

## **Les Journées Amusantes de MME de Gómez Fuente para el Teatro de Gaspar Zavala y Zamora**

---

ROSALÍA FERNÁNDEZ CABEZÓN  
*Universidad de Valladolid*

**E**n el último tercio del siglo XVIII asistimos en la literatura española a un desarrollo espectacular de las colecciones de novelas, a imitación del fenómeno que sucede en Francia<sup>1</sup>. Estas colecciones narrativas darán a conocer las obras de muchos autores extranjeros y, de forma semejante a lo que ocurriera en nuestro Siglo de Oro, servirán como fuente de inspiración a la demanda de los teatros<sup>2</sup>.

Los dramaturgos populares del momento, a fin de entretener a un público ávido de novedades pero sin desterrar la función instructiva y moral que poseen estos relatos<sup>3</sup>, acuden a la literatura de ficción con cierta asiduidad<sup>4</sup>.

Uno de estos dramaturgos, Gaspar Zavala y Zamora, que cultiva con éxito varias de las modalidades escénicas que más atraían a los espectadores de la época<sup>5</sup>, se nutre en numerosas ocasiones de novelistas franceses con gran repercusión en España<sup>6</sup>, así Baculard d'Arnaud le proporciona la fuente para una de sus piezas sentimentales más controvertida, *Las víctimas del amor, Ana y Sindbâm* (1788)<sup>7</sup>; *El calderero de San Germán o el mutuo agradecimiento*

<sup>1</sup> J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La novela del siglo XVIII*, en *Historia de la literatura española*, 28, Gijón/Madrid, Júcar, 1991, pp. 221-222.

<sup>2</sup> Véase A. GASPARETTI, *Las novelas de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Universidad, 1939.

<sup>3</sup> J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, op. cit., p. 245.

<sup>4</sup> Ibid., p. 335.

<sup>5</sup> R. ANDIOC., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988<sup>2</sup>, pp. 27-121.

<sup>6</sup> J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, op. cit., p. 19.

<sup>7</sup> G. CARNERO, "François - Thomas de Baculard d'Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora: La fuente de *Las víctimas del amor*", en *Letras de la España Contemporánea, Homenaje a José Luis Varela*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 65-72.

(1790) está inspirada en un relato homónimo incluido en *Les veillées du château* (1784) de la condesa de Genlis<sup>8</sup>, traducidas al español en 1788 por Fernando Gillemann<sup>9</sup>; asimismo, su comedia *Sélico y Berisa* (1799) sigue el argumento de una de las *Novelas Nuevas* de Florián (*Sélico*), colección que él mismo había vertido a nuestro idioma<sup>10</sup>.

Al respecto, hay que tener en cuenta el gran interés que Zavala siente por la literatura gala, hasta el punto de difundirla en España, recordemos, junto a la citada traducción de las *Novelas Nuevas* (1799) de Florián<sup>11</sup>, una selección de las *Fábulas* (1809) de este mismo autor<sup>12</sup>, una novela sentimental enriquecida con el exotismo americano, *Oderay, usos, trages, ritos, costumbres y leyes de los habitantes de la América septentrional* (1804)<sup>13</sup>, además de un buen número de piezas teatrales francesas adaptadas a la escena española<sup>14</sup>.

Sin duda, este conocimiento que Zavala tiene de la literatura del país vecino le pone en el camino de otra colección francesa, *Les journées amusantes* de Madame de Gómez, que tomará como base para tres de sus obras dramáticas, una comedia heroica *Acmet el Magnánimo* (1792)<sup>15</sup>, una pieza sentimental *El naufragio feliz* (1792)<sup>16</sup>, y una tragedia en dos actos estrenada durante la Reforma, *La Elvira portuguesa* (1801)<sup>17</sup>.

Conocida como Madame de Gómez, se llamaba Magdalena Angélica Poysson, nacida en París en 1684, hija del cómico Pablo Poysson. Se casó con Gabriel de Gómez, noble español escaso de recursos económicos, motivo por el cual se ve abocada a remediar la pobreza con sus numerosos escritos, llegando a ser muy considerada en su tiempo<sup>18</sup>. Junto a la obra que nos ocupa *Les*

<sup>8</sup> I.L. McCLELLAND, *Spanish drama of pathos, 1750-1808*, Liverpool, University Press, 1970, V. II, p. 446.

<sup>9</sup> J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, op. cit., pp. 249-254.

<sup>10</sup> R. FERNÁNDEZ CABEZÓN, "La literatura francesa del siglo XVIII en la obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora" en *Estudios Dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1995, V. I, pp. 283-293.

<sup>11</sup> G. ZAVALA Y ZAMORA, *Novelas Nuevas*, escritas en francés por Mr. de Florián, trad. libremente e ilustradas con algunas notas por..., Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1799.

<sup>12</sup> G. ZAVALA Y ZAMORA, *Fábulas de Florián*, trad. libremente al castellano por..., ed. y prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Magisterio Español, 1979.

<sup>13</sup> G. ZAVALA Y ZAMORA, *Obras narrativas*, ed. de Guillermo Carnero, Barcelona, Sirnio/Universidad de Alicante, 1992, pp. 43-51.

<sup>14</sup> R. FERNÁNDEZ CABEZÓN, *La literatura francesa...*, op. cit., pp. 287-293.

<sup>15</sup> R. FERNÁNDEZ CABEZÓN, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990.

<sup>16</sup> J.L. PATAKY KOSOVE, *The "Comedia lacrimosa" and Spanish romantic drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis Books Limited, 1978, cap. VIII, pp. 83-101.

<sup>17</sup> *Diario de Madrid*, días 10-14 de enero de 1801, recoge las representaciones del 8 al 12 enero de 1801 en el teatro del Príncipe.

<sup>18</sup> *Littérature française. Le XVIIIer, I, 1720-1750*, París, Arthaud, 1974, p. 281.

<sup>19</sup> *Les journées amusantes* dédiées au roy. Par Madame de Gómez, Seconde Edition, revüe, corrigée & enrichie de Figures en Taille douce. A Paris, chez Guillaume Saugrain, T. I, 1724. En la página final un aviso notifica que la primera edición se imprimió defectuosa.

*journalées amusantes* (1724-30), dedicada al rey de Francia Luis XV<sup>19</sup>, sobresale, entre otras, una extensa colección narrativa *Les cent nouvelles nouvelles*, integrada por treinta y seis volúmenes editados entre 1732 y 1739<sup>20</sup>.

La espléndida acogida que en toda Europa tuvieron los ocho tomos de *Les journalées amusantes* motivará que Baltasar Driguet<sup>21</sup> emprenda la traducción al español. El primer volumen sale a la luz en 1792 con el siguiente título: *Jornadas divertidas, políticas sentencias y hechos memorables de los reyes y héroes de la antigüedad*. Escritas por la Séneca del siglo XVIII, Madame de Gómez. Traducidas fielmente del francés al castellano por Don Baltasar Driguet, y adornadas con cinco láminas finas. Madrid, 1792. Por Don Isidoro de Hernández Pacheco, Notario del Santo Oficio. El resto de los volúmenes correrá diversa suerte editorial. Desde el II<sup>o</sup> hasta el IV<sup>o</sup> se publicarán en 1794 en la oficina de D. Benito Cano. En esta misma casa se editan los tomos V<sup>o</sup> y VI<sup>o</sup> en 1796. Los números VII y VIII datan de 1797 y el impresor es Villalpando<sup>22</sup>.

En el tomo primero y a modo de prólogo encontramos de mano de Baltasar Driguet una *Advertencia al lector* que, por su interés, reproducimos:

“Habiendo leído en el año de 88 la octava edición de esta obra, escrita por la célebre Madama de Gómez, que se compone de ocho tomos, la hallé no sólo divertida por las varias noticias que subministra, sino también instructiva por las excelentes máximas políticas y morales que en sí misma encierra; esto me inclinó a traducirla a nuestro idioma, y lograr por este medio que el público no careciese de unos escritos que han tenido general aceptación en todas las naciones, como lo acreditó las muchas ediciones que de ellos se han hecho, y que tanto honor han dado a su autora, cuyo aplauso ha sido general en toda Europa, y justamente recompensados de Luis XV, a quien se los dedicó, colmándola de reales y particulares privilegios, como consta en sus originales. Pero se me dirá acaso, como he tardado desde principios del año 88, hasta el presente de 92 para publicar un solo tomo, dando lugar a que otro se me adelante y publique el suyo, a lo que satisfago, diciendo, no tengo yo la culpa de mi poca suerte, pero sí de mi sencillez. Mi ánimo fue siempre no dar a la prensa el tomo 1<sup>o</sup> hasta tener el 8<sup>o</sup> concluido, para que el público no esperase impaciente los demás; separado de mi idea. Como delito, creer que hubiese quien a sabiendas principiase lo que otro tal vez estaba concluyendo; pero cerciorado de que traducido por otro, se estaba imprimiendo el primer tomo, me pareció vergonzoso, después de tanto afán, dexar la mía sepultada; y tomando en vez de desmayar más aliento, la publico adornada con una estampa en obsequio de Madama Gómez, y quatro alusivas a varios asuntos de la obra, que la enriquecen y hacen más apreciable.

<sup>20</sup> *Les cent nouvelles nouvelles* de Madame de Gómez. A Paris, Chez la veuve Guillaume, au bout de la rue Dauphine du côté du Pont-Neuf, au Phénix, T. I, 1732.

<sup>21</sup> Véase F. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1984, T. III, pp. 118-119.

<sup>22</sup> Biblioteca Nacional, sig. de los 8 tomos: 3-64715-22. Es la edición que manejamos.

Esta es la causa de mi morosidad, solo me queda advertir que como traductor, he copiado fielmente cuanto hallé en el original, por ver no hay nada que se oponga al Estado ni a la Religión, a más de que el que traduce no tiene derecho para usar su pluma, ni menos es libre en la idea, pues tiene con precisión que ceñirse a ajenos rasgos, lo demás sería obscurecer el mérito del autor.

Creo no haber del todo agraviado el estilo del original con las sombras de mis borrones, sin embargo de que imprimir huellas en ajenas estampas sin borrar su imagen no carece de dificultad”.

Informa de la extensa difusión y, por tanto, del éxito de la obra en toda Europa; de las razones que le llevan a traducirla: es divertida a la vez que instructiva; e incluso, señala algunos de los problemas con los que tienen que convivir los traductores de la época, nos referimos a la competencia entre ellos, puesto que la legislación española consideraba que la propiedad literaria pertenecía al traductor y no al autor original; asimismo, si la censura se mostraba favorable, se permitía que se pudieran llevar a cabo dos traducciones simultáneas de la misma obra y que fuera el público quien eligiese<sup>23</sup>. Por último, aborda otro polémico asunto que se debate en esos años finales del siglo, la fidelidad o libertad a la hora de traducir<sup>24</sup>; Driguet es partidario de esa fidelidad y aporta sus motivos, aunque quizás su postura no sea del todo desinteresada, ya que creemos que la traducción simultánea de la que tiene noticia es mucho más flexible, a juzgar por lo que recoge el *Diario de Madrid* el 23 de octubre de 1794.

“*Días alegres y divertidos* escritos en francés por Madama de Gómez, traducidos libremente por D. Gaspar Zavala y Zamora. Esta obra por su deleite e instrucción fue muy aplaudida en toda Europa”<sup>25</sup>.

A la vista de esta sugerente información nos preguntamos: ¿Zavala y Zamora a la par que traducía *Le journées amusantes*<sup>26</sup> se inspiraba en ella para sus obras teatrales? y ¿retrasará la fecha de la traducción para estrenar *Acmet el Magnánimo* en diciembre de 1792<sup>27</sup> y *El naufragio feliz* en enero de 1793?<sup>28</sup>

*Las jornadas divertidas* responden a un modelo definido por la reunión de varios amigos que resuelven abandonar la ciudad (París) y disfrutar de unos días en el campo. El grupo está formado por dos parejas que tienen previsto contraer matrimonio: Telamón-Urania (la propietaria de la finca), Orofano-Felicia, y dos amigas de las mujeres, Camila y Florinda, si bien una vez instalados

<sup>23</sup> J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, op. cit., p. 213.

<sup>24</sup> Ibid. Dedicar un capítulo a esta polémica, pp. 198-213.

<sup>25</sup> *Diario de Madrid*, 296, jueves 23 de Octubre de 1794.

<sup>26</sup> A pesar de nuestra intensa búsqueda no hemos logrado hallar la versión de Zavala de la que da noticia el *Diario de Madrid*.

<sup>27</sup> A.M. COE, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1935, p. 67.

<sup>28</sup> *Gazeta de Madrid*, del martes 15 de enero de 1793, informa de su representación el día 10 de enero por la Compañía de Ribera, la venta de la edición en varias librerías, y de su precio (2 reales).

recibirán algunas visitas que se incorporarán temporalmente al grupo. Desde el primer día deciden dedicar una parte del tiempo a la tertulia en el denominado Gabinete de las ciencias, donde se contarán diferentes historias, anécdotas, experiencias, a la par que se reflexiona sobre lo narrado. La estancia se prolonga durante dieciocho intensas jornadas, al cabo de las cuales, los protagonistas regresan a París.

En la jornada tercera<sup>29</sup>, a propósito de un casamiento al que han sido invitados, se debatirá sobre la felicidad o la desgracia de los matrimonios, momento en el que Florinda relatará la historia de la *Princesa de Ponthieu*, tomada según ella “de un antiguo manuscrito” (p. 149). En efecto, esta historia goza en la literatura francesa de una extensa tradición narrativa ya que *La Fille du comte de Ponthieu* (s. XIII) pasa por ser la primera novela francesa<sup>30</sup>. Sinteticemos la jugosa y detallada narración de Florinda: En el reinado de Felipe I de Francia (1060-1108), la hija del conde de Ponthieu (la princesa de Ponthieu) y un sobrino del conde de Saint-Paul llamado Thibault, unidos por el amor y con la bendición de ambas familias, contraen matrimonio. Transcurridos dos años de felicidad sólo oscurecida por la ausencia de hijos, inician una peregrinación a Santiago de Compostela, en el transcurso de la cual son asaltados por unos bandidos, quienes, además de robarles, fuerzan a la princesa. Este suceso perturba a la joven de tal manera que comienza a mirar a su esposo como al más cruel de sus enemigos, deseando su muerte por ser el único testigo de su afrenta. Ante los continuos intentos de asesinar a Thibault y desoyendo los consejos de su padre, éste en secreto arroja a su hija al mar. Pasados nueve años y apenados por el imborrable crimen, el conde y su yerno se alistan a las cruzadas y parten hacia Tierra Santa, donde permanecen un año luchando contra los infieles. De vuelta a Francia, son apresados por unos sarracenos y conducidos ante el sultán de Almería. La ciudad se prepara para celebrar los festejos con motivo del cumpleaños real, durante los cuales se sacrifican a los delincuentes o a los cristianos prisioneros. El conde y Thibault se dirigen al patíbulo cuando, reconocidos por la sultana como padre y esposo, pide al monarca que le conceda la vida de esos extranjeros por proceder de su país; éstos, ante las preguntas de la soberana, contarán sus vicisitudes hasta que ella se descubre y narrará todo lo acaecido desde que su padre la arrojara al mar. Es recogida por unos comerciantes flamencos, quienes la venderán como esclava junto a Zaida (otra francesa apresada), siendo compradas por el sultán de Almería. Éste, enamorado desde el primer instante de la princesa, y después de un año de murmuraciones en la corte, opta por hacerla su esposa, aunque ella seguirá manteniendo en secreto la fe cristiana.

Por ese tiempo, el reino de Almería está en guerra con un caudillo vecino y la sultana propone que el valeroso Thibault comande el ejército; éste lo hace

<sup>29</sup> B. DRIGUET, edición citada, V. I, pp. 144-196.

<sup>30</sup> *Littérature française*, op. cit., pp. 106-107.

con tanta energía que logra la muerte del jefe enemigo además de recuperar los territorios usurpados, hecho por el cual el soberano le concede la libertad. La sultana, fingiendo estar embarazada, consigue equipar una galera para reposar en una costa más placentera, pero una vez embarcada con sus afectos (padre, esposo, un hijo de 7 años, Zaida) cambia el rumbo y se dirige a Italia, donde concede la libertad a los tripulantes cristianos, mientras que los sarracenos regresan a su patria con una carta para el sultán en la que da cuenta de todo lo sucedido. De vuelta a Ponthieu los esposos lograrán la felicidad.

Mientras escuchamos (leemos) a Florinda recordamos la comedia heroica de Gaspar Zavala y Zamora titulada en el manuscrito *Los desgraciados felices por Acmet el Magnánimo*, pero que en la edición del estreno sólo conserva la segunda parte *Acmet el Magnánimo*<sup>31</sup>, con el que se la denominará en las representaciones<sup>32</sup>. Esta comedia sigue el hilo argumental anteriormente narrado pero complicado por una intriga palaciega. En la ciudad de Solima (Turquía) la sultana Rakima, siempre entristecida por hallarse lejos de su Francia natal, debe asistir a los festejos que celebran el cumpleaños de su esposo, en los cuales está previsto el sacrificio de varios extranjeros a pesar de ser contrarios al sentir del soberano. Rakima, al tener noticias de que dos de los reos son franceses, solicita hablar con ellos; descubre que son su padre Felelon y su esposo Thibault, por lo cual pide al monarca su indulto, hecho que aprovecha Acmet para suprimir de sus estados esa bárbara costumbre. Ya en privado, cada uno relatará los sucesos acontecidos desde que Felelon arrojara a su hija al mar, después de que ésta hubiera intentado matar a Thibault, enajenada por los celos. En medio de la narración es Thibault quien movido por su honor trata de asesinar a Rakima, a pesar de que ésta no le ha agraviado puesto que el matrimonio con Acmet es sólo aparente. El soberano, que presencia la escena, manda poner en prisión al francés. Por su parte, el traidor Aramur, valido de Acmet, desea usurpar el trono y no duda en utilizar al prisionero para que efectúe sus planes; sin embargo, Thibault, no sólo no participa en el regicidio, sino que salva al monarca de la muerte obteniendo de nuevo la libertad. Acmet, que ha descubierto una conjuración contra él, prepara el castigo y los traidores morirán en la trampa que le habían tendido. Mientras, Rakima ha equipado una embarcación para huir a su país junto con sus familiares, pero Acmet recibe la noticia antes de lo previsto e intercepta la fuga; el conflicto se resuelve cuando el soberano se vence a sí mismo y ordena que un navío real les devuelva a su patria.

<sup>31</sup> En la Biblioteca Municipal de Madrid con sig. 1-82-8 se conservan tres copias manuscritas (no autógrafos) y la edición para el estreno (9 diciembre 1792 por la Cía. Ribera). La segunda de las copias es la más completa; contiene las censuras en las últimas hojas, fechadas en noviembre y diciembre de 1792. También nos informa, en la primera hoja, de la compañía que la va a representar (Rivera), del autor, y de que está destinada "Para los días de la Reyna Ntra. Señora" (9 dic.). Citaremos por la edición del estreno.

<sup>32</sup> Véase E. COTARELO Y MORI, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales Martínez, 1902, V. II, pp. 617, 720.

Cotejados ambos textos, se aprecia, en primer lugar, que Zavala actualiza la historia primigenia, la sitúa en una época más cercana, queda ya muy lejano para el público de su tiempo el reinado de Felipe I de Francia (1060-1108), quedan muy olvidadas la España musulmana y las cruzadas de las que nos habla Florinda. Nuestro dramaturgo enmarca la acción en el primer tercio del siglo XVIII, puesto que el protagonista responde a los rasgos del sultán de Turquía Ahmet III (1703-1730), conocido por los espectadores de finales de la centuria ilustrada porque es el monarca que da protección a Carlos XII, rey de Suecia, en Bender<sup>33</sup>. Resulta anecdótico que la copia presentada a la censura recoja en la acotación inicial *Almería*, que posteriormente ha sido tachado y sustituido por *Solima*.

Una divergencia esencial respecto a la narración francesa es la intriga palaciega que Zavala entreteje a fin de acomodarse a la modalidad dramática a la que pertenece, la comedia heroica<sup>34</sup>. Dicha intriga ofrece múltiples matices que conviene reseñar. Aramur surge en la comedia como antagonista de la figura del sultán. Además de los rasgos propios del antihéroe: cruel, soberbio, hipócrita, la cualidad que mejor le define es ser traidor a su soberano, ya que pretende usurpar el trono dándole muerte y sustituirle en el amor de la sultana, y esto es más reprochable porque goza de la privanza de Acmet. Su muerte, víctima de su propia traición, se entiende como un castigo.

A la hora de armonizar en la pieza narración e invención, en esta trama se ve envuelto a su pesar Thibault; éste, una vez ha sido liberado de morir en el patíbulo, descubre en la sultana Rakima a su esposa, pero lejos de alegrarse se siente arrastrado por el código del honor e intenta darle muerte, hecho que, presenciado por el monarca, le lleva a ser encerrado en prisión, situación que aprovecha Aramur para proponerle la muerte de Acmet; sin embargo, Thibault no se deja llevar por la rivalidad en el amor de Rakima y defiende la vida del soberano de acuerdo con la mentalidad de la época, prueba de que el despotismo ilustrado ha penetrado en nuestro país:

Thi.: “Aprendí desde mi cuna,  
de quanto respeto es digno  
un Rey; aunque de tirano  
tenga los hechos. Quien quiso  
subirle al Trono, sabrá  
juzgarle, y dar el castigo  
á sus excesos; que al fin,  
los vasallos, no nacimos  
mas que para obedecerle  
y venerarle, sumisos  
siempre a sus leyes.”  
(Acto II, Es. VI, vs. 1473-1783)

<sup>33</sup> R. FERNÁNDEZ CABEZÓN, *Lances y batallas...*, op. cit., p. 95.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 15.

El comportamiento posterior de Thibault es complejo. Cuando todos los espectadores creemos que el francés por fin ha aceptado asesinar a Acmet, de forma sorprendente, dará muerte al traidor (Acto III, Es. IV).

En esta comedia se nos presenta un difícil caso de honor. En el teatro, tradicionalmente sabemos que la mujer es responsable del honor del hombre, así se lo recuerda Acmet a Rakima:

“tu honor, tu honor que es el mío.”  
(Acto II, Esc. II, vs. 1028)

Sin embargo, Rakima no sólo es responsable del honor del sultán, sino también del de Thibault, su primer esposo, y éste al igual que los maridos del Siglo de Oro intenta con su muerte lavar la afrenta (Acto I, Es. VIII).

El honor y la conflictividad es la base de la relación marido-mujer, relación que no está exenta de amor conyugal, puesto que Acmet y Thibault están enamorados de su esposa. El desenlace dramático es ya conocido, Acmet vence su pasión y ayuda a los esposos a regresar a su país. Este final no se recoge en la narración, donde la sultana después de huir en secreto envía una carta al sultán en la que desvela todo lo ocurrido. De nuevo, Zavala y Zamora, a fin de engrandecer aún más la figura de Acmet, ha modificado la resolución del conflicto.

En efecto, creemos que el motivo fundamental del género heroico a finales del siglo XVIII es ensalzar la figura del rey y la monarquía, tema de cierta tradición en los dramaturgos del teatro anterior pero que ahora toma otro cariz como consecuencia de la implantación del Despotismo Ilustrado y de la Revolución Francesa<sup>35</sup>.

Para lograrlo, nuestro dramaturgo aunque tiene presentes las cualidades positivas del sultán de Almería (*Jornadas divertidas*, I, pp. 185-187), se centra desde el título en la personalidad del soberano, mucho más desdibujado en la narración. Si en el relato francés la protagonista indiscutible es la princesa de Ponthieu, en la comedia el héroe es Acmet. Se le presenta como un dechado de perfecciones. Siendo imagen de Dios, el Rey tiene que reflejar los atributos de la deidad<sup>36</sup>, y por tanto, es justiciero y a la vez piadoso, es inteligente, valeroso y, en definitiva, virtuoso.

Su piedad se manifiesta desde los primeros versos al mostrarse en desacuerdo con los ancestrales sacrificios humanos (Acto I, Es. VI, vs. 277-281); la petición de Rakima de salvar a los dos franceses sentenciados –incluida en el relato original– no se queda en una liberación particular; Acmet va más allá al desterrar de sus estados esos crueles sacrificios:

<sup>35</sup> Ibid, pp. 116-125.

<sup>36</sup> Véase R.A. YOUNG, *La figura del Rey y la Institución Real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa Turanzas, S.A., 1979, p. 90.



Acm.: "... mas es  
 tan bárbaro este festejo,  
 que le he sufrido hasta aquí  
 con violencia, lo confieso;  
 fundado en una costumbre  
 se halla, lo sé; pero os quiero  
 demasiado, para ver  
 que os miran con vilipendio  
 y horror las Naciones todas,  
 por este, y otro excesos  
 de crueldad; vosotros mismos  
 si reflexionais sobre ello,  
 os afrentareis de haber  
 observado tantos tiempos  
 una costumbre, que os hace  
 odiosos à todo el resto  
 de los hombres. Sí, abolidla  
 desde hoy; yo propio os lo ruego  
 como amigo, y os lo mando  
 como Rey;"

(Acto I, Es. VII, vs. 430-449)

Con esta derogación, el soberano se sitúa dentro de la corriente de humanización en la aplicación de la justicia por influjo del libro de Beccaria *De los delitos y de las penas* (1764), libro que a juicio de Sarrailh sacudirá toda Europa<sup>37</sup>, y del que no está exento nuestro país con una controvertida polémica que incluso traspasa las fronteras de la magistratura y se acerca al pueblo a través del propio arte escénico, recordemos, entre otras, la comedia sentimental de Jovellanos *El delincuente honrado*<sup>38</sup> o *Federico Segundo en Glaz o la humanidad* de Comella<sup>39</sup>, estrenada unos meses antes que *Acmet el Magnánimo*, en mayo de 1792<sup>40</sup>.

No sólo piadoso sino extremadamente magnánimo es su comportamiento cuando permite y facilita la partida de la mujer que más ama. Aún así, no es un monarca débil, es un monarca justo. El rey como juez no puede ser cruel ni excesivamente bondadoso, es ese justo medio lo que le realza ante los súbditos. Por ello, a pesar de su probada clemencia, se muestra implacable contra quienes han intentado apoderarse del trono y acabar con su vida.

La condición humana del soberano lleva al dramaturgo a presentar alguna de las inevitables limitaciones. Una forma de ponderación indirecta es recordar que también es hombre y sufre. Acmet –al igual que sus vasallos– siente las

<sup>37</sup> J. SARRAILH, *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, Méjico, F.C.E., 1957, pp. 539-540.

<sup>38</sup> J.A. DELVAL, "Beccaria en España", Beccaria, C., *De los delitos y de las penas*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, pp. 163-176.

<sup>39</sup> I.L. McCLELLAND, op. cit., T. II, pp. 526-530.

<sup>40</sup> A.M. COE, op. cit., p. 96.

penas del amor, los celos. Se trata de un recurso compensatorio. Por otra parte, se enfrenta con su contrincante en amores (Thibault) pero no usa de su poder, sino que finalmente se vencerá a sí mismo. Estas facetas constituyen el lado humano del monarca. Son una limitación pero no limitan, porque se apoyan en la convención del amor como fuerza suprema, salvando así la autonomía del poder real que vence vencándose.

A realzar la figura del monarca y de la monarquía contribuyen algunos signos externos, expresados mediante el aparato escénico<sup>41</sup> y que nosotros conocemos a través de las elaboradas acotaciones que se interpolan en el texto. Reseñamos, entre las más ornamentadas, la ejecución de los presos en la plaza donde se ha levantado un patíbulo (Acto I, Es. V) y que la narración original detalla en una lámina (p. 168); las oscuras mazmorras en las que se encierra a Thibault (Acto II, Es. IV); el incendio de la mezquita (Acto III, Es. X), o la lujosa ambientación de un corte oriental que transporta a los espectadores a un mundo lejano, fantástico, que les puede recordar los relatos de *Las mil y una noche*, cuentos árabes medievales, conocidos precisamente en occidente en el siglo XVIII.

La caracterización de la sultana ha sufrido en la comedia leves matizaciones, bien para potenciar la figura del héroe, bien para salvaguardar algunos prejuicios sociales o religiosos. Rakima, nombre que Zavala toma de las *Jornadas divertidas*, pero de otra narración (*Historia de Rakima y del sultán Amurates IV*)<sup>42</sup>, se halla siempre triste porque no puede regresar a su patria; no ama a Acmet aunque ha contraído matrimonio con él para acallar las murmuraciones, pero no es una unión consumada y, por tanto, no tiene hijos suyos. Asimismo, sigue practicando la religión cristiana.

Por su parte, el conde de Ponthieu, padre de la princesa, en la comedia toma el nombre de Feelon. La confidente de la sultana, Zaida, es la fiel Saida.

Volviendo a las *Jornadas divertidas* de Mme de Gómez, en la séptima llega en busca de Telamón un amigo suyo, Cleodón, quien a petición de los tertulianos cuenta su azarosa vida (*Historia de Cleodón*)<sup>43</sup>, que resumimos: Agenor y Timante, dos hermanos franceses, derrochan en pocos años la herencia recibida de sus padres. Timante, que ha permanecido soltero, resuelve buscar fortuna como mercader y para ello embarca hacia la India sin que en 15 años se tenga noticias de su paradero. Cuando Cleodón ha cumplido 16 años, el capitán de un navío procedente de Coromandel (golfo de Bengala) trae considerables riquezas enviadas por Timante a su familia y les informa que éste se había

<sup>41</sup> R. ANDIOC, op. cit., pp. 27-121.

<sup>42</sup> B. DRIGUET, ed. cit., T.V. Madrid, En la Oficina de Benito Cano, 1796, pp. 36-100. Zavala conoce esta historia antes de que Driguet la traduzca. Sabemos que él mismo está ejerciendo de traductor de Mme de Gómez.

<sup>43</sup> Ibid., T. III, Madrid, En la oficina de Benito Cano, 1794, pp. 5-54. De nuevo Zavala conoce la *Historia de Cleodón* en versión original; no ha salido a la luz la traducción de Driguet cuando él escribe y estrena *El naufragio feliz*.

casado con una inglesa quien, de camino a Francia por hallarse embarazada, naufraga junto a todos sus bienes. De nuevo, Timante volverá al comercio consiguiendo sustanciosos caudales, que son los que transporta el capitán. Cuando éste se dispone a partir hacia las costas orientales, Agenor decide enviar a su hijo Cleodón junto a su hermano Timante, con quien permanecerá algunos años. De regreso a Francia, una tempestad les arroja a una isla, en la que conocerán a una muchacha de la cual se enamora Cleodón, y que resulta ser la hija de Timante (Félida), a juzgar por un libro de Memorias que su madre (Leonisa) escribió antes de morir. Cuando ya han perdido las esperanzas de abandonar la isla, son rescatados por Agenor. Tras un incidente acaecido con corsarios árabes del que salen victoriosos, llegan a Francia, donde la joven Félida será bautizada antes de celebrar su unión con Cleodón.

Ésta es la fuente en la que Zavala se inspira para elaborar la comedia sentimental *El naufragio feliz*, cuyo manuscrito autógrafo encontrado en la Biblioteca Municipal de Madrid está fechado en octubre de 1792<sup>44</sup>.

Estudiado el autógrafo se observa al igual que en el sainete *El soldado exorcista*<sup>45</sup>, como el dramaturgo rubrica con sus iniciales todos los folios (sin numerar) impares en el margen superior derecho. Son las licencias de las últimas hojas y sobre todo, la censura del famoso corrector Santos Díez González, recogida en los primeros folios, la que ofrece los datos más sugerentes. Hace un jugoso comentario personal sobre la pieza, en la que se desvelan sus inclinaciones estéticas:

“he examinado la presente Comedia, intitulada *El naufragio feliz*: en cuia fabula ha preferido el Poeta lo maravilloso à lo verosímil, pues en una Isla se reúnen las personas de una misma familia, que andaban dispersas, y que se buscaban mutuamente, y se encuentran, y reconocen donde, y quando no se podía ni aun imaginar...”

pero permite la representación por contener “algunas agradables situaciones”, eso sí, se deben respetar las tachaduras y posteriores correcciones que Santos Díez González, al igual que hiciera con Comella<sup>46</sup>, efectúa en el texto original, y que el propio Zavala en los márgenes comentará con cierto humor no exento de ironía. Cotejado dicho autógrafo con la edición<sup>47</sup>, vemos que en la mayor

<sup>44</sup> G. ZAVALA Y ZAMORA, *El naufragio feliz*. Con sig. 1-132-3 se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid el autógrafo de esta comedia y tres copias más, fechados en octubre de 1792.

<sup>45</sup> R. FERNÁNDEZ CABEZÓN. “El soldado exorcista. Sainete inédito de Gaspar Zavala y Zamora”, *CANENTE. Revista Literaria*, 1990, 8, pp. 139-164.

<sup>46</sup> Véase I.L. MCCLELAND, “Comellan- drama and the censor”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, (1953), pp. 20-31; J. SUBIRÁ PUIG. *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*, Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando, 1953.

<sup>47</sup> G. ZAVALA Y ZAMORA, *El naufragio feliz*. Comedia nueva. En tres actos. Su autor... s.l.s.i.s.a. (Se hallará en la librería de Castillo frente a San Felipe el Real, en la de Cerro, calle de Cedaceros; en su puesto, calle de Alcalá, y en el del Diario, frente a Santo Tomás...). Creemos que es la edición que se hizo para el estreno como anuncia la *Gazeta de Madrid* del martes 15 de enero de 1793, p. 40.

parte de los casos el criterio de Zavala es el que se mantiene, puesto que el corrector en algunas de sus modificaciones comete errores inexplicables como en el verso 1242 donde confunde el verbo *ver* con el *venir* (Censura, Cuaderno 3, p. 7).

Esta comedia, representada unos meses después, en enero de 1793 por la compañía de Eusebio Ribera<sup>48</sup>, lleva a las tablas el siguiente argumento: Timante y Cleodón, tío y sobrino, se hallan náufragos desde hace tiempo en una isla de las costas de Coromandel. Cleodón, mientras caza, se encuentra con una joven llamada Archima, de la que se enamora profundamente, y que responderá a los rasgos de la hija de Timante (Félida), cómo le descubre un pequeño libro en el que se narra la historia de Leonisa, la esposa de Timante. En una de las cacerías, Cleodón es apresado por Gomel, indio prometido a Archima; ésta aprovechará la pasión que por ella siente el nativo para liberar al joven de una muerte segura. La comedia finaliza con la llegada de un barco en el que viaja Agenor, a tiempo para salvar a los franceses perseguidos por los indios.

En la comedia española el dramaturgo prescinde de todo lo que no sea la estancia en la isla, después del naufragio, de Timante y Cleodón. Sin embargo, para atraer la atención sobre estos náufragos recurre a complicar la trama y, para ello, crea unos personajes que no contenía el relato original: los indios. Con esta introducción logra, en primer lugar, que funcione el tradicional triángulo amoroso, ya que la muchacha es amada por Cleodón y por Gomel, con quien ha sido prometida. Asimismo, los indígenas permiten que se produzca en escena la lucha entre ambas facciones, espectáculos en los que Zavala es ya un consagrado dramaturgo puesto que ha estrenado en esa fecha un buen número de comedias heroicas<sup>49</sup>. La pugna trae como consecuencia el apresamiento de Cleodón y la posterior intervención de Archima para liberarle de la muerte, ya que según la narración primigenia los nativos son antropófagos sólo de hombres (p. 36). El apresamiento y posterior encierro del joven francés permite al dramaturgo elaborar una ambientación gustosa para él, que ha sido puesta en relación con la literatura gótica<sup>50</sup>, y cuya acotación reproducimos:

“El telon de enfrente representa un trozo de monte con varias cavernas que se descubren sin orden entre la maleza. Arrimada a los bastidores una con entrada practicable. El teatro enteramente obscuro, y por la derecha salen Gomel, y Archima”.  
(Acto III, p. 16)

Otro aspecto que el dramaturgo español incluye, reflejando la tradición dramática nacional, es presentar a Timante, una vez ha reconocido en la joven a su hija Félida, preocupado por el tema del honor (Acto II, vs. 855-874).

<sup>48</sup> La *Gazeta de Madrid* del martes 15 de enero de 1793 nos informa, en su página 40, de que el estreno tuvo lugar el día 10 de enero de 1793 por la Cía. de Ribera.

<sup>49</sup> Véase R. FERNÁNDEZ CABEZÓN, *Lances y Batallas...*, op. cit., Apéndice I, (Representaciones), pp. 145-147.

<sup>50</sup> G. CARNERO, “La *Holandesa* de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del siglo XVIII español”, *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, U.N.E.D., 1993, T. II, pp. 517-539.

Pensamos que Zavala y Zamora elige este relato francés y lo convierte en una comedia sentimental porque contiene en sí mismo muchos elementos melodramáticos (pérdida de la esposa e hija, múltiples infortunios, abundantes lágrimas,...), pero cuyo desenlace gracias a la anagnórisis, recurso que está ya en la narración y que es de gran rendimiento en esta modalidad teatral<sup>51</sup>, estará cuajado de felicidad. Asimismo, creemos con René Andioc que el público de la época se siente atraído por los escenarios de marinas<sup>52</sup>, que no es exclusivo del género dramático, puesto que la isla es un recurso narrativo que proporciona mucho juego a los escritores del siglo XVIII<sup>53</sup>.

Cuando los teatros se ven obligados a representar según la Reforma de 1799<sup>54</sup>, muchos dramaturgos populares, entre ellos Zavala y Zamora, ven cómo varias de sus comedias son prohibidas<sup>55</sup>. Nuestro dramaturgo, que incluso se ha atrevido a presentar un proyecto de reforma alternativo que no fue admitido<sup>56</sup>, tiene que acomodarse a los nuevos tiempos si desea que sus piezas lleguen a los escenarios. Así, en enero de 1801<sup>57</sup>, estrena una tragedia original en dos actos titulada *La Elvira portuguesa*<sup>58</sup>, género en el que sólo había efectuado dos adaptaciones de sendas tragedias francesas, *Semíramis* (1793) de Voltaire y *Zenobia y Rhadamisto* (1799) de Crébillon<sup>59</sup>.

Atendiendo al membrete de la única edición conocida (1804) siempre la había considerado una tragedia original, pero leyendo *Las jornadas divertidas* de Mme de Gómez, la última de las narraciones cuenta la *Historia de doña Elvira de Suárez*<sup>60</sup>, la heroína de la tragedia de Zavala. Resumimos el extenso y complejo relato original: En tiempos de Felipe II, cuando Portugal debe anexionarse a la corona española, algunas familias nobles tratan por ambición de colaborar con el monarca hispano, éste es el caso de Baltasar de Lama, quien para dar solidez a su posición desea contraer matrimonio con D<sup>a</sup> Elvira de Suárez, que está prometida y enamorada del noble D. Sebastián de Sousa, cuya unión se ha visto retrasada por diversos acontecimientos bélicos y políticos de

<sup>51</sup> M.J. GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La comedia Sentimental Española, 1751-1802*, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 223-224.

<sup>52</sup> R. ANDIOC, op. cit., pp. 82-83.

<sup>53</sup> J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, op. cit., p. 16.

<sup>54</sup> Véase E. COTARELO Y MORI, *Isidoro Máiquez*, op. cit., pp. 75-90, 116-124; C.E. KANY, "Plan de Reforma de los teatros de Madrid. Aprobado en 1799" en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, VI, 1929, N<sup>o</sup> 23, pp. 245-284.

<sup>55</sup> J. CAMPOS *Teatro y Sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969, p. 79.

<sup>56</sup> E. COTARELO Y MORI, *Isidoro Máiquez...*, op. cit., pp. 123-124.

<sup>57</sup> *Diario de Madrid*, días 10 de enero de 1801 a 14 de enero de 1801 recoge la representación de *La Elvira Portuguesa* desde el 8 al 12 de enero en el coliseo del Príncipe.

<sup>58</sup> G. ZAVALA Y ZAMORA, *La Elvira Portuguesa*, Tragedia original en dos actos. Por D..., Madrid, Por Gómez Fuentenebro y Compañía, 1804. Es la única edición que conocemos y la que manejamos en nuestras citas.

<sup>59</sup> R. FERNÁNDEZ CABEZÓN, "La literatura francesa...", art. cit., pp. 291-293.

<sup>60</sup> B. DRIGUET, ed. cit., t. VIII, Imprenta de Villalpando, 1797, pp. 111-219.

la nación lusitana. Lama, a sabiendas de la oposición, solicita el permiso del propio rey Felipe II, quien no sólo se lo otorga sino que le nombra virrey de las Indias y gobernador de Goa. Todos los intentos de las familias Suárez y Sousa para impedir ese casamiento, al igual que la intervención de la protagonista, son infructuosos. Ante esta situación, Elvira en secreto huye a un convento, pero Sousa es acusado por Lama de haberla robado y es condenado a muerte. Elvira, para salvar a su amado de la horca, decide sacrificarse y ofrece su mano a Lama a cambio del destierro de Sousa. Éste, lejos de Lisboa, no tiene noticias de la boda hasta que ya se ha producido, pero al saberlo vuelve a la capital decidido a morir ante Elvira, quien a causa de todos los sufrimientos se halla enferma. Leonor, criada de Elvira, introduce en secreto a Sousa, y ambas le convencen de que el suicidio es inútil, debe cumplir el destierro. Por su parte Lama, excusándose en la enfermedad de Elvira, embarca solo hacia Goa; antes, ordena que su mujer sea encerrada en un castillo lejos de Lisboa. En las colonias Lama vive en concubinato con la princesa de Achón; cuando la heroína conoce esta situación considera su obligación partir junto a su esposo. Sousa, llevado por oscuros presentimientos, decide seguir a su amada. La presencia de Elvira en Goa no agrada a su adúltero marido ni a la princesa, quien intenta envenenarla y así tener el camino expedito. La intervención de la fiel Leonor y del disfrazado Sousa evitan la catástrofe. Una enfermedad de Lama, agudizada por los remordimientos, termina con su vida y facilita el regreso de Elvira a Lisboa, donde descubrirá todo lo sucedido. El relato finaliza felizmente con la boda de Elvira y Sousa.

La Tragedia de Zavala tan sólo utiliza la primera parte de la historia, el propio dramaturgo nos proporciona a modo de prólogo el argumento:

“Doña Elvira de Suarez y Don Sebastian de Sousa, de las primeras familias de Portugal, se hallaban próximos a contraer la union, que sus difuntos padres habían concertado, quando llegó el Duque de Alba a sujetar aquel Reyno al Cetro de Felipe II. Ganó su favor en estas alteraciones un ilustre Portugues llamado Don Baltasar de Lama, quien aspirando á asegurar su fortuna con un enlace ventajoso, sacó una Real Orden, para que el Presidente del Consejo de Lisboa llevara á efecto la solicitud de Lama, casándole con Elvira. Para evitar esta violencia, huye la joven á un Convento, en el mismo instante, en que Sousa saca á su rival al campo. Acusale éste, de raptor y de asesino, por cuyos supuestos delitos, es preso y condenado a muerte. Noticiosa Elvira, se presenta a justificar la inocencia de su amante, en razón de su repentina fuga. Pero viendo que nada basta á librarle de la pena capital, ofrece a Lama su mano, con condición de que se le indulte á su infelice Sousa. Logra al fin que se le conmute la sentencia en un destierro perpetuo y se le pone en libertad, baxo la palabra de honor, de que saldrá de Lisboa en la misma noche de el día, en que Elvira quedó unida á Lama para siempre. Pero el enamorado Sousa ignorando esta disculpable infidelidad de su amada, corre á decirla el último a'Dios: y quando estaba reconviniéndola de su perfidia, se ven sorprendidos por Lama. Tratan los dos enemigos de vengar con las armas su respectivo agravio; pero lo impide la repentina muerte de Elvira, originada de lo mucho que había padecido su espíritu en aquellos días, y la violenta

agitación que excitan en ella aquella sorpresa, el temor de que su amante fuese víctima del resentimiento de Lama, y la seguridad de aparecer criminal á sus ojos y los de su pueblo." (pp. 7-8)

Zavala, a fin de acomodarse al género trágico, modifica el curso de la narración, puesto que nada más celebrarse el matrimonio de Elvira, y ante el encuentro entre marido y amante, la hace morir en escena, logrando el arrepentimiento de Lama.

Aunque la historia no sea original, lleva a las tablas una interesante tragedia. El poder, motivo tan rentable en la tragedia neoclásica española<sup>61</sup>, está tratado siguiendo la tradición dramática anterior; desde el inicio deja a salvo la figura del soberano (Felipe II), destacando que la tiranía, el abuso de poder no proviene de la monarquía<sup>62</sup>, sino de un noble a título individual, como se observa en los versos de Leonor al responder a las quejas de Elvira contra el Decreto Real que la obliga a casarse con Lama:

El.: "¿Y es posible  
que el puro labio del Monarca excelso  
dicte una ley tan dura?..."

Leo.: Acaso, yo rezelo  
que su ribal, sí, Elvira, cauteloso,  
callaría al Monarca los respetos,  
la obligación sagrada que con Sousa  
teníais contraída..."

(Acto I, Es. II, vs. 137-39/142-46)

La presencia de Lama confirma las acertadas frases de la sirvienta; valiéndose del decreto amenaza a la heroína con estas palabras, muestra de su carácter prepotente:

Lama: "... conducida sereis, a pesar vuestro  
por la fuerza, hasta el ara..."  
(Acto I, Es. V, vs. 478-79)

El monólogo que configura la escena segunda del acto último, pronunciado por Elvira ya casada con Lama, es un lamento a la pérdida de la libertad forzada por un poder que cree injusto:

Elv.: "Cumplióse tu deseo y fue inocencia  
trofeo del poder...  
... La tiranía  
forzó la voluntad, don, el mas dulce,  
que le cupo al mortal, y en sus tendidas  
alas llevóse mi ventura toda..."  
(Acto II, Es. II, vs. 969-70/972-75)

<sup>61</sup> A. MENDOZA FILLOLA, "Aspectos de la tragedia neoclásica española", *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, 1981, pp. 369-389.

<sup>62</sup> Véase R.A. YOUNG, op. cit.

La protagonista confiesa antes de morir que tan sólo Lama es su tirano (Acto II, Es. V, vs. 1489) y éste, ante el cadáver de Elvira, considera su tiranía digna de castigo con estas palabras que cierran la tragedia:

Lama: "... que no es razón que impunemente cante  
su triunfo atroz mi ruda tiranía"  
(Acto II, Es. V, vs. 1533-34)

Especial atención por la fecha (1801) merece el tema del amor. Elvira, cual heroína romántica, encarna la concepción trágica del amor humano. Desde el comienzo de la acción y ante las razones de Leonor para que acepte el Decreto Real, antepone sus sentimientos; el ser amado representa para ella la vida misma:

Elv: "... dulcísima memoria del objeto  
por quien amo el vivir..."  
(Acto I, Es. III, vs. 184-85)

Dispuesta a defender su amor y la vida del ser amado –condenado injustamente a morir– envía a buscar a Lama, quien lejos de renunciar a ella, expresa la fuerza de su pasión impuesta por los cielos:

Lama: "Por mi tormento,  
y el vuestro me hizo amaros tan de el alma..."  
(Acto I, Es. V, vs. 416-17)

La heroína, finalmente, se resigna sacrificándose y así salva la vida de quien tanto ama.

En el acto segundo, mientras Elvira culpa a los cielos de su desgracia, Sousa –libre ya y arrastrado por su pasión– no puede dirigirse al destierro sin visitar a su amada. El encuentro entre los amantes (Acto II, Es. III) es de gran fuerza trágica. Elvira, a las pretensiones de Sousa para que huya con él, opone constantemente –como luego veremos– el deber sagrado del honor, tan sólo en una ocasión parece dudar:

Elv: "¡Cuánto al oírle mi virtud vacila!"  
(Acto II, Es. IV, vs. 1366)

El intento de suicidio por parte de Sousa, evitado por Elvira, y la llegada de Lama precipitan el desenlace. Mientras los rivales sacan sus espadas movidos por una común venganza, Elvira, que no ha dejado de sufrir, muere de dolor confensando:

Elv: "Víctima he sido  
de amor y honor en un funesto día...  
(...) ... Amor y Honor me matan ¡Ay!"  
(Acto II, Es. V, vs. 1469-70/97)



Este segundo acto de *La Elvira portuguesa*, celebrado ya el matrimonio entre la heroína y Lama, está concebido como un drama de honor típicamente castellano. Elvira, en el monólogo que pronuncia antes de llegar Sousa (Acto II, Es. II), expone ya la tiranía que el sagrado código del honor ejerce sobre ella, que le niega incluso la memoria del ser amado; al reencontrarse con Sousa, como mujer noble y casada, teme por su virtud, y le invita a partir (Acto II, Es. III). Su espíritu entra en conflicto cuando Sousa trata de convencerla para que huya con él; aunque atormentada por el amor se deja guiar en sus argumentaciones por el imperativo del honor, como se desprende de este diálogo:

Elv: “                  No despedaces  
                          mi corazón, pintándome delicias,  
                          que no puedo gozar.

Sou:                  ¿Quién te lo impide?

Elv: Un sagrado deber.

Sou:                  Es tiranía.

Elv: En mí, ya es ley, y respetarla debo

Sou: ¿Así cruel, mi ruego desestimás?

Elv: Virtud lo quiere así, y honor lo manda.”  
                          (Acto II, Es. III, vs. 1239-45)

La heroína, ante las continuas súplicas de su amado, le expone su concepto del honor, que coincide fundamentalmente con el de nuestro teatro nacional<sup>63</sup>. El honor del hombre, en este caso el del marido, está a cargo de la mujer, ella debe ser responsable y lo defenderá por encima de la vida; posee, por tanto, un valor absoluto:

Elv:                  “Tengo esposo, Sousa;  
                          Su honor está a mi cargo, y él pelagra,  
                          Si tú te satisfaces...  
                          (...)                  No, no exijas  
                          otra satisfaccion, pues transformada  
                          en mi deber, primero de mi vida  
                          verás el fin, que atropellado sea.”  
                          (Acto II, Es. III, vs. 1311-13/1316-19)

Este valor absoluto, cuya responsabilidad recae en la mujer, se pone de nuevo de manifiesto con la llegada de Lama, quien considera culpable a su esposa y mancillado su honor. Tan sólo el recelo, la duda, llevan al marido del drama áureo –y a Lama– a batirse con su ofensor, puesto que si le pierde, perderá la vida dentro de la comunidad a la que pertenece; en este sentido se dirige Lama a su rival:

<sup>63</sup> A. CASTRO, *De la Edad Conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961<sup>2</sup>.

Lama:“(...) matais mi honor, que es alma de mi vida?  
(Acto II, Es. V, vs. 1414)

Tan sólo la muerte, que también posee valor absoluto, puede resolver el conflicto.

Creemos que Zavala y Zamora al abordar los motivos fundamentales de *La Elvira portuguesa* ha optado por un criterio integrador. Si en el tema del poder fusiona elementos del teatro anterior con los propios de la tragedia neoclásica, en el tratamiento del amor está muy cercano a la sensibilidad romántica, y en el planteamiento del honor se muestra muy apegado a la tradición dramática nacional.

Respecto a los personajes, Elvira es la gran heroína trágica creada por la pluma de Zavala. Sousa, que posee algunos del héroe, está caracterizado teniendo como modelo el relato original. Donde encontramos una variación sustancial respecto a la narración francesa es en el personaje de Lama. Mientras que éste en la obra primigenia no ama a Elvira y la utiliza como instrumento para conseguir sus ambiciones, en la tragedia española, a juzgar por su confesión (Acto I, Es. V), siente un sincero amor por ella, aunque emplee métodos discutibles para que el matrimonio se celebre. Leonor conserva el papel de sirvienta fiel a Elvira.

En los aspectos formales, Zavala y Zamora sigue manifestándose contrario a las reglas dramáticas (recordemos el prólogo al lector que precede a la trilogía *Carlos XII, rey de Suecia* (1787)<sup>64</sup>. Sólo observa la unidad de acción. En cuanto a la versificación, se decide por una de las formas preferidas de la tragedia neoclásica, el romance heroico y en correspondencia con los personajes hace uso de un registro expresivo elevado, culto y grandilocuente. Una buena parte del léxico puede considerarse romántico: *funesto día, la más negra desesperación, aire de muerte su corazón respira,...* Todas estas frases pronunciadas con la entonación apropiada al momento dramático podían realzar el discurso y emocionar al espectador, así creemos que ocurrió en los soliloquios de Elvira a lo largo de toda la tragedia y en sus balbucientes palabras antes de morir.

En esta misma línea, para mover el ánimo del auditorio echa mano de recursos muy efectistas, a modo de ejemplo citamos la muerte de la heroína traspasada de dolor; la alucinación que sufre Elvira (Acto I, Es. IV) creyendo junto a ella a su amado mientras contempla su retrato; este recurso originado por la fantasía de la protagonista intensifica la fuerza de su amor; el intento de suicidio de Sousa, que no se lleva a término por la intercesión de Elvira, que de rodillas le detiene.

Todos estos recursos se ven enmarcados en una adecuada ambientación escénica, como se desprende de las acotaciones, que no sólo describen cómo es el decorado, sino que detallan, intercalándose entre los versos, qué gestos,

<sup>64</sup> R. FERNÁNDEZ CABEZÓN, *Lances y batallas...*, op. cit., pp. 73-74.

sentimientos, inquietudes... embargan al personaje. Estas acotaciones aproximan *La Elvira portuguesa* al sentir romántico, a lo que contribuyen los compases de música patética que suenan durante la representación<sup>65</sup>.

El dramaturgo obligado en parte por la situación de los teatros debido a la Reforma de 1799 y sabiendo que *Las jornadas divertidas* de Mme de Gómez siguen interesando al público<sup>66</sup>, elabora una tragedia en la que imprime su sello personal, por ello la denominación de original que recoge la edición de 1804 no parece tan desacertada. En este sentido, recordamos cómo unos años después, en 1834, el propio Larra defiende la originalidad de su comedia *No más mostrador* aunque la idea la tomara del dramaturgo francés Eugenio Scribe<sup>67</sup>.

Recapitulando, Zavala y Zamora en estas tres piezas toma como modelo *Las jornadas divertidas* de Mme de Gómez, pero en ningún caso se trata de una mera traducción, por el contrario, de forma rentable acomoda los relatos a las modalidades en las que se enmarcan, sin olvidar la tradición dramática española, la mentalidad y los gustos del público de su tiempo.

<sup>65</sup> Véase SUBIRÁ, J. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (Melodrama)*, Barcelona, C.S.I.C., 1949, V.I., pp. 213-16.

<sup>66</sup> *La Gazeta de Madrid* del martes 17 de febrero de 1801 nos informa de que *Las jornadas divertidas* de Mme de Gómez trad. por Driguet se venden en la Librería de Quiroga (Madrid) y otras ciudades españolas, a 136 rs. (en pasta) los 8 tomos.

<sup>67</sup> Véase I. VALLEJO GONZÁLEZ, "Larra y su relación con el teatro anterior", *Letras de la España Contemporánea, Homenaje a José Luis Varela*, op. cit., pp. 361-371.