TRADUIR I ADAPTAR TEATRE A CATALUNYA (1898-1938)

ENRIC GALLÉN
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

1. Del caràcter popular i culte del teatre

Tractar dels gèneres teatrals que s'han conreat i que es conreen permet establir —potser més que en cap altra manifestació de base literària— una relació molt més estreta i directa amb la realitat històrica en què es desenvolupen. Sobretot en la mesura que les necessitats, les ambicions i els gustos artístics dels diferents sectors socials implicats accepten i assumeixen uns determinats textos dramàtics o unes determinades representacions teatrals. Perquè el teatre —el de caràcter i destinació popular, sobretot— és probablement la manifestació cultural que ofereix la possibilitat més gran d'identificació amb una societat determinada, tant si afecta la gran majoria de la població, com uns segments socials més definits i restringits.

Des del punt de vista formal, aquest teatre popular tendeix a expressar-se en termes realistes: vol ser accessible a tothom i, per regla general, es mostra refractari a tota mena d'innovacions formals, tècniques i temàtiques. No se'l pot considerar, per tant, un teatre de recerca artística, aquell que es podria definir per una voluntat d'experimentació global i de traspassar les expectatives conservadores i conformistes del lector/ espectador potencial. Tanmateix, hi ha excepcions, quan aquest teatre popular, carregat de pretensions ideologicopolítiques precises i didàctiques, aspira a convertir-se en un mitjà de transformació o conscienciació social tot buscant la complicitat i, doncs, el compromís del lector/espectador. En aquest sentit, cal valorar si més no la funció històrica i social del teatre anarquista al final del segle XIX i a l'inici del segle XX, que va ser motiu de representació i d'edició a Catalunya (Litvak 1981: 213-252, Tomàs 1932: 5, Jiménez 1991: 423-434).

Tampoc ni l'abstracció ni una poeticitat excessiva, sofisticada o refinada formen —o formaven— part de les preocupacions o dels interessos del teatre popular. Un teatre que, com el català del primer terç del segle XX, va ser àmpliament representat i divulgat a través de col·leccions d'origen vuitcentista, i que aspirava a arribar fins als estadis mitjans de la societat catalana i, més concretament, de la barcelonina.

Paral·lelament, dins un context historicosocial presidit per les materialitzacions d'aquest concepte ampli i alhora pragmàtic o operatiu de teatre popular en el primer terç del segle XX, cal inserir, situar i tractar també el conjunt de textos dramàtics de caràcter culte, aquelles obres que sovint apareixen amb la voluntat de renovar i substituir els models establerts, adreçades a un públic més o menys escollit o esnob, més o menys elitista, en relació amb els estaments més benestants de la societat. Amb matisos i gradacions, és clar. Tots dos tipus de textos —populars o de caràcter i pretensions literàries més elevades— són la base del meu paper centrat en les traduccions i adaptacions publicades sobretot en format de col·leccions literàries o teatrals a Catalunya entre 1898 i 1938 (Givanel i Mas 1935: 129-146).

2. La iniciació modernista

Del període modernista, que faig extensible fins a les envistes de la primera guerra mundial, cal destacar, en primer lloc, la presència de traduccions de textos dramàtics en les col·leccions de caràcter literari, més estretament identificades amb el programa general de modernització cultural més genuí (Castellanos 1996: 5-38, Marfany 1996: 253-292, Pla i Arxé 1982: 34, 51-53 i 60-61). Es tracta, en general, de traduccions fetes directament de l'original —en casos concrets i justificats històricament, de traduccions intermèdies—,[1] caracteritzades perquè el traductor, sovint un escriptor actiu amb una significativa trajectòria literària, mostra una atenció especial per aconseguir l'equivalència i l'adequació expressiva pròpies de la llengua i la cultura d'arribada amb l'afany de mantenir la màxima fidelitat en relació amb el text original.

Així, entre els cent quaranta-tres volums de la "Biblioteca Popular de L'Avenç" (1903-1915), comptem amb vint textos de teatre estranger d'un total de cinquanta-sis traduccions publicades, mentre que la "Biblioteca Joventut"

[1] En el cas dels autors russos —Tolstoi, Turguenev, Gorki, Ostrovski— i dels autors nòrdics —Ibsen, Bjørnson—, les traduccions es van realitzar a partir de les versions franceses.

(1901-1914) en va publicar cinc de cinquanta-un. Les aportacions d'una i altra col·lecció les podem ordenar i classificar en quatre blocs, segons les següents orientacions o tendències del teatre contemporani:

a) Teatre d'idees o de caràcter social, amb obres d'Ibsen —*Joan Gabriel Borkmann*, *Espectres*, *Quan ens despertarem d'entre'ls morts*—, Hauptmann —*Ànimes solitàries*—, Gorki —*Els menestrals*—, Tolstoi —*El domini de les tenebres*—, o textos de Bjørnson —*Més enllà de las forsas*—, José León Pagano —*Fora de la vida*— o Henri-Arthur Jones —*Els hipòcrites*.

b) Obres de caràcter poètic, que inclouen el romàntic Silvio Pellico —*Francesca da Rimini*—, el simbolista Maurice Maeterlinck —*Les set princeses*, *Sor Beatriu*—, o *Ton i Guida*, traducció que Maragall va establir de *Hänsel und Gretel*, d'Adelheid Wette i del compositor alemany Humperdinck, "el qual pren encara més relleu pel fet de ser un deixeble directe de Wagner" (Farré i Vilalta 1999: 63).

c) La tasca empresa per Narcís Oller, el qual, a banda de traduir un melodrama d'èxit com *La Senyora X*, d'Alexandre Bisson, es va interessar fonamentalment per una sèrie d'autors propers a la seva corda esteticoliterària, com Giuseppe Giacosa amb les traduccions de *Com les fulles*, de *Tristos amors* i d'*El més fort*, o els escriptors russos com Tolstoi amb *Els fruits de la ciència*, i Ostrovski amb *La gropada* (Pinyol i Torrens 1997: 11-22, Gallén 1997: 23-37, Gavagnin 1999: 255-264, Pinyol i Torrens 1999: 317-327). L'activitat traductora d'Oller va merèixer el reconeixement immediat de la crítica. A propòsit de la traducció d'*El més fort*, el crític de *De Tots Colors* va remarcar: "Aquestes traduccions no son versions d'un idiome a altre, no son cambi, son refloriment del mateix arbre'n altre terra, son vera encarnació al català llenguatje de tot l'esperit, fins de lo més escapadís y matisat, de la obra estranya" (núm. 14, 3-IV-1908). També Joan Puig i Ferreter es van interessar pel teatre rus i va traduir també del francès *El domini de les tenebres*, de Tolstoi, i *Els menestrals*, de Gorki.

d) La discreta recuperació de certs *universals* moderns que no s'havien traduït en català i s'oferien segons la norma ortogràfica de *L'Avenç* fabrista: Molière —*L'Avar*—, Shakespeare —*Macbeth*—, Goldoni —*La dispesera*, *El vano*, *L'avar*, *El sorrut benefactor*—, Sheridan —*Les males llengües*—, o el *Faust* de Goethe adaptat i reduït —*La Margueridеta*— a la forma dramàtica per Joan Maragall (Tur 1974).

Complementant el caràcter innovador d'aquestes col·leccions, i amb una projecció molt menor, s'ha de parlar de les *subversives* "Edicions

Econòmiques Avenir", dirigides per Felip Cortiella, un àcrata confés que, a més d'oferir Ibsen —*Romersholm*—, va apostar per *Els tarats*, d'Eugène Brieux, i *L'epidèmia* i *Els mals pastors*, d'Octave Mirbeau, dos escriptors francesos propers a l'anarquisme de la fi del segle (Asholt 1991: 350-367, Barob 1991: 369-377). Més modestament que la "Biblioteca Popular de L'Avenç", i potser més acostada a "Joventut", hem de ressenyar la "Biblioteca Teatralia" (1909-1913) (Serra i Casals 1996: 7-28), una col·lecció d'orientació exclusivament teatral, derivada com "L'Avenç" i "Joventut" d'una revista del mateix nom, i que va abonar l'orientació del teatre d'idees amb textos com *Els teixidors de Silèsia*, de Hauptmann, o *La cartera*, d'Octave Mirbeau, i *Les dides*, de Brieux. En correspondència amb el caràcter més indiscriminat i ampli de la proposta general de renovació modernista, la "Biblioteca Teatralia" va avalar també *Menjar de franc*, de Tristan Bernard, un autor de gènere *bulevardier*, traduït per Josep Carner;[2] la primera i única traducció en llengua catalana d'Edmond Rostand, *La princesa llunyana*, a càrrec del poeta Lluís Via (Rubio Jiménez 1991: 59-72, Cots Vicente 1989: 287-295), o *Eridon i Amina*, de Goethe, en traducció de Joan Maragall.

La diversitat de propostes i models dramàtics esmentats —Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Tolstoi, Giacosa, Brieux, Bernard, Rostand, Mirbeau..., o la publicació dels textos operístics de Wagner per l'Associació Wagneriana (Janés Nadal 1983: 167-263)—, contrastava amb l'orientació majoritàriament conservadora tant de la literatura i de l'escena com de la societat catalanes del moment. Un exemple prou eloqüent i extrem alhora: la representació de *La senyoreta Júlia*, de Strindberg, que havia estat editada en castellà, va ser plantejada com inviable: "Heusaquí una tragedia naturalista original del suech n'August Strindberg, un dels grans revolucionaris moderns en art dramàtich. Jo crech qu'es impossible representarla integrament a Espanya; si's fes, tremolaríen les estrelles. Per lo que's refereix a Barcelona, es una d'aquelles obres que farien sortir de tino al *Brusi* y demés diaris tradicionals, en art com en tot. 'Immoral —crida- rien— per son fons, per sa forma, pel llenguatge, per tot; no hi ha per hónt agafarla'" (Tintorer 1906: 9-10). Anys després, Carles Riba va realitzar una traducció de l'obra, que no ens ha pervingut, on s'exclamava en termes semblants en una carta adreçada a Millàs-Raurell: "Voleu dir que el burgès del Romea no ens tirarà les cadires pel

[2] "De l'obra de Molière va traduir les comèdies més burlesques, aquelles en què anima l'absurd per criticar els costums sense portar-lo a una visió negativa del món. El mateix es podria dir de l'humorisme 'de boulevard' que llavors introduïa en la comèdia de costums Tristan Bernard, a qui Carner donava a conèixer també en traduccions anònimes a la revista *Papitu* en el temps en què la va dirigir" (Ortín 1996*a*: 111).

cap? o que el teatre no es quedarà buit a la tercera escena? Penseu que pertànyer a la bona societat comporta una pila de deures d'hipocresia. La peça, però, és superba: caldrà fer-hi una certa atmosfera entorn, publicant en un parell de diaris, o potser repartint a l'entrada, el pròleg del mateix Strindberg."[3]

Pels volts de la primera dècada del nou segle, el conjunt dels esmentats referents literaris de caràcter culte i incorporats durant el Modernisme no van acabar de quallar ni d'arrelar —llevat d'Ibsen o de Wagner— entre un lector/públic massa adotzenat i no gens preparat per empassar-se de vegades uns textos carregats d'una *modernitat* sospitosa i perillosa des del punt de vista moral o ideològic. No obstant, alguns escriptors —això sí— van recórrer més a la imitació o a l'adaptació naturalitzadora —vegeu, si no, *Aigües encantades* de Puig i Ferreter en relació amb *Un enemic del poble*, d'Ibsen (Graells 1973: 5-22)—, que a la creació de propostes noves i genuïnes per a la literatura dramàtica catalana a partir dels models canònics importats. I fins i tot Narcís Oller, que se sentia marginat per la nova literatura, ressentit, no va poder resistir la temptació d'escarnir-la en convertir *La Intrusa* maeterlinckiana en *La brusa*, una hilarant paròdia d'encuny vuitcentista de les formes i del llenguatge simbolista.[4]

Amb exclusions o sense forçades per les circumstàncies històriques, la iniciativa modernista d'incorporar autors i textos clàssics i contemporanis a la literatura catalana va ser recollida i ratificada pel Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana (1906). Manuel de Montoliu hi va contribuir fixant tant la "tasca del traductor" com el caràcter que havien d'adoptar les traduccions. Per a Montoliu, el traductor no era sinó "un segon creador, un re-creador" que ha de refer l'obra, i l'"ha de passar per un segón procés de construcció, per una segona evolució, pera adaptarse degudament a les noves condicions de la llengua que se l'apropia" (Montoliu [1906] 1985: 569-573). Quant a les traduccions, Montoliu —que va traduir *El malalt imaginari* i *Les precioses ridícules*, de Molière per a la "Biblioteca De Tots Colors"— abonava l'orientació general adoptada pels traductors de la "Biblioteca Popular de L'Avenç", que era presa com a model a seguir: "No tenim d'esser en les traduccions massa esclaus de la lletra, però no usar tampoc d'una llibertat excessiva fins al punt que tot i conservant l'intenció i el sentit de lo traduit, destruim la contextura interna de la frase original i's perdi, en virtut de la transformació infligida pel traductor, la personalitat distintiva de l'autor que traduim."

---

[3] Munic, 8 de desembre de 1922 (dins Guardiola 1990: 237).

[4] Hi ha una edició a l'abast de *La brusa* a Madrenas 1999: 155-164.

3. La modernitat filtrada pel Noucents

A partir de 1907-1908, es va entrar en una nova conjuntura cultural en què el paisatge teatral va funcionar com un clar reflex de la trajectòria global dictada per la literatura catalana del Noucents. L'objectiu era el de bandejar el pretès transcendentalisme i radicalisme esteticoliterari amb què havien estat acollits i tractats una bona part dels autors dramàtics estrangers contemporanis, uns autors publicats i representats fins en aquell moment per les plataformes literàries i teatrals més compromeses en la modernització cultural. Breu: en iniciar-se la segona dècada del segle XX, ja no tenia la mateixa funció ni significació programàtica estrenar o publicar, posem per cas, textos de Meyer-Forster, de Bisson, adaptacions de Conan-Doyle (Molas 1988*a*: 334-335) o de Leblanc, com obres d'Ibsen, de Maeterlinck, de Tolstoi o del Hauptmann d'*Els teixidors de Silèsia* dels anys noranta.

El projecte de construcció d'una cultura nacional completa i moderna, proposat en l'última dècada del segle XIX, es veia, doncs, abocat a modificar les estratègies — que no els seus objectius generals— en el nou marc d'aparició i de desplegament del naixent moviment noucentista. En l'àmbit de l'espectacle teatral, la nova situació comportava acceptar una modificació dels cànons establerts i prendre potser una posició aparentment més eclèctica i més decantada cap a la comercialitat, imposada sobretot per les necessitats de la nova realitat escènica, com molt bé reflecteix el catàleg de la "Biblioteca De Tots Colors" (1908-1913). No es va obviar, però, de continuar editant els textos dels autors *universals* mai no editats en llengua catalana, com va dur a terme la "Biblioteca Popular dels Grans Mestres" (1907-1910), dedicada a Shakespeare. Una col·lecció que, en paraules de Ramon Esquerra, representava "el primer assaig de popularització de tota l'obra dramàtica de Shakespeare, donant a conèixer algunes obres, que, com les comèdies i els drames històrics, eren ben poc conegudes" (Esquerra 1937: 122). Efectivament, la "Biblioteca Popular dels Grans Mestres" oferia per primer cop setze obres de Shakespeare en llengua catalana, a partir tant de l'original com de determinades traduccions en llengua francesa. El més interessant era la selecció i la lectura del dramaturg anglès feta per un dels joves cadells del Noucents, Josep Carner, responsable de la traducció a partir d'una altra de francesa d'*El somni d'una nit d'estiu*, *Les alegres comares de Windsor* i *La Tempesta*, un Carner gens innocent que reivindicava per a una causa literària tant particular com col·lectiva el vessant comediogràfic de Shakespeare. Ho va deixar ben explicitat en el pròleg a *El somni d'una nit d'estiu*, un text que, sota la direcció d'Adrià Gual, va obrir una prometedora temporada 1907-1908 de teatre català al Teatre Novetats (Gual 1960: 215-233). La defensa "de la comèdia més deliciosament alada que s'ha escrit d'Aristofani

ençà" duia Carner a demanar, finalment, el vot perquè s'escrivissin "comedies en vers" i també "de que, per enaltiment del nostre idioma, se tradueixin al català tots els poetes que han parlat d'amor, havent cura les boniques col·legiales d'amagar-los sota llurs embaumats coixins, i els estudiants d'Institut de repassar-los lo suficient perquè qualsevol llunyana silueta elegant de noia els faci recitar inconscientment un vers truncat" (Carner 1986*a*: 103).

La proposta, s'ha de dir, no va acabar de reeixir ni en el camp de la creació original — on potser el que més s'hi acosta és *El Giravolt de maig*, escrit uns quants anys després per Carner amb música del mestre Eduard Toldrà— ni en el de la traducció — on podríem situar les traduccions que Marià Manent va fer de *La terra del desig* i *La mendicant*, dos textos dramàtics de W. B. Yeats, en part deutors del simbolisme maeterlinckià, i que es van publicar a *La Revista* (núm. XII [1927], 122-132, i núm. VII [1921], 39-43, respectivament), però que mai no van ser representades.

Quant a la "Biblioteca De Tots Colors", aquesta es va convertir en la més nombrosa de totes les col·leccions del període modernista. Ignoro el nombre exacte de títols publicats, perquè durant molt de temps van aparèixer sense numerar. Puc assenyalar, però, que una obra com *Els hugonots*, de Miguel Echegaray i traduïda per Julià Martí, duu el número 115, editat el 1913.

Si la contemplem des d'una perspectiva actual, la "Biblioteca De Tots Colors" va anar diluint el programa literari més renovador i arriscat de la "Biblioteca Popular de L'Avenç" o el de la "Biblioteca Joventut". Així, arran de la visita a Barcelona de la companyia de Marthe Régnier amb textos com *L'âne de Buridan*, de Flers-Cavaillet, o *La petite chocolatière*, de Paul Gavault, del més genuí gènere *bulevardier* que la "Biblioteca De Tots Colors" va editar posteriorment, el cronista de *De Tots Colors* (núm. 114 [11-III-1910], 146) carregava contra la situació escènica catalana heretada: "Bentost, donchs, la nostra escena se va veure invadida per una legió d'obres influhides, d'imitacions, de trascendentalismes d'estar per casa y de problemes de per riure, que no satisfeyen ja ni als intelectuals ni a la part selecta del públich. Aquest fet produhí un cansanci y desacredità als ulls *de la massa* el drama, l'*obra seria*, que en comtes de conmoure l'espectador li torturava l'esprit en l'esfors d'*endavinar* lo que *volía dir l'autor*. Y l'hermosa art escènica en la má dels nostres, diguemne *autorvides*, quedava reduída, massa sovint, pera el públich, a una pesada y trista endevinalla."

Per començar, la "Biblioteca De Tots Colors" recull encara algunes aportacions concretes dels autors introduïts en el tombant del segle: un Ibsen (*Nora*); quatre Hauptmanns (*La campana submergida*, *L'assumpció de Hanele Mattern*, *El pobre Enrich*, *Rosa Bernd*), que barregen el vessant social proper al

teatre d'idees amb el de caràcter fantàstic; tres textos de Henri-Arthur Jones (*Els mentiders*, *Els hipòcrites*, *La victòria dels filisteus*); dos textos de Sudermann (*Magda*, *La felicitat del racó*), i una novetat: *La llàntia de l'odi*, de Gabriele D'Annunzio, que, com els textos "fantàstics" de Hauptmann, va ser utilitzat —sense excessiu ressò— com a proposta canònica d'un model de teatre poètic i idealista, que pouava en la tradició popular de caràcter místic i oníric (Siguán 1990: 211-219, Camps 1996: 185-236).

En relació amb els clàssics, va editar dos textos grecs (*Edip, rey*, de Sòfocles; *Alkestis*, d'Eurípides) dos Molières (*Les precioses ridícules*, *El malalt imaginari*) i un nou Goldoni (*La malalta fingida*).

Dins la nova etapa volgudament menys transcendental, la "Biblioteca De Tots Colors" es va proposar cobrir també alguns buits amb la presència de textos vuitcentistes, que després van ser reeditats per altres col·leccions de preguerra, com ara *Cavalleria rusticana*, de Giovanni Verga, o *La dama de les camèlies*, d'Alexandre Dumas. La presència també d'un text prou exòtic —si se'm permet l'expressió— com l'adaptació teatral d'una narració de Poe —*Cor delator*—, o textos de la literatura de lladres i serenos tan apreciats a l'època, i carregats d'intriga com *El misteri de la cambra roja*, de Gaston Leroux, o *El detectiu Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, adaptat per William Gillette i Pierre Decourcelle.

Ara, sense cap mena de dubte, el més destacat del catàleg de la "Biblioteca De Tots Colors" va ser la presència d'una sèrie d'autors francesos vinculats a la tradició del bulevard i amb algunes incursions en el vodevil, els dos gèneres importats de París que més ressò i fortuna van obtenir en l'escena i societat catalanes entre els anys deu i els trenta (Cunill Canals 1999). La llista inclou autors com André Rivoire, Gaston-Anton Caillavet, Robert de Flers, Henri Bataille, Tristan Bernard, Alfred Capus, François Croisset, Maurice Donnay, Georges Courteline, Marcel Gerbidon, Pierre Veber... Es tracta d' un model teatral que, entre altres, va enlluernar i va estimular l'orientació d'un jove aspirant a dramaturg, Carles Soldevila, com ell reconeix a *Del llum de gas al llum elèctric*: "I és que, deixeu-m'ho dir, baldament escandalitzi alguns venerables supervivents d'aquella època i fins alguns contemporanis, és més fàcil d'imitar Ibsen, que era un autèntic geni de l'escena, i Maeterlinck, que era un veritable poeta de la ficció, que no d'imitar Caillavet, de Flers o Capus, que no són sinó uns autors del boulevard. Hi ha una mena d'estrèpit i una mena de sonsònia dramàtics que, sens dubte, no poden enganyar cap crític de raça, però que, de moment, enganyen molts públics. En canvi, la suma de facultats menors que formen l'"esprit' són com el dibuix en les arts plàstiques, no admeten substituts ni imitacions. Existeixen o manquen" (Soldevila 1967:

1624).[5]

Perquè la publicació del conjunt de textos de la "Biblioteca De Tots Colors" es va produir en un moment cultural i sobretot teatral molt delicats. El Teatre Català com a institució enfilava la segona dècada del segle amb una crisi generalitzada que abraçava la vigència/substitució d'uns determinats cànons dramàtics, així com l'organització, el desenvolupament i l'estabilitat de l'escena autòctona. La gota que va vessar el vas, com és sabut, va ser l'*entrega* del Teatre Romea a una empresa teatral espanyola la temporada 1911-1912, fins a 1917, en què el Teatre Català va recuperar la seva vella seu estable.

4. De la recuperació dels models vuitcentistes a la renovació teatral de postguerra

Un cop acabada la guerra europea, i en reprendre's l'activitat teatral en llengua catalana de manera estable, la fotografia de la literatura dramàtica i de l'escena catalanes es va veure sensiblement modificada i retocada. Sense renunciar a la tradició vuitcentista autòctona ni a l'ampli repertori modernista, un àmbit concret i cada cop més consolidat de l'escena catalana —el que es movia en els locals del Paral·lel— s'havia *alleugerit* i *frivolitzat* amb l'aposta ferma en termes literaris i teatrals pel vodevil, per al lluïment de l'actriu Helena Jordi i de Josep Santpere, convertit en un actor còmic de primera línia (Poal-Aragall s. d., Vallescà 1931). Només cal repassar alguns dels autors (Feydeau, Gavault, Hennequin) i alguns títols dels vuit publicats (*Falten cinc minuts!...*, *La Pitets se'ns ha casat o cargol treu banya*, *Cuida't de l'Amèlia*, *L'aixecadonas*) per la "Biblioteca Catalana del Vodevil" (1914-1916), que van ser editats de forma immediata a l'estrena i a la representació als teatres del Paral·lel.[6]

Inicialment, el gènere no va ser gaire ben acollit per determinats sectors del món teatral barceloní, com el que representava el setmanari *El Teatre Català*. La direcció, dolguda pel fracàs de la temporada de teatre català organitzada per Josep Pous i Pagès al Teatre Espanyol (Bosch 1997: 184-193), escometia contra el vodevil en termes de reprovació moral, que amagaven les dificultats del teatre català tradicional per quallar socialment: "Nosaltres hem

---

[5] Per altra banda, a *Què cal llegir*, pel que fa al teatre del segle XX, tria una colla d'autors del teatre de bulevard com Caillavet, de Flers, Courteline, Guitry o Amiel i Obey (Soldevila 1967: 1493-1494). L'obra de Joan Oliver de preguerra mostra també una clara dependència del teatre de bulevard (Gibert: 1998, 65-131).

[6] Vegeu també la "Biblioteca Vodevillesca", que el 1921 va editar dos textos: *La dansa dels set vels*, de T. Bernard i M. Fremont, traduïda per Joaquim Montero i Amichatis, i *Maniobres de nit*, un vodevil de qui no s'esmenta l'autor, que va ser arranjat per *Bonaplata Alentorn*, pseudònim d'Enric Martí Giol.

d'oposar tota la nostra honradesa artística i el desig que tenim de que tothom que pugui fer un esforç per al nostre Teatre el faci, contra aquesta perversió del gust del públic. Si penséssim que el Teatre Català per a existir com a tal havia de descendir a un nivell tan baix d'immoralitat, plegaríem avui mateix i aniríem a plorar en un recó del nostre error. Afortunadament no tot està podrit a Dinamarca, i encara comptem amb un nombre de devots que són capaços de fer-nos emprendre les coses que semblin més impossibles" (*El Teatre Català*, núm. 111, 14-IV-1914: 251).

Certament, amb la postguerra europea es van modificar i transformar tant els models dramàtics vigents als escenaris, com també la política editorial en matèria de textos dramàtics autòctons i sobretot estrangers. Paral·lelament a la publicació per la cultura espanyola d'una sèrie de col·leccions populars de teatre i novel·la —"La Novela Teatral" (1916-1925), "El Teatro Moderno" (1925-1931), "La Comedia" (1925), "La Farsa" (1927-1930), "Comedias" (1926-1928) (Sánchez Álvarez-Insúa 1996, Esquer Torres 1969, Kronik 1971, Esgueva 1972, Pérez Bowie 1996, García-Abad García 1997, Santos 1987: 550-560, García-Antón 1988: 547-569)—, la literatura catalana va replicar de manera precisa, contrastada i diferenciada.

En primer lloc, entre 1918 i 1938, la literatura catalana va promoure la creació de diverses col·leccions especialitzades en teatre de caràcter popular: "La Novel·la Nova" (1917-1920); "La Escena Catalana" (1918-1937), continuadora de les petites empreses de Salvador Bonavia esmentades anteriorment; "La Novel·la Teatral Catalana" (1918-1923); "Biblioteca Popular L'Estel" (1922); "Catalunya Teatral" (1932-1937); "Biblioteca Nou Esplet" (1933); "El Teatre" (1934), i "El Nostre Teatre" (1934-1937). Són col·leccions singulars de periodicitat quinzenal, que van publicar textos inèdits d'escriptors reconeguts —marginats pel Noucentisme— o nous de trinca al costat de reedicions, i amb títols que passen d'una col·lecció a una altra. Es tracta, doncs, de col·leccions amb unes característiques peculiars desenvolupades al marge de l'estratègia editorial noucentista, que iniciava el seu rellevant desplegament.

Una estratègia pel que fa a la traducció disposada a "funcionar" com a "educadora" del temperament català, com a "instrument" de construcció d'una societat moderna, i com al mitjà més eficaç per aconseguir l'"universalisme", segons Josep Carner (Carner 1986*b*: 184-188). Més encara: la traducció facilitava des de l'òptica noucentista la necessària depuració i codificació de la llengua. Perquè tant l'escriptor com el traductor treballaven a Catalunya amb un material molt dúctil: treballaven amb la llengua del poble i manejaven de gust la tradició literària, encara que fos de poc volum. Perseguien, així doncs, la creació i "invenció" d'un model de llengua literària moderna que influís en la

societat i en modifiqués els hàbits (Ortín 1992: 401-419, 1996*b*: 102-134; Murgades 1994: 92-96).

El fet és que més o menys vinculats a l'estratègia editorial organitzada pel grup noucentista a partir de 1917, podem diferenciar dos blocs: el primer és constituït per dues col·leccions de textos exclusivament dramàtics que no es plantegen necessàriament, com les de caràcter popular, accedir a un ampli lectorat. Són la "Biblioteca Teatral" (1922-1937), dependent de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, i l'única col·lecció de textos teatrals catalans de caràcter públic que va aparèixer entre 1898 i 1938, i en un grau menor, la col·lecció teatral dedicada a Bernard Shaw amb només dos títols i que va obtenir un escàs ressò.

El segon grup el formen col·leccions de caràcter genuïnament literari, i que —com les del bloc acabat d'esmentar— s'allunyen tant per raons esteticoliteràries, com per la forma externa de presentació i distribució de les col·leccions de caràcter popular. A diferència d'aquestes, o de la "Biblioteca Catalana del Vodevil", que es podia comprar al quiosc del Liceu dins de la millor tradició vuitcentista, les col·leccions cultes —potser amb l'excepció de la primera etapa dels "Quaderns Literaris"— s'adquirien en llibreries convencionals.

La llista de les col·leccions literàries de caràcter culte que contenen textos dramàtics és la següent: "Biblioteca Literària" (1918-1924), de l'Editorial Catalana; "Col·lecció Popular Barcino" (1927-1936); "Els Clàssics del Món" (1930-1936); "Col·lecció Popular de les Ales Esteses" (1929), i els "Quaderns Literaris" (1934-1938), incloent-hi l'etapa de la "Biblioteca de la Rosa dels Vents" (1937-1938). Finalment, en els dos extrems d'aquest bloc, hi trobem l'adaptació que C. A. Jordana va fer de *Macbeth* per a la "Biblioteca Grumet" (1929), d'Edicions Proa, adreçada a un públic infantil i juvenil, i les tragèdies d'Èsquil, traduïdes per Carles Riba, que van ser editades per la Fundació Bernat Metge (1932-1934), d'orientació universitària i més propera, per tant, a un concepte de Cultura Superior.

Analitzem, ara, les col·leccions populars i cultes de preguerra amb un mínim de detall. Per norma general, les col·leccions populars de textos dramàtics, dirigides per editors amb una certa història —Bonavia, Ràfols, Millà—, són d'extensió regular i de format reduït —a l'estil de la "Biblioteca Popular de L'Avenç"—, llevat de la majoria de títols de "La Escena Catalana", que van aparèixer en forma fascicular o de fulletó.

Vull aclarir que el pes de les traduccions estrangeres sempre va ser menor en termes quantitatius que el de la producció de la literatura dramàtica autòctona de l'època o que el d'etapes anteriors. A diferència potser del

destinatari específic i definit de dues col·leccions tan oposades com les "Edicions Econòmiques Avenir" o la "Biblioteca Catalana del Vodevil", el conjunt de textos dramàtics editats per les col·leccions populars de preguerra s'adreçava a un ampli espectre social que incloïa la mitjana i, sobretot, la petita burgesia, fins a arribar a determinats sectors alfabetitzats o mínimament culturalitzats de la classe treballadora.

El teatre que s'ofereix en les col·leccions populars esmentades es caracteritza per un important relleu dels continguts de base realista i d'un model de llengua literària intel·ligible per a un lector o espectador desdenyós de qualsevol tipus d'investigació formal o de tipus lingüístic. Estic parlant, com ja apuntava a l'inici de la meva exposició, d'un teatre que per norma està mancat de qualsevol tipus de pretensió, d'ambició o de transcendència tant artística com intel·lectual. I d'un teatre que es proposava distreure, entretenir i fer disfrutar una àmplia massa de públic de gust poc exigent a través de gèneres i formes ja fixats per la tradició vuitcentista.

Tant "La Novel·la Teatral Catalana" com "Catalunya Teatral" i, especialment, "La Escena Catalana" (Gallén 1995: 193-204, Molas 1988*b*: 300-305, Montseny Gavaldà 1974) van desplegar i oferir un programa força homogeni i coincident —si bé limitat en termes literaris— sobretot del teatre francès en les seves variants de melodrama, teatre de bulevard o vodevil, i en un grau molt menor, de determinats textos de procedència anglesa, italiana o fins i tot espanyola. En bona part, les obres originals van ser traduïdes i sobretot adaptades preferentment per escriptors populars de consum com Amichatis, Jeroni Moliné, Joan Mallol o l'incombustible Salvador Vilaregut. Arran de la mort d'un d'ells, Enric Martí Giol —que utilitzava el pseudònim de *Teodor Bonaplata*—, Salvador Bonavia, director de "La Escena Catalana" va assenyalar que Martí Giol "adaptà al nostre idioma un gran númbre de vodevills [*sic*], verdader model de ço que han d'esser traduccions lliures, obres pulcrament escrites sense barbarismes ni castellanismes, en les que l'espectador no tenia que repudiar cap frase de mal gust ni enrogir se davant d'expressions grolleres ni xabacanes. En aquest sentit els vodevills que ha importat en Bonaplata han tingut sempre predilecte aculliment, tant per part de les empreses i artistes, encarregats de l'execució, com pel públic aficionat a n'aquests espectacles" (núm. 2, 15-I-1918).

Efectivament, és en relació amb els textos publicats per les col·leccions populars que es donen casos concrets de la traducció assumida com a adaptació, en un sentit molt diferent del que de vegades obligava la representació escènica d'un text dramàtic culte. No és el cas, per entendre'ns, del que Ventura Gassol i Joan Puig i Ferreter van fer en relació amb *Peer Gynt*,

d'Ibsen. Per a aquests, que partien de la traducció francesa en prosa i vers de Prozor, aprovada pel mateix Ibsen, "les adaptacions de les grans obres, sobretot si comporten alguna supressió, ens han fet sempre l'efecte d'una profanació. Tanmateix, si mai *Peer Gynt* havia d'ésser representat a l'escena catalana, bé calia fer-ne una adaptació, puix que la seva representació íntegra oferia dificultats extraordinàries. Per això hem suprimit o abreujat escenes massa extenses i de caràcter massa cenyidament filosòfic o sociològic. Així s'ha fet en la major part de representacions d'aquest drama a l'estranger".

De fet, en les col·leccions autènticament populars, adaptar textos estrangers significava anostrar-los, acomodar-los i adequar-los culturalment i lingüísticament a les expectatives d'un determinat receptor. Estic parlant, en suma, de la naturalització a què es podia sotmetre el text original, quan es tractava sobretot de gèneres de gran projecció popular com el vodevil o la farsa o comèdia de costums contemporànies, però també —fins i tot— quan es tractava de *naturalitzar* Molière o Shakespeare d'acord amb les expectatives d'un determinada recepció popular.

En l'àmbit del teatre català, podríem establir una mínima i provisòria tipologia de l'adaptació de textos dramàtics. En primer lloc, l'adequació del text original a les característiques de l'obra literària del traductor: el que Narcís Oller va fer amb *Renyines d'enamorats*, una adaptació de *Le dépit amoureux*, de Molière, acostant-la a la sensibilitat artística i a la realitat de l'escriptor vuitcentista (Fàbregas 1976: 85-88, Fontcuberta 1999: 13-27, 130-131), o el que va fer Josep M. de Sagarra amb *El senyor Pupurull*, una altra adaptació de *George Dandin*, de Molière (Fontcuberta 1999: 123).

En segon lloc, les adaptacions lliures, que van ser realitzades per escriptors com Joan Mallol, Jeroni Moliné o Amichatis, de vodevils i, en menor grau, de peces de bulevard. Empro l'accepció *lliure* segons la definició de Julio César Santoyo: "Aquí el *adaptador* se desvincula del texto, forma y parámetros culturales del original para, sin soltar del todo las amarras que lo unen a él, proceder a tales modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva" (Santoyo 1989: 105).

Una posició que també va fer seva Salvador Vilaregut amb *La novicia de Santa Clara*, que tenia com a base *Measure for Measure*, o amb *Com més petita és la nou...*, l'origen de la qual era *Much ado about nothing*, dos exemples en què el mateix adaptador es presenta ja com a autor (Armangué & Cuccu 1994: 145-163, Armangué & Fanari 1992: 143-160). Com en el cas d'*El senyor Pupurull*, de Josep M. de Sagarra, la *reescriptura* dels textos originals estava clarament condicionada per l'existència prèvia d'una proposta escènica destinada a un públic clarament popular amb unes determinades característiques culturals i

ideològiques; un públic identificat i coneixedor de la tradició dramàtica vuitcentista catalana (poemes dramàtics i farses), que es mostrava disposat a acceptar la ubicació de les dues adaptacions en la realitat barcelonina dels segles XVIII o XIX, i amb farciments de fets, circumstàncies i detalls d'una època fàcilment identificables pel lector/espectador, que podia d'aquesta manera "reviure" un moment remot de la pròpia història.

En tercer lloc, les adaptacions destinades per a l'escena catòlica, ja iniciada amb *Hamlet* el 1898 (Par 1935: 213, Fàbregas 1979: 29-35), i que compta amb *Un enemic del poble* l'any 1909,[7] o amb *Le mariage forcé*, de Molière, convertit en un insòlit *Un polícia model*, el 1924 (Hormaechea 2000: 889-922).

En quart lloc, podríem esmentar també l'adequació de textos dramàtics espanyols expressament adaptats a les característiques de l'escena i la societat catalanes: *El último mono*, de Carlos Arniches, convertit en *L'adroguer del carrer Nou*, segons l'adaptació d'Antoni Pejoan, el 1930; *Los marqueses de Matute*, de Luis Fernández de Sevilla i A. Carreño, convertits per obra i gràcia de Joan Vila i Pagès, un escriptor popular, en *Els marquesos del Born*, el 1932, o l'adaptació que Agustí Collado va realitzar de *Nuestra Natacha*, d'Alejandro Casona. I, finalment, les adaptacions de farses valencianes a l'àmbit social i lingüístic barcelonins.[8]

Quina va ser, per altra banda, la presència en aquestes col·leccions populars de l'*altre teatre* estranger, el de més ambició literària, el vinculat amb la tradició culta? Què es pot dir del teatre francès, anglès, americà o italià de més volada d'aquells anys? Les excepcions són comptades. Miraré de donar-ne uns quants exemples: *a*) els textos de base realista de contingut social d'Henri Bataille, Émile Fabre o Octave Mirbeau divulgats en el tombant de segle, a cavall del bulevard i del teatre d' idees; *b*) la publicació de dos textos com *Monna Vanna* i *L'alcalde de Stilmonde*, de Maurice Maeterlinck, un dels pares del teatre simbolista, que responia a situacions prou concretes, perquè "Avui no ens interessa el poeta indecís ni l'inquietador malaltís de la subconsciència, ni l'artifex conreador de les larves de la paraula" (López-Picó 1917: 401). Efectivament, el primer text —una aproximació dramàtica al tema de Judit i

---

[7] Les *modificacions* de l'adaptació conscientment anostrada afectaven tant l'estructura (supressió i modificació de passatges i rèpliques), com els personatges (supressió dels femenins) o el contingut (qüestionament de l'ideari "liberal", derivat de la revolució francesa).

[8] Les que Agustí Collado va fer de dues farses de Felip Melià, *Pare vostè la borra, amic* convertida en *El fill de son pare* ("La Escena Catalana", núm. 421, 3-VIII-1935), i *Tot per un xiquet* en *Tot per un marrec* ("La Escena Catalana", núm. 430, 15-II-1936).

d'Holofernes— havia estat estrenat el 1922 en una única sessió del petit cicle de Teatre d'Art organitzat a l'estudi Cirera per l'actriu Mercè Nicolau, amb la representació d'altres textos cultes com *Lleonarda*, de B. Bjørnson o *El vano de lady Windermore*, d'Oscar Wilde, que també van ser editats per "La Escena Catalana". Quant a *L'alcalde de Stilmonde*, es tracta d'un text allunyat dels plantejaments simbolistes de l'escriptor belga, que a més es pot "llegir" perfectament com un "drama de guerra i propaganda", com el venia el mateix autor en plena guerra europea. Tanmateix també es pot entendre com una "noble y viva pintura de un burgués belga que, sin declaración ninguna, se lleva hacía el heroísmo" (Lalou 1962: 54-55). O *c*) el cas de Marcel Pagnol. D'aquest autor s'havia estrenat, però no editat, la traducció que Josep M. de Sagarra havia fet de *Màrius*, el 1931, i va publicar amb Paul Nivoix *Mercaders de glòria*, editada per "Catalunya Teatral" el 1934. Es pot llegir en clau de sàtira sobre la malversació que la classe política feia del capital llegat als combatents supervivents de la guerra. I *d*) l'exemple de Michel Duran, que amb *Llibertat provisional* construïa "sobre los cimientos de *Hernani*, una irónica comedia donde el amor y la policia juegan a escondidas" (Lalou 1962: 109).

Passem, finalment, a les col·leccions cultes de preguerra. Si ens centrem en els textos de "Biblioteca Teatral", podem apreciar ja una concepció més elevada i culta de la literatura teatral; només cal que valorem la traducció de Millàs-Raurell de l'adaptació francesa que Jean Croué i Jacques Copeau van realitzar d'*Els germans Karamazov*, de Dostoievski, al principi de segle (Pruner 1983: 42-58), la d'*El Paquebot "Tenacity"*, de Charles Vildrac, a càrrec de Carles Soldevila, o la circumstanciada i paradoxalment primera traducció en llengua catalana d'un text de Marivaux, *La confident*, duta a terme per Ventura Gassol, el 1926, en el seu exili parisenc.

Una ullada de conjunt a la presència del teatre estranger en el conjunt de les col·leccions cultes ressenyades permet certificar l'absència significativa de determinats autors i obres de la tradició culta contemporània. Si deixem de banda el tractament dels universals —*clàssics* i *moderns*—, els autors dramàtics cultes contemporanis es van donar a conèixer en general a través de revistes literàries o de col·leccions no especialitzades en teatre. Amb alguna excepció curiosa, Bernard Shaw. Aquest, que va estrenar el 1908 *Càndida*, una traducció que no s'ha conservat, va viure una moda "efímera" al final dels anys vint a Catalunya, en part coincidint amb la concessió del Premi Nobel de Literatura el 1925. Així, a propòsit de la publicació en forma fascicular de "Cèsar i Cleopatra" a *La Nova Revista* i de l'aparició de *Santa Joana* i d'*El deixeble del diable* en una col·lecció expressament dirigida pel seu traductor, Carles Capdevila, una crònica anònima de *La Nova Revista* anotava que "seran

seguides de totes les altres que la correspondència per part del públic a aquest meritíssim esforç faci possible". Passat el moment del Nobel, però, Shaw no va comptar per res, si exceptuem la publicació a "Catalunya Teatral" de *L'home i les armes*, o la representació única de *Com ell va enganyar el marit d'ella* en una de les sessions del Lyceum Club, el 1935 (Foguet i Boreu 1998: 62-65). Perquè, com reconeixia Miquel Llor en un article a *Mirador* de 1930, el públic barceloní només havia vist representades *Càndida*; *Santa Juana*, amb Margarida Xirgu de protagonista; *Pigmalión* "i encara retallat", i *La conversión del capitán Brassbound* per la companyia de Carmen Díaz. Certament, altres autors anglesos com Oscar Wilde o Somerset Maugham no van tenir millor sort que Shaw. I fins i tot *Journey's End* (1928), de Robert Cedric Sherriff, un text de culte del teatre anglès de postguerra pel fet de ser una de les primeres dramatitzacions sobre la guerra europea, que va ser traduït per Cèsar August Jordana i representat pel matrimoni Vila-Daví, no va obtenir cap ressò especial i es va publicar al marge de les col·leccions que comento (Sherriff & Barlett 1931, Sherriff 1983).

Quant a l'acollida del teatre nord-americà, ja n'he parlat en un altre lloc (Gallén 1992: 369-379); m'hi remetré, doncs, tot remarcant una sèrie d'aspectes. En primer lloc, que es concentra sobretot en els anys vint i trenta —"La Escena Catalana", n'és un bon testimoni—, de manera que els exemples anteriors de Gabriel Timmory, Paul Armstrong o Sidney Garrick són menys rellevants. En segon lloc, la lectura que la crítica va dispensar a Elmer L. Rice per *El carrer* o a Eugene O'Neill per *Anna Christie* no va variar gaire de la dedicada a autors i textos inequívocament populars com Bayard Veiller amb *El procés de Mary Dugan*; l'Austin Strong d'*El setè cel*, estrenada després del seu èxit cinematogràfic, o James Doyle amb *El misteri de la quarta avinguda*. Tots plegats van ser tractats amb el mateix patró: el de l'òptica del vell melodrama sentimental o social d'arrel vuitcentista, que, com que competia amb la incipient indústria del cinema sonor, es limitava a fer un desplegament generós dels aspectes tècnics i formals de l'espectacle. De fet, només *El procés de Mary Dugan* i *El carrer* van obtenir un èxit significatiu. A propòsit de la darrera, Miquel Llor va apuntar en la seva crítica a *Mirador*: "Per bé que fracassà a París, el seu èxit de pertot arreu no és degut a la bellesa literària ni a l'originalitat de les idees més o menys profundes que pugui contenir, ans bé a la seva simplicitat aparent. És una obra que pot arribar al cor del bon públic que va al teatre a plorar o a riure." No es tractava, però, de *La màquina de calcular*, una sàtira expressionista de Rice sobre la moderna societat industrial, que va merèixer el reconeixement de la crítica occidental de postguerra. No: *El carrer* era "venut" i "acceptat" com un melodrama més, deutor d'*El procés de Mary*

Dugan, "i que — com sàviament va precisar E. Nicol a *La Veu de Catalunya*— té com a qualitats fonamentals aquesta perfecció tècnica, aquesta gran habilitat en el joc escènic, que sembla innata als autors americans, i la nota d'ambient característica dels medis americans".

En canvi, l'*Anna Christie* d'O'Neill va tenir millor fortuna, ja que va presentar-se per la via més selecta i intel·lectualitzada en una de les vetllades que organitzava l'empresa Canals al Teatre Romea. Amb una híbrida resposta de crítica i públic, i traduït per Millàs-Raurell, el text va ser inclòs a les Publicacions de La Revista, el 1930, al costat de Shakespeare i de Goldoni. En ser-li concedit el Premi Nobel de Literatura 1936, O' Neill va adquirir de nou una efímera actualitat que probablement explica que Josep Janés i Olivé l'incorporés a la "Biblioteca de la Rosa dels Vents", al costat de textos teatrals dels anys trenta més compromesos literàriament com *Intermezzo*, de Jean Giraudoux, *El nou Prometeu encadenat*, d'André Gide, o *El somriure de la Gioconda*, d'Aldous Huxley (Hurtley 1986: 128-145 i 153-157). Una orientació literària renovadora i programàtica que ja apuntava en els medis burgesos liberals i cultes de l'Europa d'entreguerres, tal com es pot apreciar en les paraules del traductor de Giraudoux, Ramon Esquerra: "Per a comprendre i estimar Giraudoux cal conèixer a fons totes les profunditats i matisos de la llengua emprada, altrament es perd la meitat de l'essència de l'obra. No en va és Giraudoux un autor difícil, fins i tot pels seus compatriotes. El seu lèxic riquíssim i la seva innata tendència als malabarismes de concepte, són dos obstacles difícilment superables" (Esquerra 1936).

La línia de la "Biblioteca de la Rosa dels Vents" contrastava profundament amb els textos de caràcter *social* que "Catalunya Teatral" va reeditar o editar de nova trinca durant la guerra, i que es poden llegir en clau política del procés social i revolucionari que vivia Catalunya. Em refereixo a títols com *La nostra Natatxa*, d'Alejandro Casona, en traducció d'Agustí Collado; *L'enemic del poble*, d'Ibsen; *Esclavitud*, de José Luis Pinillos, o *Alberg de nit*, de Màxim Gorki, adaptat per Joan Cumellas amb el títol d'*Ombres del port*.

Què es pot dir de l'absència de Pirandello en l'àmbit de les publicacions populars i cultes (Gutiérrez Cuadrado 1978: 347-386, De Filippo 1964: 197-206, Muñiz Muñiz 1997: 113-148, Camps 1998: 29-39)? Malgrat la rebuda que la intel·lectualitat li va dispensar el 1924, malgrat els textos de l'escriptor sicilià que es van arribar a representar en català i castellà a Barcelona al llarg dels anys vint, i de disposar fins i tot d'una paròdia escènica de *Sis personatges en busca d'autor* per Joaquim Montero, primer actor i també traductor de Pirandello,

cap text seu no va ser publicat abans de 1938, tot i les traduccions i adaptacions que en van fer l'esmentat Montero, Millàs-Raurell o el mateix Adrià Gual. Tan sols una, la més representada probablement, *El barret de cascavells*, traduïda per Josep M. de Sagarra i estrenada el 27 de novembre de 1923, va obtenir millor fortuna d'edició, quan força anys després va ser incorporada en el volum quart del *Teatre complet*, el 1964, en què també es va incloure la traducció de *Màrius*, de Marcel Pagnol. L'absència del teatre de Pirandello de les col·leccions teatrals o literàries de l'època abasta també altres textos i autors que van ser representats, però no editats, com *Maya*, de Sacha Gantillon; *R.U.R.*, de Čapek; *Els fracassats*, de Lenormand; *Knock o el triomf de la medicina*, de Jules Romains, i *Els criminals*, de Ferdinand Bruckner, entre altres (Gallén 1994: 120-125).

Com es pot veure, els esforços per acostar "aquella formació burgesa" de què parlava Carles Soldevila (Soldevila 1927: 230) als fets teatrals més innovadors de l'escena europea de postguerra estaven abocats al fracàs. Autors i textos com els esmentats més amunt no van quallar en el si d'un grup social que evidenciava les seves mancances i el seu desinterès per les operacions culturals i artístiques més arriscades. I que convertia gairebé en una orientació exòtica la possible presència d'autors considerats com innovadors de l'estil de Pirandello, Čapek o Lenormand. Si els escenaris no es van fer ressò continuat —només amb comptagotes— del nou teatre europeu de postguerra, el món editorial culte no es va distanciar gaire d'aquesta realitat, atesa la seva orientació general fortament influïda pel programa i per l'estratègia cultural noucentista.

La situació, que no feia sinó reflectir el gran contrast entre la nova literatura dramàtica estrangera i la realitat de l'espanyola de postguerra, va ser lúcidament tractada per E. Estévez Ortega en aquests termes: "¿Podemos encontrar paridad o considerar a nuestros autores mejores que un Henri Ghéon, un Sutton Vane, un D'Annunzio, un Ferenc Molnar, un Rosso di S. Secondo, un Chesterton, un Bernard Shaw, un Chiarelli, un etc., etc., etc., de los tantos y tantos que se pueden citar? Decididamente, no. Y es que la inmensa mayoría de nuestros autores dramáticos —la novela, el cuento, el ensayo, la poesía, el periodismo, no; esto ha evolucionado de forma que no se puede hablar de decadencia alguna— no han progresado. Debían siquiera observar la vida en sus múltiples actividades, manifestaciones y aspectos, pero por lo visto no lo hacen. Y si lo hacen no se dan cuenta de nada. Y si se dan cuenta lo disimulan" (Estévez Ortega 1928: 17).

En conjunt, les distintes col·leccions cultes reproductores de textos dramàtics estrangers participaven en una situació cultural específica dels anys vint i trenta, caracteritzada per *a*) un increment notable de l'activitat editorial,

b) una producció literària més diversificada quant als gèneres i, per tant, *c*) per un consum diferenciat que comptava amb uns tiratges dignes. En matèria, doncs, de publicació de textos teatrals, el funcionament no podia ser tan diferent de l'explicitat en l'àmbit de la narrativa a través de les corresponents col·leccions de Catalònia, de Proa o dels Quaderns Literaris. Col·leccions que complien una funció social determinada quant a la promoció d'uns models concrets de la narrativa contemporània estrangera que va tenir —com ja s'ha començat a estudiar (Molas 1983: 133-155)— la seva clara influència en la narrativa catalana.

Matisem, però. El teatre va funcionar altrament, com ja he indicat en relació amb l'actitud dels sectors de la mitjana i la petita burgesia davant de les propostes estrangeres més innovadores des del punt de vista escènic. Què es podia fer, doncs, des de la perspectiva d'un model de Cultura Superior i des d'una òptica relacionada molt més amb la literatura que amb l'escena? Probablement, el que van fer les esmentades col·leccions, les unes adreçades a un lector de tipus mitjà, i les altres, més limitades, a l'àmbit universitari: *a*) omplir amb traduccions dels universals teatrals —*clàssics* i *moderns*— el buit de la nostra literatura que separava els segles XV i XX, i *b*) editar algunes de les aportacions del teatre estranger contemporani com les citades anteriorment.

Més encara: va comptar amb uns traductors clarament diferenciats dels comuns adaptadors de les col·leccions populars, moguts per unes altres exigències i uns altres compromisos. Només cal llegir els textos i les reflexions sobre la traducció de Morera i Galícia, Riba, Jordana o Maseras, sense solució de continuïtat amb la posició adoptada durant el Modernisme per Artur Masriera, Joan Maragall o Cebrià de Montoliu. I sobretot va partir ja de l'assentament progressiu de la llengua catalana com a llengua literària d'una cultura moderna. Cap d'ells no posava en qüestió la política lingüística endegada per les institucions culturals i docents d'encuny noucentista d'ençà de 1913. La seva era, en aquest sentit, una posició d'accés a la normalitat que contrastava amb el pragmatisme adoptat per Frederic Pujulà i Vallès, un reconegut esperantista, en traduir *Kaatje (Caterina)*, de l'escriptor belga Paul Spaak. En publicar el text, que va ser estrenat per Adrià Gual el 1914, va assenyalar: "L'autor d'aquesta traducció té especial interès en fer constar que, malgrat no estar d'acord amb les Normes ortogràfiques, per raons que no cal ara exposar, ha permès de bon grat que s'apliquessin en aquesta edició, per esperit de disciplina" (Spaak 1914: 137).

Així, doncs, la incorporació del teatre estranger en el primer terç del segle XX va servir per revitalitzar la literatura dramàtica i l'escena catalanes en una sèrie d'aspectes que miraré d'enumerar (Gallén 1998: 149-164). En primer

lloc, va crear i ampliar el repertori del teatre català, mancat de la sòlida tradició de les altres literatures europees i, per tant, excessivament ancorat en els paràmetres culturals vuitcentistes. En segon lloc, es va plantejar d'importar una sèrie d'autors representatius i provinents de la tradició culta europea — més que no uns determinats textos— amb l'afany de convertir-los en referents canònincs del teatre autòcton, sense que això, però, acabés de rutllar ni de quallar degudament, com he assenyalat en més d'un cas. Probablement, el caràcter de cultura nacional emergent i minoritària explica, en part, les dificultats d'inserció de determinats autors i textos estrangers en la nostra societat. Ara, tinguem també en compte que, en segons quins casos, aquestes dificultats —Strindberg, Weedekind— no deixaven de ser viscudes i compartides per altres cultures europees a l'època.

El que sí que podem diferenciar clarament és l'articulació de dos processos que van desenvolupar-se paral·lelament, sense que s'arribessin a donar gaires interferències significatives. El vessant culte va tenir molta més irradiació en l'àmbit de l'edició que en el de la representació i, qui ho pot negar, va contribuir des de les traduccions de Masriera dels tràgics grecs i de *Hamlet*, o les de Molière a càrrec de Carner o Maseras fins a arribar a la d'*El somriure de la Gioconda*, d'Aldous Huxley, traduït per Rafael Tasis, a fixar les bases de creació i consolidació de la llengua catalana com a llengua literària moderna. Que les seves operacions traductores de textos clàssics o contemporanis no arribessin a ser gaire sovint representades — o editades— és imputable en gran part a uns determinats estaments socials refractaris de forma atàvica al consum llibresc o no d'una activitat teatral en llengua catalana. Una actitud ben diferent de la que, en canvi, van adoptar els sectors populars en relació amb determinades manifestacions del teatre popular estranger d'innegable encuny vuitcentista. Un posicionament que els va dur, com he assenyalat, a transgredir sovint la fidelitat als textos originals, i a faltar-los a vegades absolutament al respecte. Es tractava de naturalitzar determinades manifestacions del teatre estranger amb l'objectiu d'acostar-les a les expectatives culturals d'uns segments socials amplis, i que, per posar un exemple, podien disfrutar de les accions vodevilesques sovint anostrades per en Papitu Santpere — o qui fos— sense que re-coneguessin probablement el nom de l'autor del text original, i potser sí el del qui l'havia adaptat a la realitat catalana.

Si la tradició culta va aconseguir, finalment, de ser reconeguda i acollida en el llarg camí iniciat a partir dels anys seixanta i que arriba fins avui, l'altra, la de signe autènticament popular, va ser escombrada quasi definitivament de les publicacions populars i dels escenaris catalans amb la victòria franquista.

FONTS PRIMÀRIES

ANÒNIM. 1908. "Llibres: *El més fort*, per Joseph Giacosa", *De Tots Colors* 14 (3 abril), 216-217.

———. 1910. "La companyia Marthe Régnier", *De Tots Colors* 114 (11 març), 146.

———. 1914. "La moda del vaudeville", *El Teatre Català* 116 (16 maig), 322-323.

———. 1914. "Sobre el teatre pornogràfic en català", *El Teatre Català* 111 (14 abril), 251.

———. 1918. "La mort d'en Martí Giol", *La Escena Catalana* 2 (15 gener), s. p.

———. 1927. "*Cèsar i Cleopatra*", *La Nova Revista* 10 (octubre), 119.

———. 1936. "Nota preliminar", dins E. Ibsen, *Peer Gynt*, Barcelona, Barcino.

ARTÍS, A. A. 1932. "Del melodrama al vodevil sonor", *Mirador* 195 (27 octubre), 5.

CARNER, Josep. 1986*a*. "*El somni d'una nit d'estiu* de W. Skakespeare", dins Núria Nardi & Iolanda Pelegrí (ed.), *El reialme de la poesia*, Barcelona, Edicions 62.

———. 1986*b*. "Universalisme i cultura", dins Núria Nardi & Iolanda Pelegrí (ed.), *El reialme de la poesia*, Barcelona, Edicions 62, 184-188.

CASONA, Alejandro 1936. *La nostra Natatxa*, versió catalana d'Agustí Collado, *Catalunya Teatral* 103 (1 juny).

CÓRDOBA, J. 1928. "Notes psiquiàtriques del teatre de Lenormand", *La Nova Revista* 16 (abril), 309-318.

CORTÈS, Joan. 1931. "La *Judith* de Giraudoux", *Mirador* 147 (26 novembre).

ESQUERRA, Ramon. 1936. "Jean Giraudoux: Un assaig", *Lectures europees*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 48-58.

———. 1937. *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Institució del Teatre.

ESTÉVEZ ORTEGA, E. 1928. "La decadencia del teatro", *Nuevo escenario*, Barcelona, Editorial Lux.

GIVANEL I MAS, Joan. 1935. "El teatre estranger en llengua catalana", *Quaderns de La Revista* (gener-juny), 129-146.

GUAL, Adrià. 1960. *Mitja vida de teatre: Memòries*, Barcelona, Ed. Aedos.

IBSEN, Enrich. 1909. *Un enemich del poble: Drama en cinc actes: Arreglat pera l'escena catòlica per A. B.* (Mossèn Lluís Viladot, pvre.), Barcelona, Tipografia Consell de Cent.

LLOR, Miquel. 1930*a*. "Bernard Shaw i el públic barceloní", *Mirador* 56 (20 febrer) 5.

———. 1930*b*. "Les estrenes: *El carrer*", *Mirador* 66 (1 maig) 5.

LÓPEZ-PICÓ, Josep M. 1917. "Dramaturgs-poetes: Maurice Maeterlinck", *La Revista* LII (novembre VI) 401.

MELIÀ, Felip. 1935. *El fill de son pare*, adaptació d'Agustí Collado, *La Escena Catalana* 421 (3 agost).

———. 1936. *Tot per un marrec*, adaptació d'Agustí Collado, *La Escena Catalana* 430 (15 febrer).

MILLÀS-RAURELL, Josep M. 1930. "A propòsit de l'estrena de *Maya*", *Mirador* 54 (6 febrer), 5.

MONTOLIU, Manuel de. 1985. "Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniencia de que's fassin moltes traduccions i esment ab que cal fer-les", dins *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana (Barcelona, octubre 1906)*, Barcelona, Fundació II Congrés Internacional de la Llengua Catalana, Vicens Vives, 569-573. [Edició facsímil.]

NICOL, Eduard. 1930. "Les estrenes: *El carrer*", *La Veu de Catalunya* (23 abril), 4.

PAR, Alfonso. 1935. *Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, Barcelona, Biblioteca Balmes, II: *Realismo; Escuelas modernas*.

PASSARELL, Jaume. 1930. "La degeneració del vodevil", *Mirador* 95 (27 novembre), 5.

———. 1932. "El vodevil fins avui: Ràpida retrospectiva", *Mirador* 157 (4 febrer), 5.

PEI, Ramon. 1930. "Simon Gantillon, l'Alain Girbault del teatre", *Mirador* 56 (20 febrer), 5.

PLANES, Josep M. 1935. "La Guerre de Troie n'aura pas lieu", *Mirador* 356 (12 desembre), 5.

POAL-ARAGALL, M. [s. d.]. *Los Príncipes de la escena: José Santpere*, Barcelona-Madrid, Ediciones Alfa.

SHERRIFF, R. C. & VERNON BARLETT. 1931. *Fi de jornada*, Badalona, Proa.

SOLDEVILA, Carles. 1927. "El Teatre Català: Algunes reflexions sobre aquest tema, aprofitant l'ensopiment de la canícula", *D'Ací i D'Allà* 116, 230.

———. 1967. "Del llum de gas al llum elèctric", *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta, Biblioteca Selecta, 21, 1531-1627.

SPAAK, Paul. 1914. *Kaatje (Caterina)*, Barcelona, Impremta-Edicions Artís & Co.

TINTORER, Emili. 1906. *La moral en el teatre*, Barcelona, Publicació Joventut.

TOMÀS, Joan. 1932. "El teatre de Brieux a Barcelona", *Mirador* 203 (22 desembre), 5.

VALLESCÀ, Antoni. 1931. *Figures del teatre: Josep Santpere: L'home i l'artista*, Barcelona, Impresos Costa.

YEATS, W. B. 1921. "*La mendicant*", traducció de Marià Manent, *La Revista* VII, 39-43.

———. 1927. "*La terra del desig*", traducció de Marià Manent, *La Revista* XII, 122-132.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

AALTONEN, Sirkku. 2000. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Bristol, Multilingual Matters Ltd, Topics in Translation 17.

ARMANGUÉ, J. & M. CUCCU. 1994. "El teatre anglès a Catalunya: Bibliografia de les traduccions de Salvador Vilaregut", dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes (Miscel·lània Germà Colon/1)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 145-163.

ARMANGUÉ, J. & S. FANARI. 1992. "El teatre anglès a Catalunya: Bibliografia de les traduccions del període 1900-1936", dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes (Miscel·lània Jordi Carbonel 1/4)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 143-160.

ASHOLT, Wolfgang. 1991. "*Les mauvais bergers* et le théâtre anarchiste des années 1890", dins Pierre Michel & Georges Cesbron (ed.), *Octave Mirbeau: Actes du Colloque International d'Angers*, Presses de l'Université d'Angers, 350-367.

BAROB, Philippe. 1991. "La technique dramatique d'Octave Mirbeau dans *Les mauvais bergers*, *Les affaires sont les affaires* et *Le foyer*", dins Pierre Michel & Georges Cesbron (ed.), *Octave Mirbeau: Actes du Colloque International d'Angers*, Presses de l'Université d'Angers, 369-377.

BOSCH, M. Àngels. 1997. *J. Pous i Pagès: Vida i obra*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, Monografies Empordaneses, 3.

CAMPS, Assumpta. 1996. *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 50.

———. 1998. "Luigi Pirandello en Cataluña: la razón de una incomprensión", *Revista de Lenguas y Literaturas Catalans, Gallega y Vasca*, UNED, 29-39.

CASTELLANOS, Jordi. 1996. "Mercat dels llibres i cultura nacional (1882-1925)", *Els Marges* 56 (octubre), 5-38.

COTS VICENTE, Montserrat. 1989. "La versión española de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand", dins Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 287-295.

CUNILL CANALS, Josep. 1999. *Elena Jordi: Una reina berguedana: El teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)*, Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "l'Espill", S. C. C. L., Àmbit de Recerques del Berguedà.

DE FILIPPO, Luigi. 1964. "Pirandello in Spagna", *Nuova Antologia* (juny), 197-206.

DUBATTI, Jorge. 1994. "Apuntes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de 'adaptación teatral'", *Letras* (gener-desembre), Universidad Católica de Argentina, 13-27.

———. 1995. "La adaptación teatral como género", dins *Teatro comparado: Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura comparada, Serie Teoría y Metodología, 1, 37-59.

ESGUEVA, Manuel. *La colección teatral "La Farsa"*, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista *Segismundo*, 3.

ESQUER TORRES, Ramón. 1969. *La colección dramática "El Teatro Moderno"*, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista *Segismundo*, 2.

FÀBREGAS, Xavier. 1976. "Les traduccions catalanes de Molière", *El teatre o la vida*, Barcelona, Galba Edicions, Punts de Referència, 2, 85-88.

———. 1979. "El teatre anarquista", *L'Avenç* 22 (desembre), 29-35.

FARRÉ I VILALTA, Imma. 1999. "La Biblioteca Joventut (1901-1914) i el darrer Modernisme", *Els Marges* 64 (setembre), 39-67.

FOGUET I BOREU, Francesc. 1998. "Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un teatre intel·ligent", *Serra d'Or* (setembre), 62-65.

FONTCUBERTA, Judit. 1999. *Les traduccions catalanes de Molière*, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Traducció i Interpretació. [Treball de recerca dirigit

per la doctora Montserrat Bacardí i Tomàs.]
———. 2000. "Les traduccions de Molière", *Quaderns Revista de traducció* 6, 79-105.
FORMOSA, Feliu. 1986. "La incorporació de textos teatrals a una tradició escènica d'àmbit restringit i amb grans ruptures històriques" dins Jordi Coca (ed.), *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Barcelona*, Barcelona, Institut del Teatre, 19-31.
GALLÉN, Enric. 1992. "La recepció del teatre nord-americà fins a la guerra civil", dins *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Comissió Amèrica i Catalunya, 369-379.
———. 1994. "La represa del Teatre Íntim als anys vint", *Els Marges* 50 (juny), 120-125.
———. 1995. "La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)", dins Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y Traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 193-204.
———. 1997. "Narcís Oller, traductor teatral", dins *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Quaderns Divulgatius, 8, 23-37.
———. 1998. "Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres", dins Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, vol. IX, 149-164.
GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa. 1997. *La Novela Cómica*, Madrid, CSIC, Colección Literaria Breve, 3.
GARCÍA-ANTÓN, Cecilia. 1988. "'Comedias' (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", *Revista de Literatura* L, 100, 547-569.
GAVAGNIN, Gabriela. 1999. "El teatre italià en les traduccions de Narcís Oller: Giacosa, Rovetta i Goldoni", dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Valls, Edicions Cossetània, 255-264.
GIBERT, Miquel M. 1998. *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, Monografies de Teatre, 36.
GRAELLS, Guillem-Jordi. 1973. "Pròleg", dins Josep Puig i Ferreter, *Aigües encantades*, Barcelona, Edicions 62, El Galliner, 20, 5-22.
GUARDIOLA, Carles-Jordi. 1990. *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*, Barcelona, Edicions de La Magrana.
GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan. 1978. "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos* 333, 347-386.
HORMAECHEA, Gabriel. 2000. "Traducción y adaptación de *Le mariage forcé* de Molière en la Cataluña del primer tercio del siglo XX", *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25, 889-922.
HURTLEY, Jacqueline. 1986. *Josep Janés: El combat per la cultura*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Biblioteca de Cultura Catalana.
JANÉS NADAL, Alfonsina. 1983. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, Institut Municipal d'Història.
JIMÉNEZ, Dolores. 1991. "Mirbeau en Espagne: Notes sur quelques aspects de la réception de son oeuvre", dins Pierre Michel & Georges Cesbron (ed.), *Octave*

Mirbeau: Actes du Colloque International d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 423-434.

KRONIK, John W. 1971. *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, University of North Carolina, Estudios de Hispanófila.

LALOU, René. 1962. *Medio siglo de teatro francés*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

LITVAK, Lily. 1981. "Teatro anarquista", *Musa libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, Barcelona, Antoni Bosch, 213-252.

MADRENAS, M. Dolors (ed.). 1999. *Va de broma?: Aproximació a la paròdia literària*, Barcelona, Edicions 62, El Cangur Plus, 276.

MARFANY, Joan Lluís. 1996. "El que feien (1): Catalanisme i Cultura", *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 253-292.

MOLAS, Joaquim. 1983. "La cultura catalana i la seva estratificació", *Reflexions sobre la cultura catalana*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 133-155.

———. 1988*a*. "La literatura popular i de consum", dins Joquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. XI, 334-335.

———. 1988*b*. "Les col·leccions de novel·la curta", *Serra d'Or* (abril), 300-305.

MONTSENY GAVALDÀ, Isabel. 1974. *Rossend Ràfols i les seves publicacions*. [Tesi de llicenciatura dirigida per Joaquim Molas.]

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves. 1997. "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna: Le prime traduzioni)", *Quaderns d'Italià* 2, 113-148.

MURGADES, José. 1994. "Apunt sobre Noucentisme i traducció", *Els Marges* 50, 92-96.

ORTÍN, Marcel. 1992. "Les traduccions de Josep Carner", *Catalan Review* VI, 1-2, 401-419.

———. 1996*a*. *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig, 18, 111.

———. 1996*b*. "Traduccions i lectures de literatura estrangera", dins *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig, 18, 102-134.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. 1996. *La Novela Teatral*, Madrid, CSIC, Colección Literaria Breve, 1.

PINYOL I TORRENS, Ramon. 1997. "Narcís Oller, traductor literari", dins *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Quaderns Divulgatius, 8, 11-22.

———. 1999. "Les traduccions de Narcís Oller", dins *Actes del Col·loqui Narcís Oller*, Valls, Edicions Cossetània, 317-327.

PLA I ARXÉ, Ramon. 1982. "L'editorial de *L'Avenç*", *L'Avenç* 125 (abril 1982), 34, 51-53 i 60-61.

PRUNER, Francis. 1983. "La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des Frères Karamazov (1908-1911)", *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* I, vol. XXXV, 42-58.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. 1991. *Rostand en España: Ensayo de aproximación*, en *Investigación Franco-Española*, Estudios, 5, 59-72.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. 1996. *Bibliografía e historia de las colecciones*

literarias en España (1907-1957), Madrid, LIBRIS (Asociación de Libreros de Viejo).

SANTOS, Elena. 1987. "'La Comedia': breve colección teatral madrileña de 1925", *Revista de Literatura* XLIX, 98, 550-560.

SANTOYO, Julio César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, 95-112.

SERRA I CASALS, Enric. 1996. "La revista Teatralia com a plataforma noucentista", *Els Marges* 55 (maig), 7-28.

SHERRIFF, R. C. 1983. *Journey's End, with an introduction and notes by E. R. Wood*, London, Heinemann Educational Books.

SIGUÁN, Marisa. 1990. *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, PPU, Estudios de Literatura Española y Comparada.

TUR, Jaume. 1974. *Maragall i Goethe: Les traducccions del* Faust, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Biblioteca Torres Amat, 2.

VILA, Pep. 1989. "L'erotisme en l'escena catalana", *L'Avenç* 123 (febrer), 24-27.