

# Les traduccions teatrals de Vallespinosa

Rossend Arqués

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Francesa i Romànica  
08193 Bellaterra (Barcelona)  
rossend.arques@uab.cat



## Resum

Aquest article té un doble objectiu. D'una banda, vol reivindicar el paper i l'esforç de Bonaventura Vallespinosa en la incorporació i traducció de textos teatrals clàssics i contemporanis. De l'altra, intenta il·lustrar-ne el mètode de traducció, el qual, partint de la «literalitat», persegueix l'objectiu de crear una versió catalana escènica (*performance text*), plausible i eficaç. Per arribar-hi, però, el text travessa moltes fases d'elaboració i poliment per mitjà, sobretot, de diverses posades en escena o lectures dramatitzades. Un ingent treball, en gran part inèdit, que valdria la pena salvar de l'oblit perquè constitueix per si sol una aportació fonamental al teatre universal en català.

**Paraules clau:** Bonaventura Vallespinosa; traducció literària; traducció escènica; Centre de Lectura de Reus.

## Abstract. *Bonaventura Vallespinosa's theatre translations*

This paper has two aims. On the one hand, it vindicates Bonaventura Vallespinosa's role and effort translating classic and contemporaneous plays. On the other hand, tries to shed light into his translation method, which tried to achieve acceptability and effectiveness from literality, through many revisions thanks several productions or dramatized readings. A huge task, mainly unpublished, which should be saved from oblivion for its key contribution to global theatre in Catalan.

**Keywords:** Bonaventura Vallespinosa; literary translation; scenic translation; Centre de Lectura de Reus.

0. Feia molt de temps que era necessari i urgent organitzar un homenatge digne i fora de Reus a un home tenaç, discret i valent, com molts altres en aquella dissortada Catalunya de postguerra, que va fer molt per a la cultura catalana en aquell trist període. Un home, al qual jo sempre he apreciat per haver tingut l'empenta de traduir *L'Orlando furioso* d'Ariosto, una traducció que no desfigura gens al costat de la de l'amic Josep M. Micó, tot i no haver pogut disposar dels mitjans d'avui dia. D'aquest traductor, en coneixia a més algunes excel·lents versions de

l'italià (les de Pirandello i Pavese), però en desconeixia l'ingent labor que havia fet, que té a més el mèrit d'haver dat vida a una veritable nissaga d'extraordinaris traductors reusencs: Mallafre, Murgades, Pasqual, Nolla, etc.

**1.** Bonaventura Vallespinosa Salvat va néixer a Vilafranca del Penedès l'any 1989 i morí a Reus l'any 1987. Nasqué al Penedès per mor de l'activitat del pare, el qual, tan bon punt va poder, tornà a Reus, on Bonaventura va fer els estudis de batxillerat a l'institut local. El seu interès per les lletres el portà a col·laborar en la revista futurista *La Columna de Foc* (1918) i en la noucentista *Llaç* (1919). Un cop llicenciat en Medicina per la Universitat de Barcelona, a partir del 1922 va exercir de metge al servei de la Mancomunitat de Catalunya en diverses poblacions, com ara, Vallirana i Sant Feliu de Llobregat, ciutat on visqué del 1936 al 1939, any que es traslladà a Reus, on obrí un consultori a la plaça Prim, davant per davant de l'estàtua del general. Especialista en malalties del tòrax, s'hi va voler dedicar, però es va trobar «amb l'imperi del doctor Sabater», i es va refugiar en la radiologia. Exercia també com a internista a l'anomenat Instituto Policlínico de Cataluña de Reus, més conegut com a «clínica del Dr. Ibarz». Però, com que les coses no li devien anar prou bé, entrà com a radiòleg a la seguretat social, que en el aquell moment s'anomenava SOE. Xavier Amorós recull una anècdota sobre el seu mutisme en l'exercici de la professió. Quan els pacients li demanaven alguna explicació tècnica, els etzibava: «a mi em paguen per "retratar" i no per fer diagnòstics». És molt possible que la medicina no fos, en el fons, el seu principal interès, perquè quan li va ser possible reprengué l'activitat literària, si és que mai la va abandonar.

Casat amb una senyora castellana que feia goig, amb la qual tingué una filla, després de les noces intentà que la senyora emprés el català, una determinació que, a banda, pel que sembla, de portar-los no pocs problemes de parella, no va donar gaires fruits, perquè la muller continuà impertèrrita el seu monolingüisme.

En qualsevol cas, cap a l'any 1954, segons que ens diu Amorós, Vallespinosa es dedicava a traduir *Fedra*, de Racine, en vers. A traduir, sobretot teatre, hi va esmerçar una part important de la seva vida. Les diverses empremtes de les seves traduccions (mecanoscrites i edicions) [vegeu l'apèndix], en situen l'activitat traductora entre els anys 1954-1983, amb un gruix de feina centrat sobretot en la dècada dels seixanta, que coincideix amb el període que va presidir la Secció de Literatura i Idiomes del Centre de Lectura reusenc. Tradueix del francès (l'única llengua que havia estudiat), de l'italià (per intuïció) i de l'anglès (amb l'ajuda d'altres llengües vehiculars, como el castellà i el francès, sobretot). Catalanitzà en particular textos teatrals tan clàssics com moderns, però també de narratius i poètics. Va traduir també alguns textos al castellà, fruit possiblement d'algun encàrrec. Al marge del teatre, cal destacar les versions del poema *Orlando furioso*, d'Ariosto, de novel·les de Pavese, Sagan i Camus, de poemes d'Hugo i d'assaigs de Papini i Sartre (aquest últim al castellà). A més, entre els anys 1956 i 1961 impulsà la publicació de l'*Antologia de la poesia reusenca*, que recollia els joves poetes locals.

2. La seva activitat es va desenvolupar a partir de la segona dècada de la postguerra, durant la qual la censura franquista exercí un fort control sobre la producció cultural i, en particular, sobre la traducció d'obres estrangeres, cosa que afectava òbviament tant les versions castellanes com les catalanes. Els estudiosos que s'han dedicat a analitzar aquest fenomen n'han extret les pautes de comportament dels jutges censors, amb un anecdotari deliciós. Cal recordar, amb tot, que fins l'any 1946 vigia la prohibició de representar teatre en català. Encara en la dècada següent fou veritablement excepcional l'edició i la representació d'obres de teatre estrangeres en llengua catalana, i més si eren contemporànies. Les companyies i els teatres s'havien de sotmetre a unes normes molt precises i estrictes. És per això que l'any 1957 l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) s'inscriví al règim de «Teatros de Cámara y Ensayo de carácter no profesional», inscripció que comportava, però, si no el caràcter extraordinari de les representacions, almenys una restricció pel que fa al públic al qual s'adreçaven, sovint limitat als socis. De totes maneres, tant per al teatre professional com per al no professional, la normativa exigia la conformitat de l'autor de la versió castellana (si n'hi havia) de l'obra teatral en qüestió abans de programar-ne la representació i, a més, la proporcionalitat entre obres autòctones i obres estrangeres, que no havien de superar un nombre molt reduït. Un recurs important que van utilitzar els nostres traductors i gent de teatre per guanyar-se el favor de la censura era entrar en contacte directament amb l'autor perquè els cedís els drets per una xifra molt baixa i sobretot perquè els autoritzés a fer-ne una posada en escena en català. Una carta de Vallespinosa a Frederic Roda és aclaridora en aquest sentit:

Amic Roda:

Acabo de rebre l'autorització d'Anouilh per a una representació del *Becket*. Ha donat resultat el truc —que al capdavant no és truc sinó la veritat— i em penso que hi ha fet força el fet que els digués, a ell i a Madrid [SGAE], que donades les circumstàncies en què es volia representar es podria interpretar malament una negativa i que al capdavant encara faria propaganda. Aquí [Reus] hi ha força expectació i és possible que faci cap a l'estrena una petita caravana. Us adjunto còpia de les cartes que m'ha enviat el «monsieur» de Madrid. Immediatament escric a la Societat d'Autors d'Espanya donant-vos permís; fa dos o tres dies en vaig rebre una carta en la que em deien que havíeu demanat permís, i que els presentés el contracte de traducció, cosa que ara ja no cal en vista del que em diu el «monsieur» Achard. (Fons ADB. Caixa E101)

Vallespinosa en una altra carta insistia, a més, en el fet que només es volia fer una sessió única, per la qual cosa no hi havia d'haver cap competència amb les representacions en castellà. D'aquesta manera del text d'Anouilh, *Becket ou l'honneur de Dieu*, en la traducció catalana del metge reusenc, se'n va poder veure un tast al Fòrum Verges (11/3/1961) i l'estrena al Palau de la Música (14/3/1961), on es reposà el dia 8 de novembre del mateix any.

3. Bonaventura Vallespinosa va traduir molt teatre francès i italià de diverses èpoques, com també obres angleses, americanes i fins i tot japoneses, per bé que

aquestes últimes les va fer a partir de les versions franceses i/o castellanes i italianes. També versionà *La noia d'Andros*, de Terenci, a partir de la traducció catalana de Pere Corominas, publicada per la Bernat Metge l'any 1936; i l'*Elèctra*, de Sòfocles, a partir de la de Carles Riba.

Tenia un bon coneixement dels autors que traduïa. Els pròlegs d'alguns llibres que publicà ho demostren. En el de les *Tragèdies* de Racine (1967) reflexiona sobre la vida i l'obra del dramaturg francès a partir d'alguns bons estudis biogràfics i literaris i raona la tria de les obres traduïdes i la forma de la versió catalana. En l'antologia de Molière que conté les obres de tema mèdic (*L'amor metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*), en canvi, desenvolupa un discurs sobre la medicina en l'època i en l'obra de l'autor del *Tartuf*. En la versió inèdita de *Jordi Dandin*, de Molière, parla fins i tot de les fonts de l'obra, dades que òbviament depenen de les que li subministra l'edició crítica de l'obra del francès de la qual parteix la seva traducció (l'edició de M. Rat, París, 1964).

Traduí a més l'estudi de Noë Peri sobre el teatre Nô que conté una antologia d'aquest tipus de teatre amb textos de diversos autors clàssics. Es fa difícil de saber quina va ser la seva aportació personal en l'operació i si va traduir aquestes obres per encàrrec o perquè volia conèixer-les i posar-les en escena al Centre de Lectura. En la nota a l'edició es diu que s'han triat aquestes peces perquè poden constituir un volum de textos útil per ser posats en escena en el temps d'una representació normal. A més, en les reflexions que acompanyen les obres, se'n subratllen les característiques del llenguatge. Un cop més, demostra que allò que tenia al cap no era una traducció literària sinó escènica. Justificada, en aquest cas, per la tipologia lingüística d'aquesta mena de teatre.

4. Vallespinosa, a banda de metge, era un home de lletres compromès amb la cultura i la llengua catalanes. Ho havia demostrat abans de la guerra i ho continuà fent al llarg de la postguerra. No sabem com se salvà de la repressió franquista; el fet és que no sembla que en patís les conseqüències. És possible que hi contribuís la seva professió de metge. Els règims autoritaris fan de necessitat virtut, de vegades. En tot cas el seu «nacionalisme radical i sense escletxes» trobà a la Secció de literatura del Centre de Lectura de Reus el terreny escaient per treballar a favor de la llengua i la literatura catalanes i poder desfogar i encarrilar l'energia inesgotable que posseïa. Dins d'aquesta secció creà i dirigí el Teatre de Cambra, la primera sessió del qual tingué lloc el dia 14 de desembre de 1955; un any després de la fundació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), amb la qual Vallespinosa compartia el propòsit de crear un teatre català ambiciós que abastés un repertori de nivell europeu, impensable en el teatre convencional de l'època, i que fos capaç d'entrar en contacte amb els creadors teatrals europeus més importants i compromesos (teatre de l'absurd, realisme èpic, teatre document, etc.). Desplegava la seva activitat òbviament des d'una ciutat important del país, però que no era Barcelona. Entre altres coses perquè ell reivindicava el paper de motor i de regeneració patriòtica de les comarques.

En aquest sentit, cal recordar que participà diverses vegades als Aplecs de Paret Delgada, unes trobades sardanístiques que es feien a la Selva del Camp,

impulsades, a partir de l'any 1957, pel grup Germanor, el qual, inspirat en la divisa torresbargiana «Catalunya serà cristiana o no serà», afirmava que «Déu ens ha donat el do de la llengua perquè el lloem i, lloant-lo, la conservem». La religió catòlica i la defensa del català eren les bases i els objectius d'aquest grup amb el qual col·laboraven Joan Triadú, Maurici Serrahima o Albert Manent, entre altres. En l'aplec del 1962, Vallespinosa va fer un clam a les comarques perquè creia que era en aquest àmbit geogràfic que es podia recuperar el país, i no des de Barcelona, perquè la capital catalana ja tenia massa immigració i s'havia desnaturalitzat. Per això, animà els assistents a convertir l'Aplec en l'exemple a seguir perquè la pàtria no es perdés.

El catalanisme i la passió cultural es reunien en l'activitat teatral. El teatre va ser la seva gran passió. Ho explicava a Lluís Pasqual en una entrevista (*Revista del Centre de lectura de Reus*, 1971): «El que més he traduït ha estat teatre. Sempre m'ha agradat. Quan tenia 18, 19 o 20 anys, quan fèiem *Llaç*, un periòdic que es publicava ací a Reus (...) jo estudiava a Barcelona i feia les crítiques de teatre. Anava al Romea a base de claca.» Malgrat el cansament i una certa desil·lusió que traspua l'entrevista, insisteix en el fet que cal continuar lluitant: «Quan va petar la guerra hi havia una preparació del país i la gent tenia part activa i això s'ha de recomençar ara, després de trenta anys d'anorreament total. És una qüestió de temps i de paciència. No pensar en el que facin ells però si en la influència que pot tenir per al jovent. (...) L'esdevenidor del Centre jo no el puc dir. (...) Si jo estic content és perquè potser he contribuït a la recatalanització de la casa» (p. 987).

5. En l'entrevista que concedí a Lluís Pasqual, Vallespinosa esmenta la seva manera de fer traduccions que tal vegada podríem anomenar «el seu mètode», si no sonés una mica massa ampul·lós. Referint-se a la traducció del *Xakúntala*, li deia: «Fa molts anys que hi treballo. Vaig fer una primera adaptació d'una versió francesa. Després vaig agafar dues versions originàries, la bengalí i la devanagari, i de les dues prenia la versió que més m'agradava d'un mateix passatge. Els versos m'han donat molta feina perquè, és clar, a la versió hindú els versos són per a ser cantats i jo els volia traduir en vers com a la devanagari».

Al marge de saber exactament què volia dir quan afirma que coneixia les versions bengalí i hindú del *Xakúntala*, perquè no crec que tingués coneixement d'aquestes llengües, aquesta resposta ens indica alguns dels passos inicials que solia fer per arribar a la versió que ell considerava, si no l'òptima, la més adequada. Aquesta és la meua hipòtesi: d'entrada feia una primera versió del text en qüestió de l'original o d'alguna traducció en les llengües que coneixia millor: castellà, francès, però també català (pensem en la Col·lecció Bernat Metge que posseïa íntegrament); seguidament l'anava perfeccionant amb la lectura i estudi de l'original, i també per mitjà de la posada en escena, sigui en versió llegida, dramatitzada o representada. Del treball sobre el text, el ritme, la sonoritat i el significat de cada frase als assaigs preparatoris de les lectures o les posades en escena, anava corregint i millorant el text, el qual, d'aquesta manera, passava de versió literal a versió escènica; és a dir, d'una traducció que

depenia potser de forma excessiva, i a voltes errònia, del text original (*source*) a un text orientat com més anava més a l'efecte que havia de fer sobre el nou públic (no necessàriament lector) que havia de rebre aquella determinada obra. Com recorda Albert Ribas (1995: 29), traduir teatre no és només traslladar un text, sinó vèncer les sordes resistències que ofereixen els hàbits de recepció d'un públic que no percep la invisible estructura que sosté teatralment un text concebut per a un altre públic i en una altra llengua. No hi ha dubte que cal traduir el valor teatral d'un text i no només el valor literari. Aquesta és segurament la major dificultat de la traducció teatral: crear un equilibri entre text i espectacle, entre la versió literal, però irrepresentable, i l'acceptable des del punt de vista dramàtic, però que s'allunya a voltes un xic massa de l'original; entre el *written text* i el *performance text*.

Aquesta metodologia de treball de Vallespinosa té diverses conseqüències per a l'estudi de les seves versions teatrals. En primer lloc que, a més de les edicions de l'obra original que posseïa, cal tenir amb compte les traduccions de què podia disposar, perquè en alguns casos, com veurem, només la versió en una altra llengua ens n'explica algun detall. Malauradament ha desaparegut gran part de la seva biblioteca, cosa que complica l'estudi d'aquest material intermediari. En segon lloc, cal dir que s'ha d'anar molt amb compte a l'hora d'analitzar i, sobretot, de jutjar, no ja les versions publicades, sinó les que contenen els mecanografiats de la Biblioteca del Centre de Lectura (CLR), de l'Institut del Teatre (IT) o de la Biblioteca de Catalunya (BC), perquè és molt difícil saber quin estadi representen en aquest treball continu sobre el text.

La seva idea de la traducció és sinònim de literalitat. Tothom ho ha destacat. Però no es tracta d'una versió literal cega i sorda, sinó oberta i flexible a la possibilitat de recollir totes les potencials formes d'adaptació que permetin integrar de forma genuïna la major part d'elements de l'original. En aquest sentit, són claus les reflexions que aboca al pròleg de la traducció de les *Tragèdies* de Racine. Llegim-ne una:

La fonètica original, que contribueix en tanta de manera a l'enfilall harmònic dels mots, és irreproducible i aleshores, tot procurant que la transcripció tingui la mateixa cadència sempre que sigui possible, val més cercar el màxim acostament a l'esperit de l'autor amb, alhora, el màxim d'acostament al text, encara que sigui deixant una mica de banda el gust personal. Tanmateix, de vegades hi ha frases, expressions, locucions, que encara que hom hi pugui trobar una correspondència, si fa no fa, exacta, val més modificar-les per tal com —i més en el nostre cas, separats per tres segles— no s'adiuen prou amb el geni de l'idioma propi i, afegint-hi la distància en el temps poden resultar desentonades.

Dins de la idea general de la literalitat, Vallespinosa passa, doncs, per diverses fases en les seves aproximacions a la versió catalana més o menys definitiva d'un determinat text. Les fases extremes les podríem anomenar: literalitat – literària, la de partença; i versió escènica, la d'arribada, al bell mig de les quals hi ha en molts casos una gran gama de provatures. Això queda molt palès en les variants de les traduccions que presenten els diversos mecanoscrits que poseïm d'aquest

traductor pretecnològic,<sup>1</sup> per bé que no en tots. El cas del *Tartuf* de Molière és un dels més il·lustratius, com veurem després, tot i que no és l'únic. Les variants de traducció ens subministren el material per establir el canvi esmentat en el sistema de traducció.

### 5.1. Els límits de la literalitat

Analitzem primer aquells materials que per una raó o per una altra volen acostar-se més a la versió escrita, tot i alguns problemes d'interpretació que en dificulten la comprensió del lector i òbviament del públic en general. Partim d'alguns exemples de *Cal·lígula* de Camus (versió del 1958). Recordem que *El teatre* de Camus va ser publicat en castellà a l'Argentina i a Mèxic (1949 i 1960, respectivament). Les seves obres no circulaven fàcilment per terres espanyoles: la censura ho impedia, o només en dava el permís per fer-ne una edició curtíssima. L'any 1957, per exemple, preguntat el responsable de la censura de la Secció de Teatre sobre la possibilitat de publicar el volum dedicat al teatre de Camus, recorda que «Calígula está prohibido por esta dirección general». Amb tot, l'edició és autoritzada, però per a un nombre d'exemplars molt reduït. És possible que també circulessin alguns exemplar en llengua original.

Poso entre claudàtors la versió menys literal de les frases en qüestió.

#### 5.1.1. Albert Camus, *Cal·lígula*, Acte I

DEUXIÈME PATRICIEN: Toute la campagne est battue. [...] DEUXIÈME PATRICIEN: Vous croyez?	<b>Escena I</b> SEGON PATRICI: Tot ha estat resseguit, [...] SEGON PATRICI: Voleu dir que...? (N'esteu segur?)
PREMIÈRE PATRICIEN: Souhaitons qu'il oublie.	PRIMER PATRICI: Cal esperar que no se'n recordi més. [Esperem que se n'oblidi]
DEUXIÈME PATRICIEN : Bien sûr! Une de perdue, dix de retrouvée.	SEGON PATRICI: Sí, és clar, una de perduda i deu de trobades. [quan una porta es tanca, un'altra s'obre o foc mata foc o un clau en treu un altre]
HELICON: Où prenez-vous qu'il s'agisse d'amour?	HELICON: I d'on ho heu tret que és una qüestió d'amor?

1. Els seus mecanoscrits són un veritable collage de papiers de fumar o vegetals enganxats un damunt de l'altre, o bé amb pinzellades de líquid corrector que acumulen incansablement una versió darrere l'altra.

<p>CHEREA: Il n'empêche. Je n'aime pas cela, et <u>cette fuite ne me dit rien.</u></p> <p>LE VIEUX PATRICIEN: Oui, il n'y a <u>pas de fumée sans feu.</u></p> <p>PREMIER PATRICIEN: En tout cas, la raison d'État ne peut admettre un inceste qui prend l'allure des tragédies. L'inceste, soit, mais discret.</p> <p>HÉLICON: <u>Vous savez, l'inceste, forcément, ça fait toujours un peu de bruit. Le lit craque, si j'ose m'exprimer ainsi.</u> Qui vous dit, d'ailleurs, qu'il s'agisse de Drusilla ?</p> <p>DEUXIÈME PATRICIEN: Et de quoi donc alors ?</p> <p>HÉLICON: <u>Devinez. Notez bien, le malheur c'est comme le [106] mariage. On croit qu'on choisit et puis en est choisi. C'est comme ça, on n'y peut rien. Notre Caligula est malheureux, mais il ne sait peut-être même pas pourquoi ! Il a dû se sentir coincé, alors il a fui. Nous en aurions tous fait autant. Tenez, moi qui vous parle, si j'avais pu choisir mon père, je ne serais pas né.</u></p>	<p><b>Escena II</b></p> <p>QUEREA: No hi fa res. Tot plegat no em fa gens de goig.</p> <p>PATRICI VELL: Sí, és clar no surt fum si no hi ha foc.</p> <p>PATRICI IER: Altrament, la raó d'Estat no pot admetre un inceste que agafa aires de tragèdia. Passa que hi hagi inceste però que sigui discret. [L'inceste, passi, però amb discreció]</p> <p>HELICON: I qui us ho diu que es tracti de Drusil·la?</p> <p>SEGON PATRICI: Doncs de qui?</p> <p>HELICON: De ningú, o de res. Quan són possibles totes les explicacions no hi ha cap raó per triar la més banal o la més poca solta.</p>
<p>CHEREA: Alors?</p> <p>SCIPION: [...] à travers l'orage</p> <p>SCIPION: [...] Il est sorti d'un pas egal</p> <p>CHEREA, <i>secouant la tête</i></p> <p>CHEREA: Mais ce n'est pas son rang. Un empereur artiste, cela n'est pas concevable. Nous en avons eu un ou deux, bien entendu. Il y a des brebis galeuses partout. Mais les autres ont eu le bon goût de rester des fonctionnaires.</p> <p>PATRICI 2ON: [...] Entre nous, les empereurs ne manquent pas.</p> <p>PREMIÈRE PATRICIEN: [...] Ma foi, c'est encore un enfant, nous lui ferons entendre raison.</p> <p>CHEREA: Et s'il est sourd au raisonnement ?</p>	<p><b>Escena III</b></p> <p>QUEREA: Què? ([hi ha] novetats?)</p> <p>ESCIPIÓ: [...] entremig de la tempesta. (emmig)</p> <p>ESCIPIÓ: [...] va sortir amb el pas ben mesurat (va sortir a passos iguals, a passos comptats, a pas regular)</p> <p>CHEREA (fent anar el cap) (sacsejant el cap)</p> <p>QUEREA: Però no és pas del seu rang. No és concebible un emperador artista. És clar que n'hem tingut un o dos però a tot arreu hi han ovelles ronyoses i els altres han tingut el bon gust de no moure's de fer de funcionaris. (Bien entendu = Naturalment, irònic) (Brebis galeuses = ovelles negres) [...]</p> <p>PATRICI 2N: [...] No en manquen pas d'emperadors entre nosaltres. [Aquí rai no en manquen pas d'emperadors o Aquí rai n'anem sobrats d'emperadors]</p> <p>PATRICI IR: A fe de món! Encara és una criatura i li farem entendre la raó. [Ma foi = Per Déu, Ferons entendre raison = ja el farem entrar en raons]</p> <p>QUEREA: I si fa el sord? (fer el sord)</p>



Camus tenia a punt aquesta obra l'any 1938, però no la va publicar fins al 1944, en plena guerra mundial, per bé que la va anar retocant fins a l'edició del 1958. Segurament, els buits i les variants textuals en la traducció de Vallespinosa s'expliquen per alguna de les variants en l'obra original respecte a la del 1944 amb la qual confrontem el text; tot i que no podem excloure una intervenció de l'efecte del fenomen conegut com a autocensura, com en el cas dels mots que pronuncia Helicon i que Vallespinosa no recull. A part d'això, es detecten en aquesta versió algunes dificultats en la identificació dels proverbis i els modismes i, més en general, en la imitació del llenguatge parlat a favor d'una literalitat excessiva i poc genuïna. És el cas de *Cal esperar que no se'n recordi més o Passa que hi hagi incest però que sigui discret*, que pronuncia el Primer Patrici, o bé *va sortir amb pas el ben mesurat*, d'Escipió; i, sobretot, dels modismes i proverbis, com ara *Une de perdue, dix de retrouvée* (Segon Patrici), que caldria traduir per *Quan una porta es tanca, una altra s'obre* o, atès el context amorós, per *Foc mata foc* o *Un clau en treu un altre*, als quals podem afegir també aquell *brevis galeuses* que pronuncia Cherea i que equival al nostre *ovelles negres*.

5.1.2. Podríem dir igual de la versió de *Les justes* (1949): l'expressió *I ara!* d'Annenkov no recull el *Que dis-tu?* de l'original, i hi ha altres exemples d'aquesta impossibilitat de seguir l'oralitat del text original.

STEPAN: Je sais.	STEPAN: Ja ho sé. [Prou que ho sé]
ANNENKOV: Que dis-tu? Ils sont libres, au moins.	ANNENKOV: I ara! Aquella gent és lliure! [Que t'empatolles! Són lliures, si més no!]
DORA: Assieds-toi. Nous ne pouvons plus rien faire.	DORA: Seu. No hi podem fer res més nosaltres.
ANNENKOV: Si. Les envier.	ANNENKOV: Els podem envejar.
DORA: Ta place est ici. Tu es le chef.	DORA: El teu lloc és aquí. Ets el cap, tu. [tu ets el cap o el cap ets tu]
ANNENKOV: Le risque est finalement le même. Mais pour le moment [...]	ANNENKOV: El risc final sí, és igual per a tothom, però de moment [...].
DORA: Et quan cela serait?	DORA: I quan et toqui a tu, què? [I encara que això fos així o veritat]

5.1.3. Analitzem ara un altra versió més tardana (del 1962) d'una obra d'Ugo Betti de la qual només tenim mecanoscrit (a part de l'edició del 1987, amb la qual de moment no l'he pogut comparar). Es tracta de *Corruzione nel palazzo di giustizia* (1944, representat per primera vegada l'any 1949 a Roma). Recordem que deu anys abans de la traducció de Vallespinosa se n'havia publicat a *Teatro. Revista internacional de escena* una versió espanyola, a cura de José Luis Alonso, que havia posat en escena El Teatro de Cámara el 4 de març del 1953 al Teatro Español de Madrid:

la mateixa, en qualsevol cas, que van llegir l'any 1955 els alumnes de l'aula de declamació del Centre de Lectura de Reus al mateix Centre (segons que es llegeix a la *Revista del Centre de Lectura*, 34 (1955), p. 43-44). I cal fer esment que un any més tard se'n va publicar una nova versió castellana a cura de Giovanni Cantieri Mora dins *Teatro italiano contemporáneo* (Madrid, Aguilar, 1961), versió que Vallespinosa també podia conèixer perfectament. És més difícil que conegués, en canvi, l'editada a Buenos Aires l'any 1953 i reeditada el 1961, però no es pot pas excloure. He examinat la traducció molt fidel i eficaç de José Luis Alonso i no sembla que hagi tingut cap paper en la de Vallespinosa. L'interès per l'obra del jutge-dramaturg era força elevat en aquells anys, cosa que contrasta amb el posterior oblit. Vegem-ne alguns exemples de la versió del reusenc:

<p>L'IMPIEGATO: Non guardate me, io appartengo al vecchio tempo. Cosa volete dal primo giudice Croz?</p>	<p>EMPLEAT: Oh, no em mireu. <u>No en feu cas de mi</u>. Sóc dels temps antics. <u>Què li voleu al primer Jutge Grotz?</u></p>
<p>L'IMPIEGATO: C'è forse convocazione dei giudici?</p>	<p>EMPLEAT: Que hi ha convocatòria general de jutges, <u>avui, potser?</u></p>
<p>UNO SCONOSCIUTO: Credo che li vedremo tutti.</p>	<p>DESCONEGUT: Em penso que els hi veurem tots, <u>avui, aquí</u>.</p>
<p>L'IMPIEGATO: Ah. (<i>Con tono leggermente cambiato</i>). L'ufficio del primo giudice Croz... dovrete andare in fondo al corridoio, poi a destra, poi ancora a destra... Se permettete direi che vi conviene aspettarlo qui.</p>	<p>EMPLEAT: Ah!... (canviant una mica de to) El despatx del Primer Jutge Croz <u>és cap allà</u>. Tireu passadís enllà fins al capdavall i <u>tombeu</u> a la dreta; en acabat <u>torneu</u> a tombar a la dreta i... Si voleu que us ho digui, em penso que us convé de no moure-us d'aquí mateix. <u>I espereu-vos</u>.</p>
<p>UNO SCONOSCIUTO: Qui?</p>	<p>DESCONEGUT: Aquí?</p>
<p>L'IMPIEGATO: Sì, prima di tutto il suo bastone: lo si sente benissimo quando lui passa nel corridoio, egli si appoggia a un bastone. E poi, se c'è seduta, come voi dite, sia lui che gli altri giudici dovranno venire qui, questa è la camera di consiglio della sezione. (<i>Indicando una sedia accanto alla porta</i>) Potete sedere, se volete.</p>	<p>EMPLEAT: Sí. De primer <u>sentireu</u> el bastó. <u>Duu bastó, sabeu?</u> I d'aquí estant es sent molt bé quan ve pel passadís. Altrament, si avui hi ha reunió, com dieu, tant ell com els altres jutges hauran de venir aquí mateix, <u>perquè aquí</u> és la sala de consells. Si voleu podeu seure. (assenyala una cadira del costat de la porta).</p>
<p>L'IMPIEGATO: (dano un'altra occhiata allo sconosciuto e continuando il suo lavoro) Eh questo è un palazzo immenso, un vero labirinto, vengono anche forestieri ad ammirarlo. (abbassando un po' la voce) Attualmente...putroppo... non ci si sente un gran buon odore, io dico che deve esserci un qualche scorcio morto in qualche angolo, eh, che ne dite signore, non so se abbiate letto i giornali, <u>anche ieri sera</u>.</p>	<p>EMPLEAT: (donant un altre reullada al desconegut i continuant la feina) Aquest palau és molt <u>gran, immens</u>, i <u>és</u> un veritable laberint. Vénen gent de fora i tot a veure'l. (baixant la veu) <u>Ara, que... de tota manera...</u> no és pas ben bé cap bona olor el que s'hi sent aquí dins... Per mi que hi ha una rata morta en algún racó, <u>ja us ho diré</u>. <u>Què us sembla?</u> No sé si heu llegit els diaris...</p>

L'UNO SCONOSCIUTO: Siete archivista? L'IMPIEGATO: Io dico becchino. [...] Mah! [...]	DESCONEGUT: <u>Així, doncs</u> , sou l'arxiver? EMPLEAT: Enterramort <u>he dit</u> . [Enterramorts, jo en dic] <u>Mare de Déu!</u>
L'ARCHIVISTA: [...] Oh, buon giorno, signor giudice Bata. <u>I nostri omaggi</u> .	ARXIVER: [...] Bon dia, senyor jutge Bata.
IL GIUDICE BATA: Buon giorno, <u>caro</u> . Buon giorno. Avete saputo? L'ARCHIVISTA: (premuroso) Che cosa?	BATA: Bon dia, bon dia... (...) <u>Sabeu alguna cosa?</u> [Us n'heu assabentat?] ARXIVER: De què?
BATA: Sulla porta della segreteria in questo momento c'è un... funzionario, piuttosto distinto...	BATA: Doncs, a la porta de la Secretaria, en aquest moment hi ha... un funcionari... més aviat <u>diferent dels altres...</u> [distingit]
BATA: [...] Qualche cosa come un poliziotto [...]	BATA: [...] Sí, una cosa així com un policia [...]
L'ARCHIVISTA: Io casco dalle nuvole, signor giudice.	ARXIVER: Jo? Però que no sap senyor jutge que <u>jo sempre vinc de l'hort?</u> [No sé de què em parla]
L'ARCHIVISTA: <u>Per carità!</u> Non saprei proprio; si tratterà di qualche sciocchezza... BATA: [...] Non ne dubito, ma sarebbe stato opportuno parlarne coi magistrati.	ARXIVER: Com vol que ho sàpiga, jo? Segurament que deu ser algun <u>romancot...</u> BATA: Oh, sí, és clar, <u>de segur, de segur</u> . Però que <u>també</u> hauria estat oportú parlar-ne amb els magistrats.

Constatem un cop més les dificultats que té Vallespinosa per imitar les formes d'oralitat que proposa Betti, *ordo artificilis* inclòs. En comptes de seguir-les literalment (com havia fet Alonso), n'explicita l'estructura sintàctica subjacent en les el-lipsis (Empleat: *avui, tombeu, torneu; sentireu, Duu bastó, sabeu?*; *i és un veritable laberint*); reitera expressions (*gran, immens; ja us ho diré. Què us sembla?*; *de segur, de segur*). Al marge dels errors (*piuttosto distinto* per *més aviat diferent dels altres*, en comptes de *més aviat distingit*), en altres casos s'adverteix que no acaba d'encertar la reproducció del registre de l'original, com quan l'Empleat diu irònicament que *és arxiver*, però que ell d'això en diu *fer d'enterramorts* i ho rebla amb un *Mah!*, difícilment traduïble, però que incrementa el caràcter irònic i perplex d'aquest personatge, cosa que no fa la traducció *Mare de Déu!* ni amb els modismes. És molt clar en el moment que l'Archivista diu *Io casco dalle nuvole, signor giudice*, fent veure que no en sap res, cosa que no equival al *Jo? Però que no sap senyor jutge que jo sempre vinc de l'hort*, amb què Vallespinosa, tot recollint la ironia, atribueix a l'Empleat una manca permanent d'atenció. Elements, molts dels quals trobarem també en altres versions, sobretot en les fases inicials.

5.1.4. Voldria obrir un breu parèntesi sobre una altra de les obres de Betti que va traduir, *L'illa de les cabres*. En aquest cas és el títol allò que m'interessa subratllar. És una versió del drama en tres actes *Delitto nell'isola delle capre* que Ugo Betti publicà l'any 1948 i que la companyia Zareschi-Randone representà per primera vegada al Teatro delle Arti de Roma l'any 1950. A Madrid quatre anys després es

posà en escena la versió d'Alonso, a càrrec de la companyia del Pequeño Teatro Dido, amb el títol de *La isla de las cabras*, la mateixa versió, segons que diuen les crítiques de l'època, que es presentà al públic del Teatro de Bellas Artes l'any 1962, aquest cop, però, amb el títol de *Delito en la isla de las cabras*. Recordem que l'any 1953, el mateix que va morir el dramaturg italià, Maurice Clavel, escriptor i periodista francès, havia presentat al públic parisenc la seva versió de l'obra amb el títol de *L'île des chèvres*. D'on havia tret aquest títol i quina relació tenia amb la primera versió espanyola i amb la catalana del reusenc? Caldria comparar-les totes tres per treure'n l'entrellat. La curiositat augmenta pel fet que la versió de Vallespinosa no té gairebé cap del problemes que hem detectat fins ara. Es tracta en termes generals d'una literalitat força eficaç.

## 5.2. Traduir per a l'escena

5.2.1. Bonaventura Vallespinosa versionà *La cantant calba* l'any 1953 i es publicà el 1963 al número 12 de *Quaderns de Teatre*, que patrocinava l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. L'obra va ser estrenada el 28 d'octubre del 1959 al Teatre Romea, dirigida per Frederic Roda. Un mesos abans (10 de juny del 1959) n'havien fet una lectura dramatitzada al Centre de Lectura de Reus sota la direcció de Bonaventura Vallespinosa. De manera que quan l'obra es va publicar als *Quaderns*, el traductor ja n'havia pogut experimentar i avaluar els efectes i l'adequació a l'escena. Vegem-ne alguns moments:

Mme. MARTIN: J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.	Sra. MARTIN: M'estimo més un ocell al camp que no pas un mitjó en un carretó.
...	...
M. MARTIN: Celui qui vend aujourd'hui un boeuf, demain aura un oeuf.	Sr. MARTIN: Qui avui ven un bou, demà tindrà un ou.
...	...
Mme. SMITH: J'attends que l'aqueduc vienne me voir à mon moulin.	Sra. SMITH: Espero que l'aqüeducte vingui cap al meu molí
...	...
M. SMITH: Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.	Sr. SMITH: Més val un filet en un xalet que no pas llet en un palau. [palauet]
...	...
Mme. MARTIN: Touche pas ma babouche!	Sra. MARTIN. —Fuig, puja al soplug!
M. MARTIN: Bouge pas la babouche!	Sr. MARTIN. —L'enuig del puig i del soplug!
M. SMITH: Touche la mouche, mouche pas la touche.	Sr. SMITH. —Fuig l'enuig del soplug!
M. SMITH: Mouche ta bouche.	Sr. SMITH. —Ni enuig, ni puig, ni soplug, tot és rebuig!
Mme. MARTIN: Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.	Sra. MARTIN. —Rebuig i puig! Rebuig i puig! Rebuig i puig!
Mme. SMITH: Escarmoucheur escarmouché!	Sra. SMITH. —No pugis al puig, fuig! No pugis al puig, fuig!
Mme. MARTIN: Scaramouche!	Sra. MARTIN. —Té el taulell davant d'ell! Té el taulell davant d'ell!

La versió de Vallespinosa aconsegueix reproduir amb solvència i eficàcia el sorprenent joc de paraules de l'original, del qual era impossible fer una traducció literal, per mitjà de sons i expressions catalanes genuïnes; en comptes, però, de les inversions típiques dels personatges de Ionesco, el traductor reusenc s'acull al sistema de repeticions que tant li agrada.

5.2.2. Passem, però, a terrenys més fèrtils per a la comparació de versions. Malauradament resta només un mecanoscrit de les seves traduccions de Racine que publicà a l'editorial Alpha (1967). En l'arxiu d'aquesta editorial, a més, gairebé no hi ha cap rastre de la correspondència entre Bonaventura Vallespinosa i Ramon Guardans. Posseïm tan sols un mecanoscrit de la versió de la *Fedra*, amb algunes correccions, però que no ens forneix gaire material de reflexió sobre una obra que, havent estat una de les primeres que el nostre metge va començar a traduir, de ben segur que els canvis i les variants de traducció devien ser ingents. L'interès de les tragèdies racinians rau també en el fet que Vallespinosa va voler mantenir «estrictament la forma i fer-ne una versió en la qual el mateix metre, la mateixa rima i el mateix nombre de versos disposats, també, igual que l'original», malgrat que això suposés sacrificar una mica massa sovint la rigorosa fidelitat que el guiava.

Amb tot, les traduccions de Molière ens deixen veure a bastament el recorregut del text traduït. Centrem-nos, per exemple, en el *Tartuf*, de Molière, a partir dels materials que hi ha a la Biblioteca de l'Institut del Teatre (BIT) i a la Biblioteca del Centre de Lectura (BCLR). El primer mecanoscrit és més antic que el segon, de manera que les variants de traducció ens subministren el material per establir el canvi esmentat en el sistema de traducció. Vegem-ne alguns exemples:

#### Acte I Scene I

*M. Pernelle*

Mon Dieu, sa sœur, vous faites la discrète, 22

Et vous n'y touchez pas, tant vous semblez doucette:

Mais il n'est, comme on dit, pire eau, que l'eau qui dort,

Ma bru, qu'il ne vous en déplaie, 25

Votre conduite en tout, est tout à fait mauvaise:

*Dorine*

Et sous le faux espoir de quelque ressemblance, 113

Aux intrigues qu'ils ont, donner de l'innocence,

[...]

*Dorine*

Ce sont là les retours des coquettes du temps. 131

[...]

Ne voit d'autre recours que le métier de prude; 134

[...]

*Pernelle*

[...]

Bien souvent le prochain en a sa bonne part, 155

Et l'on y sait médire, et du tiers, et du quart.

**Acte II Scene I***Orgon* [...]

Et de tout temps aussi vous m'avez été chère. 434

**Scene III** [...]*Orgon*

Oui, ma bile s'échauffe à toutes ces fadaises, 553

Et, tout résolûment, je veux que tu te taises.

**Acte III Scene I***Dorina* [...]

Savoir ses sentiments, et lui faire connaître 841

Quels fâcheux démêlés il pourra faire naître;

[...]

**Scene III***Elmire*

Je vous écoute dire, et votre rhétorique, 1001

En termes assez forts, à mon âme s'explique.

N'appréhendez-vous point, que je ne sois d'humeur

À dire à mon mari cette galante ardeur?

Et que le prompt avis d'un amour de la sorte,

Ne pût bien altérer l'amitié qu'il vous porte?

**A. Tartuf BIT****B. Tartuf BCLR**

<b>Acte I, Escena I</b>	
<i>M. Pernelle</i>	
Ai, Déu meu, ja surt la germaneta! 22	
Mireu la <u>gata moixa que vol fer</u> <u>la discreta!</u>	Mireu la <u>gata maula que fa</u> <u>la innocenteta!</u>
Sí, jove, ja ho sé que no us faig contenta, 25 però vostra conducta, <u>tanmateix és dolenta;</u>	Però vostra conducta, <u>és també prou</u> dolenta:
<i>Dorina</i>	
Amb la falsa esperança de dur l' <u>apariència</u> 113 a les seves intrigues, d'una bona innocència [...]	Amb la falsa esperança de donar <u>una</u> <u>aparença</u>
<u>Són recursos que troben les coquetes</u> <u>d'abans</u> 131	<u>innocent als seus jocs que els faci de defensa</u>
No veu cap més <u>recurs</u> que agafar el noble ofici 134	Recursos <u>de coquetes amb els encants</u> <u>pansits</u>
<i>Pernelle</i>	
I sovint el proïsme <u>hi fa un bon joc així</u> 155 <u>tothom sap dir prou mal, tant se val com ni</u> <u>qui</u>	No veu cap més <u>remei</u> que agafar el noble ofici
<b>Acte II Escena I</b>	
<i>Orgon</i>	
I sempre us he estimat <u>també, abans i ara</u> 434	I sovint el proïsme <u>en surt força galdós</u> <u>que prou qui vol dir mal té el llavi generós</u>
	I sempre us he estimat <u>com us estimo ara</u>

<p><b>Escena III</b>  <i>Orgon</i>  SÍ, <u>se m'encén la sang amb tantes bestieses</u> 553  I calla! Prou n'hi ha! La llengua <u>te la deses!</u></p>	<p>SÍ, <u>tant xerrar de franc tots els nervis m'ataca</u>  I calla! Prou n'hi ha! La llengua <u>a la butxaca!</u></p>
<p><b>Acte III Escena I</b>  <i>Dorina</i>  Saber-ne els sentiments <u>i fer-li saber, alhora,</u> 841  <u>Quins embulls guarnirà si s'hi entesta tothora.</u></p>	<p>Saber-ne els sentiments, <u>mostrar-hi la tempesta</u>  <u>D'embull i d'enrenou que durà si s'hi entesta.</u></p>
<p><b>Escena III</b>  <i>Elmira</i>  Sento el vostre parlar –retòrica bonica 1001  com amb mots clars i forts un gran delir m'explica, i no us fa por que <u>jo estigui d'un humor</u> que em faci dir al marit aquest galant <u>amor?</u> i <u>que l'avís</u> sobtat d'un amor <u>de tal mena</u> no estronqui l'amistat que <u>us té i tan bé us ofrena?</u></p>	<p>Sento el vostre parlar –retòrica bonica com amb mots clars i forts un gran delir m'explica. ¿I no us fa por que <u>sigui d'un tarannà fidel</u> que em faci dir al marit aquest galant <u>anhel?</u> i <u>l'anunci</u> sobtat d'un amor <u>que no hi lliga</u> no estronqui l'amistat que <u>ell us té i us prodiga?</u></p>

Sense oblidar que som a davant d'una versió que pretén reproduir els versos alexandrins de l'original i que, per tant, tot canvi comporta un fort trasbals en la traducció (rimes noves, nous ritmes...), és evident que totes les correccions i variants de traducció del text B persegueixen una major claredat sintàctica del text per fer-lo més comprensible a l'escena, per mitjà de solucions àgils i més genuïnes, directes i usuals en la llengua catalana, algunes de les quals són veritablement encertadíssimes: *gata moixa* > *gata maula* (metàfora); *discreta* > *innocenteta* (adjectivació); *Són recursos que troben les coquetes d'abans* > *Recursos de coquetes amb els encants pansits* (sintaxi i estilística); *hi fa un joc així* > *en surt força galdós* (precisió i genuïnitat); *tothom sap dir prou mal, tant se val com ni qui* > *que prou qui vol dir mal té el llavi generós* (sintaxi, mètrica), etc.

## Conclusions

Les dades que hem aportat creiem que corroboren la nostra hipòtesi. El text s'anava aclarint i esdevenia més eficaç a mesura que s'allunya de la literalitat original i s'acostava no sols a la lletra de la nova llengua, sinó a l'eficàcia escènica que havia d'adquirir en el nou context. Per reblar-ho només hem d'esmentar un fragment del pròleg a la versió de l'*Àndria*, de Terenci, que ell anomenava *La noia d'Andros*: «Aquesta no és una versió erudita de l'obra de Terenci sinó una adaptació basada en la magnífica traducció de D. Pere Coromines publicada a la Fundació Bernat Metge, i que voldria resultar representable en els nostres temps. Amb aquesta finalitat hem procurat donar al llenguatge una fluïdesa i una flexibi-

litat que s'adigués amb el nostre tarannà; això vol dir que no hem seguit estrictament el text de l'esmentada traducció —encara que sí en molta part— sinó que hi hem [introduït] algunes variacions», afegits, supressions, per facilitar-ne la lectura escènica. («Pròleg» a la seva versió mecanoscrita de *l'Àndria*, de Terenci) (CLR).

És evident que si l'època no hagués estat tan difícil i ell hagués tingut el temps i la possibilitat d'acabar de polir i publicar moltes de les traduccions inèdites, l'escena i la cultura catalanes hauríem tingut un important nombre d'autors teatrals, les versions catalanes dels quals ara només reposen en els fons de biblioteques que contenen l'esforç increïble d'un home enamorat de la llengua catalana i de la paraula compartida.

Reblà la seva tasca com a traductor amb la traducció de *l'Orlando furioso*, d'Ariosto, en la qual aplegà tot el saber que havia acumulat en tots aquells anys de treball sobre la llengua de la comunitat. Deixeu-me acabar, doncs, amb uns versos d'Ariosto traduïts pel doctor Vallespinosa, en què el poeta ferrarès parla també de les dificultats interpretatives lligades a la traducció, en aquest cas, de l'àrab:

xxiii, 110-111

Era escrit en àrab, que entenia  
 El comte com si fos llatí i encara  
 Entre les moltes llengües que sabia  
 aquesta era per ell la més poc rara  
 i entre tants sarraïns prou li servia  
 per evitar-li mals i dar-li empara,  
 però aquest cop la seva coneixença  
 li serví sols per dur-li sofrença.  
 Quatre i sis cops llegí la lletra escrita  
 L'home infeliç cercant tantes vegades  
 Que aquella poesia manuscrita  
 no digués el que deia, mes debades  
 Que més clar cada cop, el cor li agita  
 I tortura amb les més cruels fiblades.  
 Té els ulls badats i fits, com qui es trastoca,  
 a la roca clavats, ell també roca.



## Apèndix

### Les traduccions i les adaptacions teatrals publicades i inèdites de Bonaventura Vallespinosa

Sigles: CLR = Centre de Lectura de Reus; BIT = Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona; BC = Biblioteca de Catalunya.

1. Anouilh, Jean	<i>Becket o l'honor de Déu</i>	1960	Palau de la Música, 1961; ed. per l'ADB, 1963 [Ms. BIT]
2. Betti, Ugo	<i>L'illa de les cabres</i>	1960	[Ms. CLR]
3. Betti, Ugo	<i>Espiritisme a la casa antiga</i>	1960	[Ms. CLR, BIT]
4. Betti, Ugo	<i>Corrupció al Palau de Justícia</i>	1962	Edicions del Centre de Lectura, Reus, 1987. [Ms. CLR]
5. Betti, Ugo	<i>La innocent Irene</i>	1963	[CLR]
6. Camus, Albert	<i>Cal·lígula</i>	1958	Estrenada a Vic i Blanes. [Ms. CLR]
7. Camus, Albert	<i>La caiguda</i>		Barcelona, Vergara, 1964.
8. Camus, Albert	<i>Els justos</i>	1960	Companyia Teatre experimental català, dirigida per Vicenç Olivares, Palau de la Música de Barcelona, 8 del 12 del 1964. Reus, Teatre de Cambra de l'Agrupació Pericial al Teatre Fortuny. [Ms. CLR, BIT, BC]
9. Camus, Albert	<i>El malentès</i>	1964	[Ms. CLR]
10. Cocteau, Jean	<i>La veu humana</i>	1955	Teatre Bartrina de Reus, 31 del 1 del 1956, interpretada per Núria Espert. [Ms. CLR]
11. Ionesco, Eugène	<i>La cantant calba</i>	1959	Centre de Lectura de Reus i Romea, maig 1959; <i>QdT</i> 1963. Teatre Romea, Agrupació Dramàtica de Barcelona, octubre del 1959. [Ms. CLR, BIT]
12. Ionesco, Eugène	<i>Les cadires</i>	1959	Teatre Romea, 28 del 10 del 1959, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona; Teatre Lliure pel grup Teatrí, octubre del 1983. [Ms. CLR]
13. Ionesco, Eugène	<i>Desvari a duo</i>	1963	[CLR. BIT]
14. Ionesco, Eugène	<i>Jaume o la submissió</i>	1967	[Ms. CLR, BIT]
15. Ionesco, Eugène	<i>L'avenir és als ous o cal de tot per a fer un món</i>	1967	[Ms. CLR]
16. Ionesco, Eugène	<i>La lliçó</i>	1984	[Ms. CLR]
17. Kalidasa	<i>Sakúntala</i>	1954	Selecta, 1970.

18. Molière	<i>Tartuf</i>	1964	Sant Cugat, 1968. [Ms. CLR, BIT]
19. Molière	<i>El malalt imaginari</i>	1967	Selecta, 1971.
20. Molière	<i>Escola de mullers</i>	1967	[Ms. CLR]
21. Molière	<i>L'avar</i>	1967	[Ms. CLR]
22. Molière	<i>El burgès gentilhome</i>	1967	[Ms. CLR]
23. Molière	<i>L'amor metge</i>	1968	Selecta, 1971.
24. Molière	<i>El metge per força</i>	1968	Selecta, 1971.
25. Molière	<i>El misantrop</i>	1968	[Ms. CLR]
26. Molière	<i>Jordi Dandin</i>	1970	[Ms. CLR]
27. Molière	<i>Don Joan o el convit de pedra</i>	1970	[Ms. CLR]
28. Molière	<i>Les precioses ridícules</i>	1970	[Ms. CLR]
29. Molière	<i>El senyor de Pourceaugnac</i>	s.d.	[Ms. CLR]
30. Musset, Alfred de	<i>Lorenzaccio</i>	1968	La Palestra de Sabadell. [Ms. CLR]
31. Peri, Noë	<i>Cinc Nô</i>	s.d.	[Ms. CLR]
32. Pirandello, Luigi	<i>Enric IV</i>	1959	Publicada per Ed. 62, 1987. [Ms. BIT]
33. Pirandello, Luigi	<i>Patent professional</i>	1960	Ed. Òmnium Cultural del Baix Camp, 1985. [Ms. BIT]
34. Pirandello, Luigi	<i>El goig de ser com cal</i>	1960	Ed. Òmnium Cultural del Baix Camp, 1985.
35. Pirandello, Luigi	<i>Sis personatges cerquen autor</i>	1974	Publicada per Ed. 62, 1987. [Ms. BIT]
36. Pirandello, Luigi	<i>És així, si us ho sembla</i>	1974	Ed. Barcelona Institut del Teatre, 1983; Romea, 1987, Dir. H. Bonnin. [Ms. BIT]
37. Pirandello, Luigi	<i>El joc dels papers</i>	1986	Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1986.
38. Pirandello, Luigi	<i>Cadascú a la seva manera (fragment)</i>	s.d.	[Ms. CLR]
39. Racine, Jean	<i>Fedra</i>	1958	Representada al Teatre Bartrina de Reus, 1963; publicada per l'ed. Alpha, 1967. [Ms. BIT]
40. Racine, Jean	<i>Andròmaca</i>	1959	Alpha, 1967
41. Racine, Jean	<i>Britànnic</i>	1965	Representada al Palau de la Música de Barcelona, 1965; Alpha, 1967.
42. Racine, Jean	<i>Berenice</i>	1965	Alpha, 1967.
43. Racine, Jean	<i>Ifigènia</i>	1966	Alpha, 1967.
44. Racine, Jean	<i>Esther</i>	1966	Alpha, 1967.
45. Sagan, Françoise	<i>Un castell a Suècia</i>	1961	[Ms. CLR, BIT]

46. Sartre, Jean Paul	<i>Les mans brutes</i>	1964	[Ms. CLR]
47. Sartre, Jean Paul	<i>La puta respectuosa</i>	1967	[Ms. CLR]
48. Sòfocles	<i>Electra</i>	1972	Adaptació en tres actes i en vers segons la versió del grec en prosa de Carles Riba. [CLR]
49. Terenci, Publi	<i>La noia d'Andros</i>	1956	Adaptació a l'escena actual basada en la trad. de Pere Corominas per a la Bernat Metge. [Ms. CLR]
50. Wilder, Tronton	<i>Aquell poble nostre</i>	1965	[Ms. CLR]
51. Williams, Tennessee	<i>Figuretes de vidre</i>	1957	Representada al Teatre Bartrina de Reus, 1957; publicada per l'ADB, 1959. [Ms. BC]

### Referències bibliogràfiques

- AMORÓS, Xavier (1972). «El doctor Vallespinosa, president de la Secció de Lletres». *Revista del Centro de Lectura de Reus*, 231, p. 1-5.
- (2002). «La irrupció Vallespinosa». Dins: *Temps estranys. Claroscurs en la llarga postguerra reusenca. Llibre segon, 1951-1960*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs, p. 187-235.
- BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Maria Pilar (2011). «Vallespinosa i Salvat, Bonaventura». Dins: *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: EUMO, p. 559-561.
- BIOSCA, Carles (2013). «Les traduccions de Ionesco al català». Dins: *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: SCLL, UAB, p. 55-65.
- CARBONELL, Jordi (1963). «Pròleg». Dins: IONESCO, Eugène. *La cantant calba*. (Quaderns de Teatre; 12), p. 5-6.
- FÀBREGAS, Xavier (1982). «El premi Josep M. de Segarra per a Bonaventura Vallespinosa». *Serra d'Or*, 268, p. 57.
- FONTCUBERTA, Judit (2007). «Bonaventura Vallespinosa. Molière i els metges». Dins: *Molière en català*. Lleida: Punctum & Trilcat, p. 113-121.
- (2002). «Les traduccions de Bonaventura Vallespinosa». Dins: *El Noucentisme a Reus: ideologia i literatura*. Reus: Centre de Lectura, p. 157-176.
- (2005). *Molière a Catalunya. La recepció del dramaturg al primer terç del segle XX*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GALLÉN, Enric (2013). «Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta». *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, p. 95-116.
- GÓMEZ, Xavier (1997). «El teatre entès com a instrument de lluita». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 32 (febrer), p. 9.
- MALLAFRÈ, Joaquim (1987). «Pròleg». Dins: CAMUS, Albert. *El mite de Sísif*; BETTI, Ugo. *Corrupció al Palau de Justícia*. Reus: Edicions del Centre de Lectura de Reus, p. 7-11.
- MASSIP, Francesc (s. d.). «El Teatre Bartrina de Reus en el context del teatre català (1939-1994)». Dins: *100 anys de Teatre Bartrina*, p. 375.
- MOLIERE. *Le Tartuffe*. [En línia]. <<http://www.toutmoliere.net/le-tartuffe,33.html>>.
- OLESTI, Josep (1991). «Bonaventura Vallespinosa». Dins: *Diccionari de reusencs*. Vol. 2. Reus: Ajuntament de Reus, p. 663.

- PASQUAL, Lluís (1971). «Conversa: Bonaventura Vallespinosa». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 223, p. 986-987.
- (1972). «Bonaventura Vallespinosa: Cavalcant en temps difícils». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 231, p. 15-17.
- PUYOL, Carme (2003). *Fons personal Bonaventura Vallespinosa. Activitat literària. Catàleg, Reus*. Centre de Lectura.
- (2003). «El fons Bonaventura Vallespinosa a la Biblioteca del Centre de Lectura». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 8, p. 36-38.
- (2013). «Bonaventura Vallespinosa (1899-1987). Un gran traductor arrelat al Centre de Lectura de Reus». *Revista del Centre de Lectura*.
- RIBAS, Albert (1995). «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos». Dins: LAFARGA, FRANCISCO; DENGLER, Roberto (ed.). *Teatro y traducción*. Barcelona: UPF, p. 25-35.
- RODA, Frederic (1966). «Bonaventura Vallespinosa (traductor)». *Destino*, 1530.
- (1972). «Vallespinosa, traductor de teatre». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 231, p. 6-7.
- TRICAZ, Enric (2010). *Homes i dones pels carrers de Reus*. Valls: Cossetània, p. 27-28.
- VALLESPINOSA, Bonaventura (1967). «Pròleg». Dins: RACINE, Jean. *Tragèdies*. Barcelona: Editorial Alpha.
- (1970). «Notícia preliminar». Dins: *Kaliddasa, Xakúntala*. Barcelona: Selecta.
- (1985). «Nota del traductor». Dins: *Pirandello, Joyce, Brecht vistos per Vallespinosa, Mallafre, Murgades*. Baix Camp: Òmnium Cultural.
- VIVANDRE DE SOUSA, Cecile (2006). *La recepción en España del teatro de Eugène Ionesco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.