

VICENÇ ALBERTÍ I EL TEATRE ENTRE LA IL·LUSTRACIÓ I EL ROMANTICISME

Volum II

Biblioteca Miquel dels Sants Oliver / 44



44

biblioteca
Miquel dels Sants Oliver

Collecció impulsada pel Departament
de Filologia Catalana i Lingüística General
de la Universitat de les Illes Balears
i dirigida per Josep Massot i Muntaner
i per Joan Mas i Vives

Josefina Salord (coord.)

**VICENÇ ALBERTÍ
I EL TEATRE ENTRE
LA IL·LUSTRACIÓ
I EL ROMANTICISME**

Volum II

EDICIONS UIB

INSTITUT D'ESTUDIS BALEÀRICS

PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

INSTITUT MENORQUÍ D'ESTUDIS

2013



Universitat de les
Illes Balears

Edicions UIB



Publicacions de l'Abadia de Montserrat



Institut
d'Estudis Baleàrics

Primera edició, març de 2013

© els autors, 2013

La propietat d'aquesta edició és de Publicacions de l'Abadia de Montserrat (C/ Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona), de la Universitat de les Illes Balears (Edicions UIB. Cas Jai. Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07071 Palma, Illes Balears) i de l'Institut d'Estudis Baleàrics (C/ Alfons el Magnànim, 29 - 07004 Palma, Illes Balears)

ISBN: 978-84-9883-562-5 (Obra completa. Publicacions de l'Abadia de Montserrat)

ISBN: 978-84-8384-599-1 (Volum II. Publicacions de l'Abadia de Montserrat)

ISBN: 978-84-8384-236-2 (Obra completa. UIB)

ISBN: 978-84-8384-250-8 (Volum II. UIB)

Dipòsit. legal: B. 5.069-2013

Imprès a Bookprint

VICENÇ ALBERTÍ I LA REESCRITURA DEL TEATRE POPULAR ESPANYOL DE L'ÚLTIM TERÇ DEL SEGLE XVIII. A PROPÒSIT D'EL CRIAT DE LES OBLIGACIONS I ALTRES OBRES¹

La història tradicional del teatre català ha donat per fet que en els primers anys del segle XIX s'inicia d'una manera més o menys espontània el teatre costumista o teatre català modern, sense afegir-hi cap més explicació raonada. Segons aquesta visió clàssica, tan sols la «vigorosa» tradició autòctona de l'entremès i de les representacions casolanes és suficient per fer sorgir, *Deus ex machina*, aquesta nova manera d'entendre i de plantejar el teatre, que suposava una clara superació dels vells esquemes de l'entremès, per adoptar-ne uns altres més del dia o més moderns.

Per la nostra banda, intentem determinar fins a quin punt

1. Aquesta comunicació s'emmarca en la realització del projecte «La literatura catalana en el ochocientos: liberalismo, renaixença(ces), modernidad» (MCI, FFI2008-01548/FILO). Així mateix, volem agrair al Departament of Spanish, Italian and Portuguese de la University of Virginia (UVA) i, de forma particular, al professor David T. Gies, les facilitats donades per a l'elaboració d'aquest treball, que, a més, s'ha beneficiat d'una subvenció per a la mobilitat del professorat i personal investigador en centres estrangers (PR2009-0376), atorgada pel Ministerio de Educación. També a la Universitat d'Alacant i al Departament de Filologia Catalana per fer possible aquesta recerca. Vull agrair a Maitte Salord la seua generositat en permetre'm la consulta d'una documentació que, sense la seua amabilitat, m'hauria estat impossible d'estudiar. També a Fina Salord, generosa, atenta i cordial, que ha solventat les consultes que, atesa la llunyania física de Menorca, li he fet reiteradament.

l'aparició d'aquesta nova dramàtica està relacionada directament amb la recepció del teatre popular espanyol de la segona meitat del XVIII (l'obra de Ramón de la Cruz i d'altres poetes dramàtics especialitzats en peces breus com J. I. González del Castillo, Sebastián Vázquez, Luis Moncín, Lluçia F. Comella, V. Rodríguez de Arellano, etc), en l'escena catalana del segle XIX. Una recepció que, segons la nostra opinió, es va produir a través de tres vies: a) la posada en escena de les obres; b) la difusió d'aquestes a través dels plec i resums de comèdies; c) les traduccions i reescriptures que en feren els poetes dramàtics catalans. Com veurem més endavant, els punts b) i c) resulten essencials a l'hora d'estudiar el tema que ens ocupa.

En la realització d'aquesta recerca, fins ara, ens hem ocupat de l'obra d'alguns dramaturgs de la primera meitat del segle XIX, com els catalans Josep Robrenyo (1780-1838) i Francesc Renart i Arús (1783-1853) o el valencià Josep Bernat i Baldoví (1809-1864). En aquest context, l'obra de Vicenç Albertí se'ns presenta com una de les més representatives i productives en relació al nostre estudi, perquè pot il·lustrar molt bé tant les relacions entre el teatre espanyol popular del període acotat i el teatre català, com les relacions entre teatre/escena i impremta. És per tot això que en aquesta ocasió ens ocuparem de delimitar aquestes relacions en el cas d'Albertí i ens centrarem en una obra concreta, *El criat de l'obligació* i el seu model, *El paje de la obligació*.

El resultat d'aquesta anàlisi ens hauria de permetre veure com l'obra d'Albertí encaixa harmònicament amb unes iniciatives que, independents les unes de les altres, van protagonitzar diversos dramaturgs coetanis, el resultat de les qual fou un procés de posada al dia i, fins a cert punt, de reivindicació de l'escena catalana. Una evolució o modernització de l'escena que se'ns revela com relativament independent en uns espais dels altres, però general i paral·lela.

1. TRADUCCIÓ, ADAPTACIÓ, REESCRITURA... (TEATRALS)²

No és la meua intenció ficar-me pel pedregar de la teoria de la traducció, però en unes jornades com aquestes potser és pertinent que introduïm el tema de la terminologia que fem servir habitualment per designar les obres d'Albertí, i que reflexionem i, si és possible, que ens posem d'acord a l'hora de qualificar el treball dut a terme per l'autor menorquí. En general, i per tal de no remuntar-nos massa lluny, direm que des d'Antoni-Joan Pons (1983) si no abans, s'hi ha convingut a parlar de traduccions. I tot i que Maite Salord (1997) s'ha referit a aquestes traduccions «com a exercicis de recreació literària», altres crítics posteriors hi han introduït també el terme de versions o d'adaptacions teatrals o, fins i tot, traduccions «(re)creatives». En aquest context, tal vegada convé intentar acotar aquest funambulisme terminològic, perquè en el món de l'escena la qüestió no és purament una disquisició de teoria traductològica, sinó que afecta diverses formes d'entendre, d'estudiar i de classificar l'escriptura teatral. Dit d'una altra manera: el nom sí que fa, o pot fer, la cosa.

Els clàssics, i més en un segle com el XVIII —i encara més el primer terç del segle XIX—, sempre han estat objecte d'una manipulació constant al servei de voluntats molt diverses (Aguilar Piñal 1990, David T. Gies 1990). D'aquí que, en l'escena espanyola (però també en la francesa, la italiana o l'anglesa), es parle del costum de la «refosa» de l'original, habitualment per ajustar-lo o «arranjar-lo» a la nova estètica dominant (en aquell moment la neoclàssica) o a qualsevol altra mena de servitud ideològica (Javier Vellón 1990, Mario di Pinto 2004). Així doncs, «refosa» o «recreació» són termes que també cal tenir presents en aquesta reflexió, tot i que (en aquest cas) es donen al si d'una mateixa llengua.

El teatre espanyol fa anys que té un debat obert sobre la

2. Vull agrair als professors Enric Gallén, Josep Marco i Joan M. Perujo les observacions i orientacions bibliogràfiques que m'han fet en aquesta part del treball, i que tan sols hi recull molt parcialment i sintètica.

diversitat i categorització que cal aplicar a l'ús recurrent dels clàssics, sobretot, barrocs. És per aquest motiu que em serviré d'un treball de Julio-César Santoyo, «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» (1989), per apuntar ací, molt succintament, els problemes que presenta la diversa categorització del treball traductor-versionador-adaptador, etc. de Vicenç Albertí i la conveniència de posar-nos d'acord en la definició d'aquest treball. Tal vegada això ens permetrà avaluar més justament l'obra d'Albertí.

En el context de les traduccions teatrals, Santoyo reserva el terme *traducció* per al transvasament intertextual d'una obra dramàtica, sense cap mena de projecció escènica. «El traductor tan solo cuida la fidelidad y adecuación literaria, como puede hacerlo al verter poesía, novela o biografía» (97). Després de tractar algunes qüestions sobre els models de la traducció directa o indirecta en el teatre, introdueix el tema de la *transliteració*, que per a l'autor no té una finalitat literària, sinó, més aviat, docent o filològica. A continuació s'ocupa de la *refosa*, que es tractaria d'una «actualització o modernització» del text, dins de la mateixa llengua i amb finalitats estètiques, ideològiques, etc. Una *versió* seria una traducció adreçada exclusivament a la seua eventual posada en escena, mentre que un *trasllat* o traducció literal no seria mai una forma definitiva, sinó un pas previ «necesario entre la pragmática de determinadas versiones teatrales» (103).

Arribem, finalment, a l'*adaptació*, que per a Santoyo té una única finalitat, «naturalizar teatro en una nueva cultura meta, para lograr el “efecto equivalente” (...) Adaptación, pues, pero a un nuevo código cultural: nunca *rifacimento*» (104). Si de cas el problema es presenta en aquest punt, perquè els marges de l'«adaptació» són molt imprecisos i dins de l'adaptació hi cap qualsevol mena de manipulació del text, del tema, dels personatges, etc. Per tal d'acotar aquests marges, es parla de *reescritura* o adaptació lliure, en la qual l'«adaptador es 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» (105). I afegeix,

Lo cierto es que el adaptador libre se mueve en un área amplia de motivaciones: le domina la vena creativa y desea añadir a la obra su grano de arena y sello personal, imagina (y a veces acierta) que sirviendo platos de mayor sabor local la recepción dramática será mayor, o puede incluso que llegue a considerar a su público incapaz de entender la obra tal como fue diseñada (...) (106).

En una línia de treball semblant, Raquel Merino, que estudiava les traduccions del teatre anglès a l'espanyol en la segona meitat del segle xx, reconeix que «l'adaptació» és l'activitat més relacionada amb el teatre, però també la de definició més polèmica, atesa la seua diversitat i gradació. Però reporta uns testimonis (26) que aquí ens interessen particularment per tal de reforçar el que hem dit *supra*:

Peter Newmark, desde su tribuna como teórico de la traducción, opina que cuando se traslada una obra de teatro de una cultura a otra el producto no es ya una traducción, sino una adaptación (1988: 173). Y Enrique Llovet, como profesional inmerso en el mundo teatral español, considera la adaptación como un tipo de reescritura que implica «ciertas transformaciones de fondo y forma en una obra determinada» (1988:3).

Merino, que reconeix la utilitat de la terminologia proposada per Santoyo (28), sense arribar al grau de detall d'aquest, se centra després en les qüestions relatives a versió lliure, adaptació lliure, traducció i adaptació de, amb tot un fonament de disquisicions i enfocaments teòrics ben interessants, però que a poc a poc s'allunyen del que és el centre del nostre interès.

No obstant això, també volem recordar que Eva Espasa (2001), que estudia específicament les traduccions per a l'escenari, fa un repàs de l'estat de la qüestió fins al moment de l'edició del seu text. Considera que la classificació proposada

per Santoyo pot ser d'utilitat «quan interressi descriure en detall el panorama de solucions, sovint combinades, que operen en la traducció d'un context concret, encara que és molt complexa per proposar-ne un ús generalitzat» (97). Cal dir que Espasa s'ocupa fonamentalment de traducció, versió i adaptació, o fins i tot de versió lliure, en un debat que, igual que en el cas de Merino (o Törnqvist 2002, entre altres), ens duria lluny del treball que aquí ens hem proposat.

Som plenament conscients que aquests, pocs, testimonis no exhaureixen ni tanquen el tema apuntat, ni de bon tros. En el millors dels casos, ens serveixen per a plantejar la qüestió i esbossar les bases del nostre punt de partida. Simplement ens limitem a assenyalar un debat pendent, tot i que potser irresoluble.

Vistes així les coses, i en el context concret que ens ocupa, podem dir que Vicenç Albertí elabora unes versions de textos del teatre molt coneguts i populars per a unes representacions potencials o reals, o que adapta o reescriu els textos dels seus models dramàtics dels quals, la majoria de vegades, no amaga el nom dels autors. També és cert que, de vegades, ignorem l'autoria o procedència d'alguns títols, però és difícil de dir si això és degut a l'adaptador o a la transmissió del seus manuscrits. També és cert que hi podem trobar alguns exemples molt diversos que, potser, permeten defensar punts de vista divergents.

En aquesta primera aproximació al teatre del menorquí, considerem que, més que parlar de *traducció* en un sentit ampli, potser és més pertinent de parlar d'*adaptació* (Hurtado 2001). I, si volem precisar més, tal vegada convé combinar el concepte de refosa (en una llengua diferent de l'original) amb el terme d'*adaptació*. Siga com siga, no és aquest el lloc escaiet per insistir en unes precisions que ni els mateixos traductòlegs han resolt. Si de cas afegirem que, potser, un concepte com el de *reescriptura* (en els termes descrits per Santoyo 1989), sense deixar de ser una adaptació —i tot i assumir el seu caràcter una mica obsolet o devaluat en la traductologia moderna—, ens sembla més acotat o de paràmetres més clars.

A més a més, creiem que, d'una banda, encaixa perfectament en la feina d'Albertí d'apedaçar i fornir obres de teatre en la llengua del país per al teatre de Maó; i de l'altra, també pot servir-nos per designar aquelles altres manipulacions textuals, quan no és adaptat el text, sinó, més aviat, el tema, la trama o, fins i tot, refet el text a partir, tan sols, d'alguns tipus dramàtics. És clar que en aquests casos, potser, és més convenient de parlar de versions lliures, etc.

És cert que, en aquest punt, ja ens situem lluny de la teoria traductològica i potser ja no hi ha cap punt de contacte. Cal recordar, però, que una cosa i altra és el treball que feien els altres "dramaturgs" catalans esmentats, amb una dedicació semiprofessional o passavolant, protagonistes del nostre treball de conjunt. No obstant això, com ja hem dit, no es tracta de tancar el tema, sinó de posar-lo damunt de la taula i de parlar-ne, de veure si podem matisar, definir, una mica més exactament la substància de la qual parlem: unes obres escrites al caliu de l'èxit d'unes altres, i manllevant els personatges, els temes o l'argument, d'aquelles.

2. EL TEATRE CATALÀ EN EL TOMBANT DEL SEGLE XVIII AL XIX

Si fa no fa, entre 1770 i 1840, el teatre català —en el seu conjunt— va viure un dels processos de recuperació més importants i, alhora, més rellevants d'ençà del segle xvi. Es tracta d'un procés lent a través del qual el teatre informal passa als àmbits formals o oficials, ço és, el pas de l'espai domèstic o de barri a les cases de comèdies o teatres d'explotació comercial. Dit d'una altra manera, si en l'últim terç del segle xvi el teatre català fou exclòs de les cases de comèdies on s'hi instal·là el castellà (acompanyat de l'italià en les peces musicals), en el moment descrit, molt gradualment el teatre català va anar guanyant espais i ampliant i afermant la seua presència en els teatres burgesos, que tant van proliferar al llarg del segle xix.

Es tracta d'una evolució que encara no coneixem massa bé

per manca d'estudis, però, no obstant això, comencem a disposar de nombroses notícies i d'un corpus mínim de peces breus (que sabem positivament que es van posar en escena en aquests espais) a través de les quals es pot documentar com el català va pujant als escenaris comercials a cada ciutat: a Barcelona, a Reus, a València, a Maó, etc. Sempre, però, peces breus, en un acte i, en general, de caràcter còmic, que acompanyen la comèdia o la tragèdia i n'omplen els entreactes, els finals de festa o les funcions de benefici.

Encara coneixem de forma fragmentària les nostres cartelleres (uns períodes sí, altres no; uns coliseus no, altres sí, etc.) i, en general, només a partir dels estudis que n'han fet els investigadors del teatre espanyol. En aquest punt cal reconèixer que es tracta d'una part de la recerca que hem abandonat o que, potser, pensàvem que no calia fer: si el teatre que es representava en els espais oficials era en castellà, doncs no cal que l'estudiem nosaltres, que l'estudien «ells». D'una banda, massa essencialistes amb l'idioma de la representació, tal vegada hem oblidat que no es poden conèixer els gustos o, simplement, saber el que la gent veia al teatre, sense conèixer-ne la cartellera; de l'altra, és impossible saber fins a quin punt, el teatre castellà que es representava a l'interior dels coliseus incidia i de quina manera sobre l'escena autòctona: temes, arguments, tipus, etc; més enllà, perdem de vista el fet que alguns títols castellans amaguen peces bilingües (Pessarrodona 2006, Villalonga 2008, Sansano 2010a), uns títols que ens resulten fonamentals per a elaborar la cronologia d'aquesta evolució; i encara cal tenir en compte també el fet que, tot i que no era usual, de tant en tant, la cartellera ens forneix el nom d'una peça curta, d'un fi de festa, d'un personatge que era netament català, etc.; finalment, si no coneixem la cartellera i, sobretot, les companyies (els actors, les actrius, els graciosos...) que hi jugaven les peces, no tan sols no podrem saber fins a quin punt aquestes eren capaces d'interpretar peces en català, amb actors autòctons o amb personal exogen, sinó que també ens resultarà més difícil datar alguns títols o situar algunes dades o notícies de l'escena.

Com ja hem deixat dit en alguns treballs anteriors (Sansano 2009, 2010a), a partir d'un moment concret de la segona meitat del segle XVIII, en un intent de recuperar part del públic que l'*empresa* del teatre havia perdut, esdevingué una pràctica habitual que les companyies titulars del Teatre de Barcelona (i d'altres coliseus) feren concessions al públic i a l'idioma del país, en les peces breus que acompanyaven la comèdia, la tragèdia, etc. Ens sembla clar la insistència en aquestes peces breus: no eren excepcions, sinó que apunten una continuïtat, i això només es pot explicar pel fet que eren molt del gust del públic, i la companyia, en bona part castellana, s'hi esforçava per complaure'l (i per atraure'l).

Per això mateix, cal conèixer amb més detall la nòmina d'actors i d'actrius que estrenaren aquestes obres per veure si és possible detectar-hi histrions locals o procedents dels gremis o de les colles d'aficionats que hi mataven el cuquet del teatre, alhora que eren utilitzats per la companyia titular per atraure més públic entre els familiars i coneguts d'aquests (Sansano 2009).

En aquest sentit, cal pensar que, fins on sabem, autors com Manuel Andreu Igual, Josep Robrenyo, Francesc Renart, Vicenç Albertí o, fins i tot, Josep Bernat i Baldoví (i no van ser els únics) van escriure per a l'escena comercial, bé perquè ells mateixos interpretaven les peces, bé a instàncies de la mateixa empresa teatral o de diferents actors. Així doncs, insistim una vegada més, com més sabrem sobre empreses, companyies, actors, actrius o poetes dramàtics, millor coneixerem els inicis d'aquest nou teatre vuitcentista. No obstant això, també cal remarcar que entre tota la llarga nòmina de noms de poetes dramàtics que ja podem esmentar en aquest tombant de segle i primer quart del XIX (Carles Leon, Joan B. Escorigüela, Vicent Branchart, Manuel A. Igual, Ignasi Plana, Andreu Amat, Josep Arrau, Josep Robrenyo, Francesc Renart o Vicenç Albertí, entre altres), s'hi poden establir diverses categories, nivells, gradacions o agrupacions segons triem uns criteris o uns altres. És cert, però potser una de les divisions més interessants que hi podem fer és entre els autors que conreen

les recialles i els rebrots del teatre breu tardobarroc, i aquells altres que consideren superats aquells esquemes teatrals i es decanten (en funció de les possibilitats del teatre breu) pels nous gustos: el nou sainet de caire realista o de costums.

Recordarem que l'entremès (i les seues derivacions), cap a 1780 havia caigut en desús i era considerat com una peça teatral antiga i de mal gust en els espais formals. El *sainete*, per contra, que era una designació també heretada del teatre barroc —sense tenir massa diferències amb aquell, tan sols el lloc que ocupava en la comèdia—, apareixia ara com una cosa nova després d'haver passat per les mans “renovadores” de Ramón de la Cruz, Sebastián Vázquez i companyia. No obstant això, fins al primer terç del segle XIX ens trobem que els mateixos títols unes vegades eren designats com a entremesos i altres com a sainets i, de fet, se'n conserven testimonis tant manuscrits com, sobretot, impresos. Malgrat aquesta barreja interessada de noms, el sainet costumista, com ha assenyalat Sala Valldaura (1994: 21-39), era ja una altra cosa, i finalment s'acabarà imposant aquest terme que, en principi, no era res més que un quadre de costums amb uns plantejaments molt esquemàtics i de caràcter jocós, i sempre sotmès a les possibilitats de posada en escena.

D'entre tots aquests noms esmentats adés, les obres de Manuel A. Igual, Andreu Amat, Vicenç Albertí, Josep Robrenyo, Francesc Renart, Vicenç Albertí o Bernat i Baldoví potser exemplifiquen molt bé aquest pas dels costums heretats del barroc a un teatre costumista, també heretat del XVIII, però que ja vol ser una peça teatral diferent i distanciada de l'entremès i que, de fet, no deixa de suposar una primera posada al dia del teatre autòcton. Creiem que, amb gradacions diverses, tot aquest primer grup de poetes dramàtics del XIX, és una modesta (maldestra) modernització dels esquemes teatrals propis i, alhora, alguns representen —com ja hem apuntat *supra*— el pas de la catacumba a una certa presència pública o més notòria. Uns i altres, a causa de circumstàncies molt diverses, amb aquests quadres dramàtics molt elementals, esquemàtics, unes vegades de tarannà costumista i bonhomíols,

i altres d'arenga patriòtica, sense pretendre-ho, van fer possible el pas de l'espai domèstic al teatre amb majúscules, es diga Santa Creu a Barcelona (Andreu, Robrenyo o Renart), Teatre de la Misericòrdia a Maó (Albertí) o Principal a València (Bernat i Baldoví) i a Palma (Bisanyes, Penya). És més, hi van afecionar un públic.

Al capdavall, cal no oblidar que van ser aquests poetes dramàtics els que reescrivien en català els temes, els arguments i els tipus de més èxit de l'escena comercial —i dels plec de comèdies— del moment, van ser aquests els qui van adobar el terreny, les taules, de l'escena autòctona (la infraestructura i el públic) per a l'arribada d'autors d'èxit com Frederic Soler, Eduard Escalante o Pere d'A. Penya. Sense les obres d'aquells, potser és molt difícil entendre la recepció positiva i el succés d'aquests.

3. LA REESCRITURA DE VICENÇ ALBERTÍ I VIDAL

3.1. *Vicenç Albertí i la cartellera teatral*

A partir dels estudis d'Antoni-Joan Pons (1984), tots els investigadors posteriors (M. Salord 1997, Paredes 1999, Salord&Salord 2001, Miralles 2007, Cerdà 2009, Carrasco 2009 o Cursach 2010, etc.) han donat per bo l'inici de la tasca traductora d'Albertí cap a 1815 i la seua relació directa amb la Casa de Misericòrdia de Maó, etc. Dades contrastades i més o menys segures. Però el que encara no sabem és quines podien ser les raons que decantaven Albertí en la tria d'un títol d'aquest dramaturg i no d'aquell altre, etc. Furgar en el que es coneix de la Biblioteca de Vicenç Albertí per saber si tenia aquestes obres de Metastasio, o aquelles altres de Molière, o fins i tot les de Moratín o Cruz, etc. és un camí, però massa estret i atzarós. El que potser no s'hi ha tingut en compte suficientment és la relació estreta que pot existir entre les obres del menorquí i, d'una banda, les companyies castellanques que actuaven al teatre de la ciutat, i, de l'altra, amb les edicions

populars de comèdies que eixien de les impremtes, això que es coneix com a *suellas* o plecs o resums de comèdies, i que arribaven i es venien a tot arreu.

Si ens centrem en el període que ara en interessa, és a dir, de 1815 a 1829, que és quan sembla produir-se el gruix de l'activitat teatral d'Albertí segons les dates reportades per Pons (1984), cal afirmar que coneixem molt malament la cartellera del teatre de Maó. Malgrat les aportacions de Canyameras i d'algunes altres notícies o informacions esparses, som molt lluny de disposar d'una cartellera fiable (si és que això serà mai possible) que done compte de les companyies, actors, actrius, i dels títols que aquests jugaren en l'esmentat teatre. Tampoc no coneixem «el fons teatral» de què poguera disposar el teatre. Això ajudaria a acarar les obres triades per Albertí amb les posades en escena per aquestes companyies, acarament que ens serviria per conèixer si l'autor seguia les petjades del succés de les obres posades en escena (en castellà) per aquestes companyies, o bé se'n distanciava per complementar-ne les funcions i accontentar el públic local.

Cal pensar que el teatre de Maó, des de la incorporació a la monarquia espanyola, d'una manera o altra formava part de l'itinerari o circuit de les companyies castellanques que actuaven a Palma. Si coneguérem la cartellera del Teatre Principal de Palma (que també coneixem fragmentàriament), potser ens ajudaria saber si les companyies que actuaven a ciutat després passaven a Menorca o no. O quines sí i quines no, i a partir de les obres representades a Palma, podríem comprovar si existeix alguna relació entre aquestes i les que reescriu Albertí.

Qui més ha intentat acostar-se a la cartellera de Palma és Garcias Estelrich (2001, 2003 o 2005, entre altres). Una simple consulta a les seues obres o a la de Josep-Joaquim Esteve (2008), tan documentada, palesa dues coses: d'una banda, alguns dels títols espanyols als quals fem referència aquí en tant que hipotètics models, van ser representats a Palma reiteradament; de l'altra, notícies molt diverses palesen la presència

d'actors de la companyia del teatre de Palma desplaçats, per circumstàncies diferents, a Maó.³

3.2. *Vicenç Albertí i els plec de comèdies*

Com ja hem apuntat en el paràgraf precedent, els títols de teatre podien arribar a Albertí bé perquè formaren part de la seua biblioteca personal, bé a través de les representacions d'algunes companyies, però també a través dels centenars de títols que estampaven els tallers tipogràfics i que circulaven massivament. Els teatres de l'època acostumaven a disposar d'un fons mínim d'aquesta mena de peces per a posar-les en escena, cas que tingueren necessitat de programar sessions especials o extraordinàries. Eren els mateixos plec i els mateixos títols que consumien els aficionats en les funcions particulars, i les mateixes peces que no pocs poetes dramàtics apedaçaven i reescrivien en la llengua del país per a consum del poble menut (Sansano 2008).

En aquest punt, cal afirmar que també coneixem malament la impremta menorquina i desconeixem si s'arribaren a estampar plec de comèdies en les diverses impremtes del XIX. És més, no hem pogut consultar cap catàleg o col·lecció dels plec solts o *comedias sueltas* estampades o conservades a l'illa de Menorca, tot i que també desconeixem si n'existeix cap, de catàleg. És difícil de dir, però fins i tot en el cas que no se n'hi estampara cap, això no lleva que no s'hi posaren a la venda. Els impressors de Barcelona (els Piferrer, Joan Serra i Nadal, Ignasi Estivill, Carles Gibert i Tutó, Mateu Barceló...) (Llanas 2003), i els de València (els Orga i Ferrer d'Orga, Estevan, Faulí o Mompié) estampaven centenars d'exemplars de cada títol i hi van fer molts diners. També, és clar, hi havia les impremtes de Madrid, Sevilla, Saragossa, etc. (o Cartagena,

3. Ja sabem que és molt demanar a treballs tan notables i voluminosos com els esmentats, però és de doldre que, sobretot en el d'Esteve, no s'hi haja elaborat un repertori amb cara i ulls de les peces posades en escena durant els períodes estudiats que als investigadors seria de gran utilitat.

Cadis o altres situades en ports de mar). A més, era costum que entre els impressors i llibreters intercanviaren o veneren entre ells reimes de plecs impresos de tota mena (no només comèdies) (Lopez 1988). Així, no ens ha d'estranyar que, ja iniciada la segona meitat del segle XIX, Mateu Borràs, llibreter i impressor radicat a Palma, encara venguera els plecs estampats pels Piferrer i altres, sobreposant-hi el seu nom al peu d'impremta d'aquells.⁴ Es tracta de tota una producció editorial d'impressió i venda massiva que coneixem molt superficialment. Tan sols el que uns altres ens han explicat, en funció d'interessos molt diversos.

En el cas concret que ens ocupa, i a diferència dels estudis efectuats per Maite Salord (1997) sobre la reescriptura efectuada sobre dues obres de Ramón de la Cruz, creiem que la resta d'editors de l'obra d'Albertí no han tingut en compte les edicions populars de les obres que el menorquí adaptava o reescribia. Aquesta mancança és més de dordre quan Salord, en un excés de la fidelitat a la recerca, editava els textos d'Albertí acarats, no a les edicions canòniques de De la Cruz, sinó —amb molt bon criteri— a les edicions populars a través de les quals es difonien aquests títols. Si més no, apuntava una línia de recerca que no calia descartar sense explorar-la mínimament.

3.3. *Títols de V. Albertí*

Com ja he apuntat al començament, en aquesta primera aproximació a Albertí, tan sols m'ocuparé de les peces tretes d'autors castellans. Així que deixarem de costat les edicions (o representacions) de Molière, Metastasio, Beaumarchais o Goldoni, i ens centrarem en les de Ramón de la Cruz, Vicente

4. D'aquest llibreter i impressor se n'ha ocupat Joan Mas i Vives, «El consum de teatre popular a Mallorca entre el 1860 i el 1890», dins F. Carbó, F., Rosselló, R. X., Sirera, J. Ll. (ed.), *Escalante i el teatre del segle XIX (Precedents i pervivència)*. València/Barcelona, 1997 (IUFV-PAM, «Biblioteca Sanchis Guarner», 39, 195-228).

Rodríguez de Arellano, Leandro Fernández de Moratín, Lluçia F. Comella (aquest darrer a través del seu germà Josep Albertí) i en les altres peces anònimes. Cal recordar que totes aquestes van ser reescrites per Albertí entre 1816 i 1827. Així, en una recerca no exhaustiva en els diferents catàlegs de plecs de comèdies, podem donar compte de sis edicions d'*El barón*, d'I. C. datades entre 1810 i 1822; quatre més d'*El celoso don Lesmes*, de Vicente Rodríguez de Arellano, tres de les quals sense data; sis d'*Amo y criado en la casa de vinos generosos*, de Ramón de la Cruz, datades entre 1791 i 1818; dues d'*El licenciado Farruella*, de Ramón de la Cruz, de 1815 i 1818; set més d'*El agente de sus negocios*, també de Ramón de la Cruz, datades entre 1791 i 1816, i una sense data; cinc més de *Séneca y Paulina*, de Luciano F. Comella, dues sense data i tres datades entre 1799 i 1817; i encara tres més de l'obra anònima *El paje de la obligación*, datades entre 1813 i 1816, tal com es pot observar en la graella que s'acompanya.

Cal dir, però, que no pretenem ser-hi exhaustius i, possiblement, encara s'hi podrien localitzar altres edicions d'algunes d'aquestes peces. De la mateixa manera, i de forma indicativa, també anotem com quatre dels set títols indicats ja havien estat representats a Palma. És evident que, si hi férem una recerca més minuciosa, trobaríem un nombre major de representacions d'alguns dels títols. Ens sembla evident que les estrenes i la circulació impresa d'aquests títols els atorgaven una major popularitat.

Títol	Data	Font dramàtica	Estrenada a Palma	Impressions en plecs de comèdies
<i>L'amo i el criat en la casa de vins generosos</i>	1816	<i>El / Amo y criado en la casa de vinos generosos</i> , de Ramón de la Cruz		Madrid: Benito Cano, Madrid, Librería de M. Quiroga 1791, 11 pàgs. Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a. Madrid, García y compañía, 1806 València, José Ferrer de Orga y compañía, 1812 València, Imp. de Estevan, 1816, 8 pàgs.
<i>El baró</i>	1817	<i>El barón</i> , [I[narco]C[elenio] P. A., pseudònim arcàdic de Leandro Fernández de Moratín	10-IX-196	Madrid, Imp. De Villalpando, 1803, en 2 actes, 134 pàgs. València, José Ferrer de Orga y Compañía, 1810. [34 pàgines] Madrid, Imp. que fue de García, Lib. de la Viuda de Quiroga, 1817, 34 pàgs. València, Imp. de Domingo y Mompí, 1820; 32 pàgs. València, Ildefonso Mompí, 1822, 32 pàgs.
<i>El geperut gelós</i>	1818	<i>El celoso don Lesmes</i> , V. Rodríguez de Arellano	10-VII-1812	Imprès en Madrid, si i sa, en 3 actes, 28 pàgs. Madrid, R. Ruiz, 1792. Madrid, Librería de Castillo, frente San Felipe el Real, 32 pàgs. Una altra edició diferent, 32 pàgs.

<i>El licenciado Farruella</i>		<i>El licenciado Farfulla</i> , de Ramón de la Cruz	2,3-X-1816	(<i>Primera parte</i>) Cádiz, Imp. de D. Esteban Picardo, 1815, en 2 actes, 72 pàgs. València, Imp. de Martín Peris, 1818.
<i>El criat de l'obligació</i>	1824	<i>El paje de la obligació</i> , censura i aprovació, 1816 [J. F. Fernández]		València, José Ferrer de Orga, 1813, 8 pàgs. València, Imp. de Estevan, 1814, 8 pàgs. Sevilla, Aragón y Compañía, 1816, 8 pàgs.
<i>El agent de los seus negocis</i>	Anterior a 1827	<i>El agente de sus negocios</i> , de Ramón de la Cruz		Madrid, Librería de M. Quiroga, 1791, 8 pàgs. Imp. de D. Benito Cano, 1792; Barcelona, Juan Francisco Piferrer, sd., 8 pàgs Madrid, García y compañía, 1806 Salamanca, Imp. de Celestino Manuel Rodríguez-Grande, s.a., 8 pàgs. València, Imp. de Estevan, 1816, 8 pàgs. Una altra sense peu d'impremta, ni any.
<i>Séneca y Paulina</i>		<i>Séneca y Paulina</i> , de Luciano Francisco Comella	18-IX-1811 6-X-1813	Madrid, Imprenta de Cruzado, s.a. 8 pàgs. Madrid, R. Ruiz, 1799 Barcelona, Juan Francisco Piferrer (s. a.) 7 pàgs. València: Librería de José Carlos Navarro, 1816 València, Imp. de Ildefonso Mompí, 1817,

En la graella que hem adjuntat, hi hem remarcat en lletra negreta algunes edicions que van circular en toms facticis (o col·lecticis) editats per iniciativa editorial d'alguns impresors. Així, tant la *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta Corte*, R. Ruiz, 1792, i la *Colección de sainetes representados en los teatros de esta Corte*, García y compañía, 1806, totes dues estampades a Madrid, comptaren amb diversos volums i, sembla, van tenir gran ressò a tot arreu perquè es tractava del teatre que es posava en escena «en la Villa y Corte». És versemblant pensar que altres impremtes van traure d'aquests volums molts dels títols que estampaven, justament per explotar els suposats "gustos" de l'escena madrilenya.

Això no obstant, no vol dir que uns copiaren exactament les edicions precedents o que els servien de model. De vegades estampaven les obres amb el nom de l'autor i el títol originals; d'altres, eliminaven el nom d'aquell, i/o canviaven el títol de la peça per un altre, que feien precedir del reclam «Saynete nuevo...». En general, però, la inversió econòmica era mínima (eren edicions populars i econòmiques) i s'estalviava tant de paper i hores d'impressió com es podia. En la graella que hem elaborat, també hem incorporat les pàgines de les diverses edicions. Si ens hi fixem, en alguns casos, en un mateix títol les pàgines varien, justament perquè en aquesta mena d'edicions el text devia d'ajustar-se a la disponibilitat de paper, punt en el qual podia influir tant la impressió del text en una única columna, en dos o en tres; que la tipografia emprada fóra d'un cos major o menor, i, sobretot, que si en un plec, en dos o en tres, no cabia tota l'obra resumida, calia escurçar-la encara més per encabir-la en la mínima quantitat de paper possible. Dit d'una altra manera, un mateix resum podia tornar a ser resumit o mutilat segons les necessitats de l'impresor. Vet aquí la importància d'acabar els diversos plecs amb les obres del menorquí.

Finalment, cal afegir que encara no s'ha pogut identificar el referent d'*El borratxo corregit*, un altre dels manuscrits d'Albertí. No obstant això, volem avançar una línia de recerca que

ens ha dut a cercar una obra de Félix Enciso Castrillón, com *La posada, o El Calavera escarmentado* (que de vegades, també apareix citada com a *corregido*), que fou estampada el 1815; o altres obres anònimes manuscrites, del tombant del segle, com *El calavera corregido [convertido] y afortunado* (Fernández Gómez 1993: 124-125, 416-417), que hem consultat amb resultats negatius. No obstant això, tot ens fa pensar que, en el marc de referència de les obres esmentades, ens trobem molt prop del text que Albertí va fer servir com a model. De fet, tenim pendants algunes consultes que creiem que podrien donar algun resultat positiu.

Totes aquestes dades, pensem, palesen fins a quin punt cal tenir ben presents aquestes edicions a l'hora d'estudiar les obres de Vicenç Albertí. El tema no és menor ni col·lateral, perquè cal que ens preguntem si Albertí reescriu a partir de les obres originals, o a partir de les obres resumides i, en alguns casos, estrafetes o apedaçades, que circulaven a centenars en plec solts. Dit d'una altra manera: Albertí transvasa al menorquí l'obra original, o el que algú altre ja havia escurçat per encabir la trama i els versos en els plec de paper corresponent? Aquesta mateixa pregunta encara és molt més important pel que fa a la reescriptura de les obres de Molière, Goldoni, etc. Uns intermediaris primers naturalitzen la substància a l'escena espanyola, i Albertí, aquesta mateixa substància castellanitzada, l'adoba per a l'escena maonesa? La qüestió no es pot resoldre, pel cap baix, si no es tenen a la vista els diversos models de referència possibles. Les edicions originals de l'època en són un de molt important; però els plec de comèdies en són un altre. I no necessàriament marginal.

4. *EL CRIAT DE L'OBLIGACIÓ*

Arribem finalment a la part menys complicada d'aquesta exposició: la font d'*El criat de l'obligació*, fins ara desconeguda. Com ja hem assenyalat més amunt, en una primera recerca hem localitzat tres edicions diferents d'aquesta obra, dues

estampades a València, i una tercera a Sevilla, tot i que ens sembla estrany que no hi haja cap altra edició madrilenya. Segurament cal revisar amb atenció els diversos volums col·lecticis esmentats per ampliar-ne les edicions. Tampoc no podem ignorar les còpies manuscrites que van circular a l'època. Això no obstant, les tres impressions referides són datades entre 1813 i 1816, és a dir, anteriors a l'obra d'Albertí, del 1824.

Albertí, en el moment de la reescriptura segueix molt de prop el text anònim d'*El paje de la obligación*, obra que alguna vegada s'ha atribuït tant a Ramón de la Cruz, com al seu competidor, Sebastián Vázquez. El fet cert és que no queda clara la paternitat d'aquesta peça i se la considera anònima (Fernández Gómez 1993: 487).

A fi de simplificar l'acarament del model castellà i de la reescriptura menorquina, hem elaborat una segona graella que potser ens estalviarà allargar-nos innecessàriament. En aquest esquema, s'hi poden observar tant les característiques externes com internes de l'obra i els resultats del transvasament (títol, elecció del vers o de la prosa, argument, espai dramàtic, inici de l'acció) com un bocí de mostra del text final, per comprovar la fidelitat del text d'Albertí. Crec que no paga la pena d'insistir-hi més.⁵

5. Es tracta d'un acarament de dues obres que podríem repetir amb *Séneca y Paulina*, de Lluçia. F. Comella, obra en la qual no entrarem ara, atès que sembla que hi ha una altra investigadora treballant en el text menorquí de Josep Albertí.

<i>El paje de la obligació vs El criat de l'obligació</i>	
Característiques externes	
Autor	Anònim
Data	Ca. 1813. Censura i aprovació de 1816
Títol	<i>Saynete nuevo intitulado El paje de la obligació.</i> Para siete personas
Peu d'impressenta	València, Imprenta de Estevan, Año 1814
Escriptura	Vers
Internes	
Argument	El Baró i Anacleto volen concertar la boda del primer amb la filla del segon, perquè tots dos pensen fer un bon casament; aquell per aconseguir la fortuna del segon, aquest per emparentar amb el noble, però estalviant-se el dot de la filla. La filla trisa per casar-se amb el Baró, o amb el primer que passe per la porta. Les desconfiances mútues seran aprofitades pels criats, Xumetu i Maria, que a través d'uns equívocs còmics aconseguiran comprometre en matrimoni, el primer, la filla, i la segona el Baró.
Personatges	Personatges Alfonso, paje Doña Sinforosa, hija de D. Anacleto El Barón Benita, criada Un Escribano Dos testigos
Espai de l'acció	Espai Sala de D. Anacleto
Inici de l'acció	Inici Aparece este [Sr. Anacleto] y sale el Barón
La resta del text d'Alberti segueix fidelment el de l'autor anònim, i fins i tot les intervencions finals són calcades de l'original	
ANACLETO: Y ven acá, picarón, ¿es de tu obligació eso?	BERNAT: Vina aquí, vina, polissó. Això, què és de sas obligacions?
PAJE: Es, señor, mi conveniencia, que para el caso es lo mesmo, y aquí acaba el sainete. Perdonad sus muchos verros./ Fin.	XUMÉT: Senyor, és conveniència, qui per es fet és lo mateix. I aquí l'entremés ha acabat. TORS: Nos perdonian, si havem faltat./ Fi.
	Vicenç Alberti i Vidal Ca. 1824 <i>Entremés El criat de l'obligació</i> Ms. 1797, BC Prosa

5. CONCLUSIONS: DE SEVES A NOSTRES

El procés de traducció, adaptació, recreació o de reescriptura de Vicenç Albertí i Vidal i el seu resultat, segons com ens el mirem, pot semblar una mica marginal i anecdòtic. Però aquesta seria una lectura errònia, perquè tal com hem tractat d'exposar, Vicenç Albertí participa, juntament amb Robrenyo, Renart o Bernat i Baldoví, en tot un procés fragmentari, aïllat, inconscient, feble, fet amb més bona voluntat que ofici, però paral·lel i homogeni i amb resultats evidents, de reviscolament del teatre català al llarg de la primera meitat del Vuit-cents. Tota una evolució lenta però gradual de l'escena catalana del tombant del segle XVIII al XIX, que encara coneixem molt superficialment i en la qual Albertí, malgrat la seua situació geogràfica, se'ns hi apareix com una baula important i molt il·lustrativa de com es va gestant aquest canvi.

És per això mateix, pel fet que no es tracta d'un dramaturg *menorquí* i marginal, sinó molt representatiu de tot el que s'esdevé en el conjunt de l'escena dels Països Catalans en aquests moments, que cal perseverar en l'estudi de la seua obra (en aquest cas, la teatral), per poder situar-la en el context dramàtic del seu temps i comprovar fins a quin punt l'autor menorquí, sense ser-ne conscient, camina en la mateixa direcció que ho fan els seus coetanis catalans, i n'obté uns resultats semblants.

Aquest estudi del llegat d'Albertí, però, serà difícil de fer amb fonament si no coneixem millor la cartellera teatral de Maó (però també la de Palma), i la relació que podria existir entre el seu teatre i la impremta. O, si vostès volen, entre els plecs de comèdies que circulaven pertot arreu (i que fins i tot podrien haver-se estampat a Menorca) i els títols triats pel nostre autor. En aquest sentit, gràcies als estudis de Maite Salord i a aquesta petita contribució, hem comprovat com tres de les obres d'Albertí (*L'amo i el criat en la casa de vins generosos*, *El licenciado Farruella* i *El criat de l'obligació*) provenen directament de plecs de comèdies. Això mateix ens fa pensar que no es pot continuar parlant alegrement «de les tra-

duccions» del teatre d'Albertí sense acarar la resta de les seues obres a les edicions populars, quan aquestes existeixen. Les de Molière o les de Rodríguez de Arellano, les de Goldoni o les de Comella (en el cas de Josep Albertí), les de Fernández de Moratín o les de Metastasio, etc.

Finalment, i per tancar aquest exposició, no em negaran que no resulta apassionant veure i estudiar com aquests poetes dramàtics, amb més bona voluntat que coneixements teatrals, formats en el teatre del XVIII (tardobarroc o nou), apedacaven obres d'altri per servir el lleure dels seus amics i veïns. Autors teatrals per força, amb una consciència molt difusa, contribuïen a un procés de reescriptura teatral que aclimatava a les necessitats del país el teatre que era moda i que el poble menut coneixia més de prop o més de lluny. Tot un procés que, manllivant un títol de Calders, podríem sintetitzar en l'expressió, «De seves a nostres». Un procés de subordinació i de servitud, però que, sense proposar-s'ho, anà coent uns actors i un públic, una demanda, que bastiria les infraestructures teatrals dels autors dramàtics de la segona meitat del segle.

GABRIEL SANSANO
Universitat d'Alacant/IIFV/ILCC

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Albertí i Vidal 1997: Vicent Albertí i Vidal, *Entremesos*, I, a cura de Maite Salord, Menorca, Institut Menorquí d'Estudis.
- Aguilar Piñal 1990: Francisco Aguilar Piñal, «Las refundiciones en el siglo XVIII», en «Clásicos después de los clásicos», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 33-41.
- Carrasco 2009: Pilar Carrasco Pons, «Introducció», dins Vicenç Albertí i Vida, *El Baró. Traducció i adaptació de El Barón, de Leandro Fernández de Moratín*, Maó, IME, 9-27.
- Cerdà 2009: Josep Ramon Cerdà, «Introducció», dins Vicenç Albertí i Vidal, *El barber de Sevilla, o La precaució inútil. Traducció i adaptació de Le Barbier de Séville, de Pierre-Augustin de Beaumarchais*, Maó, IME, 9-20.

- Cursach Seguí 2010: Margarida Cursach Seguí, «Introducció», dins Vicenç Albertí i Vida, *La vídua astuta*, Maó, IME, 11-24.
- Di Pinto 2004: Mario Di Pinto, “Traduzione e “refundición”, dins Patrizia Garelli i Giovanni Marchetti (ed.), *Un ‘hombre de bien’. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, vol. I, Edizione dell’Orso, 375-385.
- Espasa 2001: Eva Espasa Borràs, *La traducció dalt de l’escenari*, Vic, EUMO Editorial.
- Esteve 2008: Josep-Joaquim Esteve, *La música al teatre de Palma (1800-1817). L’efecte de la reforma il·lustrada*, Palma, Edicions Documenta Balear.
- Ezpeleta 2007: Ezpeleta Piorno, Pilar, *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid, Cátedra.
- Fernández Gómez 1993: Juan F. Fernández Gómez, *Catálogo de sainetes y entremeses del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijóo de Estudios del siglo XVIII.
- Garcías Estelrich 2001: Domingo Garcías Estelrich, Domingo, *El teatro en Palma (1800-1810)*, Palma, Leonard Muntaner, Ed.
- Garcías Estelrich 2003: Garcías Estelrich, Domingo, *El teatro en Mallorca (1808-1824)*, Palma, Leonard Muntaner, Ed.
- Garcías Estelrich 2004: Garcías Estelrich, Domingo, *La ópera y el teatro en Mallorca (1824-1834). La década ominosa*, Palma, Leonard Muntaner, Ed.
- Garcías Estelrich 2005: Garcías Estelrich, Domingo, *Historia del teatro en Mallorca. Del Barroco al Romanticismo (1600-1834)*, Palma, Leonard Muntaner, Ed.
- Hurtado 2001: Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- Llanas 2003: Manuel Llanas, *L’edició a Catalunya: el segle XVIII*, Barcelona, Gremi d’Editors de Catalunya.
- Lopez 1988: François Lopez, «De la comedia al entremés. Apuntes sobre la edición de obras teatrales en el siglo XVIII», dins *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985*, Abano Terme, Piovani Ed., 239-254.
- Mas i Vives 1986: Joan Mas i Vives, *El teatre a Mallorca a l’època romàntica*, Barcelona, Curial/PAM.
- Mas i Vives dir. 2003-2006: Joan Mas i Vives dir., *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, Palma/Barcelona, Leonard Muntaner/PAM, 2 vols.
- Massip 2007: Francesc Massip, *Història del teatre català*, I, Tarragona, Arola Editors.

- McKnight i Barret 1965: William A. McKnight i Mabel Barret Jones, *A Catalogue of Comedias Seltas in the Library of the University of North Carolina*, University of North Carolina Library.
- Merino 1994: Raquel Merino Álvarez, *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, León, Universidad de León.
- Miralles 2007: Eulàlia Miralles, «Vicenç Albertí, traductor de Metastasio», dins Jordi Malé i Eulàlia Miralles, ed., *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, P E Universitat de Barcelona, 39-58.
- Moll 1968-72: Jaime Moll, «La serie numerada de comedias de la imprenta de los Orga», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV, 1-2, 365-456.
- Paredes 1999: Maria Paredes Baulida, «Traductors i traduccions a la Menorca il·lustrada», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 79-89.
- Pons 1984: Joan-Antoni Pons i Pons, «Vicenç Albertí i Vidal, traductor menorquí del segle XIX», *Els Marges*, 31, 107-114.
- Pons 2001: Joan-Antoni Pons, «El teatre popular menorquí entre els segles XVIII i XIX: l'obertura de la tradició», dins Albert Rossich, Antoni Serrà Campins, Pep Valsalobre i David Prats Vidal, ed., *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Reichenberger, 419-425.
- Sala Valldaura 1994: Josep M. Sala Valldaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, Lleida, Universitat de Lleida.
- Sala Valldaura 1999: Josep M. Sala Valldaura, *La cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial/PAM.
- Sala Valldaura 2000: Josep Maria Sala Valldaura, *El teatre en Barcelona, entre la Il·lustració i el Romanticisme*, Lleida, Milenio.
- Sala Valldaura 2006: Josep Maria Sala Valldaura, *Història del teatre a Catalunya*, Vic, Eumo.
- Salord 1992: Maite Salord Ripoll, «Els entremesos traduïts per Vicenç Albertí: recreació literària i incorporació de la realitat menorquina», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/XXIV. Miscel·lània Jordi Carbonell*, 3, Montserrat, 201-214.
- Salord ed. 1997: Maite Salord Ripoll ed., «Vicenç Albertí i Vidal: la traducció com a exercici de (re)creació literària», dins Vicent Albertí i Vidal, *Entremesos (I)*, Menorca, Institut Menorquí d'Estudis, 7-31.

- Salord i Salord 2001: Josefina Salord Ripoll i Maite Salord Ripoll, «Les traduccions teatrals dels il·lustrats menorquins: una recreació de modernitat», dins Albert Rossich, Antoni Serrà Campins, Pep Valsalobre i David Prats Vidal, ed., *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Reichenberger, 409-417.
- Sansano 2009: Gabriel Sansano, «De l'herència barroca al quadre de costums: les primeres passes del teatre vuitcentista (1770-1845)», *Anuari Verdaguer*, 17, 439-456.
- Sansano 2010a: Gabriel Sansano. «La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatre català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo». *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Vol. II. Eds. F. Lafarga, L. Pegenaute i E. Gallén, Berna, Peter Lang, 493-510.
- Sansano 2010b: Gabriel Sansano, «Francesc Renart i Arús (1783-1853) i els orígens del teatre català vuitcentista», *Catalan Review*, vol. XXIV (en premsa).
- Santoyo 1989: Santoyo, J. C., «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», en «Traducir a los clásicos», *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, 95-112.
- Serrà Campins 1987: Antoni Serrà Campins, *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, Curial/PAM.
- Sullivan i Bershas 1984: Howard A. Sullivan i Henry N. Bershas, *The Wayne State University Collection of Comedias Sueltas. A Descriptive Bibliographie*, Detroit, Wayne State University Press.
- Törnqvist 2002: Törnqvist, Egil, *El teatro en otra lengua y en otro medio*, Madrid, Arco/libros.
- Vila 2001: Pep Vila, «El teatre a l'època de la Il·lustració», dins Albert Rossich, Antoni Serrà Campins, Pep Valsalobre i David Prats Vidal, ed., *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Reichenberger, 81-102.

ÍNDEX

Albert ROSSICH, Dues obres falsament atribuïdes a Francesc Mulet: la paròdia dramàtica al segle XVIII . . .	5
Maria PAREDES, Lucrecia i les altres Lucrecies	30
Pep VALSALOBRE, Joan Ramis: d'Arminda a Rosaura i viceversa	79
Josefina SALORD, Joana de Vigo i Esquella, traductora d' <i>Ifigènia en Tàurida</i> de Claude Guimond de la Touche	113
Francesc FOGUET, Josep Robrenyo contra Napoleó	148
Gabriel SANSANO, Vicenç Albertí i la reescriptura del teatre popular espanyol de l'últim terç del segle XVIII. A propòsit d' <i>El criat de les obligacions</i> i altres obres . .	179
Rosa BERTRAN, De <i>La vedova scaltra</i> de Goldoni a <i>La viuda astuta</i> d'Albertí	205
Carles CABRERA, La producció dramàtica de Jaume Roca i Bauzà (1840-1912)	219

Annex

Margarida CURSACH, <i>La viuda astuta</i> de Vicenç Albertí i Vidal	235
Xavier DAUFÍ, El Mètode de Cant (1829) d'Antoni Febrer i Cardona.	240