

TRADUCCIÓN Y REESCRITURA DE *TERRA BAIXA*
DE ÀNGEL GUIMERÀ*

Enric GALLÉN

Universitat Pompeu Fabra
enric.gallen@upf.edu

RESUMEN: *Terra baixa*, de Àngel Guimerà, la obra del teatro clásico catalán con mayor difusión internacional, fue traducida por José Echegaray en 1896. El dramaturgo español respetó la trama del texto original, pero añadió ciertos matices en la caracterización de los personajes y actuó con libertad en la lengua de su versión, que acercó al habla castiza madrileña. A partir de esta traducción, en 1909 el escritor argentino Camilo Vidal acomodó el texto de Guimerà a un nuevo marco histórico, social, cultural y lingüístico. A diferencia de Echegaray, que respetó el marco geográfico catalán, Vidal trasladó la acción al Chaco argentino y construyó un idiolecto rural argentino como respuesta a la aproximación al lenguaje castizo madrileño de la versión de Echegaray. Ni Echegaray ni Vidal modificaron la base realista del texto original, sin embargo alteraron, sobre todo Vidal, la vertiente ideológica modernista de la obra de Guimerà, así como atenuaron el atrevido y valiente tratamiento de las relaciones amorosas, siempre tan explícitas en el teatro de Guimerà.

Palabras clave: traducción, adaptación, versión, reescritura, naturalización, relaciones amorosas, idiolecto, habla castiza, Modernisme.

ABSTRACT: The most internationally known play from classic Catalan theatre, *Terra baixa*, by Àngel Guimerà, was translated into Spanish by José Echegaray in 1896. The Spanish playwright wrote a faithful plot, but he added some nuances in characters'

* La publicación de este texto se hace en el marco del proyecto FFI2008-0352/FILO del Ministerio de Ciencia e Innovación.

portrayals. He also took liberties in his translation of the language used, as he adapted it to the traditional speech from Madrid. Based on this translation, in 1909 the Argentinean writer Camilo Vidal adapted Guimerà's text to a new historic, social, cultural and linguistic framework. Unlike Echegaray, who was faithful to the Catalan geographic location, Vidal moved the plot to the Argentinean Chaco and constructed a rural Argentinean idiolect, like Echegaray did in his version with the traditional speech of Madrid. Nevertheless, neither Echegaray nor Vidal changed the realist base of the original text. Instead, they changed, mainly Vidal, the Catalan Modernist ideology of Guimerà's play, as well as softened the daring and brave treatment of love relations, always very explicit in Guimerà's theatre.

Key words: translation, adaptation, version, rewriting, naturalization, love relations, idiolect, traditional speech from Madrid, Catalan Modernism.

1. TERRA BAIXA Y SU PROYECCIÓN INTERNACIONAL

Terra baixa, la obra del teatro clásico catalán con mayor difusión internacional hasta el presente, produjo dos tipos de recepción claramente diferenciados en Europa y América en la primera mitad del siglo xx, aunque el punto de partida de su propagación fuera el mismo. Originariamente escrita en catalán por Àngel Guimerà, José Echegaray, traductor con anterioridad de *Maria Rosa* (Guimerà 1894), hizo lo propio con *Terra baixa* (Guimerà 1896), la nueva obra que fue estrenada por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en 1896 (Martori 1995: 75-91; George 2002: 108-117), un año antes de que se diera a conocer la versión original en la escena catalana.

A partir de la traducción española, Giuseppe Soldatini realizó la suya al italiano, que por lo que sabemos nunca llegó a publicarse, y que no obstante sirvió, según nuestras informaciones, para que Rudolph Lothar escribiera el libreto de *Tiefland*, (Cortès 2008: 29-44; Plumley 2008: 46-52; Neumann 1999: 133-187; Möller-Soler 1988: 132-149), una ópera compuesta por Eugen d'Albert, estrenada en Praga en 1903 (R[oura]. Barrios 1907); paralelamente dos libretistas franceses, Louis Tiercelin y Paul Ferrier, hicieron lo propio con la ópera *La catalane*, compuesta por Fernand Le Borne y representada en 1907 (Soler 2007: 25-44). Ambas manifestaciones fueron debidamente adaptadas a las características culturales de los respectivos públicos receptores y, en definitiva, al código musical operístico dominante en sus correspondientes culturas: el verismo en Alemania y el *drame lyrique* en Francia, con mayor

fortuna para la versión alemana, aún hoy vigente en los repertorios de los teatros de ópera, que para la francesa, tal vez porque el componente realista del texto de Guimerà se adaptara mucho mejor al canon verista que al lírico.

En cualquier caso, tanto el carácter «dramático» y «realista», no desprovisto del trasfondo romántico inherente al conjunto de la obra de Guimerà, como el hecho de que la divulgación de *Terra baixa* a otras lenguas y culturas se desarrollara a partir de la traducción de José Echegaray, y no del texto original, se convirtieron en la referencia común de la recepción de *Terra baixa* en Europa y América, y en el punto de partida de las diversas adaptaciones cinematográficas realizadas posteriormente tanto en Argentina, como en Estados Unidos, en México (Guimerà 1995: 119; Rimbau 1994: 66-68), o en Alemania, donde Leni Riefenstahl filmó en la década de 1940 la más conocida de todas ellas, basándose en la ópera *Tiefland* (Riefensthal 1991; Sala Rose 2008: 53-58).

2. ECHEGARAY, TRADUCTOR DE *TERRA BAIXA*

Así pues, ¿en qué consistió la traducción y adaptación de *Terra baixa* de José Echegaray? ¿De qué forma ésta influyó en la posterior adaptación de Camilo Vidal al ámbito cultural y social del Chaco argentino (Vidal 1909)? En su traducción de *Maria Rosa*, Echegaray estableció ya el criterio traductológico que desplegó en *Terra baixa*, en lo referente tanto al lenguaje como a las marcas culturales del texto original. En relación con el modelo lingüístico utilizado por Guimerà, el dramaturgo español señaló en la «Advertencia», añadida en la edición del texto (1894):

El lenguaje que se hable en este drama, ha de ser el lenguaje *rudo é incorrecto* del pueblo bajo. Sin embargo, casi todas las palabras se han escrito correctamente, para no forzar la *espontaneidad* de los actores, los cuales, suprimiendo ó cambiando letras y acentos, darán al diálogo el *tono* y la forma que crean más propio. Véase, sin embargo, el vocabulario del final.¹

Efectivamente, «para embastecer las palabras, pero respetando la espontaneidad del actor», Echegaray publicó un vocabulario de setenta y nueve palabras o expresiones con la indicación de que «Donde dice» se transmuta por «pue-

1. Sobre el «lenguaje popular» utilizado en la traducción de *Maria Rosa*, *vid.* la carta que Echegaray envió a Guimerà el 3-XII-[1893], en Cubas 1930: 100-102.

de decirse». Con motivo de la representación de *Tierra baja*, dos años después, ratificó su posición con una nueva «Advertencia»:

Casi todas las palabras van escritas correctamente; pero los autores deben embastecerlas.

Así se dirá: *entavía* en vez de *todavía*.

Sus digo, por *os digo*; y en vez de *para*, *pá*.

Enjamás, donde diga *jamás*. *Denguno*, por *ninguno*.

Manque, en lugar de *aunque*.

Todas las terminaciones en *ido* se convertirán en *ío*; así: *perdíó*, por *perdido*, etc. Y las en *ida* en *ía*.

Casi todas las terminaciones en *ado* se sustituirán por terminaciones en *ao*; como *abandonao*, por *abandonado*.

Las en *ada*, análogamente.

Véase lo que a este propósito se explicó minuciosamente en la traducción del drama *María Rosa*. (Guimerà 1896: 5)

Para la elaboración de la lengua literaria de *Terra baixa*, Guimerà se basó en determinadas características dialectales y del habla coloquial quintaesenciadas para aproximarse a los parámetros de la estética realista-naturalista (Ginebra 2007: 103-121; Solà 1977: 193-200). Echegaray la adaptó al habla castiza de Madrid (George 2002: 109; Kayser 2007: 73), según el procedimiento utilizado en esa misma época por el llamado «género chico» y algunos autores, como Joaquín Dicenta, de tendencias realistas. Además suprimió o transformó las marcas culturales con referencia específica a la realidad catalana, como los topónimos o una canción popular,² e ironizó sobre una popular pieza de vestir, la *samarra/zamarra*:

NURI: Oye tú, Pepa, ¿quieres cogermé otros puntos de la zamarra? Al venir, como venías tan aprisa, la enganché en unas zarzas.

PEPA: ¡Mía tú que llamarle a esto zamarra!

NURI: Pues yo la llamé así.

PEPA: Dejate de charlar y cuenta...

NURI: ¿Qué le he de contar?

PEPA: Pues, ¿a qué te mandamos a la ermita, cabeza de veleta? (acto I, escena I)³

2. «A la vora de la mar n'hi ha una donzella» dio el paso a la canción «A la puerta de la iglesia, esperando está la novia». Sobre esta modificación, *vid.* Kayser 2007/1: 75-76.

3. En el texto original, corresponde a la escena II del acto I y dice así:

«NURI: De primer... De primer colliu-me aquestos punts de la samarra. M'hi he enganxat per uns rebolls de tanta pressa... (*Los hi cull l'Antònia.*)

Modificó asimismo algunos antropónimos, como haría también Camilo Vidal (Dubatti 1990; 1992: 45-62), que fueron recogidos posteriormente en otras traducciones, la inglesa, en particular (George 1995: 189-198), y aceptados tanto en la adaptación operística de *Tiefland* como en las versiones cinematográficas. En particular, un personaje, Xeixa, el único que en la obra de Guimerà se enfrenta al poder despótico representado por el amo/patrón Sebastià. El apodo, que no nombre propio, personaliza un determinado comportamiento humano,⁴ muy distinto del derivado de la traducción de Echegaray. Xeixa se convierte en El Morruchó, otro apodo cuya terminación señala una inequívoca connotación negativa en la configuración de un carácter más amenazador y violento que en la versión original.⁵

En líneas generales, Echegaray respetó fielmente la trama del texto original, añadió determinados matices en la caracterización de los personajes principales y de algún secundario, y actuó con la máxima libertad en los aspectos expresivos de su versión: suprimió, añadió, modificó, desplazó, substituyó y recortó frases.⁶ Hizo todo aquello que le convino para aproximar el texto a un receptor inicialmente distinto del imaginado por Guimerà, de ahí la desaparición de las específicas marcas geográficas catalanas en su versión.⁷

PEPA: Bé, què saps?

NURI: De què?

PEPA: Per què t'hem fet anar a l'ermita, doncs?».

4. «blat de bona qualitat, que fa farina blanca i més saborosa que la del blat ordinari», *Diccionari Català-Valencià-Balear*, vol. 10. Palma de Mallorca: Editorial Moll 1979: 924.

5. «'Morruchó' in Spanish would roughly translate to an ugly, withered snout. The *-ucho* ending in Spanish carries a strong negative connotation, making this translation choice nearly the opposite of Guimerà's positive name selection. Morruchó is also arguably more violent in the Spanish. In Scene I. x when Sebastià threatens to hit Xeixa, Xeixa «[s'hi] quadra davant "(squares off in front of him) saying "Pegueu-me! Au!" (Hit me! Go ahead!), while in the Catalan Xeixa merely faces up to Sebastià, in the Spanish Morruchó is more threatening warning «Atrévase, que tengo buenos puños» (just you dare, I have good fists) (I. IX. 29). The combination of nickname and this crucial moment for Morruchó truly changes the character from the original portrayal of Xeixa», (Kayser 2007/1: 74-75).

6. En relación con la frase final («He mort el llop»/«Maté el lobo»), *vid.*, *ibid.*: 80.

7. *Vid.*, *ibid.*: 75.

3. CAMILO VIDAL, ADAPTADOR Y REFUNDIDOR DE *TERRA BAIXA*

Cuando Pablo Podestá (1875-1923) (Aisemberg 2002: 248-261) estrenó la «adaptación» y «refundición» de *Tierra baja*, realizada por Camilo Vidal, en el teatro Odeón de Buenos Aires (4-III-1909) (Aisemberg 2002: 257-258), no sólo ésta⁸ sino otras obras de Guimerà eran ya conocidas por el público bonaerense gracias a la difusión realizada por las compañías de Ernesto Novelli —*L'ànima morta* (1894)—; Mariano Galé —*Maria Rosa* (1896), *Jesús de Nazareth* y *El Padre Juanico* (1899)— y especialmente por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (Heredia 2006: 59-73) —*Tierra baja* (1899), *La hija del mar* (1899)—, en clara correspondencia y sintonía con la recepción en ese momento de la dramaturgia española realista (Dubatti 1992: 473-483; *ibid.*, 1994: 33-41; Verzero 2006: 43-57), encarnada por Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta o Jacinto Benavente, y también por determinados autores dramáticos del centro y norte europeo como Hauptmann (Dubatti 1995a: 201-209) o Ibsen (Dubatti 1993: 39-55; 1995b: 147-155). Unos y otros, presentados como dramaturgos «europeos» y «modernos», fueron asumidos y aceptados como referentes canónicos de la incipiente literatura dramática argentina. En esa misma época, un escritor argentino, José León Pagano, manifestó su interés por la moderna literatura hispánica, contribuyendo a su difusión en *A través de la España literaria*, dos libros de entrevistas a escritores hispánicos, entre ellos, los citados Galdós, Benavente y Guimerà (Gallén 2004: 207-226).

Así pues, Pablo Podestá, perteneciente a una reconocida familia de intérpretes de gran prestigio en el teatro bonaerense (Pelletieri 2003), estrenó la adaptación de *Terra baixa*, basada en la versión de Echegaray. No era la primera vez que Podestá trasladaba un texto extranjero al clima social y cultural argentinos, un año antes lo había llevado a cabo con *La muerte civil*, de Paolo Giacometti (Dubatti 1993b: 322), en un proceso de naturalización de la dramaturgia europea realizado por la incipiente dramaturgia argentina. Con la versión de Echegaray del texto de Guimerà, se produjo el mismo tratamiento que aconteció a finales del siglo XIX con la tradición sainetística española, base del sainete criollo, del que Podestá fue uno de sus más reconocidos intérpretes:

8. Basada en la adaptación al Chaco argentino de Camilo Vidal, Mario Gallo realizó la versión cinematográfica en 1912, *vid.*, Moncho 2000: 96.

Nuestro sainete fue interesado cada día más. Aunque la técnica seguía siendo española, los tipos eran nuestros, las costumbres también. Y un actor criollo —Pablo Podestá— intuitivo y genial, que llegó a la interpretación del papel dramático con reciedumbre inigualada en la época, fue también actor destacado en los papeles cómicos de los sainetes. En el año 1901 el público de Buenos Aires lo aplaudió sin reservas. Ya los autores de sainetes son argentinos y los actores también. Pablo Podestá interpreta *¡Abajo la careta!* y *Fumadas*, ambas de Buttaro; *La beata*, de Soria; *Gabino el mayoral*, de García Velloso, *Los políticos*, *Los vividores*, *La esquila*, *La trilla*, de Trejo, y muchísimos más. El sainete sigue viviendo, triunfante, durante varias décadas más. (Blanco 1965: 31)

De hecho, la materialización previa del sainete criollo contenía ya uno de los aspectos, su carácter trágico (Blanco 1965: 45), con el cual se identificó tanto el teatro original de Echegaray como las versiones de éste de la obra de Guimerà. Si se compara con la versión de la trama y la historia desarrolladas por Echegaray, en la adaptación de Vidal, «los cambios no son muy relevantes» (Dubatti 1992: 56), al margen de los recortes efectuados con determinadas réplicas, no muy significativas, de algunas escenas de la obra. Sin embargo Vidal, con una libertad de actuación más decidida que Echegaray, modificó el marco de la acción y los nombres de los personajes de la obra, trasladando el ámbito catalán formalmente respetado por Echegaray —una «casa-molino de payeses»— a una «casa de chacarreros» del Chaco argentino con todas las consecuencias pertinentes tanto en el orden lingüístico como en el extralingüístico (Castagnino 1988: 109-133).

En el orden extralingüístico, Vidal no pudo utilizar la montaña como marco real y simbólico a la vez de referencia, al tener que centrar la acción en las sierras o barrancos del noreste argentino; un espacio geográfico nuevo, que en su adaptación comprende del «cerro de la Cabreriza» al «puesto de la Cañada». La simbología cambiante en relación con el texto original afectó también a otros aspectos del texto original, en especial al alegórico «llop/lobo» personalizado en el amo/patrón Sebastián contra el que lucha el joven Manelic/Manel, que se transforma en el «tigre» que será igualmente vencido en el desenlace de la adaptación. Por lo demás, Vidal respetó el número de personajes de la obra —doce—, pero conformados a la nueva realidad con «atuendos rurales argentinos», según los datos fotográficos que se conservan. Asimismo modificó algunos de los nombres de los personajes de la obra. Manelic, el protagonista de la historia, cuyo hipocorístico infantil había sido respetado por Echegaray, se convierte en Manuel; mientras Nuri, la ingenua adolescente, lo hace en María, «Nando se transforma en Bernar-

do y Mosén será llamado Giménez» (Dubatti 1992a: 57), y el Morrucho de Echegaray es ahora Morocho. Sin embargo, el escritor argentino no cambió la canción «A la puerta de la iglesia», incorporada por Echegaray en su versión en sustitución de una popular catalana, y respetó la narración entre san Miguel y el diablo, aunque el escritor argentino «mezcló» todos estos materiales ajenos a su realidad «con otros netamente locales, como el del *malón* del que Marta se salvó milagrosamente en su juventud» (Dubatti 1992a: 59).

En el orden de lo lingüístico, me remito a lo analizado ya por Jorge Dubatti. Si en su versión Echegaray aproximó la obra al lenguaje castizo madrileño, Vidal construyó un «idiolecto rural argentino»:

Vidal propone los siguientes cambios: leísmo/loísmo; tuteo/voseo; utilización del «ustedes» en lugar de «vosotros»; cambio en las formas de tratamiento (abuelo/viejo, padre/tata, etc.); empleo de interjecciones y léxico específico del contexto rural argentino: *canejo*, *bichar*, *pilchas*, *cafúa*, etc. Utiliza además algunos modismos y frases hechas como «olvidao como pan que no se vende», «al cuete», «entrar un jabón», etc. A esto se agrega una especificación de las particularidades fonéticas: «olfátiar», «preparaao», «pa», «güeno», «ñudo», etc. Rasgo característico del idiolecto son las prevaricaciones. «ibía» en lugar de «iba», «sursuncorda» en lugar de «sursuncorda», etc. (Dubatti 1992a: 59)

Así pues, Vidal realizó lo que ha sido calificado de «adaptación estilizante contextualizadora», aquella en que «se respetan la estética de la intriga, las didascalias, la fábula, y la semántica, la escena y el habla de los personajes, salvo en aquello que afecta a los mecanismos de la recontextualización» (Dubatti 1992a: 56).

4. *TERRA BAIXA*: DEL TEXTO ORIGINAL A LA REESCRITURA

Una lectura contrastada de los tres textos (Guimerà, Echegaray, Vidal), permite introducir algunos matices a la relación entre el texto original y las adaptaciones, más allá de los procesos de naturalización lingüística y cultural señalados. Me refiero, sobre todo, al fondo ideológico y al planteamiento temático de las relaciones sentimentales de la obra. Guimerà escribió un texto valiente y desinhibido a propósito tanto del conflicto planteado entre el mundo real (representado por la «terra baixa») y el ideal (encarnado por la «terra alta»), como de la tensa y apasionada historia de posesión amorosa planteada

entre el amo/patrón Sebastià; Marta, su propiedad sentimental privada, y el pastor Manelic/Manel.

En esencia, las versiones de Echegaray y Vidal no modifican la orientación estética de carácter realista del texto original, pero sí que alteran, especialmente la adaptación argentina, la vertiente ideológica —la lucha entre lo Real y lo Ideal, planteada en el marco del Modernisme catalán (Benet i Jornet 1992: 141-154)— a la vez que atenúan un tanto el osado tratamiento de las relaciones amorosas tan vivo en *Terra baixa*, como en otras obras de Guimerà.

Tanto el deseo pasional y devastador de Sebastià por Marta, causa de su perdición, como la redención de ésta por el amor de Manelic, aparecen rebajados en sus últimas intenciones en ambas adaptaciones, hasta el punto de que «en la adaptación argentina se incorpora un área temática vigente en la dramaturgia nacional que no se encuentra explícita en la traducción de Echegaray: el problema de la pérdida y la recuperación de la “honra”» (Benet i Jornet 1992: 58).

Si la versión de Echegaray puede ser analizada y contrastada desde una perspectiva cultural española, la de Vidal responde claramente a los procedimientos de nacionalización desarrollados por el emergente teatro argentino a partir de la dramaturgia europea en parecidos términos a lo que se dio en el primer Modernisme teatral catalán a fines del siglo XIX:

El cruce consigue que Guimerà hable sobre el Chaco argentino y que Vidal se refiera a las corruptas llanuras españolas. La adaptación queda a mitad de camino, logra un *punto extraterritorial* donde lo que el espectador ve no es ni un drama español ni un drama argentino, sino un *tercer texto*. (Dubatti 1992a: 61).

En función de lo que se lee, o de lo que podía o puede «visualizar» un espectador, la adaptación de Vidal ya no es propiamente ni el drama original de Guimerà, ni tampoco la versión de Echegaray, sino un drama nuevo y distinto, basado en un procedimiento singular de acomodación del texto original a un nuevo ámbito histórico, social, cultural y lingüístico.

En conclusión, por un lado, la versión de Echegaray sirvió de base tanto para la adaptación y refundición de Camilo Vidal, como para las traducciones al italiano (a partir de la cual se elaboró el libreto de *Tiefland*) y al inglés (a partir de la cual se realizó la adaptación norteamericana al cine mudo).⁹

9. *Marta of the Lowlands* (1914). Dirección de J. Searle Dawley. Paramount (Fancus Player Film), 35 mm.

Desde otro punto de vista, las adaptaciones de Echegaray y, especialmente, de Vidal reelaboraron «ligera o profundamente los códigos de la obra dramática europea con vistas a una recepción culturalmente más involucrante del público» (Dubatti : 322).

Por otro lado, el singular proceso y procedimiento de reescritura desarrollados con *Terra baixa*, de Guimerà, por Echegaray y Vidal no representan un hecho local ni aislado, sino que responden a una tendencia generalizada del teatro contemporáneo, muy bien representada en los últimos cuarenta años por la brillante dramaturgia quebequesa surgida y desarrollada a partir de la década de 1960 (Brisset 1990).

BIBLIOGRAFÍA

- AISEMBERG, A., «Pablo Podestá: trapecionista, sainetero y actor de ‘teatro serio’», en: Osvaldo Pellettieri (dir.): *De Totó a Sandini*. Buenos Aires: Galerna. Instituto Italiano de Cultura (Cuadernos del GETEA, 13) 2001, 75-88.
- , «Pablo Podestá», en: Osvaldo Pellettieri (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. 2. Buenos Aires: Galerna 2002, 248-261.
- BENET I JORNET, J. M., «*Terra baixa*, un discurs sobre la propietat», en: *La malícia del text*. Barcelona: Curial (Biblioteca d’Els Marges, 3) 1992, 141-154.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, A., «El sainete español y el sainete criollo», en: *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*. Buenos Aires: Editorial Huelmul 1965, 25-45.
- BRISSET, A., *Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Préface d’Antoine Berman. Québec: Le Préambule, 1990.
- CASTAGNINO, R. H., «Vínculos hispanos y mediaciones académicas en el teatro porteño», *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 207-208 (enero-junio de 1988), 109-133.
- CILENTO, L. / MARÍA DE LOS Á. SANZ, «Compañías extranjeras (1884-1930)», en: Osvaldo Pellettieri (dir.): *Historia del teatro en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. 2, 533-536.
- CORTÈS, F., «*Tiefland*, d’Eugen d’Albert: el camí que hi ha entre dues terres», en: *Tiefland. Musikdrama en un pròleg i dos actes*. Llibret de Rudolph Lothar basat en *Terra baixa* d’Àngel Guimerà. Música d’Eugen d’Albert. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu. Temporada 2008-2009, 29-44.
- CUBAS, E., *Epistolari. Àngel Guimerà. Recull i anotació*. Barcelona: Barcino (Antologia, 5-6) 1930.
- DUBATTI, J. A., «Problemas de teatro comparado. La adaptación argentina (1909) de

- Terra baixa* de Àngel Guimerà», en: *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Buenos Aires: Editorial Biblos (Colección de Literatura Comparada, 1) 1992a, 45-61.
- , «El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1900)», en: *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas y Universidad de Buenos Aires 1992b, 473-483.
- , «El teatro de Henrik Ibsen en Buenos Aires (1890-1930)», *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro* 3 (1993a), 39-55.
- , «Fundamentos teórico metodológicos para el estudio de las relaciones entre el teatro europeo y el teatro argentino», en: *Teorías y prácticas críticas*. Vol. 2. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras 1993b, 315-324.
- , «El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)», en: Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Lope a Roberto Cossa (Teatro español, iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 1994, 33-41.
- , «Gerhart Hauptmann en el teatro de Florencio Sánchez», en: Régula Rohland de Langbehn / María Esther Mangariello (eds.): *De Franz Kafka a Thomas Bernhard. Actas IX Jornadas de Literaturas Alemanas*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras 1995a, 201-209.
- , «Los intertextos de Henrik Ibsen en la dramaturgia rioplatense» en: O. Pellettieri (ed.): *El teatro y los días*. Buenos Aires: Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires 1995b, 147-155.
- GALLÉN, E. , «'Àngel Guimerà', de José León Pagano», *Anuari Verdaguer* 12 (2004), 207-226.
- GEORGE, D., «Les traduccions de Guimerà a l'anglès», en: Josep M. Domingo / Miquel M. Gibert (eds.): *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona 2000, 189-198.
- , *Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1932. Rivals or Collaborators?*. Cardiff: University of Wales Press 2002, 108-117.
- GINEBRA, J., «Sobre el lèxic de l'obra teatral d' Àngel Guimerà», en: *Homenatge a Josep Gulsoy, 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 2007, 103-121.
- GUIMERÀ, À., *María Rosa*. Escrito en catalán por Àngel Guimerà y traducido al castellano por José Echegaray. Madrid: Florencio Fiscovich, editor (Sucesor Hijos de A. Gullón) 1894.
- , *Tierra baja*. Drama en tres actos y en prosa. Original de Àngel Guimerà. Traducido del catalán por José Echegaray. Madrid: Sucesores de Rodríguez y Odriózola 1896.
- , «Filmografía de Guimerà», en: Enric Gallén (dir.): *Guimerà 1845-1995*. Barcelona: Departament de Cultura, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya 1995, 119.

- HEREDIA, MARÍA F., «María Guerrero, embajadora cultural de España en Argentina», en: Osvaldo Pellettieri (dir.): *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina*. Buenos Aires: Galerna. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) 2006, 59-73.
- KAYSER, D. J., *Àngel Guimerà's Terra baixa: Three translations*. 2 vols. Washington: University Performing Arts Department / St. Louis, Missouri mayo 2007.
- MARTORI, J., *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 46) 1995.
- MONCHO AGUIRRE, JUAN DE M., *Las adaptaciones de obras de teatro en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. Universidad de Alicante. Tesis doctoral dirigida por el doctor Miguel Àngel Lozano Marco, 2000.
- MÖLLER-SOLER, MARIA-L., «Caciquisme i color local a Terra baixa d'Àngel Guimerà i a Tiedland de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert», *Zeitschrift für Katalanistik* 1 (1988), 132-149.
- NEUMANN, P., *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*. Frankfurt am Main: Lang 1999.
- PELLETIERI, O., *Medio siglo de farándula (Memorias de José J. Podestá)*. Buenos Aires: Galerna (Instituto Nacional de Teatro) 2003.
- PLUMLEY, G., «Tiedland: una òpera sense fronteres», en: *Tiedland. Musikdrama en un pròleg i dos actes*. Libreto de Rudolph Lothar basad en Terra baixa de Àngel Guimerà. Música de Eugen d'Albert. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu. Temporada 2008-2009, 45-52.
- R[OURA] BARRIOS, B., «Quatre paraules al llegidor», en: *Tiedland. Pròlech de la traducció alemanya de Terra baixa*. Terrassa: Impremta i enquadernacions de Marcet y Figueras 1907, 5-9.
- RIAMBAU, E., «Escriptors a la pantalla», en: *El paisatge abans de la pantalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*. Barcelona: Llibres de l'Índex (Quaderns de Comunicació, 2) 1994, 66-71.
- RIEFENSTHAL, L., *Memorias*. Barcelona: Lumen (Palabra en el tiempo, 208) 1991.
- SALA ROSE, R., «Tiedland i Leni Riefensthal», en: *Tiedland. Musikdrama en un pròleg i dos actes*. Libreto de Rudolph Lothar basad en Terra baixa de Àngel Guimerà. Música de Eugen d'Albert. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu. Temporada 2008-2009, 53-58.
- SOLÀ, J., «La llengua de Guimerà», en: *A l'entorn de la llengua*. Barcelona: Laia 1977, 193-200.
- SOLER, M., «Les adaptacions operístiques de Terra baixa d'Àngel Guimerà al francès (La catalane) i a l'alemany (Tiedland)», en: Jordi Jané i Lligé / Johannes Kabatek (ed.): *Fronteres entre l'universal i el particular en la literatura catalana*. Aaden: Shaker Verlag (Biblioteca Catalànica Germànica, 6) 2007, 25-44.
- VERZERO, L., «El teatro de José Echegaray y el teatro argentino», en: Osvaldo Pellet-

tieri (dir.): *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*, Buenos Aires: Galerna. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) 2006, 43-57.

VIDAL, C., *Tierra baja*. Drama en 3 actos y en prosa. Original catalán de Àngel Guimerà. Refundida y adaptada por Camilo Vidal. Buenos Aires: N. Tommasi Editor 1909.