera, en la macrosecuencia en cuestión se encontrará:

Celio. Pues qué remedio a tu amor
has de dar ya? *Conde.* Qué remedio?
vivir alcanzando a Fénix,

o morir si ya la pierdo¹³⁹.
[vv. 314-317]

Efectivamente, delante del enésimo rechazo de Fénix, su ira estallará en la irrevocable resolución de obtener sus fines con la fuerza y a toda costa. Se trata de la segunda macrosecuencia de la primera jornada:

Pues vive Dios, que mi amor,
en ira el favor trocando,
más tema ya que cariño,
y más porfía que halago,
lo que no logré por fino,
tiene de lograr por falso;
que el amor es un incendio,
que si intentan apagarlo,
rebienta volcan, y acaba
haciendo mayor estrago¹⁴⁰.
[vv. 657-666]

De nuevo, en la cuarta macrosecuencia de la segunda jornada se encontrará ese confiarse del Conde con su criado, y al mismo tiempo ese volver a afianzar su voluntad de obtener el amor de Fénix en todo caso:

Celio. Mira, señor, lo que intentas.
Conde. O qué necio, Celio, andas,
en aconsejarme! pues
mi amor del cariño pasa
a ser desprecio; y así,
mirándome en las dos causas,
o de amante o de corrido,
la ocasión he de lograrla.
Aquesta es, Celio, la puerta,
bien me cumplió la palabra,
que abierta está: Celio, tú
en la otra calle me aguarda¹⁴¹.
[vv. 1711-1722]

De todas maneras, no obstante la absoluta determinación en el intento de llevar a cabo sus planes, el Conde Enrique de la obra española decidirá pedir perdón al Rey en el momento en el que éste le revela haber descubierto su traición:

Señor, señor,
ya mi traición es notoria:
el Rey Guillermo Segundo
os llaman, si la piadosa
grandeza¹⁴²::

¹³⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

¹⁴⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia B.

¹⁴¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

Pero el Rey no podrá otorgarle el perdón a causa de los agravios contra Don César. E inmediatamente después, pero todavía en la misma macrosecuencia, es decir la segunda de la tercera jornada, se mostrará en el tablado la muerte del mismo Conde por mano de Don César/Mahomet, salido en escena al escuchar la verdad sobre la noche del incendio.

En la obra italiana en cambio, como observamos anteriormente, el Conde Carlo Gozzi delinea a un Conde Enrique mucho más despiadado, y en relación a este aspecto resulta sintomática la primera escena del tercer acto, dentro de la macrosecuencia D. Efectivamente, el principio del acto italiano se encontraría en correspondencia con el principio de la segunda jornada del texto español, pero, en realidad, resulta que la primera escena del tercer acto va a mostrar un momento diferente con respecto a la primera macrosecuencia de la segunda jornada de la obra española. Como se notará al leer los dos textos, si en la obra española se enseña el diálogo entre el Conde y el Almirante sobre la conjura, en la italiana Gozzi elige sustituir ese diálogo con un monólogo del Conde, con una reflexión sobre las dificultades, y en particular sobre las simulaciones y las disimulaciones que éste tiene que emplear para poder alcanzar y concretar sus deseos.

Uno de los momentos quizá de mayor énfasis, y que indudablemente va a sacudir al menos a uno de los personajes en el tablado, y al público por supuesto, se encuentra en la quinta escena del tercer acto, todavía dentro de la macrosecuencia D, donde va a aflorar claramente la brutalidad del Conde en las amenazas hacia Adelaide, para que ella no revele la verdad y no le descubra. He aquí un fragmento de la violencia de sus palabras contra la joven esposa:

Ti voglio in vita, e in mio possesso. Abbassa
Quella tua voce, le tue vane strida,
O varrà un suono sol della mia voce
A un'improvvisa strage in questo albergo,
Nella Reggia medesima: Sì, cagione
Son io de' nuovi assalti alla Sardegna,
Del partir del tuo sposo. Io cagion sono ...
Ma che! Saper dovresti quanto estesa
E' la mia forza, e la mia mente. Brami
Di mirare in Palermo de' portenti
D'orror, di sangue, ed il poter estremo
Della mia facoltà? Quell'infelice
Labbro palesi i miei secreti, e tosto
Paga sarai. Non lusingarti, ch'io
Prove non abbia insin che di vergogna
Ti coprano, e infedele a tuo marito
Ti facciano apparir¹⁴³.

¹⁴² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia I.

¹⁴³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena V, p. 185.

Como los dos textos, el español y el italiano, están matizados de forma distinta, incluso la muerte del Conde se configura con connotaciones distintas. En ambas comedias, o mejor tragicomedias, la muerte del personaje en cuestión no resulta ser un efecto de una elección incorrecta por parte del mismo personaje. Sabemos que normalmente, en las tragedias, ya que en este caso la muerte va a representar uno de los elementos trágicos de nuestros textos, el héroe a lo largo de su recorrido incurría en un error, se encontraba muchas veces delante de una encrucijada y escogía la “otra” trayectoria, la que, siendo errónea, lo conducía hacia la muerte, casi fuera un castigo de los dioses. Pero en este caso no se trata de un héroe, al no ser los dos textos propiamente dos tragedias: el Conde Enrique representa el motivo que pone en marcha la acción dramática, y representa el antagonista, el personaje que obstaculiza, junto con el Almirante, el progresar feliz de la vida de los otros personajes, sin respetar ni la ley ni los demás, e intentando imponer sus voluntades. Ahora bien, al presentar y al ofrecer un mensaje diferente, claramente para un público diferente, la obra española del Siglo de Oro va a detenerse sobre algunos aspectos que forzosamente serán diferentes de los puestos de relieve por la italiana de 1776. Puesto que Gozzi no va a realizar una mera traducción, como él mismo puntualiza cuidadosamente en el prefacio a la obra y como tuvimos manera de experimentar, el mismo hecho presente en los dos textos se devuelve de manera diferente en dos contextos espacio-temporales diferentes.

La obra española parece enfocar mayormente el problema del honor, tanto en lo público como en lo privado, que en definitiva es lo mismo; por consiguiente, el problema de su respeto y el intento de protegerlo, incluso cuando parece que está a punto de derribarse, y de derribarse por causas ajenas al mismo personaje. Es esa preocupación constante hacia la apariencia, que en la concepción general del período constituía la esencia, de la vida de cada hombre. Y, además, se nota una preocupación particular hacia la puesta de relieve del aspecto sentimental, o reflexivo, de algunos personajes que se manifestará de forma distinta, o ni si siquiera se enseñará, en los correspondientes personajes en la obra italiana, ya que en realidad ya no son los mismos personajes, y a veces en ésta se subrayará el mismo aspecto en otros protagonistas.

De esta manera, vimos a un Don César/Mahomet, o Acmet, salir en escena matando al Conde. Pero, ¿cómo actúan los dos Condes? La primera diferencia ya aparece en el carácter de corresponsabilidad que el dramaturgo español otorga a la conjura: serán sobre todo el Conde y el Almirante los responsables, aunque el segundo esté engañado, pero será, de todas formas, un vivaz e importante actor en ese plan. En segundo lugar, el Conde de la obra española, al encontrarse delante del Rey que ha descubierto sus planes, pedirá perdón; un perdón que el Rey negará no tanto a causa de la gravedad del hecho de la conjura sino por el agravio en detrimento del honor de Don

César, así que no tanto la conjura, el Reino, lo público, sino lo privado. De manera totalmente diferente se mostrarán, en cambio, los hechos en el texto italiano.

La construcción del nuevo texto que realiza Gozzi parece orientarse mayormente hacia el ámbito político, hacia los cambios y las nuevas configuraciones de los gobiernos al poder en el siglo XVIII. No hay que olvidar que el período en el que se compone *Il moro di corpo bianco* es la segunda mitad del Setecientos, y la fecha, en particular, es 1776. Se trata de una época de grandes cambios desde el punto de vista político en diferentes países del mundo; una época en la que circulan nuevas ideas, en la que se afirma una opinión pública, en la que se pone en discusión el carácter divino de las monarquías, y el deseo de una participación colectiva a la vida política se hace cada vez más amplio. Esos nuevos fermentos desembocarán en las grandes revoluciones, la americana en 1776, exactamente en el mismo año en el que Gozzi escribe la obra en cuestión, y la francesa en 1789. En muchos países como en Austria o en Rusia se afirma el despotismo ilustrado. Italia en ese período sigue estando dividida en distintos y pequeños Estados, y Venecia ya es una República, aunque todavía oligárquica. En ese contexto de importantes cambios políticos, el reaccionario Conde Gozzi va a enfocar con más cuidado el hecho de la conjura, el aspecto público, en su obra. Notamos, así, que el Almirante tendrá un papel importante pero no particularmente activo; él estará totalmente engañado por el Conde Enrique, que en definitiva resultará ser el verdadero actor del plan. De hecho, será el Conde el que perderá el papel de la conjura, el que que propondrá anticipar la muerte del Rey y pedirá a Don César/Acmet que lo asesine, mientras que en el texto español se atribuirá la plena responsabilidad de esos hechos al Almirante. Un Almirante que en la obra italiana pensará envolver a Don César en la conjura, pero el Conde opondrá su desacuerdo en seguida, y este momento faltará en el texto español. De esta manera, si el Almirante delineado por el dramaturgo español resulta engañado por el Conde, por los eventos externos, y se enseña como totalmente corresponsable de la conjura, el presentado en el texto italiano muestra, además, una clara convicción de encontrarse en la exacta elección de matar al Rey, por ser un Rey tirano, que lo guía hacia la implicación de otros sujetos en el plan, aunque estos sean leales al Rey y él conozca su lealtad. Pero el Conde sabe que en realidad no se trata de un Rey tirano y lo disuade aportando la tesis de la absoluta lealtad de Don César a la monarquía y al Reino, y manteniendo al mismo tiempo el carácter secreto de la conjura que, como sostiene Machiavelli¹⁴⁴, tiene una posibilidad de éxito inversamente proporcional al número de personas que conocen su existencia. El carácter negativo de la conjura contra una monarquía proyectada hacia los intereses de los súbditos que Gozzi subraya resulta más evidente al final de la comedia. En el momento en el que el Rey manifiesta

¹⁴⁴ N. Machiavelli, *Il Principe*, G. Inglese (ed.), Torino, Einaudi (ET Classici), 1995, pp. 121-123.

abiertamente al Conde el descubrimiento de sus secretos planes en la nona escena del quinto acto, y sólo de los planes contra Adelaide y Don César, él le ofrece su perdón. Pero a la clemencia y a la piedad de un Rey justo, que respeta la ley, se oponen los instintos irrefrenables de deseo del poder y de imposición de una voluntad particular, aunque ésta podría causar daños a los demás, y el Conde, ni siquiera pensando aceptar el perdón, acomete pronto contra el Rey. Así que, en realidad, la tiranía que intentaba atribuir al Rey pertenecía propiamente a él, con su manera de imponer sus voluntades a los demás.

Es importante subrayar un detalle ulterior que distingue las dos obras. En el texto español, el Rey conocerá los dos planes del Conde antes que éste muera, y no le otorgará el perdón por haber intentado agraviar a Don César. En la obra italiana, en cambio, el Rey se enterará del verdadero culpable de la conjura después de que éste muera, y le propondrá su perdón sólo por lo que ha causado contra Don César. Luego, al leer el papel anónimo, que Don César/Acmet le había dejado para informarlo de los responsables de la conjura, y al mirar al culpable muerto a sus pies, se encontrará suspenso, ni procurando imaginar o creer que pudiese ser el Conde el autor. En el texto español aflora, de esta manera, un Rey que se preocupa por el honor de un amigo, se pone de relieve ese honor a causa del que el Rey no puede perdonar al culpable de la traición, aunque éste se lo pida, pero que sí puede perdonar por una conjura contra el Reino. Y por otra parte, un Rey justo, cuya clemencia le sugiere perdonar a un súbdito, aunque éste no lo pida, que ha intentado ofender a otro súbdito. Que no conozca la culpabilidad en la conjura no resulta importante, a lo mejor lo perdonaría incluso por eso; de todas formas sabemos que saldrá su “leal vasallo”, el más valeroso, y su amigo, a defender su vida: la vida de un Rey que es preciso mantener, por su conducta impecable y justa. Un Rey que sale del Palacio Real luchando al lado de sus soldados contra los enemigos, y que al final, al descubrir a su amigo que acaba de dejar las cadenas de la esclavitud, abraza tiernamente a Don César. Se reduce así aquella distancia entre la monarquía y los súbditos, ya presente en el texto español, pero en la comedia-fuente con el abrazo del Rey se subrayaba el agradecimiento por la acción valerosa de la lucha del Almirante y de Don César contra los invasores, mientras que en Gozzi se subrayará específicamente el carácter de amistad entre el Rey y Don César.

Promotor de una monarquía que se acerca a los intereses de los súbditos, el dramaturgo veneciano inserta varias señales de su concepción política en la obra, más bien es a través de ellas que estructura la obra. De hecho, si se consideran las diferencias que se establecen entre los distintos personajes de las dos comedias emergerá que las distintas caracterizaciones de Gozzi son todas funcionales a la construcción y devolución de cierto mensaje. Dentro de esta perspectiva no resultará extraño, y bien se explicaría, el carácter reflexivo del Rey, sus continuas reflexiones, y el

amplio espacio dejado a ellas por el dramaturgo, e incluso su mayor cercanía, con respecto a la obra española, una cercanía casi tangible hacia Don César, Fénix, sus súbditos. Un Rey cauto, un personaje paterno, como observamos, que pondera cuidadosamente, que reflexiona sobre el reinar y que no sigue sus ímpetus o sus intereses personales. Tampoco para resolver los contrastes con la Reina, su esposa. Una monarquía ilustrada la que se presenta. Se modificará, así, el carácter de la Reina definido en el texto español: desaparecerá casi toda su preocupación hacia el posible cambio tiránico del poder del Rey, y se pondrán de relieve sus desesperados celos por la posible traición amorosa de su esposo, aunque éste, expresando la misma actitud tanto en lo público, en las relaciones con sus vasallos, como en lo privado, es decir en la relación galán/dama, nunca la traicionaría. Casi no se tomará en consideración la posibilidad de un poder tiránico por parte del Rey, ya que las alusiones de la Reina a esa posibilidad son muy escasas, mientras será la parte pasional, irracional, confusional la que se subrayará y que el Rey no podrá apaciguar por preocuparse ante todo de sus súbditos. Hay que notar, además, un detalle en lo que concierne la relación entre Don César/Acmet y el Rey, puesto que en un determinado momento el Rey preguntará a Don César/Acmet cómo los Reyes gobiernan en África, si respetan la ley, y qué opina de los Reyes de Europa, mostrando un interés hacia la política que no se presenta en el texto español. En fin, no sorprenderá en la obra italiana una mayor vivacidad en la relación entre Don César y Adelaide, ni el carácter más impetuoso de la última. Adelaide intentará revelar la verdad al Rey o al padre muchas veces, pero, como observamos, sólo en el momento en el que se pone en discusión la vida del Rey logrará actuar sin miedo, animada por cierto deber moral, y por una responsabilidad propia de un súbdito. En cuanto a la relación entre Don César y Adelaide, en la obra italiana, éste parece más orientado a lo privado, ya sólo fingiendo partir para Cerdeña, y, aunque reflexionando sobre una posible tiranía del Rey, emergerá sobre todo una preocupación hacia Adelaide, quizá más que en el texto español; será como si no pudiera creer en realidad a una cosa semejante, a una tiranía de su Rey, y, actuando siempre como fiel soldado, defenderá hasta el final de la comedia la vida del Rey.

Particularmente importante, en los dos textos, resulta el carácter de Don César, de ese doble personaje (puesto que comprende incluso al esclavo negro Mahomet) que es el protagonista de ambas comedias y que no deja de sorprender al espectador siempre que sale en escena. En cuanto protagonista, su primera mención se realiza ya en el título tanto de la obra española como de la italiana. Se notará, tanto en Don César y en Don César/Mahomet, el carácter de personaje filial, en lo público, en la relación con el Rey, además de la amistad que los une en lo privado, y la subordinación del negro del cuerpo blanco con respecto a Don César, la esclavitud que se presenta también físicamente con respecto al honor, a la voluntad de protegerlo.

En ambas comedias, Don César aparecerá por primera vez en escena en el mismo momento, es decir saliendo del Palacio del Almirante y descubriendo al Rey con Fénix en los brazos, pero su actitud será diferente, ya que mientras en el texto español se limitará en quedarse admirado por lo que acaba de constatar, en la italiana querrá matar al Rey, y será el Almirante quien se lo impedirá, precisamente por tratarse del Rey. De esta manera, se subrayará de nuevo la inclinación del Don César de Gozzi hacia el ámbito privado, su preocupación por una traición personal del Rey, ya que la hipótesis de una política tirana parece ser realmente improbable, mientras que en el texto español se presenta una preocupación mayor hacia la posible tiranía del Rey. Resulta considerable, en relación a este aspecto, la brevedad del diálogo entre Don César y Fénix en la segunda macrosecuencia de la primera jornada del texto español, cuando Fénix intentará hablar con su esposo, pero él estará tan triste y airado que no logrará discutir con ella, y sus pocas intervenciones, sólo tres antes de que ella se desmaye, serán semejantes a mordaces sentencias. La primera es una exclamación, y las últimas dos serán las siguientes:

César. No encuentra la voz el labio
para explicar su dolor.
Fénix. Tan grave es? *César.* Y tan tirano,
que es veneno, si lo digo,
y tósigo, si lo callo¹⁴⁵.
[vv. 494-498]

Se atribuye, de esta manera, la cualidad de “tirano” al dolor.

Mucho más amplio será el diálogo entre los dos esposos en la obra italiana, en el que el enfado y los celos de Don César estallarán de repente en la tercera escena del segundo acto (dentro de la macrosecuencia B):

(portando con furore la mano alla spada)
Non stimolar la mia giusta vendetta.
Favella, e la sorgente dei miei mali
Palesa, o temi un disperato, e cieco¹⁴⁶.

Y dos veces Adelaide repetirá que no le puede revelar la verdad por su amor hacia él, pero Don César no logrará entender lo que ella intenta comunicarle, y cuando Adelaide le propondrá huir, propuesta esa que no se encuentra en el texto español, él se pondrá todavía más airado pensando que ella por algún motivo no puede ser fiel en aquella corte, e intuye que el motivo podría estar representado por alguien. Luego, Adelaide desmayará pareciendo muerta, y Don César se ofrecerá partir para Cerdeña, puesto que ya no existirá razón, muerta Adelaide, para quedarse en Sicilia. Gozzi mostrará de manera muy intensa el diálogo entre Don César, turbado por la aparente muerte

¹⁴⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia B.

¹⁴⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena III, p. 146.

de Adelaide, y el Rey, que le prometerá defender su honor. De nuevo, en la obra española se presentará un diálogo mucho más reducido con respecto a lo construido posteriormente por Gozzi, y en este último se exteriorizarán mayormente los estados de ánimo, y se enseñará una implicación afectiva por parte de los dos personajes, en una relación galán/dama mucho más impetuosa que la del texto español. Se trata del final de la décima escena del segundo acto, dentro de la macrosecuencia C:

Ces. (con oppressione, e con qualche lagrima, che cerca di celare)
Non ha l'albergo mio già oggetto alcuno,
Che mi lasci temer.
Re (osservandolo) Tu piangi, amico.
Ces. (sforzandosi)
Io no Signor ... I casi vostri forse ...
Non si tardi mio Re.
Re Coll' Armirante
Disponi il tuo partir poichè lo vuoi.
Generoso campione, anima invitta
Io ti leggo nel cor ... Va, abbatti, vinci,
Questo spirito conforta, e certo vivi
Che per chi t'ama il tuo valor cimenti.
(lo bacia, ed entra¹⁴⁷)

Pero, pronto se informará a Don César de que Fénix en realidad no estaba muerta, sino sólo desmayada, y que ahora está bien. Los tormentos, de esta manera, se harán todavía más punzantes, puesto que Don César, como buen vasallo, por una parte, y marido enamorado, por otra, ya no sabe qué hacer, si partir o quedarse. Seguirá, por consiguiente, una extensa reflexión sobre el honor, que afecta tanto a la relación pública y vertical, es decir de subordinación en cuanto personaje filial, con su Rey (que es incluso su amigo), como a la privada y horizontal, con su esposa, por parte del personaje en cuestión en ambas obras, que engendrará, al final, la estratagema del esclavo negro. La reflexión de Don César cerrará la primera jornada de la comedia española y el segundo acto de la italiana, marcando una separación importante entre un momento anterior donde Don César sólo es Don César y un momento que está a punto de llegar, con la elección del mismo Don César, donde Don César es incluso el esclavo negro. De hecho, a partir de ese momento, la coexistencia de ambos personajes permanecerá hasta prácticamente el final de la tercera y última jornada, y hasta el final del quinto acto de la obra italiana. Como ya observamos, en ese momento de elección en la obra española no está claro si Don César decidirá partir y volver dentro de poco tiempo, si hay una elipsis temporal, aunque parece que transcurren tres días entre la primera jornada y la segunda, pero es cierto que sus temores se dirigen al mismo tiempo hacia su deber de soldado, a causa de la palabra dada al Rey, y la protección de Fénix; en la obra italiana se encontrarán las mismas reflexiones, pero con un cuidado especial hacia Adelaide, y Don César, pronto, decidirá no partir y

¹⁴⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena X, pp. 168-169.

quedarse en Sicilia. En particular, en este caso, el monólogo de Don César en el texto de Gozzi será más reducido con respecto al español, en confirmación de su determinación en la cuestión; así se presentará el momento de la elección por parte de Don César:

Si sveli il vero, e soprattutto resti
Salvo l'onor. Perisca chi l'offende;
Morire anch'io saprò. Partir non deggio.
Al fratel mio degli utili ricordi
Contro a' Mori darò. Di truppe ancora
Gl'inviarò soccorso, ed io medesimo
Fingirò di guidarle, e colorirle
Saprò la mia partenza. Bianchi fogli
Da me firmati invierò al fratello,
Ond'egli possa al Re dar de'ragguagli
Che pajan da me scritti. Nell'armata
Fama si spargerà, ch'ivi io sia giunto.
Aderirà il fratello alle mie brame.
Fia difeso il mio Re. Dalle milizie
Amato son. De'fidi amici restino
Di presidio in Palermo, onde il Monarca,
S'anche m'è traditor, dalle sorprese,
Che veder parmi in non svelato arcano,
Resti ognor salvo. D'infedel la taccia
Non fu giammai per me. Quì in questa Corte
Poco son conosciuto. Un fedel schiavo
Spia del campo de' Mori, un dì additommi
L'arte di viver sconosciuto, e come
Secreti oscuri a penetrar s'arrivi.
Schiavo dell'onor mio sarò in Palermo¹⁴⁸.

De esta manera, la segunda jornada del texto español, y el tercero y cuarto acto de la obra italiana presentarán a un Don César/Mahomet, o Acmet, que, aunque mostrándose como esclavo negro, seguirá reflexionando como Don César. Ahora bien, en el texto español el momento de transición, de cambio en la condición formal, de Don César a Mahomet y viceversa se narra en ambos casos: al principio de la segunda jornada, cuando Mahomet sale por primera vez en escena y Don César cuenta lo que ha sucedido, expresando incluso sus pesares junto con inesperadas intervenciones musicales; y al final de la tercera jornada, cuando Don César, descubierta la verdad y vencidos a los enemigos, contesta al Rey explicándole la estratagema que empleó para guardar su honor. Esos momentos de pasaje no se encontrarán en la comedia de Gozzi. Faltará el primer momento, quizá por evitar la introducción del elemento musical, pero faltará incluso el segundo, puesto que al final el Rey no necesitará pedir explicaciones a su amigo. Las razones de esta elección por parte del dramaturgo veneciano podrían aflorar de la caracterización del mismo personaje: frente a un Don César del texto español, que parece sopesar más en sus reflexiones la cuestión de su honor, del honor de Fénix, la posible culpabilidad del Rey que así manifestaría una insospechable tiranía, y la cuestión de Cerdeña, Gozzi construye un Don César todavía más inquieto en lo que

¹⁴⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena XII, pp. 172-173.

concierno a Adelaide, y serán precisamente sus sentimientos de amor, antes, y de amistad, luego, que causarán sus inquietud, su rápido movimiento en escena. Sin detenerse en ulteriores reflexiones hacia el Rey, hacia el posible cambio tiránico en su gobierno, que poco se toma en consideración al no creerlo verdaderamente realizable por parte de ese Rey, o hacia lo que sucedió en Cerdeña, puesto que está clara la falta de elipsis temporales en la comedia italiana, Don César se dirige inmediatamente hacia el encuentro con Adelaide. Su primera aparición como Acmet se realiza en la octava escena del tercer acto, dentro de la macrosecuencia D, y exactamente en el encuentro con Adelaide. Se notará, además, que las primeras siete escenas que precederán la llegada de Acmet estarán protagonizadas todas, directamente o indirectamente, por Adelaide, ya que en las primeras tres el Conde hablará de sus planes, en los que evidentemente se incluye a la joven esposa, y luego discutirá del malestar de Adelaide con la criada y el Almirante, y en las sucesivas cuatro escenas estará físicamente presente Adelaide, intentando revelar la verdad de la noche del incendio al padre y expresando sus desahogos. Se enfocará, de esta manera, el problema del honor de Adelaide, y por consiguiente su relación con Don César, el ámbito privado, hasta la llegada de ese esclavo negro que tendría que representar el instrumento de resolución de los nudos tejidos por el Conde. En la obra española, en cambio, se dejará un espacio más reducido a los pesares de Fénix, que seguirán la amplia intervención de Don César, con reflexiones incluso sobre la posible tiranía del Rey, y se antepondrán al encuentro con el esclavo negro. De la misma manera, la puesta de relieve del fuerte sentimiento de amistad entre el Rey y Don César por parte de Gozzi corta cualquier exigencia de explicación por parte del Rey, que ya ha entendido todo lo que sucedió sin que alguien se lo contase (o por lo menos sin que se describa o se relate en escena), y corta cualquier superflua extensión temporal que aleje los dos amigos del abrazo final, de su encontrarse de nuevo después de varias y numerosas búsquedas y luchas, sospechas y congojas.

Quizá otra razón en la que se fundaría la elección de Gozzi podría encontrarse en aquel *o sia* presente en el título de la obra italiana, que ya así, desde el comienzo, difiere de la española, aportando un matiz diferente. Quizá el intento de considerar cuanto más un único personaje a Don César y al esclavo negro ha conllevado la práctica de omitir esos momentos de transición o de reducirlos lo más posible. Sin embargo, igual que en la obra española, se encuentran muchos apartes del esclavo negro, o incluso didascalias, donde se expresan los sentimientos y los pensamientos propios de Don César. En ambas obras, la construcción del negro del cuerpo blanco es funcional a Don César, el esclavo de su honor, para que guarde su propio honor y descubra quien quiere mancharlo. Pero en la obra española, como ya observamos, es sobre todo la preocupación de Don César hacia su honor, y el de su esposa, la que se subraya, junto con un constante y general temor hacia el posible cambio tiránico de la política del Rey, que vuelve a presentarse a lo largo de toda la

comedia en las intervenciones de varios personajes, como las de la Reina o de Don César. En cambio, en la obra italiana se subraya en un hombre la unidad de dos facetas, al presentar *Il moro di corpo bianco o sia lo schiavo del proprio onore*, es decir un hombre que se preocupa por su honor, por su esposa y que vigila sobre la vida de su Rey, que es incluso su amigo. Don César moriría para salvar la vida de su Rey, aunque éste podría ser culpable de haber manchado su honor, pero esta hipótesis resultará siempre muy improbable, y en los momentos cruciales, donde se pondrá en discusión la vida del Rey, él siempre preferirá ante todo defender a su Rey. Don César no parte para Cerdeña porque ya ha calculado el peligro, sabe que puede dejar la protección de la isla a su hermano, y considera más provechoso ocuparse de su honor quedándose en Palermo; pero cuando descubre la existencia de una conjura contra el Rey pone al margen sus sospechas hacia la posible culpabilidad del Rey en la noche del incendio y actúa para salvarle la vida. Esta cercanía entre dos hombres que pertenecen a dos posiciones sociales distintas, esta amistad, esta recíproca preocupación, esta absoluta y ciega fidelidad de un súbdito hacia su Rey y de un Rey hacia uno de sus súbditos es la que Gozzi intenta poner de relieve.

Por lo tanto, no sorprenderá si Don César/Mahomet se quedará en el Palacio del Almirante cuando Fénix irá al Palacio Real porque la Reina quiere hablar con ella, mientras que Don César/Acmet irá también él al Palacio Real para intentar descubrir la verdad sobre la noche del incendio y el motivo por el que la Reina ha llamado a Adelaide. Tampoco resultará extraño, en la obra española, el empleo reiterado por parte de diferentes personajes de la palabra “tirano”; de nuevo, en este caso en la cuarta macrosecuencia de la segunda jornada, Don César/Mahomet utilizará ese término, pero ahora para calificar a la memoria:

Qué pesada está la noche!
qué a espacio las horas pasan
en el reloj de un cuidado!
Qué de golpes no maltratan
el corazón, al volante
de la memoria tirana,
sin que el mostrador, que es
el sentido, en penas tantas,
 señale para el alivio
el índice a la esperanza¹⁴⁹!
[vv. 1735-1744]

En fin, al principio del último acto del texto italiano, dentro de la macrosecuencia G, Don César/Acmet, al quedarse solo en escena después de haber hablado con Adelaide, explicitará su voluntad de proteger al Rey ante todo, voluntad esa que volverá a afirmar en sucesivas intervenciones:

¹⁴⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

I congiurati iniqui! Alma richiama
La ragion, la virtù, scegli per primo
Oggetto di tue cure il tuo Monarca¹⁵⁰.

Resulta importante notar el contraste que se establece en el personaje del esclavo negro, en el que a la esclavitud física, exterior, se opone cierta libertad interior que va a sintetizarse en el respeto de la virtud, del honor. De hecho, se notará que la absoluta protección del honor reduce en esclavitud y otorga la libertad, puesto que el esclavo negro nace en el ciego intento de Don César de guardar su propio honor y se disuelve para mantener la lealtad al Rey. Es verdad que en ese momento final de la comedia Don César/Mahomet descubre incluso la verdad sobre la noche del incendio, es decir descubre el motivo por el que engendró al negro del cuerpo blanco, así que ya no existiría razón para seguir empleando esa estratagema. Pero Don César/Mahomet había decidido salvar la vida del Rey antes de conocer la verdad que quizá más le interesaba, en un total estado de libertad gracias al que llevaría a cabo su decisión aunque ésta pudiese estorbar el acceso a la otra verdad. Don César/Mahomet aprovecha de esa condición de esclavitud, que sigue resultando positiva, ya que le permite salvar la vida al Rey con el pretexto de obtener la libertad; él miente, pensando ya matar a los traidores. Él no quiere dinero a cambio de la vida del Rey, sino la libertad, y casi contrayendo un pacto con el Conde y el Almirante sucede algo que no se encontrará en la reescritura de Gozzi: el Conde se hiere con el mismo puñal que Don César/Mahomet había pedido a los dos conjurados para asesinar al Rey. Será el Conde quien le dejará el puñal, su puñal. En realidad, como se percibirá de las palabras de Don César/Mahomet, él, de esta manera, se comprometerá en proteger a su Rey, simulando una concreta y efectiva fiabilidad a los dos conjurados, pero invirtiendo el plan del Conde, puesto que al final lo matará exactamente con ese mismo puñal. De alguna manera, se anticipa el final de la comedia, es el principio del final, puesto que ya se hiere una parte del cuerpo del Conde, aunque sea él mismo quien provoca esa herida.

Resulta interesante, en ambas obras, la presencia de otros personajes, es decir los criados y las máscaras, que representan el contrapunto cómico y jocoso en la acción descrita y narrada, y que, como subraya Marc Vitse¹⁵¹, muestran una clara “subalternidad dramática”. Es preciso notar que el dramaturgo español presentará dos graciosos y dos criados, mientras en la obra de Gozzi se añadirán algunos personajes más, y los papeles en cuestión del texto español estarán desempeñados por cinco máscaras en el italiano.

En la comedia-fuente, junto con las parejas Don César/Fénix y Rey/Reina se definirá otra pareja, es decir la de los graciosos Martín y Laura, así que se mostrarán tres parejas pertenecientes a tres posiciones sociales diferentes. Y se creará cierta correspondencia entre las relaciones galán/dama,

¹⁵⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena I, p. 234.

¹⁵¹ M. Vitse, “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, ob. cit., p. 745.

criado/criada y señor/vasallo, ya que los distintos personajes actuarán al mismo tiempo como parte de una pareja, como personajes enamorados, en una relación horizontal y privada, aunque ese aspecto se notará menos en la pareja Rey/Reina, y como personajes paternos y/o filiales en lo público, en las relaciones verticales Rey/Don César y Don César/Martín o Reina/Fénix y Fénix/Laura, además de cierto carácter de amistad que une, verticalmente, a los personajes en cuestión.

Ahora bien, serán exactamente esos dos criados, Martín y Laura, los que saldrán en escena al principio de la comedia española y los últimos dos que hablarán al final de la obra. Martín es el criado de Don César, y Laura es la criada de Fénix: al hablar, al principio, de los ensayos generales, ellos van a informar al público del hecho de que se ha realizado una boda entre sus respectivos amos, contextualizando así la acción que se está poniendo en escena; al final, serán ellos mismos los que protagonizarán una boda, puesto que Martín preguntará a Laura si quiere casarse con él. En la obra italiana, los personajes que corresponderían a los dos graciosos serán Truffaldino y Smeraldina. Igual que en la comedia-fuente, las intervenciones de los dos criados serán las primeras de la obra, pero no se limitarán en la cuestión de los ensayos generales, más bien esa cuestión ocupará un espacio muy reducido, sino que expresarán, cada uno por su cuenta al principio, el total desacuerdo acerca de la boda de sus amos. De hecho, Smeraldina piensa que Don César no ama a Adelaide y que sólo el Conde está enamorado verdaderamente de ella, y Truffaldino sostiene que su amo, casándose, perderá toda su libertad. Así, Gozzi subraya ya al principio, anticipa de alguna manera con un contraste más blando, con una divergencia de opiniones entre los dos criados, el conflicto que está a punto de estallar. Además, al contrario de la obra española, los dos criados no se casarán al final de la comedia, ni sus intervenciones serán las últimas de la obra, ya que ese privilegio se otorgará sólo a Don César.

En la obra española, entre los dos graciosos, Martín y Laura, y los dos criados, que son Flora (que casi no habla en el texto y que aparece pocas veces) y Celio, que ayuda al Conde Enrique en sus planes, particularmente importante será el papel de Laura. La graciosa, hasta la revelación final de la verdad, la que concierne la conjura, porque ya sabe de los intentos de poseer a Fénix, siempre creerá en el amor del Conde hacia su ama. Por esa razón ayudará al Conde y al mismo tiempo intentará dar consuelo a la joven esposa, porque convencida de actuar en su ventaja, como se notará en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada:

Fénix. Porque el dolor aprisione
al alma, que sus pesares
no es bien alivie. *Laur.* No llore
perlas el Alba, que rien
los nácares de tus soles:

diviértete. *Fénix*. Ay Laura mía¹⁵²!
[vv. 1255-1260]

Por lo que se refiere al aspecto cómico que emerge de los criados, emblemático resulta el diálogo entre Martín y Laura en la primera macrosecuencia de la tercera jornada, diálogo que sigue y se une a lo trágico, ya que aparece después del intento de Don César/Mahomet, cuya osadía ofenderá y provocará indignación en la joven esposa, de hablar con Fénix para conocer la verdad sobre la noche del incendio:

Mart. De estos ruidos que hay en casa
tú cobras los intereses.
Laur. El lo será, el lame platos.
Mart. Qué he de ser yo?
Laur. Alcahuete.
Mart. Esto de tener oficio
de ayuntamiento, no puede
dexar de valer. *Laur.* Martín,
mira que no nos oiga ese
jazmín de Guinea. *Mart.* No,
que suele irse muchas veces
en postillones de ideas,
a donde a él le parece,
y no nos oirá, que ahora
divertido está a los veinte;
en fin , Laura, eres tercera?
Laur. Qué es tercera?
Mart. No lo entiendes?
ministra del Dios Cupido.
Laur. Qué es ministra?
Mart. Hacer poderes
en negociación de Amor.
Laur. Qué es negociación?
Mart. Valerse
de componer alvedríos.
Laur. Qué es componer?
Mart. No lo adviertes?
ser alfileres del gusto.
Laur. Dime, qué son alfileres?
Mart. Corchetes del Dios de Amor.
Laur. Perdona, qué son corchetes?
Mart. Hurdidores del cariño.
Laur. Y qué hurden?
Mart. Lo que texen.
Laur. No lo entiendo. *Mart.* Pues sino,
aquestos son alcahuetes;
y si preguntares más,
los diablos, Laura, te lleven.
Laur. Y a tí, Martín, Barrabás,
porque el infierno no enredes¹⁵³.
[vv.-2088-2127]

¹⁵² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

¹⁵³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

Ese juego de falsas incomprensiones, mezclado con una casi total preocupación hacia los intereses personales, y hacia las necesidades primarias, es decir las relacionadas con la preocupación de sobrevivir, caracterizarán a esos personajes en la obra española y a las máscaras en la italiana.

Según puntualiza el mismo Gozzi, la presencia de las máscaras se explica con el éxito que ellas tienen en el público veneciano del siglo XVIII. Para atraer un número más elevado de espectadores, considerando las particulares condiciones económicas de la compañía teatral Sacchi, se insertan, de esta manera, nada menos que cinco máscaras en la obra; máscaras que, sin embargo, podrían quitarse sin que en la comedia se perdiera mucho, ya que su función, como subraya Gozzi, no resultará indispensable para el desarrollo de la acción dramática.

Al lado de una Smeraldina y de un Truffaldino, que corresponderían a los graciosos Laura y Martín de la comedia-fuente, aunque con las oportunas diferencias, se delinea a un Tartaglia, criado del Conde Enrique, que será un poco diferente de Celio, y a un Pantalone y un Brighella que no encontrarán personajes correspondientes en el texto español. Quizá propiamente por el hecho de tratarse de unas máscaras, el carácter cómico resultará mucho más acentuado, como bien se notará en Truffaldino, por ejemplo, y ese efecto se producirá incluso por emplear muy a menudo el dialecto, como observamos anteriormente. En relación a ese aspecto, es curioso que Smeraldina, junto con Tartaglia, casi no se expresará en dialecto: serán las únicas máscaras, al ser Smeraldina uno de los otros nombres que se solía atribuir a Colombina, que lo utilizarán moderadamente. Y Smeraldina, además, se presentará como mucho más envuelta en los planes del Conde Enrique, en sus intentos de acercarse a Adelaide, puesto que se añadirá la acción de suministración del somnífero a la joven esposa, que no estaba en el texto de la comedia-fuente, y sus intervenciones serán mayores, más numerosas y más determinadas en ese plan de ayuda al Conde. De esta manera, la caracterización de los colaboradores del Conde resultará opuesta en las dos obras: en el texto español, el Almirante, aunque egañado por el Conde, será prácticamente corresponsable del progresar de la conjura y tendrá un papel determinante, mientras el Almirante de Gozzi tendrá un papel menos activo. Por otra parte, en la línea de conquista de Fénix, Laura parece desempeñar un papel menos activo, menos decidido con respecto al de Smeraldina. Y es considerable notar que no sólo en el texto italiano no se celebrarán las bodas entre Smeraldina y Truffaldino al final de la comedia, sino que el Rey mirará indignado a Smeraldina, y dejará entender una posible punición contra ella y todos los criados del Palacio del Almirante que hubieran ayudado al Conde. En el texto español, no se afronta la cuestión, más bien Laura en un determinado momento se propondrá esconder lo que ha hecho, puesto que, aunque convencida de actuar en provecho de Fénix y del amor del Conde, se dará cuenta de que había alguna maldad en sus acciones, pero una vez muerto el

Conde todo termina con la paz, el perdón, la alegría de la inminente boda y del restablecimiento de un orden. En el texto italiano, en cambio, se deja colgante esa cuestión antes del perdón final, comunicando al mismo tiempo la clemencia y la actuación de la ley por parte de un Rey justo que seguirá obrando con juicio, respetando los intereses comunes, sin hacer favores a nadie y sin dejar impunes, u olvidarse castigar, algunos agravios. De nuevo, se mostrará ese interés hacia lo público en el texto español, con una mayor participación del Almirante en la conjura, con ese miedo hacia la posible tiranía del Rey, aunque al final el Rey no decidirá no perdonar al Conde por un agravio contra lo público. Y en el texto italiano se enseñará una mayor preocupación hacia lo privado, con una Smeraldina más implicada y activa que Laura, y al final se hará patente la clemencia del Rey, puesto que querrá perdonar al Conde; sin embargo, ese último se opondrá, siguiendo en su intento de llevar a cabo la conjura y acometiendo contra el Rey. Un Rey que, de todas formas, siempre querrá respetar la ley, encontrar la verdad e intentar juzgar justamente y con clemencia, castigando con justicia, cuando resulta necesario, a los que ha comprobado ser los efectivos culpables.

Incluso Tartaglia aparece delineado de manera distinta con respecto al criado Celio de la comedia española. Celio ayuda al Conde para que realice sus planes y le aconseja; Tartaglia presenta un carácter más burlón, y parece perderse pensando en sus intereses y provechos, que van a desviar su impecable conducta de personaje filial. Por consiguiente, no sorprenderá si su fidelidad al Conde se hará más incierta en un momento determinado de la historia. Se descubre, efectivamente, en la décima escena del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia F, que él había decidido enviar una carta anónima al Rey para avisarle de la conjura. Su profundo temor por la posibilidad de que la conjura no tuviera éxito y, por lo tanto, de que fuera descubierto y perdiera la vida, le lleva a proteger su condición de alguna manera; así que, aunque estando de la parte del Conde como su criado, si la conjura fuese descubierta y frustrada él podría reivindicar la autoría de la carta que avisó al Rey de la traición, y si no, la carta permanecería como anónima y nunca se descubriría el autor. De todas maneras, Tartaglia salvaría su vida; la existencia de esa carta anónima se descubrirá antes de la mención que hace Tartaglia, y precisamente a través de las palabras del Rey en la octava escena del cuarto acto, todavía dentro de la macrosecuencia F. Por lo tanto, resulta evidente el escaso interés del criado hacia una u otra posición, hacia quién al final tendrá el poder político y cómo gobernará el Reino; será su mera preocupación de mantenerse en vida la que guiará y determinará sus acciones y elecciones. Como ya observamos, si son muchos los que conocen la existencia de una conjura, el secreto corre un riesgo mayor de ser revelado, y normalmente el secreto se revela para obtener algunos intereses personales; en este caso Tartaglia intenta ayudar a sí mismo más que al Rey, aunque con esa acción da lugar a un motivo ulterior para la salida del Rey del Palacio Real aquella noche en la que descubrirá que el traidor que intenta manchar el honor de

Don César es el Conde, y Don César/Acmet encontrará el papel con los nombres de los conjurados, enterándose de la existencia de una conjura contra el Rey. Efectivamente, la acción del criado resulta importante para las reacciones que conlleva, en lo que concierne a las posteriores reflexiones del Rey, y no por el hecho en sí mismo, puesto que no cambiaría nada en el desarrollo de la acción dramática: de todas maneras, el Rey saldría para proteger el honor de Adelaide, y lo demuestran sus mismas palabras, además de su dirigirse directamente y acercarse al Palacio del Almirante. En fin, será de esta manera que Tartaglia expresará a solas sus temores en la décima escena del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia F:

Oh Signor Conte, Signor Conte ho de' cattivi augurj. In somma per me voglio tener certo una natica sopra un altro scagno. Ho scritto un viglietto orbo a sua Maestà cauto e come ha potuto la mia letteratura. Ma quì non si vede nessuno¹⁵⁴.

Y al final de la misma escena:

Ti ferma, e attendi! Parmi impossibile che il Re con quel sciroppo in corpo sia a letto, e dorma come avesse bevuto del papavero. Vedremo, ci regoleremo. Il Sig. Conte mi giurò che se il Re mi fa tagliare la testa, egli per vendicarmi farà tagliare più di dugento teste. Obbligato. Nessuna di quelle dugento teste anderà bene sul mio collo. (a' Soldati) Venite gioje mie care, venite¹⁵⁵.

Con respecto a la comedia-fuente, en el texto italiano se construirán luego dos personajes posteriores, es decir Pantalone y Brighella, que desempeñan respectivamente el papel de confidente de la Reina y de Capitán de los soldados del Rey. A Pantalone se debe sobre todo el hecho de haber impedido que la Reina se suicidase después del vano intento de hablar con Adelaide en el Palacio Real para conocer la verdad sobre la noche del incendio, y de enterarse de que nadie, en particular el Conde y el Almirante, obedecía a sus órdenes. Se trata de la sexta escena del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia E, y Pantalone acaba de quitar de las manos de la Reina el puñal con el que quería matarse:

Una par soa no deve cascar in bassezze de madonna Catte Zelosa, e un par mio in sti stati de cose deve far quello che fazzo mi. I grandi che se avvulisce fa i piccoli temerarj. Via la me fazza impiccar, la me fazza impiccar, perchè ho impedio, che la se sgargata, che la sarà famosa sulle Gazzette¹⁵⁶.

¹⁵⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena X, p. 215.

¹⁵⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena X, p. 216.

Todavía dentro del mismo acto, en la escena sucesiva se encontrará a Brighella que, como Capitán de los soldados de la corte, en la noche siguiente a la del incendio está acompañando al Rey hacia el Palacio del Almirante. Sin embargo, de repente el Rey le mandará que se pare junto con los soldados para que él pueda proseguir por sí solo; se delineará, en ese momento, una extensa reflexión de Brighella a través de la que bien se enseñará esa preocupación hacia las necesidades primarias que se presentaba como carácter común de esos personajes “bajos” y de las máscaras. La escena será la séptima del cuarto acto, en la macrosecuencia F:

Geri di notte un incendio, sta notte un arcano;
no se dorme, se fa una cattiva digestion. Go una
stomegana, che me par d'aver magnà ottanta vo-
vi duri. Sto onorato mestier xe una vita vera-
mente da cani eroi. Ho anca sentì un certo pet-
tegolezzo, che l'Armirante vada disponendo de
cambiar el corpo della guardia regia, e de man-
darme colla compagnia a farne sventar dai Mori
in Sardegna. Questo xe qualcosa pezo dei vovi
duri sul stomago. So za che quel furbo de Tar-
tagia creatura del Conte Enrico figura rispet-
tabilissima me insidia de gran tempo sta straz-
zetta de Carica. Vorria dir umilmente qualcos-
sa a so Maestà, ma el sta con un muso, che par
che el vogia devorar el naso a chi se ghe presenta¹⁵⁷.

Ahora bien, es importante notar que, además de los personajes que intervienen efectivamente en los dos textos, aparecen otros personajes a los que los primeros, en determinadas circunstancias, hacen referencia. En ambas obras, determinados momentos de la historia requerirán la mención de precisos personajes, cuyo carácter mitológico, religioso o histórico quizá podría aclarar o enriquecer los eventos presentados.

Es sobre todo la comedia española la que propone un número mayor de personajes ajenos a la historia representada, aunque en definitiva esos personajes manifiestan de alguna manera una relación con ella. Los primeros aparecen ya al principio de la obra, en la primera secuencia de la primera jornada, dentro de aquella silva con estribillo cantada por los músicos en ocasión de los ensayos generales para la boda. Se trata de personajes pertenecientes a la mitología clásica, y en particular de cuatro dioses: Júpiter, Venus, Himeneo y Cupido. Se nombrará antes a Júpiter, dios de los dioses, luego a Venus, diosa de la belleza, y a Cupido, dios del amor. Himeneo, dios del matrimonio, se nombrará en el estribillo y aparecerá antes entre Venus y Cupido y luego al final de la silva. La canción parece anticipar lo que está a punto de suceder: se apela al dios del matrimonio que, hasta en su posición dentro de la estructura de la silva, se encuentra en el medio, y une la

¹⁵⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena VI, p. 209.

¹⁵⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena VII, p. 210.

belleza con el amor. Y al unir belleza y amor, une incluso dos elementos opuestos, pero que necesitan el uno del otro y que son ambos esenciales para que haya vida: el agua y el fuego. Se habla del poder de Venus sobre el agua y los mares, y no podría ser distintamente, puesto que ella nació de las aguas, según se cuenta, y se habla del fuego al hacer referencia a Cupido, según se asocia tradicionalmente el fuego al amor y a la pasión. La belleza de Fénix, el amor que aprisiona, como se verá, de Don César y el matrimonio que acaban de celebrar de repente estarán puestos en discusión, y en determinados momentos vacilarán, a causa de un incendio que va a estallar. Así, volverá el fuego, un fuego que destruye, señal de una pasión irrefrenable que intenta imponerse sobre la voluntad de los otros, y a incendiarse será el Palacio del Almirante, casa de Fénix. Y volverá también el agua, con la llegada de los criados y de todos los que acuden para apagar el incendio a partir de la alarma que se difunde. Y mientras tanto, Don César que no encuentra a Fénix, y Fénix que, por una serie de equivocaciones, se encuentra en los brazos del Rey. Un matrimonio, un amor, una amistad, un honor que están de por medio, una imposibilidad de comunicación, y por consiguiente una búsqueda de la verdad que ocupará toda la obra y que consituirá la base para que se restablezca de nuevo un equilibrio y una armónica convivencia entre fuego y agua.

Con respecto al honor, el de Don César y el de Fénix, que se intenta proteger, Don César al final de la primera macrosecuencia de la primera jornada hace referencia a un famoso perro de la tradición y de la literatura clásica, es decir Argos. Se trata del perro de Ulises, el protagonista de la *Odisea* de Homero que, después de haber viajado por diez años, vuelve a su casa, a Ítaca, y nadie lo reconoce, excepto su perro que inmediatamente le manifestará su cariño. Argos, que fiel había esperado a su amo durante todo ese período de lejanía y prácticamente durante toda su vida, morirá poco tiempo después, quedando como ejemplo literario de fidelidad.

Los sucesivos dos personajes serán mencionados por la Reina que, en la tercera macrosecuencia de la primera jornada, expresará su preocupación por la posible tiranía del Rey. En su desahogo, que se manifestará en presencia de su esposo, insertará como ejemplos de mujeres poderosas, activas y volitivas a Semíramis y Tomiris. Mujeres decididas, que actúan incluso despiadadamente y logran alcanzar sus fines; el fin, en este caso, sería el de matar a los traidores, a los enemigos que intentan invadir las tierras del Reino, y castigar a los tiranos. Los enojos de la Reina a causa de un Rey que podría haberse revelado como tirano la empujan inesperadamente hacia la voluntad de luchar en concreto, como personaje paterno en el nivel público, de empuñar físicamente la espada, queriendo aprender la capacidad y manera de engañar de Semíramis y los “arrojos” de Tomiris, queriendo seguir el ejemplo de esas mujeres guerreras. Efectivamente, Semíramis, Reina babilona que va a delinarse entre Historia y leyenda, luchó en primera persona y conquistó Etiopía, India y

muchos Países de Oriente; por otra parte, Tomiris, otra Reina de Asia, que venció y mató al Emperador de Persia, Ciro, cuando éste intentó invadir su Reino. Su venganza, después del suicidio del hijo a causa de una trampa de los Persianos en la que se redujeron a prisioneros muchos de sus soldados, y entre ellos a su hijo, fue cruel: la Reina desafió al Rey Ciro en una verdadera lucha, los Persianos fueron vencidos de nuevo y Ciro murió; Tomiris mandó que se buscara el cadáver del Rey y cuando se lo trajeron lo decapitó y ultrajó en diferentes maneras, para quedarse con su cabeza y utilizarla como copa para el vino, bebiendo de allí durante todos los días de su vida.

De las palabras de la Reina, de las que emerge esa firme voluntad de oponerse a la tiranía, se llega a las de Martín, cuyo tono cómico ablanda la tensión que se acaba de crear entre Don César/Mahomet y Fénix, puesto que el esclavo negro había rogado a la joven esposa que se desahogase con él, que le comunicase sus pesares. Se trata del principio de la primera macrosecuencia de la tercera jornada y Martín, al hablar del esclavo negro, hará referencia al poeta Juan Latino. En realidad, el verdadero nombre de ese poeta y profesor español de lengua latina del siglo XVI era el de Juan de Sessa, y éste era hijo de esclavos moros que vivían en el Palacio del entonces Conde de Cabra, Luis Fernández de Córdoba, y de su esposa, la Duquesa de Sessa. Juan Latino llegó a enseñar en la Universidad de Granada, escribió epigramas y elegías, y fue el primer profesor negro en una Universidad occidental. Por lo tanto, Martín relaciona lo extraordinario de la vida de Juan Latino con la momentánea actitud de Don César/Mahomet, preguntándose cómo el esclavo negro, en el intento de dialogar con Fénix y de aliviar sus penas, pretende saber las leyes del duelo y por qué actúa de esa manera.

Todavía en la primera macrosecuencia de la tercera jornada, al hablar el Conde con el Almirante y al informarse recíprocamente del progresar de la conjura, aparecerá la mención de otro personaje, es decir la de un tal Alejandro Sereni que mandaría la tropas de la caballería en la conjura contra el Rey de Sicilia.

De esta manera, se llegará a la segunda macrosecuencia de la tercera jornada, es decir al momento en el que el Rey reflexionará sobre la fatiga del reinar, y en su intenso monólogo se detendrá en un determinado momento en la figura del Emperador Rodolfo, que, aunque no se especifique, por razones temporales y de tipo de gobierno sería el Emperador del Sacro Romano Imperio Rodolfo I. El Rey se referirá a un episodio en el que el Emperador decide no escuchar los ruegos y las peticiones de una mujer, de uno de sus súbditos, y reflexiona sobre la importancia de aprender de los errores de otros Reyes para que no se repitan; por lo tanto, la importancia de no ser un Rey tirano, de respetar la ley y de escuchar sus propios súbditos, buscando el interés general. Es considerable notar que esa reflexión aparecerá en el texto inmediatamente después de que el Rey

mande al Almirante llamar al Conde porque quiere hablar con él a causa de la verdad descubierta acerca de la noche del incendio.

Y será exactamente dentro del diálogo entre el Rey y el Conde que se enseñará otra referencia, esta vez a dos personajes, con respecto a un noto acontecimiento de la mitología clásica. De nuevo, un evento mitológico, y todavía sobre la belleza, la pasión y la fuerza. El hecho en cuestión es un noto raptó, el de Júpiter a Europa, y las palabras del Rey, en su metáfora que pone en relación el Conde y Fénix con los dos personajes, se imponen con gran fuerza en escena. Sin embargo, la relación con los dos personajes, y el mismo Rey lo dice, resulta aproximada, puesto que el intento del Conde no tendrá éxito y el raptó no se realizará. El Rey decide no perdonar al Conde por su intento de ofender a Don César y a Fénix, como vimos, y, en esa posición que toma, expresa de manera muy apasionada la firmeza de Fénix en el rechazo hacia el Conde y la belleza de la decorosa actitud de la joven esposa; será precisamente en esa segunda macrosecuencia de la tercera jornada que él relacionará a Fénix con Europa:

Aunque mi delito
os perdonara la loca
altivez y la soberbia,
que con acción alevosa,
bárbaramente atrevido,
habéis intentado; la otra
de atreverse al honor puro,
y entrar amparado en sombras
a profanar de tal templo
con vuestras plantas las losas,
y oculto Griego intentáis
por fuerza llama traidora.
Vos prevenís en el Puerto,
sobre las húmedas olas,
varada Nave que lleve
robada la mejor joya,
que a no ser Fénix muralla
de diamante, a tales horas
hubierais, con vil intento,
logrado tan gran derrota?
no reparáis que sois poco
Júpiter a tanta Europa¹⁵⁸?
[vv. 2606-2627]

Resulta importante notar que la belleza de Fénix será elogiada en diferentes ocasiones por diferentes personajes de la historia, como por Laura, por ejemplo, que en la primera macrosecuencia de la tercera jornada contestará a Martín acerca del posible miedo que la joven esposa enojada podría despertar en Don César/Mahomet, especificando:

Cómo ha de temerla, si

¹⁵⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia I.

su hermosura ahora más crece
enojada? pues si miras,
en una mexilla tiene
el Sol, y en otra la Luna¹⁵⁹.
[vv. 2047-2051]

En fin, será Martín quien, al descubrir al esclavo negro transformarse en Don César al final de la comedia, expresará las últimas dos referencias a personajes ajenos a la historia. Se trata de dos referencias religiosas, y aparecerán una después de la otra. Martín saldrá alborotado en escena, entrando en el Palacio Real donde estaban la Reina, Fénix y Laura, y antes de narrar lo que acaba de ver, por la excepcionalidad del hecho y la excesiva admiración que éste causó en él menciona a Santa Apolonia y a Santa Susana. No es una casualidad que se nombren exactamente a esas dos Santas; de hecho, se trata de dos mártires, de las que una, Santa Apolonia, murió defendiendo a un grupo de cristianos, y después de varias torturas, como la de sacarle todos los dientes de la boca, se arrojó al fuego; por lo que se refiere a la otra, existen dos versiones distintas acerca de su vida: según una, Santa Susana se escondió en un monasterio para que pudiera dedicarse a la vida monástica, puesto que no existían monasterios para las mujeres, pero después de algunos años fue descubierta y, por anunciar con ardor su fe en el período de las persecuciones, la metieron en la cárcel, donde murió después de varios tormentos. La otra versión de la vida de la Santa sostiene que ella murió por no querer romper su voto de castidad y casarse con Massimiliano, hijo del Emperador Diocleciano, así que fue decapitada en su casa. Martín, casi no logrando hablar por lo que acaba de acontecer, e incluso por los muertos con los que topa durante su recorrido hacia el Palacio Real a causa de la lucha contra los invasores, y por el Conde que descubre muerto por el suelo, menciona a Santa Apolonia, la Santa a la que le sacaron todos los dientes de la boca, y a Santa Susana en el intento de buscar protección, de la misma manera que ella la encontró en el monasterio donde quería vivir.

Se notará que, en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada, Martín había expresado otra referencia de tipo religioso, mencionando, todavía en una exclamación de sorpresa, a dos Santos, y precisamente San Nicasio y San Onofre. Martín, al expresar admiración por la llegada de Don César/Mahomet, que se presenta por primera vez a Fénix, nombra, a la vista del esclavo negro, a dos Santos sicilianos, de los que uno murió en Jerusalén, decapitado en presencia de un Sultán porque no había querido renegar de su fe en Dios, y el otro, que se había dedicado a la vida eremítica, aislado en una gruta. Y es interesante, además, recordar que San Nicasio se invoca como protector de las enfermedades contagiosas y San Onofrio como protector de quienes buscan objetos perdidos. Resultará curioso, de esta manera, el contraste que se define entre la vista de Don

¹⁵⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

César/Mahomet, un esclavo negro, y la mención de dos Santos, cristianos evidentemente, por parte de Martín, y que uno de esos Santos sea exactamente el protector de quien busca algo que ha perdido, como Don César/Mahomet busca la verdad acerca de un honor que se intenta manchar, al ser el esclavo negro una estratagema de Don César utilizado precisamente para ese fin.

En el texto español se encontrará incluso, y en dos ocasiones distintas, la referencia a un “oculto Griego” para calificar al Rey y al Conde Enrique. La primera mención será expresada por la Reina que, desahogándose con su esposo le tachará de “oculto Griego” para subrayar su posible engaño, su intento de raptar a Fénix, considerando la evidencia de haberle encontrado la noche del incendio con la joven esposa en los brazos. Su desahogo y su enojo por la posible tiranía del Rey se expresarán, en este caso, en la tercera macrosecuencia de la primera jornada. La otra mención aparecerá en las palabras del mismo Rey que, ahora con pruebas y conociendo la verdad (frente a las suposiciones de la Reina), reprochará al Conde su traición en la segunda macrosecuencia de la tercera jornada. Evidentemente, resulta clara la referencia al engaño empleado por los griegos para expugnar la ciudad de Troia, con su esconderse dentro de un caballo de madera; un engaño que Homero narra en su *Odisea* y que se convertirá en una célebre y explotada referencia literaria. De esta manera, como los griegos estaban ocultos dentro del caballo, así el Conde estará encubierto con una capa e intentará destruir el Palacio del Almirante (incendiándolo, igual que los griegos incendiaron Troia por la noche) para raptar a Fénix y realizar su victoria.

Finalmente, particularmente interesante será la referencia que aparece al principio de la segunda jornada, en la primera macrosecuencia, donde el Conde, al hablar de los moros que intentan invadir Cerdeña, menciona a Federico Barbarroja. En ese momento ya no se trata de las pretensiones de Federico sobre Italia, sino de las del Turco, que se revelan convenientes para el plan de los conjurados, puesto que la preocupación de la mayoría de los súbditos y de los Grandes del Reino va a concentrarse en ese peligro, el interés general está dirigido hacia el riesgo de invasiones enemigas, y ellos pueden obrar sin que se creen particulares sospechas.

Ahora bien, las referencias de carácter histórico-político, como las relativas al Emperador Rodolfo o a Federico Barbarroja, permitirían colocar la acción representada en un determinado período histórico. De hecho, el Rey Guillermo de la comedia correspondería a un Rey que efectivamente existió y gobernó cuerdamente, es decir Guillermo II de Sicilia, llamado “el bueno”. La acción presentada se trasladaría, de esta manera, al siglo XII, es decir a cinco siglos antes del momento en el que se representa, respetando las indicaciones del género trágico que proponía poner en escena una acción lejana en el tiempo. Se trataba incluso de una estratagema para sortear la censura y comunicar, revelándolos ocultamente, aspectos negativos, como engaños, mal gobiernos o vicios, de la política y sociedad contemporáneas. Pero, en realidad, al lado de ese elemento que

podría considerarse histórico, ya que el Rey mencionado podría ser efectivamente Guillermo II, no aparecen otros datos históricos que confirmarían la hipótesis del traslado de la acción representada bajo el reinado del Rey en cuestión, o puede ser que el contexto fuera exactamente ése, el del siglo XII, y que se hubieran insertados algunos cambios en la presentación de la obra por motivos funcionales a la puesta en escena o para que la correspondencia con la realidad resultara más vaga. La primera ruptura se establece en la existencia de la conjura contra el Rey Guillermo que ocupa todo el desarrollo de la acción dramática, pero, de hecho, no van a aparecer noticias en relación a ese plan organizado por el Conde y que es notablemente importante, puesto que envolvería incluso el hermano del Rey, o sea al que en la comedia es el Rey de Nápoles. Y así se manifiesta el segundo deslinde con respecto a la Historia: el Rey Guillermo II no tuvo hermanos, o al menos no tuvo hermanos Reyes, y no podría tener hermanos Reyes de Nápoles, al ser los Reinos de Nápoles y Sicilia unidos bajo una única corona en aquella época, corona que llevaba Guillermo II. De todas maneras, a causa de las referencias a Federico Barbarroja o al Emperador del Sacro Romano Imperio Rodolfo I, es muy probable que la acción presentada se traslade efectivamente al siglo XII.

Las mismas incongruencias de carácter histórico aparecen en la obra de Gozzi, más bien el Conde veneciano atribuye hasta un nombre al hermano del Rey Guillermo, y lo presenta en la nona escena del quinto acto, dentro de la macrosecuencia H, cuando el Conde Enrique está a punto de matar al Rey. En el intento de realizar la conjura, el mismo Conde menciona a Federico, Rey de Nápoles, y, de la misma manera, las voces de algunos traidores que, fuera del Palacio Real, aclaman al que querrían como su nuevo Rey.

Junto con esa referencia histórica se encontrarán dos referencias posteriores a otros personajes, pero de tipo literarios, en un texto, el italiano, que, con respecto a su comedia-fuente, se muestra poco propenso en mencionar personajes ajenos a la obra misma.

La primera referencia se inserta en las palabras de Smeraldina que, al acabar sus reflexiones en la primera escena del primer acto, dentro de la macrosecuencia A, se refiere al amo de Truffaldino, es decir a Don César, atribuyéndole el nombre de Rodomonte. Esa correspondencia bien compendia las quejas inmediatamente anteriores de Smeraldina, quejas en las que había expresado su desacuerdo en la relación entre su ama y Don César. De hecho, como Rodomonte, Don César llega a otro corte, aunque en este caso se trata de tierras gobernadas por la misma corona española, y, enamorado de la hija del Rey de la nueva corte, se manifestaría, según Smeraldina, un amante inexperto; así que sólo su valor como soldado no sería suficiente, y al final Adelaide preferiría a otro hombre, es decir al Conde Enrique (que, todavía según la criada, la ama de verdad), no obstante las luchas entre los dos pretendientes. De esta manera, mientras el texto español empieza con la armonía de la música y de la unión entre los dos amantes expresada a través de la cercanía

entre Venus y Cupido, junto con Himeneo y Júpiter , y luego en el contraste fuego/agua que va anticipar lo que está a punto de acaecer, en el texto italiano, el reducido espacio dedicado a la música, en el que no se da la mínima noticia del texto de las canciones, se coloca en segundo lugar con respecto al contraste que ya se pone de relieve en apertura de la obra. Un contraste dado por los desacuerdos de los criados, Truffaldino y Smeraldina, que, aunque no discutan apertamente, están en contra, cada uno por sus razones, a la unión que sus amos acaban de celebrar. Y sólo una referencia a otro personaje será suficiente para enseñar una opinión y adelantar de alguna manera lo que está a punto de suceder. Cabe notar, además, que Rodomonte es un moro y procede de África; dentro de poco tiempo Don César saldrá en escena presentándose como moro para proteger su honor y su esposa, y luchará de esta manera contra Don Enrique, el otro pretendiente.

En la segunda escena del segundo acto de la obra, es decir en la macrosecuencia B, se enseñará la segunda referencia a un personaje ajeno a la comedia. Se tratará todavía de una referencia literaria, aunque su carácter es esencialmente mitológico, y verá como protagonista al personaje de Casandra. Truffaldino, enterándose de los pesares de su amo a causa de la noche del incendio, querría aconsejarle sobre sus problemas amorosos y de honor, pero, al preferir su amo quedarse por sí solo, le manda que se vaya. El criado querría advertirle de que deje una esposa que lo traiciona, y él mismo, al considerar sus intentos, se definirá una “Cassandra non curata¹⁶⁰”, haciendo referencia a las dotes proféticas que el dios Apolo había donado a esa princesa para conquistar su amor, pero, al no entregarse a él, Casandra fue condenada a que nadie escuchase sus terribles profecías y creyese las desventuras que preveía. De esta manera, aunque con un tono que efectivamente roza lo cómico y a través del que se ablanda de alguna manera la tensión que de nuevo va imponiéndose en el texto, otra vez se anticipa lo que dentro de poco acaecerá en escena.

Se notará, por lo tanto, que si los personajes de las dos obras parecen coincidir o encontrar cierta correspondencia entre ellos a una primera lectura de los dos textos, observando con mayor cuidado aflorará que los dos dramaturgos pintan sus personajes con matices diferentes, a través de los que, al final, devuelven personajes efectivamente diferentes, que piensan y se desplazan en escena de manera diferente, actuando, no hay que olvidar, dentro de dos obras distintas. Incluso en lo que concierne la referencia a personajes ajenos a la comedia, los dos dramaturgos actúan de manera distinta. De hecho, a la variedad de referencias, tanto por tipología como por número e incluso por funcionalidad, empleadas en la comedia española, se opone la estricta escasez presente en la obra italiana. Después de una referencia de carácter “histórico”, Gozzi incluirá sólo dos referencias, ambas literarias, y no por expresar admiración, como en el caso de Martín, o intentos, como en el caso de la Reina, sino por anticipar de alguna manera, y en ambas referencias, los eventos de la

¹⁶⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena II, p. 141.

historia que se va a representar. Y no habrá homogeneidad en el texto, contrariamente a la comedia-fuente, sino que las dos referencias estarán condensadas en los primeros dos actos, sin dejar distracciones al espectador a lo largo de la obra, y manteniéndolo concentrado y totalmente envuelto en lo que está mirando y oyendo, en la importancia de la acción puesta en escena.

V. Motivos y aspectos caracterizadores de las dos obras

El análisis de la estructura dramática de los dos textos ha mostrado que, aunque la trama que configura la reescritura de Gozzi es esencialmente la misma de la de la comedia-fuente, el trabajo de composición realizado por los dos dramaturgos es sustancialmente distinto. Evidentemente, en la estructuración de sus obras, cada dramaturgo, cada artista podríamos decir, expresa su propio estilo creativo, condicionado, con mayor o menor intensidad pero inevitablemente, por el contexto socio-político en el que vive. Resultará, por lo tanto, que a las diferencias ideológicas, estilísticas y de contenido que se delinean entre diferentes dramaturgos, se añadirán, en este caso, las que establecen entre dos períodos históricos distintos, dos contextos geográficos distintos y dos formas políticas distintas, condiciones estas que rozan la sensibilidad de cada artista, e influyen en su producción. Considerando tales presuposiciones, no sorprenderá si en la devolución de la misma trama, los dos dramaturgos, el español del siglo XVII y el italiano del XVIII, además de proponer dos estructuras dramáticas distintas, presentan de manera considerablemente diferente incluso los motivos significativos de la obra, los que caracterizan a esa trama que se representa y vuelve a representar de una parte a otra del Mediterráneo.

Estética y funcionalidad se mezclan, forma y contenido cooperan para la transmisión de mensajes distintos. El dramaturgo español propone una trama, el Conde veneciano la *riedifica* cuidadosamente, poniendo el acento sobre uno u otro aspecto, matizándolo de una determinada manera, y delineando así, como él mismo subraya, otro texto. Muchos serán los motivos comunes a las dos obras, considerando la casi igualdad de la trama, motivos que volverán a repetirse a lo largo de la comedia, cruzándose, obstaculándose, a veces, o favoreciéndose; pero, como se notará, la manera en la que los dos dramaturgos los presentarán a menudo no será la misma, ya que esos motivos expresarán particularmente aquella diferencia esencial que se delinea entre las dos obras, y toda puesta de relieve no será casual, sino emblemática y preciosa para la comunicación de cada dramaturgo a su público.

V.1 El blanco/negro, y el juego de los colores

Estrechamente relacionado con las referencias a la luminosidad en escena y al contraste luz/sombra, el motivo de la oposición de los colores blanco y negro en las dos obras resulta

repetirse constantemente, adquiriendo connotaciones significativas a lo largo del desarrollo de la acción dramática.

La primera oposición de colores se encuentra ya en el título de la comedia, donde se delinea ese “negro del cuerpo blanco” que será el protagonista de la acción representada. Se notará que, dentro de las teorías sobre las propiedades y el abanico expresivo de los colores, esa oposición muestra, como indica Wassily Kandinsky¹⁶¹, el *secondo grande contraste* entre la otra pareja de sonidos fundamentales, es decir la que indica el contraste entre *i colori tendenzialmente chiari e quelli tendenzialmente scuri*. Y el contraste que se establece en cada pareja de colores (la primera pareja oponía colores *tendenzialmente caldi e freddi*), además de delinear relaciones simbólicas, se configura incluso como contraste de movimiento. Cada tonalidad de color, de hecho, manifiesta cierto dinamismo, centrífugo, por ejemplo, en el caso de colores *caldi*, o centrípeto en el caso de colores fríos. Desde esa perspectiva, incluso el blanco y el negro presentan un determinado movimiento, incluso ellos se acercan o se alejan del espectador, pero de manera anti-dinámica.

Efectivamente, el anti-dinamismo del que habla Kandinsky, que caracteriza todo momento de meditación e inmovilidad dramática, bien se descubre en determinadas reflexiones del “negro del cuerpo blanco”, en los momentos en los que Don César/Mahomet considera su condición, oponiendo continuamente los colores blanco y negro y los términos relacionados con ellos, que de alguna manera los evocan. De esta manera, en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada se expresa:

César. Amor, que alientas las almas;
Amor, que los corazones
animas a conseguir
imposibles, no me notes
el que examine las luces
con las sombras de la noche;
y por no ser tilde obscuro
de la desgracia, borrones
tiñan mi rostro, que no es
la primer vez, que compone
el arte sobre una sombra,
labrar puros los candores:
o el Artífice lo diga,
que diestramente dispone,
para admiración del arte,
plata y pez, sacando el molde,
a diligencias obscuras,
logrados los resplandores.
Ah, cómo el honor se mira
a las Estrellas conforme,
pues para acreditar luces
mas brilla en la obscura noche¹⁶²!

¹⁶¹ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, E. Pontiggia (ed.), Milano, SE, 2005, pp. 58-76.

¹⁶² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

Como emerge de la lectura, ese fragmento del principio de la reflexión de Don César/Mahomet se descubre denso de referencias a la luz, a la noche, a los resplandores y a las sombras. Casi en cada verso se encuentra un término que se refiere a la claridad del blanco o a la obscuridad del negro, a veces esas palabras aparecen en antítesis dentro del mismo verso, y a veces se oponen en final de verso, una después de la otra. Pero, además de indicar perfectamente la condición física de Don César/Mahomet, esa oposición entre “plata y pez” expresa incluso las dudas que le afligen, es decir su estado de ánimo, su mundo interior. A partir del blanco, color que se abre a toda posibilidad (y que a menudo se define un “no-color¹⁶³”), su rostro se tiñe, verbo empleado por el mismo Don César/Mahomet y que ya indica simulación, de negro, color que, al contrario, se cierra frente a toda posibilidad. Por lo tanto, la esclavitud hacia el propio honor se exterioriza tomando colores oscuros, de defensa, de protección, anti-dinámicos, aunque al mismo tiempo permanece el afán de la búsqueda, el dinamismo hacia el encuentro de la verdad, que la condición exterior del “negro del cuerpo blanco” bien sintetiza.

Al referirse a los colores blanco y negro, Kandinsky observa:

Abbiamo già dato una definizione generale del bianco e del nero. In particolare il *bianco*, che spesso è considerato un *non-colore* [...], è quasi il simbolo di un mondo in cui tutti i colori, come principi e sostanze fisiche, sono scomparsi. È un mondo così alto rispetto a noi, che non ne avvertiamo il suono. Sentiamo solo un immenso silenzio che, tradotto in immagine fisica, ci appare come un muro freddo, invalicabile, indistruttibile, infinito. Per questo *il bianco ci colpisce come un grande silenzio* che ci sembra assoluto. Interiormente lo sentiamo come un non-suono, molto simile alle pause musicali che interrompono brevemente lo sviluppo di una frase o di un tema, senza concluderlo definitivamente. *È un silenzio che non è morto, ma è ricco di potenzialità*. Il bianco ha il suono di un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere. È la giovinezza del nulla, o meglio *un nulla prima dell'origine, prima della nascita. Forse la terra risuonava così, nel tempo bianco dell'era glaciale*¹⁶⁴.

E inmediatamente después:

E come un nulla senza possibilità, come la morte del nulla dopo che il sole si è spento, come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza, risuona dentro di noi il nero. Da un punto di vista musicale si può paragonare a una pausa finale: dopo, qualsiasi prosecuzione appare come l'inizio di un nuovo mondo, perchè ciò che con *questa* pausa si è compiuto è terminato per sempre: il circolo è chiuso. Il nero è qualcosa di spento, come un rogo arso completamente. È qualcosa di immobile, come un cadavere che non conosce più gli eventi e lascia che tutto scivoli via da sè. È come il silenzio del corpo dopo la morte, dopo il congelamento dalla vita. *Esteriormente è il colore con minor suono: su uno sfondo nero qualsiasi colore, anche se ha un suono flebile, sembra forte e preciso*. Sul bianco, invece, quasi tutti i colori affievoliscono di suono, e a volte si dissolvono, lasciando solo una debole eco¹⁶⁵.

¹⁶³ W. Kandinsky, ob. cit., p. 66.

¹⁶⁴ W. Kandinsky, ob. cit., p. 66, [el uso de la letra cursiva es del mismo autor, igual que en las sucesivas citas de su obra en este trabajo].

¹⁶⁵ W. Kandinsky, ob. cit., p. 67.

Pero, los dos colores, y las dos condiciones que ellos expresan, se funden en Don César/Mahomet, así que el negro oscurecerá el blanco y, a su vez, el blanco templará el negro; el efecto producido podría relacionarse, por consiguiente, con la mezcla física de blanco y negro en la paleta, es decir al gris:

[...] L'equilibrio di questi due colori che si ottiene dalla loro mescolanza meccanica forma il *grigio*. Naturalmente un colore che ha queste origine non può avere un suono esteriore o un movimento. Il *grigio* è *silenzioso e immobile*. [...] Il grigio è *l'immobilità senza speranza*. Più diventa scuro, più si accentua la sua desolazione e cresce il suo senso di soffocamento. Se diventa più chiaro, è percorso invece da una trasparenza, da una possibilità di respiro che racchiudono una segreta speranza¹⁶⁶.

Igual que las diferentes tonalidades de gris, las reflexiones de Don César/Mahomet siguen alternando momentos en los que prevelece las luces de la esperanza y da la razón a momentos en los que triunfa la obscuridad irracional de los temores y de las sospechas. Y, en general, toda la acción dramática presenta momentos más oscuros, temporalmente, por lo que se refiere al tiempo diurno o nocturno, pero sobre todo desde el punto de vista de las situaciones que se enseñan, que se van a suceder a momentos más claros que ayudan para el descubrimiento de la verdad, que acercan los protagonistas a ella.

Desde el punto de vista estructural de la obra, los vacíos escénicos dentro de las jornadas, que son numerosos en la comedia española, y los que se producen entre un acto y otro representan momentos de blanco, de blanco escénico, de pausa: un espacio donde no hay nada, pero que puede acoger todo, y que dentro de poco tiempo presentará nuevos acaecimientos, se abrirá, como originándola, a una parte sucesiva del continuo desarrollo de la acción dramática. Y siempre se tratará de acaecimientos nuevos, por supuesto, porque siempre que se representa, aunque no sea un extremo, será *hic et nunc*, en un aquí y en un ahora, por una compañía teatral diferente y para un público diferente, así que siempre será una novedad: nunca la actuación será idéntica a la anterior o a la sucesiva, siendo realizada por personas cuyo tono de voz puede cambiar, puede estar más o menos emocionado, atento, enfadado, al cambiar ellos mismos a cada instante, e incluso el público, aunque sea formados por las mismas personas que asisten a la misma representación, recibirá cada vez de manera distinta los que se va representando, deteniéndose en un aspecto o en otro, o enfocando el mismo de manera distinta.

Diferente, con respecto a la reflexión de Don César/Mahomet al principio de la segunda macrosecuencia de la segunda jornada, será el sucesivo diálogo entre Martín y Laura, todavía en la segunda macrosecuencia, que sigue oponiendo blanco y negro y que pretende, con burlas y de

¹⁶⁶ W. Kandinsky, ob. cit., p. 67.

manera un poco despectiva, caracterizar a los negros, lejos de aquella forma meditativa que se encontraba anteriormente en el mismo Don César/Mahomet:

Laur. Este Negro está muy blando.
Mart. Los Negros son algodones.
Laur. Dónde hallaste esa noticia?
Mart. En la historia de Achiotes,
que dice, que son al Sol,
para que su pluma moje,
algodones estos Negros
del tintero de la noche¹⁶⁷.
[vv. 1315-1322]

Ahora bien, junto con las oposiciones blanco/negro, destacan en las dos obras referencias más o menos explícitas a otros colores, en particular al amarillo de la luminosidad que a menudo se expresa, y, de manera un poco más modesta, al rojo y al azul.

El contraste rojo/azul, aunque menos frecuente con respecto al blanco/negro, aflora sutil y constantemente a lo largo de la comedia. Se notará, de hecho, que ya al principio de la obra, e inmediatamente después de la música de los ensayos generales, estallará un incendio, y el rojo de las llamas se delinearán con fuerza en la oscuridad de la noche. Se trataba del final de la primera macrosecuencia de la primera jornada, y poco después, pero todavía en la macrosecuencia A, Don César expresa todo su enfado y su irritación por haber visto a su esposa en los brazos del Rey, relacionándolos con volcanes:

Conde. Señor,
ya apagado está el incendio.
César. Bien dixeras, si a volcanes
no fuera Troya mi pecho¹⁶⁸.
[vv. 124-127]

E inmediatamente después será el fuego de la pasión y del amor el que se pondrá de relieve en el breve diálogo entre Martín y Laura:

Sale Mart. Con un cubo de agua tras *Laur.*
Mart. No huyas, Laura, que te abrasas.
Laur. No pide agua mi cuerpo.
Mart. Sí pide, porque quien dice
Laura, dice también fuego¹⁶⁹.
[vv. 131-134]

¹⁶⁷ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

¹⁶⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

¹⁶⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

Rojo y azul, fuego y agua: los dos colores y los dos elementos se mezclan, como vimos en esa silva con estribillo que se pone en música al principio de la obra, luego se impondrá el poder destructivo del incendio, que de alguna manera pone en marcha la acción dramática, y se exaltarán las pasiones que el rojo evoca, su continuo dinamismo, su inevitable reavivarse. Así, dentro del estudio de los colores, Kandinsky subraya las cualidades del rojo:

Il rosso che di solito abbiamo in mente è un colore dilagante e tipicamente caldo, che agisce nell'interiorità in modo vitalissimo, vivace e irrequieto. Senza avere la superficialità del giallo, che si disperde in tutte le direzioni, dimostra un'energia immensa e quasi consapevole. [...]

Come ogni colore fondamentale freddo, anche il *rosso freddo* (per esempio la lacca di garanzia) può acquistare profondità (specialmente con la velatura). Allora cambia anche carattere: sembra più passionale, meno dinamico. Il dinamismo, però, non scompare completamente come nel verde cupo: rimane il presentimento, l'attesa di una nuova dirompente esplosione, come qualcosa di mimetizzato ma ancora vigile, capace di emergere improvvisamente. E' qui la grande differenza tra questo rosso e il blu profondo: nel rosso si continua ad avvertire qualcosa di corporeo¹⁷⁰.

En la segunda jornada de la obra española, en cambio, será el color azul el que se impondrá, el azul del agua que aparece en la reiterada metáfora del mar y del puerto, y que extensamente será evocado por la Reina en la tercera macrosecuencia. La metáfora ocupará toda su reflexión, así que será exactamente dentro de una reflexión que se evocará ese color, el color de lo espiritual, y después de una música, es decir la canción que anticipa e introduce el desahogo de la Reina, música que Kandinsky considera ser la más inmaterial entre las artes¹⁷¹:

La profondità la troviamo nel blu, sia in teoria (nei suoi movimenti I. di allontanamento dallo spettatore, 2. di avvicinamento al centro), sia in pratica, se lo lasciamo agire, in qualsiasi forma geometrica, su di noi. La vocazione del blu alla profondità è così forte, che proprio nelle gradazioni più profonde diviene più intensa e intima. Più il blu è profondo e più richiama l'idea di infinito, suscitando la nostalgia della purezza e del soprannaturale. È il colore del cielo, come appunto ce lo immaginiamo quando sentiamo la parola «cielo»¹⁷².

Y, al final de la obra, agua y fuego, llanto y sangre, volverán a mezclarse, a estar presentados juntos en la intervención del Rey, inmediatamente antes de que el Conde llegue al Palacio Real y se revele la verdad sobre la conjura y la noche del incendio. Se trata de la segunda macrosecuencia de la tercera jornada, cuando el Rey reflexiona sobre “la fatiga del Reynar”, y hace referencia al color de las piedras preciosas:

Rey. O ambición del mandar!
o anhelo del interés,
si supieras bien qué es
la fatiga del Reynar!
En la corona brillante

¹⁷⁰ W. Kandinsky, ob. cit., p. 67-69.

¹⁷¹ W. Kandinsky, ob. cit., p. 39.

¹⁷² W. Kandinsky, ob. cit., p. 63.

son, si lo averiguo aquí,
sangre, el más puro rubí,
llanto, el más fino diamante¹⁷³.
[vv. 2421-2428]

El contraste, en la posición misma en la que aparecen los cuatro términos antinómicos, es decir al principio y final de verso (oponiéndose verticalmente y en quiasmo), expresará otro elemento que el color rojo normalmente evoca, es decir lo físico y material de lo sangriento. Y, a este respecto, emergerán dos imágenes en la parte final de la comedia: la sangre derramada por el Conde Enrique, puesto que Don César lo mata heriéndole con un puñal, y la vastedad del mar, de la que llega el enemigo para invadir el Reino, y a la que vuelve al ser vencido por Don César y los otros soldados. Dos imágenes que se oponen, por lo tanto, ya que a la muerte del Conde, y de los otros traidores que mueren en batalla, se opone la alegría de la victoria, representada por aquella huida al mar, pero, al mismo tiempo, las dos imágenes se presentan como dos caras de una misma unidad, exactamente porque del mar llega el enemigo, es decir el peligro para la vida de los soldados, del Rey y de su reinado, y sólo después de la muerte del Conde, y de la imposición de la verdad sobre el engaño, el mar se dispondrá para acoger a los traidores, y para hacerse de nuevo portador de vida.

Se notará que, en la reescritura de Gozzi, el contraste blanco/negro se expresará de manera un poco diferente. Gozzi empleará mucho las didascalias, como observamos, para expresar el contraste luminosidad/obscuridad, e incluso en las intervenciones de los personajes, cuando aparecen términos que se relacionan con el blanco/negro, estos expresarán casi siempre una relación a la luz, o la falta de luz. Esos términos se repetirán continuamente en el texto, pero la efectiva mención de “blanco” y “negro” será mucho menos presente con respecto al texto español. Gozzi parece detenerse más en las oposiciones luminosas, en revelaciones y secretos, que en el juego, incluso meramente literario, entre esos colores opuestos. Las reflexiones que se suceden, en muchos casos más extensas que las del texto-fuente, expresan dudas, temores y esperanzas que normalmente están evocados con palabras relacionadas a estados de ceguera, ofuscamiento, y ocultación. Quizá esa elección confirmaría aquel enfoque con respecto a los sentidos que engañan, aquel extremo cuidado del dramaturgo veneciano hacia el aspecto visual, que muchas veces anuncia y refleja lo que va a suceder en escena, aquel interés hacia lo escenográfico y espectacular que se encuentra a lo largo de toda la comedia, y que se opone al mayor cuidado que el dramaturgo español dirige a la palabra, que muchas veces, igual que el empleo de la luz por parte de Gozzi, revela lo que pasa en escena y otras veces lo esconde, al simular, frecuentemente, los personajes. Por consiguiente, el contraste entre apariencia y realidad, entre simulación y disimulación, entre engaño y revelación se hace muy

¹⁷³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia I.

sutil, y las palabras, o la luz, juegan, según las intenciones del dramaturgo o la construcción de la comedia que emerge por sí sola, en presentarse tales como son, en oponerse o simular entre ellas.

Curioso resultará incluso, en la obra de Gozzi, ese contraste entre los colores rojo y azul que se delinea en la comedia-fuente. Se notará, de hecho, que las referencias a elementos que se relacionan con el rojo, sobre todo el fuego del incendio, o lo sangriento, que se expresará frecuentemente al final, serán muy numerosas en el texto italiano, mientras que el color azul casi no encontrará mención. Así, el contraste presente en el comedia-fuente prácticamente no se produce en la reescritura: el desequilibrio que se crea podría explicarse con los diferentes caracteres presentes en el texto de Gozzi, puesto que son sobre todo la Reina y Fénix las que expresan esa metáfora del mar, y Adelaide y la Reina, en Gozzi, muestran un carácter mucho menos reflexivo, más inquieto y pasional; caracteres esos que poco se entonarán con las cualidades reflexivas del azul. Pero, falta incluso la referencia al final de la obra, cuando Don César va a luchar contra los enemigos y los vence, y no se dan informaciones sobre el lugar de donde llegan los traidores, lugar que en el texto español, como vimos, se subraya ser el mar.

De todas maneras, el cuidado hacia el color rojo y los elementos que de cualquier manera lo expresan se descubre ser importante. En la segunda escena del primer acto, las llamas del incendio que acaba de estallar, además de los efectos y de los acaecimientos que dentro de poco engendraron, tuvieron que provocar admiración tanto en el público como en los actores, como emerge de la intervención del mismo Truffaldino. El efecto espectacular se supone fue total, puesto que al efecto óptico se había añadido el auditivo, con un ruido atemorizador. A las llamas que se recortan en la noche siguen relámpagos, y el ir y venir de personajes en escena es total, con los criados, el Rey y los soldados que acuden para apagar el incendio y dar socorro. Pero, no aparece ninguna referencia al agua; sólo en la escena once del mismo acto el Conde Enrique avisa haber apagado el incendio. Así, de alguna manera, el Conde Gozzi sustituye, con la espectacularidad del incendio descrito en escena, el cuidado que el dramaturgo español muestra en la puesta en escena de los ensayos generales, en la música y en los cantantes que proponen su silva cantada al público.

Junto con el fuego de la pasión amorosa, se delinea, en el texto de Gozzi, lo trágico de la muerte, tanto en el efectivo morir del Conde Enrique como en las intenciones pronunciadas por el Rey, (dispuesto a hacer cualquier cosa para defender el honor de su amigo y el de Adelaide), y por el Almirante, en el momento en el que el Rey impide que Don César lo mate, y él expresa todo su agradecimiento y su total devoción al Rey desde aquel momento en adelante. Se leerá, por lo tanto, en la macrosecuencia F, y precisamente en la octava escena del cuarto acto, al salir el Rey del Palacio Real por la noche:

Saprò morir per lui, se morir deggio.

Vigile a queste mura, che rinchiudono
Dell'amico il tesoro a lui più caro
Sarò custode, e difensor morendo.
S'altro in retribuzion della tua fede
Darti non posso, abbiti, amico, in dono
Coll'infelice tuo Monarca il sangue¹⁷⁴.

Y en la escena doce del quinto acto, dentro de la macrosecuencia H, el Almirante exclamará:

Sire... oh quanti
Sento rimorsi ai cor! Solo il mio sangue
Purgar può i miei delitti, e sarà sparso
Contro a' vostri nemici, al Ciel lo giuro¹⁷⁵.

Poco antes, en la octava escena, todavía del quinto acto, el Rey había perfectamente compendiado la actitud mostrada por el Conde Enrique a lo largo de la acción dramática, y dirigiéndose directamente a él mencionará explícitamente ese color rojo, esa férvida pasión no correspondida y que se quiere imponer, causa esa de todas las desventuras sufridas por los demás personajes en la obra. Se trata de un fragmento del diálogo entre el Rey y el Conde Enrique, diálogo que ocupa enteramente la escena en cuestión:

Enr. (superbamente) E Re ti credi d'un Enrico in faccia?
Re Come nel tuo rossor ebbro vacilli?
Un adultero amor sì la ragione
T'offuscherà, ch'io più non ti sia noto¹⁷⁶?

Si bien se observa, vuelve una referencia a la luminosidad, o mejor a la falta de una total luminosidad, en ese verbo “offuscare”, que expresa un estado provocado por la ebria y ciega pasión. Pasión que, junto con las pretensiones de adquirir más poder político, ha determinado afrontar al Rey, con la organización de la conjura, y, en ese momento, negando, frente a él, la autoridad real por lo que que le concierne. Y hay que notar que el “rossor” que nota el Rey y del que se habla es tanto interior como exterior, ya que al principio del diálogo entre los dos se había leído que el Rey le invitaba a “rasserenare il ciglio”, e inmediatamente antes de esas preguntas del Rey, el Conde se había puesto inquieto, acometiendo verbalmente contra él.

Por lo tanto, como en el texto-fuente, en la obra del Conde Gozzi las referencias al color rojo se revelarán ser índices del dinamismo, de la fuerza destructiva del incendio, y evocadores de lo sangriento, pero, al contrario de aquél, se dirigirá menor cuidado a la expresión, a través de ese color, de la pasión amorosa, todavía dentro de la perspectiva de un mayor puesta de relieve de lo público.

¹⁷⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena VIII, p. 212.

¹⁷⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena XII, p. 256.

¹⁷⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena VIII, p. 251.

En fin, incluso en las referencias a los colores y en las oposiciones, los contrastes, la armonía y el equilibrio, es decir en el juego que se establece entre ellos, los dos dramaturgos muestran posiciones distintas, estructurando diferentemente sus textos, y, aunque a una primera lectura no parezca, las pocas y sutiles diferencias que se presentan se revelan, en realidad, muy profundas.

V.2 Honor, traición y venganza

Motivo central de la trama de las dos obras resulta ser el del honor: un honor que, por un lado, se intenta manchar y, por otro, proteger. No sorprende que ese motivo aparezca en un texto teatral del siglo XVII, puesto que la presentación de casos de honor en comedias era muy frecuente, o mejor habitual, al reflejar, ese motivo, los conflictos de un siglo lacerado por el contraste entre apariencia y realidad. Carlo Gozzi, un siglo después, retoma ese motivo, lo deja en la trama de su reescritura del texto-fuente, pero desplazando el acento, poniendo de relieve los medios, ya presentes en la comedia española en cuestión, empleados para ofender y defender el honor de los personajes implicados en situaciones de traición.

Ahora bien, es en 1609, cuando Lope de Vega especifica, teorizando la práctica de la estructura y del empleo de los motivos de las comedias que se componían en España en el período a él contemporáneo y hacía algunos años:

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada,
pues [que] vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman¹⁷⁷.
[vv. 327-337]

De las palabras de Lope de Vega emerge, además de la mayor implicación del público cuando se muestran casos de honor en escena, ya que los espectadores van a reconocerse, de alguna manera, en los sucesos representados, la asimilación o el contraste que se crea entre los papeles desempeñados en escena por los actores y su vida fuera de las escenas. Y, en los casos de contraste, el riesgo era que su papel resultase poco creíble a los espectadores. De todas maneras, y

¹⁷⁷ L. de Vega, ob. cit.

precisamente por esa fuerza que posee, el motivo del honor sigue siendo representado a lo largo del siglo XVII, tanto por dramaturgos mayores, como Lope de Vega o Calderón como por autores menores, y es el caso del dramaturgo a quien se debe la composición de *El negro del cuerpo blanco*. Los casos de honor presentados en escena, igual que los que se producen en la vida fuera de los teatros, conllevan inevitablemente situaciones de traición y venganza. De hecho, normalmente, es a partir de una traición que se pone en discusión la integridad del honor de alguien y a menudo es a través de la venganza que se va a recomponer el honor ofendido. Según ese esquema se presenta *El negro del cuerpo del cuerpo blanco*, y la reescritura de Gozzi, evidentemente.

Una traición es la que pone en marcha la acción dramática, perjudicando el honor de varios personajes: el incendio de una parte del Palacio del Almirante, provocado por el Conde Enrique, a causa de su presunción de obtener a toda costa el amor de Fénix. Y al lado de los intentos de rapto de la joven esposa se descubrirá, casi inmediatamente después del incendio, la organización de una conjura contra el Rey. La traición del Conde afecta, de esta manera, tanto a la esfera privada como a la pública, aunque en los casos de honor incluso lo privado tiene que ver con lo público en el siglo XVII.

Resultará, por lo tanto, que los personajes implicados en la ofensa de su propio honor son numerosos, son, es decir, casi todos los personajes de la comedia, los que se van a oponer, aún sin saberlo, a los planes del Conde. En primer lugar, emerge el intento de manchar el honor de Fénix, la joven esposa que no corresponde la pasión amorosa del Conde, y, por consiguiente, el honor de Don César, su marido, se ve puesto en discusión. En segundo lugar, es el honor del Rey el que riesgo de ser manchado, tanto en la organización de una conjura contra él, es decir en lo público, como en lo privado, al descubrirle los otros personajes con Fénix en los brazos la noche del incendio, y a sospechar de alguna manera haber traicionado él a Don César y a Fénix. Una Fénix que no podía ser cómplice de quien quería robarla, considerando sus gritos de temor durante la noche del incendio, sus gritos durante la noche siguiente, al oír ruido en su casa, y sus numerosos intentos, en la obra de Gozzi, de revelar la verdad a su padre, al Rey y a la Reina. Una Fénix que sigue rechazando al Conde, pero que no puede revelar lo que sucedió porque amenazada por el mismo traidor. Y, de alguna manera, incluso la Reina se siente traicionada, descubriendo a Fénix en los brazos del Rey, sospechando sobre todo un posible cambio en sentido tiránico de su política, pero también una traición amorosa, personal, y la causa de sus dudas, aunque ella no lo sabe, se encuentra todavía en el Conde. En último lugar, intentando robar a Fénix, se va a ofender incluso el honor del Almirante, que quiere proteger a su hija, también porque, manchando el honor de un componente de una familia, se ofende incluso el de los demás componentes.

Por lo tanto, un Almirante, un padre, que, cegado por el enfado y el engaño, emprenderá una venganza contra el que considera el culpable: será el único que intentará vengarse, y lo hará bajo la forma de la traición. Le resultará fácil unirse al Conde en la conjura contra el Rey, intentando suscitar, de esta manera, en ese supuesto, pero para él verdadero, culpable los mismos sentimientos que la traición, aunque en un ámbito diferente, había provocado en él.

Al contrario del Almirante, los otros personajes que se enteran de que su honor está a punto de ser ofendido no emprenderán una venganza, y exactamente porque no están seguros de quién es el verdadero culpable del intento de robo de aquella noche, y Fénix, que conoce la verdad, no puede revelarla. Su reacción, así, tomará los contornos de una búsqueda, de la búsqueda de la verdad y del traidor, y como muchos de los personajes protagonistas de comedias del Siglo de Oro, Don César saldrá, y saldrá disfrazado, para descubrir la verdad y evitar que su honor se destruya. Pensemos en *La vida es sueño* de Calderón, por ejemplo: Rosaura, una mujer, sale disfrazada de hombre; el disfraz masculino presenta connotaciones un poco diferentes que el femenino, ya que a menudo el efecto que se quiere crear cuando un hombre se disfraza de mujer es lo cómico, mientras que si una mujer se disfraza de hombre normalmente es para recuperar el honor perdido. Ella sale de su esfera privada, la normalmente destinada a las mujeres del período, y accede a la pública, bajo el aspecto de un hombre, luchando y afrontando el mundo exterior que la rodea, exactamente para recuperar su honor. En el caso de Don César es diferente, se trata de un hombre que se disfraza de otro hombre (aunque, de todas maneras, emplea un estratagema), de un personaje que crea otro personaje para evitar que su honor, y el de su esposa, se manche. A ese propósito, cabe señalar la influencia que dramaturgos como Lope de Vega y Pedro Calderón ejercieron sobre poetas a ellos contemporáneos o posteriores, y Francisco De Leyva, como bien explica Julio Mathías, no se sustrajo a esas influencias, puesto que su estilo pertenece “a una concepción dramática intermedia entre Lope y Calderón, aunque más inclinado al estilo del último”¹⁷⁸.

En *El negro del cuerpo blanco* y en *Il moro di corpo bianco*, lo público y lo privado siguen dos líneas paralelas, las dos trayectorias avanzan paralelamente, excepto en algunos momentos donde se encuentran, en particular las figuras del Rey, de Don César, y del Conde. E incluso en el Almirante, si consideramos que la causa de la traición que emprende contra su Rey es precisamente la suposición de una ofensa privada, contra Fénix, su hija. Se descubre, así, que los personajes que se dejan a un lado, en ese encontrarse entre público y privado, y sobre todo en intervenciones importantes y significativas a ese respecto para el desarrollo de la acción dramática, son las dos mujeres: Fénix y la Reina. Una Fénix totalmente envuelta en el problema de su relación con Don César y con un carácter mas o menos inquieto, según se trate del texto-fuente o del de Gozzi, y una

¹⁷⁸ J. Mathías, ob. cit., p. 34.

Reina extremadamente preocupada por el problema de la tiranía en el texto español, y desasosegada, hasta desesperada, por su pasión amorosa y la posible traición del Rey en la obra italiana. Y la concepción del honor, tal como se entendía en la España del siglo XVII, influye en la actitud de las dos mujeres. Las dos mujeres se delinearán como mujeres honradas, como mujeres de bien, es decir como mujeres recogidas y recatadas que saben que el espacio que les pertenece es el privado, y se conforman con ello; su intervención en el ámbito público no está contemplada y es prácticamente inexistente, si se exceptúan influencias indirectas sobre los hombres, que, al contrario, van a obrar en la esfera pública, que poseen, y a los que sobre todo se le reconoce, esa prerrogativa. Y se notará que Don César y el Rey en las comedias en cuestión van a expresar la idea común de hombre de bien del período, es decir el hombre que conoce el propio sitio en el mundo, que cuestiona, reflexiona, y que sabe discernir entre lo bueno y lo malo.

Es noto que la defensa del propio honor era esencial y vital en la época: lo que era fundamental en la sociedad del período era la opinión de los demás, era lo que los demás pensaban de una persona, aunque esa opinión no correspondía a la efectiva verdad. Se delinea, así, en las obras teatrales, como en la vida fuera de las escenas, ese contraste entre apariencia y realidad, ese deslinde entre dos situaciones que a menudo se oponían. No era importante lo que era, sino lo que aparecía, y la vida de una persona era la vida social. Por consiguiente, se sucedían traiciones y simulaciones, ocultamientos y venganzas, y, de esta manera, se explica lo fundamental que era mantener íntegro el honor, porque, si manchado, condicionaba la vida social, su mantenimiento, provocaba su muerte, y la muerte de la vida social significaba la muerte efectiva, de la vida. Dentro de ese cuadro social de la España del XVII, se delinea imprescindible el interés de los dramaturgos hacia casos de honor, casos que puntualmente van a presentar en sus comedias, y *El negro del cuerpo blanco* representa un ejemplo, con respecto a ese aspecto. Pero, el Conde Gozzi, en la Italia de un siglo después, y según el mensaje que a él le interesaba comunicar, parece subrayar mayormente otro aspecto que el del “honor”, es decir el de la conjura vencida, dentro de la perspectiva de un Rey que cuida los intereses generales, de sus súbditos, incluso los privados de sus amigos, dispuesto en otorgar el perdón por crímenes tan importantes, que juzga justamente y respetando la ley, y el de la existencia de vasallos que, para salvar la vida de ese Rey, quieren luchar y hasta morir. La preocupación para la posibilidad de un Rey tirano que se encuentra el texto español, como observamos, disminuye y casi está sustituida en la obra de Gozzi, con modificaciones en los caracteres, con la continua inquietud de Adelaide y la casi inaguantable desesperación de la Reina.

Ahora bien, notamos que la cuestión del honor ya aflora en el título de la obra, mostrando aquel *esclavo de su honra* que sugiere, de alguna manera, el fulcro del texto representado. De

fundamental importancia se revelará, por lo tanto, el momento en el que Don César tomará la decisión de adoptar la estretagem del “negro del cuerpo blanco”, es decir su reflexión al final respectivamente de la última macrosecuencia de la primera jornada del texto español y de la última escena del segundo acto del texto italiano. Emergerá, leyendo el texto de la obra española, la frecuencia con la que se repite el término “honor”, con sus declinaciones en “crédito” u “honra”, ya sólo en este momento, frecuencia esa a la que se oponen las solas cuatro repeticiones del mismo término en el texto de Gozzi. He aquí un fragmento de la reflexión de Don César, en el momento de la determinante decisión, en la comedia española:

Qué he de hacer? (o entendimiento,
norte de la humana idea!)
si acaso para mi alivio
algún discurso se queda,
qué he de hacer? quando palabra
he dado de ir a la guerra,
donde arriesgo en la tardanza
mi crédito, si por ella
se pierde Cerdeña? es cierto:
mas mi honor también se arriesga,
si por ir a una batalla
dexo en mi casa una guerra
Allí el crédito me llama
de Sicilia en su nobleza:
aquí me llama mi honor
deidad que el alma venera.
Si a uno sigo, otro me llama:
preciso es uno, otro es fuerza:
este es honor, aquel es
honor de mi fama mesma:
cobardía es si no voy;
si falto de aquí es vileza:
pues, corazón, qué he de hacer
entre razones opuestas
de un crédito que es mi honra,
de un honor que es mi nobleza?
Bien estoy, que el que entre honor
y honor, si un honor se dexa,
no falta al honor quien falta
por el honor; de manera,
que en los empeños iguales,
en todo alvedrío, queda
el duelo para escoger,
sin que su punto se ofenda,
porque no se da a los lances
imposible contingencia.
Es cierto, pero la duda
en pie todavía se queda,
sobre qual empeño aquí
he de elegir: en la guerra
arriesgo mi fama? sí:
y en aquesto qué se arriesga?
el que digan, que cobarde
anduve, y perdí á Cerdeña.
Qué arriesgo si de aquí falto?
todo el honor que me alienta.

Y qué arriesgo en el honor?
 el muro de mi nobleza,
 el castillo de mi honra,
 de mi crédito la fuerza.
 Quál es mayor de estas Plazas?
 quál es de mas conseqüencia,
 Cerdeña o mi honor? Mas es
 mi claro honor que Cerdeña:
 pues si guardo ésta, en que hallo
 más peligro en su defensa,
 guardándome á mí, desdigo
 de cobarde la sospecha.
 Pero la palabra al Rey
 ahora también me argumenta,
 siendo preciso cumplirla;
 mas no es precisa su fuerza,
 que palabra sobre engaño,
 no es palabra, si hay cautela¹⁷⁹.
 [vv. 945-1008]

Y poco después:

Fortuna, ampara al que llega
 al templo de tu deidad
 a valerse de tu estrella;
 y pues para más crisol
 me visto de manchas feas,
 en el cristal de mi fama
 aquestas sombras impresas
 dirán al mundo, que soy
 con aquesta industria nueva,
 El Negro del Cuerpo Blanco,
 por no ver mi fama negra¹⁸⁰.
 [vv. 1078-1088]

Vuelven, aquí, referencias al contraste luminosidad/obscuridad y blanco/negro, con el formarse de sombras (consideradas despectivamente por el mismo Don César), al emplear el color negro, que le convierten en “Extranjero en Patria misma”, como había expresado antes, quizá mostrando voluntariamente a una referencia bíblica para explicar que ni siquiera sus amigos lo reconocerán, y de hecho, ni el Rey, ni su esposa descubrirán en ese esclavo negro al amigo o al marido amado.

La más breve reflexión de Don César, con respecto a la de la comedia-fuente, en el texto italiano muestra, en cambio, unos tormentos dirigidos más al descubrimiento del verdadero traidor que a la incertidumbre sobre si partir o quedarse en Sicilia. La solución del Don César de Gozzi es repentina y cierta. Y efectivamente se leerá:

Si sveli il vero, e soprattutto resti
 Salvo l'onor. Perisca chi l'offende;
 Morire anch'io saprò. Partir non deggio¹⁸¹.

¹⁷⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

¹⁸⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

Y al final de la escena:

Schiavo dell'onor mio sarò in Palermo.
Ah se discopro, chi macchiar lo tenti,
E scoprirollo, punitrice destra
Tu saprai vendicarlo, o questa vita
Saprai troncar almen, che non ha vita
D'esister degna, chi d'onore è privo¹⁸².

Con respecto a la calificación despectiva hacia los negros, que emerge de las palabras del mismo Don César en el momento de su decisión de disfrazarse de esclavo negro en el texto español, se notará que ese prejuicio se repetirá más de un vez a lo largo de la obra. En esa perspectiva consideramos los comentarios de Martín y Laura al salir por primera vez en escena Don César de esclavo negro, en esa perspectiva consideramos ahora la reflexión de Don César aun antes de disfrazarse, aunque las sombras y la fealdad evocadas podrían relacionarse incluso con la necesidad, la obligación de cambiar aspecto para descubrir al traidor, y en esa perspectiva se leerán, otra vez, las consideraciones de Laura y Martín, inmediatamente después de la primera intervención del esclavo negro, de su primer dirigirse a Fénix, en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada:

Laur. No es muy bozal este Negro.
Mart. Será este un perrazo noble
en la estirpe de los galgos¹⁸³.
[vv. 1292-1294]

No obstante la metáfora despectiva, empiezan a delinearse ya, de alguna manera, la nobleza y las virtudes de Don César/Mahomet, sublimadas en la cuarta macrosecuencia de la misma jornada, cuando Don César/Mahomet vela delante de la puerta del cuerto de su esposa, vigilando su honor, y a solas expresa sus preocupaciones, y su determinación en querer encontrar al traidor:

En la quietud de la noche
dormidos todos descansan,
y solo yo desvelado,
de mi honor hecho atalaya,
vengo a zelar mi delito:
Ah honor, que con ley extraña
me traes a inquirir la culpa,
sin querer hallar la causa¹⁸⁴!
[vv. 1723-1730]

Y más adelante:

¹⁸¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena XII, p. 172.

¹⁸² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena XII, p. 173.

¹⁸³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

¹⁸⁴ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

Del quarto de Fénix es
esta la puerta, su entrada
ha de ser lecho al cuidado.
Can soy que lince descansa,
velando leal al dueño,
previniendo en su constancia
el latido como aviso,
y el diente como amenaza¹⁸⁵.
[vv. 1745-1752]

Esa idea, que emerge del texto español, no se encontrará en la reescritura de Gozzi, donde, al contrario, se subrayan las cualidades de honor, virtud y lealtad del esclavo negro desde el principio, y en diferentes sucesivas ocasiones. Por primero, Gozzi inserta en su obra el texto de la carta que Don César enviaría a Adelaide en la que incluso presenta al esclavo negro, especificando:

Ade. (segue come sopra)
”Incontro un Moro del fratel mio schiavo,
”Ch’ei mi spedisce in dono. In un suo foglio
”M’accerta ch’è uno specchio di virtude,
”Di lealtà, di probità, di fede.
”In dono a voi l’invio. Di nobil sangue
”Ei nacque. Più fedel guardia all’albergo,
”Nè più feroce unqua potrei donarvi.
”Siategli umana, e liberale. Addio.¹⁸⁶”

Era la octava escena del tercer acto, y en la sucesiva, Don César/Acmet se presenta al Almirante que acaba de llegar:

Ces. (con inchino) L’Etiopia.
Saba è la patria mia. Pirata a un tempo
Mi volle il mio destino. Un sol navillo
Da me guidato, di corsale il nome
Mi diè; se a cento navi foss’io stato
Capitano, a un par vostro non è ignoto,
Ch’avrei nome più illustre. Aspri cimenti
Mi fur delizie. Il conquistar, movente
Non fu delle azion mie giammai; lo furo
Fama, ed onor. Pietoso alle sciagure
M’ebbe l’umanità. De’ miei nimici,
Se l’onor han compagno, amico sono,
e so morir pria di macchiar la fede,
L’onor, la probità, che son mia stella¹⁸⁷.

Por segundo, por lo tanto, se realiza la presentación directa de Don César/Acmet al Almirante, y por tercero, en la escena deciséis del cuarto acto, el esclavo negro contesta a la preguntas del Rey sobre su procedencia, la política de los Reyes de África, y su parecer sobre los Reyes de Europa. Tres preguntas, cuyas respuestas, junto con la actitud que acaba de demostrar, puesto que el esclavo

¹⁸⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

¹⁸⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena VIII, p. 194.

¹⁸⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena IX, pp. 199-200.

negro estaba a punto de matar al Rey la noche sucesiva a la del incendio, delinean perfectamente el carácter de Don César/Acmet, verdadero ejemplo de virtudes. Así sus palabras indican el honor que le es propio:

Se nel mio clima alcun mortal tentasse
Di profanare un onorato albergo
Dove schiavo foss'io, se un Re foss'anche,
L'assalirei con questo ferro, e taccia
Di fellon non avrei. Là dove io nacqui
Son la cosa medesima il Re, e le leggi;
Se non le osserva il Re fatal esempio
Dà ai suoi vassalli; calpestate, inutili
Rimangono le leggi, e le sfrenate
Umane passion col corso loro
Tutta la società fanno infelice.
L'estinguere un tal Re premio ha tra noi¹⁸⁸.

Don César/Acmet expresará, de esta manera, lo exótico en *Il moro di corpo bianco*, aunque en su función de estratagema empleada por Don César para descubrir quien intenta manchar su honor y el de su esposa. Interesante, con respecto a eso, será un estudio de Rita Unfer Lukoschik¹⁸⁹ que, refiriéndose al continente americano antes, y a los lugares exóticos en general luego, explicará como la República veneciana del Setecientos, igual que los otros países de Europa de la época, consideraban los habitantes del Nuevo Mundo según dos perspectivas diferentes; una visión negativa, aclara la autora, hacia esas personas que no son cristianas, y por consiguiente heréticas, y bárbaras, y una positiva, que se impone sobre todo en la segunda mitad del XVIII, por lo que se refiere a la sinceridad y espontaneidad que esas personas demostrarían, a sus virtudes todavía no corrompidas por la lógica del dinero, del provecho y de la ganancia que dañaría a la sociedad europea contemporánea, dentro de una renovada esperanza de felicidad, una felicidad que se descubre poder realizarse. Los protagonistas de las comedias exóticas del Conde Gozzi, puntualiza la autora, normalmente afianzan valores y virtudes que caracterizan a los buenos cristianos, el “unico catalogo delle virtù per Gozzi valido”, mostrando que la felicidad consiste en aceptar las voluntades del Cielo. Y el esclavo moro de *Il moro di corpo bianco*, al inventar/contar su pasado, había relatado proceder de África, como observamos, y problemente no era cristiano (aunque no se hace mención, en el texto, de su religión), pero va a expresar todas las virtudes y cualidades del buen cristiano, corroborando, así, la idea que Gozzi presenta en sus comedias.

Ahora bien, importante resultan, en la escena que se caba de citar, las referencias al respeto de la ley, incluso por parte del Rey, para que se realice una buena política y, por consiguiente la felicidad colectiva. El destino del Rey que se sirve de una política tirana es, como veremos, la muerte por

¹⁸⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, pp. 224-225.

¹⁸⁹ R. Unfer Lukoschik, “Esotismi a confronto: rappresentazioni dell’altro sulla scena teatrale di Goldoni e Gozzi”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 152-153, 161-162.

mano humana, según puntualiza el esclavo negro en este caso, o divina. No es importante que sea África o Europa o cualquier otro continente, la buena organización política se descubre ser en cada lugar la misma.

En la comedia española, como observamos, no se presenta el texto de la carta enviada a Fénix, y cuando Don César/Mahomet se presenta al Almirante, él cuenta/inventa su pasado, narrando los hechos que lo han conducido a ese Palacio Real, así que, al no aparecer casi ninguna mención acerca de sus cualidades, el dramaturgo destina la emersión de esas virtudes solamente a través de sus acciones, un obrar que va a oponerse, desmintiéndoles, a los juicios, o mejor los perjuicios, hacia él, que algunos personajes presentan en la comedia. Sólo en el último caso, después de la lucha con el Rey, el esclavo negro había hecho referencia a su fidelidad y su honor. Se trataba de la cuarta macrosecuencia de la segunda jornada:

Válgame aquí la disculpa. *ap.*
Naturaleza o constancia,
que tenemos de ser fieles
esclavos, del que en campaña
nos vence, aquí me ha traído
al rumor que se escuchaba;
y si alguno allá en mi tierra,
aunque el Rey fuera, intentara
profanar mi sacro honor
a deshoras en mi casa,
dando a la malicia asuntos
para sospechas villanas,
lo defendiera constante,
sin ser traidora, esta espada,
que el Rey y la Ley es una:
y si él mismo no la guarda,
es dar motivo al vasallo,
tal vez, para derogarla;
y así, el oponerme a él
no era traición, pues es clara
consequencia, que el que al Rey
más constantemente ama,
es solo el vasallo que
más fino sus leyes guarda¹⁹⁰.
[vv. 1821-1844]

Se notará, así, la extrema semejanza, por lo que concierne a la intervención del esclavo negro, en este caso entre el texto-fuente y la reescritura de Gozzi. Y semejante será incluso la reacción del Rey a esas palabras:

Almir. Quita, perro, o vive Dios,
que aunque su Alteza se halla
delante:- *Rey.* Basta, Almirante.
Almir. Aunque me ha enojado, tanta *ap.*
lealtad pagaré. *Rey.* Quién es,

¹⁹⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

antes que habléis más palabra,
 ese Etíope? *Almir.* Un honrado
 Asiano, que en la campaña
 cautivó valiente César.
Rey. Nunca vi acción más hidalga;
 que un Bárbaro sea leal *ap.*
 con su señor, y que haga
 aquesta traición el Conde¹⁹¹!
 [vv. 1845-1857]

Emergerá por lo tanto, que el Almirante, en el mismo diálogo con el Rey, calificará a Don César/Mahomet en sentido tanto despectivo como elogioso; y la intervención final del Rey resultará particularmente importante, puesto que va a subrayar la lealtad de un “Bárbaro” y la traición del Conde, parejas esas de relación entre actitud y personaje que tendrían que ser opuestas, al menos según las expectativas generales de la sociedad contemporánea.

En el texto italiano, el Rey reaccionará prácticamente de la misma manera a la explicación del Almirante sobre la procedencia del esclavo negro:

Re (a parte sorpreso)
 (Tanta virtude estatico mi rende!
 Tra gli oppressori suoi nemici un barbaro
 Rigida fedeltà serba, ed il Conte
 Quì bene accolto come amico, inganna,
 E l'ospitalità così tradisce!)
 Moro, qual è il tuo nome¹⁹²?

Se añadirán, en cambio, en Gozzi, las dos preguntas sucesivas sobre la política de África y Europa y luego, todavía en la escena dieciséis del cuarto acto, al manifestar el Rey su complacencia por las respuestas del esclavo negro (por las virtudes de honor que habían emergido de sus palabras), le invita a su servicio en el Palacio Real, pero, a su pregunta, Don César/Acmet responderá:

Ces. Da Don Carlo schiavo
 Spedito a suo fratello, e da Don Cesare
 Inviato custode a queste mura
 Di qua non esco. Io non ravviso in faccia
 Maggior fortuna che il lasciar la vita
 Pria di mancare alla mia data fede.
 Schiavo sono del mio onor; l'altre catene
 Del caso eventi son, lievi mi sono.
Re. Acmet, diei sinor prove a un'alma grande. (*all'Almirante*)
 Duca, un tesoro possedete; ingiusto
 Sarei, se vel togliessi. In queste soglie,
 Moro, vivi fedele, e dal tuo esempio
 Arrossisca tra noi, chi d'amicizia
 Sol per tradire, il bel nome deturpa¹⁹³.

¹⁹¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

¹⁹² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, p. 225.

¹⁹³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, pp. 226-227.

El esclavo explica haber sido enviado por Don César para custodiar aquel Palacio, aquellas paredes, que indican incluso la protección del honor de Adelaide. Un honor “puro”, como subraya la joven esposa en la segunda macrosecuencia de la primera jornada, en su intento de dialogar con Don César. Y se notará que Gozzi va a insertar, en ese mismo momento, que correspondería a la tercera escena del segundo acto, la propuesta por parte de Adelaide de huir a otro lugar, así que ella pueda demostrar su fidelidad, pero él no tomará ni siquiera en consideración esa posibilidad, obligándole su honor, y pidiéndole a su esposa serle fiel precisamente en aquella corte, y, si no fuera posible, será necesario intentar descubrir la verdad a toda costa.

Ahora bien, si la Reina y Fénix se delinean como ejemplo de virtud, igual que el Rey y Don César que lo defienden infatigablemente y quieren buscar la verdad, si el Conde decide traicionar, y el Almirante piensa proteger el honor a través de la venganza, Gozzi propone originalmente, con respecto al texto español, un personaje que no se mantiene fiel a su amo, sino que cambia sus posiciones según le conviene, es decir Tartaglia. En la nona escena del tercer acto, él reflexiona de esta manera en un aparte:

*Tart. (da se) Domani sarò capitano della Reggia guardia. Il mio padrone è Re di Sicilia. Gran testa! S'eseguisca onoratamente il proprio dovere, e se occorre... (basso ai soldati) Siate attenti a' miei cenni*¹⁹⁴.

El contraste que se establece entre aquel “onoratamente” y la actitud efectiva de Tartaglia es considerable. Tartaglia está al servicio de sus propios intereses, y espera que su amo, el Conde Enrique, llegue a ser Rey de Sicilia, así que finalmente él pueda ponerse al mando de las guardas reales. Pero, el criado considera también la posibilidad de que la conjura no tenga éxito y previene al Rey con una carta: de esta manera, e indudablemente, él estará al lado del vencedor:

*Tart. (da se) Si s'è zelantissimo. Dagli tempo dagli tempo mamalucco. Sua Maestà però non dorme... La mia lettera orba.. Io sarò fedelissimo a tener da chi vince*¹⁹⁵.

Destaca, como observamos, sobre todo en el texto español, la continua preocupación hacia la posibilidad de un Rey tirano, de un cambio tiránico de la política del Rey. Se crea, así, cierta oposición en la comedia entre el temor de Don César que se mueve en esa trayectoria y la preocupación del Rey de buscar la verdad, y defender el honor de un amigo y de uno de los

¹⁹⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena IX, p. 197-198.

¹⁹⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, p. 223.

soldados más valerosos del reino, a quien debe la amplitud y la estabilidad de ese reino que gobierna. Y, efectivamente, en la primera macrosecuencia de la primera jornada se leerá:

*Rey. Contra César, a quien debo ap.
tantas victorias, y contra
el Almirante del Reyno,
hay quien se atreva ofender
en hija y esposa? el pecho
disimule. Amigo César,
quién atrevido y soberbio
intentó, noche en que logras,
después de vencidos riesgos,
la luz de Fénix divina,
dar sustos del fuego al fuego^{196?}
[vv. 96-106]*

Quizá la constante preocupación hacia la tiranía, en el texto, va a reflejar una preocupación difusa en la sociedad del siglo XVII, si se considera la política de la época. Es notorio que los reinados de Felipe III y Felipe IV fueron caracterizados por los gobiernos de algunos validos, es decir el Conde de Lerma y el Conde Duque de Olivares, que adoptaron una política muy centralizada. Sabemos que los gastos de la corona eran tales que la mayoría de la población española se hallaba en condiciones de pobreza, y estaba extenuada a causa de las crecientes imposiciones fiscales, aumentadas incluso para financiar las numerosas guerras al extranjero, así que la fractura, desde el punto de vista económico, entre niveles altos y bajos de la jerarquía social era cada vez más profunda¹⁹⁷.

Por lo que se refiere al aspecto de la traición del Conde Enrique, emergerá del texto de las dos comedias otro detalle significativo. A lo largo de la acción representada, de hecho, sobre todo durante la noche de la segunda jornada, en el momento de confusión general delante de la puerta del cuarto de Fénix, y en el momento final de la muerte del Conde, se notará que el tipo de arma utilizado por el Conde es diferente del utilizado por Don César/Mahomet y el Rey. El Conde poseerá armas de fuego, particularmente ese que se explicita frecuente y mayormente en la reescritura de Gozzi, mientras que el Rey y el Don César/Mahomet siempre utilizarán armas blancas, y sólo en el momento en el que se propone al esclavo negro matar al Rey, el Conde le dejará un puñal, como si para matar al Rey fuera más adecuado emplear un arma noble, arma que será la misma con la que, luego, Don César/Mahomet matará al Conde, como si él, valeroso y noble soldado, no pudiese que usar ese tipo de armas. De esta manera, se delinea otra oposición dentro del texto, es decir la entre el Conde, que traiciona y recurre para eso a armas más poderosas, modernas, cuyo manejo no

¹⁹⁶ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

¹⁹⁷ J. P. Fusi, y F. Calvo Serraller, *El Espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009, pp. 114-119, 124-130.

requiere gran habilidad, y personajes como el Rey y Don César/Mahomet que van a defender su propio honor y se oponen al traidor buscando la verdad, empleando para eso las nobles y antiguas armas blancas, que pueden prever cierta posibilidad de defensa por parte de quien se ofende. Importante resulta incluso, en el texto de Gozzi, la gradación que se crea, indicada sobre todo en las didascalias explícitas, en el recurso a las armas en algunas situaciones de peligro. Efectivamente, al aumentar el temor y la incertidumbre, a menudo acompañados por una falta de luz, por una obscuridad donde físicamente, pero también metafóricamente, no se procura ver (y los personajes ya no saben donde se encuentran y se pierden), aumenta el recurso a las armas, en las acciones progresivas de empuñar la pistola, o la espada, desenvainarla, y en fin luchar, y luchar incluso a oscuras. Y, frecuentemente, el volver de la luminosidad en escena conlleva el abandono de las armas, y de la ofensa en general, o al menos del conflicto físico y directo.

Se notará, en ambos textos aunque con enfoques distintos, que, al lado de los temores y las preocupaciones de los personajes que buscan la verdad, se delinean los tormentos del Conde Enrique, el miedo de que sus planes no tengan éxito, el ansia de que alguien pueda descubrir su traición. Así, en la macrosecuencia G aparecerán los temores del Conde, precisamente en el momento en el que se está acercando a la puerta del cuarto de Fénix, durante la noche de la segunda jornada:

Laur. Hasta recoger la casa
ha sido fuerza que esperes,
logra de tu honor el ansia,
pues da lugar la ocasión;
que no importa que tirana
Fénix se muestre, que al fin
es muger; y aunque se halla
enamorada de César,
le puede olvidar mañana,
que las más somos así:
vente conmigo. *Rey.* Ah criadas,
domésticos enemigos
del honor! *Conde.* Qué me acobarda?
hacia aquí ha de estar su cuarto,
que hoy me lo previno Laura¹⁹⁸.
[vv. 1760-1774]

Y en la primera escena del tercer acto se encontrará:

Enr. Dolce cosa è l'immagin di vendetta,
Di posseder chi s'ama; e l'idea vasta
Di divenir soggiogator d'un regno,
E forse di salir sopra ad un trono.
Ma qual tortura della mente ognora
Son le vie da me prese, e quai sudori

¹⁹⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

Non costa il sostener macchine occulte
 Dell'intelletto; il preveder, l'opporre,
 Il colorir menzogne, il porre in uso
 La forza a tempo. Stringimenti, angustie
 Son del mio cor compagni. Ogni momento
 Ho fatica, ho timor d'esser scoperto;
 Tremor m'assale. Sono i cibi insulsi,
 Inquietissimi i sonni, dalle furie,
 E dagli spettri orribili assaliti.
 Ben potrò dir, se a miei desiri arrivo;
 Per la via del martir giunsi alla meta.
 Crudi rimorsi miei non aggiungete
 Spasmi all'impresa mia. Lunge è ormai Cesare;
 Serpe di gelosia più non m'affliggi¹⁹⁹.

Este fragmento de la reflexión de Don César al principio del tercer acto de la obra italiana y, de manera en este caso sintética, el texto español precedente muestran claras analogías con los tormentos expresados por Macbeth, en la homónima tragedia de William Shakespeare. En el caso del texto inglés, la situación en la que reflexiona el protagonista es diferente, ya que Macbeth expresa sus tormentos después de la conjura contra el Rey de Escocia, Duncan, y después de haber provocado su muerte. Pero, una muerte que él ha causado, igual que en los intentos del Conde Enrique, para adquirir mayor poder político. Macbeth empieza a ver espectros, casi no logra dormir, y las angustias se apoderan de él; así, en la segunda escena del segundo acto:

MACBETH

Methought I heard a voice cry, "Sleep no more!
 Macbeth does murder sleep" – the innocent sleep,
 Sleep that knits up the ravelled sleeve of care,
 The death of each day's life, sore labour's bath,
 Balm of hurt minds, great nature's second course,
 Chief nourisher in life's feast²⁰⁰.

Y más adelante, todavía en la misma escena:

MACBETH Whence is that knocking?

How is't with me when every noise appals me?
 What hands are here! Ha – they pluck out mine eyes!
 Will all great Neptune's ocean wash this blood
 Clean from my hand? No, this my hand will rather
 The multitudinous seas incarnadine,
 Making the green one red²⁰¹.

En fin, la conciencia de que ya no se puede volver atrás, de que es más fácil seguir manifestando la misma conducta de equivocación, y, de nuevo, la voluntad de actuar para alcanzar los fines deseados. Se trata del final de la cuarta escena del tercer acto de la obra inglesa:

MACBETH

¹⁹⁹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena I, p. 174.

²⁰⁰ W. Shakespeare, *Macbeth*, P. Bertinetti (ed.), Milano, Mondadori (Oscar), 2011, acto II, escena II, p. 50.

²⁰¹ W. Shakespeare, ob. cit., acto II, escena II, p. 52.

I hear it by the way. But I will send.
 There's not a one of them, but in his house
 I keep a servant fee'd. I will tomorrow –
 And betimes I will – to the Weird Sisters.
 More shall they speak; for now I am bent to know
 By the worst means the worst. For mine own good
 All causes shall give away. I am in blood
 Stepped in so far; that, should I wade no more,
 Returning were as tedious as go o'er.
 Strange things I have in head, that will to hand;
 Which must be acted ere they may be scanned²⁰².

Se ponen de relieve, de esta manera, tanto en el texto español como en la reescritura italiana, y en la tragedia inglesa (extrenada muy probablemente en el año 1606), los efectos que la adhesión a una traición produce, tanto en quien se ofende, o intenta ofender, como, y sobre todo, en el autor de la traición misma. Y se exaltarán, al contrario, el respeto y la protección del propio honor, que parece implicar todos los demás personajes, excepto el Conde, en *El negro del cuerpo blanco* y en *Il moro di corpo bianco*, una defensa constante, que alcanza su cumbre en la apoteosis de la efectiva esclavitud de Don César, y tanto, que él mismo, el protagonista de la comedia, en la despedida final, dirigiéndose al público y envolviéndole, pide perdón por esa absoluta esclavitud, preguntando si, en realidad, puede merecerse perdón. Se trata de la última intervención del último acto del texto italiano:

Ces. Sin che l'aura vital Cesare spira,
 Il più clemente regnator che viva,
 Guglielmo di nemici unqua non tremi.
 Sposa vieni al mio sen. Quanto risplendi
 Innocente qual sei. Perdona o cara,
 I miei crudi sospetti; e insiem chiediamo
 A chi umano ci udi, se chi si rende
 Schiavo del proprio onor, merta perdono²⁰³.

V.3 Las máscaras

Además de las máscaras presentes en la reescritura de *El negro del cuerpo blanco* del Conde Gozzi, es decir los papeles desempeñados por determinados personajes de la *Commedia dell'Arte*, que gustaban mucho al público de la época y que Gozzi inserta para ayudar a la compañía Sacchi en su difícil situación económica, se delinea, a lo largo de la acción dramática de ambas comedias, el recurso a precisos disfraces, funcionales a la realización de algunos intentos. Se trata, en particular, del disfraz del Conde Enrique en su primer intento de robar a Fénix, del disfraz del Rey en el

²⁰² W. Shakespeare, ob. cit., acto III, escena IV, p. 98.

²⁰³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena XII, p. 256.

momento en el que sale del Palacio Real para proteger el honor de Don César y Fénix, y de la estrategema de Don César, que cambia su aspecto para crear al “negro del cuerpo blanco”.

La referencia al ocultamiento del Conde se expresará en la comedia-fuente después del momento de entrega de Fénix al Rey en la noche del incendio; durante esa misma noche, poco después, será el mismo Conde quien, todavía en la primera macrosecuencia de la primera jornada, relatando a su criado el rapto de Fénix, revela, incluso al lector, lo que al espectador era patente (descubriendo al personaje enmascarado en la sorpresa del Conde, por encontrar a Celio delante del Palacio del Almirante, ya que, según se expresa, el criado tenía que estar en el puerto con la joven esposa), es decir su recurso al disfraz. En la obra del Conde veneciano, en cambio, además de la referencia sucesiva del mismo Conde durante su narración a Tartaglia, se proporciona una didascalia al principio de la sexta escena del primer acto, es decir al salir en escena los personajes, presentando plenamente el disfraz del Conde en el momento de entrega de la joven esposa. Se puntualiza, de hecho, que el Conde lleva una máscara en la cara, con bigote, y capa que lo envuelve.

Igual que en el caso del disfraz del Conde, incluso en el del disfraz del Rey, el contexto es el tiempo nocturno y un lugar exterior. Es la noche de la segunda jornada, y el Rey sale del Palacio Real con el intento de proteger a Fénix, estando ausente su esposo, y se acerca al Palacio del Almirante. En el texto español no se da noticia del disfraz del Rey, ni si lleva disfraz, pero Laura, la criada, no lo reconoce y lo deja entrar pensando ser el Conde, así que se supone fuera enmascarado de alguna manera, y que la equivocación no se creó solamente a causa de la obscuridad. Hay que notar, con respecto a eso, que el tiempo nocturno, y la falta de iluminación en general, favorece la ocultación, el no-reconocer, y funciona, en cierta medida, como máscara natural; ese efecto se crea, por ejemplo, en esa misma segunda noche de la obra, en la situación de confusión total dentro del Palacio del Almirante donde Don César/Acmet y el Rey luchan, no reconociéndose por la obscuridad, y luego, llegando los criados con luces, se descubre la identidad del Rey pero no la de Don César, que todavía queda noto a los demás personajes como esclavo negro; el reconocimiento es incompleto, como la parcial luminosidad de la escena sugiere, y como el casi reconocimiento por parte del Rey de la voz de Don César que emerge del cuerpo de Mahomet demuestra; consideramos que incluso el esclavo moro parece reconocer la voz del Rey durante la lucha con él, antes que lo vea. El Conde, en fin, se enterará no estar solo en el Palacio, y, queriendo huir, encontrará “casualmente” a Laura, o mejor quizá es Laura que encuentra al verdadero Conde, así los dos dejarán la escena, y la criada se dará cuenta de su equivocación sólo en un segundo momento. Pero, antes de que la criada deje entrar al Rey en el Palacio del Almirante, se especifica en la reescritura de Gozzi que el Rey está enmascarado. La referencia se proporciona dos veces, en la acotación al principio de la séptima escena del cuarto acto, y en la intervención de Pantalone al final de la escena

inmediatamente precedente a la en cuestión, intervención que informa de la salida del Rey disfrazado del Palacio Real, y anticipa, de alguna manera, la situación que se va a representar en la escena sucesiva.

El otro “disfraz” de la comedia resulta ser el del esclavo negro. Se trata, en realidad, de la estrategia que Don César utiliza, de la creación de otro personaje, verdadero protagonista de la obra, que actúa aún más del mismo Don César, o mejor decir Don César actúa más con el aspecto de Mahomet que con el suyo (aunque el esclavo negro se configura como una expresión de Don César). No se puede considerar como un “oculto Griego”, según las referencias de algunos personajes de la obra que definían así al Rey o al Conde, en algunos casos equivocando los intentos, en relación a la noche de la primera o segunda jornada en las que los dos salieron; no se trata de un breve disfraz para conseguir determinados intentos, positivos o negativos que fueran, sino de un nuevo personaje, que intenta descubrir la verdad, que es funcional al descubrimiento de ésta. La diferencia fundamental con el breve y parcial disfraz del Rey es que, aunque queriendo ambos proteger el honor y descubrir el verdadero traidor, el personaje del negro del cuerpo blanco permanece en escena prácticamente a lo largo de toda la comedia y, sobre todo, nadie descubrirá quién lo ha engendrado: sólo cuando Don César decidirá revelarse, él aparecerá de nuevo en escena, y será exactamente en el momento en el que conocerá la verdad. Sólo la verdad librará al esclavo negro de sus cadenas simbólicas, le librará hasta de su existencia, y volverá Don César, aunque quedando para siempre esclavo del propio honor.

Ahora bien, Marzia Pieri²⁰⁴, con respecto a la relación entre Gozzi y su producción dramaturgica, señala:

Gozzi procede in senso contrario: la sua prospettiva è aerea e remota; il mondo gli appare chiuso entro rigidi schemi e gerarchie; all'interno del suo universo umano e poetico sono possibili soltanto variazioni combinatorie e slanci capricciosi e stravaganti; ama la libertà superflua dell'assurdo e gli eccessi inconfessabili della passione, purchè disciplinata entro il recinto chiuso e rassicurante di forme già date; [...] ²⁰⁵.

Y más adelante:

[...], la ridondante identità di autore si gioca per Gozzi sul filo di contraddizioni stridenti, di storicizzare diacronicamente, ma sempre partendo dal fondamento intimo per cui il teatro nasce da un “bollore” appassionato, da un *surplus* di energia vitale che scorre via e si consuma insieme con lo svolgersi della vita: [...]. Gozzi [...] utilizza, in affanno e sgomento perenne, altri espedienti di abbassamento e di camuffamento: egli pigia sul pedale dell'umorismo straniato; non gli è possibile raccontarsi per simboli ed ellissi; può solo fare dichiarazioni di fuoco o fornire notizie spicciolate; [...] ²⁰⁶.

²⁰⁴ M. Pieri, “Mettersi in scena. Paratesti a confronto”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 437-451.

²⁰⁵ M. Pieri, ob. cit., p. 442.

²⁰⁶ M. Pieri, ob. cit., pp. 442-443.

Inmediatamente después, la autora hace referencia a una determinada lente, una “lente per teatralizzare il reale”, una lente interior en el caso de Gozzi, al recordar Marzia Pieri las mismas palabras del dramaturgo veneciano, y que le permite mirar al mundo claramente, igual que, sigue explicando la autora, aquella lente de Pirandello que muestra el mundo al contrario.

Hay que notar, sin embargo, que si la manera de mirar al mundo puede coincidir entre los dos autores, puede ser la misma la de Gozzi y de Pirandello, ese *umorismo straniato* se delinea diferentemente en los personajes presentados, según se trata de un autor u otro, o al menos, en el caso del Conde veneciano, por lo que se refiere a los protagonistas de *Il moro di corpo bianco*. Se notará, de hecho, que el deslinde entre apariencia y realidad se definirá, en los dos autores, según características totalmente distintas.

La esclavitud de Don César, y la máscara que en cierta medida crea en el esclavo negro, resulta diferente con el estado de encarcelamiento que Luigi Pirandello presentará en algunos de los personajes de sus cuentos. En primer lugar, la esclavitud de Don César/Mahomet constituye una estratagema, usada voluntariamente hasta el logro del fin por el que se ha creado, para el descubrimiento de la verdad, mientras que la vida de los personajes de Pirandello está reglada por lo habitual: ellos viven como los otros quieren que vivan, pero puede acaecer, pero podría incluso no acaecer, que en un determinado momento en sus existencias, a través de un evento o un detalle escasamente significativo y normalmente poco observado y considerado, se enteren de quienes efectivamente son y cambian su manera de vivir. Por lo tanto, y en segundo lugar, se trata sí del descubrimiento de la verdad, o del re-descubrimiento, del recuerdo de la verdad, pero, normalmente, a través de un detalle “casual” que restituye la verdad, y no a través de la revelación de la verdad así como es, del intento voluntario de descubrirla. Por tercero, y más importante, la estratagema empleada por Don César posee duración limitada, ya que funcional al logro del fin deseado, mientras que los protagonistas de Pirandello parecen vivir toda su vida de manera inconsciente hasta el momento en el que van a descubrir la verdad y vuelve a aflorar, en ese instante, aquel estado de conciencia perdido. Es esto: Don César elige crear al nuevo personaje, utilizar esa estratagema, que es precisamente un medio para obtener un fin, y se usa como tal, dejándolo en el momento en el que ya no tiene ninguna funcionalidad.

En fin, por lo que se refiere a la presencia de los personajes-máscaras de la *Commedia dell'Arte* en *Il moro di corpo bianco*, el cuidado que el Conde veneciano dirigía a la elección de los actores que tenían que actuar en sus comedias, las cualidades y competencias actorales que tenían que poseer según las rígidas exigencias del dramaturgo permiten enseñar el nombre de determinados comediantes, que, en muchos casos, ya formaban parte de la compañía antes de la colaboración de

ésta con el Conde y, en otros, llegaron sucesivamente, pero, de todas maneras, poco cambiaron durante el período de cooperación del dramaturgo veneciano con la compañía Sacchi, salvo por circunstancias externas a la compañía teatral en cuestión. Como explica Paolo Bosisio²⁰⁷, la compañía Sacchi era al principio una compañía de actores de la *Commedia dell'Arte*, a los que sólo sucesivamente se añadieron posteriores actores para representar papeles trágicos, según una técnica que no era la de improvisación.

Dentro de la compañía Sacchi, el autor de comedia, es decir Antonio Sacchi, desempeñaba el papel de Truffaldino, máscara a la que, en el contraste buscado y procurado por el mismo Sacchi, se atribuían a menudo citas literarias; Tartaglia era representado por Agostino Fiorilli; Cesare Darbes desempeñaba el papel de Pantalone, pero solo hasta 1769; Attanagio Zannoni era Brighella, mientras que Andrana Sacchi Zannoni era Smeraldina. Con mucha probabilidad fueron estos los actores que protagonizaron las máscaras de *Il moro di corpo bianco*, excepto Cesare Darbes que fue sustituido porque abandonó la compañía en 1769, como observamos; y, según sigue recordando Paolo Bosisio, el Conde Gozzi, aun sin estar ligado a la compañía por vínculos contractuales, participaba a las selecciones de los actores que entraban en la compañía, se preocupaba y proporcionaba indicaciones sobre los decorados que tenían que emplearse en escena, decorados que, a menudo, eran muy costosos, y participaba a los ensayos de la comedia que estaban a punto de ser estrenadas.

V.4 El otro, la ficción y la ocultación

El motivo de la creación del otro, que puede relacionarse con el de las máscaras y el de la simulación, se ofrece en ambas comedias en dos ocasiones. Y, en particular, se trata de los momentos en los que Don César, un personaje de la obra, crea a otro personaje que actúa dentro de la misma obra, y el Rey finge ser el Conde, aceptando y sosteniendo la equivocación de Laura. La práctica de creación, por parte de un personaje, de otro personaje dentro de la comedia, o de ocultación detrás de otro personaje, era habitual en el teatro español del siglo XVII, dentro de aquel juego de simulación y disimulación, engaño, apariencia y realidad: pensemos, por ejemplo, en *La viuda valenciana* de Lope de Vega. Pero, la producción dramática gozziana de inspiración española se definirá, como explica Alessandro Cinquegrani²⁰⁸, atravesará diferentes fases, e *Il moro di corpo bianco* bien reflejará una de ellas.

²⁰⁷ P. Bosisio, "Teatro e teatranti nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi", en *Studi gozziani*, ob. cit., pp. 14-26.

²⁰⁸ A. Cinquegrani, "Teatro, mondo e utopia nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi", en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., p. 521-532.

La composición de la reescritura de Gozzi remonta, como observamos, al año 1776, y según subraya Cinquegrani, ese año se colocaría dentro de una fase de transición entre las definidas del “teatro” y del “mondo” que se delinearán en su período de producción *spagnolesca*. Desde una fase, en la que son los actores a acercarse a los personajes que tienen que representar, hasta otra, en la que el dramaturgo crea un personaje oportunamente para un determinado actor. El cambio empieza a realizarse en 1771, con la llegada en Venecia de Teodora Ricci, la actriz para la que Gozzi crea un primer personaje, y ya en ese mismo año. Así, en el Teatro se introduce progresivamente el Mundo, hasta llegar al año 1777, donde explícitamente se revela su presencia, con la exclusión, por ejemplo, de las máscaras, índice ese del recién cambio en la producción dramática del Conde veneciano. Teatro y Mundo coexisten, y como explica Cinquegrani, citando a Anna Croce:

Si apre così (come non succedeva nella Principessa filosofa) una specie di teatro nel teatro. [...] La finzione teatrale mette in scena una seconda finzione: come una recita al quadrato²⁰⁹.

Ficción y realidad no se confunden en esa fase de composición del Conde veneciano; pero, *Il moro di corpo bianco* todavía pertenece a esa fase de transición y, aunque presentando rasgos característicos del *teatro en el teatro*, parece delinear cierta identificación, superposición entre ficción y realidad, al menos en uno de los casos de creación del “otro” en la comedia.

Efectivamente, en el caso del Rey que finge ser el Conde durante el recorrido entre la verja del jardín del Palacio del Almirante y la habitación delante del cuarto de Fénix la noche sucesiva a la del incendio, se notará que el personaje sugerido por equivocación de la criada expresará sentimientos que no son los suyos, que no son propios de ese personaje. El Rey seguirá reflexionando, aunque y forzosamente en apartes, como Rey y no como el Conde, y seguirá hasta actuando como Rey, intentando proteger el honor de Fénix. Ficción y realidad, en este caso, se encontrarán clara y rígidamente separadas, tanto en el texto español como en el italiano:

Rey. Ahora importa saber *ap.*
si Fénix aquí es culpada,
o es traición que ha fomentado
el Conde con la criada.
Laur. La puerta dexé entreabierta,
cautela precisa, para
si el padre de Fénix viene,
que el Conde al instante salga
sin detenerse. *Rey.* No vienes?
Laur. Sí, ven siguiendo mis plantas²¹⁰.
[vv. 1687-1696]

²⁰⁹ A. Cinquegrani, “Teatro, mondo e utopia nei drammi d’argomento spagnolo di Carlo Gozzi”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 526-527.

²¹⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

Se trataba de la cuarta macrosecuencia de la segunda jornada, y, de la misma manera, en la nona escena del cuarto acto de la comedia italiana, dentro de la macrosecuencia F, el Rey expresará su admiración:

Re (da se) Quanta confusion m'ingombra! Enrico
D'amistà quì legato... sì prudente!
L'idol del Regno! ... Misero Guglielmo! ...
Che non puote costui, se t'è nemico?
Cesare sfortunato! ... E' di consenso
Forse Adelaide per tradirti! ... Il vero
Si giunga a penetrar di tutto. Un cieco
Dolor mi guida. Vita non ti curo.
Bujo tu mi soccorri; arte m'assisti. (*con voce alterata*)
Serva m'attendi teco son. (*se le avvicina*²¹¹)

Si en ese caso la separación entre los dos personajes es clara, en el caso del esclavo negro parece un poco más compleja. El personaje que Don César crea expresa, como el que había sido sugerido al Rey, sentimientos, pensamientos y estados de ánimo que parecen no pertenecerle, ya que en realidad son los del mismo Don César, y ese contraste se nota en las intenciones de Mahomet o Acmet, en los apartes y las reflexiones a solas, en las decisiones que toma. Pero, el esclavo negro, de alguna manera, *es* Don César, representa la exteriorización de aquella esclavitud, la esclavitud interior, moral hacia el propio honor. El esclavo negro compendia todas las virtudes de honor, lealtad, nobleza que son propias de Don César, y las expresa en las palabras, reflexionando e interaccionando con los demás personajes, y actuando. Personajes, los demás, que no reconocen la verdadera identidad del esclavo negro, pero que parecen percibirla en algunos momentos, en determinados momentos en los que aflora la voz de Don César, y ellos la reconocen, la sienten aflorar. Y se presenta otro aspecto interesante: Gozzi, como observamos, cuida particularmente su trabajo de composición de los textos, y ese cuidado se manifiesta, obviamente, incluso en el título de sus obras; en este caso, se va a asimilar *Il moro di corpo bianco* y *lo schiavo del proprio onore*, a través de aquel *o sia*. Al contrario del título de la obra española, donde la conjunción y parece favorecer, alimentar aquel juego de simulaciones, y desengaños, en la italiana la conjunción en cuestión explica, subraya cierta transparencia, cierta identificación entre aquel Teatro y aquel Mundo, que sí, normalmente, dentro de aquella determinada fase de composición *gozziana* avanzan paralelamente, pero que en algunos casos se encuentran y cruzan magistralmente en la pluma de Gozzi.

Cualidad imprescindible del mundo teatral, y de la representación en general, la ficción, además de reglar la creación de otros personajes, va a engendrar, sostener y alimentar incluso el motivo de la ocultación. Emergerá que, en los dos textos, se reservarán numeros momentos a la ocultación o

²¹¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena IX, p. 214.

las omisiones de algo, y las causas o los fines se descubrirán ser diferentes, aunque la función de ese ocultar se explicará siempre dentro de las dos líneas estructurales de la obra: el intento de realizar una traición pública y una privada, y el descubrimiento de la verdad.

De esta manera, Fénix ocultará a Don César la verdad sobre la noche del incendio, a causa de las amenazas del Conde de matar a los que ella ama si revelará lo que verdaderamente había acaecido, pero, de todas formas, la joven esposa intentará encontrar a solas la Reina, o el Rey o el Almirante, para comunicar la verdad y obstacular los planes del Conde, poniendo fin, así, a los pesares y temores generales. Siguiendo el mismo intento de proteger la vida de otra persona, Don César/Mahomet se esconderá en la habitación del Rey al final de la comedia, y cuando llegará el Conde Enrique y acometerá contra este último, saldrá en escena para defenderlo.

Se repetirá frecuentemente en ambos textos la ocultación de un personaje, su quedarse y esconderse en escena para escuchar lo que los personajes que acaban de llegar expresan: él accederá, así, a la verdad o a parte de ella, verdad que quizá nunca conocería o que conocería sólo en un segundo momento, y obviamente eso condicionará sus raciones, sus acciones, y por consiguiente el desarrollo de la acción dramática. Emblemático resulta el caso de la Reina, que la mañana siguiente a la noche del incendio, triste por las sospechas hacia la implicación del Rey, escuchará el diálogo entre su esposo y Don César. La reacción será inmediata: la Reina pedirá a Don César que no parta para proteger a Fénix, y las reflexiones de la Reina, las dudas que expresará, volverán en la reflexión de Don César, en su incertidumbre sobre si quedarse o partir, al saber que Fénix en realidad no está muerta. Es la tercera macrosecuencia de la primera jornada, y precisamente el final, cuando, después de una acotación explícita, la Reina avisa al público:

Al paño la Reina.
Reyna. Aquí encubierta he de oír
lo que el Rey habla á Don César²¹².
[vv. 801-802]

Y poco después, en la reflexión final de Don César, cuando decide emplear la estrategema del negro del cuerpo blanco, se leerá:

La Reyna, como prudente
ó zelosa, me aconseja,
que de mi casa no falte;
indicio, que es evidencia
de que el Rey::- Ah Rey tirano²¹³!
[vv. 937-941]

²¹² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

²¹³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

Los mismos pasajes se encontrarán en la obra de Gozzi, aunque faltará la didascalia implícita de la Reina, y Don César en la escena doce del segundo acto, dentro de la macrosecuencia C, subrayará:

Il Re con sì fin'arte mi seduce
Di qua a partir! ... Metilde a cui pur deve
Esser noto ogni arcano, tradimenti
M'annunzia, e a non partir m'eccita, e grida²¹⁴.

Don César/Mahomet se esconderá en escena dos veces: una, como observamos, al final de la comedia, será funcional a la defensa de la vida del Rey, e, inesperadamente, al descubrimiento del culpable que intentaba manchar el honor de Fénix y el suyo, y otra, será funcional a escuchar los planes, con respecto a la conjura (de la que ya había conocido la existencia), del Conde y del Almirante. Se trata de la primera macrosecuencia de la tercera jornada, y Don César/Mahomet, al quedarse a escondidas cuando el Conde y el Almirante le mandan que se vaya, observa:

César. Pues este cancel la puerta
oculta, aquí he de ponerme
á escuchar sus intenciones,
y á saber lo que resuelven²¹⁵.
[vv. 2171-2174]

La intervención de Don César/Mahomet, precedida por una didascalia explícita que anunciaba su esconderse, anticipará la de Fénix, que poco después saldrá en escena, ocultándose al lado opuesto del donde está el esclavo negro, para saber si su padre está implicado en los planes del Conde. Igual que en los dos casos anteriores, el esconderse de Fénix se comunica con didascalias tanto implícitas como explícitas. El diálogo y las intervenciones que seguirán se delinearán de manera muy vivaz, ya que al diálogo entre el Conde y el Almirante se añadirán las intervenciones de los dos personajes escondidos, que sólo el público podrá oír, y los apartes del Conde, reservados, también estos, exclusivamente a los espectadores o a los lectores. El primer personaje, entre los que están a escondidas, a dejar su ocultación será el esclavo negro, porque llamado por el Almirante para proponerle matar al Rey. La reacción de Don César/Mahomet, que conoce ahora completamente los detalles del plan de la conjura, se delinea de forma segura, consciente, al pensar ya el negro del cuerpo blanco cómo actuar para salvar la vida del Rey, qué responder al Conde y al Almirante, decidido, de todas maneras, en castigar a los traidores. Diferente será la reacción de Fénix que, quedándose escondida, había escuchado la respuesta del esclavo negro a la propuesta de los dos conjurados, y al entrar ellos, saldrá en escena intentando disuadir a Don César/Mahomet, rogándole

²¹⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena XII, p. 171.

²¹⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

que no haga lo prometido. Pero, al final del diálogo, intuyendo no procurar convencer al esclavo negro, aflorará improvisamente todo su valor, y Fénix, a costa de perder la vida, decidirá ir al Palacio Real para revelar al verdad al Rey y salvarle la vida. Éstas, por lo tanto, serán las reacciones provocadas por haber escuchado a escondidas, ocultándose, y el enfoque se desplazará ahora al Palacio Real, al centro de la vida política y pública, hacia el progresivo desenlace.

En la obra italiana, en cambio, aunque los pasajes se revelarán ser esencialmente los mismos, se notará que la presencia a escondidas en escena del esclavo negro y de Adelaide se comunicará solamente a través de acotaciones explícitas y, además, la joven esposa no intervendrá hasta su descubrirse en la cuarta escena del último acto, dentro de la macrosecuencia G, cuando pedirá al esclavo negro que no mate al Rey. Hay que notar, incluso, que Adelaide escucha a escondidas sólo a partir del momento en el que el Conde y el Almirante proponen al esclavo negro matar al Rey, pero, de todas formas, logra conocer el engaño de su padre y las razones que le movieron a la venganza.

En fin, se notará en el texto otra ocultación, una ocultación funcional a los planes del Conde de poseer a Fénix y de realizar la conjura, es decir la ocultación al Almirante, por parte del Conde, de la causa de la tristeza de la joven esposa. Es un momento que falta en el texto de la comedia-fuente, y que Gozzi inserta, igual que la ocultación del papel que la joven esposa había escrito al Rey, para poder encontrarlo y comunicar con él, papel ese que la criada entrega al Conde y que, por eso, nunca llegará al Rey. En la tercera escena del tercer acto, dentro de la macrosecuencia D, el Conde sostiene que la causa de la tristeza de Fénix son los crímenes que la joven esposa le atribuye, una verdad esa que el Conde propone al engañado Almirante como equivocación de Fénix, como engaño en el que se encontraría su hija. El Almirante querría ver a su hija, reñirle, calmarla, pero el Conde se lo impide:

Enr. (trattenendolo)
Che fareste! ... Eh lasciate, Duca amico,
Che negli errori suoi vaneggi, e strilli.
Stia nel bujo del ver. Fra pochi istanti
Saprà chi è traditore, e il saprà quando
Più non avrà a tener i tradimenti.
E in sì geloso punto, ed importante
In traccia andrem di ciarle, e di calmare
Querule femminette sospettose
Dalle isteriche furie riscaldate,
Alterate il cervello per amore?
Gridi, e m'odj, Adelaide, a me che importa²¹⁶?

Emergerá, de esta manera, la verdad, pero según la forma (aquí simplemente en la exageración ostentada por el Conde, que se percibe en sus palabras) en la que se presenta, según quien la

²¹⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena III, pp. 178-179.

propone, y el interlocutor que la recibe puede resultar ocultada, como en este caso, y parecer, al contrario, engaño. La ficción y la ocultación, por lo tanto, y el otro que se crea se definen, evidentemente, como medios de los que se sirven los personajes, así que estratagemas y omisiones se revelarán funcionales a sus propios intereses, y en particular, en este caso, al descubrimiento de la verdad o a la realización de determinados planes.

V.5 Simulación y disimulación

Motivos constitutivos de la trama de las dos comedias, simulación y disimulación permean el desarrollo de la acción dramática, concentrándose en determinados momentos de la representación y, en casos específicos, encontrándose siempre en la actitud de algunos personajes.

El caso del Conde Enrique resulta emblemático: simulación y disimulación reglan sus acciones y las relaciones con los demás personajes, incluso con el Almirante y Laura. Obviamente, el carácter secreto de la conjura y los escondidos e inmorales planes de raptar a Fénix le impiden ser completamente sincero ni con uno de los personajes de la comedia. Al contrario del Almirante, que revela sus pensamientos, intentos y razones al Conde, éste le esconderá parte de sus planes, igual que a Laura, a la que no le dirá, por ejemplo, de la conjura. El Conde usará a los otros personajes para sus intentos, fingiendo amistad en el caso del Almirante, pero engañándolo, como se expresará en sus pensamientos y se leerá en sus apartes. Así el Conde incitará al Almirante en la séptima escena del segundo acto de la obra italiana, dentro de la macrosecuencia B:

Simulazion, tacere, occhio ci giovi.
Sopra tutto a Don Cesare il secreto
Sia occulto sempre, o invendicato voi
Perirete, e per brama di giovarvi
Vittima d'amicizia anch'io perisco²¹⁷.

Y en la macrosecuencia D, al final de la tercera escena del tercer acto, todavía el Conde:

Il Re ci attende. Andiam. Simulazione,
Ilarità, franchezza, attivitate,
E sguardo penetrante. Di poche ore
Uopo abbiamo all'intento. De' miei fidi
Avrete sempre in questi pochi istanti
A guardia della vostra a me più cara
Della mia vita. Tutto temer dessi
Da chi è Monarca, ed è a tradire intento²¹⁸.

²¹⁷ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena VII, p. 159.

²¹⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena III, p. 181.

Ahora bien, al lado de esa actitud continua del Conde a lo largo de la obra, afloran algunos momentos en los que el motivo “simulación” se descubre más o menos patente a la vista del público o de los demás personajes en escena.

Sabemos que Don César finge partir para Cerdeña, simula luchar en la isla contra los enemigos y escribir cartas al Rey desde el campo de batalla, pero, en realidad, él se queda en Sicilia, aunque en el texto español parece partir y volver rápidamente, como esclavo negro para defender su honor y el de su esposa. El público conoce la simulación, expresada en las reflexiones de Don César/Mahomet, pero los demás personajes no, así que van a actuar como si Don César no estuviera, no condicionados por sus posibles reacciones, libres en cierta medida; condición esa que es exactamente la buscada por Don César, la que quería que se estableciese, pudiendo, así, buscar la verdad sin que nadie lo reconociese y descubrir eventuales descuidos del traidor.

Destaca, además, otro momento importante por lo que se refiere a la simulación, y se trata precisamente del momento de la muerte aparente de Fénix al principio de la obra. Este momento, como observamos, se construye de manera diferente en las dos comedias. En el texto de la comedia-fuente se alude a la acción de algún veneno que Fénix, al parecer, había tomado, pero no se da noticia ni del momento en el que lo tomó, ni por qué, ni si alguien se lo suministró, así que no está claro si se trata de una simulación o si la joven esposa quería efectivamente suicidarse, aunque parece raro, considerando su intento, inmediatamente anterior al desmayo, de dialogar con Don César y templar su enfado. Efectivamente, en la segunda macrosecuencia de la primera jornada, se encontrará:

Laur. Sin duda (yo estoy temblando!)
que algun veneno fué. *César.* Calla,
no me asegures mi daño:
para qué (ay de mí!) es la vida,
si sus ojos me han faltado?
no hay un rayo para un triste²¹⁹?
[vv. 562-567]

En la reescritura de Gozzi, en cambio, la exposición de la simulación al público es evidente: el Conde pide a Smeraldina que le suministre un somnífero a Adelaide, así que él pueda raptarla, y el secreto permanecerá entre los dos personajes. Se trata de la escena doce del primer acto, dentro de la macrosecuencia C, y el Conde se dirige a la criada de esta manera:

*Enr. (trae di saccoccia una cantinetta di spiriti, e cava
una piccola ampolla)*
Questo è un fiero sonnifero. Vigore
Egli ha di far che chi bevuto l'abbia
Per pochi istanti il colorito perda,

²¹⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia B.

Il respiro, ed il moto, e sino i polsi
A tal che morto ognun crederlo deve.
Sull'imbrunir del giorno ad Adelaide
Procura farlo ber che non s'avveda;
Poco dappoi cadrà nel cupo sonno.
Per questa via col tuo soccorso, forse
Al carnefice suo potrò involarla
Senza strida, e romori²²⁰.

Esa misma noche, la criada suministrará el somnífero a la joven esposa, y la mañana del día siguiente, terminando el diálogo con Don César, Adelaide se desmayará pareciendo muerta. Inmediatamente saldrá Smeraldina, desesperándose y simulando creer la muerte de su ama, como ella misma explicita en un aparte al salir en escena, y precisamente la cuarta del segundo acto, en la macrosecuencia B:

Sme. (uscendo affannosa indietro da se)
Se non le faceva
Bere il liquor del Conte, quel carnefice
Me l'uccideva. Gran Conte: Gran Conte!
Ella è obbligata al Conte della vita.
E sarà ingrata ancor. Qui convien fingere²²¹.

Se notará que la simulación, el intento de actuar el plan propuesto por el Conde, la administración del somnífero por parte de Smeraldina se realizan por la noche, así que una atmósfera particular parece como rodear el engaño, la ficción, sumergidos dentro de la obscuridad de la noche, en el silencio del sueño; sueño que será, luego, el efecto producido por el somnífero la mañana siguiente, el silencio que parece ser el eterno, el de la muerte, y que empuja a Don César ofrecerse ir a Cerdeña, queriendo morir él mismo, al faltarle el amor de su esposa, y que engendra las dudas sucesivas y, en fin, la decisión del empleo de la estrategema del negro del cuerpo blanco.

Otro aspecto interesante es el de la disimulación del Rey, o mejor de la omisión a la Reina, por parte del Rey, con respecto a su la salida del Palacio Real durante la noche de la segunda jornada. El Rey disimula, y nunca la Reina sabrá en la obra del intento del Rey de proteger el honor de Don César y Fénix aquella noche. Serán, en ese momento, la imposibilidad de explicar lo que ha sucedido aquella primera noche, el intento de proteger incluso a la Reina (para que no sepa que alguien intenta traicionar a Don César y su esposa, y no se aflija aún más), la voluntad de encontrar al verdadero culpable y el intento de mantener el secreto de sus búsquedas a imponerse, contribuyendo, junto con la preocupación por la existencia de la conjura contra el reino, a aumentar el afán del Rey, la dificultad del gobernar, y la responsabilidad de sus acciones, en el respeto de la obligación en la que se halla y, sobre todo, en el respeto de las leyes. Efectivamente, al final de la

²²⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena XII, p. 134.

²²¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena IV, p. 148.

última macrosecuencia de la segunda jornada, el Rey, después de haber pedido explicaciones por la presencia de Don César/Mahomet, puntualizará en un aparte:

Rey. Disimular es precioso, *ap.*
y mal podré, hasta que haga
dar castigo á tanta culpa,
como tengo averiguada²²².
[vv. 1871-1874]

Ahora bien, resulta evidente la importancia de las capacidades actorales de los comediantes en la puesta en escena de acciones simuladas o disimuladas, y según el efecto que se quiere producir en el público y en los demás personajes en el tablado. Tanto el texto espectacular como el escrito tendrán que comunicar esos artificios, y, en el caso de la comedia en cuestión, se notará que el dramaturgo veneciano cuida particularmente la expresión de ese aspecto, subrayando, sobre todo, las alteraciones de las voces de los personajes, sus cambios, o su ocultarse detrás de una voz que no es la propia.

Las numerosas acotaciones explícitas que enriquecen la reescritura del Conde Gozzi se detienen cuidadosamente incluso sobre este aspecto, proporcionando al público y a los actores que interpretarán los personajes de su obra informaciones acerca de la simulación física, es decir el tono de la voz y su alteración, que acompañará, matizándolo, el contenido de la intervención que está a punto de ser enunciada. El momento específico requiere un cambio, una simulación por parte del personaje implicado, como en la nona escena del cuarto acto del texto italiano, dentro de la macrosecuencia F, cuando el Rey necesitará fingir ser otra persona para descubrir al verdadero culpable que intenta manchar el honor de Fénix y Don César, y, de manera paradójica, interpretará, aunque momentáneamente, al mismo traidor:

Sm. (più forte) Conte Enrico
Siete voi, o nol siete? Non m'udite?
Re (a parte)
Si finga. (*con voce alterata*) Si son io serva²²³.

Por lo tanto, la ficción, el arte de simular, que, como subraya Lope de Vega en su *Arte Nuevo*²²⁴, se revela precioso por suspender al espectador y dejarle admirado, se configura como aspecto fundamental tanto, y evidentemente, de una comedia española del siglo XVII como de una italiana del siglo XVIII, donde *les coups de théâtre* y la vivacidad de la acción puesta en escena parecen permanecer, aunque transmitiendo mensajes distintos, y utilizando y presentando oportunamente la trama en cuestión para transmitir mensajes distintos.

²²² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia G.

²²³ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena IX, p. 213.

²²⁴ L. de Vega, ob. cit., vv. 298-304.

V.6 Metáfora del mar y del puerto

Analizando la trama de la comedia, su estructura y la acción presentada, no sorprenderá si se descubrirá en el texto un empleo reiterado de la metáfora del mar y del puerto. La situación general de incertidumbre que emerge de la continua búsqueda de la verdad, de su acercarse a ella o alejarse de ella, de los deseos del Conde Enrique que siguen obstaculando la felicidad de los novios y la estabilidad de la entonces política del Reino, esa situación de incertidumbre que se encuentra a lo largo de toda la comedia, que aflora de la importancia que adquieren incluso los lugares/períodos de transición, como la verja del jardín del Palacio del Almirante (un exterior), o de límite, como el tiempo nocturno que marca principio y fin del día, y los peligros que esos contextos favorecen y los numerosos acaecimientos que se producen en ese tipo de entorno, esa situación de incertidumbre no podía no ser reflejada incluso lingüísticamente y metafóricamente, por imágenes, por la reiteración de algunas imágenes, y entre ellas por una metáfora, la del mar y del puerto, que siempre ha indacado y sugerido la idea de lo peligroso y de lo seguro, del perderse y del salvarse; y el alternarse de esas imágenes, la elección de una u otra se relacionará, en nuestra comedia, con el-al estado más o menos peligroso en el que los personajes se encontrarán.

Es curioso que casi todos los personajes de la comedia española harán referencia a la metáfora, todos (si dejamos a un lado los criados) excepto el Almirante, el personaje que quizá indica mayormente ese estado de incertidumbre, puesto que, a causa de su engaño (que prácticamente impide el engendrarse de cualquier duda acerca de la efectiva culpabilidad del Rey), él no se dirige hacia la búsqueda de la verdad, sino que se adhiere casi inmediatamente al plan del Conde, no encontrándose verdaderamente ni en un lado ni en el otro.

El primer personaje que hace referencia a la metáfora del mar y del puerto, en el texto español, es el Conde Enrique. El Conde, en la primera macrosecuencia de la primera jornada, expresará a solas su amor por Fénix, la inquietud y la confusión que la fuerza de la pasión amorosa provocan en él, el intento de realizar el plan de raptar a la joven esposa, y el temor de que el Rey pueda haberle reconocido:

Conde. A quién habrá sucedido
tanto tropel de tormentos?
pues quando juzgó mi amor
en el mar de sus desvelos,
despreciando riesgos, ir
echando el áncora al Puerto,
mayor tormenta me aparta
en el golfo de mis zelos²²⁵.
[vv. 181-188]

²²⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

El contraste que se crea, inmediatamente después, con la referencia a las llamas del amor, del ruido del fuego y de la silenciosa ocultación de Fénix en el momento de la entrega al Rey se revela de gran impacto, y bien devuelve la inquieta condición del Conde.

Sucesivamente, todavía en la comedia-fuente, será Don César quien hará referencia al mar, al “abismo de sospechas” en el que se encuentra, reflexionando sobre la posible culpabilidad del Rey, sobre su posible implicación en el intento de robo de la joven esposa. Se trata de la segunda macrosecuencia de la primera jornada, y de nuevo se presentará la oposición entre el fuego del incendio, que ha parcialmente destruido el Palacio del Almirante, y por asimilación el alma de Don César, sus certezas, y ese “abismo” en el que el protagonista está perdiéndose en el intento de encontrar una explicación, y una justificación por haber encontrado a Fénix en los brazos del Rey.

En la segunda jornada destaca la intervención de la Reina, que, precedida por una canción de los músicos, expresa sus tormentos y pesares por lo sucedido la noche del incendio, por la posible traición del Rey, tanto desde el punto de vista personal como, y sobre todo, público, de ab-uso de su poder político, de ofensa a un “leal vasallo”, y a uno de sus amigos. Las referencias al carácter inquieto y desasosegado del mar, en comparación con el estado de ánimo de la Reina, son múltiples y bien emerge, en ese momento, el motivo del naufragio, dentro de una imagen que devuelve, asociándolo, el encuentro de Fénix en los brazos del Rey; encuentro ese que se perdería en las inmediatas y consiguientes intuiciones, en los inmediatos intentos de explicación del hecho por parte de quienes han asistido, y en el rápido delinear de las dudas por no querer creer lo que acaba de suceder, por querer encontrar otra explicación, al considerar el carácter y la recta actitud del Rey y de la joven esposa hasta ese momento. La macrosecuencia en cuestión es la tercera de la segunda jornada, y la Reina reflexiona de esta manera:

Reyna. El mar de mi confusión
se volvió a su tempestad,
donde la serenidad
fue más susto a la razón.
De unos y de otros desvelos,
confusión que sosegaste,
volviste donde encontraste,
de las ondas de mis zelos,
el suspiro en la violenta
tormenta, alivio a que aspiro,
me aflige más el suspiro
por ayre de la tormenta.
Náufrago el indicio hecho
en el mar de la evidencia,
y el rigor de su inclemencia,
dio conmigo en el despecho²²⁶.

²²⁶ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia F.

[vv. 1477-1492]

Todavía dentro de la tercera macrosecuencia, de las redondillas de la Reina al romance de Fénix la metáfora del mar y del puerto sigue presentándose como motivo constante, sigue delineándose, connotando y coloreando una situación incierta, como la de Fénix que, bajo orden de la Reina, acaba de llegar al Palacio Real para narrar lo sucedido la noche del incendio, para revelar la verdad, desahogándose. El tiempo en el que se desarrollará la acción dramática será todavía el nocturno, y perfectamente los interiores del Palacio Real acogerán el intento de Fénix de confiarse con la Reina, y las preocupaciones de las dos mujeres; Fénix se arrodillará a los pies de la Reina, pero pronto ésta le mandará que se levante:

Fénix. Vengo hoy a sacrificarme
a tus aras. *Reyna.* Alza, Fénix,
a mis brazos. *Fénix.* Celestiales
esferas son, donde sube
el que así humillarse sabe:
al templo de tu grandeza,
al puerto de tus piedades
abrigo y sagrado busco,
como puerto y como imagen.
Navegante peregrino
pues en los inciertos mares
de mis penas, en los riscos
de mis tristes soledades,
medroso, en suerte infeliz,
teme el sentido cobarde,
peregrino al bandolero,
y al pirata navegante.
Por asilo de mis penas,
por remedio de mis males
te busco, y tu compasión
mis ahogos acompañe,
que males acompañados
suelen ser menores males²²⁷.
[vv. 1504-1526]

Pero, Fénix no logrará revelar la verdad a la Reina, a causa de la salida en escena del Almirante, y el diálogo terminará con un último ruego de la joven esposa:

Reyna. Prosigue, Fénix. *Fénix.* Señora,
solo concluyen mis males
con pedirte, que intorpongas
tu piedad, y al Rey le hables,
para que de tanta guerra
mi esposo César descanse.
Esto, señora, te ruegan
mis ahogos, mis pesares:
deidad eres y muger,
enternézcante mis males:
como muger los ahogos,

²²⁷ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macro secuencia F.

y los ruegos como imagen²²⁸.
[vv. 1539-1550]

Considerable, en esas intervenciones de Fénix, resulta la actitud humilde, su arrodillarse a los pies de la Reina, que se refleja incluso en sus palabras, en sus referencias al mundo celestial mientras dialoga con la Reina, su considerarla como amparo, a quien puede entregar sus temores y revelar sus pensamientos. Se subraya, así, el carácter divino de la monarquía, tal como se suponía en la época, y Fénix intentará revelar la verdad sobre la noche del incendio, y confiar sus temores, buscando la piedad de la Reina, a la que atribuye la seguridad propia y típica de un puerto, buscando su compasión y protección, así que sus males y tormentos puedan aliviarse. Se notará el aflorar de una serie de términos que pertenecen al campo semántico del mar, como los que indican peregrinación, y los específicos “ahogos”, “puerto”, “navegante”, “pirata”, que bien devuelven la situación de peligro y confusión en la que Fénix se encuentra.

La peligrosidad del mar se presentará quizá en su máxima expresión en la intervención del Rey al final de la tercera jornada, cuando éste explica al Conde no poder otorgarle el perdón por lo intentado contra Don César y sobre todo contra Fénix, por su voluntad de poseerla a toda costa, y de raptarla. Se trata de la segunda macrosecuencia de la tercera jornada, y en un determinado momento el Rey precisará:

Vos prevenís en el Puerto,
sobre las húmedas olas,
varada Nave que lleve
robada la mejor joya,
que a no ser Fénix muralla
de diamante, a tales horas
hubierais, con vil intento,
logrado tan gran derrota²²⁹?
[vv. 2618-2625]

Efectivamente, al repetirse los intentos del Conde de robar a Fénix, se repiten en el texto las referencias al mar y al puerto; el puerto sería el último lugar de seguridad para Fénix, puesto que allí tendría que llevarla o esperarla Celio, el criado del Conde, y luego, con éste, el rapto se perfeccionaría surcando el mar, lugar donde la joven esposa ya estaría sola, no pudiendo pedir socorro, ya que nadie la oiría, ni sabría donde encontrarla, para una pequeña isla, secreta a los demás personajes de la obra.

Del mar llegarán, al final de la comedia, los enemigos, los traidores que quieren invadir el reino, los conjurados que quieren matar al Rey, pero, como observamos, el mar es también vida, puesto

²²⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia F.

²²⁹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia I.

que al vencer la batalla contra los enemigos, estos huyen al mar, que les acoge, llevándoles lejos y devolviendo paz y armonía al reino. El mar adquiere, así, múltiples significaciones, y entre ellas la del movimiento, de la renovación continua, configurándose como momento de transición, y enlace entre dos puntos ciertos, entre seguridades que a menudo parecen alejarse, o que, voluntaria o involuntariamente, se decide dejar.

En el texto de Gozzi emergerá, en cambio, que el empleo de la metáfora del mar y del puerto será más modesto que el de la comedia-fuente. Los momentos en los que se hará referencia al mar serán los habituales del intento de raptó de la joven esposa por parte del Conde Enrique, pero, esa referencia, casi no se proporcionará desde el nivel metafórico, y muy escasas, todavía con respecto a la comedia-fuente, serán las referencias a las imágenes, a la expresión de la situación en la que los personajes se encuentran, o que los personajes indican para otros personajes, precisamente a través de esa metáfora.

De esta manera, en la sexta escena del primer acto, dentro de la macrosecuencia A, el Conde entregará a Adelaide desmayada al que cree ser su criado, pero que en realidad es el Rey, y le mandará que vaya hacia el mar:

Enr. (sempre ansante)
Ben m'obbedisti. Prendi.
(gli mette tra le braccia Adelaide svenuta, poi segue agitato)
Dell'incendio l'industria fu propizia.
Vinsi il pegno a me caro. Alla feluca
Tosto lo reca, remiga veloce.
Lo chiudi ove t'imposi.
(da se) il Re alle fiamme
So che accorrer pretende. Esserci io voglio
Per tor sospetto. Non è reo giammai
Chi celar sa un delitto. *(alto)* Amico fuggi.
(scaglia a terra la maschera, e il sopratodos, ed entra Veloce²³⁰)

De nuevo, volverá ese contraste entre el incendio, el fuego de la traición y de la pasión amorosa, y el agua del mar hacia la que Tartaglia, el criado del Conde, tiene que dirigirse con Adelaide. Y, como emergerá en la escena doce del mismo acto, el sitio predispuesto para acoger a la joven esposa será una isla rodeada por escollos, descrita como un lugar de alegría y regocijo y que se opone a las aperezas que ya naturalmente presenta esa isla:

*Enr. Di qua non lunge ho un luogo di delizia
Circondato da scogli. Ivi disposto
Avea di farla porre occultamente²³¹;*

²³⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena VI, pp. 117-118.

²³¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena XII, p. 133.

En fin, en el diálogo entre Don César/Acmet y Adelaide, en la octava escena del tercer acto, dentro de la macrosecuencia D, es decir en el primer encuentro del esclavo negro con Adelaide, estallará la aflicción de la joven esposa que, preguntando noticias de su esposo y conociendo, por relatárselo Acmet, su estado de congoja, se echará a llorar, contraviniendo a las convenciones que el momento requiere, y sumergiéndose y perdiéndose dentro del mismo mar de confusión, desventuras y tristezas al que hacía referencia Fénix al intentar confiarse con la Reina en la segunda jornada:

Adel. (prorompendo in pianto)
E potè non vedermi, e abandonarmi,
Nell'abisso d'angoscie, e di sciagure
Che mi circonda! ... I tuoi sospiri, il pianto
Quanto saranno, ingiusto sposo, in breve
Inutilmente più crucciosi, e acerbi²³²!

Quizá el carácter inquieto y un poco menos meditativo de Adelaide con respecto al de Fénix, una Reina que se preocupa mayormente de la posible traición privada del Rey, y un Conde que parece revelar un carácter más seguro podrían explicar esa precisa elección por parte del dramaturgo veneciano, es decir la de emplear escasamente esa metáfora, aunque, a pesar de los caracteres matizados de manera distinta, la condición de incertidumbre expresada en la obra sigue permaneciendo y definiéndose a cada intervención de los personajes. Pero, quizá el mayor cuidado que el Conde Gozzi dirige a lo público, al aspecto de la conjura en este caso, modifica incluso elecciones estilísticas que reflejan, como la en cuestión, más profundas reflexiones interiores con respecto a predominantes motivos de honor, traiciones privadas y venganzas.

V.7 La religión y la mitología

Las referencias al aspecto religioso y, en medida más moderada, al de la mitología aflorarán frecuentemente a lo largo de la comedia. Se notará que, efectivamente, ambos textos, tanto el español como el italiano, dejarán bastante espacio o a los dos motivos, o bien subrayando uno más que otro, pero, como resultaría fácil suponer a este punto del análisis, enfocarán puntos diferentes según intenciones y fines diferentes de los dos dramaturgos.

En el párrafo anterior ha emergido el carácter divino de la monarquía, carácter que el texto de la comedia-fuente presenta en varias ocasiones, y que Gozzi deja en su reescritura, pero acentuando más la acción y el tipo de gobierno que un Rey debería ejercer después de su coronación que solo y meramente el carácter divino de su posición. Los Reyes del *Ancien Régime* eran Reyes “por la

²³² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena VIII, p. 196.

gracia de Dios”, así que, todavía en el siglo XVII, el poder absoluto del Rey era firme, aunque a menudo sucedía que alguien gobernaba en su lugar, como en el caso de los validos, y las conjuras normalmente eran descubiertas, con consiguientes puniciones públicas y ejemplares de los traidores en aviso de la población. En el siglo XVIII, las ideas políticas empiezan a cambiar, se difunden ideas de participación general a la vida pública, se realizan las primeras grandes revoluciones, algunas naciones se independizan de la madre patria, y algunos Reyes se descubrirán condenados a muerte; terminará, así, el *Ancien Régime*.

Ahora bien, el Conde Gozzi vive en la oligárquica República de Venecia del XVIII y considera los nuevos fermentos, las revoluciones de la época, la afirmación de la clase burguesa como el peor de los males, como la degeneración de las sanas costumbres anteriores²³³. Su ser reaccionario permanece apegado a formas de gobierno político que, monárquicas u oligárquicas que fueran, garantizan los intereses generales. Si el texto de *El negro del cuerpo blanco*, por lo tanto, se limita en expresar el carácter divino de la monarquía y la continua preocupación por un Rey que puede haber cambiado su política en tirana, en *Il moro di corpo bianco* esa preocupación es realmente mínima, pero se acentúa particularmente el problema de la conjura, de una conjura injusta e injustificada contra un Rey que gobierna para el interés general. Y se dejará espacio, por eso, a las tres preguntas del Rey a Don César/Acmet la noche sucesiva a la del incendio, preguntas no presentes en el texto-fuente y que encontrarán clara explicación si se considera la perspectiva a partir de la que se mueve Gozzi.

Preguntas funcionales, como las respectivas y consiguientes respuestas del esclavo negro, al mensaje que emerge de la comedia del dramaturgo veneciano. Se trata de la escena dieciséis del cuarto acto, y el Rey, después de haber preguntado al esclavo negro quién es, puesto que estaba a punto de matarle delante de la puerta del cuarto de Fénix y no había sido informado de su presencia en el Palacio del Almirante, y haber recibido una respuesta semejante a la que Don César/Mahomet había dado al Rey en la comedia-fuente, le pregunta cómo gobiernan los Reyes de África, y el esclavo negro contestará:

Con prudenza, Signor. Di buona fede
Specchio sono a' vassalli. I loro amici
Non insultano mai. Dell'alme loro
La virtù è vero fregio. Un scettro, un trono,
Lo splendor d'un diadema, la lor mente
Non abbaglia a pensar, che siano lecite
Le ingiustizie alla forza. Ognor riflettono,
Che il lor seggio è de' Numi, in cui da' Numi
A regnar furon posti al Ciel ministri
Sostenitor della giustizia in terra.

²³³ G. Luciani, “Carlo Gozzi e la musica”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 715-717.

Un tal dono de' Numi, è custodito
 Sempre illeso da macchie, e se da schifo
 Ingiuste passion leso è un tal dono
 Da' nostri Re, da' fulmini improvvisi
 D'una vindice destra onnipossente
 Son rovesciati, e lieti i lor vassalli
 Mirano rovesciato il loro tiranno²³⁴.

Lo Reyes, como ministros de Dios, reciben el encargo de gobernar en este mundo las cosas del mundo y tienen el deber moral de ejecutarlo con justicia y respetando las leyes. Reyes virtuosos, que, en el caso utilicen el poder para fines particulares o injustos, serán castigados por justicia divina, e incluso a través de los hombres. Se condena, así, la tiranía, y es curioso que se emplee un testimonio del poder político oriental, aunque el esclavo negro no es musulmán y esconde a Don César. De hecho, normalmente, se asocia el respeto de las leyes, de los derechos individuales al mundo occidental, mientras que la política oriental expresa tradicionalmente el imperio y la tiranía. Gozzi inserta, por lo tanto, el ejemplo de la política de otra parte del mundo, un mundo distante del occidental, pero que manifiesta, como se verá inmediatamente después, las mismas prerrogativas, las mismas trayectorias, el mismo producirse y destruirse que la política occidental. La manera de funcionar es la misma, ya que, a la sucesiva pregunta del Rey el esclavo negro responderá:

Re Credi tu dell'Europa i Re diversi?
Ces. Ciò pensar non ardisco. Ma d'Europa,
 Dell'Africa, d'America, dell'Asia,
 De' regnatori alla più picciol opra
 Come a quella dell'uom più vil del volgo,
 Una tremenda onnipossente mano
 Ognor stà sopra, e un divin occhio attento²³⁵.

El esclavo negro no se atreve a hablar de la política de Europa porque no la conoce, pero se notará que la comparación es al revés de lo que sucede normalmente: parte desde el punto de vista del otro, del oriental, en este caso, para llegar al occidental, presentando, al final, las mismas conclusiones. Pensar en el tipo de política del Rey Guillermo resulta, así, consecuencia inmediata: el público se detendrá en las virtudes de su gobierno, que varias veces el mismo Rey expresa en sus reflexiones y en su actitud, pero además de inferirlas, se presentarán claramente en el sexta escena del quinto acto, cuando el Rey, dirigiéndose al Almirante, explicará:

Nè m'avvilisco, nè dell'arte infame
 De' traditor mi valgo. Se il mio affetto,
 Se la mia probità, la mia clemenza
 I cor di fellonia spogliar non ponno,
 M'è molesto il regnare. A un sol sospetto
 D'insidia un altro Re sangue vorrebbe.
 Di mal consiglio un giorno con mia pena

²³⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, pp. 225-226.

²³⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, p. 226.

Política m'indusse a dar esempi
 Di spettacoli truci. In frutto n'ebbi
 Folla maggior di rei nemici occulti.
 Note mi sono le sciagure estreme,
 Che mi stan sopra in parte, e in parte ignote
 Mi sono ancora. Alcuni rei scopersi,
 Ma più che contro a me, contro a voi Duca.
 La clemenza m'è freno, ma giustizia
 Chiede vendetta, ed è d'un scettro indegno
 Chi di giustizia non sostiene i dritti
 Per fralezza di cor. Tremi chi è reo²³⁶.

El Rey, por deber moral y siendo Rey, al parecer, por voluntad divina, tiene que poner en práctica la ley, averiguar que se respete, sostener los derechos individuales dentro de la respeto de la justicia. Es necesario juzgar cuerdamente, castigar a los culpables, pero si el Rey de la obra española decidirá no perdonar al Conde (que había pedido perdón) por lo intentado contra Don César y Fénix, aunque lo perdonaría por su plan de conjura, el Rey de Gozzi ofrecerá su perdón exactamente por la traición contra los dos novios, y no por la conjura, quizá porque, aunque sospechándolo, todavía no tiene la certeza de la implicación del Conde; un Conde que, además, no había pedido perdón y, al contrario, había acometido contra el Rey. Emerge, así, la importancia que se atribuye a la conjura en el texto de Gozzi, con un Rey clemente, que castigaría al culpable a través de una punición justa, respetando las leyes y los intereses generales. Y permanecerá la idea de una política sometida a la religión, a una ley moral, con esos ojos que miran todo desde el mundo celestial y esa mano que todo puede desde el otro mundo: si no se ejercerá la justicia humana, será la divina la que intervendrá y se impondrá.

Permaneciendo en el ámbito del aspecto religioso, se notará que en los dos textos se repetirán muchas referencias al mundo celestial o infernal, y esencialmente desempeñando dos funciones: para atribuir mayor fuerza y vivacidad a las exclamaciones, o en función de asociación a la idea de bien y mal. Por ejemplo, en la primera macrosecuencia de la tercera jornada Fénix escuchará a escondidas el diálogo entre el Conde y el Almirante en el que los dos hablarán de la conjura, y la joven esposa exclamará:

Fénix. Cielos, cómo así mi padre
 ofender al Rey pretende²³⁷?
 [vv. 2211-2212]

Aflorará, incluso, en las dos obras, el dirigirse al Cielo para invocar protección o pedir consejos, para que alguien intervenga y resuelva una situación difícil. Es el caso de la tercera macrosecuencia

²³⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena VI, p. 244.

²³⁷ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

de la primera jornada, cuando Don César se ofrece para ir a luchar en Cerdeña, y el Rey le despide, y se despide, de esta manera:

Rey. El Cielo te dé victoria. *Vase*²³⁸
[v. 838]

Y en la escena dieciséis del cuarto acto del texto italiano, percibiendo la culpabilidad del Conde Enrique, el Rey expresará su preocupación en un aparte:

Enr. (da se) Si solleciti
La morte sua.. tutto lo chiede.. io tremo.
Re (a parte) (Qual dedalio d'insidie!.. Alla grandezza
Ed alla forza di costui, Guglielmo,
Nella tua circostanza, chi ti salva?
Cesare fido amico, solo amico...
Ah tu sei lunge... e in braccio a morte io sono..
Calma che varrai!.. Numi consiglio.²³⁹)

Pero, quizá más interesante resulta en los dos textos la función de asociación al mundo bien/mal que, a menudo, las referencias de tipo religioso expresan. Ese empleo se revela particularmente reiterado en la reescritura de Gozzi, donde el cuidado en la expresión de la clara y polarizada separación entre bien y mal se hace más insistente. Con respecto a eso, resulta significativa la sexta escena del segundo acto, cuando Fénix acaba de volver del desmayo, y el Conde vuelve a expresarle su amor; ella lo rechazará otra vez, queriendo comunicar sus intentos al Rey y a la Reina, así que él la amenazará y ella, desesperada, reaccionará de esta manera:

Ade. (con atto di disperazione)
Ira giusta del Ciel, folgori ardenti
Degl'empj punitor, chi vi trattiene?
Qual laberinto!... qual inferno è il mio! ...
(con impeto) Odimi scellerato...
*(il Conte si ponerà in un attitudine di estrema sofferenza
notabile ad ascoltare Adelaide la quale aborrendo quell'
atto segue)*
Ah che quegli atti
D'ipocrita infernal mi son più schifi
Della tua iniquità. T'apri terreno,
Purga questa Città da un sì reo mostro,
Che al sguardo mio... de' Numi eterni al sguardo
Sofferebil non è... Va, non è vero
Che il Cielo comporti a lungo un reo tuo pari.
(con un sospiro)
Questa sola lusinga o Ciel mi resta.
*(entra furiosa piangendo*²⁴⁰)

²³⁸ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

²³⁹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena XVI, p. 227.

²⁴⁰ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena VI, pp. 156-157.

La constante referencia al mundo infernal coloreará la entera intervención de Adelaide del rojo de la traición, de la ira, de la ciega pasión y del desasosiego de la joven esposa. Se notará la referencia a la justicia divina, a la punición divina por sus terribles acciones, y de hecho, inmediatamente después de su muerte, Tartaglia, exactamente el criado del Conde, el que acaso tenía que desesperarse más, exclama:

Tart. E' morto! Diavolo accettalo ch'è degno di te²⁴¹!

Lo cómico que caracteriza a los criados, y a las máscaras en este caso, templea lo trágico, la tensa atmósfera que se había producido por la muerte en escena del Conde; pero, de alguna manera, Tartaglia expresa la realidad, al subrayar los intentos terribles del Conde, en particular por lo hecho poco antes de morir. Evidentemente, la idea de bien y de mal dependerá de los puntos de vistas, por ejemplo Smeraldina al principio de la sexta escena del segundo acto, al entrar Don César, se dirigirá al Conde para relatarle del desmayo de Adelaide diciéndole:

Sme. Ma caro il mio Conte
Or che partì quel Diavolo, dirò²⁴².

Otra referencia considerable, sobre todo en el texto de la comedia-fuente, será la que concierne la fortuna, o la casualidad. Se trata de una referencia que no aparece frecuentemente en la obra, pero se delinea por ejemplo en la primera jornada, al final de la reflexión de Don César, cuando decide emplear la estratagema del negro del cuerpo blanco, y es curioso que él se dirija a la Fortuna para pedir protección y no a Dios, aunque el Cielo, de alguna manera, aparecerá, se dará como imagen, en las estrellas, como se notará:

Fortuna, ampara al que llega
al templo de tu deidad
á valerse de tu estrella²⁴³;
[vv. 1078-1080]

Es precisamente la deidad, la diosa Fortuna la que se invoca, y parece casi no sorprender una referencia de ese tipo en el texto, puesto que a lo largo de la acción dramática serán varias, aunque no muchas ni excesivas, las referencias mitológicas.

La mitología se delinearé al principio del texto, en aquella silva con estribillo, donde se nombraban diferentes dioses de la cultura y del mundo greco-latinos, y se encontrará luego, en la segunda jornada, en las canciones de los músicos que acompañaban las intervenciones de Don César antes, y de la Reina después. Siempre aparecerá en música, en ese arte inmaterial, más

²⁴¹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena IX, p. 252.

²⁴² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena VI, p. 153.

²⁴³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

inmaterial que los otros, excepto en el caso de la reflexión de Don César que acabamos de considerar, así que las referencias se enseñarán dentro de textos que parecen lejanos, pertenecientes a otro mundo, pero que siguen existiendo y empleándose para la diversión, por ejemplo. La presencia de la mitología, con su función protectora, de rito, de buen augurio, a la que se hace referencia por tradición o espontáneamente, casi sin pensarlo, constituirá uno de los varios motivos de la obra, flanqueando, en cierta medida, ese mundo celestial, relacionándose efectivamente con un mundo divino, que regla y observa el avanzar de las acciones humanas, los buenos o malos intentos y su realización, incluso influyendo, de alguna manera, en ellos.

En la obra de Gozzi, en cambio, no se encontrarán referencias al motivo mitológico. Y se notará que la reescritura del Conde veneciano desterrará incluso las referencias a algunos Santos (empleando mayormente el término “Numi”) que, en la obra española, hacen más vívidas algunas exclamaciones, donándoles una connotación específica. Sin dejar en su texto la música presente en la comedia-fuente, desaparecen las partes donde se hace referencia a la mitología, y la más breve, con respecto al texto español, reflexión de Don César al final del segundo acto será demasiado densa para dejar espacio a introspecciones y expresiones de estados de temor e incertidumbres ulteriores. Pero, sin dudas, esa omisión se relacionará con una elección precisa por parte del dramaturgo veneciano, tratándose, evidentemente, de una reescritura; reescritura de la que emergerán diferentes intenciones de las del dramaturgo español, como observamos, y en la que se enfocarán otros elementos, como la clara distinción entre lo bueno, que va a relacionarse con algunos personajes de la comedia, y lo malo, relacionado, al revés, con otros.

V.8 El dinero

Resulta importante considerar la manera en la que los dos dramaturgos proponen el motivo del dinero a lo largo del desarrollo de la acción dramática, aunque su presencia será efectivamente poco frecuente en el texto de las dos comedias. Es significativo que en el texto de la comedia-fuente se proporcionará sólo una referencia al dinero, mientras que en la comedia de Gozzi se presentarán dos referencias ulteriores, añadidos que indudablemente no serán casuales, sino que debidos a razones determinadas. Se notará que en todo caso se rechazará el dinero: siempre se dará la circunstancia de que un personaje proponga rechazar el dinero, o bien lo ofrezca a otro, y éste no lo aceptará.

Todavía se presentará, de esta manera, la idea tradicional según la que se definía el dinero como algo no noble, como algo que pertenece al comercio, al trabajo, que es ajeno a las ocupaciones de quien es acomodado, a su *otium*; tocar el dinero se presupone ser algo no virtuoso, bajo, impuro,

hasta infernal, y no sorprenderá si esta concepción se encontrará en una obra española del siglo XVII, puesto que era una idea general en la época, o en una comedia del siglo XVIII escrita por el aristocrático Conde Gozzi, él, que se dedicaba al arte por el arte, al que no le interesaba dar a la imprenta sus obras (o al menos ésta era la imagen que quería presentar de él), y que ni siquiera requería una remuneración por las comedias que dejaba a las compañías teatrales, y que escribía para ellas²⁴⁴.

Ahora bien, el único momento en el que en la obra española se hace referencia al dinero aflora en la primera macrosecuencia de la tercera jornada, cuando el Almirante pide a Don César/Mahomet que mate al Rey, a cambio de libertad y, precisamente, de dinero:

Almir. Mahomet, teniendo por cierto,
que aunque Negro, noble eres,
y como tal, libertad
desearás, si tu emprendieres
nuestros designios, dinero
y libertad te promete
nuestra grandeza. *César.* Qué mandas?
que si libertad me ofreces,
a todo riesgo me expongo²⁴⁵.
[vv. 2255-2263]

Emergerá que el Almirante, al dirigirse al esclavo negro, habla de su nobleza, una nobleza que no merece el estado de esclavitud física en el que se encuentra, una nobleza que constantemente aflorará de sus acciones y pensamientos. Incluso en esta ocasión. Y, como si el ser negro perjudicase poseer prerrogativas de nobleza, el Almirante ofrece libertad y dinero a cambio de la ejecución de un delito. Se trata de un crimen, de la realización de una conjura contra un Rey justo, aunque el Almirante y el Conde le presenten como un tirano, y eso Don César/Mahomet lo sabe, así que aceptará sólo para poder salvar la vida del Rey, para que los dos conjurados no pidan a otra persona asesinar al Rey. Pero, lo que destaca es que inmediatamente el esclavo negro contestará diciendo que haría cualquier cosa a cambio de la libertad, ni siquiera nombrando el término “dinero”. Su nobleza es tal que lo único que importa es la libertad, sobre todo en las condiciones de esclavitud en las que se encuentra; una nobleza, la de Don César/Mahomet, que es todavía mayor, ya que, no obstante dude del Rey, de que pueda haberle traicionado (aunque nunca lo ha creído verdaderamente), quiere salvarle la vida, porque es su Rey, y sólo si luego tendrá pruebas de su culpabilidad querrá vengarse apertamente. Se manifiesta, de esta manera, la máxima expresión de la libertad.

²⁴⁴ M. Pieri, “Mettersi in scena. Paratesti a confronto”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 446-448.

²⁴⁵ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

Gozzi, en su reescritura, presenta la respuesta del esclavo negro de manera todavía más clara, nombrando el dinero sí, pero bien especificando su rechazo:

Arm. (pigliandolo per mano)
La libertade Acmet, cara averesti?
Ces. La schiavitù a nessun piacque giammai.
Arm. Piacere a me dovrà?
Ces. Voi schiavo! ... Come?
Arm. Barbaramente in più schife catene,
Che non sono le tue. Brami tu, Acmet,
Ricchezze immense, e libertade in dono?
Ces. Le ricchezze non curo. I ceppi miei
Aspri mi sono oltre all'uman pensiero²⁴⁶.

Ese honor que emerge orgulloso de las palabras del esclavo negro, ese mismo honor se encuentra en la respuesta de Don César a la propuesta de Adelaide de huir, de trasladarse a otro lugar, dejando dinero y riquezas, para que ella pueda serle fiel, para que puedan vivir y amarse sin problemas de ningún tipo. El momento en cuestión falta en el texto de la obra española, es un añadido de Gozzi, pero es interesante considerar en *El negro del cuerpo blanco* la asimilación religiosa, la comparación entre la persona amada por Fénix y la divinidad, el comparar y casi confundir amor humano y divino, la puesta de relieve del carácter vital del amor, cuya ausencia llevaría a la muerte:

Fénix. Esposo, tú tan airado
contra mi vida y tu vida,
que vive en mí con tal lazo,
que a costa de tus alientos
doy respiración al labio?
Tú, que ídolo a mi fe,
en altar imaginario,
no hay instante que no rinda
en la llama que consagro,
sin descuido la fineza,
sacrificios al cuidado²⁴⁷?
[vv. 466-476]

Era la segunda macrosecuencia de la primera jornada, y el mismo tono desesperado, de quejas, de ruego hacia Don César se delinearán incluso en el texto de Gozzi, momento que correspondería a la tercera escena del segundo acto, dentro de la macrosecuencia B. De todas maneras, el carácter inquieto de Adelaide, que se distingue del mayormente sosegado de Fénix, aflorará, en cierta medida, a lo largo del diálogo con su esposo, hasta estallar después de su intento de abrazar a Don César y el consiguiente rechazo de él. Cuán diferente será ahora, con respecto al texto español, el tono de su voz, nervioso y encolerizado:

Ade. (altera) Sospettoso... crudele... ingiusto... ingrato..

²⁴⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena III, p. 238.

²⁴⁷ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia B.

(guarda da ogni parte con sospetto, e timore poi piangendo)

Ah credi, credi che il dolor che provi
Il mio non sopravanza. A che ci servono
Ricchezza, e fasto, o Cesare? Fuggiamo
Un ambiente fatal che ci avvelena.
(piange dirottamente²⁴⁸)

De nuevo, aparece el motivo del dinero que, de alguna manera, se presentará en lugar del de la religión, puesto que, aunque se empleen términos como “adorar”, no habrá una reflexión semejante a la de Fénix en la comedia-fuente. Se notará, por lo tanto, que Don César/Mahomet rechazará el dinero, pidiendo sólo la libertad, y Adelaide lo rechazará para poder amar libremente a su esposo, aunque Don César, la defensa del honor por parte de Don César no permitirá la huida. La búsqueda de la verdad, del verdadero traidor serán condiciones imprescindibles para poder vivir y amar libremente.

En fin, el tercer momento en el que se proporciona, en Gozzi, el motivo del dinero se establece en la escena doce del primer acto, dentro de la macrosecuencia A. El Conde Enrique ofrecerá dinero a Smeraldina, la criada, para pagar su ayuda e implicación en su plan de robar a Adelaide, pero ella le contestará sorprendida y ofendida al mismo tiempo:

Enr. E puoi pensarlo! E profferirlo puoi?
Nè ancora sai quanto Adelaide adoro?
Se un empio fossi tentarei sedurti
Ad avvelenar Cesare, non Lei...
Inorridisco al nome di delitto.
Prendi, con chi mi assiste io così tratto. *(trae una borsa)*
Sme. (con sdegno) A me denari! A una mia par regali!
Chi mi salva Adelaide da quel diavolo
Mi premia assai, mi fa mezza regina²⁴⁹.

Hay que considerar que el Conde ni nombra al dinero, pero la criada inmediatamente se opone a su alusión y ademán. En los tres casos, sólo el Almirante, a pesar de que es noble, menciona el dinero. La nobleza de Adelaide la lleva a proponer rechazar al dinero, y el Conde, igual que el Almirante, considerando sus interlocutores, un esclavo negro y una criada, ofrece dinero a cambio de favores.

El dramaturgo veneciano subrayará, así, en los casos que añadirá, las virtudes de Don César, esa nobleza que se dirige hacia la verdad, que la busca, y, quizá, incluso las características de estados sociales menos acomodados, que, trabajando, estarían más apegados al dinero, evidentemente con excepciones, puesto que la reacción de Smeraldina sorprenderá, indicando cierta nobleza interior, aunque dirigiéndose hacia trayectorias equivocadas y engañosas, una riqueza que se origina, incluso

²⁴⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto II, escena III, pp. 145-146.

²⁴⁹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena XII, p. 135.

en este caso, por amor, por esa afición hacia Adelaide, su ama, que querría que estuviera contenta, al no consider a Don César adecuado para ella.

V.9 Las cartas

Dentro de aquel continuo intento de comunicación que se mencionaba en los capítulos anteriores y que suele no realizarse, porque es obstaculado por personajes de la obra misma o por circunstancias externas, se inserta el motivo de las cartas, cuya presencia constituye un aspecto caracterizador del texto, al encontrarse prácticamente a lo largo de toda la obra.

Se distinguirán diferentes tipos de cartas en las dos comedias, enviadas por distintos remitentes y destinadas, en la mayoría de los casos, al mismo personaje, es decir al Rey. Su función será esencialmente única: la de informar, avisar (voluntariamente, pero a veces por “casualidad”, o voluntad del dramaturgo, o exigencias de la acción dramática) a un determinado personaje de algo. Y se notará que, frecuentemente, el mensaje, del que esas cartas constituyen el medio de transmisión, carecerá de una determinada información, o que, muchas veces, la comunicación no se realizará inmediatamente, en el momento en el que el remitente preveía que se realizara, o ni se realizará, o se realizará sin la voluntad del remitente. De esta manera, en todo caso, se tratará de una comunicación imperfecta, en absoluta armonía con esa difusa imposibilidad de comunicar que va emergiendo a lo largo del desarrollo de la acción dramática.

La primera carta que se menciona en el texto de la comedia es la que Don César envía a su esposa para informarla de la llegada de un esclavo negro. Es el mismo Don César/Mahomet que trae la carta a Fénix, en su primera salida en escena de esclavo negro. Él se presentará al Palacio del Almirante y entregará la carta a la joven esposa, pero el texto de la carta no se proporcionará al público, ni a los demás personajes en escena, puesto que Fénix no leerá la carta en voz alta. De hecho, en la segunda macrosecuencia de la segunda jornada sólo se mostrarán los comentarios y el relato de Fénix con respecto a la carta que acaba de recibir:

Fénix. Mahomet, gustosa he leído
de mi esposo los renglones,
y admiro, que no me dice
con quien vienes²⁵⁰.
[vv. 1336-1339]

Y más adelante, después de la respuesta de Don César/Mahomet:

²⁵⁰ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

Fénix. Ya veo mi esposo dice,
 como en un trabado choque
 tu persona hizo cautiva;
 y mientras que se dispone
 tu cange, gusta que estés
 en mi casa, que eres noble
 me avisa, y también, que estime
 tu persona. *César.* Son favores,
 que Don César mi señor
 me hace, y juro, que el nombre
 no merezco en el de esclavo
 vuestro, pues hoy::-labio, a dónde
 caminas? *Sale el Almirante*²⁵¹.
 [vv. 1351-1363]

Nunca se conocerá el texto de esa carta, nunca se sabrá si Don César se ha limitado en presentar al esclavo negro o si ha expresado a su esposa incluso sus pesares, su amor por ella. En la reescritura del Conde Gozzi, en cambio, se devolverá al público, y a todos los personajes presentes en escena, el texto de la carta, con la lectura en voz alta de Adelaide. Se trata de la octava escena del tercer acto, dentro de la macrosecuencia D, y se notará que la carta de Don César poseerá incluso cierto carácter amoroso, además del mero informativo; he aquí el principio de la lectura de la carta por parte de Adelaide:

Ces. E' vero. Eccovi il foglio.
(trae una lettera dal seno, s'inginocchia mette la lettera alla fronte. Adelaide la prende la bacia con trasporto, se l'appoggia al cuore con un sospiro, indi l'apre con avidità. E' osservata attentamente da Don Cesare)
Ces. (da se) Ed ingannarmi costei può?
Ade. (leggendo) " Adelaide
 "Del mio partir parmi vedervi afflitta,
 "E più del mio partir senza vedervi.
(le trema la voce)
 Il Ciel sa se mi dolse... Ingrato... Ingrato
 Però farlo potesti.
*(ella piange dirottamente, nè può proseguire. D. Cesare la osserva, e si riasciuga occultamente dalle lagrime*²⁵²)

Las acotaciones que indican la manera de actuar de los personajes, la lectura interrumpida por el estado emocional de Adelaide, las continuas intervenciones y los continuos apartes de la joven esposa y del esclavo negro, que se alternan a la lectura de la carta enseñan esa pasión amorosa que se había manifestado sólo parcialmente en el texto-fuente, igual que el carácter inquieto de los dos novios, que caracteriza la reescritura del dramaturgo veneciano. No se trata, en este caso, del relato de Fénix, que ya ha interiorizado lo que había leído en la carta, sino de la emoción de la joven

²⁵¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada II, macrosecuencia E.

²⁵² C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena VIII, pp. 192-193.

esposa, que está leyendo la carta y exterioriza lo que siente, de los sentimientos que la lectura de aquella carta provoca en ella. Se notará, incluso, que en el texto-fuente es Don César/Mahomet quien menciona por primera vez la carta que trae para Fénix, mientras que en la obra de Gozzi la mención de la carta se realiza ya en la escena anterior (provocando alegría en Adelaide), cuando Truffaldino anuncia la llegada del esclavo negro; pero, en ambos casos, es Don César/Mahomet el que entrega, personalmente, la carta a la joven esposa. Emergerá, en fin, otra diferencia entre las dos obras: mientras en el texto español se dirá que fue el mismo Don César quien cautivó al esclavo negro, en la reescritura se afirmará que el esclavo fue donado a Don César por Don Carlos, su hermano, que se había enterado de la lealtad y de los sentimientos nobles del esclavo negro.

Ahora bien, inmediatamente después de la carta enviada a Fénix, en la comedia española se mencionará otra carta: ésta, destinada al Rey, le informará de la existencia de una conjura contra él. Se trata de la cuarta macrosecuencia de la segunda jornada, y en ella el Rey precisa que la carta que le ha llegado es “sin firma”, así que se van a quedar desconocidos, a lo largo de toda la obra, tanto el nombre del remitente de la carta como el medio por el que esa carta ha llegado al Rey. De todas maneras, la carta influye en la decisión del Rey de salir, por la noche, del Palacio Real, para descubrir la verdad sobre la noche del incendio y la identidad de los conjurados.

Igual que el texto-fuente, *Il moro di corpo bianco* presentará, en un primer momento, y precisamente en la octava escena del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia F, la anonimidad de la carta, pero, sucesivamente, al contrario de la obra española, mostrará el nombre de su autor. En la décima escena del cuarto acto Tartaglia, criado del Conde Enrique, revelará en un aparte haber escrito una carta anónima al Rey, para que, en el caso de que la conjura no tuviera éxito, él podría declarar la autoría y salvar su vida. Se pondrá de relieve, por lo tanto, la esencial importancia del sobrevivir, y de las necesidades primarias, en personajes “bajos” y cómicos como Tartaglia.

Y se notará poseer mera función informativa la carta, o mejor el papel, que Don César/Mahomet encuentra la noche de la segunda jornada, en la habitación delante de la puerta del cuarto de Fénix, después de presentarse al Rey, que estaba a punto de matar en la obscuridad y confusión generales. El papel en cuestión contiene los nombres de los conjurados y está firmado por el Rey de Nápoles, sostenedor de la conjura que el Conde Enrique está intentando realizar contra el Rey Guillermo. Pero, se definirán inmediatamente algunas diferencias entre el texto español y el italiano. En la comedia-fuente, de hecho, será el Almirante quien perderá el papel, al volver a su Palacio aquella noche y quedando admirado por el ruido y alboroto generales; el Almirante no se enterará haber perdido la carta hasta el día siguiente, es decir en la primera macrosecuencia de la tercera jornada. En la reescritura de Gozzi, en cambio, será el Conde quien perderá el papel, precisamente en la escena trece del cuarto acto, todavía dentro de la macrosecuencia F, y se dará cuenta de haberlo

perdido inmediatamente después, volviendo al Palacio bajo pretexto del ruido que se oía desde las calles que rodeaban el mismo Palacio, pero, aun buscándolo, no lo encontrará, ya que entre tanto Don César lo había cogido. E incluso en este caso, igual que en el de la carta dirigida a Adelaide, se presentará, en la obra de Gozzi, el texto del papel: en la última escena del cuarto acto, después de haber expresado sus dudas y pesares, Don César/Acmet leerá en voz alta el texto de la carta.

Él conoce, ahora, la existencia de una conjura contra el Rey y los nombres de los conjurados, y estará determinado en querer salvar la vida de su Rey y matar a los traidores. La misma determinación había aflorado en el texto español, pero no se había dado noticia de la lectura del papel por parte del esclavo negro después de su encuentro, ni del texto contenido en la carta. De esta manera, si la obra española presenta una corresponsabilidad entre el Conde y el Almirante en el intento de realizar la conjura, la italiana, incluso en esa circunstancia, propone en primer plano la responsabilidad del Conde, y, luego, a través de la lectura en voz alta de la carta, se afianzará la voluntad de Don César/Acmet de salvar la vida al Rey.

Si la “casualidad” había intervenido en el caso anterior, con el encuentro de la carta por parte de Don César que le lleva a descubrir la verdad sobre los nombres de los conjurados, una verdad que concierne más al Rey que al mismo Don César, pero que influye sobre sus acciones futuras de protección del Rey, ya que, efectivamente, le salvará la vida (aunque lo había protegido de todas maneras, no creyendo de verdad a una posible política tirana de su Rey), incluso en la lectura de la carta que se mencionará sucesivamente intervendrá la casualidad. Se trata de la carta que el Rey manda escribir al Almirante y que está dirigida a Don César. El Rey firma la carta, pero cansado por el desvelo que los recientes acaecimientos le habían provocado se adormece en un sillón; en ese momento, Don César/Mahomet, que había entrado a escondidas en el Palacio Real, y se había ocultado detrás del Rey para defenderlo (pero, según las intenciones del Conde y el Almirante para asesinarlo), sale para dejar al Rey dormido otra carta, la de la conjura que él había leído, e informarle, así, de la traición. Sin embargo, en el momento de la sustitución, Don César/Mahomet se entera de la carta que el Rey tenía en las manos y que le acaba de caer al suelo, así que va a cogerla, dándose cuenta de que está dirigida a él. La carta escrita para Don César, para mandarle que vuelva a Sicilia, nunca llegará a Cerdeña; el momento en el que Don César/Mahomet la lee es anterior al que el remitente había previsto; quedándose en Sicilia, Don César descubre, así, antes la traición contra él y Fénix, y puede actuar, vengarse de alguna manera, matando al Conde, y exactamente gracias a la propuesta del Conde de matar al Rey, en el intento de realizar el plan de conjura. En este caso, en la segunda macrosecuencia de la tercera jornada, aparecerá el texto de la carta, en la que el Rey se limitará en mandar a su “leal vasallo”:

de Tierra y Mar (grande honra!)
luego que aquesta veais,
á mi Real servicio importa,
que os partais para Sicilia²⁵³.
[vv. 2473-2477]

El Rey no menciona la traición contra Don César y su esposa, ni que ha descubierto la identidad del traidor, ni la existencia de una conjura contra él; quizá no quiere que su amigo se inquiete, incluso porque desde lejos no podría actuar para intentar resolver ningún agravio, pero ya no puede callar nada, y está obligado a pedirle que vuelva, puesto que su honor sigue estando en peligro de ser manchado, y queriendo hablarle personalmente de los problemas que tienen que afrontar.

Se cruzan, así, dos cartas en ese momento: una escrita por el Rey para Don César, y otra escrita por Don César para el Rey. Una para avisar a Don César que vuelva, ya que el Rey ha descubierto la verdad con respecto al intento de raptar a Fénix por parte del Conde Enrique; otra para avisar al Rey de los nombres de los conjurados, descubiertos por Don César/Mahomet. Uno descubre, antes que la suya, la verdad que concierne a su propio amigo, y, luego, la devuelve al otro. Don César sustituirá, de esta manera, las cartas, ya que habiendo cogido la dirigida a él, considera más importante dejar al Rey la otra, según su intención inicial. Al llegar el Conde inmediatamente después, el Rey le manda que lea la carta que le había caído para mostrarle quién es su verdadero amigo por el valor que demuestra, pero en realidad la carta es la sustituida por Don César, así que en el desconcierto y la admiración del Conde, el Rey, enfadado, decide leer la carta, y descubre a los actores de la conjura. El Rey, de esta manera, ya ha accedido a las dos verdades, la “privada” de Don César y la pública que le afecta a él personalmente. Sólo después, en la explicación del Rey al Conde del motivo por el que no puede otorgarle el perdón, Don César/Mahomet conocerá la identidad del que estaba intentando ofender su honor, y saldrá de repente, matando al Conde.

Ahora bien, si en el texto español Don César/Mahomet ya pensaba dejar el papel que contenía los nombres de los conjurados al Rey antes de encontrar la carta que el Rey le había escrito, en el italiano la acción de Don César se define como consecuencia del encuentro del papel que el Rey había escrito para él. En la séptima escena del quinto acto, dentro de la macrosecuencia H, se mostrará el texto de la carta del Rey, un texto mucho más largo que el que había aparecido en la comedia-fuente, en el que afloran las quejas del Rey por la ausencia de Don César, en el que el Rey pide a su amigo que vuelva por la conjura que se intenta realizar contra él, ni siquiera aludiendo al descubrimiento del Conde como autor de los intentos de robar a Adelaide, quizá porque quiere, incluso en la reescritura de Gozzi, comunicárselo personalmente, pero hablándole, de todas maneras, de los intentos de manchar su honor:

²⁵³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia I.

” Cesare amico.
 (*sorpreso*) E' a me diretto!
 ” Omai
 ”Due soli amici annoverare io posso
 ”L'uno è Don Carlo tuo fratello, l'altro
 ”O Cesare se' tu. Col Re di Napoli
 ”Contro a me si cospira, e di tradire,
 ”Si tenta l'onor tuo. Non ho d'intorno
 ”Nelle sciagure mie, che falsi amici,
 ”Son vicino a morir. Delle mie angustie
 ”E' la maggior l'assenza tua. Commetti
 ”Al tuo fratel l'armata, e a me ten vola.
 ”Il morir tra le braccia d'un amico,
 ”Che chiuda gl'occhi miei, che con sincero
 ”Pianto mi bagni, mi sarà conforto.
 ”L'amico tuo Guglielmo.²⁵⁴

Sólo después de haber leído la carta, Don César pensará dejar al Rey el papel que contiene los nombres de los conjurados, como se notará en la reflexión sucesiva, donde en un determinado momento puntualizará:

Retribuzion mio Re di sì bel dono
 Sia questo foglio in cambio. (*lo mette ai piedi del Re*²⁵⁵)

En fin, en el texto de Gozzi, no será el Rey, sino Don César/Acmet quien descubrirá por primero las dos verdades. Don César descubre quien había intentado ofender su honor, pero no mata al Conde a causa de eso (o al menos eso se convierte en motivo secundario), sino porque el Conde había acometido contra al Rey, no aceptando el perdón ofrecido. Y el Rey no se había enterado del papel que estaba a sus pies, y cuando ya Don César/Acmet había dejado el Palacio para luchar contra los conjurados y los invasores, se detiene en leer la carta, en la décima escena del quinto acto, admirado, no logrando encontrar una explicación por lo sucedido, y mirando, casi no creyendo a sus ojos, al traidor, al Conde muerto a sus pies. En la obra de Gozzi se subrayará, de esta manera, no tanto el honor ofendido, que en el texto-fuente no merece el perdón del Rey (pero sí el Rey perdonaría el plan de conjura contra él), sino la defensa de un Rey justo, que perdona y castiga respetando las leyes, por parte de un vasallo leal que antepone la protección de su Rey a cualquier sospecha de culpabilidad, y sigue buscando la verdad hasta encontrarla.

La reescritura de Gozzi, en uno de los momentos añadidos y que no se encuentran en la comedia-fuente, menciona incluso otra carta, es decir la que Adelaide escribe al Rey para poder comunicar con él y revelarle la verdad. La joven esposa entrega el papel a Smeraldina, pero la criada, en lugar de enviarlo al Rey, lo trae al Conde; así, en la segunda escena del tercer acto, dentro de la macrosecuencia D, se descubrirá:

²⁵⁴ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena VII, p. 247.

²⁵⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto V, escena VII, p. 248.

Enr. (apre legge)

”Sire, se la pietà, ch’è vostro istinto,
”Smarrita non avete, un modo occulto
”Trovate di parlar meco. Adelaide.”²⁵⁶

La carta, que, como es fácil intuir, nunca llegará al Rey, será mencionada otra vez en la comedia, y precisamente en la escena quince del cuarto acto, es decir dentro de la macrosecuencia F, cuando Adelaide, admirada por la presencia del Rey en su Palacio la noche sucesiva a la del incendio, pensará que él ha llegado para verla y hablar con ella, según el mansaje que el papel contenía. Por lo tanto, de nuevo, incluso a través de la inserción de ese papel en la obra, se pondrá de relieve el carácter inquieto de Adelaide con respecto al de Fénix de la comedia española.

V.10 La concepción del amor: lo bueno y lo bello entre fidelidad y desesperación

Según se expresa en el *Simposio* de Platón, y precisamente según se acuerda Aristodemo en su relato de las palabras de Fedro, lo bello y lo bueno coinciden en el amor, en la verdadera relación amorosa. El amor nace por lo que es bello, o quizá es la belleza que engendra al amor, y los amantes van a presentarse como ejemplo de virtudes, aprendiendo el uno del otro, aun sólo por la vergüenza de ser descubiertos, por parte de quien se ama, realizando acciones viles:

[...]

[c] Da molte parti si riconosce che Eros è, tra gli antichi dèi, il più antico, e in quanto tale è causa di grandissimi beni: e io non saprei dire se ci sia, per un giovane, bene maggiore di un buon amante o, per l’amante, di avere un amato. Infatti, ciò che deve caratterizzare la vita di quegli uomini che desiderano una vita bella è qualche cosa che nè la famiglia, nè gli onori, nè la ricchezza, nè alcun’altra cosa è capace di suscitare in noi con tale eccellenza se non l’amore. [d] Che cosa intendo dire con questo? La vergogna per le cose turpi, e il desiderio per le cose belle, senza cui nè ad una città, nè ad un singolo individuo è possibile realizzare opere grandi e belle. Dico che un uomo che sia innamorato, se fosse scoperto mentre compie qualche cosa di brutto o lo subisce da qualcuno senza difendersi, per viltà, dovrebbe dolersi, non tanto perchè visto dal padre, o dagli amici, o da chiunque altro, ma perchè visto dal suo amante. [e] E in questo stesso modo vediamo che anche l’amato si vergogna, specialmente dinanzi ai suoi amanti, se lo scoprono mentre commette qualche cosa di brutto. E se esistesse un modo affinché una città o un esercito fossero formati di soli amanti e di amati, la città non potrebbe essere meglio governata. Costoro, infatti, si guarderebbero bene dal compiere cose brutte e farebbero a gara quanto all’onore; e se combattessero gli uni a fianco agli altri, pur essendo in pochi, vincerebbero, per così dire, tutto il mondo. [179a] Perchè un uomo innamorato sopporterebbe di essere visto abbandonare la sua fila o gettare le armi da qualsiasi altro, meno che dal suo amato, e preferirebbe, piuttosto, la morte molte volte. E quanto poi ad abbandonare l’amato o al no prestargli soccorso nel momento del pericolo, non vi sarebbe nessuno tanto vile, che Eros non possa infiammare di entusiasmo per la virtù così da uguagliare l’uomo per natura più valoroso. E, davvero, quello che diceva [b] Omero, cioè quella *forza guerriera* che dio *infonde*, è Eros che la instilla generandola da sè²⁵⁷.

²⁵⁶ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto III, escena II, p. 177.

²⁵⁷ Platone, *Simposio*, F. Zanatta (ed.), Milano, Feltrinelli, 2012, p. 47.

Esa concepción platónica, o neoplatónica, del amor se refleja claramente en *El negro del cuerpo blanco*, como prácticamente en todas las obras teatrales del Siglo de Oro español, donde la belleza se acompaña casi siempre a acciones buenas, virtuosas y al respeto del honor. Expresión de esa concepción será incluso la idea de un amor totalizador, de un amor visto como enfermedad, de un amor que, en el momento en el que nace, entra en las almas de los dos amantes, como por unos fluidos a través de los ojos de los dos, y ya una vida entra en la otra, se intercambian las almas, así que la ausencia del amado, es ausencia de la propia vida, es muerte.

Resulta evidente, dentro de esa perspectiva, la continua preocupación de la Reina del texto español hacia la política de su esposo. De hecho, además de expresar preocupaciones en sentido de cambio tiránico de la política del Rey, cuya sola posibilidad afligía incluso a Don César, y de la que se habla con respecto al engaño del Almirante, en la ficción del Conde, y que es una preocupación efectiva que emerge a lo largo del desarrollo de la acción dramática, muestra la preocupación de la Reina por una posible acción innoble del Rey. Y constantemente, a lo largo de la obra, no serán tanto sus celos los que aflorarán de sus reflexiones e intervenciones, sino ese miedo, esa posible desilusión que podría derribar el amor entre los dos. Las expectativas del amor, de la Reina son diferentes, así que su preocupación hacia lo público en cada instante de la comedia, su buscar la verdad revela ese afán hacia el descubrimiento de una realidad diferente de la que se era presentada a su vista y que, si engañaba sus sentidos, todavía no había engañado su alma, su amor hacia el Rey.

Diferente es la actitud de la Reina de Gozzi, también porque quizá al dramaturgo veneciano no le interesaba poner de relieve el posible aspecto tiránico de la política del Rey que, de hecho, no se acentúa particularmente a lo largo de la obra, tampoco en importantes preocupaciones, con respecto a eso, por parte de los demás personajes; una Reina, la de Gozzi, que, como observamos, no se preocupa tanto por lo que la posible acción del Rey pueda significar en lo público, ni por la vil acción contra Adealide, sino por su posible traición personal, hasta que sus celos la llevarán a tomar la decisión de suicidarse. Aflorará, así, la pasión que ciega, y que, como subraya la Reina misma, es común a cualquier persona, pese a diferencias de carácter social:

Reg. Buon vecchio; ah scusa d'una forsennata
Che la traccia del ver più non iscorge,
Le volgari follie. Le passioni
Tutti eguali ci rendono. Vergogna
Sente il mio cor, ma supera il furore
Di gelosia, mi trae fuor di me stessa²⁵⁸.

Era la sexta escena del cuarto acto, escena en la que los celos de la Reina provocan su desesperación; y se notará que el aspecto negativo del amor, es decir los celos, que en realidad poco

²⁵⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto IV, escena VI, p. 209.

tienen que ver con el amor, puesto que presupone una falta de fiabilidad, y pueden producir acciones no virtuosas, como el suicidio en este caso, encontrarán una negativa calificación en la misma Reina, que habla de vulgares locuras, y de vergüenza por lo que ha intentado hacer, aunque su esposo no haya visto, ni nunca sabrá, pero sí, ya se ha enterado de sus celos.

La desesperación de la Reina, por un amor que aprisiona y que quita la libertad: una idea que se había presentado ya al principio de la reescritura de Gozzi, cuando Truffaldino, en la primera escena del primer acto, reflexiona y expresa desacuerdo sobre la elección de su amo de casarse con Adelaide, precisando:

Truff. (da se) Poter godere la sua libertà, aver mille amoroso passeggiere, e comode alla militare, e avvilirsi, e legarsi con una pettegola, che ha due occhi furbi, come il diavolo, che lo condurrà per il naso, che saprà accarezzarlo, sdegnarsi, fingere dei svenimenti, voler tutto a suo modo, ridurlo una pecora. Un soldato di quella qualità: povero annegato! mi sento crepare²⁵⁹.

Si dejamos a un lado el contrapunto cómico que expresa aquel aspecto “bajo” del amor, quizá la concepción que emerge de esos versos sueltos refleja en parte la del dramaturgo, puesto que, según afirma Alessandro Cinquegrani²⁶⁰, las vicisitudes privadas de Gozzi, y sus temores, sobre todo después el año 1771, con la llegada a Venecia de la actriz Teodora Ricci que protagonizó muchas de sus comedias del período y con la que el dramaturgo emprendió una relación amorosa, influyeron en la producción dramática del Conde veneciano.

Frente a una fidelidad absoluta de todos los personajes, excepto el Conde y el Almirante, tanto en lo privado como, y por supuesto según la idea platónica, en lo público, la complejidad de las relaciones amorosas, la defensa del honor que en la trama de esa comedia es consiguiente y necesario por el intento de traición que se manifiesta al principio de la obra, lleva a la búsqueda de la verdad y conlleva el delinarse de sospechas, y de celos. Ese amor totalizador que Fénix había expresado a Don César antes de desmayarse, ese *Eros* y *Thanatos*, y la comparación incluso con lo religioso, se condensa en la respuesta de Don César a la Reina en la tercera macrosecuencia de la primera jornada, cuando, al creer Fénix muerta, él afianza su voluntad de partir para Cerdeña, no interesándole perder la vida, más bien queriendo perderla, puesto que efectivamente ya no la tiene, estando muerta su esposa:

*César. Estimo de vuestra Alteza
el consejo: mas, señora,
ya no hay peligro que tema;*

²⁵⁹ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena I, pp. 111-112.

²⁶⁰ A. Cinquegrani, “Teatro, mondo e utopia nei drammi d’argomento spagnolo di Carlo Gozzi”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ob. cit., pp. 524-527.

y antes a la guerra parto,
por ver si dichoso en ella
pierdo la vida, que a tantos
pesares ha estado expuesta:
y ruego al Cielo, que ardiente
la primera bala o flecha,
que dispare el enemigo,
dé en mi pecho, porque pueda
en dos desdichas, la una
ser alivio de otra adversa²⁶¹.
[vv. 849-861]

Y la Reina, que no sabe de la “muerte” de Fénix, le aconseja cuerdamente que no parta, ya que, todavía dentro de la idea platónica, recuerda que la tristeza por su ausencia mataría a la joven esposa. Evidentemente, el temor de la Reina es incluso el de un más fácil agravio en detrimento de Don César y su mujer, durante su ausencia, por parte del Rey, si es él del traidor, o del verdadero culpable contra tan “leal vasallo”.

Pero, Fénix volverá del desmayo, y volverán las sospechas y los celos de Don César, no obstante su sentirse en culpa después de que su esposa se había desmayado (creyéndola muerta a causa de su rechazo), así que, de esclavo negro, en unos apartes de la primera macrosecuencia de la tercera jornada expresará:

Dime tu pena; (ay de mí)
pero calla, no lo cuentes: *ap.*
temblando estoy de su voz:
Tu sentimiento refiere,
dilo: calla, no lo digas: *ap.*
O qué varios pareceres
consulta el entendimiento!
los zelos, como impacientes,
lo que ignorar mas desean,
es lo que saber pretenden²⁶².
[vv. 1988-1997]

Efectivamente, el principio de la secuencia en cuestión presenta un diálogo entre Don César/Mahomet y Fénix, diálogo en el que el esclavo negro invita a la joven esposa a confiarle sus pesares; él alude a una posible traición, pero Fénix le contestará, enfadada e indignada, que nunca traicionaría a su esposo, y a la final pregunta del negro del cuerpo blanco sobre si ama o no a Don César, Fénix contesta:

Fénix. No quiere tanto la risa
del Alba, prados y fuentes,
no la vid al olmo altivo,
no la yedra al muro fuerte,

²⁶¹ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia C.

²⁶² *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

como yo quiero á mi esposo²⁶³.
[vv. 2055-2059]

E inmediatamente después, Don César/Mahomet:

César. Ay idolatrada Fénix! *ap.*
También Don César te adora,
pues me aseguró mil veces,
que en víctima toda el alma
consagró a tu sol luciente,
y en las aras de tu imagen
vive, quando a tí se ofrece.
Grosero he jugado el lance; *ap.*
juzgué, si le sucediese
este caso a otro qualquiera,
no siendo lo que parece,
si ciego de amor y zelos
especular no quisiese,
fingiendo lo que no sabe,
la causa que así le tiene.
Ay Fénix del alma mía²⁶⁴!
[vv. 2060-2075]

Un amor absoluto, por lo tanto, el entre Fénix y Don César que, en el texto italiano, se explica haber nacido por fama, por oír decir, y por cartas que se enviaban recíprocamente. Incluso el enamoramiento por fama era un motivo común y típico de las obras teatrales y literarias de la España del XVII, el enamorarse por las virtudes, la belleza exterior, pero sobre todo las cualidades interiores que se elogiaban de una mujer. Y, de esta manera, Truffaldino especifica, todavía en la primera escena del primer acto:

Truff. (da se) Si può dare asinità più grande! Innamorarsi per fama, e per carteggio d'una straccia d'Adelaide, perchè mostra d'amar la gloria, perchè si dice ch'è filosofa, perchè gli scrive delle belle lettere lunghe piene di nobili sentimenti sublimi. Riscaldarsi il cervello a segno che prima di dar le battaglie, invece d'invocare il cielo, invocava il nome d'Adelaide. Romanzi, romanzi, che fanno ridere²⁶⁵.

Gozzi, presentando el desacuerdo de los criados acerca de las bodas entre sus amos, presenta el enamoramiento de los dos novios según una práctica habitual en la Península Ibérica del siglo XVII, y quizá todavía frecuente en la Italia del siglo sucesivo. Se enseña, así, un amor que hace enloquecer, que ofusca el pensamiento, y en la última parte de la intervención de Truffaldino resulta evidente, casi como una referencia explícita, la relación del nacimiento de ese amor, limitadamente

²⁶³ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, macrosecuencia H.

²⁶⁴ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada III, secuencia A1.

²⁶⁵ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., acto I, escena I, p. 112.

a la actitud de Don César, con otro, famosísimo, de la literatura española. Probablemente, Gozzi conocía a Miguel de Cervantes, es decir sus textos, su *Don Quijote*, y quizá había leído el momento en el que Sancho Panza pregunta a Don Quijote por qué se encomienda a Dulcinea antes de luchar, siempre que hay una batalla, en lugar de encomendarse a Dios. La suya era una práctica habitual, al límite de la sustitución del amor divino con el profano, sustitución que había costado mucho a Calisto, protagonista de *La Celestina*, pero la mujer amada por Don Quijote era una idealización, mientras que, en *Il moro di corpo bianco*, Adelaide efectivamente va a corresponder a la imagen que Don César había delineado de ella.

De esta manera, la belleza de Fénix enamora a Don César/Mahomet, pero enamora también al Conde Enrique. La belleza provoca comunicación, provoca un acercamiento a ella, un contacto, y como se muestra en el Simposio, ese contacto mejora al otro, al amado, produce acceso a la virtud y mejora las acciones del otro en dirección de lo bueno. El Conde se acerca a Fénix, pero este contacto no se realiza, ya que ella lo rechaza para casarse con Don César que, aunque no haya visto nunca, como se explica en el texto italiano, ama, conociendo su alma, su manera de ser, por las cartas que le escribe. Aflorará, así, que tampoco el Conde ama a Fénix, puesto que el rechazo lo lleva a emprender una traición, al intento de manchar el honor de Don César y de la mujer que amaría, a poseerla con la fuerza y a toda costa. Un amor que efectivamente no existe, un sentimiento que no puede llevar ese nombre, configurándose en cambio como mero deseo, y pretensión de poseer lo que al Conde no le corresponde y se le niega. Esto explica, en la primera macrosecuencia de la primera jornada, la inquietud del Conde que, dirigiéndose al “amor” hacia Fénix, cuestiona:

De qué ha servido, tirano,
aunque soberano dueño,
de qué ha servido a tu imagen
rendirle víctima el pecho,
silenciosamente oculta,
donde al consagrarte afectos
en la llama de mi ansia,
al lucir cobarde el fuego,
por no airarte, aun con el humo
de mi suspirado aliento,
el arder amante ruido,
murió tímido el silencio?
tanto::- *Sale Celio*²⁶⁶.
[vv. 189-201]

Frente al enésimo rechazo de Fénix, el Conde trocará su “amor” en ira, como él mismo explica, y un “amor” que no es recíproco, que no libra, sino que encadena, amenazando a la joven esposa

²⁶⁶ *Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio*, ob. cit., jornada I, macrosecuencia A.

matar a los que ama a cambio de su silencio sobre el verdadero traidor, y que intenta traicionar el honor de diferentes personajes de la comedia conllevará el actuar, por parte de casi todos los demás personajes, para proteger ese honor y buscar la verdad, sin detenerse demasiado en las sugerencias que el engaño y un análisis superficial producirían, y actuar a través de aquella *forza guerriera* que es exactamente *Eros* a donar y sostener, ya que, como sigue subrayándose en Platón:

“[...]”

E dunque, penso proprio di poter dire che Eros è tra gli dèi il più antico e il più degno di onori, e abilissimo nel far ottenere agli uomini, in vita e in morte, virtù e felicità”²⁶⁷.

En fin, a la luz del análisis que acabamos de realizar, resulta evidente que *El negro del cuerpo blanco* e *Il moro di corpo bianco* se configuran como dos obras distintas, tanto en la estructura como en el enfoque de los motivos presentados, productos y expresión de épocas y dramaturgos diferentes, a los que interesaba comunicar mensajes claramente distintos.

²⁶⁷ Platone, ob. cit., p. 51.

VI. Conclusiones

Quizá resultarán más claras, después del estudio de las dos comedias en cuestión, las palabras del Conde Carlo Gozzi en el prefacio de *Il moro di corpo bianco*, cuando subrayaba la absoluta diferencia entre sus obras de inspiración española y los textos de sus comedias-fuente²⁶⁸.

Se ha notado que, al leer los dos textos por primera vez, la cercanía entre *El negro del cuerpo blanco* e *Il moro di corpo bianco*, es indiscutible: la acción dramática, los varios acaecimientos que se presentan en escena son prácticamente los mismos; en línea general, las dos comedias proceden paralela y simétricamente. Sin embargo, al considerar las dos obras más detenidamente, éstas se revelan muy distintas entre ellas: la puesta en escena es diferente, algunos detalles cambian, así como los matices y los enfoques; en fin, dos perspectivas diversas que distinguen claramente un texto del otro. Los factores que influyen son múltiples, como observamos, y entre ellos indudablemente el diverso contexto socio-político, las distintas técnicas teatrales, y la personalidad y sensibilidad de cada dramaturgo. Una diferencia que se nota en todos los niveles de articulación de las comedias, tanto en la estructura presentada como en los motivos puestos de relieve, según bien muestran, efectivamente, los cuadros de las dos obras.

En particular, por lo que se refiere a la estructura de las comedias, ha emergido un número diferente de actos, macrosecuencias y vacíos escénicos. La reescritura de Carlo Gozzi, a menudo, sintetiza momentos que en la obra española se presentan más detenidamente, o al contrario, amplía, a veces con largas reflexiones por parte de los personajes, algunos pasajes que en el texto-fuente están condensados en pocos versos.

De esta manera, se ha observado una comedia española dividida en tres jornadas frente a su reescritura italiana articulada en cinco actos, a causa de una distinta concepción de devolución del tiempo nocturno en escena, según se trata del teatro español o italiano, como se ha mostrado. La obra de Gozzi ha propuesto, así, una articulación cuyos primeros dos actos coincidirían con la primera jornada del texto español, los sucesivos dos con la segunda jornada y el tercero con la última jornada.

Se ha observado, además, una diferencia en el número de macrosecuencias que se pueden encontrar en las dos comedias, ya que al lado de las nueve del texto-fuente se delinean las ocho de la reescritura italiana. La falta de coincidencia se realizaría al principio respectivamente de la segunda jornada y del tercer acto, y precisamente en la macrosecuencia D de ambos textos. De hecho, el dramaturgo español decide distinguir claramente dos momentos, que van a encontrarse uno en la macrosecuencia D y otro en la E, con un drástico cambio de métrica que separa el

²⁶⁸ C. Gozzi, *Il moro di corpo bianco*, ob. cit., p.103.

momento en el que el Conde y el Almirante toman importantes decisiones sobre la conjura contra el Rey Guillermo y el en el que el esclavo negro sale por primera vez en escena y reflexiona sobre su condición. La obra de Gozzi, en cambio, presenta ambos momentos en una sola macrosecuencia, la D, insertando motivos como los de las búsquedas de ayuda por parte de Adelaide y reduciendo la parte en la que el Conde, a solas, reflexiona acerca de sus planes.

Diferente resulta incluso la articulación de los vacíos escénicos que se distribuyen a lo largo de las comedias, puesto que, además de los canónicos entre una jornada y otra, en la obra española aparecen varios vacíos dentro de la misma jornada, después de los que, a veces, se realiza un cambio de tiempo, como entre las macrosecuencias A y B, o de lugar, como entre las macrosecuencias B y C, E y F, F y G o H e I; y otras veces se asiste contemporáneamente a un cambio de tiempo y de lugar, como entre las macrosecuencias A y B. Normalmente, después de un vacío escénico “inusual” se realiza un cambio de métrica y de acción, pero puede suceder, como dentro de la macrosecuencia G, que haya vacíos escénicos que no interrumpen la unidad escénica, el progresar de la misma acción. A través de los vacíos entre un acto y otro se realizan los saltos temporales, así que entre la primera jornada y la segunda parecen transcurrir tres días, y entre la segunda y la tercera algunas horas. La compleja articulación interna de *El negro del cuerpo blanco* presenta dos vacíos escénicos dentro de la primera jornada, tres dentro de la segunda, más dos dentro de la macrosecuencia G, y uno en la tercera. El cuadro de la comedia italiana, en cambio, muestra una articulación interna mucho más simple, ya que se complica la externa, con una división en cinco actos y, por consiguiente, un número mayor de vacíos escénicos canónicos. Así, se descubrirá sólo un vacío escénico “inusual” dentro del segundo acto, uno dentro del cuarto (más dos dentro de la macrosecuencia F), y uno dentro del quinto. Al primer vacío escénico “inusual” dentro de la primera jornada, entre las macrosecuencias A y B, corresponderá la división entre el primer acto y el segundo del texto italiano; al segundo vacío escénico “inusual” del texto-fuente, entre las macrosecuencias B y C, corresponderá el primer vacío escénico “inusual” dentro del segundo acto, entre las macrosecuencias B y C; pero, el primer vacío escénico dentro de la segunda jornada, con la división entre las macrosecuencias D y E, no encontrará correspondencia en el texto italiano, ya que se presentará una sola macrosecuencia en el tercer acto, mientras que el vacío entre las macrosecuencias E y F correspondería a la distinción entre el tercer acto y el cuarto de la reescritura de Gozzi. Luego, aparecerá el vacío escénico entre las macrosecuencias F y G de la comedia española, vacío que correspondería al entre las macrosecuencias E y F de la obra italiana; de la misma manera, los dos vacíos escénicos presentes dentro de la macrosecuencia G del texto español encontrarán correspondencia con los de la F de la comedia italiana. En fin, el vacío escénico de la tercera jornada, entre las macrosecuencias H e I se relacionaría con el del tercer acto de la obra

italiana, entre las macrosecuencias G y H. Ahora bien, como ha emergido a lo largo del análisis, son esencialmente los importantes cambios temporales que conllevan la distinción entre un acto y otro en la obra de Gozzi, mientras que los vacíos escénicos dentro del mismo acto normalmente se establecen antes de un cambio espacial, como entre las macrosecuencias B y C, E y F, G y H.

En cuanto a los momentos de la comedia-fuente que el Conde Gozzi decide ampliar o reducir, o bien a los momentos que añade, ha emergido que el dramaturgo veneciano va a ampliar la parte final del primer acto, con respecto al final de la macrosecuencia A del texto-fuente, es decir el momento de diálogo del Conde con su criado acerca de la conjura, y las reflexiones sobre los planes emprendidos a partir de las que se hace patente cierto carácter despiadado y seguro, y se ha insertado el momento en el que el Conde pide a la criada dar un somnífero a Adelaide para que parezca muerta, de modo que él pueda intentar raptarla de nuevo. Otro momento ampliado por Gozzi resulta ser el de la escena octava del segundo acto, que, en parte, puede relacionarse con el principio de la macrosecuencia C del texto-fuente, pero en la que se subrayan particularmente las preocupaciones del Rey por las invasiones enemigas. Un poco más breve resulta, en cambio, la parte final de la macrosecuencia C del texto italiano, con respecto a la C del español: se trata del momento en el que Don César debe decidir si partir o quedarse en Sicilia y rápidamente, sin detenerse demasiado en una posible tiranía del Rey, decide permanecer en la isla para defender su honor. Dentro del tercer acto de la obra italiana, en la macrosecuencia D, se descubren cuatro escenas que van a alejarse de la acción presentada al principio de la segunda jornada. Efectivamente, dentro de la macrosecuencia D, las escenas segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta muestran las quejas de Adelaide, sus búsquedas de ayuda, que no están presentes en la comedia-fuente y reemplazan, de alguna manera, el diálogo entre el Conde y el Almirante que se encuentra en la macrosecuencia D de la obra española, mientras que en el texto de Gozzi se había reservado sólo una escena, la primera del acto, para el Conde que, a solas, había manifestado sus planes. Otro momento añadido por Gozzi resulta ser la parte final de la macrosecuencia E, en el cuarto acto, momento en el que la Reina está tan desesperada por sus celos, por la posibilidad de una traición del Rey, su esposo, que quiere suicidarse. De esta manera, las sospechas sobre la posible tiranía del Rey expresadas por la Reina en la obra española son sustituidas, en el texto italiano, por las de la posible traición amorosa del mismo Rey. En fin, la última parte de la macrosecuencia I del texto español se presenta de manera reducida en la comedia de Gozzi, dentro de la macrosecuencia H, en la que se va a mostrar rápidamente el fracaso de la conjura contra el Rey y el desenlace de la historia.

Por lo que se refiere al aspecto temporal, estudiando las dos obras teatrales ha emergido que en la comedia española se define un extenso salto temporal entre la primera jornada y la segunda, mientras que en el texto italiano el tiempo en el que se desarrolla la acción dramática es

consecutivo. En general, las indicaciones temporales presentes en el texto-fuente son muy escasas, pero considerando la relación de uno de los personajes al principio de la segunda jornada, efectivamente parece haberse producido un salto temporal con respecto a la jornada anterior. La elipsis en cuestión va a colocarse, como observamos, exactamente entre la primera jornada y la segunda, y conlleva un salto temporal de tres días; en el texto se encontrará, además, otra elipsis, y precisamente entre la segunda jornada y la tercera, pero, en este caso, el intervalo temporal entre los dos actos será muy breve, ya que transcurrirán sólo algunas horas. En la comedia italiana, en cambio, el tiempo en el que se desarrolla la acción es siempre consecutivo. Y, como se ha notado, la división en cinco actos se revela funcional al dramaturgo veneciano para “aumentar el número de las pausas temporales” y “devolver completamente el tiempo de noche”.

Ahora bien, en varias ocasiones, a lo largo del desarrollo de la acción dramática, la obra de Gozzi se desarrolla en un tiempo diferente, con respecto a su comedia-fuente, algunos momentos de la historia puesta en escena. Así, se ha notado que la primera parte de la macrosecuencia E del texto español no está presente en el italiano, y no podría estar presente, ya que en este momento el esclavo negro cuenta su ida a Cerdeña y su vuelta, reflexionando sobre esta elipsis que en el texto italiano no se ha producido. Además, interviene, en esta reflexión, el elemento musical, que prácticamente no aparece en la comedia de Gozzi. Incluso la macrosecuencia D parece no encontrar correspondencia en el texto italiano: se trata del diálogo entre el Conde y el Almirante sobre la conjura, y se descubre de alguna manera la decisión de este último de tomar parte en la traición. Pero, si bien se observa, en el texto italiano se le había reservado a los dos personajes, aunque con importantes diferencias, una escena en el segundo acto, dentro de la macrosecuencia B, es decir en un momento precedente al que se le reserva en la comedia-fuente; la escena en cuestión era la séptima, y exactamente allí se hacía patente la decisión del Almirante de unirse al Conde en la conjura, momento este que no encuentra correspondencia en la primera jornada del texto-fuente. Al contrario de lo que sucede en la comedia española, donde bien se enfoca la corresponsabilidad de los dos personajes, a través de un diálogo presentado en silva pareada y al principio de la segunda jornada, en la obra italiana el momento parece puesto al margen, como si no fuera importante, y de hecho lo que se intenta subrayar a lo largo de *Il moro di corpo bianco* será la plena responsabilidad del Conde en la organización del plan de conjura. Además, y como hemos tenido ocasión de recordar numerosas veces, emblemático resulta en los dos textos el caso de la pérdida y del encuentro del papel que contenía los nombres de los conjurados: serán dos personajes distintos, en las dos obras, los que perderán el papel, y precisamente dentro de la macrosecuencia G del texto-fuente y dentro de la F de la comedia italiana, es decir dentro de la macrosecuencia italiana que correspondería a la española según la acción presentada en escena; la pérdida se realiza en

momentos un poco diferentes, así como el encuentro del papel por parte de Don César, pero todavía dentro de la misma macrosecuencia. Luego, en el texto español, el Almirante se da cuenta de haber perdido el papel al principio de la tercera jornada, en la macrosecuencia H, mientras que en el texto italiano, el Conde se entera de haber perdido el papel ya al final del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia F; de la misma manera, en la obra española se descubre sólo al principio de la tercera jornada, dentro de la macrosecuencia H, que el esclavo negro ha leído el papel, mientras que en la italiana se presenta la lectura en voz alta del papel en cuestión en la última escena del cuarto acto, dentro de la macrosecuencia F, mostrando, así, una mayor preocupación hacia la línea pública (de la conjura contra el Rey) de la historia puesta en escena.

En cuanto a los espacios propuestos por los dos dramaturgos, ha emergido que en las dos obras prevalecen los interiores, y que en la comedia española se distingue claramente entre los lugares en los que se desarrolla la línea pública de la historia y aquellos en los que progresa la privada, reservando un espacio preciso para cada línea. Así, dentro del Palacio del Almirante se tratarán las cuestiones privadas, de ofensa pero también de protección del honor de Fénix, y es el caso, por ejemplo, de las macrosecuencias B, E o H, mientras que dentro del Palacio Real se presentará el motivo de la traición contra el Rey y el intento por parte de éste de defender el Reino contra las invasiones enemigas, como en las macrosecuencias C, F o I. La unidad escénica está garantizada por el uso de la misma métrica y los personajes se desplazan de un espacio a otro, según se afronta un tema u otro. En la reescritura de Gozzi, en cambio, las escenas se encadenarán las unas con las otras, según la entrada y salida de personajes importantes para el desarrollo de la acción dramática, y dentro de los dos Palacios las dos líneas constitutivas de la obra se cruzarán, como en las macrosecuencias B, C y D, por ejemplo.

Al lado de los espacios interiores se presentarán pocos lugares exteriores, como el espacio inmediatamente fuera del Palacio del Almirante, al final de la macrosecuencia A del texto-fuente, o el átrio en el que se desarrollan los ensayos generales y el espacio alrededor del Palacio del Almirante, dentro de la macrosecuencia A del texto italiano. Otro espacio exterior es la calle delante de la verja del jardín del Palacio del Almirante, que se propone respectivamente en las macrosecuencias G y F, según se trata de la obra española o de la italiana. En estos lugares normalmente se mezclan lo público y lo privado en ambas obras, y sobre todo en el caso de la verja del jardín del Palacio del Almirante destaca el particular cuidado que los dos dramaturgos reservan para los momentos de límite o de transición.

Por lo que se refiere al lenguaje empleado por los personajes de las dos comedias, observamos que inmediatamente, al leer los dos textos, se delinea una diferencia entre la comedia-fuente y la reescritura de Gozzi, ya que la primera está compuesta en versos, mientras que la segunda no prevé

el uso de la rima. La importancia de la palabra en el teatro español del período, es decir del XVII, es absoluta y central: la palabra es acción, así que normalmente el uso de la misma forma métrica revela la continuidad de la misma acción, y muchas veces ésta continúa no obstante cambios de lugares, de personajes o vacíos escénicos, o, de la misma manera, cambia, pese a que el tiempo y el espacio permanecen invariados. Y es el caso de la macrosecuencia G de *El negro del cuerpo blanco*, por ejemplo, o de la D. En el texto italiano, en cambio, parece aflorar un mayor cuidado hacia el aspecto visual, escenográfico, y la palabra ya pierde la primacía que se le otorgaba en la comedia-fuente, con el uso, además, de los versos sueltos y una división en escenas ya fijada por el dramaturgo veneciano.

Por lo que se refiere al tipo de lenguaje utilizado, en la obra italiana resulta importante el empleo del dialecto, utilizado por la mayoría de las máscaras presentadas en escena por el Conde Gozzi; quizá, se trata de un elemento inevitable, que la elección de proponer las máscaras en escena conlleva por razones de adecuaciones lingüísticas y por motivos funcionales al intento de divertir al público. Y la mimesis lingüística, como se ha observado, había sido empleada también en el texto español, adecuando el lenguaje a cada personaje y según las varias posiciones sociales de los personajes mismos, pero, claramente, no podía aparecer el uso del dialecto, que Gozzi utilizará porque peculiar de las máscaras de la *Commedia dell'Arte*, máscaras que, evidentemente, no se encontraban en el texto-fuente.

Con una presencia reiterada y constante en la reescritura de Gozzi, las acotaciones se revelan como uno de los elementos característicos de *Il moro di corpo bianco*. De hecho, en el texto-fuente son muy escasas las didascalias utilizadas, y la mayoría entre ellas son implícitas, como en las macrosecuencias A y B, dentro de la primera jornada, D, E y G, dentro de la segunda, o H e I, dentro de la tercera, mientras que en Gozzi son numerosas y extensas sobre todo las explícitas, y en particular las que indican los espacios donde tiene que desarrollarse la acción dramática o sobre la manera de actuar de los personajes, como al principio de cada escena y, sobre todo, de cada acto, en las macrosecuencias A, B, D, E y G.

Ese continuo cuidado hacia el aspecto visual, ese puntual interés hacia los detalles se descubre también en la extraordinaria importancia que el dramaturgo veneciano otorga a la presencia de la iluminación en escena, y en particular a las gradaciones de la luz, o a la falta de luz, que muy a menudo se relacionan con la situación presentada en escena. La alternancia de los colores, del blanco y del negro, que ya a partir del título de las dos obras se pone de relieve, se repite en un juego de luces y sombras que muestran constantemente fases más o menos peligrosas, o de mayor o menor acercamiento a la verdad buscada, que los personajes viven. Al contrario, en el texto-fuente había emergido un mayor cuidado hacia la palabra, el elemento auditivo, y, así, hacia la música. Son tres

los momentos en los que, como se ha subrayado, interviene el elemento musical en el texto, de los que uno, al principio de la macrosecuencia E, no se encuentra en el texto italiano; otro, al principio de la macrosecuencia F, o más bien durante el vacío escénico inmediatamente precedente, está presentado de manera distinta en la comedia de Gozzi, dentro de la macrosecuencia E, donde no se encuentran intervenciones musicales; y el último, más bien el primero, ya que había aparecido al principio de la macrosecuencia A, presentaba la canción para la fiesta de boda entre Don César y Fénix. En este caso, no sólo en la reescritura de Gozzi no aparece el texto de la canción, que, al revés, está en la comedia-fuente, donde se canta y se baila, sino que sólo se muestra rápidamente, dentro de la macrosecuencia A, el ensayo dirigido por Truffaldino, un criado, y sus reprensiones, dejando mayor espacio al estallido del incendio, es decir otra vez al elemento visual, con unas llamas en escena, a las que, en el texto de la obra española, se hace menos referencia. E incluso la constante alternancia de mayor/menor iluminación que se descubre también a lo largo de la comedia-fuente, en las macrosecuencias A, C, E e I, por ejemplo, no se cuida con la puntual precisión que, en cambio, emerge de la obra italiana, donde la mención de la luminosidad se realiza en todas las macrosecuencias en las que está dividido el texto.

Según ha aflorado del estudio de las dos comedias, resultan numerosas las diferencias que se establecen incluso entre los personajes de los dos textos. En particular, el mayor interés, por parte de Gozzi, hacia el ámbito público de la historia presentada en escena, y su intento de comunicar la vileza de una traición, que, además, se va a emprender contra un Rey justo, delinea, por ejemplo, y con respecto a la comedia-fuente, a un Conde Enrique mucho más cruel y despiadado, al que se atribuye la total responsabilidad del plan de conjura, como bien se muestra al final de la macrosecuencia A, en la macrosecuencia B, en la D o en la H, mientras que en el texto español emerge un Conde que casi va a confiarse con su criado y que al final va a pedir perdón al Rey por lo que ha intentado realizar, como se descubre en las macrosecuencias A, G o I; en la comedia de Gozzi se presenta, por consiguiente, a un Rey más reflexivo y piadoso, que al final perdona el agravio del Conde contra Fénix, como aflora de las macrosecuencias C y H, y a una Reina que se preocupa más por la posible traición amorosa del Rey que por el posible cambio tiránico de su política, ya que es prácticamente inimaginable, al contrario de lo que sucede en el texto español, que ese Rey pueda transformarse en un tirano, y emblemático, con respecto a esto, es el final de la macrosecuencia E de la obra italiana y el principio de la F de la comedia-fuente. De la misma manera, las preocupaciones de Don César y Adelaide se dirigen mayormente hacia el problema de la protección del propio honor, de defensa contra la persona que intenta mancharlo, con la rápida decisión de Don César de quedarse en Sicilia, con las continuas búsquedas de ayuda por parte de Adelaide, y con la relación más impetuosa que se establece entre los dos personajes, según se

muestra en las macrosecuencias B, C y D de la reescritura de Gozzi frente a las B y C del texto español.

Incluso los varios motivos que construyen las dos obras se descubren matizados de manera distinta, según se trata de la comedia española o del texto de Gozzi. Así, el empleo de términos relacionados con colores como el blanco y el negro, que presentan una estrecha conexión con las referencias a la iluminación en escena y que prevalecen, los primeros, en la comedia-fuente, como en la macrosecuencia E, mientras que las segundas, en la obra de Gozzi, como en la macrosecuencia D, o la manera de afrontar el tema del honor, ya que el texto español a lo largo del desarrollo de la acción dramática, parece detenerse más en lo privado, en la ofensa contra Fénix y Don César, y el italiano en lo público, es decir en el agravio contra el Rey; de la misma manera, los motivos del dinero, de las cartas o del amor, puesto que los dos dramaturgos los proponen de forma distinta.

A través del análisis de las dos obras, se ha notado, así, que en los momentos en los que la comedia española va a detenerse mayormente en la línea pública, y en particular en la posibilidad de una tiranía por parte del Rey, en la obra italiana se acentúan las preocupaciones hacia la ofensa del honor privado, tanto por parte de Don César, Adelaide o la Reina, ya que lo que se intenta mostrar es la imagen de un Rey justo, que actúa en provecho de sus súbditos, que perdona y que respeta la ley, y cuya posible traición o tiranía es inimaginable; se tacha, así, de vileza la organización de conjuras, que en este caso nacen por el egoísmo y los deseos de poder y riqueza de alguien, de una sola persona, mientras la mayoría de los vasallos son leales, como Don César que, aunque sospechando una traición del Rey en lo privado, y contra él, antepone su deber de súbdito, y está dispuesto a luchar y morir para defender la vida de ese Rey. Observando los cuadros de las comedias, de hecho, se descubre que el principio de la macrosecuencia F de la obra española, momento en el que la Reina expresa sus preocupaciones por la posible tiranía del Rey, correspondería a la macrosecuencia E de la reescritura de Gozzi, al momento, es decir, en el que la Reina está a punto de suicidarse porque celosa y prácticamente segura de que el Rey, su esposo, la haya traicionado. De la misma manera, el momento en el que Don César decide partir para Cerdeña, dentro de la macrosecuencia C, y que presenta unas extensas reflexiones sobre el posible cambio en sentido tiránico de la política del Rey, correspondería a la macrosecuencia C del texto italiano, en la que rápidamente Don César elige permanecer en Sicilia, interesándole ante todo proteger su honor y el de su esposa. Al contrario, en los momentos en los que se ponen de relieve, en la comedia-fuente, las cuestiones privadas, de ofensa y defensa del honor de Fénix y Don César, y que constituyen el tema central de la obra, en el texto de Gozzi emerge la línea pública, en la que se muestra la clemencia del Rey, su amistad hacia los súbditos, y la cercanía de un poder político que defiende de los agravios tanto públicos como privados. Así, al final de la macrosecuencia G del texto-fuente,

Don César/Mahomet explicará al Rey que quería defender el honor de su ama, Fénix, y que estaba dispuesto a matar al traidor, incluso al mismo Rey, que intentaba mancharlo; y se ha visto que en la macrosecuencia F de la comedia de Gozzi a esas palabras del esclavo negro suceden las preguntas del Rey sobre el tipo de política de Europa y de África y, en general, sobre cuál sería la política justa de un Rey. Incluso en la macrosecuencia H de la reescritura de Gozzi emergerá una diferencia importante con respecto al final de la macrosecuencia I de la obra española, ya que no será necesario que Don César explique su disfraz al Rey, y el sucesivo abrazo entre los dos personajes indicará la amistad que los une y no el simple agradecimiento de un Rey por la acción valerosa de uno de sus soldados, como, al revés, se descubrirá en el texto-fuente.

Finalmente, como hemos tenido ocasión de experimentar numerosas veces a lo largo de nuestro estudio, han emergido dos maneras distintas en las que un dramaturgo español, en el siglo XVII, y el Conde Carlo Gozzi, en el XVIII, intentaron transmitir mensajes diferentes a través de dos obras teatrales de las que la segunda se configura como reescritura de la primera, y que se ha descubierto ser bastante semejantes entre ellas. Se ha observado, así, que *El negro del cuerpo blanco*, engendrado en España por un dramaturgo que se dirige a un determinado público, y dentro de un contexto que muestra problemas y polémicas evidentemente diversos de los que se encuentran en la Venecia de 1776, propone connotaciones distintas de las delineadas sucesivamente por el dramaturgo veneciano. La obra española se detiene mayormente en el tema del honor, en el problema de defenderlo contra los que intentan mancharlo, y expresa de manera significativa cierta preocupación hacia la posibilidad de que el poder político constituido, en la comedia, se convierta en tiránico. La obra del Conde Gozzi, en cambio, propone sobre todo la imagen de una monarquía que se acerca a los problemas de los súbditos, respetando la ley y teniendo en cuenta sólo los intereses generales, y se sirve del tema del honor, de la ofensa y defensa de éste, para poner de relieve ese tipo de política, la justa política. Efectivamente, al componer *Il moro di corpo bianco*, Carlo Gozzi se inspira al texto de una comedia que se convertirá en su texto-fuente y que resultará ser meramente funcional al mensaje que él quiere comunicar, realizando, de esta manera, otro texto, como él mismo subraya, una reescritura que indudablemente revela analogías con la comedia-fuente, ya que la articulación interna es prácticamente la misma entre las dos comedias, y la estructura, en el nivel de las macrosecuencias, casi no cambia, pero que claramente se configura de forma diversa en lo que concierne a todos los motivos presentados, a los temas que se enfocan, y, evidentemente, a las varias microsecuencias que se encuentran en la obra.

VII. Apéndice

<i>El negro del cuerpo blanco</i>						
Jornada I						
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Versificación		Acción	Personajes
Día de la boda: noche	Corte del Rey de Sicilia, Sala de la fiesta	A	romance <i>é-a</i>	1-33	EL INTENTO DE RAPTO Y LA ESTRATAGEMA PARA DESCUBRIR AL TRAIADOR EL INCENDIO 1. Ensayo general: Martín y Laura dialogan acerca de la boda que se acaba de celebrar entre sus amos, Don César y Fénix, y del ensayo general para la fiesta. (Luego, los músicos y los bailarines ensayan, cantando y bailando.) 2. Incendio: gritos a causa del incendio que ha estallado dentro del Palacio del Almirante. También desde dentro hay gritos. El Rey, los criados y los músicos acuden para apagar el incendio y dar socorro.	Martín, Laura, músicos.
			(silva con estribillo)	34-42		Martín, Laura, músicos, cuatro hombres, cuatro mujeres.
			romance <i>é-a</i>	43-50		Martín, Laura, músicos, cuatro hombres, cuatro mujeres, voces de Fénix y Don César desde dentro del Palacio del Almirante, voz del Rey desde dentro del Palacio Real.
	----- Inmediatamente fuera del Palacio del Almirante		romance <i>é-o</i>	51-317	----- 3. Fracaso del primer intento de rapto por parte del Conde Enrique: a causa de una equivocación, el Conde le entrega al Rey a Fénix desmayada.	----- Rey, Fénix, Conde, Don César, Almirante, Celio, criados, un soldado.
Vacío escénico						
Día siguiente al de la boda: mañana	Palacio del Almirante	B	(redondillas)	318-465 466-666	EL DESMAYO DE FÉNIX 1a. Dudas y sospechas de Don César. 1b. Desmayo de Fénix. El Conde avisa a Don César de que el Rey quiere hablar con él. Fénix vuelve a respirar; el Conde le expresa de nuevo su amor, pero ella sigue	Don César, Martín.
			romance <i>á-o</i>			Don César, Martín, Fénix, Flora, Laura, Conde.

					rechazándolo.	
Vacío escénico						
Consecutivo (mañana)	Palacio Real	C	(redondillas) romance <i>é-a</i>	667-742 743-1088	LA ESTRATAGEMA DE DON CÉSAR 1a. Preocupaciones de la Reina. 1b. La estratagema: Don César se ofrece pare ir a Cerdeña y luchar contra los enemigos. Pero, a la noticia de que Fénix no está muerta, decidirá fingir partir, y quedarse disfrazado de esclavo negro para aclarar la verdad sobre la noche anterior.	Rey, Reina. Rey, (Reina), un criado, Don César, Martín, Reina.

Jornada II		Intervalo temporal: 3 días				
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Versificación		Acción	Personajes
					SE DESCUBRE AL ARTÍFICE DEL AGRAVIO PRIVADO	
Tres días después del de la boda: tarde, noche inminente	Palacio del Almirante	D	Silva pareada	1089-1158	LA CONJURA Y LOS PLANES DEL CONDE 1. El Almirante y el Conde hablan de la conjura contra el Rey; los dos se dan cita esa misma noche para discutir de la cuestión. Planes del Conde.	Almirante, Conde.
Vacío escénico						
Consecutivo (tarde, noche inminente)	Palacio del Almirante	E	romance <i>ó-e</i> (canción con rima asonante en <i>í-e</i> de los músicos entremetida en el romance)	1159-1218 1219-1250	LA LLEGADA DEL ESCLAVO MORO 1a. Reflexiones y sospechas Don César: él cuenta su ida a Cerdeña, su vuelta y su identidad fingida de esclavo negro.	Don César/Mahomet, músicos desde dentro.

			romance <i>ó-e</i>	1251-1472	1b. Don César, de esclavo negro, se presenta a Fénix, le entrega una carta, y cuenta/inventa su pasado al Almirante.	Don César/Mahomet, Fénix, Flora, Laura, Martín, Almirante.
			(canción con rima asonante en <i>í-e</i>)	1473-1476	2. Se oye de nuevo la canción de los músicos.	Músicos desde dentro.
Vacío escénico (canción con rima asonante en <i>í-e</i>)						
Consecutivo (noche)	Palacio Real	F	redondillas	1473-1500	LAS SOSPECHAS SOBRE LA TIRANÍA DEL REY 1a. Dudas e inquietudes de la Reina acerca de la posible tiranía del Rey. 1b. Fénix intenta revelar la verdad a la Reina, pero llega el Almirante y ya no puede hablar libremente; sólo le pide que hable con el Rey para que éste haga volver a casa a Don César. Complicidad de Laura con el Conde, al que ha dejado el postigo del jardín abierto para que él pueda entrar en el Palacio del Almirante esa misma noche.	Reina.
			romance <i>á-e</i>	1501-1582		Reina, Fénix, Laura, Almirante.
Vacío escénico						
Consecutivo (noche)	Delante de la verja del jardín del Palacio del Almirante	G	romance <i>á-a</i>	1583-1959	LA LUCHA PARA PROTEGER EL HONOR 1. El Rey se despide de sus soldados y se acerca solo al Palacio del Almirante porque sabe de la existencia de una conjura contra él e intenta proteger su honor y el de Don César. Equivocación: la criada, pensando que el Rey es el Conde, lo deja entrar. Ficción del Rey.vacío escénico.....	Rey, soldados, Laura.

	Palacio del Almirante: delante de la puerta del cuarto de Fénix				2. El Conde va al Palacio del Almirante para encontrar a Fénix (vv.1697-1722)vacío escénico..... 3. Laura, el Rey y el Conde se dirigen hacia el cuarto de Fénix. El esclavo negro, que estaba velando delante del cuarto de su esposa, va a luchar, en la obscuridad, contra el Rey; Fénix pide socorro; Laura encuentra al verdadero Conde y los dos se van. Llega el Almirante, que impide que el esclavo negro mate al Rey y que, entre tanto, pierde un papel importante. Vuelve el Conde. Don César/Mahomet se presenta al Rey, luego encuentra el papel y lo coge a escondidas (vv. 1723-1959).	Conde, Celio Don César/Mahomet, Conde, Rey, Laura Almirante, Fénix, Martín, soldados.
--	---	--	--	--	--	--

Jornada III						
Intervalo temporal (horas)						
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Versificación		Acción	Personajes
					SE DESCUBRE AL ARTÍFICE DEL AGRAVIO PÚBLICO	
Día siguiente al de la jornada anterior	Palacio del Almirante	H	romance <i>é-e</i>	1960-2302	LA PROPUESTA DE MATAR AL REY Y LAS SOSPECHAS DE DON CÉSAR 1. Don César/Mahomet invita a Fénix a confiarse con él. Diálogo entre el Conde y el Almirante sobre la conjura; luego, los dos proponen al esclavo negro matar al Rey. Fénix ha escuchado a escondidas y, después de haber pedido al esclavo no asesinar al Rey, decide revelar la verdad a la Reina. 2. Sospechas y dudas de Don César/Mahomet: él decide mantenerse leal al Rey.	Fénix, Don César/Mahomet, Martín, Laura, Conde, Almirante.
			(redondillas)	2303-2347		Don César/Mahomet.
			romance <i>-é</i>	2348-2383		
Vacío escénico						
Consecutivo	Palacio Real	I	(redondillas)	2384-2456	EL FRACASO DE LA CONJURA CONTRA AL REY 1a. El Rey manda al Almirante que escriba una carta para Don César y que llame al	Rey, Almirante.

			romance <i>ó-a</i>	2457-2866	<p>Conde. Luego, reflexiona sobre la fatiga del reinar.</p> <p>1b. Don César/Mahomet llega al Palacio Real, encuentra la carta destinada a él y, mientras el Rey duerme, la sustituye con la de la conjura. Luego, sale el Conde, y después de un breve diálogo con el Rey, éste le niega el perdón. El Almirante y Don César, que escuchaba a escondidas, descubren la verdad; Don César sale matando al Conde, y luego, junto con el Almirante, va a luchar contra los enemigos. Fénix revela la verdad a la Reina. Se descubre la identidad del esclavo negro. Los traidores ya están vencidos; el Rey impide que Don César mate al Almirante. Don César explica su disfraz y el Almirante pide perdón al Rey.</p>	<p>Rey, Don César/Mahomet, Almirante, Conde, Capitán, Reina, Fénix, Laura Martín, soldados.</p>
--	--	--	--------------------	-----------	---	---

Il moro di corpo bianco

Acto I

Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Escenas	Acción EL INTENTO DE RAPTO	Personajes		
<p>Octavo día de ensayos de danza para las bodas de Don César y Adelaide.</p> <p>Día de boda y de ensayo general para la fiesta.</p>	<p>Palermo, corte del Rey de Sicilia. Átrio, de un lado el Palacio Real, del otro el del Almirante.</p>	A	1	<p>1.El ensayo general y el incendio: desacuerdo de Smeraldina y Truffaldino sobre las bodas de Adelaide y Don César, sus amos. Sigue el ensayo general, pero de repente se ven llamas y se oyen gritos que proceden del Palacio del Almirante.</p>	Truffaldino, Smeraldina.		
			2		Truffaldino, Smeraldina, bailarinas, bailarines.		
			3		Truffaldino, Smeraldina, bailarinas, bailarines, voces dentro del Palacio del Almirante.		
			-----		4	<p>Los criados y el Rey acuden para apagar el incendio. Dentro del Palacio del Almirante, Adelaide pide que la socorran, el Almirante y Don César la buscan desde dentro del Palacio.</p>	Rey, Brighella, soldados, voces de Adelaide desde dentro, Don César, Almirante, Smeraldina, Truffaldino.
				5			
			Fuera del Palacio del Almirante		6	<p>2. Fracaso del primer intento de rapto por parte del Conde Enrico: a causa de una equivocación, el Conde le entrega al Rey a Fénix desmayada. Diálogo entre el Conde y su criado: el Conde cuenta que fue él a causar el incendio, y habla de una conjura contra el Rey, explicando las razones de ésta. El Conde pide a la criada de Adelaide que suministre un somnífero a su ama para que parezca muerta: así, él la raptaría y aprisionaría en una pequeña isla.</p>	Conde, Adelaide, Rey.
				7	Adelaide, Rey, Don César, Almirante.		
				8	Adelaide, Rey, Don César, Almirante, Reina, Pantalone, Smeraldina, criados.		
				9	Adelaide, Rey, Don César, Almirante, Reina, Pantalone, Smeraldina, criados, Conde, Brighella, soldados.		
				10	Adelaide, Rey, Don César, Almirante, Reina, Pantalone, Smeraldina, criados, Conde, Brighella, soldados, Tartaglia.		
				11	Conde, Tartaglia.		
				12	Conde, Smeraldina.		
				13			

Acto II					
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Escenas	Acción	Personajes
				EL SEGUNDO INTENTO DE RAPTO Y LA ESTRATEGEMA PARA DESCUBRIR AL TRAIADOR	
Día siguiente al de la boda: mañana	Palacio del Almirante: habitación de Don César	B	1	EL DESMAYO DE FÉNIX 1. Dudas y sospechas de Don César. 2. Desmayo de Adelaide (por efecto del somnífero). Segundo intento de rapto por parte del Conde: éste avisa a Don César de que el Rey quiere hablar con él, así que Don César se va y Smeraldina aconseja al Conde llevarse a Adelaide. Pero, de repente, ella se despierta; el Conde le expresa de nuevo su amor y ella sigue rechazándolo. 3. El Almirante quiere vengarse del Rey y se une al Conde en la conjura.	Don César.
			2		Don César, Truffaldino.
			3		Don César, Adelaide, Smeraldina.
			4		Don César, Adelaide, Smeraldina, Truffaldino.
			5		Don César, Adelaide, Smeraldina, Conde.
			6		Adelaide, Smeraldina, Conde.
			7		Conde, Almirante.
Vacío escénico					
Consecutivo (mañana)	Palacio Real: una habitación real	C	8	LA ESTRATEGEMA DE DON CÉSAR 1. El Rey se entera, a través de una carta, de que quieren invadir las tierras de su reino. La Reina expresa sus celos al Rey. 2. El Rey llama a Don César para pedirle consejo sobre quién enviar a Cerdeña para luchar contra los enemigos, y Don César se ofrece ir él mismo. La Reina pide a Don César que no vaya. Éste, a la noticia de que Adelaide no está muerta, decidirá fingir partir, y quedarse disfrazado de esclavo negro para defender su honor.	Rey.
			9		Rey, Reina, Pantalone, Brighella.
			10		Rey, (Reina), Don César.
			11		Reina, Don César.
			12		Don César, Truffaldino.
Acto III					
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Escenas	Acción	Personajes
				LOS PLANES DEL CONDE Y LA	

				LLEGADA DEL ESCLAVO MORO LAS BÚSQUEDAS DE AYUDA DE ADELAIDE	
Consecutivo (tarde, noche inminente)	Palacio del Almirante: sala del Almirante	D	1	1. El Conde habla de sus planes.	Conde.
			2	2. Smeraldina refiere al Conde la	Conde, Smeraldina.
			3	desesperación de Adelaide. El Conde y el	Conde, Almirante.
			4	Almirante hablan de la organización de la	Conde, Almirante, Adelaide.
			5	conjura. Adelaide intenta contar la verdad al	Conde, Adelaide.
				padre, pero no logra, a causa de las	
			6	amenazas del Conde.	Adelaide.
			7	3. La llegada del esclavo moro: desahogos y	Adelaide, Truffaldino.
			8	quejas de Adelaide; llega un esclavo negro	Adelaide, Don César/ Acmet,
			9	que trae para ella una carta de Don César. El	dos soldados.
10	esclavo se presenta y Adelaide lee la carta	Adelaide, Don César/Acmet,			
	de su esposo. El Almirante comunica a su	dos soldados, Almirante,			
	hija que la Reina quiere hablar con ella.	Tartaglia, cuatro soldados.			
	Diálogo entre el Almirante y el esclavo	Don César/ Acmet, Truffaldino.			
	negro sobre la procedencia de éste.				

Acto IV					
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Escenas	Acción	Personajes
				EL REY DESCUBRE AL ARTÍFICE DEL AGRAVIO PRIVADO	
Consecutivo (noche)	Palacio Real: habitación de la Reina	E		LAS SOSPECHAS DE LA REINA	
			1	1. Adelaide intenta revelar la verdad a la	Reina, Pantalone
			2	Reina, pero llegan el Conde y el Almirante,	Reina, Pantalone, Adelaide.
			3	y ya no puede hablar libremente. La Reina,	Reina, Pantalone, Adelaide,
				así, pide a Adelaide si quiere transcurrir la	Almirante, Conde, Don César/ Acmet, Tartaglia, soldados.
				noche en el Palacio Real, pero su padre se lo	
			4	2. El Conde alude a sus maquinaciones.	Reina, Conde.
			5	La Reina está cada vez más convencida de	Reina.
			6	que el Rey la traiciona, y quiere suicidarse,	Reina, Pantalone.
				pero su criado lo impide. Éste adelanta que	
				el Rey, disfrazado, acaba de dejar el Palacio	
				Real con algunos soldados.	

Vacío escénico

Consecutivo (plena noche)	Calle, verja que lleva al jardín del Palacio del Almirante	F	7	LA LUCHA PARA PROTEGER EL HONOR Y LAS SOSPECHAS DE DON CÉSAR		
				8	1. A través de una carta anónima, el Rey ha conocido la existencia de una conjura contra él. Queriendo proteger su honor y el de Don César, se acerca al Palacio del Almirante, y la criada, pensando ser el Conde, lo deja entrar.	Rey, Brighella, soldados.
				9vacío escénico.....	Rey.
				10	2. El tercer intentode rapto: el Conde va al Palacio del Almirante para raptar a Adelaide. Se descubre que fue Tartaglia el que envió la carta anónima al Rey.	Rey, Smeraldina.
				11vacío escénico.....	Conde, Tartaglia, soldados.
				12	3. Smeraldina, el Rey y el Conde se dirigen hacia el cuarto de Adelaide: Don César/Acmet está velando delante del cuarto de su esposa y, en la obscuridad, los tres están a punto de luchar entre ellos. El Conde pierde un papel importante. Adelaide pide socorro. El Conde encuentra a Smeraldina y huye con ella. El esclavo negro y el Rey luchan. Sale el Almirante e impide que Don César/Acmet mate al Rey. Don César/Acmet encuentra un papel en el suelo y lo coge a escondidas. Vuelve el Conde, se da cuenta de haber perdido el papel, lo busca pero no lo encuentra. Diálogo entre el Rey y el esclavo sobre la procedencia de éste. Dudas de Don César al leer el papel que ha cogido: decide matar a los conjurados y mantener su lealtad al Rey.	Don César/Acmet
				13		Don César/Acmet, Conde.
				14		Don César/Acmet, Conde, Rey, Smeraldina, Adelaide.
				15		Don César/Acmet, Conde, Rey, Smeraldina, Adelaide, Almirante.
	16		Don César/Acmet, Conde, Rey, Smeraldina, Adelaide, Almirante, criados.			
	17		Don César/Acmet, Conde, Rey, Smeraldina Almirante, Tartaglia, Brighella, soldados.			
			Don César/Acmet.			

Acto V					
Tiempo dramático	Espacio dramático	Macro secuencias	Escenas	Acción	Personajes
				EL REY DESCUBRE AL ARTÍFICE DEL AGRAVIO PÚBLICO	
Consecutivo (dos días después del de la boda)	Palacio del Almirante: sala del Almirante	G	1	LA PROPUESTA DE MATAR AL REY 1. Adelaide confía a Don César/Acmet estar triste por la ausencia de su esposo. Luego, el Conde y el Almirante hablan de la conjura y piden a Don César/Acmet asesinar al Rey. 2. Adelaide intenta convencer a Don César/Acmet de no matar al Rey, pero, desesperada, decide ir al Palacio Real para hablar con la Reina y pedirle ayuda.	Don César/Acmet, Adelaide.
			2		(Don César/Acmet), Almirante, Conde.
			3		Don César/Acmet, Almirante, Conde, (Adelaide).
			4		Don César/Acmet, Adelaide.
			5		Adelaide.
Vacío escénico					
Consecutivo (dos días después del de la boda)	Palacio Real: gabinete del Rey	H	6	EL FRACASO DE LA CONJURA CONTRA AL REY 1. El Rey expresa al Almirante sus sospechas con respecto a él y al Conde; luego, reflexiona sobre sus pesares. 2. El Rey está durmiendo, sale Don César/Acmet y lee el papel destinado a él, luego lo sustituye con el de la conjura. Llega el Conde, el Rey le dice conocer sus planes, y le aconseja dejar sus intentos de realizarlos, pero él acomete contra el Rey. Don César/Acmet, que estaba escuchando a escondidas, sale matando al Conde y luego va a luchar contra los traidores que acaban de llegar. Siguen las dudas del Rey, y el descubrimiento de la verdadera identidad del esclavo negro. Adelaide revela la verdad a la Reina. El Rey va a luchar junto con Don César, e impide que éste mate al Almirante. Promesa de lealtad al Rey por parte del Almirante.	Rey, Almirante.
					Rey, Don César/Acmet.
			7		Rey, (Don César/Acmet), Conde.
			8		Rey, Don César/Acmet, Conde, Tartaglia, soldados.
			9		Rey.
			10		Rey, Reina, Adelaide, Smeraldina, Pantalone, Truffaldino, un soldado.
			11		Rey, Reina, Don César, Adelaide, Smeraldina, Pantalone, Truffaldino, Almirante, Tartaglia, Brighella, soldados.
			12		

Bibliografía

Comedia famosa, el Negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra / de un Ingenio, Valencia, Imprenta de la Viuda de Josef de Orga, 1763. (Barcelona, BCAT, R. 664146)

Andioc, René, “La polémica de las reglas”, en *Historia de la Literatura Española, El siglo XVIII*, Jean Canavaggio (dir.), Rosa Navarro Durán (ed.), t. IV, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 115-118.

Andioc, René, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, pp. 7-182.

Antonucci, Fausta, “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”, en *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, número 4, 2010, p. 92.

Argensola, Lupericio Leonardo de, *Tragedias*, Luigi Giuliani (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turoleses-Dept. De Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Aragón, 2009, pp. 7-8.

Bazoli, Giulietta, y Ghelfi, Maria (eds.), *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009.

Bentoglio, Alberto, “Una filosofa principessa”, en *Studi gozziani*, Mariagabriella Cambiaghi (ed.), Milano, CUEM, 2006, p. 78.

Bosisio, Paolo, “Teatro e teatranti nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi”, en *Studi gozziani*, Mariagabriella Cambiaghi (ed.), Milano, CUEM, 2006, pp. 14-43.

Cambiaghi, Mariagabriella (ed.), *Studi gozziani*, Milano, CUEM, 2006.

Cinquegrani, Alessandro, “Le didascalie nel teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, Javier Gutiérrez Carou (ed.), Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2011, pp. 103-105.

Cinquegrani, Alessandro, “Teatro, mondo e utopia nei drammi d’argomento spagnolo di Carlo Gozzi”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Giulietta Bazoli, y Maria Ghelfi (eds.), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 521-532.

DICAT = Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.

Fabiano, Andrea, “La musica nei drammi di fonte spagnola di Carlo Gozzi”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, Javier Gutiérrez Carou (ed.), Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2011, pp. 119-128.

Froldi, Rinaldo, “Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII”, en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX. Actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 de noviembre de 2005)*, Irene Romera Pintor, y Josep Lluís Sirera (eds.), Valencia, Universitat de Valencia, 2006, pp. 81-90.

Fusi, Juan Pablo, y Calvo Serraller, Francisco, *El Espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009.

Garcés Molina, María Elena, *Estudio textual y edición de «No hay contra un padre razón» de Francisco de Leiva*, Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Cristóbal Cueva García, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

Gozzi, Carlo, *Appendice al Ragionamento ingenuo del tomo primo*, in *Opere edite ed inedite del Co. Carlo Gozzi*, t. V, Venecia, Giacomo Zanardi, 1802.

Gozzi, Carlo, *Il moro di corpo bianco o sia Lo schiavo del proprio onore. Tragicommedia in verso sciolto in cinque atti*, Giacomo Zanardi, t. VIII, Venecia, 1802, pp. 102-256, (copia descripta).

Gozzi, Carlo, *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi, cioè La donna innamorata da vero, Il moro di corpo bianco, Il Metafisico, che formano il tomo IX delle sue opere*, Venezia, Foglierini, 1787 (*princeps*).

Gutiérrez Carou, Javier, “Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro ‘spagnolesco’ gozziano come nuvola di punti”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, Javier Gutiérrez Carou (ed.), Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2011, pp. 15-29.

Gutiérrez Carou, Javier (ed.), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2011.

Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell’arte*, Elena Pontiggia (ed.), Milano, SE, 2005.

Luciani, Gérard, “Carlo Gozzi e la musica”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Giulietta Bazoli, y Maria Ghelfi (eds.), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 707-717.

Machiavelli, Niccolò, *Il Principe*, Giorgio Inglese (ed.), Torino, Einaudi (ET Classici), 1995.

Mathías, Julio, *Un dramaturgo del siglo XVII: Francisco de Leiva (1630-1676)*, Madrid, Editora Nacional, 1970.

Ojeda Calvo, María del Valle, “Supervivencia y renovación de la Comedia como texto poético”, en *La poesía española en los albores de la historia literaria (1648-1754). Congreso Internacional, Facultad de Humanidades*, (conferencia leída en la Universidad de Huelva, 14-16 de octubre de 2009).

Palazzo, Nadia, *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Milano, Unicopli, 2011.

Pieri, Marzia, “Mettersi in scena. Paratesti a confronto”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Giulietta Bazoli, y Maria Ghelfi (eds.), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 437-451.

Platone, *Simposio*, Fabio Zanatta (ed.), Milano, Feltrinelli, 2012.

Profeti, Maria Grazia, “Da «Casarse por vengarse» a «Bianca contessa di Melfi»”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, Giulietta Bazoli, y Maria Ghelfi (eds.), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 533-549.

Scannapieco, Anna, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006.

Símuni, Diego, “A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Patrizia Botta (dir.), Debora Vaccari (ed.), vol. IV Teatro, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 228-238.

Símuni, Diego, “Autores andaluces en la «parte XL» de las «escogidas»”, en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (28-31 de marzo de 2009)*, Elisa García Lara, y Antonio Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, (Colección Letras nº57), 2011.

Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. XIII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

Shakespeare, William, *Macbeth*, Paolo Bertinetti (ed.), Milano, Mondadori (Oscar), 2011.

Unfer Lukoschik, Rita, “Esotismi a confronto: rappresentazioni dell’altro sulla scena teatrale di Goldoni e Gozzi”, en *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Giulietta Bazoli, y Maria Ghelfi (eds.), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 152-162.

Varey, John E., y Shergold, Norman D., *Comedias en Madrid: 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España, IX*, London, Tamesis, 1989.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Juan Manuel Rozas (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, (www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_).

Vescovo, Piermario, “División en actos y término del día entre España e Italia”, en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, María del Valle Ojeda Calvo, y Marco Presotto (eds.), Valencia, Universitat de Valencia, 2013, pp. 97-113.

Vitse, Marc, “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en *Historia del Teatro Español, de la Edad Media a los Siglos de Oro*, J. Huerta Calvo (dir.), 2 vols., t. I, Madrid, Gredos, 2003, pp. 743-745.

Vitse, Marc, “«Partienda est comœdia»: la segmentación frente a sí misma”, en *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, número 4, 2010, pp. 36-51.

Winter, Susanne (ed.), Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi», Heidelberg, Winter, 2008.

Winter, Susanne, “Il moro di corpo bianco”, en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, Javier Gutiérrez Carou (ed.), Venezia, Lineadacqua Edizioni, 2011, p. 270.