

Strindberg a Barcelona (1890-1936): entre la incomprensió i la indiferència

Fanny Ferran Cuadrat

Dramaturga i actriu

ferranquadratfanny@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9461-2531



© de l'autora

Recepció: 7/10/2024

Acceptació: 27/1/2025

Publicació: 27/5/2025

Resum

L'obra d'August Strindberg (1849-1912) a Barcelona, entre 1890 i 1936, va ser rebuda amb indiferència i incomprensió. Malgrat els esforços per donar-la a conèixer a principi del segle xx, amb traduccions i muntatges com el d'*El pare* (1905), Strindberg no va aconseguir l'impacte que van tenir altres dramaturgs contemporanis com Ibsen o Hauptmann. Durant el període d'entreguerres, mentre les seves obres tornaven a ser representades en diversos països d'Europa, a Catalunya predominaven les idees d'equilibri, ordre i moderació del Noucentisme, que menystenien el teatre com a gènere menor. Així, les obres de Strindberg continuaven poc representades; quan s'interpretaven, sovint eren companyies estrangeres les encarregades de dur-les a escena, amb un ressò local limitat. Aquesta situació va dificultar la consolidació de Strindberg en el panorama teatral català de l'època.

Paraules clau: August Strindberg; recepció teatral; Barcelona; teatre

Abstract. *Strindberg in Barcelona (1890-1936): between misunderstanding and indifference*

The plays of August Strindberg (1849-1912) in Barcelona, between 1890 and 1936, were received with indifference and misunderstanding. Despite efforts to promote them in the early 20th century, with translations and productions such as *The Father* (1905), Strindberg did not achieve the impact that other contemporary playwrights like Ibsen or Hauptmann did. During the interwar period, while his works were being revived in various countries across Europe, the ideas of balance, order, and moderation of Noucentisme predominated in Catalonia, which dismissed theatre as a lesser genre. As a result, Strindberg's works continued to be poorly represented; when they were performed, it was often foreign companies that took them on stage, with limited local resonance. This situation hindered Strindberg's consolidation in the Catalan theatrical landscape of the time.

Keywords: August Strindberg; theatrical reception; Barcelona; theatre

Sumari

- | | |
|--|---|
| 1. Introducció | 3. Aproximació al teatre d'entreguerres |
| 2. Darrers anys del segle XIX i inici del segle XX | 4. Conclusions |
| | Referències bibliogràfiques |

1. Introducció

La recepció teatral d'August Strindberg a Barcelona fins a l'esclat de la Guerra Civil pot analitzar-se a través de dos períodes ben definits. El primer abasta la Barcelona del final del segle XIX i principi del XX, vinculada al desenvolupament del moviment modernista, i el segon correspon al període d'entreguerres.

Entre els segles XIX i XX, la societat va viure profunds canvis tecnològics i culturals que van transformar les arts i la literatura. Aquesta renovació també va impulsar el teatre, que va començar a explorar noves direccions, superant els models tradicionals i establint les bases del teatre modern. El naturalisme, àmpliament estès per Europa a partir de 1885 (Chevrel 1993), buscava que la literatura fos tan fidel com fos possible a la realitat. Aquest fet va comportar canvis significatius en el teatre, com l'ús de la quarta paret i un llenguatge teatral més flexible, adaptat a les característiques de cada personatge, capaç d'oferir una reproducció verídica de la llengua parlada, així com de l'estil del vestuari, l'escenografia, la dicció i la interpretació, tot ajustat a la realitat representada (Bosisio 1995: 633). Els escriptors escandinaus, com Ibsen, Bjørnson i Strindberg van tenir un paper crucial en el teatre naturalista, aportant una nova tipologia de drama, amb idees i plantejaments innovadors destinats a desvetllar les consciències, tot i que no sempre van ser compresos per la societat del seu temps. Per aquest motiu, les obres més rellevants de l'etapa naturalista de Strindberg es van començar a representar principalment en teatres d'art o experimentals.

A final de la primera dècada del segle XX, països com Itàlia i França van perdre progressivament l'interès per les obres de l'autor suec. En canvi, a Alemanya i Àustria, especialment després de la Primera Guerra Mundial, l'obra de Strindberg va viure una revitalització: es va convertir en un dels dramaturgs més representats gràcies a la seva connexió amb l'expressionisme emergent. Tanmateix, als països del sud d'Europa, la recuperació del seu llegat va ser més lenta, i no va ser fins a la dècada dels anys vint que va començar a guanyar reconeixement, sense arribar mai a assolir l'èxit que havia tingut en els països germànics.

2. Darrers anys del segle XIX i inici del segle XX

2.1. El context

La introducció d'August Strindberg al teatre europeu no va ser senzilla. El seu estil innovador, caracteritzat per un llenguatge concís, diàlegs directes i durs, i un ritme accelerat en el desenvolupament de l'acció, sovint provocava polèmica,

incomprensió i crítiques severes. A això s'hi afegia la seva personalitat, més controvertida i extravagant que la dels seus col·legues de filiació literària, fet que encara dificultava més la difusió de la seva obra. A final del segle XIX, la censura impedia la representació de les seves peces en teatres professionals, i fins i tot en escenaris més avantguardistes o experimentals, les seves obres eren sovint retallades i modificades de manera significativa.

A França, per exemple, *Mademoiselle Julie*, estrenada al Théâtre Libre el 1893 per André Antoine, així com *Créanciers* i *Père*, estrenades al Théâtre de l'Œuvre el 1894 per Aurélien Lugné-Poë, van generar una gran controvèrsia (Dahlström 1947: 201; Pruner 1978: 280-282; Reque 1930: 149-150). A Itàlia, l'estrena d'*Il Padre* (1893) per la companyia Paladini-Talli al teatre d'Al Valle de Roma va acabar sent un fracàs rotund (Pirelli 1997: 15-16; Meyer 1993: 390). Fins i tot a Alemanya, el país on posteriorment Strindberg gaudiria de més reconeixement, les primeres representacions a Berlín van generar confusió i rebuig: *Der Vater*, representada el 1890 a la Freie Bühne, va ser fins i tot prohibida per la censura (Gravier 1949: 11; Meyer 1993: 318).

A Catalunya, la recepció de les obres de Strindberg encara va ser més complicada. Al final del segle XIX, el teatre català estava profundament arrelat en gèneres tradicionals com el teatre popular, la comèdia de costums i el drama romàntic. Tot i els esforços del moviment modernista per impulsar el naturalisme, aquestes formes teatrals continuaven dominant els escenaris. Aquesta situació va fer que l'estil provocador i trencador de Strindberg fos especialment difícil d'acceptar en el context cultural català de l'època.

2.2. Primeres notícies sobre Strindberg

Les primeres referències a August Strindberg de les quals tenim coneixement van aparèixer a final del segle XIX, sovint relacionades amb altres dramaturgs nòrdics més coneguts en aquell moment, com Henrik Ibsen i Bjørnstjerne Bjørnson. Aquest és el cas d'Alexandre Cortada, col·laborador de la revista *L'Avenç* entre 1890 i 1893:

La Suecia ha donat lo Strindberg, que representa un pas endavant dintre de la literatura escandinava, i fins dintre de la europea, i que junt am l'Ibsen i en Bjoerson[sic] és el que més ha contribuït a enlairar la literatura d'aquelles terres. (Cortada 1893: 23)

Cortada va destacar la influència de Schopenhauer i Nietzsche en l'obra de l'escriptor suec, així com la seva visió polèmica sobre les relacions entre homes i dones:

Strinberg [sic], per últim, el partidari de les teories de Schopenhauer i de Nietzsche [sic], presenta la lluita en l'amor i el maridatge de les dos meitats del gènere umà: l'Ome i la Dòna. L'Ome, com a més fort i complert i d'una naturalesa més bona i equilibrada, hà de manar sobre la Dòna per dret natural. No obstant i això, la Dòna, durant els sigles i aprofitant-se de la seva mateixa debilitat, ha consegut

anar-se imposant dins del matrimoni fins a predominar sobre de l'Ome. D'aquesta anomalia en resulten tots els vicis, totes les indignitats de l'ome i totes les seves baixeses devant de la dona. Però aquesta, no contenta d'això, és a dir, amb el predomini moral sobre dels omes, vol tenir tots els drets polítics i manar en absolut, arribant a fer servir dins del matrimoni an el pare no més que com a procreador, i expulsant-lo i inutilisant-lo després en la família tant bon punt ha complert el seu acte de mascle. (Cortada 1893: 24)

La perspectiva misògina, recurrent en l'obra de Strindberg, va ser un dels aspectes més destacats per la crítica catalana a l'hora de valorar globalment l'aportació i les característiques del seu teatre. Aquesta mateixa crítica el presentava com un escriptor rebel, amb un «temperamento personalísimo que le movía á romper todos los viejos moldes y á burlarse de las más veneradas tradiciones» (Buscón 1894: 1).

Malgrat aquestes primeres referències a la seva obra i personalitat, va ser especialment a partir de les estrenes d'algunes de les seves obres a França que la premsa catalana va començar a esmentar Strindberg amb més freqüència. Santiago Rusiñol, en una extensa crònica des de París per a *La Vanguardia*, comentava l'estrena de *Père* a la capital francesa, subratllant l'afinitat amb Ibsen (Rusiñol 1895: 4). Al mateix temps, *La Publicidad* publicava la traducció d'un article de *Le Figaro* sobre la mateixa representació (*La Publicidad* 1894: 2).

París es va convertir en la principal porta d'entrada de Strindberg a Catalunya. Tanmateix, Emili Tintorer, cofundador i crític teatral de la revista *Joventut*, també va destacar la importància de les companyies italianes en la difusió dels autors nòrdics (Tintorer 1901: 821-822). A més, Tintorer també va subratllar el valor literari de l'obra de Strindberg, tot i ser conscient de les dificultats i la polèmica que les seves representacions podrien provocar entre un públic meridional com el de Catalunya. En el seu llibre *La moral del teatre*, va recopilar una sèrie d'articles sobre diverses obres de l'època, preferides pels modernistes, que havien estat catalogades com a immorals. Hi trobem *La Senyoreta Júlia*, que, malgrat considerar-la de gran interès, Tintorer reconeixia que podia causar un autèntic escàndol si es representava a Espanya:

Jo crech qu'es impossible representarla íntegrament a Espanya; si's fes, tremolaríen les estrelles. Per lo que's refereix a Barcelona, es una d'aquelles obres que farien sortir de tino al Brusi y demás diaris tradicionals, en art com en tot. «Immoral» – cridaríen – per son fons, per sa forma, pel llenguatge, per tot; no hi ha per hónt agafarla. (Tintorer 1905: 129-130)

2.3. Traduccions

Durant els primers anys del segle xx, es van publicar a Catalunya les primeres traduccions de les obres teatrals d'August Strindberg en col·leccions de caràcter popular.

Entre 1903 i 1905, la llibreria barcelonina d'Antoni López va incorporar en la seva col·lecció *Teatro Antiguo y Moderno* les versions en castellà de dues obres de

Strindberg: *La Señorita Julia* (1903) i *Padre* (1905). La traducció *La Señorita Julia* va ser obra de Julio Palencia Tubau, mentre que *Padre* es deu a Carles Costa i Josep Maria Jordà. Totes dues traduccions van ser recollides per Juan Guerrero Zamora (Guerrero 1961: 10) i Guillermo Díaz-Plaja (Díaz-Plaja 1963: 105-112).

Paral·lelament, la biblioteca El Teatro Extranjero del Centre Editorial Presa va publicar *Padre* (1904) (*La Vanguardia* 1904: 4) i *Acreeedores* (1905) (*La Vanguardia* 1905: 10), totes dues traduïdes per Rosendo Diéguez. *La Vanguardia* va elogiar la qualitat de les traduccions de Diéguez i també va valorar la interessant tasca desenvolupada per la col·lecció *El Teatro Extranjero* en difondre una sèrie d'obres i autors consagrats per la crítica d'altres països. També es va subratllar la rellevància de l'obra de Strindberg per comprendre l'evolució del teatre modern, descrivint *Padre* com una peça interessant i atrevida, amb diàlegs carregats d'habilitat i bellesa:

La obra de Strindberg, como dice Zola en su carta-prólogo, interesa extraordinariamente, pues al atrevimiento que encierra su idea filosófica y al intenso valor dramático y humano de sus figuras, une la belleza del diálogo, que está trazado de mano maestra, el creciente interés que despierta la acción sobriamente preparada, y la curiosidad, que mueve al lector á no cerrar el libro hasta la última página, saboreando, junto con la habilidad de la factura, las filigranas del lenguaje, sobrio y oportuno en todas las escenas. (*La Vanguardia* 1904: 4)

En el cas d'*Acreeedores*, també es va valorar la intensitat de l'acció dramàtica i la seva capacitat per no deixar de cap manera l'espectador indiferent:

La obra de Strindberg es de aquellas que dejan honda y duradera impresión por la verdad de los caracteres, la originalidad de las escenas y la valentía con que el autor conduce hasta el desarrollo de la intensa acción dramática. (*La Vanguardia* 1905: 10)

Anys després, el 1912, es va publicar una nova traducció al castellà d'*El pare* en el número 45 de la revista setmanal *La Novela Breve*, tot i que el nom del traductor no es va especificar (Díaz-Plaja 1963: 112).

2.4. *Padre* (1905)

El 18 d'octubre de 1905 es va estrenar per primera vegada a Barcelona una obra de Strindberg: *Padre*. La representació va tenir lloc al Teatre Apolo, interpretada per la companyia d'Enric Giménez i Adelina Salas, amb la traducció a càrrec de Carles Costa i Josep M. Jordà. L'estrena, organitzada per l'Ateneu Enciclopèdic Popular, tenia com a objectiu promoure el teatre modern.

A *El pare*, de marcat caràcter autobiogràfic,¹ són perceptibles algunes de les característiques del teatre naturalista de Strindberg. El conflicte central gira

1. Quan Strindberg va enllestir *El Pare*, no feia un any que la seva primera dona, Siri von Essen, havia tractat d'incapacitar-lo.

entorn de la disputa per l'educació de la filla, i es converteix en un enfrontament entre el pare i la mare. La dona, gràcies a la seva astúcia, aconsegueix sembrar el dubte en el Capità sobre la seva paternitat, i finalment, aconsegueix dominar i imposar-se sobre la intel·ligència i la voluntat del seu marit.

Josep M. Jordà, un dels traductors de *Padre*, va subratllar la importància de l'obra de Strindberg en una conferència prèvia a la representació. Jordà va destacar que, malgrat ser un dels grans mestres del teatre modern, Strindberg era completament desconegut a Espanya, i aquesta era la primera obra seva traduïda i representada al país:

Uno de los primeros maestros de la dramática moderna, completamente desconocido entre nosotros, ya que la obra anunciada es la primera de dicho autor que se ha traducido y representado en España. (Jordà 1905: 1)

En aquest context, Jordà va equiparar Strindberg amb Ibsen, destacant la profunditat psicològica dels seus personatges i la modernitat del seu teatre, que abordava problemes socials sense recórrer a efectismes o fórmules antigues. Jordà era conscient que una obra d'aquestes característiques podia desconcertar l'espectador, semblar-li incomprensible o estranya, però defensava fermament la necessitat i l'oportunitat de representar-la.

L'estrena de *Padre* situava el teatre català en sintonia amb el d'altres països europeus, tot i que amb un notable endarreriment, atès que a Barcelona l'obra es va presentar deu anys després de la seva estrena a França o Itàlia (Ferran 2010: 43). En aquests països l'obra havia causat escàndol, i a Barcelona tampoc va ser rebuda amb gaire entusiasme, i va estar sotmesa a crítiques que posaven en dubte principalment la deficient construcció de la peça, les seves incongruències i la temàtica plantejada. Com a França i Itàlia, Strindberg no va ser comprès. Un exemple d'aquesta incomprensió el trobem a la crítica apareguda a *El Liberal*:

A pesar de que determinados aspectos de la representación de Padre daban lugar á que uno se riese, ¡qué tristeza y qué pena sentí al dejar el teatro! Y la sentí por la obra, por los traductores, por los cómicos, por la empresa, por el público mismo. (Juñer 1905: 2)

Tot i que algunes crítiques van ser més favorables, com és el cas de *La Publicidad*, on els traductors treballaven també com a redactors: «Al final de todos los actos resonaron calurosos aplausos» (*La Publicidad* 1905: 2), en general hi va haver un consens a l'hora de considerar *Padre* una obra exagerada, amb personatges neuròtics i conflictes extrems:

Parlant sincerament dirém que Padre no'ns ha convenut ni'ns convencería seguramente encare que la vejessim millor representada. Es una producció, original sí, pero descabellada; d'un fondo exagerat y de una finalitat aclaparadora. (N.N.N. 1905: 715)

Així mateix, la traducció també va ser objecte de crítiques negatives, fet que va contribuir a empitjorar la percepció de la peça: «La traducció deguda als Srs. Costa y Jordá, regulareta» (N.N.N. 1905: 715). Les crítiques també deixaven clar que les representacions al Teatre Apolo patien d'una manca de recursos i qualitat. Malgrat l'esforç i l'entusiasme dels actors, que treballaven «con fe, con interés y cariño hácia la Empresa» (Murciélagos 1905: 1), la representació es va fer «ab tota la bona voluntat y mals medis de que disposa» (N.N.N. 1905: 715). De fet, la majoria de les opinions van assenyalar la baixa qualitat de la interpretació: «La interpretación fué, como siempre, discretísima» (D'Harclés 1905: 2). Juñer, a *El Liberal*, atribuïa els pobres resultats en la interpretació a les difícils condicions de treball dels actors, obligats a representar una gran diversitat d'obres diàries. Aquesta situació feia impossible que poguessin oferir un mínim nivell de qualitat (Juñer 1905: 2).

A més, l'estrena va passar força desapercibuda, atès que diaris com *La Veu de Catalunya*, *El Diluvio* o *La Vanguardia* no en van fer cap menció. El fet que una part important de la premsa no en publicqués cap crítica suggereix que l'estrena de *Padre* a Barcelona no va generar gaire interès ni entre els crítics ni entre el públic.

En resum, malgrat l'esforç per introduir Strindberg a l'escena catalana, l'experiment no va tenir continuïtat, i els barcelonins haurien d'esperar vint anys per gaudir d'una obra seva als escenaris.

3. Aproximació al teatre d'entreguerres

3.1. *El context*

A principi de la segona dècada del segle xx, corrents teatrals com el naturalisme, el teatre d'idees i el simbolisme van començar a perdre pes entre la crítica i els autors teatrals, en el context d'una nova situació cultural marcada pel moviment noucentista. Així, quedaven enrere els referents literaris dels anys noranta, com la literatura escandinava, que havia despertat l'interès d'una part de la crítica i del públic, però que ara era tractada amb indiferència:

Parecía haber pasado el momento de la literatura escandinava. Sobre todo en Francia, Italia y España, la influencia no podía ser persistente. (Escofet 1913: 8)

Malgrat el seu impacte en altres àmbits culturals, el moviment noucentista no va aconseguir establir un model teatral propi; a més, els noucentistes prioritzaven la poesia per sobre de la prosa, relegant el teatre a un gènere secundari (Murgades 1987: 66). Per exemple, Josep Carner, en el pròleg de la seva traducció d'*El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, advocava per un teatre poètic, una comèdia amable, allunyada de les tensions dramàtiques característiques d'altres formes teatrals (Carner 1908: 12-13). En la mateixa línia, el teòric Josep Farran i Mayoral, en *La renovació del teatre* (1917), definia el teatre noucentista com «un art per a grans senyors: un art, doncs, per a entesos» (Farran 1917: 61). Aposta-

ven, per tant, per un teatre poètic, allunyat de determinats estereotips modernistes i del teatre romàntic del segle XIX.

A partir del període d'entreguerres, però, van començar a aparèixer altres noms del teatre estranger com a possibles referents d'un teatre català: l'expressionisme alemany, el teatre de Pirandello i el teatre americà d'Eugene O'Neill, entre d'altres. Malgrat l'impacte d'aquests corrents en molts països europeus, la seva influència a Catalunya va ser molt limitada. La societat catalana, culturalment més conservadora, no va acollir amb entusiasme aquestes novetats, i autors com Pirandello, Lenormand o Čapek van ser percebuts com a figures exòtiques amb poca repercussió real (Gallén 2001: 66).

En definitiva, els nous valors del teatre europeu no van aconseguir arrelar profundament en la realitat cultural catalana ni espanyola, a diferència del que havia passat durant els inicis de l'etapa modernista.

3.2. Traduccions: *La senyoreta Júlia* (1922) i *La més forta* (1925)

Durant els anys vint, es van traduir al català dues obres d'August Strindberg: *La Senyoreta Júlia* (1922) i *La més forta* (1925). La traducció de *La Senyoreta Júlia* s'inscriu en el context de les vetllades de teatre selecte organitzades per Josep Canals, un destacat empresari que, a les acaballes del Noucentisme, va mostrar una clara vocació per renovar el teatre català. Entre 1921 i 1925, Canals va promoure una sèrie de vetllades de teatre selecte estranger, dirigides per Josep Pous i Pagès i Josep M. Millàs-Raurell, que van incloure l'estrena d'obres d'autors com Somerset Maugham, Eugene O'Neill i Pirandello. Per representar aquestes obres al Teatre Romea, l'organització de les Vetllades Selectes va sol·licitar la col·laboració de destacats escriptors catalans per traduir les obres al català. Durant la temporada 1922-1923, Josep Millàs va proposar a Carles Riba la traducció d'una obra d'August Strindberg. Riba va expressar certes preocupacions sobre la recepció de les obres de Strindberg, considerant que podrien resultar massa controvertides per al públic de l'alta burgesia que freqüentava el Romea: «Els vetes-i-fils de Romea en sortiran palpant-se el front; l'endemà no es menjaran el tortell de gust» (Guardiola 1989: 205). Finalment, va decidir traduir *La Senyoreta Júlia*, però va expressar certs dubtes sobre la seva acceptació a Barcelona, a causa de la seva temàtica crua i el llenguatge directe: «Voleu dir que el burgès de Romea no ens tirarà les cadires pel cap? O que el teatre no es quedarà buit a la tercera escena?» (Guardiola 1989: 237). A més, Riba va subratllar la importància d'una interpretació adequada, advertint que una interpretació poc encertada podria perjudicar l'obra. No obstant això, malgrat els seus esforços, *La Senyoreta Júlia* no es va representar aquella temporada ni en les posteriors Vetllades Selectes, ni tampoc es va arribar a publicar. Les dificultats per obtenir el permís de representació, com Riba va esmentar en les seves cartes, així com les reticències envers la polèmica que podia generar la temàtica de l'obra, podrien haver estat factors determinants. De fet, Riba va considerar la possibilitat de presentar la seva traducció sense el seu nom per evitar controvèrsies, suggerint l'ús d'un pseudònim si calia.

A més de la traducció de *La Senyoreta Júlia*, també tenim constància de la traducció de l'obra *La més forta*. Aquesta traducció, de Josep Carner, es va publicar al número 11 de la revista *Bella Terra* el gener de 1925. Escrita el 1889, *La més forta* és un exemple del gènere teatral conegut com a *quart d'heure*, caracteritzat per ser una peça molt breu, amb una durada aproximada d'uns quinze minuts.

Per tant, a diferència de les traduccions de principi de segle, les dues traduccions dels anys vint destaquen perquè són obra de dos grans referents de la literatura catalana de l'època —Riba i Carner— i per la seva elevada qualitat lingüística i estilística.

3.3. Estrenes i representacions

Durant la dècada dels vint, cap companyia catalana va representar obres d'August Strindberg. Les úniques estrenes de l'autor suec en aquest període, *Créanciers* (1925) i *El pare* (1926), van ser portades a escena per companyies estrangeres. *Creditors*, una de les obres més destacades del seu període naturalista, és considerada, juntament amb *La senyoreta Júlia* i *El pare*, com una de les peces més significatives i representades de Strindberg. Escrita el 1888 i estrenada a Copenhaguen el 1889, *Creditors* explora la venjança d'un primer marit contra la seva exdona i el seu nou marit, en una lluita psicològica o «lluita de cervells» que condueix inexorablement a la destrucció del personatge més vulnerable. L'obra aborda un tema recurrent en la producció de Strindberg: la misogínia. La dona hi és presentada com una figura perillosa i destructiva, un «vampir» que devora la consciència dels homes.

Tot i que l'obra va rebre crítiques desiguals en diferents països europeus, a Barcelona va gaudir d'una acollida força positiva. El 1925 la companyia francesa liderada per France Ellys va presentar *Créanciers* dins el marc de les Galas Karsenty, i va generar una gran expectació entre el públic. Fundades a París el 1919 per Raphaël Karsenty, les *Galas* es van distingir per la seva alta qualitat i professionalitat. La revista *Mirador* les definia com:

El senyor Karsenty és un excel·lent ciutadà francès que es dedica, amb molta solta, a donar a conèixer pel món, en unes «tournées» que ell titula «Galas Karsenty», els artistes i els autors més actuals del teatre del seu país. (*Mirador* 1929: 1)

La crítica va destacar especialment la brillant interpretació d'Ellys i la seva companyia, lloada per la sobrietat i naturalitat artística (*El Noticiero Universal* 1925: 7). Tanmateix, algunes veus van atribuir l'èxit més a la qualitat de l'actuació que a l'obra mateixa, considerant aquesta última excessivament austera i poc atractiva. El *Diario de Barcelona* assenyalava:

Sólo con una interpretación como la que alcanzó por parte de France Ellys y sus compañeros puede hacer interesar aquellas escenas y sólo el arte de los intérpretes por su gran intensidad y por justeza de cada una de las frases, logra cautivar. (*Diario de Barcelona* 1925: 17)

En canvi, altres publicacions com *La Vanguardia* (Rodríguez 1925: 17) van defensar la complexitat emocional i el valor dramàtic de l'obra. També Josep Maria de Sagarra, crític a *La Publicitat*, va opinar que «Les Créanciers és una de les seves obres més ponderades i més fines» (Sagarra 1925: 4).

Paral·lelament, el mateix any 1925, la revista *Bambalinas* va publicar un número dedicat al teatre argentí, que incloïa la traducció d'*El pare* de Strindberg, per Abelardo Fernández Arias amb el pseudònim «El Duende de la Colegiata». Aquesta versió argentina, editada a Buenos Aires per Ferrari Hnos, va ser la que es va representar a Barcelona el 1926, vint-i-un anys després de la primera posada en escena al Teatre Apolo. *El padre* va ser interpretada per la companyia argentina de Matilde Rivera i Enrique de Rosas² durant una de les seves estades al Teatre Goya. Al Teatre Goya la presència de companyies de teatre professional en llengua espanyola era força habitual. En general, es tractava de companyies que es constituïen majoritàriament a Madrid i que feien gires per diverses ciutats de l'Estat espanyol. Aquestes companyies, moltes de formades per parelles artístiques, portaven a escena repertoris amplis, que incloïen tant obres clàssiques de la tradició dramàtica espanyola com algunes de procedència estrangera. En particular, la companyia de Rivera i de Rosas es va distingir per introduir a Barcelona obres d'autors europeus contemporanis com Strindberg, Luigi Chiarelli i Walter Hasenclever. La presentació d'*El padre* a Barcelona el 8 de gener de 1926, com a funció de benefici per Enrique de Rosas, va ser un èxit que va captivar el públic barceloní, especialment gràcies a la interpretació de l'actor, que «alcanzó un enorme triunfo y su fama de actor completo, que lo mismo hace vivir en escena lo cómico que lo trágico» (*La Aurora* 1926: 1). Tot i això, les reaccions que va generar l'obra de Strindberg entre la premsa van ser molt diverses. La majoria en van destacar la duresa i la poderosa força que era capaç de transmetre. Hi va haver també comentaris negatius, com el del crític d'*El Correo Catalán*, òrgan del carlisme, que va criticar la seva frivolitat, reclamant un teatre amb més profunditat espiritual (F. 1926: 2). Altres mitjans, com *La Publicitat*, van reconèixer el caràcter misogin de l'obra, però van destacar-ne la capacitat per impressionar i mantenir l'atenció de l'espectador: «L'espectador se no se sent pas convençut ni satisfet, però se sent impresionat, interessat d'una manera vivíssima, davant d'aquesta tragèdia» (Sagarra 1926: 7).

L'última representació de Strindberg abans de la Guerra Civil i la primera en llengua catalana va tenir lloc el 9 de juny de 1936, quan el Lyceum Club de Barcelona va recuperar *Davant la mort*, sota la direcció de l'artista Artur Carbonell. El Lyceum Club, una entitat cultural femenina que promovia l'educació i la cultura de les dones, organitzava anualment vetllades teatrals amb una clara voluntat d'experimentació, defugint la comercialitat habitual del teatre barceloní de l'època.

Entre 1934 i el juliol de 1936, el Lyceum Club va mantenir aquestes vetllades teatrals de caràcter selecte i escollit, que representaven una proposta de Teatre d'Art. Aquestes vetllades es distingien dels repertoris amateurs perquè oferien

2. Per conèixer els inicis i orígens d'Enrique de Rosas i Matilde Rivera, vegeu l'article: Francesc Madrid (1931). «Rivera=Rosas». *Mirador*, 104, (29 gener), p. 5.

una programació en català basada en autors i obres de teatre contemporani internacional, sovint inèdits en l'escena catalana dels anys trenta. (Foguet 1998: 62-65). La selecció de les obres, sempre d'un sol acte, era feta amb gran cura per Maria Carratalà, dirigent del club i directora literària del grup amateur.

La tercera i darrera sessió del Lyceum Club al Teatre Studium va consistir en la representació de tres peces breus: *Davant la mort*, de Strindberg; *Un prometatge*, de Txèkhov, i *La innocent*, de Lenormand, traduïdes per Maria Carratalà (la primera i la darrera) i Lina Sitges (la segona).

Davant la mort, publicada el 1893, formava part de les sis peces en un acte que Strindberg havia escrit sota el títol *Drames de la vida cínica* (1892) per ser representades en el teatre experimental de Copenhaguen. No obstant això, l'obra es va estrenar el 22 de gener de 1893 al Residenz-Theater de Berlín (Janni 1970: 350).

De les tres obres representades pel Lyceum Club, *Davant la mort* va ser la que va generar més reticències. En canvi, *Un prometatge* es va considerar la delícia de la vetllada, i *La innocent*, al seu torn, fou més valorada pel seu lirisme, concentrat en la protagonista, que per la seva densitat dramàtica. El conjunt de la crítica va coincidir que l'obra de Strindberg no havia resistit el pas del temps: «Las tintas están recargadas, desde luego, a estilo de la época» (Morales 1936: 11). Ignasi Agustí, a *L'Instant*, va escriure que *Davant la mort* «correspon a un tipus de teatre "demodée"» (Agustí 1936: 6), i que, per valorar-la adequadament, calia situar-la en el context en què va ser escrita. Emili Tintorer la definia com «la más endeble y por su género trasnochada» (Tintorer 1936: 5) i li resultava realment lamentable la tragèdia d'un pare que pateix l'odi infiltrat per la seva dona a les tres filles, i que finalment, ple de deutes i desenganys, de dures i constants recriminacions, acabava suïcidant-se deixant abans assegurada l'existència futura de les tres ingrates noies. Malgrat considerar la trama deplorable, Tintorer reconeixia que estava «escrito con nervio de escritor y de dramaturgo genial» (Tintorer 1936: 5).

En resum, la majoria dels crítics van reconèixer la intensitat, duresa i força dramàtica de l'obra: «És d'un naturalisme descarnat, violent, corrosiu com un àcid» (C. 1936: 2), però també van assenyalar la seva trama com a excessivament misògina: «Aquesta tendència és portada a un grau tal d'exasperació i de maldat, que no solament passa dels límits de normal, ans del possible. Hi ha molt d'excés i de monstruós, que predisposa contra l'autor i contra l'obra» (Guansé 1936: 8).

Malgrat aquestes crítiques, la posada en escena sota la direcció d'Artur Carbonell i els decorats pintats per Pous Palau van ser àmpliament elogiats. Tanmateix, es va destacar que, malgrat la bona voluntat dels actors amateurs, l'obra exigia actors més experimentats:

Valdría bien la pena de que sus organizadores se preocupasen de dar mayor cohesión a la parte interpretativa. Una función al año no es suficiente para la plena formación de actrices y actores, a los que convendría una práctica escénica más continuada. (Morales 1936: 11)

4. Conclusions

La recepció del teatre d'August Strindberg a Barcelona durant les tres primeres dècades del segle xx va presentar, en certs aspectes, una resposta i una situació inicialment molt similar a les d'altres països europeus, com França i Itàlia. Aquests països van acollir les seves obres en teatres allunyats dels circuits comercials, sovint provocant escàndols i incomprensió entre el públic. Perseguida per la censura, la seva producció naturalista es va representar amb talls significatius i en condicions difícils en teatres experimentals o d'art. La crítica del moment el percebia com un escriptor radical, misogin i, fins i tot, cruel, una figura difícil d'acceptar pel públic de principi del segle xx. No obstant això, una diferència clau és que, mentre que a França i Itàlia figures destacades de l'avantguarda teatral com Antoine, Lugné-Poë o Ermete Zacconi van liderar la seva introducció a l'escena, a Catalunya no va existir una iniciativa comparable dins dels cercles teatrals renovadors. Aquesta absència d'un teatre d'avantguarda ben establert a Barcelona va influir decisivament en la recepció desigual de l'obra de Strindberg. A diferència de ciutats com París, Berlín o Viena, on l'autor suec va trobar un espai en teatres d'art i cercles experimentals, Barcelona no disposava d'una plataforma consolidada per a aquest tipus de teatre, cosa que en limitava la difusió i impacte en un públic més ampli.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) va marcar un punt d'inflexió en les preferències teatrals, i va impulsar una recuperació dels drames de Strindberg, especialment els escrits a partir dels anys noranta, que encaixaven amb els sentiments d'una nova generació de dramaturgs alemanys que veien en les seves obres un clar antecedent del teatre expressionista. Mentre que a Alemanya i a Àustria la fama de Strindberg va créixer desmesuradament a partir de 1914, convertit en un dels dramaturgs més representats, als països del sud d'Europa no va ser fins a la dècada dels vint que es va recuperar la seva obra i, en cap cas, amb el mateix èxit.

Contràriament al que s'havia esdevingut en els inicis de l'etapa modernista, la incorporació dels nous valors del teatre europeu a partir de la Primera Guerra Mundial no va aconseguir arrelar-se en la realitat cultural catalana. Durant les dècades dels anys vint i trenta, les escasses representacions de Strindberg eren del seu període naturalista o de la dècada dels noranta, com *Davant la mort*, mentre que la seva producció considerada precursora de l'expressionisme no es va arribar a representar. Aquesta situació es pot atribuir, en part, al fet que el Noucentisme va relegar l'art dramàtic a un gènere menor, i va dificultar així la penetració dels grans corrents renovadors del teatre universal a Catalunya. Un exemple clar d'aquesta mancança és la quasi total absència de l'expressionisme en el teatre català i, per tant, la falta de publicacions i representacions de les obres de caràcter expressionista de Strindberg.

Referències bibliogràfiques

- AGUSTÍ, Ignasi (1936). «El Teatre – la Música: Strindberg, Tchékhev[sic] i Lenormand, pel grup escènic del Lyceum Club: la sessió d'ahir a la Sala Studium. Direcció d'Artur Carbonell, admirable». *L'Instant*, (10 juny), p. 6.

- BOSISIO, Paolo (1995). *Teatro dell'occidente: elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*. Milà: LED.
- BUSCÓN, Juan (1894). «Busca, buscando». *La Vanguardia*, (23 juliol), p. 1.
- C. L. (1936). «El Teatre: les estrenes: una sessió de teatre selecte a l'Stadium». *La Humanitat*, (13 juliol), p. 2.
- CHEVREL, Yves (1993). *Le Naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international*. 2a ed. París: Presses Universitaires de France.
- CARNER, Josep (1908). «Abans que tot». A: William SHAKESPEARE. *El Somni d'una nit d'estiu*. Barcelona: Estampa d'E. Domenech, p. 12-13.
- CORTADA, Alexandre (1893). «El teatre a Barcelona». *L'Avenç*, 2, (31 gener), p. 20-24.
- D'HARCLÉS (1905). «Teatro Apolo: El Padre». *Diario del Comercio: Mercantil, Industrial, Agrícola y de Avisos*, (21 octubre), p. 2.
- DAHLSTRÖM, Carl E. W. L. (1947). «The Parisian Reception of Strindberg's plays». *Scandinavian Studies*, 19(6), p. 195-207.
- DIARIO DE BARCELONA (1925). «Teatros y Cines: France-Ellys en Romea: despedida de la compañía francesa». *Diario de Barcelona*, (13 maig), p. 17.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1963). «Strindberg en España». *Estudios Escénicos*, 9, p. 105-112.
- EL NOTICIERO UNIVERSAL (1925). «En Romea: las funciones de France Ellys. – Le couple, Creanciers[sic]. – Le pain de ménage». *El Noticiero Universal*, (11 maig), p. 7.
- ESCOFET, José (1913). «Del día: las mujeres de Strindberg». *La Vanguardia*, (25 octubre), p. 8-9.
- F., J. de (1926). «La Escena: beneficio de Enrique de Rosas». *El Correo Catalán*, (12 gener), p. 2.
- FARRAN I MAYORAL, Josep (1917). *La renovació del teatre*. Barcelona: La Revista.
- FERRAN, Fanny (2010). *Strindberg a Barcelona (1903-1936)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- FOGUET I BOREU, Francesc (1998). «Lyceum Club de Barcelona, una aposta per un "teatre intel·ligent" (1934-1937)». *Serra d'Or*, 465, p. 61-65.
- GALLÉN, Enric (2001). «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)». A: Luis PEGE-NAUTE (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, p. 49-74.
- GRAVIER, Maurice (1949). *Strindberg et le théâtre moderne: I. L'Allemagne*. Lió: IAC.
- GUANSÉ, Domènec (1936). «El Teatre: Lyceum Club a la Sala Studium: Davant la mort, d'A. Strindberg, Un prometatge, d'A. Txécov[sic], La innocent, de H. R. Lenormand». *La Publicitat*, (13 juny), p. 8.
- GUARDIOLA, Carles-Jordi (1989). *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1961). *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors.
- JANNI, Thérèse Dubois (1970). *August Strindberg: una biografia*. Milà: Gabriele Mazzotta editore.
- JORDÀ, José M. (1905). «Estreno de Padre de Strindberg». *La Publicidad*, (19 octubre, nit), p. 1.
- JUÑER (1905). «Los teatros: Padre». *El Liberal*, (19 octubre, nit), p. 2.
- LA AURORA (1926). «Por los Teatros: beneficio de Enrique de Rosas en el Goya: el viernes debutará Ernesto Vilches: Dos estrenos en el Nuevo». *La Aurora*, (12 gener), p. 1.
- LA PUBLICIDAD (1894). «Instantánea: Augusto Strindberg». *La Publicidad*, (14 desembre), p. 2.
- (1905). «Teatro Apolo». *La Publicidad*, (19 octubre, matí), p. 2.

- LA VANGUARDIA (1904). «Notas bibliográficas: Padre, drama de A. Strindberg, traducción de R. Diéguez». *La Vanguardia*, (27 desembre), p. 4.
- (1905). «Publicaciones recibidas». *La Vanguardia*, (13 abril), p. 10.
- MADRID, Francesc (1931). «Rivera=Rosas». *Mirador*, 104, (29 gener), p. 5.
- MEYER, Michel (1993). *Strindberg*. París: Gallimard.
- MORALES, María Luz (1936). «Teatros y Conciertos: Teatro Studium: tercera representación "Amateur", organizada por "Lyceum Club"». *La Vanguardia*, (11 juny), p. 11.
- MIRADOR (1929). «Senyor Galas!...». *Mirador*, 15, (9 maig), p. 1.
- MURCIÉLAGO (1905). «Crónica de la semana». *Crónicas del Arte: revista de espectáculos*, any I, 5, (21 octubre), p. 1.
- MURGADES, Josep (1987). «El Noucentisme». A: Joaquim MOLAS (ed.). *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona: Ariel.
- N.N.N. (1905). «Teatros». *L'Esquella de la Torratxa*, 1899, (27 octubre), p. 715.
- PIRELLI, Franco (1997). «La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane». *Il Castello di Elsinore*, X, 30, p. 15-16.
- PRUNER, Francis (1978). «La première représentation de Strindberg à Paris». *Revue d'Histoire de Théâtre*, 119, III, p. 273-286.
- REQUE, Dikka A. (1930). *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française 1889-1901*. París: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- RODRÍGUEZ CODOLÁ, M. (1925). «Música y Teatros: En el Romea: Veladas de teatro francés: Les Creanciers[sic]: drama, en dos actos, original de Augusto Strindberg». *La Vanguardia*, (12 maig), p. 17.
- RUSIÑOL, Santiago (1895). «Meditaciones». *La Vanguardia*, (17 gener), p. 4.
- SAGARRA, Josep M. (1925). «Els Teatres: Romea: Tournée France-Ellys». *La Publicitat*, (12 maig), p. 4.
- (1926). «Els Teatres: GOYA. – Benefici d'Enric de Rosas. El Padre, de Strindberg». *La Publicitat*, (10 gener), p. 7.
- TINTORER, Emili (1901). «Ermete Zaconi». *Joventut*, 96, (12 desembre), p. 821-822.
- (1905). «La Senyoreta Júlia». A: Emili TINTORER. *La moral del teatre*. Barcelona: Joventut, p. 129-130.
- (1936). «Teatrales: una sessió de teatre amateur organizada por Lyceum Club, de Barcelona: tres obras estrenadas: Davant la mort – Un prometatge – La innocent : en el teatro Studium». *Las Notícias*, (11 juny), p. 5.