

Shakespeare, Ducis, Díaz: la sinuosa historia de un “original” (*Juan sin Tierra*, 1848)

DAVID T. GIES, UNIVERSITY OF VIRGINIA

Larra, con su irritante racionalidad, pide que la gente que traduce del francés sepa la lengua de más allá de los Pirineos, pero según se desprende de lo que nos dice el periodista madrileño, no le hacen mucho caso. Se queja frecuentemente de las malas traducciones que se publican o se estrenan en los teatros de la corte. Por ejemplo, en “Donde las dan las toman” (ya en temprana fecha, en diciembre de 1828) se pregunta: “¿Quién sabe si eso no será traducción así como quiera, sino traducción libre, o si estará imitado y arreglado al público español, y ahora imitaciones y arreglos llamamos a las que antes eran traducciones literales?” (Larra 1960: I, 54). “[D]e aquí –concluye cuatro años más tarde en ‘Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español’ (20 de diciembre de 1832)– la expulsión del buen género para hacer lugar al género charlatán que deslumbra con fáciles y sorprendentes golpes de teatro” (Larra 1960: I, 123). Es decir, que Larra, con su acostumbrada exigencia, cree que un poeta que vierte una obra al castellano desde una lengua extranjera debe tener un mínimo conocimiento de esa lengua, debe manejar con cierta soltura su vocabulario y estructuras gramaticales y –por supuesto– debe conocer bien su propia lengua. La teoría es obvia; la práctica es otra cosa.

El dramaturgo romántico José María Díaz, sepultado hasta hace poco en la niebla del olvido y la bruma del error biográfico, es “una de las figuras más representativas del movimiento romántico español”. Estas palabras de J. L. González Subías (2004: 36), el estudioso que ha rescatado a Díaz del olvido en su magnífico libro dedicado al dramaturgo, insisten en que Díaz merece nuestra atención, no sólo por la calidad de sus obras sino también para poder comprender con más profundidad el ambiente intelectual y literario del pe-

río romántico español. González Subías saca a la luz a Díaz, y – después de corregir varios errores de interpretación (incluidos algunos míos) y señalar inexplicables ausencias de las historias literarias¹ – nos hace ver por primera vez su importancia dentro de la trayectoria literaria del siglo XIX.

Díaz, personaje complicado y a veces enigmático, se dedica a la literatura durante las décadas de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta de dicho siglo, aunque sigue escribiendo dramas hasta el final de su vida (según datos recogidos por González Subías, el poeta estaba concluyendo una comedia tan sólo dos meses antes de su muerte en 1888 [2004: 116]). Sus poesías y dramas se publicaron a buen ritmo en Madrid, donde participa en todas las actividades y organizaciones literarias más significativas de su tiempo, como el entierro de Larra, el Ateneo de Madrid y el Liceo Literario y Científico, llegando a ser no sólo redactor de varias revistas (*El Entreacto*, *Revista de Teatro*) sino también crítico teatral y director del Teatro del Príncipe. Pero lo que nos interesa aquí es una obra, escrita, según González Subías, durante “la plenitud de su carrera como dramaturgo” (2004: 70), una tragedia titulada *Juan sin Tierra*, de 1848. “Plenitud” porque es la época en que el poeta colabora con su amigo José Zorrilla en la que será la obra maestra de éste, *Traidor, infeso y mártir* (ver González Subías para los detalles de la colaboración). “Plenitud” porque es una época de intensa actividad dramaturgica. “Plenitud” porque sus producciones de estos años figuran entre las más memorables de toda su larga carrera literaria.

La historia que vamos a contar aquí recorre cuatro siglos, tres países y tres lenguas distintas. Comienza en la Inglaterra del siglo XVI, con la tragedia *King John*, escrita por William Shakespeare antes de 1598 (la primera edición es de 1623). Luego, cruza el canal de la Mancha para llevarnos al despacho de un dramaturgo y traductor francés, Jean-François Ducis, que lleva al teatro de la calle Richelieu de París en 1791 su versión de la obra shakespeariana,

1 Es curioso, quizás notable, que Díaz no merezca ni una sola mención en la impresionante *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo.

titulada *Jean sans Terre*. Esta obra, al cruzar los Pirineos a mediados del siglo XIX, se convierte en manos de su traductor español, José María Díaz, en *Juan sin Tierra* en 1848. Notable suceso este trío en tres lenguas, y aún más notable cuando nos fijamos en un detalle revelado tanto por los estudiosos de Ducis como por los de Díaz, detalle que le habría horrorizado, aunque no sorprendido en exceso, a Larra: ni el dramaturgo francés² ni el español³ sabían la lengua de Shakespeare. Es decir, estamos ante dos “traducciones” de una obra inglesa de dos individuos que no sabían inglés.

Es una historia complicada, y las tres obras son en realidad cuatro, porque otro texto ha de sumarse a los tres ya mencionados. Se trata de la primera traducción al francés de *King John*, publicada por Pierre Letourneur en 1780, obra que sirvió de “inspiración” para la “traducción” que Ducis llevó a las tablas en 1791. Esta es la versión que utilizó Ducis al convertir al Shakespeare barroco-lírico en un Shakespeare neoclásico-francés.

El detallado análisis de las cuatro versiones de la obra de Shakespeare sobrepasaría los límites de esta ponencia (y la paciencia del distinguido lector). Por eso, me parece más útil limitar mis observaciones a un par de momentos que pueden revelar el proceso de traducción/refundición/invencción por el que pasan nuestros dramaturgos.

Para los que no hayan leído *King John* recientemente (o nunca), repaso brevemente la enredada historia contada por Shakespeare, como base para la comparación que intentaremos hacer. En la historia trágica del bardo inglés, la muerte del rey Richard I da lugar a la subida al trono de su hermano menor, John. Pero Constance, la viuda del otro hermano de Richard, Geoffrey, insiste en que su hijo adolescente, Arthur, debe heredar el trono y para realizar este fin ella participa en varias conspiraciones con los franceses. Después de muchas maquinaciones, John encarcela a Arthur y manda a su laca-

2 “Ducis neither visited England nor spoke a word of English” (Golder 1992: 2).

3 “La verdad es, sin embargo, que no le conocía [Díaz a Shakespeare] ni de nombre” (Par 1936: I, 179).

yo Hubert que le mate, cosa que éste no puede hacer (decide dejarle ciego y decirle al rey que el chico ha muerto). Constance, al creer muerto a su hijo, expira; Arthur, desesperado, se tira desde una gran muralla del castillo. El rey muere envenenado por un monje.

Este es el argumento básico, escrito en los sublimes versos de Shakespeare, que Pierre Letourneur convierte en prosa en París en 1780. Ya se habían publicado en Francia otras versiones de las obras de Shakespeare –se trata de las traducciones de La Place– pero es en el séptimo tomo de la colección de Letourneur donde aparece por primera vez la traducción de *King John*, conocido de ahí en adelante como *Jean sans Terre*. La traducción, aunque elimina la poesía del bardo inglés, es perfectamente fiel a su fuente. No tenemos a mano la versión empleada por Letourneur para su traducción; cito de una versión publicada en Londres en 1734, una de las docenas de ediciones de las obras de Shakespeare publicadas a lo largo del XVIII;⁴ sabemos que muchas de estas versiones –que hoy se encuentran archivadas en la Bibliothèque Nationale– circularon en Francia.

Tomemos un solo ejemplo: la escena de la muerte de Arthur. En Shakespeare reza así:

The wall is high, and yet I will leap down.
 Good ground, be pitiful and hurt me not.
 There's few or none do know me; if they did,
 This ship-boy's semblance hath disguised me quite.
 I am afraid, and yet I'll venture it.
 If I get down and do not break my limbs,
 I'll find a thousand shifts to get away.
 As good to die and go, as die and stay. [*Leaps down*]
 O me! my uncles's spirit is in these stones.
 Heav'n take my soul, and England keep my bones. [*Dies*] (54)

4 Entre la muchas ediciones, figuran las siguientes: Londres, J. Tonson, 1725; Londres, J. Tonson, 1734; Dublín, J. Smith, 1739; Londres, J. and P. Knapton, 1744; Londres, Bathurst, 1773; Londres, J. Bell, 1774; Londres, Bathurst, 1785; etc.

Letourneur convierte los versos de Shakespeare en prosa, pero se mantiene absolutamente fiel al espíritu de la historia y de las palabras de Shakespeare:

Le mur est bien haut! Je vais sauter en bas; o terre, prends pitié de moi, et ne me blesse pas. Peu de gens me connoissent, ou plutôt personne. Et d'ailleurs, ce travestissement me rend tout-à-fait méconnoissable. Je suis effrayé; cependant je vais risquer. Si je puis toucher la terre, sans me briser, je trouverai mille nouveaux moyens pour m'évader. Autant fuir et mourir, que rester ici, pour mourir. (*Il se précipite et se brise les membres.*) Hélas! le cœur de mon oncle est dans ces pierres. Ciel, reçois mon ame! Et toi, Angleterre, conserve mon corps! (150)

Pero a partir de esta versión en prosa, Ducis confecciona otra completamente distinta. Ducis, conocido traductor de Shakespeare —ya había publicado traducciones de *Hamlet* (1769), *Romeo and Juliet* (1772), *King Lear* (1783) y *Macbeth* (1784)— ocupó en la Académie Française el sillón que dejó vacante la muerte de Voltaire. Aunque, como veremos, Ducis modifica (refunde o, más bien, “mutila” en la opinión de algunos críticos) a Shakespeare, su gran éxito fue popularizar al dramaturgo inglés, llevando a las tablas versiones de las tragedias que despertaron auténtico entusiasmo en el público. Como dice Joseph McMahan, al fin y al cabo, las “adaptaciones [de Ducis] deben ser consideradas como entretenimientos”,⁵ es decir, son más bien diversiones que auténticas traducciones de Shakespeare, pero de ahí su gran valor. En el caso de *Jean sans Terre* es especialmente notable esta observación, porque Ducis tira por la ventana la mayor parte de la obra de Shakespeare y sólo “traduce” dos escenas del cuarto acto. Ducis leyó su versión de *King John* a los comediantes franceses en mayo de 1790 (Chevalley 1965: 23), pero no la estrenó hasta junio de 1791 en el nuevo teatro cismático de la calle de Richelieu, con la presencia del famosísimo actor Talma en el papel del rey Jean.

5 “In the end his adaptations must be looked upon as entertainments” (24).

Los cambios introducidos por Ducis en el *King John* de Shakespeare se dirigen a los gustos de su público, un público ya acostumbrado a la estética neoclásica (Dargan 1912: 137), aunque creo que Golder acierta al observar que: “Con su perspectiva convencionalmente moral y humanitaria, y su disposición sentimental, sus víctimas indefensas, su villano cruel, su héroe valiente y su anciano bien intencionado, *Jean sans Terre* no mira hacia atrás (a Racine) tanto como hacia adelante (a Pixérécourt)”.⁶ Es decir, es una obra que recuerda menos los rigores del clasicismo que las intensas emociones del melodrama.

Ducis cambia el enfoque de la obra. Ahora, no son ni el rey ni Constance el centro emocional del drama, sino el sufrido niño Arthur que, en la obra original de Shakespeare (como hemos visto), muere de una caída desde un muro en el acto IV. Pero Ducis no quiere que muera tan pronto, ni de una simple caída. El dramaturgo francés insiste en que el malogrado niño sufra, primero cegado por la malicia del rey, luego encarcelado en el castillo de Pomfret, y finalmente –después de una escena patética en que Constance se revela como su madre– envenenado. Jean presencia la muerte de los dos (Constance y Arthur), pero esas muertes no se ven en la escena. Ducis, en el “Avertissement” de la obra, critica cómo Shakespeare presenta la muerte de Arthur –“le fait expirer devant les spectateurs”– cosa demasiado “cruel” para el dramaturgo neoclásico francés.

Aunque *King John* no figura entre las obras más logradas del dramaturgo inglés (“Shakespeare en sus momentos soñolientos”,⁷ según Curren-Aquino 1994: xv), y la crítica ha juzgado la refundición de Ducis como la “peor” de todas sus traducciones (Dargan 1912: 168), la obra de Ducis le inspira a José María Díaz una obra de gran poder emotivo y poético. Esto se observa en la rica versifi-

6 “With its conventionally moral and humanitarian outlook and sentimental disposition, its helpless victims, lack-hearted villain, brave-hearted liberator and well-meaning old man, *Jean sans Terre* does not so much look backward to Racine as forward to Pixérécourt” (Golder 1992: 261).

7 “Shakespeare at his third best”.

cación, la intensa emotividad y el profundo patetismo, elementos que salen de su propia imaginación. En Díaz, el rey manda a Hubert cegar al niño a finales del II acto, cosa que se realiza en el III:

ARTURO: No me sueltes, Hubert, que busco en vano
la luz del sol en mi perpétua noche...
Mañana, cuando asome en el oriente,
¿tampoco la veré!...Y ¿adónde vamos?
Querido Hubert, en la aflicción presente
¿no me abandonarás? ¿Serás mi guía?
¿me amarás como antes? (III,11)

Pero Hubert no le puede salvar. Al descubrir el rey que Constanza, su cuñada, es la madre de Arturo, Juan manda capturar a Hubert. La acotación de la siguiente escena revela la maldad del tirano: “*Entra el pueblo en tropel; Salisbury y algunos soldados disputan el terreno palmo a palmo. De pronto se descubre la cortina de la parte derecha del foro, y aparece el Rey, con un puñal en la mano, y rodeado de algunos arqueros. Se ve el cadáver de Arturo en el suelo*” (III,14).

El niño, primero cegado y luego apuñalado; el rey, cruel y sin arrepentirse; la madre, histérica y, por fin, desmayada. Al terminar el acto, todos piden venganza contra el rey, venganza que tardará otro acto más en cumplirse. Y con esa venganza, se cumplen también los requisitos del romanticismo melodramático.

Resumamos: el drama histórico de Shakespeare –escrito en 1334 versos, cinco actos, 22 personajes (más comparsas, gente, soldados, mensajeros, etc.)– pasa primero a la traducción en prosa de Letourneur (también cinco actos con los mismos 22 personajes), luego a la radicalmente cambiada versión de Ducis –reducido a 988 versos,⁸ tres actos (Ducis escribe categóricamente que los dos últi-

8 La versión estrenada en 1791 contenía cinco actos, pero la versión impresa de 1792 se había reducido ya a tres. “Ducis, attentif aux réactions du public, avait réduit sa tragédie à trois actes et modifié le dénouement” (Chevalley 1965: 24).

mos actos de la obra de Shakespeare, “no interesan”⁹) y seis personajes (con un 80% del diálogo hablado entre tan solo cuatro personajes)– y finalmente a la versión más extensa de Díaz, con 1844 versos, cuatro actos y once personajes (más “barones ingleses, soldados, pueblo”).

La transformación es completa: la obra de Shakespeare ya no es de Shakespeare, sino una obra “original”, refundida y elaborada por Ducis y Díaz para complacer los gustos del momento. Díaz, consciente de sus “innovaciones” (es la palabra que emplea¹⁰), insiste – algo ingenuamente– en que había “tenido muy presente la magnífica tragedia de Shecspeare” [sic] al elaborar la suya.

Su versión tuvo éxito. Se estrenó el 1 de diciembre de 1848 en el teatro del Príncipe, y llegó a tener más de diez representaciones seguidas, “un triunfo excepcional durante el periodo romántico”, como recuerda González Subías (2004: 284), y luego pasó a provincias donde gozó de otras tantas representaciones y buenas críticas. Una segunda edición se publicó en 1863.

Hay otros muchos momentos que podríamos comentar, cambios efectuados primero por Ducis y luego por Díaz al refundir el original de Shakespeare en otra obra “original” más al gusto del siglo XVIII neoclásico (en el caso de aquél) y del siglo XIX romántico (en el caso de éste), pero el tiempo no lo permite.

También por estudiar queda la posibilidad de que el éxito de esta obra –que trata de un rey tirano y débil y contiene una fuerte dosis de sentimiento nacionalista– tenga un componente ideológico con resonancias políticas (Ducis la produce justo después de la Re-

9 “les deux derniers n’intéressoient que foiblement” (“Avertissement”). El nombre de Shakespeare no aparece en la portada de la versión de Ducis, y se menciona solo dos veces en el “Avertissement”.

10 “Cada pueblo tiene sus gustos, como cada hombre sus caprichos. No sé si he acertado con la afición literaria del público español. He creído justas, indispensables las innovaciones hechas por mí” (Díaz 1848).

volución francesa [aunque es posible que se escribiera en 1788¹¹]; Díaz durante los disturbios de la Revolución de 1848). Sin embargo, creo que la información dada aquí nos permite evaluar en términos generales las líneas de los cambios hechos por Ducis y Díaz.

¿Qué diría Larra de todo esto? ¿Qué podría decir? Los cambios aquí revelados responden a un proceso ya aceptado en que los dramaturgos cambian/adaptan/refunden/imitan obras anteriores sin preocuparse en absoluto por la integridad del original; así lo hizo el mismo Shakespeare (y Lope, Calderón y otros) con las obras que él adaptó y convirtió en las clásicas que seguimos leyendo hoy en día. Sin embargo, sabemos que Larra opinó que “no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales” (“De las traducciones” 1960: II, 180). Pero Díaz sí supo escribirlas bien, fueran comedias o tragedias. Vicente Barrantes, escribiendo en *La Ilustración* el 28 de marzo de 1849, insiste en que *Juan sin Tierra* “merece el asombroso éxito que ha tenido”. En palabras de A. Par, “el buen éxito de esta tragedia fue fulminante. Díaz había acertado en dar al público, en el momento oportuno, una obra exageradamente romántica, con situaciones emocionantes y grandes tiradas líricas que hacían palpitar los corazones y batir palmas a los espectadores” (1936: I, 183). Shakespeare escribió un drama histórico, Ducis una tragedia sentimental¹² y Díaz un melodrama romántico.¹³ Por eso, creo que es justo concluir con este aserto: aunque *Juan sin Tierra* tiene poco de Shakespeare, contiene mucho del espíritu melodramático-romántico que dominaba el teatro español de los años 1830 y 1840 y, por ende, mucho del ahora algo mejor conocido dramaturgo José María Díaz.

- 11 Según Golder (1992: 232). “[La obra] is unquestioningly royalist and proposes no other form of government than constitutional monarchy [llegó al teatro] in the wake of momentous historical events” (Golder 1992: 234).
- 12 “We must not suppose that *Jean sans Terre*, in either its original or modified form, was intended to bear more than passing resemblance to *King John*” (Golder 1992: 243).
- 13 Díaz escribió su *Juan sin Tierra* no para “volver a Shakespeare, sino para construir una tragedia romántica suya” (Par 1936: I, 178).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHEVALLEY, Sylvie. 1965. "Ducis, Shakespeare et les Comédiens français. II. Du *Roi Léar* (1783) à *Othello* (1792)", *Revue de la Société d'histoire du théâtre* 17:1-2, 5-37.
- CURREN-AQUINO, Deborah T. 1994. *King John. An Annotated Bibliography*, Nueva York-Londres, Garland Publishing Co.
- DARGAN, E. Preston. 1912. "Shakespeare and Ducis", *Modern Philology* 10:2, 137-178.
- DÍAZ, José María. 1848. *Juan sin Tierra. Drama original en cuatro actos y en verso*, Madrid, Sociedad de Operarios del mismo Arte.
- DÍAZ, José María. 1863. *Juan sin Tierra*, Madrid, José Rodríguez Díaz.
- DUCIS, Jean-François. 1792. *Jean sans Terre, ou La mort d'Arthur. Tragédie en trois actes et en vers*, París, Chez Gueffier.
- DUCIS, Jean-François. 1939. *Jean sans Terre, ou La mort d'Arthur. Tragédie en trois actes en en vers*, París, Ledentu.
- GOLDER, John. 1992. *Shakespeare for the Age of Reason: the Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, José Manuel (ed.). 1993. *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*, Alicante, Universidad de Alicante.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, José Manuel & Holger KLEIN (ed.). 2002. *Shakespeare and Spain*, Nueva York, Edwin Mellen.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. 2004. *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. 2000. "Juan sin Tierra (1848), un drama romántico 'shakespeariano' original de José María Díaz", *Revista de literatura* 62, 365-381.
- GRENNAN, Eamon. 1978. "Shakespeare's Satirical History: A Reading of *King John*", *Shakespeare Studies* 11, 21-37.
- GUIZOT, François & Amédée PICHOT (ed.). 1820-1821. *Œuvres complètes de Shakespeare*, París, Ladvocat, 13 vols. [*Jean sans Terre* en vol. 8, 1821].
- HUERTA CALVO, Javier (dir.). 2003. *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols.

- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. 1918. *Shakespeare en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- LA PLACE, Pierre-Antoine de. 1745-1748. *Le théâtre anglais*, París, Vve. Pissot, 8 vols.
- LARRA, Mariano José de. 1960. *Obras de Mariano José de Larra (Fíguro)*. Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 3 vols. (BAE). Artículos citados: "Donde las dan las toman" (1828): I, 48-70; "Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español" (1832): I, 122-128; "De las traducciones" (1836): II, 180-183.
- LETOURNEUR, Pierre. 1776-1783. *Shakespeare, traduit de l'anglais*, París, Vve. Duchesne, 20 vols. [*Jean sans Terre* en vol. 7, 1780].
- MCMAHON, Joseph H. 1964. "Ducis-Unkindest Cutter?", *Yale French Studies* 33, 14-25.
- PAR, Alfonso. 1936. *Representaciones shakespearianas en España*, Madrid, Victoriano Suárez-Barcelona, Balmes, 2 vols.
- SHAKESPEARE, William. 1734. *The Life and Death of King John. A Tragedy*, Londres, J. Tonson.
- SHAKESPEARE, William. 1990. *King John*. Edición de L. A. Beauline, Cambridge, Cambridge U. P.
- VEINTICUATRO DIARIOS. 1968-1975. *Veinticuatro diarios. Madrid, 1830-1900*. Edición de José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 4 vols.