

LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XVIII EN LA OBRA DRAMÁTICA DE GASPAR ZAVALA Y ZAMORA

por

ROSALÍA FERNÁNDEZ CABEZÓN

Parece innegable la influencia de la literatura francesa en la española durante el siglo XVIII, y de forma muy especial en el ámbito del teatro (1). Uno de los dramaturgos que acuden a fuentes literarias galas es Gaspar Zavala y Zamora, autor dramático muy prolífico en los últimos años de la centuria ilustrada y primeras décadas de la siguiente, famoso por sus comedias heroicomilitares, como la trilogía sobre *Carlos XII, rey de Suecia* (1786-87) (2).

Zavala y Zamora cultivará con gran éxito los géneros más aplaudidos del momento; así, comedias heroicas, sentimentales, mitológicas, de enredo, morales e incluso tragedias y piezas menores (3). Nuestro propósito es abordar las que se inspiran en la literatura francesa dieciochesca, no sólo en el campo de la dramática, sino también en el de la narrativa.

La comedia heroica *Acmet el Magnánimo* (1792) (4) guarda estrecha relación con el relato de Marmontel titulado *Solimán II*, incluido en sus

(1) LAFARGA, F., *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, I: *Bibliografía de impresos*, Barcelona, Ediciones de la Universidad, 1983, p. 11.

(2) FERNÁNDEZ CABEZÓN, R., *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990.

(3) Vid. COOK, Y., *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, University Press, 1959; MC. CLELAND, I.L., *Spanish drama of pathos, 1750-1808*, Liverpool, University Press, 1970 (2 vols.); PATAKY KOSOVE, J.L., *The "Comedia lacrimosa" and Spanish romantic drama (1773-1865)*, Londres, Thamesis Books Limited, 1978; CARNERO, G., "Sensibilidad y exotismo en un escritor entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora", *Canalobre*, nº 10, 1987, pp. 10-16.

(4) ZAVALA Y ZAMORA, G., *Acmet el Magnánimo* s.l.s.i.s.a. (Representada por la cía. de Eusebio Rivera, el día 9 de diciembre de 1792).

Contes Moraux (5). Este breve relato nos sumerge en el mundo oriental del serrallo y las esclavas europeas que encantan al sultán; esclavas que desean de regresar a su patria acuden a todos los ardides posibles, hasta que finalmente la francesa Roxelane acepta la mano del sultán y es elevada al trono. Zavala retoma la historia donde la había dejado Marmontel (6) y la adaptará a las características de la comedia heroica al entretener una compleja trama: Acmet, enamorado de su esclava Rakima, la convertirá en su esposa, hecho que no logrará la felicidad de la europea, llena de tristeza por permanecer lejos de su tierra natal. La llegada de dos esclavos franceses (Felelón y Thibault), padre y esposo, respectivamente, de Rakima, desencadena el conflicto dramático, que se resolverá felizmente porque el soberano, vencido a sí mismo de forma heroica, renuncia a la mujer y la dejará partir en compañía de su esposo y de su padre hacia Francia.

Asimismo, es la narrativa del vecino país la que le proporciona el argumento de dos comedias sentimentales, *El calderero de San Germán* (1790) y *Sélico y Berisa* (1799).

El Calderero de San Germán o el mutuo agradecimiento (7) sigue ya desde el título un relato francés, *Le chaudronnier. La reconnaissance réciproque*, perteneciente a la colección *Les veillés du châteaux*, escritas por la condesa de Genlis (8) y publicadas en 1784 (9). El argumento de la narración original es el siguiente: Madame du Varrone, a la muerte de su esposo, no logra que se le conceda una pensión, por lo cual se ve obligada a cerrar la casa e instalarse en una modesta habitación, sustentada por su fiel criado Ambrosio, que ha vuelto a su antiguo oficio de calderero; sin embargo, éste enfermará por exceso de trabajo y Madame Varrone acudirá en su auxilio. El médico que le atiende relatará el suceso a una dama de la corte, quien conseguirá para ambos una cuantiosa pensión.

El asunto se complicará en la comedia de Zavala, quien además de cambiar el nombre del calderero, Alfonso, incorpora nuevos elementos, todos ellos encaminados a potenciar el sentimentalismo en la escena. La condesa de Varrone pierde la pensión porque no corresponde al amor del secretario real Dronbell. Al igual que en el relato original será su sirviente quien la mantenga ejerciendo de calderero hasta que, extenuado, cae enfermo, siendo atendido por la condesa. Sin embargo, el desenlace va a sufrir una

(5) MARMONTEL, *Oeuvres de Mr. ...*, A París, Chez A. Belin, Imprimeur-Libraire, Rue des Mathurins, St. Y. Hôtel Cluny, tome deuxième, 1^{re} partie, pp. 17-28.

(6) Mc. CLELAND, I.L., *op. cit.*, t. II, p. 446.

(7) ZAVALA y ZAMORA, G., *El calderero de San Germán o el mutuo agradecimiento*, s.l.s.i.s.a. (Representada por la cía. de Eusebio Ribera el día 29 de enero de 1790).

(8) Mc. CLELAND, I.L., *op. cit.*, t. II, p. 446.

(9) CONDESA DE GENLIS, *Le chaudronnier. La reconnaissance réciproque* en *Les veillés de châteaux*, Biblioteca Nacional de París, pp. 59-104.

ligera variación. El marqués de Brancourt, otro pretendiente de la mujer, enumerará todo lo sucedido al rey, Luis XIV, y ambos disfrazados presencian cómo la condesa asiste con verdadera virtud al criado enfermo y cómo son atropellados por el indigno Dronbell. El soberano, finalmente, se descubrirá para recompensar a la dama y su sirviente con sendas pensiones, a la vez que castiga al secretario. La comedia termina con la unión de Brancourt y la condesa.

Las modificaciones de Zavala a la obra primitiva aunque dejan traslucir la pervivencia de la tradición dramática nacional (rey disfrazado que premia o castiga), toman un nuevo cariz a la luz de las ideas ilustradas: la virtud triunfa siempre frente a la injusticia de los poderosos; la virtud no sólo la poseen las personas de linaje sino también todas las personas que lo demuestren en su comportamiento. En este sentido, creemos que la comedia española se hace eco de la Real Cédula de 8 de marzo de 1783 (Nov. Recop. VIII, 23, 8) por la que se declaran honestas todas las profesiones, incluso las consideradas viles hasta ese momento (10), como leemos en los versos de Brancourt:

"Madama,
me precié toda mi vida
de racional. He creído 2720
que no hay de la esfera mía
a la de un pobre artesano
distancia; que es una misma
la nobleza de su carne
aunque sea tan distinta 2725
nuestra fortuna".

Zavala y Zamora traduce en 1799 las *Novelas Nuevas* de Jean Pierre Claris de Florian (11), una de las cuales, *Sélico*, titulada novela africana, será la fuente para su comedia sentimental *Sélico y Berisa*, estrenada ese mismo año de 1799 (12). La obra francesa pertenece al género de la novela corta (13) y presenta un dinámico hilo argumental: En la ciudad de Sabi, en la Costa de Guinea, vive -junto a su madre y hermanos- Sélico, enamorado y correspondido por Berisa, con quien espera casarse. La llegada del rey de

(10) DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Estado en el siglo VIII español*, Barcelona, Ariel, 1984², pp. 353-486.

(11) FLORIAN, *Nuevas Novelas*, Traducidas libremente e ilustradas con algunas notas curiosas e instructivas, por Don Gaspar Zavala y Zamora, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1799.

(12) ZAVALA y ZAMORA, G., *Sélico y Berisa*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799.

(13) ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *La novela del siglo XVIII en Historia de la literatura española*, 28, Gijón, Júcar, 1991, p. 302.

los Dahomai, Truro-Audati, con sus soldados provoca la huida de los tres hermanos y de su madre al bosque, pero al no tener con qué sustentarse deciden que uno de ellos se venda como esclavo. Sélico se presenta como bienhechor porque su vida carece de sentido al haber perdido en la invasión a su amada Berisa. Ya en la ciudad, conocen la oferta del soberano de dar 400 onzas de oro a quien entregue al culpable de haber profanado el serrallo. Sélico obliga a su hermano a delatarle y así obtiene la recompensa. Cuando se está preparando la ejecución, el protagonista reconoce en la esclava a Berisa, quien pretenderá salvar al joven porque es inocente; sin embargo, sus palabras no son atendidas y la ejecución sigue adelante hasta la llegada de un anciano, el padre de Berisa, el verdadero culpable. Finaliza la narración con el gesto generoso del monarca que donará una cuantiosa suma a los amantes, posibilitando su matrimonio.

El relato francés contiene ya situaciones melodramáticas y efectos teatrales (14) que Zavala, cultivador con éxito del género sentimental (15), incrementará a la hora de acomodarlo a la escena española. Observamos ya desde el título una variante. Sélico no es el único héroe, con él comparte el protagonismo la joven Berisa, quizás por mimetismo con otras piezas sentimentales del dramaturgo (*Ana y Sindhám*, *Jenwal y Faustina*, *Eduardo y Federica*) o quizás porque conociendo el atractivo de estas heroínas en el auditorio femenino (16) decida que la participación de la dama no se reduzca al desenlace como en la obra primigenia, por el contrario, su intervención se hace imprescindible en el desarrollo de la intriga. La comedia se inicia con la invasión por parte de Truro-Audati de la ciudad de Sabi, de donde huyen Sélico, sus hermanos y su padre. Berisa es apresada por Kariskan y conducida ante el soberano, quien prendado de su belleza le declara su amor, siendo rechazado por la joven. Esta escena, que se no halla en la novela francesa, se sitúa dentro de la más genuina tradición dramática y generará el conflicto teatral. Por su parte, Sélico, al creer muerta a su amada, se ofrece como salvador de su padre y hermanos y está dispuesto a venderse como esclavo. Entretanto, Truro-Audati que está enamorado apasionadamente de Berisa recibe la noticia de que un negro ha entrado en la estancia y surgen en él los inevitables celos; para disiparlos interroga a la dama, pero ésta preferirá la muerte antes de delatar al culpable. El rey, a fin de descubrir al ofensor, hará su oferta y será Sélico quien se presente. El dramaturgo español crea de nuevo una escena original: Berisa reconoce al reo, pero ahora es Sélico el que, cegado por los celos, le recrimina su inconstancia en el amor. Esta escena sigue las pautas tradicionales de todos los triángulos amorosos, a la vez que sirve para acrecentar la tensión y retardar el desenlace. Éste se

(14) *Ibíd.*, p. 302.

(15) PATAKY KOSOVE, J.L., *op. cit.*, cap. VIII.

(16) ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo VXIII*, Madrid, Castalia, 1987, p. 112.

producirá momentos antes de la ejecución, cuando el padre de Berisa acompañado de los hermanos de Sélico descubren la verdad al soberano, quien enternecido, no sólo vence su pasión amorosa, sino que además recompensa a los amantes con una cuantiosa suma, facilitando su casamiento.

Más nutrido es el grupo de obras dramáticas francesas del siglo XVIII que Zavala y Zamora acomodará con mayor o menor libertad al teatro español de su tiempo.

Los exteriores engañosos (17), representada en Madrid por la compañía de Rivera en agosto de 1795 (18), toma el asunto de la comedia francesa en cinco actos compuesta por Louis de Boissy (19) con el título *Les dehors trompeurs ou l'homme du jour*, estrenada en el Teatro Francés de París en 1740 (20). El argumento de esta pieza francesa es el siguiente: El barón, un hombre de mundo, ha dedidido casarse con la hija de un amigo, Lucila, que, aunque hermosa, le parece fatua. Entretanto, otro amigo, el marqués, está buscando desesperadamente a su amada, que resultará ser la misma que la del barón. La trama se complica cuando el hombre de mundo aconseja al marqués que la conquiste a cualquier precio sin recelar de que sea un amigo el engañado. Por último, falta el permiso del padre de la dama, Mr. Forlis, quien al comprobar la eficacia del marqués para conseguirle un gobierno y la ineptitud de su futuro yerno, sólo pendiente de lucirse en la corte, opta por conceder la mano de su hija al marqués, dejando burlado al barón.

Pensamos que si bien Zavala mantiene esta línea argumental, no hace una mera traducción sino una peculiar adaptación. En primer lugar, reduce los cinco actos a tres; para ello no duda en suprimir algunas escenas innecesarias y lo que es más importante, proporciona agilidad y dinamismo a la acción abreviando los largos parlamentos de la obra primitiva; este recorte viene motivado por la finalidad que pretende el dramaturgo español, más interesado en el enredo que en la actitud crítica y sentenciosa del francés; de ahí que aunque ponga en tela de juicio al *hombre del día*, título secundario en la obra gala, centre su atención en *Los exteriores engañosos*, aplicados a todos los personajes y de forma especial a Lucila, cuya breve intervención en la primera se verá alargada en la versión española, hasta el punto de ser uno de los personajes mejor caracterizados dramáticamente. Esta joven, afectando necedad e ingenuidad, consigue burlar al pretendiente paterno y unirse al hombre que ama. A semejanza de la *Dama Boba*, Lucila logra cumplir sus anhelos ayudada de esa simplicidad, que no es más que el fruto

(17) ZAVALA Y ZAMORA, G., *Los exteriores engañosos*, Ms. Biblioteca Municipal de Madrid, sig. 109-10.

(18) COTARELO Y MORI, E., *Isidro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales Martínez, 1902, t. II, p. 589.

(19) LAFARGA, F., *op. cit.*, p. 121.

(20) DE BOISSY, L., *Chef d'Oeuvres de...*, en *Petite bibliotheque des theatres*, à Paris, 1789.

ingenioso de su entendimiento. Los versos que cierran el acto primero permiten al espectador/lector sentirse partícipe del engaño:

LUCILA. "Sepa yo con artificio
ser fatua para con todos
y sabia para conmigo".

Otro aspecto que diferencia a la comedia española de la fuente es la inclusión de los graciosos. En la francesa los criados son meros interlocutores de sus señores; dialogan con ellos y, sobre todo, sirven para anunciar la llegada de otros personajes. En la obra de Zavala, aunque su participación no es excesiva, creemos que poseen rasgos de la figura del donaire; así Borgoñón, criado del marqués, y Liseta, sirvienta del barón, ya que ambos aportan con humor y gracejo el sentido crítico al mundo ideal de sus amos (21).

Para acercar esta obra extranjera al público español de su época, Zavala —siguiendo moldes de la comedia de enredo— creará varios encuentros entre los amantes (Lucila y el marqués); por su parte, en la pieza original, sólo hallamos una escena, al final del acto IV, en la que los protagonistas expresan su amor de forma tópica.

El desenlace también sufrirá algunas variaciones en su discurrir. En la francesa el barón está convencido de que Lucila le ama porque ha encontrado una carta que, creyendo se dirige a él, así lo afirma; por ello, cuando Mr. Forlis impide que su hija se una al barón éste presenta la misiva que, como descubrirá la dama, estaba destinada al marqués. En la adaptación española la escena del billete posee cierta originalidad, puesto que el dramaturgo para sostener por más tiempo la tensión dramática no deja que la carta caiga en manos del barón y el marqués llega a tiempo para hacerse con el papel y salvar a Lucila en tan comprometida situación. Este cambio obliga al marqués a pedir la mano de su dama a Mr. Forlis, quien se la concede como muestra de su agradecimiento por el gobierno concedido. Esta divergencia no debió gustar al crítico del *Memorial Literario* quien después de elogiar la versión española hace el siguiente reparo: "Sólo es de extrañar que el traductor haya trastornado enteramente el desenlace del original, que era mucho más cómico y natural que el que le ha substituido" (22).

La comedia de enredo titulada *El confidente casual* (1803) se basa en su homónima francesa *Le confident par hasard* (24), pieza en un acto de Louis-François Faur (25). Cotejadas ambas, opinamos que Zavala y Zamora en

(21) Vid. FERNÁNDEZ MONTESINOS, L., "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", en *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1967.

(22) Cit. por COE, A.M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935, p. 94.

(23) ZAVALA y ZAMORA, G., *El confidente casual*, Madrid, Librería de González, 1803.

(24) *Le confident par hasard*. Comédie en un acte, París, De l'Imprimerie-Demonville, s.a.

(25) LAFARGA, F., *op. cit.*, p. 77.

este caso concreto sí que hace una traducción, si bien amplía los diálogos a fin de alargar el acto único de la obra francesa en los tres de la española. El asunto que dramatizan entronca con una de las preocupaciones de la época, los matrimonios por interés entre personas de muy desigual edad. El enredo se desarrolla porque los jóvenes amantes, incitados por la criada de la dama, pretenden burlar a los padres; todo el plan es escuchado por Blenvill, padre del galán, quien se hará pasar por confidente y así engañar con la verdad. La trama se resolverá felizmente porque Blenvill renuncia a la mano de Felicia en favor de su hijo Floricur.

El imperio de las costumbres (1801) es otra pieza dramática de Zavala que, como él afirma en la portada de la primera edición, está "sacada de la Tragedia, que con el mismo título escribió en Francés Mr. Le Miere" (26); dicha "tragedia" con un título compuesto *La veuve du Malabar ou l'empire des coutumes*, fue estrenada en 1770 (27) y cuyo argumento resumimos: Lanasa, a la muerte de su esposo, debe ofrecerse a las llamas como exige la ley, pero, reconocida como hermana del joven Bracman, éste intenta salvarla pidiendo ayuda al general francés, quien decide intervenir movido por razones humanitarias, sin saber que la viuda es su antigua amada. Después de varios incidentes, Lanasa será salvada del fuego y el general deroga esta bárbara costumbre.

La comedia española considerada por Lafarga una traducción (28), presenta diferencias que, aunque no esenciales, sí que modifican la obra original y la aproximan al público español del momento. En primer término, Zavala incluye un nuevo personaje, Darvi, gobernador de la plaza, quien resultará ser padre de Lanasa y del joven Bracman, lo que dará lugar a un doble reconocimiento en una escena de gran emotividad (Acto II, Esc. VIII). Por otra parte, el dramaturgo español que sigue a Lemierre hasta la mitad de la obra, en el Acto III, escena VI, introduce una novedad: el encuentro entre Montalbán (comandante y no general) y la víctima, encuentro que por sí solo ya es muy efectista, pero que además es de gran rendimiento dramático al variar el desarrollo de la trama. En la obra original Lanasa no acepta el apoyo de su hermano y resignada se dirige a la muerte, de la que será salva-da por el general francés con gran sorpresa suya al reconocerle como su antiguo amado; por el contrario, en la versión española, a raíz de esta entrevista entre los antiguos amantes, la joven viuda ha recuperado las ganas de vivir y está dispuesta a que su hermano la oculte; sin embargo, descubiertos y apresados por los Bracmanes, sólo la intervención de Montalbán y su ejército puede desencadenar el feliz desenlace.

(26) ZAVALA Y ZAMORA, G., *El imperio de las costumbres*, Madrid, En la Oficina de Ramón Ruiz, 1801.

(27) LEMIERRE, M., *La veuve du Malabar ou l'empire des coutumes*, Tragédie en cinq actes (En la portada, estrenada por los comediantes del rey en 1770 y repuesta en 1780).

(28) LAFARGA, F., *op. cit.*, p. 148.

Por último, apreciamos divergencias entre ambas a la hora de llevarlas a las tablas, según se desprende de las acotaciones. La francesa tan sólo apunta de forma muy lacónica el marco en el que se desenvuelve la acción, por su parte Zavala y Zamora —maestro en elaborar espectaculares escenarios (29)— muestra sus dotes en el acto IV, al recrear el ambiente que debe rodear el sacrificio ancestral y para ello nada mejor que revisar las detalladísimas acotaciones; entre la escena segunda y tercera leemos:

“Lo más interior del foro le ocupará la fachada de la Pagoda o Templo, con puerta grande y usual: el resto del teatro será un atrio espacioso, cerrado por ambos lados de verjas, tiradas línea recta, desde la pared del Templo, hasta el mismo antiteatro: de trecho en trecho las divide un alto pedestal, o bien pirámide de piedra, y sobre cada uno se verá un busto de mujer indiana: advirtiéndolo, que todo aquel sitio debe verse denegrido. A la derecha, dentro del atrio, se verá una gran pira de leña y a su lado un pequeño tablado que la domina, con escalera para subir a él. Los bastidores de peñas escarpadas”.

Esta cuidada escenografía se ve completada por la música y el canto cuando hace su entrada la víctima y su séquito, según expresa la acotación de la escena nueve:

“Lanasa como antes en medio de las vírgenes indianas, vestidas de lino, y coronadas de flores, por las puertas del Templo, cantando el Himno que sigue. Fátima, el Gran Bracman, Darvi, el Pueblo Indiano y poco después el Joven Bracman, el Oficial y algunos soldados indios.

HYMNO

Reciba el tierno esposo
en la celeste esfera
la fe más verdadera
del conyugal amor”.

Esta grandiosa puesta en escena halaga fundamentalmente los sentidos de los espectadores. La vista se ve regalada con todos los objetos que forman el decorado, la indumentaria de los personajes y la iluminación, donde el claroscuro producido por el fuego del ara crea un ambiente entre mágico y misterioso. El sentido del oído es recreado a través del preludio y del himno cantado. El tercer sentido halagado es el olfato, mediante el cual se percibe el aroma de las flores que adornan las sienes de las vírgenes.

A modo de colofón, Zavala desea cerrar la obra con una escena semejante a la de sus comedias heroicomilitares. Los franceses irrumpen en el escenario “todos con los aceros desnudos”, ante lo cual el pueblo y el Gran Bracman reaccionan “invocando arrodillados la piedad de Montalván, el cual

(29) Vid. CARNERO, G., “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, pp. 21-36; FERNÁNDEZ CABEZÓN, R., *op. cit.*, pp. 79-87 y 135-139.

con un ademán calma el furor de los suyos, mientras el Gran Bracman, huyendo de mirarle, muestra con extremos su admiración y despecho”.

La tragedia en un acto *Semíramis* (1793) (30) es una adaptación (31) de la tragedia que con el mismo título compuso Voltaire en cinco actos (32). La versión de Zavala, reducida al acto único, prescindirá de los dos primeros actos de la tragedia gala, tomando de los tres restantes tan sólo los elementos medulares para el desarrollo de la intriga; del tercero, la elección de esposo por parte de Semíramis, que recaerá en Arsace, sin saber que es su propio hijo, y consecuentemente, la aparición de la sombra de Nino, quien promete al joven el trono de Asiria si desciende a su tumba e inmolara en ella una víctima; del cuarto, el descubrimiento de la verdadera identidad de Arsace por el gran sacerdote Oroes, quien le reconocerá como el príncipe Ninias, cuya misión es vengar la muerte de su progenitor; y del quinto, el desenlace: Arsace (Ninias) se dirige al sepulcro de Nino en busca del homicida de su padre, pero confundido por la oscuridad da muerte a su madre, la reina Semíramis, cumpliéndose así el vaticinio.

El dramaturgo español, sin desvirtuar la tragedia original, hace una versión mucho más efectista y espectacular. A ello contribuyen, sin duda, sus grandes cualidades para crear suntuosas ceremonias, tal es el caso de la entrada triunfal de Arsace en el salón del trono, descrita en esta desbordante acotación de la escena tercera:

“Otán pone a Semíramis la Corona y Manto; Oroes le da la mano para subir al Trono, quedando de pie en la segunda grada de él, y Otán en la primera. Los Sátrapas a un lado, y los Magos a otro. Al son de un agradable marcha instrumental salen por la derecha algunos Soldados Persas y Scitas con cadenas y desarmados, seguidos de los Soldados Asirios, que se presentan cargados de diferentes despojos; y el último Arsace en Carro Triunfal conducido por algunos Reyes de los dominios de Oriente, que se distinguirán en la variedad de sus trages. Al compás de la marcha dan una vuelta entera al Teatro, hasta que formando los Asirios un semicírculo, quedan ocupando la Escena, con los prisioneros en el centro: el Carro llega otra vez a la derecha y luego que desciende de él Arsace, podrán retirarle algunos de los soldados”.

Exotismo en los diversos trajes militares, trofeos, objetos simbólicos, música, decorados... contribuyen a sumergir al espectador en ese ambiente mítico que siempre ha envuelto la leyenda de esta famosa reina babilónica (33).

(30) ZAVALA Y ZAMORA, G., *Semíramis*, s.l.s.i.s.a. (En la librería de Cerro).

(31) LAFARGA, F., “Traducciones manuscritas de Voltaire en la Biblioteca de Menéndez Pelayo”, *B.B.M.P.*, LII (1976), p. 268.

(32) VOLTAIRE, J.M.A., *Semíramis*, en *Chefs d'Oeuvres dramatiques de...*, París, Stéécotype d'Herban, 1819, v. III, pp. 174-250.

(33) HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 218.

Refundición de otra tragedia francesa es *Zenobia y Rhadamisto* (1799) (34). En 1711, Prosper Jolyot de Crébillon estrena en París, con clamoroso éxito, la tragedia en cinco actos *Rhadamiste y Zénobie* que será traducida al español en 1784 (35). Zavala utiliza esta obra, original o traducción, como fuente para su tragedia de 1799 (36), representada en el coliseo del Príncipe por la compañía de Francisco Ramos y teniendo a Isidoro Máiquez como protagonista (37).

Crébillon, apoyado en un asunto de la antigüedad (38), lleva a las tablas una entretejida fábula. Zenobia, bajo el nombre de Ismenia, narra a Phenisa las vicisitudes por las que ha tenido que pasar antes de convertirse en esclava de su tío Phrasmanes; hija de Mitrídates, rey de Armenia, hubo de presenciar cómo su propio marido Radamisto, instigado por Phrasmanes, mata a Mitrídates y se apodera del trono; sin embargo, esta sublevación encabezada por Tíridate obliga a los esposos a huir; en esta fuga, Zenobia es arrojada al río Arages por Radamisto para que no caiga en poder del vencedor, siendo salvada y vendida como esclava a su tío Phrasmanes, cuyo segundo hijo, Arsames, se ha enamorado de ella. El relato es interrumpido por este príncipe, quien le comunica que el soberano desea hacerle su esposa y elevarle al trono, petición que la joven rechaza. Ese mismo día ha llegado a la corte, en calidad de embajador romano, Radamisto; a él acudirá Arsames para pedirle ayuda contra la tiranía de su padre, provocando el encuentro entre los esposos y el descubrimiento a Arsames de la verdadera identidad de ambos. La concordia entre los hermanos hace sospechar a Phrasmanes una posible traición; a fin de evitarla, apresa a Arsames y parte en busca del romano y al hallarle con la esclava le da muerte sin conocer que es su hijo Radamisto. La tragedia finaliza con el arrepentimiento del monarca y la unión de Arsames y Zenobia, que serán nombrados reyes de Armenia.

Zavala y Zamora sigue sustancialmente los cuatro primeros actos aunque abreviados a dos. El tercero —que debería coincidir con el quinto— si bien es semejante en el desenlace, es un acto de elaboración personal. Phrasmanes, conocedor del amor entre Zenobia y Arsames, trata de engañarles para que se unan en matrimonio y así poder vengarse de ellos; enlace que los jóvenes no pueden aceptar porque Radamisto permanece con vida, lo que desvelará la auténtica personalidad de Zenobia. La huida de ésta y de

(34) ZAVALA Y ZAMORA, G., *Zenobia y Rhadamisto*, Madrid, Admón. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799.

(35) CRÉBILLON, P.Y. de, *Rhadamisto y Zenobia*, traducida al español por D.A. E.N., Madrid, por Hilario Santos Alonso, 1784.

(36) LAFARGA, F., *Las traducciones españolas...*, op. cit., p. 258.

(37) COTARELLO Y MORI, E., op. cit., t. II, p. 160.

(38) HOMO, L., *Histoire Générale. Histoire Ancienne. Histoire Romaine*, París, Presses Universitaires de France, 1941, v. III, pp. 264-266.

los dos hermanos desencadena la ira del soberano, quien creyéndose injuriado, mata al romano. Al reconocer en el moribundo a su hijo Radamisto, se arrepiente y permite el casamiento de Zenobia y Arsames, a la vez que les declara monarcas de Armenia.

Además de las diferencias observadas en este último acto, la muerte del protagonista no acontece de forma similar; en Crébillon es el propio Phrasmanes quien narrará su enfrentamiento con el embajador romano, al que atravesará con un puñal. En la refundición de Zavala, padre e hijo luchan en escena, pero éste, cual héroe trágico, suelta el estoque para no herir a su progenitor; esta actitud provoca que Arsames se interponga entre ambos y cuando el rey enfurecido se lanza contra él, es apartado por Radamisto, quien recibe la estocada mortal.

La ceremonia nupcial entre Arsames y Zenobia es creación original del dramaturgo español. Supone una novedad en la trama, a la par que posibilita la introducción de un majestuoso escenario, con el que se inicia el acto tercero.

"Suntuoso templo dedicado al sol, cuyo simulacro, se verá colocado al frente y delante de él una ara con el fuego sagrado. Marcha agradable. Las vírgenes coronadas de mirto y rosas".

La acotación no es excesivamente amplia, pero sí rica en detalles: decorados, símbolos, luz (fuego), música, etc., es decir, incluye un buen número de elementos para atraer al expectante público madrileño de finales de la centuria ilustrada.

En conclusión, Gaspar Zavala y Zamora, siguiendo tendencias de la época, busca en la literatura francesa del siglo XVIII las fuentes para algunas de sus obras dramáticas. Tres de sus comedias se inspiran en la narrativa gala con desigual intensidad. Mientras que *Acmet el Magnánimo* tan sólo recoge el ambiente exótico de una corte oriental, por su parte *El Calderero de San Germán* y *Sélico y Berisa* siguen el relato original, aunque el dramaturgo español acude a diversos recursos a fin de acomodarlas al género teatral. De las cinco piezas que se basan en la dramática francesa, creemos que la única que no aporta nada, y, por tanto, se la puede tildar de traducción es *El confidente casual*; las cuatro restantes las consideramos adaptaciones o versiones porque Zavala imprime a todas ellas su sello personal, teniendo en cuenta la tradición dramática española y los gustos del público de su tiempo (39).

Universidad de Valladolid

(39) ANDIOC, R., *op. cit.*, pp. 27-121.