

**Notes sobre la recepció del teatre francès en el
Diario de Barcelona durant la dècada moderada
(1843–1854)**

Miquel M. Gibert
Universitat Pompeu Fabra

La Dècada Moderada (1843-1854), que abasta el període històric que va des de la proclamació de la majoria d'edat de la reina Isabel II a l'aixecament dels generals Leopoldo O'Donnell i Domingo Dulce a Canillejas, és una època caracteritzada a Espanya pel predomini absolut del Partit Moderat, que governa ininterrompudament durant deu anys, i que té en el general Ramón María Narváez la figura més destacada, per una consolidació relativa del règim constitucional –tot i l'esclat de la Segona Guerra Carlina; per un enfortiment social i econòmic de la burgesia industrial catalana –que va aconseguir la protecció aranzelària dels teixits cotó– i per la consolidació, en el conjunt d'Espanya, d'una mentalitat i una cultura plenament burgeses. Una altra cosa és el caràcter (industrial, financer, comercial o funcional) de les diverses burgesies espanyoles.

En la creació d'aquesta cultura la premsa periòdica i el teatre hi van tenir un paper fonamental. Per això, els diaris de relleu, els creadors d'opinió, dedicaven un espai molt destacat a la crítica dramàtica –i musical, sobretot a l'òpera– que ja resulta prou revelador. En aquest context, el *Diario de Barcelona* esdevé un instrument indispensable per entendre la realitat teatral de la Catalunya del moment, de la qual em centraré en un aspecte que, al meu entendre, és molt atractiu per les implicacions que comporta, com ara la recepció que aquest periòdic fa del teatre francès.

En el *Diario de Barcelona*, durant aquest període, la crítica teatral hi va ser assumida per dos articulistes molt ben caracteritzats, Pau Piferrer i Joan Mañé i Flaquer, i per un altre de personalitat literària més difuminada, però molt vinculat als anteriors per relacions d'amistat, Josep Semís i Mensa. La labor dels tres crítics respon a uns mateixos criteris estètics, morals i polítics, molt clars, i destaca per

l'ús d'una retòrica combativa, de vegades apassionada, i per una coherència i una solidesa ideològiques innegables. L'orientador immediat d'aquesta labor és, indubtablement, Pau Piferrer, un dels escriptors més destacats en la divulgació del romanticisme històric, amb una obra tan notable com *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1848).¹ Mañé i Flaquer, que havia de convertir el *Diario de Barcelona* en el periòdic de referència de la burgesia catalana del segle XIX i en un dels més prestigiosos de l'Espanya vuitcentista, hi va començar a exercir la crítica dramàtica (1847) quan Piferrer i Semís i Mensa² –que havia substituït Piferrer–, amics seus, no se'n va poder ocupar per causa l'evolució de la malaltia –la tuberculosi– que, uns anys més tard, els havia de dur a la mort.³

D'altra part, cal situar la labor dels tres crítics sota l'ascendent estètic i ideològic de Manuel Milà i Fontanals, gran amic de Pau Piferrer, amb el qual Milà va evolucionar, entre 1835 i 1840, des de posicions romàntiques avançades tenyides de liberalisme progressista a actituds característiques del romanticisme conservador i del liberalisme moderat.⁴ Des d'una perspectiva més ampla, hem de veure la crítica teatral del *Diario de Barcelona* del nostre període d'estudi com una manifestació molt ben sostinguda i articulada d'un model de base il·lustrada que es comença a definir a Espanya, en els components bàsics, durant la segona meitat del segle XVIII i que serà la dominant en una gran part del segle XIX. Es tracta d'un model

¹ Generalment, signava amb les inicials P[iferrer]. y F[àbregas]., o bé P[ablo]. P[iferrer]. y F[àbregas]. Sobre Pau Piferrer, vg. especialment Ramón Carnicer (1963) i Jordi Albertí i Oriol (2002).

² Signava amb les inicials J[osé]. S[emís]. y M[ensa].

³ Signava amb les inicials J[uan]. M[añé]. y F[laquer]., i entre el juny i l'octubre de 1849, amb el pseudònim *Rompelanzas*. Sobre l'obra de Joan Mañé i Flaquer, vg. especialment, Joan Maragall (1960); Casimir Martí (1986); Abraham Mohino (1999) i (2000); Jordi Bou i Ros (2002); DD. AA.(2004).

⁴ Caldria estudiar amb atenció l'abast de la influència que les cròniques costumistes de Joan Cortada, publicades amb el pseudònim Aben Abulema en el *Diario de Barcelona* entre 1838 i 1841, van tenir sobre els crítics dramàtics de la Dècada Moderada. En aquests articles de Cortada, hi sovintejaven les referències teatrals i van aparèixer en els anys de formació de Piferrer que, en principi, no tenia en gaire consideració els treballs literaris i periodístics del professor, historiador i novel·lista. Vg. Albert Ghanime (1995).

crític que parteix de la concepció del teatre com a “escola de costums”, fonamentada en l’experiència i en la raó, que ha d’aspirar a la millora moral de l’individu. Ho ha de fer a través d’una recerca de la veritat i de la virtut que, necessàriament, ha d’ultrapassar els límits individuals per assolir una dimensió social, cívica, ja que la seva finalitat última és el progrés de la civilització. En aquest model crític, la raó analítica, aplicada a l’estudi de l’adequació de les obres dramàtiques a l’ideal de bellesa –que, en principi, es correspon amb la norma neoclàssica–, i el criteri de bon gust hi esdevindran dos elements essencials perquè resulten insubstituïbles en la funció prescriptiva i censora que ha de tenir la crítica, és a dir, en la missió de vetllar perquè el teatre compleixi la labor educadora del ciutadà. La *Poética* (1737) d’Ignacio de Luzán, els textos de la llarga controvèrsia sobre el valor del teatre espanyol del Siglo de Oro i les traduccions de *Lectures on rhetoric and belles lettres*, de Hugh Blair –la versió castellana de José Luis Munárriz va ser publicada entre 1798 i 1801, en quatre volums– i de *Principes de la littérature*, de Charles Batteux –la versió castellana d’Agustín García de Arrieta va aparèixer entre 1795 i 1805, en nou volums– van ser decisius per establir les bases del model a Espanya.

Però en la seva evolució i configuració última, hi van intervenir escriptors i erudits de formació neoclàssica sempre es van mantenir fidels a la sensibilitat il·lustrada, com Alberto Lista –*Lecciones de literatura española* (1836), *Ensayos literarios y críticos* (1844)– o José Mamerto Gómez Hermosilla –*Arte de hablar en prosa y verso* (1826)–, autors que tracen l’evolució del neoclassicisme al romanticisme amb el conjunt de la seva obra, com Francisco Martínez de la Rosa –*La viuda de Padilla* (1812), *Poética española* (1827), *La conjuración de Venecia* (1834)– i erudits i polemistes que adopten decididament una posició romàntica, com Agustín Durán, *Discurso sobre la decadencia del teatro antiguo español* (1828). Les circumstàncies històriques, polítiques i culturals faran que siguin escriptors romàntics els qui difondran d’aquest model crític, que podríem anomenar eclèctic, i li donaran una hegemonia en la vida teatral espanyola que es prolongarà fins ben avançat el segle XIX, molt més enllà dels límits temporals del moviment romàntic. Aquest

serà, doncs, el model més caracteritzat del romanticisme conservador al qual, fins a la renovació de la crítica dramàtica de finals del segle XIX, encapçalada per Josep Yxart, només s'oposaran uns quants romàntics radicals, la major part liberals progressistes, com Mariano-José de Larra, Antonio Alcalá Galiano, Antoni Ribot i Fontserè i no gaires més.⁵

En l'anàlisi dels articles de Piferrer, Semís i Mañé, hi ha un primer element que destaca, que és l'exposició minuciosa de l'argument de les peces considerades importants, conseqüència d'una voluntat informativa indubtable. Però també instrument d'anàlisi del grau d'adequació de l'obra al criteri moral dels articulistes, que es correspon plenament amb els de l'ortodòxia catòlica i amb els de la burgesia liberal moderada. La crítica teatral de *Diario de Barcelona* converteix els principis de l'ètica catòlica imperant en principis de moral social, en criteris de ciutadania, i per això la dimensió ètica del teatre és l'aspecte bàsic que cal tenir en compte. Per aquest motiu, el crític té l'obligació de denunciar les obres que són susceptibles de transmetre al públic una visió afalagadora del mal entès com a vici personal o social, és a dir, com a bé corromput. En aquest aspecte, destaquen negativament molts dels drames i dels melodrames francesos que arriben, traduïts al castellà, a l'escena barcelonina. El vici hi apareix com un camí d'accés a un estadi superior del mal, que és l'escepticisme, lligat sempre al materialisme. Però, alhora, cal posar en evidència que una altra ruta, més discreta, més sinuosa, du al mateix lloc: és la d'aquelles obres que, tot i evitar escrupolosament de caure en mals majors, porten a l'escenari uns conceptes que l'autor usa amb lleugeresa i que revelen una actitud moral que Piferrer, per exemple, qualifica de *resbaladiza*.⁶

⁵ Vg. María José Rodríguez Sánchez de León (1999).

⁶ Així a *Un secreto de familia* s'evita l'incest, però no pas la frivolitat conceptual denunciada per Piferrer. Vg. P. P. y F., "Teatro. *Un secreto de familia*", *Diario de Barcelona*, 04/07/1842, p. 2566. De fet, la bondat ètica d'una peça pot fer oblidar els seus defectes, i de vegades que cal que els faci oblidar perquè el bé públic que deriva de la reflexió moral de l'obra ho justifica plenament. Vg. J. M. y F., "Gran Teatro del Liceo. Beneficio de doña Luisa Yáñez. *Borrascas del corazón*. Drama en cuatro actos original y en verso, por don Tomás Rodríguez Rubí", *Diario de Barcelona*, 15/10/1847, pp. 4921-4923.

L'oposició dels tres crítics al romanticisme teatral de Victor Hugo i Alexandre Dumas tindrà com a punt de partida una anàlisi dels drames d'aquests dos autors que mostra que són textos que indueixen a l'escepticisme, a la no distinció entre el mal i el bé, enfront del romanticisme de Goethe, Schiller i Scott, que segons Piferrer, presenta uns models humans que eduquen la sensibilitat moral del públic.⁷ En aquest aspecte, les referències de Mañé, adduint A. W. Schlegel, són Shakespeare i Calderón, que haurien de constituir les fonts del teatre veritablement romàntic, i sobretot Schiller.⁸ Per consegüent, el dramaturg alemany es convertirà, en les pàgines del *Diario de Barcelona*, en el model internacional a oposar a Hugo i a Dumas. Especialment en el teatre d'aquest últim autor, sempre hi ha un enfocament dels conflictes que els converteix en inacceptables en un sentit profund, malgrat la força dramàtica i el domini del llenguatge escènic que manifesten algunes obres seves. Altrament, Dumas representa aquell esperit típicament francès, amanerat i frívol, que és una altra de les formes de la immoralitat.⁹ Mañé arribarà a reclamar la intervenció de l'autoritat eclesiàstica per aconseguir la suspensió de les representacions d'*El bufón del rey*, un drama extret de la novel·la *La dame de Monsoreau*, ja que considera que la censura estatal és massa permissiva.¹⁰

⁷ Vg. P. F., "Teatro. El hombre más feo de Francia", *Diario de Barcelona*, 03/03/1842, p. 846.

⁸ Vg. J. M. y F., "Revista semanal. Centellas y Moncada, drama en cinco actos y en verso, por el Excmo. Sr. Duque de Solferino y D. Manuel Tamayo y Baus, representado en el Teatro Principal", *Diario de Barcelona*, 16/06/1850, p. 3151; "Revista semanal. La crítica y los críticos. Lo patético (Teoría de Schiller)", *Diario de Barcelona*, 19-III-1854, p. 1999-2002; "Revista semanal. De lo patético. Teoría de Schiller", *Diario de Barcelona*, 25/03/1854, pp. 2156-2157. Per a Mañé, Schiller és l'antídot ideal contra els excessos de patetisme que troba a obres com *La dame aux camélias*. La valoració positiva de l'alemany va acompanyada de l'elogi a Shakespeare.

⁹ Vg. P. P. y F., "Teatro. Un secreto de familia", *Diario de Barcelona*, 04/07/1842, p. 2565.

¹⁰ *Rompelanzas*, "Revista semanal. El amor en verano. El amor a quema-ropa. El amor a distancia con intermitencias. Las delicias de la vida campestre. El pintar como el querer. No hay que fiar en poetas. Continúa el amor a distancia con intermitencias. *El bufón del rey* (drama). Cuestión peliaguda", *Diario de Barcelona*, 17/06/1849, p.

D'una manera ben significativa, el mateix crític aprofundirà en les relacions entre teatre i moral i en la capacitat corruptora de l'escena en una sèrie d'articles, titulada "Del empleo de las malas costumbres en la literatura", en la qual pren l'obra dramàtica de Victor Hugo com a punt de partida, i *La dame aux camélias*, de Dumas fill, com a punt d'arribada i culminació d'aquesta capacitat funesta.¹¹ En definitiva, el discurs de Mañé sempre té com a base una concepció fonamentalment idealista de l'obra artística que rebutja una aproximació veritable a la realitat i qualsevol forma de sensualisme. És per això que el crític rebutja la teoria del grotesc d'Hugo, que no és altra cosa que el desenvolupament de la capacitat caricaturesca d'un autor, d'aquella capacitat que Piferrer, abans, ja havia reprovat en qualsevol dramaturg.¹² Mañé veu en les protagonistes de *Marion Delorme*, d'Hugo, i de *La dame aux camélias*, de Dumas fill, la mena de personatges que cal evitar en escena curosament. En el recorregut erudit que fa pel tema de la *perduda*, no vacil·la fins i tot a criticar Augier, aquell autor *honest* que desvetllava la ironia de Baudelaire.

D'altra banda, la crítica del *Diario de Barcelona* sap que li cal respondre a Hugo i a Dumas no solament amb el gran referent de Schiller sinó també amb propostes perfectament identificables pel públic barceloní i extreptes de la mateixa dramaturgia francesa. I així, d'una manera molt coherent, troba el contraverí en Eugène Scribe. L'autor d'obres com *El vaso de agua* i *La calumnia* no hi cedeix a la indiferència moral sinó que hi practica una crítica de costums ponderada, i no deixa de mostrar a l'espectador un model humà al

2847; "Revista semanal. *El bufón del rey*. Inmoralidad de este drama. Escenas antirreligiosas o sacrílegas. Una comunidad bien representada. Estaba escrito. Mostruario de tontos. La Junta de Censura o si te condenas que te condenes. ¿La propiedad en el teatro es también un robo? Continúa la cuestión peliaguda. *El tío Macaco* (pieza en dos actos). Los andaluces pintados por ellos mismos. Para mayor claridad lo diré en caló. Sr. del Río, no tan calvo que se le vean los sesos. Jugar limpio. Cuidado con decirlo a nadie", *Diario de Barcelona*, 24/06/1849, p. 2981.

¹¹ Vg. J. M. y F., "Del empleo de las malas costumbres en literatura", *Diario de Barcelona*, 23 i 30/04/1854 i 07, 14, 28/05/1854, pp. 2888-2890 i 3080-3082, i 3271-3273, 3461-3463 i 3821-3822.

¹² Vg. l'esmentat P. y F., "Teatro. *El hombre más feo de Francia*", *Diario de Barcelona*, 03/03/1842, p. 848.

qual ha d'aspirar. Subsidiàriament, són dues obres construïdes, amb una habilitat notable, segons els criteris que fonamenten de la moderna *pièce bien faite*. Així doncs, *El vaso de agua* i *La calumnia* esdevenen dues peces moralment i formalment impecables, i Scribe, el millor autor del teatre francès actual.¹³ Però ni Scribe no se salvarà de les objeccions morals de Mañé.¹⁴ Anteriorment, Piferrer ja havia assenyalat, en un elogi per la representació d'*El vaso de agua*, que la tendència d'Scribe a ridiculitzar el vici per provocar la riulla del públic el porta, de vegades, a no defensar la moral més pura. Altrament, la ridiculització a què recorre pot acabar en caricatura, i la caricatura és a l'origen de l'escepticisme i del materialisme.¹⁵

Si pel que fa a les traduccions franceses desitjables, Scribe cobreix l'àmbit de la comèdia i del drama burgès contemporanis, Casimir Delavigne representa un model per als autors tràgics, perquè obté els millors resultats en els drames que més s'acosten al concepte neoclàssic de tragèdia, a partir d'un romanticisme atenuat que s'expressa amb una contenció formal molt notable.¹⁶

És, precisament, la manca de contenció expressiva un dels motius que duen la crítica del *Diario de Barcelona* a rebutjar reiteradament el melodrama. Però no és el més important, com veurem

¹³ Vg., entre altres, P. P. y F., "Teatro. *El vaso de agua*", *Diario de Barcelona*, 17/04/1842, p. 1474; "Teatro de Santa Cruz. *La calumnia*", *Diario de Barcelona*, 06/07/1844, pp. 2766-2767; J. S. y M., "Teatro Nuevo. *Los independientes*, comedia en tres actos traducida del francés", *Diario de Barcelona*, 23/02/1846, p. 880; J. M. y F., "Lecciones a tiempo. *Guzmán el Bueno. La calumnia*", *Diario de Barcelona*, 09/12/1851, p. 7279.

¹⁴ J. M. y F., "Teatro Principal. *Una cadena*. Drama en cinco actos de Mr. Scribe, traducido por D. I. Gil", *Diario de Barcelona*, 17/11/1847, pp. 5456-5457.

¹⁵ Vg. l'esmentat abans P. P. y F., "Teatro. *El vaso de agua*", *Diario de Barcelona*, 17/04/1842, p. 1474.

¹⁶ Vg. P. P. y F., "Teatro. *Los hijos de Eduardo*", 17/08/1842, pp. 3124-3125. Un parell d'anys després, Piferrer constatarà la impossibilitat de continuar escrivint tragèdia seguint estrictament el model clàssic francès, i subratllarà la necessitat d'incorporar-hi la varietat de personatges i arguments del drama romàntic històric, així com d'interpretar sense rigidesa el principi d'unitat de lloc. L'objectiu és trobar una solució tràgica que, combinant tradició i novetat, tingui possibilitats de futur. Vg. P. P. y F., "*Alfonso Munio*. Tragedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Diario de Barcelona*, 20/07/1844, pp. 2966-2970.

aviat. Pau Piferrer ja va manifestar el seu recel més profund per allò que ell denominava *drama de intriga*, és a dir, el melodrama, a propòsit de diverses representacions de peces de Bouchardy¹⁷ i de *Las memorias del diablo*, una obra basada en una novel·la de F. Soulié.¹⁸ El rebuig de Piferrer té, en aquests casos, un fonament doble: d'una banda, la inevitable immoralitat argumental i conceptual, i de l'altra, la inversemblança de la trama. Però qui combatrà més decididament el melodrama serà Mañé, que, tot i assumir les causes del rebuig de Piferrer, n'assenyala una altra: el melodrama no solament és rebutjable per immoral i per inversemblant sinó que ho ha de ser, també, perquè esdevé sovint un instrument de la revolució. En "El melodrama. El tormento antiguo y el tormento moderno", l'article més destacat que Mañé va dedicar a blasmar-lo, considera irònicament que el gènere és una forma de suplici que vol provocar les llàgrimes de l'espectador acumulant desgràcies damunt l'escenari, ja que el melodrama no invita a la reflexió sinó a l'emoció més elemental. En realitat, Mañé segueix en aquest article, gairebé literalment, el criteri de Jules Janin, l'anomenat *prince des critiques*, una de les personalitats més importants de la crítica teatral del segle XIX a França.¹⁹

També respecte del teatre francès, la crítica del *Diario de Barcelona* encara es planteja la pregunta, d'origen setcentista, de quines traduccions calen a l'escena espanyola. La resposta que hi dóna és clara i reiterada: només són convenients les traduccions que responen al concepte de bon gust, entès com l'aplicació que el burgès mitjà de l'època fa o pot fer dels conceptes il·lustrats de raó i de virtut.²⁰

¹⁷ Vg. l'esmentat P. F., "Teatro. *El hombre más feo de Francia*", *Diario de Barcelona*, 03/03/1842, p. 847; "Teatro. *Jusepo, libertador de Verona*", *Diario de Barcelona*, 14/04/1842, pp. 1429-1432.

¹⁸ Vg. P. F., "Teatro. *Las memorias del Diablo*", *Diario de Barcelona*, 05/06/1842, pp. 2154-2157.

¹⁹ Vg. J. M. y F., "El melodrama. El tormento antiguo y el tormento moderno", *Diario de Barcelona*, 31/10/1852, pp. 6615-6617.

²⁰ Vg., per exemple, J. M. y F., "Gran Teatro del Liceo. *El médico negro*, drama traducido y arreglado expresamente para este teatro", *Diario de Barcelona*, 08/08/1847, p. 3769.

La crítica dramàtica del *Diario de Barcelona* durant la Dècada Moderada és un producte dels plantejaments característics d'un model interpretatiu reduccionista de base il·lustrada, però que incorpora aspectes de la imaginació i la sensibilitat romàntiques que el poden fer més eficaç entre el públic burgès de l'època i que no en qüestionen els elements fonamentals. Piferrer, Semís i Mañé van ampliar els límits estètics del model crític de referència per tal d'admetre-hi les conseqüències del canvi de gust social que s'havia produït. I així, hi van valorar més la imaginació creativa i hi van admetre, amb moderació, aquells elements de l'estètica romàntica que esdevenien més atractius per al públic: l'exaltació sentimental, l'ambientació històrica, una aplicació més flexible, –o la suspensió–, de les tres unitats dramàtiques. Aquest procés, iniciat per la crítica teatral espanyola durant la segona meitat de la dècada de 1820 a 1830, no suposarà en cap moment l'adopció d'un paradigma veritablement nou, perquè el model continuava construït sobre una voluntat prescriptiva i censora.²¹

D'altra part, la crítica del *Diario de Barcelona* té ben present, encara, la polèmica setcentista, esmentada abans, sobre el mèrit i la validesa del teatre del Siglo de Oro espanyol; una polèmica que pren com a punt de referència estètica i ètica la tragèdia i la comèdia de la França clàssica dels segles XVII i XVIII, formes dramàtiques considerades permanentment vàlides i, per tant, del tot adequades en els aspectes fonamentals a la sensibilitat del públic barceloní de 1840 i 1850.

El *Diario de Barcelona* s'ha d'enfrontar a les aportacions més noves de l'escena francesa com són la comèdia sentimental, el drama burgès, el melodrama, el drama històric romàntic i les produccions emblemàtiques de Victor Hugo i d'Alexandre Dumas, obliga la crítica i a les conseqüències estètiques, morals i polítiques que es deriven de la irrupció als escenaris barcelonins d'aquestes novetats. Per aquesta raó, la recepció del teatre francès, a través de les traduccions i els criteris que les orienten, es converteix en una qüestió essencial en el model dramàtic que defensa la crítica.

²¹ Vg. M. J. Rodríguez Sánchez de León (1999: 267).

La recepció negativa per motius morals i polítics, i subsidiàriament estètics, de les novetats més caracteritzades del teatre francès, com són el melodrama i els drames romàntics d'Hugo i de Dumas, obliga la crítica del *Diario de Barcelona* a buscar uns contramodels escènics que trobarà en les comèdies i els drames d'Scribe i en els drames tràgics de Casimir Delavigne.

Amb perspectiva històrica, podem dir que la principal feblesa del model aplicat per la crítica del *Diario de Barcelona*, perfectament integrada en aquest període en el model general espanyol, es troba en l'exigència que els escenaris reflecteixin no pas la realitat, allò que és, sinó l'aspiració ideal, allò que ha de ser, segons els interessos de les capes socials que s'emmirallaven en la definició del model i en l'ús que se'n feia.

Bibliografia

- Albertí i Oriol, J. (2002): "Pau Piferrer (1835–1848): tretze anys d'activitat intel·lectual al marge de la Renaixença", *Revista de Catalunya*, 169, pp.85–99.
- Bou i Ros, J.(2002): *Correspondència entre Benet de Llanza i Joan Mañé i Flaquer. Epistolari social, polític i cultural (1847-1862)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Carnicer, R. (1963): *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Madrid, CSIC.
- Diversos Autors. (2004): *L'estat-nació i el conflicte regional: Joan Mañé i Flaquer, un cas paradigmàtic (1823-1901)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ghanime, A. (1995): *Joan Cortada: Catalunya i els catalans al segle XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 63-70 i 60-62.
- Maragall, J. (1960): "Joan Mañé i Flaquer". En *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, pp. 883–916.
- Martí, C. (1986): *La correspondència de Joan Mañé i Flaquer amb Benet de Llanza, duc de Solferino (1847-1862)*, Barcelona, separata del *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, X (1982-1984).

- Mohino, C. (1999): “Els vuit anys de crítica dramàtica de Joan Mañé i Flaquer”, *Llengua & literatura*, 10, pp. 279–299.
- (2000): “La crítica teatral de Mañé i Flaquer al *Diario de Barcelona*”, en Domingo, J. M. I Roig, F. (eds), *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, Tarragona, Publicacions de la Diputació de Tarragona.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (1999): *La crítica dramática en España (1789–1833)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.