LA TRADUCCIÓN DE *LE BOSSU* DE PAUL FÉVAL POR JUAN BELZA

ÀNGELS SANTA
UNIVERSITAT DE LLEIDA

Puede constatarse el gran éxito de Féval en España a través del conocimiento de este autor que posee el público español y de la repercusión de sus obras en nuestro país. Sin duda este éxito debe situarse ya en las primeras producciones del escritor. Y se trata por lo demás de un éxito duradero, ya que el lector español permanece fiel al escritor de Rennes y algunas de sus obras continúan siendo objeto, incluso en nuestros días, de nuevas adaptaciones y traducciones.

La fama de Féval en España nace con la traducción de una de sus obras más conocidas *Los misterios de Londres*. Tenemos una nueva versión de esta novela publicada hace poco en nuestro país por las ediciones Maewa, lo cual es un fehaciente testimonio de la vitalidad del escritor en los inicios del siglo XXI.

Según constata José F. Montesinos, una de las primeras traducciones de Féval, si no la primera, se presenta en nuestro país como un plagio. Se trata de *La espada del rey don Pelayo*, publicada por N. M. (Nicolás Magán) en el *Semanario pintoresco* en 1843, que fue reproducida más tarde, en 1863, en la colección de novelas *El Correo de Ultramar* con el título de *Los armeros de Toledo* (véase Montesinos 1982: 94, n. 257). Esta vez su paternidad correspondía a Féval. Se trata de uno de los primeros textos de Féval, poco citado por los biógrafos o los estudiosos de este autor[1]. Toledo obsesionaba a Féval, a causa de la

[1] Jean-Pierre Galvan no la menciona en su estudio sobre Féval (véase Galvan 2000). En el artículo "Éditions des œuvres de Paul Féval au XIXe siècle" inserto en el Catalogue de la Bibliothèque Municipale de Rennes, 1987, se menciona *Les Armuriers de Tolède* en el volumen 1 de las *Œuvres* de Paul Féval; H. Boisgard, 1853-1854, 16 tomes en 3 vol., gr. In-8, sin que exista ninguna otra mención a esta obra de Féval.

merecida fama que había adquirido en la fabricación de espadas. Las referencias al acero toledano son frecuentes en la obra fevaliana así como en las novelas de capa y espada del siglo XIX. Los oficios relacionados con el manejo de las armas revisten una gran importancia en el escritor y así, Henri de Lagardère se convierte en cincelador durante su estancia en España y ejerce ese oficio llegando a ser un experto de renombre en el mismo. *Los armeros de Toledo* forma parte sin duda de una serie de obritas escritas en torno a 1843 y publicadas primero en revistas antes de aparecer en volumen.

Entre 1844 y 1845 encontramos seis traducciones de *Los misterios de Londres*. Ello nos da una idea del éxito inmediato de Féval en España. Es evidente que hay que tener en cuenta la moda... En este momento los misterios y la novela folletín están a la orden del día, lo cual justifica sin duda la predilección que los españoles manifiestan por este escritor. Sin embargo, hay que constatar que el interés perdura, continuando a lo largo del siglo XIX y durante el siglo XX.

Los autores españoles de la época se quejan al principio de la difusión de Féval en España así como de la de otros autores que cultivan los mismos géneros, y que nos llegan a través de la traducción. La gran cantidad de traducciones registradas impide el desarrollo de la novela y de la literatura autóctona en general. Gran parte de la literatura española posee con frecuencia, durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, hasta el momento en que empiezan a superarse las consecuencias de la guerra civil española del 36, un rostro extranjero. Las traducciones están de moda. Los escritores traducidos se perciben muchas veces como escritores propios ya que alientan un imaginario colectivo que necesita de un sustento determinado, proporcionado precisamente por la literatura popular. Este tipo de literatura se convierte en internacional, no tiene patria ni posee otra ley distinta a la del género al que pertenece. Ello permite asimilar como propios a los diferentes escritores, ya que traducen las obsesiones fundamentales de los lectores, o simplemente de los receptores.

Féval publica en 1857 su novela más celebre, *Le Bossu*, novela de capa y espada, escrita según el modelo patentado por *Les Trois Mousquetaires*. Esta novela consagra a Féval, convirtiéndole en un clásico del género. Nadie esperaba un triunfo parecido. Los personajes de Lagardère, de Aurora de Caylus, de Aurora de Nevers, de Gonzague, se convertían en arquetipos, en paradigmas de las virtudes o de los vicios eternos de la humanidad. Honor, fidelidad, pureza, traición poseían a partir de ese momento rostros y nombres concretos.

La novela es objeto durante el siglo XIX de cinco traducciones o adaptaciones aunque su auge más representativo se sitúe en el siglo XX. La primera de estas traducciones corresponde a *La Correspondencia de España* en 1861 en Madrid y pertenece a doña Joaquina García Balmaseda. La última se localiza en Málaga y data de 1892. Entre ambas se sitúan la traducción de Manuel G. Irtuate, en 1862, editada en México por la imprenta de V. G. Torres; la de Málaga, en 1879, editada por la imprenta y librería de Ambrosio Rubio y la del folletín *La Publicidad*, editada en Barcelona por la imprenta de Henrich y Cía en 1892.

El éxito de esta novela se explica debido a la utilización de todos los tópicos o lugares comunes que se repiten sin cesar en este tipo de producciones y que deleitan al público amante de las mismas. El resumen de su argumento pone de relieve estas características que acabamos de mencionar.

Féval nos cuenta en su novela la lucha de Enrique de Lagardère, caballero pobre y sin apoyos, contra el príncipe de Gonzague, rico y poderoso señor, primo del futuro Regente de Francia. Lagardère no pudo evitar el asesinato del duque Felipe de Nevers a manos de Gonzague, en los fosos del castillo de Caylus, pero si pudo arrebatar al asesino a una niña que recibe en secreto de manos de su propia madre; se trata de Aurora, la hija de Nevers. Gonzague denuncia a Lagardère como asesino del duque; huyendo del poderoso señor el caballero se refugia en España donde durante diecisiete años cuida de la niña, salvaguardándola de los intentos destructores de Gonzague y llevando a cabo su terrible venganza en la persona de todos los espadachines que participaron en el complot que acabó con el asesinato de Nevers. Todas las ejecuciones llevan la marca de Lagardère, la celebre estocada de Nevers. Gonzague desea ardientemente acabar con Aurora, puesto que esta constituye el último obstáculo que le separa de la fortuna del duque de Nevers. Cuando Aurora alcanza la mayoría de edad, Lagardère regresa a Francia y bajo el disfraz de un jorobado consigue descubrir al asesino de Nevers. El caballero de Lagardère desenmascara al traidor en presencia del Regente y de toda la nobleza de Francia, tras una serie de espectaculares y rocambolescas peripecias. Finalmente acabará con él en un duelo lleno de suspense. Aurora recupera su fortuna y lo que es más importante, encuentra por fin a su madre y puede gozar de su cariño. Locamente enamorada de Lagardère, contrae matrimonio con él, convertido en conde por el Regente, con la promesa de más altos honores en el porvenir.

Como era costumbre en la época, Féval extrajo de su novela un melodrama conjuntamente con Anicet Bourgeois, experto en este tipo de

adaptaciones que se encargaría sin duda de lo fundamental del trabajo. Le denominamos melodrama ya que creemos que el texto reúne las características del melodrama, pero en la obra publicada aparece la mención "Drama en cinco actos". Efectivamente, si seguimos la definición de Anne Ubersfeld -esta erudita nos proporciona una descripción del melodrama pensada para Pixérécourt- veremos que se adapta perfectamente, con las mínimas diferencias, al *Bossu.*

> Le mélodrame est un genre codé, un système rigide, et les personnages en sont des "types" préconstruits. D'abord le Traître, avide et hypocrite, dont le mot est "dissimulons!". [Reconocemos ahí el retrato de Gonzague]. En face de lui, son adversaire, le Héros, désintéressé: il agit par un pur mouvement de sa vertu, il n'est pas amoureux et ne recevra de récompense que de sa conscience. [Lagardère en un principio es alguien totalmente desinteresado, que vemos actuar en los fosos del castillo de Caylus primero y luego protegiendo a la pequeña Aurora siguiendo los dictámenes de su virtud; más tarde únicamente, se enamora de Aurora, pero su amor es un amor puro en el que encuentra la recompensa a sus desvelos]. La Jeune Fille est la victime désignée, dont le Traître convoite la personne et la fortune; souvent enlevée, elle reste pure et vierge, convenances obligent. [Se trata de Aurora de Nevers, cuya fortuna ambiciona Gonzague; el traidor pretende asimismo hacerla desaparecer; secuestro y pureza constituyen los núcleos claves en el desarrollo de la acción]. Reste le Père, qu'on a persécuté et qui retrouve à la fin, grâce au Héros, sa famille et son rang. [En *Le Bossu*, no existe el padre, su figura se halla representada por la viuda de Nevers y por la tumba del duque; la viuda recupera a su hija y el nombre de su marido, es decir reanuda el hijo familiar, gracias a Lagardère]. Le roman familial est dans le mélodrame l'image de la société. [Afirmación válida también en esta obra]. (Ubersfeld 1993: 90)

Para esta autora el desenlace establece asimismo una diferencia entre melodrama y drama.

> Inutile de dire que le drame romantique, qui utilise certains des outils du mélodrame (reconnaissances, poison, objets-symboles, espions...) en prend le contrepied. Au mélo tout s'arrange, dans le drame rien ne s'arrange. Le mélo est d'une chasteté absolue, ce que n'est pas le drame. (Ubersfeld 1993: 90-91)

De nuevo, *Le Bossu* funciona como un melodrama, ya que el desenlace es feliz; la aventura termina bien. Es asimismo de una castidad ejemplar. No obstante, las fronteras entre drama y melodrama nos

parecen menos claras de lo que se deduce de las definiciones de Anne Ubersfeld. Pensamos que entre ambos conceptos existen muchas interrelaciones y en nombre de estas influencias está permitido dudar en el momento de etiquetar una obra: la fluctuación genérica es en estos casos bastante clara y los estudios sobre el melodrama confirman este supuesto. Una simplificación excesiva puede resultar pedagógica pero difícilmente da cuenta de la realidad.

Hemos señalado que Féval escribió este melodrama juntamente con Anicet Bourgeois. Este autor se impuso muy pronto, a partir de la edad de veinte años, como un maestro del melodrama. Se especializó también en el desglose y la puesta en escena de las novelas folletín, como el propio *Bossu* (véase Thomasseau 1984: 77). La obra se representó por primera vez en París, en el teatro de la Porte Saint-Martin el 8 de septiembre de 1862. Continuó en cartel, sin interrupciones, hasta el 23 de mayo de 1863. Luego regresó a escena en el mismo teatro entre el 20 de enero y el 27 de marzo de 1867 con éxito parecido. El triunfo revistió tal envergadura, señala Jean Pierre Galvan, que en diciembre de 1862, a petición del emperador Napoleón III, la compañía del teatro parisiense fue invitada a dar una representación excepcional en Compiègne, mientras que la obra se estrenaba de manera triunfal en Londres y luego en Bruselas (véase Galvan 1990: 70). René Polette insiste también en este éxito.

> Il est un roman qui souleva grand intérêt lorsqu'il se déroulait en feilleton dans le journal *Le Siècle* en 1857 et qui n'en rencontra pas un moindre quand il fut porté au théâtre de la Porte Saint-Martin le 8 septembre 1862 par Anicet Bourgeois et Paul Féval, c'est *Le Bossu*, drame en cinq actes et douze tableaux. Le beau Mélingue, au torse olympien, tenait le rôle de chevalier de Lagardère, tantôt difforme, tantôt svelte. [...] La pièce avait subi quelques transformations par rapport au roman, mais le public du boulevard ne l'en ovationna pas moins. (Polette 1987: 85)

Escritores de la talla de Émile Zola manifiestan asimismo su particular predilección por esta obra de Féval:

> Je ferai un aveu, c'est que parmi les drames de cape et d'épée du répertoire romantique, drames que j'ai en médiocre estime, le *Bossu* a toujours été celui qui m'a le plus vivement intéressé. Il est fou comme ses aînés, cela va sans dire; il entasse les invraisemblances avec une désinvolture stupéfiante; il travestit l'histoire, procède par toutes les

> ficelles connues, s'égare en déclamations; mais il a un mouvement de tous les diables et rencontre en chemin des situations originales. C'est une pièce de tréteaux fort réussie[2].

En España existe una primera traducción de la obra, que hoy nos ocupa en este trabajo. Se trata de *El jorobado*, drama en cuatro actos y diez cuadros, arreglado para la escena española por Juan Belza[3] y representado en el teatro Novedades la noche del 30 de enero de 1863 con gran éxito. El mismo año se publica el texto escrito de la obra en Madrid, en la Imprenta de T. Fontanet, situada en la calle Libertad, 29. La traducción es bastante fiel, aunque debemos constatar que el texto es objeto de una adaptación cultural importante.

Existe otra traducción más tardía y más fiel al espíritu y a la letra franceses, traducción editada en Barcelona, en la Biblioteca del teatro popular, según arreglo de Luis Suñer Casademunt. Esta vez se trata de un drama en diez actos. Dicha obra se representó por primera vez en Cádiz, en el teatro del Circo, el 20 de abril de 1915.

Juan Belza, el traductor-adaptador, es un escritor de carácter romántico, contemporáneo de Gustavo Adolfo Bécquer, que consagró gran parte de su actividad al arreglo y adaptación de obras teatrales, que con frecuencia se presentan en el momento de la edición como propias. Resulta difícil, si no se trata de obras muy conocidas, reconocer a veces la autoría original. La publicación del *Jorobado* no menciona el nombre de su autor ni tampoco el del coautor de la versión teatral, Anicet Bourgeois. Entre sus obras más representativas podemos destacar: *Los hijos del pueblo*, *Las mujeres de mármol*, *El hijo del ciego*, *El ángel de la casa*, *Los contrabandistas del Pirineo*, *Amor de padre*, *Leopoldina de Nivara*, *La serpiente de los mares*, *Isabel de Hungría*, *Una pecadora*, *Un Corpus de sangre*, *Lo que se ve y lo que no se*, *Torbellino*, *El orgullo*, *La capa de José*, *Los dos primos*, *Una pantera de Java* y *El último pichón*.

También realizó varias zarzuelas: *Roquelor* con música de Oudrid y Caballero, *Ardires y cuchilladas* con música de Antonio Reparaz, *Una aventura en Marruecos* con música de Florencio Lahoz, *Peluquero y marqués* con música de Luis Cepeda, *El perro del hortelano* y *A Rusia por Valladolid*, ambas con música de Luis Velasco.

Sin duda alguna el punto de partida de la adaptación de Juan Belza es la obra de Féval y Anicet Bourgeois, drama éste en cinco actos y 12 cuadros mientras que el de Belza tiene 4 actos y 10 cuadros. Y ello a

[2] Émile Zola, *Le Bien public*, 19 de noviembre de 1877.

[3] Puede verse sobre esta obra un estudio anterior mío (Santa 1999).

pesar de la falta de mención de los autores franceses en el texto publicado, que puede deberse a la universalidad y popularidad del drama que hacían innecesaria la mención o bien a un olvido deliberado o inconsciente. Y a pesar también de que Belza ha creído oportuno realizar toda una serie de modificaciones.

Estas se patentizan, aun antes de enfrentarnos con el texto propiamente, ya que en el reparto de papeles comprobamos que algunos nombres de los personajes han sufrido cambios importantes.

Cocardasse y Passepoil se convierten en Macario y Modesto, que a su vez reciben los nombres de Pocapena y El Novicio. Peyrolles es Cayrol, de sonoridad próxima. Staupitz en convierte en Estopin. Luis Suñer Casademunt, mucho más respetuoso con el texto, traduce en 1915 el nombre de este personaje por Estropajo siendo la única licencia que se permite. En ambos casos se trataría a nuestro entender de españolizar el nombre, un tanto bárbaro para la fonética española; ello no reviste mayor importancia ya que se trata de un personaje secundario. La gitana Flor, compañera de Aurora, se convierte en Estrella y algún que otro personaje secundario desaparece. Siguiendo en este terreno de la onomástica, el albergue o la hospedería de la *Pomme d'Adam* (traducida como Manzana de Adán por Luis Suñer) se convierte en del Buen Pastor en el texto de Belza.

Difícil es aventurar una hipótesis que justifique o simplemente explique esos cambios de nombre, que nos parecen en la mayor parte de las ocasiones totalmente gratuitos, y sobre todo cuando ciertas denominaciones como la de Cocardasse y Passepoil eran clásicas y caracterizaban a los personajes. Puede explicarse por el deseo de españolizar al máximo los personajes y sus denominaciones, pero en este caso se introducen, a parte de elementos cómicos que se encuentran inherentes a determinados nombres, otros significados. Es el caso de Pocapena y el Novicio. Estos actúan como sobrenombres y en el segundo creemos que se busca reanudar con la tradición goliardesca de monjes alegres y un tanto ligeros de cascos, que sienten especial predilección por las mujeres y las tabernas. El nombrarlos Macario y Modesto, nombres de sonoridad muy parecida, obedece sin duda a ese deseo de redoblamiento de la personalidad, de complementariedad que existe en ambos personajes.

Tratar de explicar por qué Flor se convierte en Estrella resulta más comprometido. Ambos son nombres que las gitanas pueden aceptar con facilidad. Tal vez Estrella posea mayor belleza y mayor evocación, y esta unido al mundo nocturno, mientras que Flor se halla unido al mundo diurno. Existe además otra razón. Las dos Auroras se convierten en la

versión teatral en Blancas, ello en el texto francés, tal supuesto es respetado en las traducciones al castellano. La unión de Blanca y de Flor resultaba tal vez demasiado cargada de significaciones literarias (pensamos en Blancaflor), y por parte del adaptador existe un deseo de distanciamiento de ambos personajes.

En cuanto al nombre de la hostería, el del texto francés evoca un texto bíblico, referido al Antiguo Testamento, mientras que el que sugiere el adaptador se sitúa en el Nuevo Testamento. El primero giraba en torno a la figura de Adán, mientras que el segundo gira en torno a la figura de Cristo, considerado tradicionalmente como el Buen Pastor.

Por lo demás las variantes que permiten pasar de un drama en cinco actos y 12 cuadros a otro en 4 actos y dos cuadros, no son demasiado substanciales. Se trata la mayor parte de la veces de simplificación o bien de expansión del texto, según las percepciones del traductor-adaptador.

Las diferencias entre el texto fuente y el texto de llegada obedecen en muchas ocasiones al deseo de simplificación, lo cual lleva al adaptador a reducir algunas escenas y a la supresión de algunos personajes y situaciones, con lo cual se logra una simplificación de la intriga. Por ejemplo, la subasta durante la cual se venden o alquilan diversos locales en el palacio de Gonzague queda reducida al máximo, y el adaptador nos ofrece únicamente las demandas de Esopo -el jorobado, tras el que se esconde Lagardère-, para proporcionar al público la información mínima pero necesaria para la comprensión de la anécdota y de sus derivaciones.

No obstante, en numerosas ocasiones, los cambios son totalmente arbitrarios y obedecen sin duda al capricho del adaptador o simplemente o lo que él considera una mejor versión o interpretación del texto fuente, aunque ello no tenga una explicación lógica.

> GONZAGUE: Quinze ans écoulés n'ont point adouci l'amertume de mes regrets. (Bourgeois & Féval 1980: 79)

Se convierte en:

> GONZAGA.- Diez y seis años han transcurrido y nada ha podido dulcificar la horrible impresión de aquel tristísimo recuerdo. (Belza 1863: 62)

Observamos la modificación de los años, no demasiado importante, puesto que también se modifican con referencia al texto

novelístico y el desarrollo de una traducción sumamente poética en boca del príncipe de Gonzaga.

Tomemos otro ejemplo:

LE RÉGENT, *donnant le parchemin*: Dans deux heures?
LE BOSSU, *s'inclinant*: Dans deux heures
LE RÉGENT: Ici?
LE BOSSU: Ici
LE RÉGENT: C'est bien. (*Le Régent sort par le fond suivi du secrétaire*) (Bourgeois & Féval 1980: 103)

Que se convierte en:

REGENTE.- Hasta dentro de una hora.
JOROBADO.- Dentro de una hora.
REGENTE.- En este mismo sitio.
JOROBADO.- No faltará (*El Regente se retira por la izquierda seguido del secretario*). (Belza 1863: 84)

Veamos aún otro ejemplo:

LE BOSSU: Pour Dieu! Ne vous fâchez pas... Demain vous aurez tous besoin du bossu... demain vous paierez en bons écus comptant son dos pour en faire un pupitre... mais jusqu'à demain laissez-moi m'amuser, laissez-moi rire des fabricants de fausses nouvelles, des escamoteurs de la hausse et des jongleurs de la baisse. Laissez-moi rire des ambitions déçues, des rancunes envenimées, des grands politiques à la retraite dont l'égoïsme ou l'orgueil ne peut s'habituer au silence et à l'oubli... Laissez-moi rire aussi de ces cabaleurs inquiets qui voudraient ressusciter la Fronde et bouleverseraient au besoin la France pour reconquérir des places perdues ou des honneurs regrettés... Laissez-moi rire, messieurs, laissez-moi rire!... (*Il sort, en riant, par la gauche*) (Bourgeois & Féval 1980: 103)

Dará en español:

JOROBADO.- Por Dios, señores, un poco de mas calma... mi ánimo no ha sido ofender a ninguno de vosotros!... Quién sabe si mañana, si dentro de una hora no solicitareis con afán la amistad del jorobado! Hasta entonces, dejadme reir, dejadme que me divierta... (*Animándose gradualmente hasta la terminación*). Sí, sí; dejadme reir de esos escamoteadores de fortunas y de herencias!... Dejadme reir de tantas ambiciones miserables y bastardas que brotan continuamente alrededor

> del trono. De esos aduladores del poder a quiénes el rubor no escalda jamás el rostro y cuyo irritante orgullo no conoce límites!... De esas reputaciones usurpadas que las más veces sólo tienen por base la bajeza, la infamia y el crimen!... Dejadme reir también de esos espíritus inquietos que en su desmedida ambición no vacilarán en sumir a su patria en un lago de sangre!... Dejadme reir, dejadme reír.... Ja!... ja!... ja!... (*Riendo a carcajadas*) Tiempo nos sobra para llorar!... (Belza 1863: 86)

Las alusiones históricas han desaparecido. La mención a la Fronda, demasiado críptica, no se refleja en el texto español. La traducción merece especial mención por su carácter imaginativo.

Hemos señalado que, aparte de estas arbitrariedades, la mayor parte de los cambios obedecen a la simplificación o bien a la ampliación. Tanto uno como otro medio tienen como finalidad, a nuestro entender, facilitar la comprensión global del texto y de la historia al espectador o al lector, aunque, sobre todo, las ampliaciones poseen un carácter significativo por lo que tienen de revelador del carácter del adaptador-traductor dirigiéndose a sus compatriotas.

Señalemos algunos ejemplos de ampliación, o de explicitación del texto original:

> HENRI: Je l'ai dit. Après les valets, le maître... et l'heure est venue (*Sur un signe de Henri, Cocardasse sort en s'inclinant. Le rideau baisse*) (Bourgeois & Féval 1980: 52)

Se convierte en el texto español en:

> LAGARDERE.- Lo he dicho. No ha de quedar con vida ni uno de los asesinos. Ahora le toca su vez al noble! Al digno caballero que los ha pagado. (*Macario se inclina y sale*). (Belza 1863: 45)

También cabe citar:

> GONZAGUE: Mes maîtres, vous voilà riches et l'air des champs vous conviendra mieux que celui de Paris... allez (*Cocardasse et Passepoil saluent et sortent*). (Bourgeois & Féval 1980: 125)

> GONZAGA (*Que ha terminado de escribir, levantándose*).- Tomad, ya sois ricos; pero quiero daros también un consejo... El aire del campo, el de España o el de Italia, por ejemplo, es mucho más sano que el de París...

MACARIO.- Entendido! (Belza 1863: 106)

En este mismo orden de cosas cabe señalar que las didascalias son más largas y explícitas; se deben tal vez al intento de resolver mejor la complicación de las escenas y a facilitar el trabajo de los actores.

Hacia el final de la obra las diferencias substanciales se acentúan; se ponen sobre todo de manifiesto en las escenas que reflejan el matrimonio de Henri y de Blanca y todas las peripecias que conducen a él. En el texto español el adaptador hace un esfuerzo para explicar de una forma lógica la aceptación de Blanca, y recurre a la insistencia en la estratagema del chantaje, mientras que el texto francés incide en el reconocimiento de Lagardère por Blanca.

Asimismo en la última escena, Belza concede un papel mucho más representativo a Blanca y a su madre, mientras que el texto francés señala únicamente su presencia sin insistir en la importancia capital de la misma. En cierta forma, los elementos melodramáticos se hallan acentuados por Belza, quien insiste en las escenas cuyo carácter lacrimógeno y sorpresivo es evidente.

Sin duda alguna, el éxito de la adaptación teatral como el de la traducción de la novela folletín se justifican porque la obra vehicula algunos de los temas románticos más importantes.

Existe el tema del exotismo. Exotismo concretizado en España, puerta de Oriente, Oriente ya para muchos románticos europeos, y también concretizado en los gitanos. Tanto Flor en el texto francés como Estrella en el español aportan el encanto nómada y el misterio que envuelve a este pueblo. Hay que destacar que los gitanos se encuentran con mucha frecuencia unidos a España en la literatura popular: Ponson du Terrail, Hugo son un ejemplo de ello.

Debemos destacar el carácter romántico de los personajes principales: Lagardère, héroe perfecto, eternamente joven, servidor de lo imposible, siempre en pos del ideal. Gonzague: héroe fatal a la manera bironiana, encarnación satánica, que ejerce toda la seducción del mal.

Hay que incidir en el tema del amor, amor concebido como un sentimiento duradero, eterno. Los amantes se hallan fatalmente unidos, más allá de la vida y de la muerte por ese sentimiento exclusivo, que no admite la posibilidad de ser compartido. Ese amor eterno se pone de manifiesto a través de la pasión de Blanca de Caylus por su marido muerto, el duque de Nevers. Esa pasión reviste las características antes mencionadas de fatalidad y exclusividad. Su hija Blanca de Nevers sigue

un camino parecido, dedica a Lagardère un amor único y exclusivo como su madre lo hiciera antes con Nevers.

La traducción-adaptación de Juan Belza es un trabajo interesante, que plantea una serie de interrogantes no siempre fáciles de resolver, aunque muestran la vitalidad de tal actividad. En todo caso, la traducción-adaptación resultante es un producto marcado por las características románticas inherentes al texto y a la época, en las cuáles se encuentra sin lugar a dudas el secreto de su éxito y de su pervivencia a través del paso de los años.

Referencias bibliográficas

BELZA, Juan. 1863. *El jorobado*, Madrid, Imprenta de T. Fontanet.

BOURGEOIS, Anicet & Paul FÉVAL. 1980. *Le Bossu ou le petit parisien,* París, Librairie Théatrâle.

GALVAN, Jean-Pierre. 1990. "Paul Féval, romancier feuilletoniste et homme de lettres", *Tapis Franc. Revue du roman populaire*, 5.

GALVAN, Jean-Pierre. 2000. *Paul Féval, parcours d'une œuvre*, París, Encrage.

MONTESINOS, José F. 1982. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia.

POLETTE, René. 1987. "Mélodrame et roman-feuilleton sous le Second Empire", *Europe,* 703-704, noviembre-diciembre (*Le Mélodrame*).

SANTA, Àngels. 1999. "De la novela popular al melodrama. El ejemplo del *Bossu* de Paul Féval", *Scriptura* 15, 177-189 (*Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*).

THOMASSEAU, Jean-Marie. 1984. *Le mélodrame*, París, PUF.

UBERSFELD, Anne. 1993. *Le drame romantique,* París, Belin.