

Bernardino Varela do Campo, tradutor dos textos dramáticos non galegos da Irmandade da Fala da Coruña¹

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes²

Recibido: 13 de febreiro de 2022 / Aceptado: 15 de xuño de 2022

Resumo. As traducións para o galego dos textos teatrais doutras dramaturxias realizadas na década de 20 do século pasado no marco do proxecto teatral das Irmandades da Fala –coa excepción das dos textos de Yeats, todas elas dadas por perdidas– eran atribuídas a Antón Vilar Ponte. Estamos a falar de textos de Strindberg, Maeterlinck, Shakespeare e varios títulos de dramaturgos lusos. A recente descuberta no espolio do coruñés Bernardino Varela do Campo de cinco cadernos con traducións de *A intrusa* de Maeterlinck e *O pai* de Strindberg, xuntamente coas versións galegas de once textos teatrais portugueses da autoría de Marcelino Mesquita, Manuel Laranjeira, Júlio Dantas, João da Cámara, João Baptista, Eduardo Coelho, Diogo José Seromenho e Santos Júnior, obriga a revisar esa atribución. Neste traballo dáse conta do achado, indágase nas edicións que serviron de base ás translacións para o galego e expóñense evidencias que permiten imputar a Varela do Campo a autoría destas traducións.

Palabras chave: Tradución; teatro; Irmandades da Fala; Bernardino Varela do Campo; August Strindberg; Maurice Maeterlinck.

[es] Bernardino Varela do Campo, traductor de los textos dramáticos no gallegos de la Irmandade da Fala de A Coruña

Resumen. Las traducciones al gallego de los textos teatrales de otras dramaturgias realizadas en los años 20 del siglo pasado dentro del proyecto teatral de las Irmandades da Fala –excepto las de los textos de Yeats, todas ellas dadas por perdidas– eran atribuidas a Antón Vilar Ponte. Nos referimos a textos de Strindberg, Maeterlinck, Shakespeare y varios títulos de dramaturgos lusos. El reciente descubrimiento en los archivos del coruñés Bernardino Varela do Campo de cinco cuadernos con traducciones de *A intrusa* de Maeterlinck y *O pai* de Strindberg, junto con las versiones gallegas de once textos teatrales portugueses de autoría de Marcelino Mesquita, Manuel Laranjeira, Júlio Dantas, João da Cámara, João Baptista, Eduardo Coelho, Diogo José Seromenho y Santos Júnior, obliga a revisar esa atribución. En este trabajo se da cuenta del descubrimiento, se indaga en las ediciones que sirvieron de base a las traslaciones al gallego y se proporcionan evidencias que permiten imputar a Varela do Campo la autoría de estas traducciones.

Palabras clave: Traducción; teatro; Irmandades da Fala; Bernardino Varela do Campo; August Strindberg; Maurice Maeterlinck.

[en] Bernardino Varela do Campo, Translator of the Non-Galician Dramatic Texts Used by the Irmandades da Fala (A Coruña)

Abstract. Until recently, Antón Vilar Ponte was credited with the authorship of the Galician language translations of theatrical texts from other dramaturgies from the 1920s in the framework of the Irmandades da Fala theatre Project, except for Yeats' texts, which were believed to be lost. We refer to texts by Strindberg, Maeterlinck and Shakespeare, as well as several titles by Portuguese dramatists. The recent discovery in the archives of Bernardino Varela of five notebooks with translations of *A intrusa* by Maeterlinck and *O pai* by Strindberg, along with the Galician versions of eleven Portuguese theatrical texts by Marcelino Mesquita, Manuel Laranjeira, Júlio Dantas, João da Cámara, João Baptista, Eduardo Coelho, Diogo José Seromenho e Santos Júnior, means that this attribution of authorship must be reviewed. This paper describes the discovery, explores the editions that served as the basis for the Galician translations and provides evidence that allows these translations to be attributed to Varela do Campo.

¹ Proxecto de Investigación *Recuperación do patrimonio teatral de Galicia 3. Relacións internacionais e traducións* (FFI2016-76297-R, AEI/FEDER, UE).

² Universidade da Coruña, Departamento de Letras. Grupo de Investigación ILLA. Correo-e: carlos.vizcaino@udc.gal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4753-2189>.

Keywords: Translation; Theatre; Irmandades da Fala; Bernardino Varela do Campo; August Strindberg; Maurice Maeterlinck.

Sumario. 1. O teatro non galego encenado polas Irmandades da Fala. 2. O achado. 3. Datación e sorte escénica destas traducións. 4. Autoría. 5. As fontes. 6. Intervencións dramaturxicas. 6.1. *O pai*. 6.2. *A intrusa*. 6.3. Obras portuguesas. 7. Conclusións. 8. Referencias bibliográficas.

Como citar: Biscainho-Fernandes, Carlos-Caetano (2022): “Bernardino Varela do Campo, tradutor de textos dramáticos non galegos da Irmandade da Fala da Coruña”, en *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos* 25, pp. 51-69, DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.90524>.

1. O teatro non galego encenado polas Irmandades da Fala

Foi reiteradamente sinalada (McKevitt 2007, Noia 2004, Real Pérez 2000) a vontade do colectivo irmandiño de traducir para o galego, no marco do seu proxecto de planificación cultural, textos literarios e non literarios co albo de (i) prestixiar a lingua de destino, (ii) diminuír a presión da cultura castelá abrindo vías de contacto co exterior non mediatizadas pola cultura española dominante e (iii) presentar modelos de desenvolvemento para un repertorio cultural galego alternativo ao español, incluída a literatura.

A actividade dramática das Irmandades da Fala tamén estivo programada e non foi consecuencia do azar ou a mera improvisación (Biscainho-Fernandes 2017, Tato 1999, Biscainho-Fernandes e Lourenço Mória 2002). Os promotores do seu proxecto teatral eran conscientes de que, no propósito de fornecer un repertorio denso de elementos estruturantes da entidade cultural emerxente, deberían procurar un equilibrio entre a limitada tradición, a creación de novos formatos e a importación –mediante a tradución– de elementos doutros sistemas diferentes do esmagador correlato español³.

A historiografía dramática galega fálanos de varios momentos en que o teatro irmandiño

procurou na tradución de textos teatrais escritos noutras linguas unha fonte de modelos para a dramaturxia propia almexada a través da apertura dun diálogo da literatura escénica galega con outras dramaturxias europeas.

Así, n’*A Nosa Terra* –que no primeiro número anunciaba unha sección de «Traducións», embora non chegase nunca a ser unha división fixa– proclamaban en 1918 a vontade de traduciren teatro de Shakespeare e estrearen unha peza do dramaturgo naturalista portugués Carlos Selvagem. Tamén no mes de agosto publicaban un fragmento en galego de *Kongs-Emnerne* (1863) de Henrik Ibsen so o título *Os pretendentes á coroa*.

Da mesma maneira, cando no inicio de 1919 este boletín anunciou a constitución do Conservatorio Nacional de Arte Galega (CNAG), acrecentaba: “Vense estudando unha das millores comedias de Shakespeare, *As alegres comadres de Windsor*, traducida e arregrada para o idioma galego” (ANT 78, 25-01-1919). Sabemos que, alén do texto de Shakespeare, Fernando Osorio –o director da sección de Declamación– empregou textos de Strindberg, Maeterlinck e Yeats nas súas aulas (Tato 1999). Ora, descoñeciamos a súa extensión, ben como a autoría e características da tradución –até mesmo se eran adaptacións superficiais de traducións para o portugués que o director do CNAG empregara no seu período de formación en Lisboa.

De máis a máis, na función inaugural do Conservatorio incluíuse a peza breve *Unha anécdota*, versión galega do texto de Marcelino Mesquita, e desde ese momento os colectivos dramáticos irmandiños representaron textos de once autores portugueses⁴ (Tato 1996 2: 99): Manuel Laranjeira (*O día de mañán*), António Patrício (*Xudas*⁵), Marcelino Mesquita (alén da citada, *Fin de penitencia* e *O tío Pedro*), Júlio Dantas (*Mater Dolorosa*), Luiz Ferreira de Castro Soromenho (*Roncar sen durmir*), Júlio Howorth (*Alúganse cuartos*), Santos Júnior (*¿Choro ou río?*), Manuel Lourenço Roussado

³ A maioría dos involucrados na planificación dos novos repertorios culturais galegos eran conscientes da ameaza de subsidiariedade e rexionalización do emerxente teatro galego no español: “O teatro galego xa fará o seu camiño. Despois d’*A man de Santiña* de Cabanillas, despois da *Donosiña* de Xaime Quintanilla, temos dereito a agardar algo. O que aseguro é que non hemos ir buscal-os nosos mestres nos arredores da Porta do Sol” (Risco 1919: 7).

⁴ Aínda habería que acrecentar o autor non localizado de *Dous amores*, catalogado inicialmente como “alta comedia anónima” (Tato 1996: 20) –e, por tanto, unha obra diferente da costumista *Na fiada (Dous amores)*, de Lois Amor Soto.

⁵ Laura Tato (1996) propuña a hipótese de este texto ser da autoría de Fernando Osorio, mais todo apunta a que se trata dunha obra portuguesa achegada polo director do CNAG (Biscainho 2017: 124-125).

(*Os dous xordos*), Baptista Dinis (*Leonardo o Pescador*), Ernesto Rodrigues (*Pouca vergoña*) e Diogo José Seromenho (*Medias solas e tacóns*)⁶. Imposíbeis de localizar até hoxe as versións galegas empregadas polos cadros de declamación das Irmandades, descoñeciamos a autoría destes traballos de adaptación para a variante lingüística galega.

Para alén do teatro portugués, en 1920 foi representada na Coruña *Xan entre elas* “comedia galega calcada das *Alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, arreglo de Villar Ponte” (*A Nosa Terra* 110, 10-01-1920), que, como as outras traducións atribuídas ao vilalbéis— *O pai* de Strindberg, *O avaro* de Molière e *Lysistrata* de Aristófanes—, estaban todas elas perdidas (Ínsua e Martínez González 2018: 222).

En conclusión, a totalidade das traducións ou adaptacións para o galego desta década non eran localizábeis—coa excepción do fragmento de Ibsen publicado n’*A Nosa Terra* e os *Dous folk-dramas* (1921) de Yeats traducidos polos irmáns Vilar Ponte e Plácido Castro—, polo que se tornaba imposible a identificación da persoa responsábel por estas translacións.

2. O achado

As pesquisas realizadas con motivo da celebración en 2016 do centenario da fundación das Irmandades da Fala conduciron á descuberta no espolio do irmandiño coruñés Bernardino Varela do Campo⁷ de cinco cadernos en que se recollen trece traducións para o galego de obras doutras dramaturxias, todas elas escritas pola mesma man.

Trátase, sen dúbida, de textos destinados ás actividades teatrais da Irmandade da Fala da Coruña, como indica o feito de termos documentado ensaios ou funcións de oito delas (Tato 1996)⁸, de estaren conservados xunto con edicións de títulos dramáticos galegos

representados polo colectivo irmandiño e de se poder ler na primeira folla dun destes volumes “Repertorio da Irmandade da Fala na Cruña propiedade de Bernardino Varela do Campo. Janeiro 20/922”.

Estamos perante cinco cadernos de características diferentes, aínda que de tamaño moi parecido—entre 20,5 e 21,5 por 15,5 centímetros, en disposición vertical ou horizontal.

O que imos considerar caderno n° 1 ten disposición horizontal, non presenta numeración de páxinas e na capa, branda, figura: “A intrusa por Maurice Maeterlinck. Ageitada ao teatro galego por Bernardino Varela do Campo”. Mais non é esta a única tradución incluída no caderno, pois figura tamén a comedia *Casamento e Mortalla* de João da Cámara. As últimas follas recollen regras para realizar operacións con números decimais—lembremos que Bernardino Varela era docente.

O segundo dos cadernos é un diario de lanzamentos ou diario de asentos contábeis. De capa dura, inclúe numeración das páxinas, se ben que non exactamente sucesiva, pois entre a 38 e a 49 ten intercaladas as que van da 187 á 194 nunha secuencia tamén alterada. Contén a tradución galega das seguintes obras teatrais: *O pai* de Strindberg (páxinas 21-93, coas intercaladas 187-194); *Unha anécdota* de Marcelino Mesquita (95-106); *O día de mañán* de Manuel Laranjeira (107-122); *Mater Dolorosa* de Júlio Dantas (123-156), e *A filla do conselleiro* de João Baptista (157-165). A última peza, no entanto, non está concluída—son apenas dez páxinas— e interrómpease abruptamente antes de finalizada a terceira escena do primeiro acto. Por súa vez, a versión galega do texto de Laranjeira apenas encerra a primeira parte da escena segunda, a terceira e a cuarta, reducindo así a tres as cinco personaxes do texto orixinal—son eliminados o Xornalista e Luísa. Trátase, pois, dunha versión galega do fragmento encenado en 1904 na récita inaugural do Teatro

⁶ Até hoxe non se puidera documentar a autoría desta peza portuguesa (Tato 1996: 29), mais xa podemos confirmar que se trata de Diogo José Seromenho, que viu publicada *Meias solas e tacões* no número 147 da Colección Bibliotheca Dramática Popular da Livraria Popular de Francisco Franco (Filipe 2017: 290).

⁷ Escollemos esta maneira de escribir o segundo apelido e non a aglutinada por ser así como figura na documentación manuscrita que imos describir a seguir.

⁸ Iso non significa necesariamente que as outras cinco pezas non fosen empregadas nalgún momento polos diferentes cadros dramáticos da Irmandade da Fala da Coruña, pois hai varias veladas teatrais en que non se puideron constatar os títulos representados (Tato 1996).

⁹ Co albo de introducir en Portugal a experiencia do Théâtre Libre de André Antoine, este colectivo libertario fixo a súa presentación pública cun texto do repertorio de Antoine—*Tante Léontine* (*A moral deles*, en portugués), de Maurice Boniface e Douard Boudin— e un fragmento da controversa peza naturalista ...*Amanhã*—“as mais moderadas Cenas 2ª, 3ª e 4ª (Seabra Pereira 1993: 39).

Livre de Lisboa no Teatro do Príncipe Real⁹. O director do CNAG debeu de traer unha copia do texto desa representación –o seu profesor António Pinheiro fixo parte do Teatro Livre–, da que se serviría o autor da adaptación para a variante lingüística galega.

O que denominaremos caderno nº 3 ten disposición vertical, non está numerado, inclúe un “traspunte”¹⁰ e na capa, branca, ten rotulado “Teatro”. Este caderno contén os seguintes títulos: *O tío Pedro* de Marcelino Mesquita; *Pobreza, Miseria & Compañía* de Eduardo Coelho, e *Medias solas e tacóns* de Diogo José Seromenho. Nesta última indícase a relación de intérpretes: Rosa Martínez [Patiño] –risca da Consuelo Varela–, Manuel Lemus, Víctor Casas, Bernardino [Varela] e [Manuel?] Insua.

A única tradución incluída no caderno nº 4 é *¿Choro ou río?* de Santos Júnior, da que se reproduce o elenco da estrea: Consuelo [Varela], Víctor [Casas] e [Manuel] Lemus. De capa branca e co carimbo da Papelería Lombardero da Coruña, é un caderno de poucas páxinas, sen numerar e con disposición vertical.

Tamén de capa branca, sen numerar e con disposición vertical, o caderno 5 acolle as traducións *Non cases con muller nova* ou *Corazón e estómago* de António Augusto Leal, e *Deus nos libre de mulleres* de José Bento de Araújo Assis. Na última páxina recóllese por cima das personaxes o nome dos intérpretes: [Manuel] Lemus, [Federico] Zamora, Consuelo [Varela], Rosa [Martínez Patiño], Víctor [Casas] e [Manuel?] Insua.

3. Datación e sorte escénica destas traducións

Relativamente ao uso dado a estes textos polos diferentes colectivos dramáticos que funcionaron no seo da Irmandade da Fala da Coruña –sen dúbida a máis activa na década de 20 do século pasado no que á representación teatral se refire–, sabemos por un comentario de Antón Vilar Ponte en 1927 que *O pai* de Strindberg fora empregada por Fernando Osorio para a formación actoral dos integrantes do Conservatorio Nacional de Arte Galega (1919), xunto con outros textos de Shakespeare, Yeats e Maeterlinck entre os que ben podía figurar *A intrusa*:

El Padre, de Strindberg, que tanto furor está causando en Londres actualmente, nos hace recordar aquellos tiempos, no tan lejanos, en que los galleguistas coruñeses pretendían más que divulgar obras teatrales gallegas, traducir al gallego, para representarlas, las mejores obras de la literatura escénica universal. Entre estas obras, junto con algunas de Shakespeare, Maeterlinck y Yeats que se habían vertido a nuestro idioma, figuraba *El Padre*, de Strindber –*O Pai*– que Fernando Osorio, excelente actor educado en Lisboa, la hizo ensayar a un grupo de aficionados. (Vilar Ponte 1927b)

Vilar Ponte fala da vontade de representar o texto de Strindberg e no “Prólogo” que escribiu para *A tola de Sobrán* de Porto Rey –publicada por Nós en 1927– comenta que *O pai* fora levada ao palco polo CNAG baixo a dirección de Fernando Osorio. Con todo, non puido ser documentada función ningunha deste peza e a investigadora Laura Tato (1996: 124-125) considera que nese prólogo –un alegato de todo o realizado a comezos desa década face ás afirmacións dos escritores máis novos de que no teatro galego nunca se fixera nada moderno– o viveirenses mestura títulos empregados para preparar os alumnos do Conservatorio cos que foran efectivamente estreados.

Canto ao texto de Maeterlinck cuxo título non achega Vilar Ponte, xa podemos afirmar agora que se trata de *A intrusa*, unha das pezas simbolistas do seu “teatro estático”.

Á diferenza destas dúas obras empregadas para a formación de intérpretes, sabemos que *Unha anécdota* foi estreada na función inaugural do CNAG, celebrada a 22 de abril de 1919, e están documentadas máis catro representacións nese ano e dúas da reposición desta peza en 1921 por parte do cadro de declamación que sucedeu ao Conservatorio (Tato 1996). Segundo o recollido na prensa diaria, *O día de mañán* foi estreada na Irmandade da Fala da Coruña a 14 de decembro de 1919, na velada teatral de despedida de Fernando Osorio, aínda que na última páxina da tradución consta “Estrenada na ‘Irmandade da Fala’ da Cruña 12 do Nadal /919”. Hai constancia de máis representacións en 1920 e 1922 (Tato 1996). Por súa vez, a versión galega de *Mater Dolorosa* tivo a súa primeira función a 4 de xaneiro de 1920 e están documentadas outra en marzo dese ano

¹⁰ Así denominado no propio documento, trátase na verdade dun caderno de son en que se recollen os momentos da representación en que debían entrar efectos sonoros.

e máis dúas en decembro de 1920 e en xaneiro de 1921. No entanto, de *Casamento e Mortalla* e da inconclusa *A filla do conselleiro* non foi posíbel confirmar que fosen representadas por cadro de declamación ningún.

Así sendo, as traducións de *A intrusa* e de *O pai* serían moi probablemente do segundo semestre de 1918¹¹ ou comezos de 1919 e as das restantes obras dos dous primeiros cadernos estarían realizadas entre o final de 1918 e a primeira metade de 1921. No caso do caderno 2, viría corroborar esta datación unha nota na primeira páxina do texto inicial: “Bernardino Varela do Campo. Na Coruña 10 de Maio 1921”. Consonte un costume habitual entre os escritores da época –Leandro Carré, por exemplo, fixo a mesma cousa– Bernardino Varela tería compilado nesa altura todo o traducido até entón.

As traducións incluídas nos cadernos 3 e 4 poderían ser posteriores, pois *O tío Pedro* –do caderno 3– e *¿Choro ou río?* –do caderno 4– foron estreadas polo cadro de declamación da Irmandade da Coruña en novembro de 1921 e *Medias solas e tacóns*, en febreiro de 1922. De *Pobreza, Miseria & Compañía* non puido ser verificada función ningunha e tampouco aparece recollido o elenco, a diferenza da tradución dos textos de Seromenho e Santos Júnior.

No que respecta aos textos do caderno 5, non hai localizado dato ningún sobre a súa utilización por parte dos colectivos dramáticos das Irmandades da Fala e, aínda que *Deus nos libre de mulleres* teña anotado un reparto, en ningunha delas figura a data de estrea, polo que non pode ser descartado que afinal non se representasen. É moi probábel que fosen traducidas por volta de 1921 ou 1922, na altura en que a dramaturxia portuguesa cobrou un maior protagonismo na actividade teatral irmandiña. Ora, a reorganización que supuxo a posta á fronte do cadro de declamación da Irmandade coruñesa por parte de Leandro Carré na temporada 1922-1923 –mudanza que atinxiría o propio nome do colectivo, que pasou a se chamar Escola Dramática Galega– deu o protagonismo ao teatro rexionalista galego reducindo considerabelmente a presenza do teatro portugués –dezasete títulos contra tres. E desde 1924 até marzo de 1931 non está documentada representación ningunha de teatro

portugués por parte dos grupos galegos (Tato 1996). Tampouco de *Non cases con muller nova* (ou *Corazón e estómago*) e *Deus nos libre de mulleres* –a pesar da asignación de intérpretes.

Por todo isto, as traducións teatrais conservadas por Bernardino Varela do Campo deben de ser realizadas entre mediados de 1918 e mediados de 1922, antes do seu casamento en 1923 coa mestra Elvira Bao Maceiras.

4. Autoría

Como xa foi indicado, o primeiro dos cadernos que estamos a analizar intitúlase “*A intrusa* por Maurice Maeterlinck ageitada ao teatro galego por Bernardino Varela do Campo” e unha fórmula similar foi inserida en *Mater Dolorosa* –“ageitada do portugués por Bernardino Varela do Campo”. Así sendo, non hai grande dúbida sobre a autoría destas dúas traducións.

O contido do caderno 3 arranca co apuntamento “Repertorio da Irmandade da Fala na Cruña propiedade de Bernardino Varela do Campo”. Dáse a mesma circunstancia no caderno 4, en que foi rexistrado “Propiedade: Bernardino Varela do Campo”, e no caderno 2, en cuxa primeira páxina pode lerse “Bernardino Varela do Campo. Na Cruña 10 de Maio 1921”. Non é moi verosímil que Varela sinalase a propiedade dunha copia da súa man de traducións realizadas por outras persoas, polo que a anotación estaría a indicar a autoría das translacións de *A intrusa* de Maeterlinck; *O pai* de Strindberg; *Unha anécdota* e *O tío Pedro* de Marcelino Mesquita; *O día de mañán* de Manuel Laranjeira; *Mater Dolorosa* de Júlio Dantas; *A filla do conselleiro* de João Baptista; *Pobreza, Miseria & Compañía* de Eduardo Coelho; *Medias solas e tacóns* de Diogo José Seromenho, e *¿Choro ou río?* de Santos Júnior.

Por tanto, as únicas autorías que non están expresamente identificadas son as incluídas no caderno 5 –*Non cases con muller nova* de António Augusto Leal, e *Deus nos libre de mulleres*, de Araújo Assis– e a segunda do caderno 1 –*Casamento e Mortalla* de João da Cámara. Polo contexto en que están recollidas é lícito pensar que estamos perante a compilación –ou a parte conservada dela– realizada por

¹¹ Presentado por Antón Vilar Ponte, Fernando Osorio do Campo deu unha palestra no local da Irmandade da Fala en xuño de 1818, altura en que xa debían estar os dous a deseñar a estrutura e as necesidades do Conservatorio –incluídas as traducións de textos dramáticos (Biscainho 2017).

Bernardino Varela do Campo das traducións que el propio fixera para os colectivos dramáticos da Irmandade da Fala da Coruña, de maneira que todas elas serían da súa autoría. A natureza similar da lingua de todos estes textos corrobora esta atribución.

Esta nosa afirmación colide co transmitido até agora polos biógrafos de Antón Vilar Ponte no que di respecto do responsábel da versión galega de *Fadren* de Strindberg:

[...] Antón [Vilar Ponte] escribe no período *irmandiño* as pezas orixinais *Entre dous abismos*, *Almas mortas* e *O Mariscal* (en colaboración con Cabanillas) e pon en galego obras de autores clásicos: *O pai*, do sueco August Strindberg; *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare (estreada en febreiro de 1920 polo cadro da Irmandade coruñesa co título de *Xan entre elas*); *O avarento*, de Molière, e, finalmente, *Lysistrata*, de Aristófanes. Tamén é probábel que sexa súa a tradución dun breve fragmento da peza *Os pretendentes á coroa*, do noruegués Henrik Ibsen, publicada en *A Nosa Terra* o 20 de xullo de 1918 (núm. 61). Mágoa que todas esas traducións estean, hoxe por hoxe, perdidas. (Ínsua e Martínez González 2018: 222)

Acrecéntanse aínda a esta listaxe títulos de autores dramáticos cataláns –Ángel Guimerà, Santiago Rusiñol e Ignaci Iglèsias– que o viweirense tería traducido para a Escola Rexional de Declamación:

Así mesmo, durante os seus anos focegos Antón traduce para galego varias prezas do entón puante teatro catalán (*Terra Baixa*, de Guimerà; *El místic*, de Rusiñol; *Els vells*, de Ignaci Iglèsias), a fin de llas fornecer á “Escola Rexional de Declamación” que impulsan na Coruña o escritor Manuel Lugrís Freire e o actor Bernardo B. Jambrina. A rápida desfeita desa “Escola” trunca, porén, este labor tradutor villar-pontino. (Ínsua 2005: 45)

A imputación destes traballos a Antón Vilar Ponte parece derivar dunha afirmación que este realizou en 1927 no prólogo á edición de *A tola de Sobrán*:

O ouxeto d’estas liñas é outro moi diferente: o de lles render unha xusta lembranza agarimosa a un feixe de rapaces da “Irmandade da Fala” da

Cruña, que fai xa alguns anos, baixo a dirección de Fernando Osorio, orgaizaran un Conservatorio de Declamación Galego que tivo momentos moi felices, levando á escena comedias e dramas de Cabanillas, Lameiro, Charlón e Hermida, Lugrís, Carré, López Abente, Comellas, San Lois Romero, Rodríguez Elías, Quintanilla, e así como diversas obras portuguesas, e algunhas de Molière –*O avarento*–, de Shakespeare –*As alegres comadres de Windsor*–, d’Strindberg –*O Pai*–, d’Aristófanes –*Lysistrata*–, entre outras de sona universal traducidas á nosa lingua. Cousa que compre decire, para fixar este feito da historia da cultura enxebre diante dos ollos das xeneracións novas... (Vilar Ponte 1927a: 7)

Antón Vilar Ponte estaba a loitar nesa altura por que non caese no esquecemento o realizado uns anos antes dentro do proxecto dramático nacional do que el fora un dos principais ideólogos-promotores. Ora, en momento ningún fala de que fose el quen tivese realizado todas as traducións que enumera e sempre emprega formas impersoais que ocultan a súa autoría –“la obra de Strindberg que trae en su repertorio la compañía Rivera de Rosas se tradujo al gallego hace bastantes años con el título de *O Pai*” (Vilar Ponte 1927b).

Sabemos, por exemplo, que o monólogo final do texto de Molière foi interpretado por Fernando Osorio na velada teatral en que se despedía da Coruña en decembro de 1919 servíndose da versión portuguesa que realizara António Feliciano del Castillo¹²:

Mañana a las seis y media de la tarde, comenzará en la “Irmandade da Fala”, la fiesta de despedida del joven y simpático actor coruñés Fernando Osorio, que vuelve a fijar su residencia en Lisboa.

Hará el monólogo de Molière “O avaro” en la adaptación portuguesa de Feliciano del Castillo y tomará parte en las obras también portuguesas “O día de mañá”, de Manuel Laranjeira, y “Una anécdota” [sic], de Marcelino Mezquita. (“De Sol a Sol”, LVG 13-12-1919)

Por tanto, estaríamos a falar dun texto traído de Lisboa polo propio Osorio –co que probabelmente xa traballara na súa etapa de formación en Portugal– nunha adaptación galega realizada probabelmente polo actor. Caso de que esta

¹² Theatro de Molière (1871): *O avarento. Comédia em 5 actos*. Versão libérrima de António Feliciano de Castillo. Lisboa: Tip. da Academia Real das Ciências.

fose algo máis elaborada, trataríase dun caso paralelo ao de *Unha anécdota* de Marcelino Mesquita, cuxa versión galega está entre os textos conservados por Bernardino Varela. Inclinámonos a pensar que no caso de *O avaro* non houbo tanto coidado na translación para a variedade lingüística de aquén Miño, mais, de a haber, nada indica que esta fose de Vilar Ponte.

A tradución do texto de Shakespeare representa un caso diferente, pois hai constatación de se tratar dun “arreglo de Villar Ponte” (ANT 110, 10-01-1920). Porén, sobre a autoría da versión galega de *Lisístrata* non temos información ningunha.

Relativamente ás traducións de textos de Guimerà, Rusiñol e Iglésias, está documentada a tradución por parte de Antón Vilar Ponte de *Terra baixa* de Guimerà (Tato 1996). No entanto, as traducións de *El Místico* de Santiago Rusiñol e *Els Vells* de Ignaci Iglésias non foron concluídas debido á desaparición da Escola Rexional de Declamación.

Els Vells –Os Vellos– pareceme unha obra xurdía. E incruzo, d’aquela, tencionei traducila ó galego, como *O Místico*, de Rusiñol. O meu tencionamento ficou truncado pol-a morte da Escola Rexional de Declamación cruñesa, da que era cabezoleiro Jambrina, e na que Lúgrís Freire probou o seu indiscutible temperamento de rexo dramaturgo. (Vilar Ponte 1928)

Como artífice principal do proxecto irmandiño dun teatro nacional galego, Vilar Ponte foi abrindo o camiño –tamén na tradución– e procurando cooperadores nas diversas tarefas que cumpría desenvolver. Se Fernando Osorio foi o colaborador fundamental para deseñaren a estrutura e funcionamento do CNAG, un dos parceiros necesarios para a tradución foi Bernardino Varela –xunto con Plácido Castro e o seu irmán Ramón. Vilar Ponte –tamén Vicente Risco (1921)– fornecía estratexias de acción e modelos, iniciaba o traballo –aquí estarían as traducións non concluídas de teatro catalán, o fragmento en galego de *Os pretendentes á coroa* e *Xan entre elas*– e incitaría a escrita dramática propondo temáticas, desenvolvendo argumentos e colaborando con outros autores para que lles desen forma –como sucedeu con Cabanillas e o *Mariscal* (Ínsua 2005: 113-130).

A autoría da tradución de *O pai* de Strindberg –ben como a totalidade das recollidas nos cinco cadernos que estamos a analizar– debe, por tanto, deixar de ser atribuída a Antón Vilar Ponte e ser asignada ao coruñés Bernardino Varela do Campo (1889-1944).

Este activo membro do asociacionismo coruñés estudara na Academia Militar de Bilbao, de onde saíra piloto da Mariña Civil con tan só quince anos. Aos dezaioito tiña o título de capitán, se ben que a súa saúde non lle permitiu estar embarcado moito tempo polo que se dedicou ao ensino –particular, primeiro, e, logo a seguir, na Escola de Patróns de Pesca, Cabotaxe e Maquinistas Habilitados da Coruña, desde onde se envolveu activamente na creación da Escola de Náutica da Coruña. Editor en 1920 da primeira colección de literatura infantil galega –que non sobreviviu ao seu primeiro número–, un ano máis tarde foi sancionado a instancias do Goberno Civil por promover o separatismo nunhas cartas intituladas “A aspiración da Galiza” publicadas, xunto con Víctor Casas, na imprensa lisboeta (Vázquez Souza 2000: 930-932). Foi secretario do boletín *A Nosa Terra*¹³ e participou na III Asemblea Nacionalista, celebrada en Vigo en 1922. Nesa altura traballaba xa como administrador da empresa Castromil. Aliás, participaba con frecuencia nas veladas teatrais das Irmandades, cantando –con Micaela Chao ao piano– ou participando como intérprete nalgunha representación.

No seu volume sobre as orixes da literatura galega infantil, Xulio Pardo de Neyra achega algúns datos biográficos do coruñés, a quen cualifica como “unha das figuras de maior enerxía na Irmandade da Fala d’A Coruña” (2006: 55):

Varela do Campo, falecido n’A Coruña en 1945, nacera nunha casa do Cantón Grande daquela cidade en 1889, cinco anos máis tarde que Risco pero no seo dunha familia traballadora: os seus pais, Manuel Varela e Dominga do Campo Placer, oriúndos de Bergondo e avenciñados na capital herculina dende había uns anos, rexentaban un establecemento hostaleiro no núm. 20 da Rúa da Mariña, unha das casas que se coñecían como “as casas de Paredes”, onde se criou o intelectual galeguista. (...) en 1915, ano no que foi nomeado Socio de Honra da Liga Marítima Española, formando parte dun grupo composto por personalidades como Santiago

¹³ Beramendi (2007: 658, n. 19) afirma que nunha carta de Víctor Casas a Fernández Penzol de xullo de 1922, “Casas confesaba ademais que, agás as colaboracións asinadas, redactaban a revista «Viqueira, Peña Novo, Lúgrís, Leandro Carré, Bernardino Varela e mais eu» ós que cómpre engadirmos A. Villar Ponte antes do conflito”.

Casares Quiroga e Martín Martínez, por entón concelleiro na Coruña, Varela do Campo decidiu involucrase coa fundación do edificio da Escola de Náutica herculina, sita na Rúa das Ferrarías, que ata aquel momento integraba os seus estudos como agregados do Instituto General y Técnico da cidade, pasando a impartir nela clases de Cosmografía, Manexo de Cartas e Navegación. Despois de contraer matrimonio cunha destacada mestra coruñesa, Elvira Bao Maceiras (1890-1971; cf. Rivas Barrós 2001: 211-224), Varela do Campo comenzou a participar na actividade docente da súa parella, dende 1920 profesional temporal e a partir de 1922 mestra permanente das Colonias Escolares do Sanatorio Marítimo de Oza, dirixidas polo destacado nacionalista Ortiz Novo. Froito deste interese que Varela do Campo orientou cara á parcela pedagóxica da súa esposa, instado por Risco e Cabanillas, decidiu acometer o financiamento do que ía ser o primeiro corpus literario infantil da Galiza. (Pardo de Neyra 2006: 56)

Bernardino Varela e Elvira Bao foron moi amigos de Johan Vicente Viqueira e Jacinta Landa, que residían na Coruña desde 1917. Viqueira e Varela foron elixidos en abril de 1918 bibliotecario e secretario do Consello da Irmandade da Fala que encabezaba Peña Novo e xuntos integraron tamén o Consello de Redacción de *A Nosa Terra* a partir de xaneiro de 1922.

Non é este o lugar para analizarmos o modelo de lingua presente nas traducións que estamos a atribuír a Varela do Campo, mais podemos adiantar que, aínda que o galego das súas primeiras publicacións presenta un outro feitío –máis diferencialista–, nas versións galegas de títulos dramáticos portugueses Bernardino Varela segue en grande medida as teses de Viqueira, que xa en xuño de 1917 afirmaba no boletín irmandiño:

Primeiro fai falla afirmar o noso linguaxe literario. Por isto debemos imitar ós países que se encontraron na nosa situación (a Grecia, a Flandes, a Cataluña), debemos estudar os clásicos galegos y os cuasi nosos clásicos portugueses así como a nosa literatura portuguesa, e non como algunchos fan transcribir a fala de aldeias xa corrompida e que corresponde ao castelán de Lopez Silva!-. Segundo, para adaptar a nosa literatura ós lectores portugueses temos que admitir a súa ortografía, é decir a hoxe válida

en Portugal sômente con aquelas modificacións (ben pequenas por certo!) que esixen as diferencas da lingua. Iste camiño xa foi seguido pol-os flamigantes na Belxica que houberon de tomar a ortografía holandesa o que lles aumentou de maneira considerable os lectores– Fagámolo pois! (Viqueira 1917)

Canto ao seu coñecemento das linguas que ía traducir, o culto Varela falaba inglés sen problemas¹⁴ e tiña coñecementos avanzados de francés. Aos ollos de Vilar Ponte, estas habilidades en idiomas converteron Bernardino Varela na persoa idónea para asumir a responsabilidade de traducir os textos dramáticos estranxeiros que o proxecto teatral irmandiño precisaba en versión galega e, como estamos a ver, o coruñés aceptou o desafío até 1922. Posteriormente, Plácido R. Castro ocuparía o seu lugar no programa de traducións do viveirense.

5. As fontes

No que di respecto de *Fadren* (1887) de Strindberg, estamos necesariamente perante unha tradución indirecta, pois Varela non coñecía o sueco. En 1895 Paul Ollendorff editara a versión francesa *Père. Le paria* e Duckworth & Co. fixera en 1899 a mesma cousa para o inglés con *The Father*, en tradución de N. Erichsen –publicada ese mesmo ano en Chicago por C. H. Sergel. Para o español, existía unha tradución de 1904 de Rosendo Diéguez na biblioteca El Teatro Extranjero da Editorial Presa, outra de 1905 de José María Jordá e Carlos Costa editada pola Librería de Antonio López e aínda unha de 1912, publicada no número 12 da revista barcelonesa *La Novela Breve* (Ferran 2010: 37).

A comparación da tradución de *O pai* conservada no espolio de Bernardino Varela coa española realizada por Costa e Jordá en 1905 (Strindberg 1905) confirman sen calquera dúbida que foi esta última a que se empregou como orixinal para a translación ao galego deste drama naturalista. Trátase dunha tradución totalmente debedora da española, con solucións completamente idénticas –non só as escollas léxicas– que non poden ser por acaso.

Eis un exemplo definitivo do decalco pleno desa versión española nunha solución innovadora con respecto ao orixinal sueco:

¹⁴ Con dezaseis anos Varela xa realizara unha estada en Cardiff, de cuxo regreso informou a revista *Coruña moderna* (26-11-1905).

Orixinal sueco (1887)	Tradución para o inglés (1899)	Tradución de Costa e Jordá (1905)	Tradución de Bernardino Varela
Gruvligt, gruvligt!	Shocking! Shocking!	¡Es terrible caer en vuestras manos!	É terrible caer nas vosas mans

Mais é posíbel constatar-mos moitos outros casos que disipan calquera dúbida respecto da

fonte da tradución de Bernardino Varela:

Tradución galega	Tradución de Costa e Jordá
Crês que podó contar con él na calidade de aliado?	¿Te parece si podrá contar con él en calidad de aliado?
Prometín puntualidade á minha muller e non quero que o retraso ocasione algunha ansiedade.	He prometido á mi mujer que sería puntual á la hora de cenar y no quiero que el retraso le ocasione ninguna ansiedad
Será o que queiras, pero a tua saúde inspira cuidados	Será lo que tú quieras; pero tu salud me inspira cuidado
¿E dende cando rixe esa novidade?	¿Desde cuando rige esa novidade?
Ti recomendáchel-o, porque teu pai quería desembarazarse d'él; miña sogra mirou-no con simpatía por levar-me a contraria	Tu lo apoyaste porque tu padre quería desembarazarse de él; mi suegra le miró con simpatía por llevarme la contraria
Non sei si está enterado de canto agardamos de vostede. Temos un enfermo bastante grave que precisa dos máis asiduos cuidados dun médico eminente. Espero, pois, que as nosas relacións serán cordialísimas	No sé si está usted enterado de cuanto esperamos de usted, doctor. Tenemos un enfermo bastante grave que necesita de los más asiduos cuidados de un médico eminente como usted. Espero, pues, que nuestras relaciones serán cordialísimas
Estou tentado a creer que todol-os libreiros do mundo, propuxeron-se contrariarme	Estoy tentado a creer que todos los librereros del mundo se proponen contrariarme

Constátase, mesmo, unha falta de concordancia derivada da tradución dun deíctico textual

referido a substantivos de diferente xénero en galego e español:

Tradución galega	Tradución de Costa e Jordá
Quería-te como a un neno grande, como a un fillo... pero os teus sentimentos trocaronse e ao verte enamorado sentín vergoña dos teus agarimos porque parecían-me as d'un fillo que exercía de amante.	Y yo te quería como á un niño grande, como á un hijo... Pero tus sentimientos cambiaron, y al verte enamorado sentí vergüenza de tus caricias porque me parecían las de un hijo que ejercía de amante. Nuestro matrimonio me parecía un incesto.

A adaptación dos nomes suecos das personaxes –ben como o machismo de colocar primeiro os

homes– tamén é idéntica en ambas as traducións ibéricas

Tradución galega	Tradución de Costa e Jordá	Orixinal sueco
ALBERTE (capitan)	ALBERTO	RYTTMÄSTARN
O PASTOR (crego protestante)	EL PASTOR	LAURA, hans hustru
O DOCTOR	EL DOCTOR	BERTHA, hans dotter
LAURA (dona de Alberto)	LAURA (esposa de Alberto)	DOKTOR ÖSTERMANRK
MARGARIDA (vella ama de cría)	BERTA (hija de Alberto)	PASTORN
PEDRO (asistente)	MARGARITA (nodriza)	AMMAN
UN ORDENANZA	PEDRO	NÖJD
	UN ORDENANZA	KALFAKTORN

Após todos estes indicios, non hai dúbida de que Varela fixo unha tradución indirecta de *O pai* desde esta versión española.

Se falarmos das traducións ibéricas de *L'intruse* (1890) de Maeterlinck, a primeira foi a realizada para o catalán por Pompeyo Fabra e publicada na revista *L'Avenç* en 1893. Azorín fixo unha para o castelán, editada en Valencia en 1896 mais de “escasísima difusión” (Pérez de la Dehesa 1971: 576), e a versión de Ramón Pérez de Ayala estreada en 1904 no Teatro Campoamor de Oviedo (Fernández Avello 1980: 41-43) non sería publicada. A primeira tradución para esta lingua cunha difusión suficiente foi a de Gregorio Martínez Sierra na colección *El Teatro Moderno*, mais xa en 1926. Por súa vez, nos finais do XIX e no primeiro cuartel do século XX non hai documentada tradución ningunha para o portugués. En inglés, en 1891 fora publicada en Washington a tradución de Mary Viele –*Blind. The Intruder*– e un ano despois aparecía en Londres *The Princess Maleine and The Intruder* –cunha versión de *L'intruse* “based upon a rough sketch of a translation by Mr. Wm. Wilson” (Bithell 1972: 176). Con todo, a limitada difusión destas edicións fai que nos inclinemos a pensar que Bernardino Varela fixo unha tradución directa do francés a partir dunha das oito edicións que realizou en Bruxelas Paul Lacomblez entre 1890 e 1910. A comparación da versión de Varela co orixinal belga (Maeterlinck 1892) non deixa lugar a dúbidas.

Relativamente aos títulos dramáticos portugueses, como xa sinalara Laura Tato (1996: 77) todas son traducións directas de edicións populares: moitas da Livraria Popular de Francisco Franco –*Meias solas e tacões; Choro ou rio?; Uma anedota*–, mais tamén dos editores Arnaldo Boldalo –*A filha do conselheiro; Pobreza, miséria & companhia*–, J. Rodrigues –*Casamento e Mortalha*– e Manuel Gomes –*O tio Pedro*–, ben como

da Livraria da Cruz Coutinho –*Coração e estômago*–, da Typographia do Panorama –*Deus nos livre de mulheres*–, da Empreza Litterária e Typográfica –*...Amanhã*– e da Imprensa Portugal-Brasil –*Mater Dolorosa*.

6. Intervencións dramatúrxicas

6.1. *O pai*

Voltándonos á fonte castelá da tradución para o galego de *O pai*, hai algunhas discrepancias, explicábeis nalgúns casos por se tratar de erros, noutros por cuestións lingüísticas –dificultades de tradución–, ideolóxicas –atenuación da mioxinia ou supresión de ideas calvinistas– ou até dramatúrxicas –diálogos reiterados en que non flúe a acción ou dunha carga tan machista que Varela quixo suavizar¹⁵.

A primeira, atribuíbel a un descoido, é a omisión dunha personaxe no cadro inicial de *Figuras*. Berta, a filla por cuxa educación disputan os proxenitores, non está incluída nesa relación mais, como é lóxico, si está presente nas escenas correspondentes. Mesmo a introduce na relación de personaxes da última escena, cando a versión de Costa e Jordá se esquece de a incluír.

Por outro lado, non coinciden a distribución e a numeración das escenas do primeiro acto, pois –en contraste co decidido por Costa e Jordá– Varela inicia unha nova división sempre que unha personaxe entra ou sae do palco. Así, son desdobladas en dúas as que teñen unha didascalia inicial deste teor: “LAURA, y después el DOCTOR”. A única excepción son as dúas primeiras escenas, agrupadas por Varela nunha única. Nos dous seguintes actos, porén, este criterio desaparece e a división é paralela en ambas as versións.

Alíás, hai varias fraccións de diálogo suprimidas na versión galega. Imos ver os casos máis ostensíbeis. Eis o primeiro, en que se eliden dúas pasaxes.

Tradución galega	Tradución de Costa e Jordá
PASTOR. Tés razón. Na tua casa hai moitas mulleres. ALBERTE. Non podes facer idea da miña continua tortura.	PASTOR. Tienes razón. En tu casa hay demasiadas mujeres. ALBERTO. No tienes idea de mi continua tortura. Me parece estar en una jaula de fieras: en cuanto soltase

¹⁵ Un dos temas principais da obra é formulado así polo protagonista: “Segun o contrato matrimonial, o pai ten a obriga de manter á esposa e aos fillos a troco da nai ceder-lle todol-os dereitos”.

<p>PASTOR. Para tua propia tranquilidade, debes procurar atar corto ás mulleres da tua casa.</p> <p>ALBERTE. Boh... cousa fácil d’aconsellar, pero...</p> <p>PASTOR. A decir verdade, Laura sempre foi algo dominadora.</p> <p>ALBERTE. Laura, ten boas e malas cualidades. Recibí unha educación sentimental, que non-a deixou afacerse de supeto ao manexo d’unha casa... Pero ao fin e ao fallo é a miña muller.</p>	<p>el látigo me despedazarán sin compasión. Dichoso tu que estás como el pez en el agua... ¡No te rías que alguna culpa te alcanza!</p> <p>PASTOR. ¿A mi?</p> <p>ALBERTO. Si, á tí, que al casarme con tu hermana me hiciste el valioso regalo de la suegra.</p> <p>PASTOR. Es una receta infalible para la felicidad doméstica tener lejos á la suegra.</p> <p>ALBERTO. ¡Claro! Y por este motivo me la endosaste.</p> <p>PASTOR. Cada cual lleva la cruz que le señala la voluntad de Dios.</p> <p>ALBERTO. Cierto; pero la mía pesa demasiado. Hasta mi nodriza, que es una buena mujer, resulta intolerable sin que se de cuenta de ello. Si se atreviese volvería á ponerme los andadores.</p> <p>PASTOR. Para tu propia tranquilidad debes procurar atar corto á las mujeres de tu casa.</p> <p>ALBERTO. Cosa muy fácil de aconsejar, pero ¿cómo se pone en práctica el remedio?</p> <p>PASTOR. A decir verdad, Laura siempre ha sido algo dominadora.</p> <p>ALBERTO. Laura tiene buenas y malas cualidades; pero ésta no es la peor.</p> <p>PASTOR. Convengamos en que no eres descontentadizo. Yo la conozco más á fondo...</p> <p>ALBERTO. Recibió educación sentimental, que la ha impedido acostumbrarse, súbitamente, al manejo de una casa... Pero al fin y al cabo es mi mujer...</p>
---	--

Cabería explicar esta redución do diálogo por un lapso do tradutor. Ora, se non foi accidental, a supresión das referencias á gaiola de feras e á sogra xustificárase na atenuación de alusións misóxinas carregadas de máis na opinión do responsábel da versión galega. No caso da segunda pasaxe eliminada, a ligazón de dúas

réplicas podería indicar que se intentou evitar unha tradución afanosa e, alén diso, prescindíbel –*Convengamos que no eres descontentadizo.*

Estoutro caso de supresión pode ser perfectamente explicado pola omisión dunha pasaxe entre palabras idénticas (*homoioteleuton*), nesta ocasión, dunha cláusula.

Tradución galega	Tradución de Costa e Jordá
<p>ALBERTE. ¿Díxoches esto? ¿E que mais?</p> <p>BERTA. Di que hai cousas que ela pode ver e que o teu estado non che permite que poidas descubrirlas.</p>	<p>ALBERTO. ¿Eso te ha dicho? ¿Y que más?</p> <p>BERTA. También me ha dicho que no eres capaz de practicar la magia [sic].</p> <p>ALBERTO. ¡La magia!... ¿Y que más?</p> <p>BERTA. Ha dicho que hay cosas que ella puede ver y que tu estado impide que puedas descubrirlas.</p>

Eis máis un exemplo de reducións de diálogo,

agora na escena central da obra de Strindberg:

Versión galega	Tradución de Costa e Jordá
<p>LAURA. Chora, meu probe ¡probe neno! Chora como no día en que penetrei na tua existencia sendo unha nai para ti. Eras tamen un home pero un home débil que dóbra-se a todol-os meus mandatos. Quería-te como a</p>	<p>LAURA. Llora, ¡pobre niño! Llora como el día en que penetré en tu existencia ejerciendo de madre para ti... Eras también entonces un hombre, pero un hombre débil que se doblegaba á todos mis mandatos.</p>

<p>un neno grande, como a un fillo... pero os teus sentimentos trocaronse e ao verte enamorado sentín vergoñados teus agarimos porque parecían-me as d'un fillo que exercía de amante.</p> <p>ALBERTE. (<i>Erguéndose</i>) ¡Oh! Si, si.</p> <p>LAURA. O noso matrimonio parecíame un incesto.</p> <p>ALBERTE. Algo comprendín sin explicarmelo por completo e sentindo o teu menosprecio quixen vencerte.</p> <p>LAURA. Foi a túa falta. Como nai era tua amiga, como muller considerei-te enemigo. O amor é unha loita e eu, vencín-a por ser mais forte que ti. ¿Quen ten a culpa?</p>	<p>ALBERTO. Sí, es verdad. Nací débil de voluntad como la última rama de un árbol moribundo. Buscaba en tí la fuerza que me falta. Hacía temblar á los soldados, y en cuanto estaba á tu lado me convertía en un niño dócil que te contemplaba como á un ser superior.</p> <p>LAURA. Y yo te quería como á un niño grande, como á un hijo... Pero tus sentimientos cambiaron, y al verte enamorado sentí vergüenza de tus caricias porque me parecían las de un hijo que ejercía de amante. Nuestro matrimonio me parecía un incesto.</p> <p>ALBERTO. Algo de ello comprendí sin explicarmelo por completo y sintiendo tu menosprecio quise vencerlo.</p> <p>LAURA. Este fue tu error... Como madre era tu amiga; pero como mujer te consideré enemigo. El amor es una lucha, y yo he vencido en ella por ser la más fuerte.</p> <p>ALBERTO. Tu voluntad ha imperado siempre, y al sentirme envilecido y querer rehabilitarme con los estudios científicos ¿quién sino tú me ha cortado las alas cuando iba á alcanzar el fruto de todos mis trabajos y de todos mis desvelos? ¿Qué más quieres?... Mi vida es imposible... No puedo soportarla...</p> <p>LAURA. ¿De quién es la culpa?</p>
---	---

Finalmente, a elisión destas claras referencias calvinistas pode deberse á vontade de anosar

as personaxes:

Versión galega	Tradución de Costa e Jordá
<p>PASTOR. Deus pode dar-lle a razón.</p> <p>DOCTOR. ¡Un milagre! ¡Xa non hai milagres Pastor!</p>	<p>PASTOR. Dios puede aún iluminar su razón.</p> <p>DOCTOR. ¡Un milagro! ¡Ya no se dan milagros, señor Pastor. Fuera de nosotros y á pesar nuestro se realizan nuestros destinos.</p>

6.2. *A intrusa*

A translación de Varela é case literal, mais sorprenden catro liñas iniciais –após a relación de personaxes e antes da primeira escena:

Prólogo:
 O Pantasma da Morte
 A escena a obscuras, no ventral do foro (fora) luz. Os vidros con cores verde e roxo, dominando o verde.
 [*A continuación, dúas liñas riscadas até as facer ilexibéis*].

Trátase probabelmente dunha tentativa dramática acrecentada posteriormente mais que non chegou a callar¹⁶.

No que di respecto ás intervencións no texto, son moi poucas as ocasións en que Varela decide reducir ou modificar o diálogo orixinal.

A primeira é a supresión de todo o relacionado co estanque de peixes e cisnes:

Versión galega	Texto orixinal
<p>O PAI. ¿Non vês a ninguen?</p>	<p>LA FILLE. Il faut que quelqu'un passe près de l'étang, car les cygnes ont peur.</p> <p>UNE AUTRE FILLE. Tous les poissons de l'étang plongent subitement.</p> <p>LE PÈRE. Tu ne vois personne?</p>

¹⁶ Para este texto aproveítase o limitado espazo que resta na primeira páxina, feito que fai con que o inicio se encoste á descrición da localización temporal da trama: *Prólogo: A acción nos tempos modernos*.

<p>A FILLA. A ninguén. O PAI. Non sei porque non ladrara¹⁷ ouvean os cans. A FILLA. Vexo o can no fondo da sua caseta. O TIO. Debe agrimar os acalal-os miña irmá. Vou ver (<i>Chama</i>) ¡Irmá! ¡Irmá! ¿Es ti? Non hai ninguén. A FILLA. Estou segura de que alguén entrou na horta. O TIO. Mas, non responderon.</p>	<p>LA FILLE. Personne, mon père. LE PÈRE. Mais cependant, l'étang est dans le clair de lune... LA FILLE. Oui: je vois que les cygnes ont peur. L'ONCLE. Je suis sûr que c'est ma soeur qui les effraie. Elle sera entrée par la petite porte. LE PÈRE. Je ne m'explique pas pourquoi les chiens n'aboient point. LA FILLE. Je vois le chien de garde tout au fond de sa niche. — Les cygnes vont vers l'autre rive!... L'ONCLE. Ils ont peur de ma soeur. Je vais voir. (<i>Il appelle</i>). Ma soeur! ma soeur! Est-ce toi?. — Il n'y a personne. LA FILLE. Je suis sûre que quelqu'un est entré dans le jardin. Vous allez voir. L'ONCLE. Mais elle me répondrait!</p>
--	---

Aquí temos máis unha grande redución no diálogo na obra de Maurice Maeterlinck, debido tal vez ao feito de Varela do Campo querer evi-

tar na personaxe da criada unha caracterización física moi marcada que podía non responder á da alumna/intérprete do CNAG:

Versión galega	Texto orixinal
<p>O PAI. É a criada que sube.</p> <p>O ABÓ. Oigo os pasos de vosa irmá. O PAI. Non oigo mais que á criada. O ABÓ. ¡É vosa irmá! ¡É vosa irmá! (<i>Chaman á porta pequena</i>)</p> <p>O PAI. Eu mesmo vou a abrir. (<i>Entreabre a porta pequena; a CRIADA queda-se fora, na rendixa</i>) ¿Onde estás?</p>	<p>LE PÈRE. C'est la servante qui monte. L'AÏEUL. Il me semble qu'elle n'est pas seule. LE PÈRE. C'est la servante qui fait tant de bruit... L'AÏEUL. Il me semble qu'elle n'est pas seule. LE PÈRE. Elle devient d'une grosseur affrayante: je crois qu'elle est hydrogique. L'ONCLE. Il serait temps de s'en débarrasser; vous allez l'avoir sur les bras. L'AÏEUL. J'entends les pas de votre soeur! LE PÈRE. Je n'entends, moi, que la servante. L'AÏEUL. C'est votre soeur! c'est votre soeur! (<i>On frappe à la petite porte</i>) L'ONCLE. Elle frappe à la porte de l'escalier dérobé. LE PÈRE. Je vais ouvrir moi-même, parce que cette petite porte fait trop de bruit; elle ne sert que lorsqu'on veut entrer dans la chambre dans qu'on s'en aperçoit. (<i>Il entr'ouvre la petite porte; la servante reste dehors, dans l'entre-bâillement</i>) Où êtes-vous?</p>

E, fóra da supresión dunha réplica do tío –*Moi, je ne reste pas ici*–, a última que localizamos é unha pequena innovación de Bernardino

Varela focando a cegueira do avó e evitando algo estraño na Galiza da altura, como era o feito de este non morar cos seus descendentes:

Versión galega	Orixinal francés
<p>O ABÓ. (<i>Intenta erguerse</i>) ¡Quixera atravesar esas trebas! O PAI. ¿Aonde quere ir? O ABÓ. Por ese lado... O PAI. Non treme vostede así... O TÍO. Esta vostede estrano esta noite.</p>	<p>L'AÏEUL. Je voudrais être chez moi! LE PÈRE. Mais vous êtes chez vous ici! L'ONCLE. Ne sommes-nous pas chez nous? LE PÈRE. Ête-vous chez des étrangers? L'ONCLE. Vous êtes étrange ce soir.</p>

¹⁷ As palabras riscadas e substituídas, como as observadas neste fragmento, representan unha outra proba de estarmos perante o caderno en que Bernardino Varela realizou o propio a tradución –e non unha copia compilatoria das translacións feitas por outras mans.

A fidelidade da versión galega desta peza a respecto do orixinal francés é, por tanto, case total e patentea a competencia lectora de Bernardino Varela do Campo en lingua francesa.

6.3. Obras portuguesas

Son mínimas as intervencións dramatúrxicas

realizadas por Varela do Campo na adaptación galega dos títulos dramáticos de alén Miño e algunhas das excepcionais ocasións en que elimina algún fragmento¹⁸ poden ser explicadas por o coruñés ter achado dificultades na tradución dun termo concreto. Eis un exemplo tirado de *O día de mañán*, en que son evitadas as ocorrencias do verbo *escorraçar*.

Orixinal portugués	Versión galega
Então ainda eu não sabia que é proibido ter fome no meio da rua e que se podia ser preso por se dizer que se tem fome... É preciso ter-se sido escorraçado muitas vezes na vida para se perder a coragem de escorraçar os outros que já o são. Nós, os escorraçados, somos todos irmãos. A fome faz-nos irmãos.	Daquela non sabia que non era permitido ter fame no medio da rua e que prendian a un por decir que tiña fame.

As supresións de diálogo adoitan ser sempre menores –unha ou dúas réplicas. Entre as contadas excepcións a esta tendencia xeral encontramos unha grande intervención en *Pobreza, Miseria & Compañía*, onde a escena décima é suprimida –coa excepción das dúas últimas intervencións, que serven para fiar o diálogo coa seguinte. Trátase da segunda aparición de

Atanasio, a personaxe que vén reclamar contra aquilo que os protagonistas escribiron del na imprensa nunha escena que Bernardino Varela debeu achar reiterativa e que probablemente decidiu eliminar para que a duración da representación respondese ao que adoitaban prolongarse os espectáculos teatrais das veladas da Irmandade coruñesa.

Orixinal portugués	Versión galega
Bernardo – Hein?! E eu que contava que vocês me dessem hoje d'almoçar... Eusebio – Olha eu estou a pedir os celebres versos: Se alguma palavra digo Ou o halito á bocca pucho, Sobem-me as tripas ao bucho, A perguntar se mastigo. Augusto – E eu, idem na mesma data. Bernardo (<i>com lastima, indicando as algibeiras</i>) – Uma pobreza franciscana e esfaimada...	Augt.- ¿Eh?! E eu que contaba conque vós me derades de almorzar hoje... (con lástima indicando aos pe- tos) Unha pobreza verdadeiramente franciscana, e esfameada.

Porén, Bernardino Varela do Campo si conserva os versos que improvisa outra das personaxes

na escena IX, embora adapte algúns dos termos para os anosar á realidade galega:

Orixinal portugués	Versión galega
Augusto – (<i>levanta-se</i>) Lá vae o improviso da praxe... N'este banquete todo fraternal, Bebamos á saude da Agencia <i>A Servical</i> , A mais importante de Portugal, E que para apanhar vintens, Até arranja filhas ás mães... Eusebio – Já me parecias o rei da Madureza.	Augt.- (<i>levantase</i>) Aló vai unha berza N'este banquete todo fraternal Bebamos á saude da Agencia <i>A Servicial</i> A mais importante de Carral, E que para apañar patacons Até busca fillas para as nais... Eusebio.- Eso parece do poeta Nicolás...

Para alén deste caso, tamén merece ser salientada a exclusión na versión galega dos cantos e das coplas presentes nos orixinais portugueses.

Acontece isto co canto final de *¿Choro ou río?* e coas coplas de certas escenas de *Deus nos libre de mulleres*. Ignoramos cal foi a razón

¹⁸ Como xa foi comentado, as reducións da versión galega de *Amanhã* nacen da adaptación deste texto realizada polo Teatro Livre de Lisboa, que serviu de fonte para a translación de Bernardino Varela.

destas supresións, mais aventurámonos a considerar que se tratou de dificultades para as musicar e interpretar. Eis un exemplo de copla

non trasladada por Bernardino Varela para a versión galega, neste caso tirado do final da comedia de José Bento de Araújo Assis:

Orixinal portugués	Versión galega
<p>MARCOS –Sabes o que eu digo?... É que Deus nos livre de mulheres... (<i>olhando para os camarotes e fazendo uma careta</i>) Oh! diabo! (<i>canta</i>)</p> <p><i>Copla final (aos camarotes)</i></p> <p>Deus nos livre de mulheres!! Pois disse eu tal sem razão?! Sabendo que toda a regra Tem de certo uma exceção!! Eis a regra... é a Carlota Que m'a pregou menos mal! D'aquella, sim, Deus me livre Ou mesmo d'outra que tal. Mas ha muitas... e bonitas, Mesmo velho como estou Estendam-me ellas a mão Que logo as minhas lhes dou. Perdoae-me, pois, senhoras, Minha triste sem razão: Eu confesso que da regra Toda sois uma exceção!</p> <p><i>Para a platéa [sic]</i></p> <p>E p'ra prova do que avanço Dae a vossa opinião, As palmas dizem <i>approvo</i> O silencio diz que <i>não</i></p> <p><i>Cae o panno</i></p>	<p>MARCOS –¡Saben o que lles digo? ¡Que Deus nos libre de mulleres!</p> <p>Pano</p> <p>FIN</p>

Hai, no entanto, unha pequena copla conservada en *Medias solas e tacóns*, posibelmente por non exixir ser cantada –para o que se precisaría

unha melodía– e o intérprete galego poder resolver a situación recitándoa:

Orixinal portugués	Versión galega
<p>Meias solas e tações Já não volto a deitar; Encontrei um protector: Mais não tenho em que cuidar. E vós, público ilustrado, Que sois todo atencões, Vinde sempre vêr deitar Meias solas e tacões</p>	<p>Medias solas e tacóns Ja non volto a botar; Atopei un protector: Mas non teño en que cuidar. E vós irmáns ilustrados Que sodes todo atencións, Vinde sempre ver botar Medias solas e tacóns</p>

Achamos tamén algún exemplo de redución do texto orixinal portugués en réplicas especialmente longas ou en treitos saturados de crueza que Bernardino Varela atenúa. É o caso deste

duro relato tirado do diálogo entre os irmáns de *O día de mañán* –en que, aliás, o coruñés introduce unha pequena innovación respecto do orixinal, feito verdadeiramente excepcional:

Orixinal portugués	Versión galega
<p>Que diabos queres? Eu aprendi a ser vadio, e tu aprendeste a traballar. Se eu tivesse o padrinho que tu tivesse, e tu tivesses de aguentar um bêbado, como eu tive</p>	<p>¿Que queres? A min ensiñaron-me a ser ladrón e a ti a traballar. Comencei a roubar aos dez anos e foi a fame que me ensinou. Dime ¿ese pequeno que atopei onte,</p>

<p>– talvez fôssemos o contrário. Talvez? Éramos á certa. Comecei a roubar tiña doze anos, e foi a fome que me ensinou – mais ninguém. A fome ensina tudo: quase sempre a fazer mal, e às vezes ensina até a fazer bem. Ora diz-me: esse garoto, que eu encontrei ontem, que diabo queres que ele venha a ser? Uma criatura de oito ou nove anos a quem a gente pergunte onde vive e que responde: –Vivo por aí... Assim mesmo: –Vivo por aí... Tu sabes o que é <i>viver por aí</i>? É ser mais desprotegido do que um cão vadio. Se não valera mais esmagar-lhe a cabeça contra a parede! Ao menos era de vez. Se as pedras mantivessem... –vós ainda teríedes razão. Mas assim? Depois um dia é-se preso: vai-se para a cadeia. E tu sabes lá o que é cadeia? Entra-se para lá sao e sai-se de lá empeçonhado do corpo e da alma. Entra-se para lá cego, sem se saber nada, e sai-se de lá a saber a <i>arte toda</i> na perfeição. Foi lá que eu aprendí, e é lá que vão aprender todos. A própria virtude, se lá entrasse, saia de lá ladra e inchada de vícios.</p>	<p>que demo queres que veña a ser? ¿Unha criatura de nove anos a quen pregunto onde vive, e que responde que vive por ahí? Así mesmo –Vivo por ahí?– ¿Ti sabes o que é vivir por ahí? É ser mais desprotegido que un can sin dono. Despois prenden-o. Vai ao carce. ¿Sabes o que é o carce? É unha escola aristocrática. Éntrase cego e saese despois sabendo a arte toda. Foi aló onde eu aprendín, e é aló onde van a depender todos. A propia virtude que aló entrára, saíra despois chea de vicios.</p>
---	--

Non é transparente, porén, a razón da eliminación destoutro fragmento en *A filla do conselleiro*:

Orixinal portugués	Versión galega
<p>MIMOSO. Lá isso é verdade. E vae acelerado. Oxalá não tropece na carreira. HELENA. O mal não pode ser grande. MIMOSO. É o que tu dizes, mas não é o que eu penso. HELENA. O papá lê por uma cartilha muito antiga. MIMOSO. É a cartilha do abbade Salomonde nao creio que haja melhor. O professor que me ensinou as primeiras letras abundava nas mesmas ideias. HELENA. Prejuizos da época. MIMOSO. Será o que tu quizeres, mas eu cá estou na minha. AFFONSO (dentro). Deixa lá, deixa, eu mesmo vou ter com elles. HELENA. Ai, o pateta do primo. O papá dá licença que me retire? MIMOSO. Não, senhora, fique. Porque chega seu primo quer a menina sair. HELENA. Mas, papá, eu... MIMOSO. Qual mas... nem meio mas... Não consinto.</p>	<p>CONSELL.- Si, iso é certo. E vai depressa. Deus queira que non tropece.</p>

Fóra destas elisións, a intervención de Bernardino Varela nas obras portuguesas limitase a mudar termos pouco usuais na Galiza ou referentes culturais sen unha correspondencia directa, así como a substituír topónimos e rúas de Lisboa por outros da comarca coruñesa. Desta maneira, “O meu appetite está mais aberto que o tunnel d’Avenida” torna en “O meu apetito está mais aberto que o tunel da

Pasaxe”¹⁹ e a “louça de Sevres” en “louza de Sargadelos” (*Pobreza, Miseria & Companhia*); a “Terça-Feira Gorda” convértese en “martes de Antroido” (*Deus nos libre de mulleres*), e unha personaxe de *¿Choro ou rio?* pasa de descender “de uma pobre familia de Braga” a o facer “d’unha pobre familia de Coristanco”. Nesta última obra atopamos unha mudanza xeográfica en cadea:

¹⁹ Sorprende, no entanto, esta adaptación parcial de Varela, posto que a coruñesa ponte da Pasaxe, sobre a ría do Burgo, nunca foi un túnel.

Orixinal portugués	Versión galega
O Porto porém é perto... Braga!... Braga também não, é perto ainda... Sines!... Faro!... Olhão!... Digo-lhe que partí para os confins do mundo, para a China! para o Maranhão"... p'r'ó diabo!...	Oporto, é perto,... Málaga! ¡Cuba! New-York!... Digo-lle que marcheí ao fin do mundo: á China! para o inferno!...

E até batemos con correccións hipercaracterizadoras da orixe portuguesa das personaxes,

como esta tirada de *O Tío Pedro*:

Orixinal portugués	Versión galega
Então, vamos lá. Com quê? com o fandango.	Entón, imos aló. Con que? Con un fado

Un caso singular é o dos nomes coloquiais das moedas, sistematicamente trocados polos que se empregaban aquén Miño: así, os *réis*, *vinéns*, *pintos* e *tostões* transmutan en reais, pesos, patacóns e perras.

As palabras e expresións en francés e inglés que incorporan algunhas das pezas portuguesas consérvanse na versión galega, aínda que nalgunha ocasión Varela introduce unha didascalia cunha “transcrición fonética” de frases en inglés presentes en *Medias solas e tacóns*: *Good morning* (dise *Gud môrnin*), *shoemaker* (*xumeiquer*), *my boots* (*mai buts*), *speak* galego (*spik* galego), *look here* (*luk jea*) etc.

7. Conclusións

O achado no espolio do irmandiño coruñés Bernardino Varela do Campo de trece traducións para o galego de títulos teatrais doutras dramaturxias permite, en primeiro lugar, confirmar que eran certas as afirmacións –nin sempre asumidas por algúns historiadores do teatro galego– sobre o uso de obras de prestixiosos dramaturgos coetáneos europeos, como Maeterlinck ou Strindberg, para a formación de intérpretes no Conservatorio Nacional de Arte Galega, ben como para as representacións realizadas polos sucesivos cadros de declamación da Irmandade da Fala coruñesa.

Son concluíntes, por outro lado, as evidencias de que estas traducións –tradicionalmente atribuídas a Antón Vilar Ponte– son da autoría de Varela do Campo. Porén, o feito de non se encontrar nesta relación a peza *Xan entre elas*, a versión galega de *As alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, parece indicar que esta última –aínda non localizada– si foi realizada polo viveirense.

O cotexo dos textos galegos cos orixinais e con outras traducións anteriores deses títulos tamén nos permite constatar que Bernardino

Varela se serviu da edición española de *O pai* publicada en 1905 por Costa e Jordá e da versión orixinal francesa das oito edicións de *A intrusa* publicadas en Bruxelas por Paul Lacomblez entre 1890 e 1910. Así sendo, estamos perante unha tradución directa do texto de Maurice Maeterlinck e unha translación indirecta da obra dramática de Strindberg a partir dunha edición en español.

Para o caso das pezas teatrais de autores portugueses, pode comprobarse que a intervención na lingua é mínima e, cando esta se produce, límitase a transferir para os usos lingüísticos de aquén Miño certas palabras e expresións que Bernardino Varela consideraba exclusivas da variante sur da lingua –incluído o *calão* lisboeta– ou insólitas para o groso das persoas galegofalantes. Nesta liña, tamén se constatan certas intervencións para anosar referentes xeográficos, moedas e outros elementos. Pendente dun estudo máis demorado, o modelo lingüístico presente nestas versións achégase ao propugnado na altura por Johan Vicente Viqueira, amigo íntimo de Varela do Campo con grande ascendente neste campo sobre o coruñés.

Relativamente ás intervencións non estritamente lingüísticas nestas traducións para o galego, podemos concluír que, no xeral, estas son menores e pouco numerosas. As limitadas excepcións a este pendor adoitan ser supresións de fragmentos de diálogo que poden ser explicadas, en moitos casos, por lapsos do tradutor –principalmente por *homoioteleuton*–, pola vontade de reducir a duración da representación eliminando treitos reiterativos ou pouco relevantes no fluír da acción e polo intuito de deixar fóra situacións e características das personaxes que resultarían incómodas ou impensábeis para un auditorio galego –incluídas as referencias calvinistas. Tamén se localizaron algunhas elisións ou mudanzas que deben ser

explicadas por colidir coas características dos intérpretes cos que contaba a Irmandade –habilidades para o canto, descrições físicas moi concretas etc.

A este respecto, non debe ser considerada unha intervención dramaturxica do coruñés a exclusión da varias escenas de ...*Amanhã*, visto que se constata unha correlación exacta co fragmento representado polo Teatro Livre de Lisboa en 1904. Con toda probabilidade, a versión galega foi realizada a partir dunha copia dese texto facilitada polo director do Conservatorio Nacional de Arte Galega que

conseguiu do seu profesor António Pinheiro, integrante do colectivo dramático citado.

En sentido contrario, case non se dan acréscimos innovadores respecto das fontes e é moi evidente o celo de Bernardino Varela do Campo por respectar os textos orixinais.

Finalmente, puido ser identificado o autor da obra portuguesa da que deriva *Medias solas e tacóns*, sen localizar até hoxe. Falamos de Diogo José Seromenho, cuxa obra *Meias solas e tacões* foi publicada no número 147 da Colección Bibliotheca Dramática Popular da Livraria Popular de Francisco Franco.

8. Referencias bibliográficas

- Bithell, Jethro (1972): *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*. New York / Melbourne: The Walter Scott Publishing Co.
- Biscainho-Fernandes, Carlos-Caetano (2017): *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas*. Ferrol: Embora.
- Biscainho-Fernandes, Carlos-Caetano e Cilha Lourenço Mória (2002): *O ideario teatral das Irmandades da Fala. Estudio e Antoloxía*. A Coruña: Deputación Provincial.
- Fernández Avello, Manuel (1980): *Recuerdos asturianos de Ramón Pérez de Ayala*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana.
- Ferran, Fanny (2010): *Strindberg a Barcelona (1903-1936)*. Trabajo Final de Mestrado do Máster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral da UAB. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, <http://hdl.handle.net/2072/97277> [consulta: 12/02/2022].
- Filipe, José Guilherme Mora (2017): *O Gosto Público que sustenta o Teatro. Subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*. Vol. 2. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa, <http://hdl.handle.net/10451/28739> [consulta: 12/02/2022].
- Ínsua, Emilio Xosé (2005): *Sobre O Mariscal, de Cabanillas e Villar Ponte*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”.
- Ínsua, Emilio Xosé e Xurxo Martínez González (2018): *Común temos a patria. Biografía dos irmáns Villar Ponte*. Vigo: Xerais.
- Maeterlinck, Maurice (1892³): *Les aveugles (L'intruse - Les aveugles)*. Bruxelles: Paul Lacomblez, <https://archive.org/stream/lesaveugleslintr00maetuoft#page/n7> [consulta: 12/02/2022].
- McKevitt, Kerry Ann (2007): “Os nosos irmáns: intercambios literarios entre a Xeración Nós e as Irmandades da Fala coas literaturas peninsulares (1918-1936)”, en H. González e M. X. Lama (eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Sada: Edición do Castro, pp. 597-602.
- Noia, Camiño (2004): “El ámbito de la cultura gallega”, en F. Lafarga e L. Pegenaute (eds.), *Historia de la Traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, pp. 721-790.
- Pardo de Neyra, Xulio (2006): *As orixes da literatura infantil galega (1918-1936)*. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez de la Dehesa, Rafael (1971): “Maeterlinck en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 255, pp. 572-581.
- Real Pérez, Beatriz (2000): “A traducción e os textos traducidos ó galego no período 1907-1936”, *Viceversa* 6, pp. 9-36.
- Risco, Vicente (1919): “Prosas galeguistas (Do teatro galego)”, *A Nosa Terra* 107 (05/12/1919), p. 7.
- (1921): “Teoría y-Estoria do Drama (Anacos de un traballo antigo, que poderan servir pr'os galegos qu'escriben pr'a escea)”, *A Nosa Terra* 148 (01/10/1921).
- Seabra Pereira, José Carlos (1993): “[Nota introdutoria]” en M. Laranjeira, *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. 1 (organización, prefácio e notas introdutorias de José Carlos Seabra Pereira). Lisboa: Edições Asa, pp. 39-40.
- Strindberg, August (1887): *Fadren*. Helsingborg: H. Österling e C:IS Förlag, <http://runeberg.org/fadren/> [consulta: 12/02/2022].

- (1905): *Padre. Drama en tres actos* (tradución de Carlos Costa e José M^a Jordá). Barcelona: Librería de Antonio López, <https://archive.org/details/padredramaentres1278stri> [consulta: 12/02/2022].
- Tato Fontaiña, Laura (1996): *O teatro galego e os coros populares* (1915-1931). 2 vols. Tese de doutoramento. A Coruña: Universidade da Coruña, <http://hdl.handle.net/2183/1075> [consulta: 12/02/2022].
- (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.
- Vázquez Souza, Ernesto (2000): Anxel Casal (1895-1936). Biografía no seu contexto cultural, político e empresarial. 2 vols. Tese de doutoramento. A Coruña: Universidade da Coruña, <http://hdl.handle.net/2183/7206> [consulta: 12/02/2022].
- Vilar Ponte, Antón (1927a): “Prólogo”, en F. Porto Rey, *A tola de Sobrán*. A Coruña: Nós [reproducido en *A Nosa Terra* 244 (01/01/1928)].
- (1927b): “Insistiendo en un tema de interés”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 09/11/1927 [reproducido en *El despertar gallego* (Buenos Aires) 112 (04/12/1927), p. 2].
- (1928): “Lembranza de Ignacio Iglesias”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 14/10/1928, p. 1.
- Viqueira, J. V. (1917): “Dúas ideas”, *A Nosa Terra* 22 (20/06/1917).

