

LOUIS JOUVET A BARCELONA (1950)¹

Enric Gallén
Universitat Pompeu Fabra

1. ANTECEDENTS

De la presència en el teatre català de Firmin Gémier, Jacques Copeau, o els responsables del Cartel (Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff)², en sabem encara molt poc. Alguna cosa coneixem dels contactes circumstanciats que Adrià Gual va arribar a mantenir amb Jouvet a finals dels anys vint³.

Tanmateix en el cas de Louis Jouvet, l'única presència escènica de la seva companyia a l'Estat espanyol no es va produir fins a 1950. Amb anterioritat, en plena ocupació alemanya de França, Jouvet va prendre la decisió de fer una gira organitzada per Marcel Karsenty a l'Amèrica llatina entre el maig de 1941 i el febrer de 1945 (Jouvet, 1945), la qual va comptar inicialment amb el suport del govern de Vichy (Roland, 2000; Pontes, 2006). Al cap de poc temps d'haver retornat a París, Jouvet va titllar aquella etapa d'"exili" més per raons professionals que de caràcter polític o religiós. Uns motius que, per altra banda, ja l'havien dut a abandonar significativament París el gener de 1941 per instal·lar-se a Suïssa "parce qu'on m'interdisait de jouer deux de mes auteurs: Jules Romains et Jean Giraudoux. On les trouvait anticulturels, on m'offrait de les échanger contre Schiller et contre Goethe. Ce n'était plus mon métier, il y aurait eu équivoque" (Jouvet, 1945: 10). Afegim-hi també que, abans d'emprendre la campanya americana, no es va acabar de concretar

¹ Aquest article s'ha dut a terme en el marc del projecte FFI2008-03522 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Pel que fa a Jacques Copeau, vaig tractar de la seva relació amb Lluís Masriera a propòsit de la Companyia Belluguet (Gallén, 1979).

³ Pel que fa a Louis Jouvet, en l'epistolari Adrià Gual dipositat a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona es conserven un parell de cartes del director francès, datades el 1926, adreçades al director del Teatre Intim.

una breu estada de la companyia de Jovet a Madrid el 1941. (Roland, 2000: 171-172; 239-240).

2. JOUVET I LES GALAS KARSENTY A BARCELONA

El 31 gener de 1950, Marcel Karsenty i Louis Jovet van constituir una societat en comandita amb els següents objectius:

- 1º l'exploitation en tournée de représentations théâtrales en France et à l'étranger;
- 2º toute activité artistique cinématographique à l'exclusion de la projection cinématographique (Karsenty 1985: 219).

Assumida com una més de les habituals Galas Karsenty⁴, la gira va durar del 22 de febrer al 25 de juny de 1950 i va recórrer Suïssa, Bèlgica, els Països Baixos, Portugal i l'Estat Espanyol. La companyia de Jovet duia només dues obres de repertori: *L'école des femmes*, de Molière, i *Knock*, de Jules Romains.

A Barcelona la companyia de Louis Jovet es va presentar al Teatre Romea, que havia iniciat una nova etapa empresarial (Gallén, 1985: 121-126), els dies 29, 30 d'abril i 1 de maig. En total van ser quatre les sessions que s'hi van esmerçar: dues representacions de *L'école des femmes*: dissabte 29 d'abril a tres quarts d'onze de la nit i diumenge 30 d'abril a un quart de set de la tarda, mentre que *Knock* es va representar el 30 d'abril i el dilluns, 1 de maig, a tres quarts d'onze de la nit els dos dies. En el programa de presentació del "Théâtre Louis Jovet", sota el peu d'una foto de l'artista francès, aquest era presentat per un redactor anònim en els termes següents:

Para nuestro gran público, Louis Jovet es el creador de *Topaze*, uno de los más resonantes éxitos que registran nuestras estadísticas cinematográficas. Y es, asimismo, el artista inolvidable de *La Kermesse heroica*, *Fin de jornada* y *Carnet de baile*. Pero Louis Jovet es en realidad algo más importante. Es el actor y el Director de escena por excelencia. Posee, para ello, unas facultades físicas extraordinarias. Voz clarísima, dicción perfecta. Rostro de gran carácter. Silueta que le favorece en ciertos papeles grandilocuentes. Pero, sobre todo, una gran personalidad interior y un enorme espíritu. Tiene intuición, inteligencia y alma de gran actor. Alguien ha visto en él el Molière –al Molière actor, claro

⁴ Raphaël Karsenty va promoure les Galas Karsenty el 1920 com una plataforma de la difusió del teatre en llengua francesa a Europa i determinats països americans. Mort el 1932, el seu nebot Marcel Karsenty se'n va fer càrrec amb el suport dels seus germans Robert i Pierre. Les Galas van complir bàsicament els seus objectius fins als anys seixanta (Karsenty 1985).

està— del segle XX. Autors han vist en ell el Molière que, si hi ha un home en el món que nascé per pisar les taules, este home es Louis Jouvet. [...] A les ordres de Copeau, desenvolupa les més diverses activitats relacionades amb la escena i allí se forma el meravil·los artista que ha arribat a ser. El home —com ha dit Léon Treich— que no ignora el més mínim secret de se art; que lo mateix sabe encajar un rompiment de un decorat, que arreglar el maquillatge de una racionista; tan capaç de apuntar, en un moment donat, a un companyer vacilant, com de indicar a un compositor el ritme exacte de la melodia que haurà de servir de música de fons a una comèdia de Shakespeare. Edouard Bourdet diu, en certa ocasió, que no hi ha en el món qui sàp manejar la llum en el teatre com Louis Jouvet. Com actor, Jouvet pot ser a un temps “Hèctor” de *La guerre de Troie n’aura pas lieu* i el traper de *La Folle de Chaillot*, “M. le Trouhadec” i “Jean de la Lune” i, en les obres que va a presentar en Barcelona, el “Arnolphe” sempre enganyat i el finísim “escroc” que es el Dr. Knock. El major elogio de Jouvet va inclò en esta afirmació: Louis Jouvet es qui descobrí per al teatre a Jean Giraudoux i Christian Bérard.

Qui va redactar el text, va demostrar conèixer molt bé Jouvet, que era bàsicament conegut com a actor de cinema⁵ pel públic selecte que va assistir a alguna de les representacions al Teatre Romea. Tampoc no es pot deixar per alt l’esment final a Giraudoux, autor que, com en el cas de Romains, Jouvet va promoure, defensar i incorporar al repertori de la seva companyia, o l’escenògraf Christian Bérard, mort el 1949, que, entre altres treballs, va ser el responsable de l’escenografia de *L’école des femmes* (1936), *Le corsaire* (1938), de Marchel Achard, *La Folle de Chaillot* (1945), de Jean Giraudoux, *Les bonnes* (1947), de Jean Genet, i *Dom Juan* (1947), de Molière. Totes cinc obres van ser dirigides i interpretades per Louis Jouvet.

També la jove actriu Dominique Blanchar, filla de l’actor Pierre Blanchar com va assenyalar Junyent (1950a), va merèixer de ser destacada en el programa de presentació amb dos retalls de premsa traduïts al castellà: un de *Paris Presse*, signat per Bernard Zimmer i un altre de *Cavalcade*, a càrrec de Jean Jacques Gautier. A propòsit del seu debut a *L’école des femmes*, el primer remarcava: “Dominique Blanchar pisaba por vez primera las tablas. No olvidéis este nombre. No os ha de ser difícil porque, para quienes aman el teatro, es un nombre familiar”, al seu torn, Gautier assenyalaria: “Aplaudieron

⁵ Entre les quals *Topaze* (1933), dirigida per Louis Gasnier; *Knock* (1933), dirigida per ell mateix i Roger Goupillières; *La Kermesse héroïque* (1935), dirigida per Jacques Feyder; *Les bas-fonds* (1936), dirigida per Jean Renoir; *La Marseillaise* (1937), dirigida per Pierre Renoir; *Volpone* (1939-1940), dirigida per Maurice Tourneur; *Miquette et sa mère* (1949), dirigida per Henri-Georges Clouzot, i de nou *Knock* (1950), dirigida per Guy Lefranc.

las réplicas, las expresiones, las menores actitudes de Mlle. Blanchar, la cual, dicho sea de paso, sabe escuchar muy bien y sabe reír maravillosamente. Y así siguió la cosa hasta el final. ¡Qué emoción para una artista que aparece por primera vez en público verse aclamada de este modo! Y, por Dios, bien merecido lo tenía”.

3. *L'ÉCOLE DES FEMMES I KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE*

Si cal trobar un comú denominador al tractament que la premsa va fer de la visita de Jovet a Barcelona, aquest és el d'una absoluta unanimitat en la seva valoració artística sense excepció. En tot cas, el que es va considerar, més matisadament va ser el grau de coneixement tant del que Jovet representava en el teatre francès i europeu del seu temps com dels dos textos que es van oferir al públic barceloní. Si el text de Molière sembla que no es va arribar a representar amb anterioritat⁶, el de Jules Romains era ja conegut a Barcelona sobretot per sengles versions en català i en castellà donades a conèixer abans de la guerra⁷.

Quant al context en què es produïa la presència de la companyia de Jovet a Barcelona, el crític José M^a Junyent en va remarcar la importància com un possible antídoto per a l'escena espanyola:

Los teatros españoles están muy necesitados de una aireación foránea. Y aun cuando actores y autores nacionales superaran en calidad a los de fuera habría muchas razones para alentar visitas extrañas, de la alcurmia artística de la Compañía de Louis Jovet, puesto que ellas contribuyen a ahuyentar el vaho denso de la rutina aun en lo bueno es nociva y da a la postre, en la medocridad.

Así lo entiende el público barcelonés que se ha “volcado”, como vulgarmente se dice, en la admiración y en el aplauso a ese gran actor francés que, sólo por

⁶ Contràriament al que exposa el crític Enrique Rodríguez Mijares, no em consta que Cécile Sorel el representés “en una inolvidable actuación suya en el Goya” (*Diario de Barcelona*, 30-IV-1950). Pel que sé, Sorel va fer una breu estada al teatre Goya entre el 10 i el 16 de maig de 1923, amb un repertori format per *Le misanthrope*, de Molière; *Princesse d'amour*, de Louis Payeu; *La dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas; *Nuit d'octobre*, d'Alfred de Musset, i *L'aventurière*, d'Émile Augier.

⁷ Traduïda per J. Puig Pujades, Joaquim Montero la va dirigir i estrenar al Teatre Novetats, gestionat per Josep Canals, el 12 de juny de 1925. La versió espanyola, adaptada lliurement per M. i J. Linares, es va estrenar al Teatro Cómico de Madrid, el 27 de febrer de 1925, per la companyia de Josefina Díaz - Santiago Artigas. Al respecte, el crític del *Diario de Barcelona* va precisar: “toda vez que esta es producción ya conocida de nuestro público, que tuvo ocasión de verla representada por la compañía de Harry Baur y Andrée Pascal, en francés, en el Novedades; la de Josefina Díaz y Santiago Artigas, y la de Enrique de Rosas y Matilde Rivera, en castellano, en el Barcelona y el Goya, respectivamente; y la dirigida por Joaquín Montero en catalán –la traducción era de J. Puig Pujades–, en el Romea.” (Rodríguez Mijares 1950b).

tres días, ha venido a despejar nuestra atmósfera teatral, recreándonos con el buen arte de una interpretación maravillosa (Junyent, 1950b).

L'excel·lència de la presència de Jouvet a Barcelona lliga també amb el fet que el dia de l'estrena el Teatre Romea fos ple "de un selecto y distinguido público. Y en palcos y butacas lo mejor de Barcelona y lo más escogido de la colonia francesa de esta ciudad" (Junyent, 1950b).

La qüestió és que en sintonia amb una tradició que arrenca sobretot de l'etapa modernista, les representacions de teatre per companyies estrangeres a la ciutat de Barcelona s'adreçaven a un públic restringit i selecte tant des del punt de vist social com intel·lectual.

3.1. *L'école des femmes*⁸

¿Com es podia qualificar el treball d'un actor i director estranger de prestigi, que es presentava per primer cop a Barcelona en un context polític, social i cultural tan diferent del país i la cultura d'on procedia? D'entrada l'elogi de la premsa va ser absolut, com a molt, algun crític va mirar de distingir entre el treball actoral i el de director o entre dos textos dramàtics prou contrastats literàriament.

Quant a la valoració estricta de l'obra de Molière, Rodríguez Mijares va assenyalar, en primer lloc, que "Molière intenta penetrar en el problema de la felicidad conyugal. ¿Cómo ganarse el corazón de la mujer amada? Era una preocupación suya, íntima, derivada de su amor a la pequeña Béjart" (Rodríguez Mijares, 1950a). Ultra parlar també de la figura del gelós Arnolphe, va comparar el personatge d'Agnès amb el de *La dama boba*, de Lope de Vega.

En segon lloc, Zúñiga, probablement un dels crítics més ponderats i preparats de la premsa diària de l'època, a més de copsar-hi ressons de "la farsa italiana" i "de la gracia prodigiosa de nuestro mejor teatro", va voler fer una aproximació a l'obra atès el context de l'època:

De *L'école des femmes* es su rasgo europeo, lo que más nos importa destacar en la hora presente. Porque se intenta desvirtuar a diario cuanto de más sutil ha elaborado dicho espíritu, urge esta comprobación exacta de las más nobles actitudes, tal como se nos ofrecieron anoche desde el escenario del Romea. El teatro adquiere sus mejores títulos de nobleza con esta crítica de las costumbres,

⁸ L'obra, protagonitzada per Louis Jouvet i Dominique Blanchar, va ser interpretada també per Jean Richard, Léo Laparra, René Besson, Monique Mélinand, Michel Etcheverry, Paul Riéger, Georges Riquier i Paul Barge. Els vestits de Dominique Blanchar eren de Pierre Balmain, mentre que la resta del vestuari havia estat confeït per I. Karinska.

puestas en el ridículo de la evidencia. Entonces, las debilidades del ser humano desembocan el tubo de la risa. La ironía mantiene sus fueros imperturbables, allí donde el hombre es dueño y señor de sus destinos. El juego de la inteligencia comprueba en la farsa escénica la fina elasticidad de sus músculos. Existe en la comedia, como en otras tantas de Molière, un deseo de observar al ser humano, y, por el camino del arte, que implica siempre voluntad de difamación, poner en entredicho sus infinitas pequeñeces.

Muy en su punto se halla *L'école des femmes* para tal menester. La burla se hace constante, y, en su verdad escénica, verosímil. Sabe el autor, como pocos han sabido atisbar por el cañamazo de sus asuntos los resortes que anidan en el pecho humano. [...] Y es que Molière no se detiene en lo puramente epidérmico del juego teatral, sino que lo traspasa a cuenta de finura, de espíritu. Entonces, llegamos al propio corazón del hombre, y en su latir escuchamos las pasiones, los afectos, los pecados y pecadillos que, estos sí, son inalterables. Arnolphe, Agnés, Horace, tipos que se recuerdan, porque nos traen, en lo que es pura comedia, una verdad más honda y, por cierto, la seguridad de la permanencia del espíritu europeo.

Pel que fa a l'original i elogiada escenografia de Bérard⁹, el reconeixement va ser total: “delicioso decorado de Christian Bérard, el cual no tardamos de descubrir resolvía hábilmente todos los problemas escénicos que plantea la simultaneidad de episodios base, sobre todo, de las tapias de un jardín que se abren y cierran a vista del público, lo que basta a cambiar el lugar de acción” (Marsillach 1950a). Com també va ser ben acollida la música d'escena de Vittorio Rieti: “una elegancia, que no es ostentación, sino delicadeza, buen gusto” (Zúñiga, 1950a).

Jouvet va ser avaluat per partida doble com a intèrpret i director per part de Manuel de Cala i Luis Marsillach. Per al primer: “Louis Jouvet es un gran actor; su dominio de la escena es absoluto. Él vive su personaje, pero no pierde de vista a los demás, quienes, aun siendo todos muy buenos artistas, están siempre pendientes de su figura rectora, que inunda la escena de optimismo y le da el máximo relieve” (Cala, 1950), mentre que Marsillach va destacar que “posee un dominio maravilloso de la escena, juega admirablemente todos

⁹ “Brusquement, il a l'idée, ou plutôt les idées qui, épousant les nécessités techniques, font du décor la poésie même et réussissent à allier la vraisemblance moderne recherchée et la convention théâtrale du XVII^e siècle: cinq lustres au ciel évoquent la scène louis-quatorzienne et expriment le théâtre. La scène de l'Athénée est haute, Bérard élance excessivement la silhouette stylisée de la maison, il imprime une blancheur uniforme aux murs avec la seule note rouge de rosiers et, d'un coup de puce, efface les fenêtres; il ne se laisse que des ouvertures bénates sur fond de flanelle noire. Il recourt à des tissus de crin brillant et confère le merveilleux des carapaces d'insectes au personnage d'Arnolphe; les couleurs des costumes éclatent dans la blancheur générale du décor, réchauffée par les projecteurs. Inventeur de procédés d'éclairage, Jouvet est orfèvre dans l'art des lumières” (Mignon, 1996: 83).

los recursos, dueño siempre del gesto y la palabra. A su tipo de viejo celoso –celoso y receloso– le dio un matiz burlesco de una gracia incomparable”, ahora que el titllava de director “de excepcional talento” [que] “no pretende nunca oscurecer a sus compañeros” (Marsillach, 1950a).

Com ja he apuntat més amunt, els elogis a l'actriu Dominique Blanchard¹⁰ van ser absoluts i anaven de titllar-la de “deliciosa como actriz y como mujer”, de Marsillach, a l'apunt que Zúñiga feia de “la gracia exquisita” i “la ingenuidad de esta actriz” que “dieron a la pieza y su encanto y su poesía”. El més càustic, el comentari d'Alfonso Flaquer a *La Prensa*:

Joven actriz, victoriosa, caminando por la escena siempre ductil y flexible, dueña absoluta de la más justa entonación, aplaudida como jamás lo fuera nuestra Elvira Noriega.
¡Pero nosotros somos así! (F. 1950)

3.2. *Knock ou le triomphe de la Médecine*¹¹

En comparació amb el text de Molière, la farsa de Jules Romains¹² –una “comedia de suave corte festivo” (Rodríguez Mijares, 1950b)– potser no va crear globalment tantes expectatives en el conjunt de la crítica barcelonina que esmentava muntatges anteriors del text abans de 1936¹³.

¹⁰ Adolfo Marsillach, que era a punt d'estrenar *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, amb el Teatro de Cámara, va anotar també en les seves memòries: “Había visto en Barcelona a una actriz francesa muy joven y muy bueba, Dominique Blanchard (sic), interpretando en la compañía de Louis Jouvet, un día la protagonista de *L'école des femmes* y, al día siguiente, un personaje menos que episódico en *Knock ou le triomphe de la médecine* (sic)” (Marsillach, 1998: 142).

¹¹ L'obra va ser interpretada, a més de Jouvet, per Paul Riéger, Paul Barge, Marthe Herlin, Jacques Monod, Jean Delmain, Michel Etcheverry, Iza Reiner, Wanda, Léo Lapara, René Besson, Paulette Marinier i Dominique Blanchard.

¹² El programa de mà de l'obra ofería un text sense signar, “*Knock a través del mundo*”, en què s'informava de la fortuna de l'obra, estrenada a París (1924), que havia estat reposada onze cops al Athénée i a la Comédie, i de la qual se n'havien fet més de cinc mil representacions en els països de llengua francesa. S'esmentava també que el 1931 Jouvet va girar només amb aquesta obra per Itàlia, Suïssa i Bèlgica, que el 1941 va ser prohibida a França “durante la ocupación alemana”, i va formar part del repertori de la campanya americana (1941-1945). I conclouia: “*Knock* forma parte del repertorio regular de los teatros español, inglés, alemán, italiano y americano del Norte y del Sur. Existen ediciones clásicas de *Knock* para uso de los estudiantes de las universidades inglesas, alemanas y americanas y el texto del mismo está incluido en el programa de exámenes. Tal es la brillantísima carrera de la farsa de Jules Romains que no creemos haya sido superada por ninguna obra moderna”.

¹³ Vegeu supra nota 7. En aquest sentit, Zúñiga anotava que Josefina Díaz i Santiago Artigas: “nos la dieron a conocer con un éxito relativo. Tal vez influyera en ello, naturalmente, lo que estas obras, diseñadas bajo un patrón de gusto teatral, pueden perder al ser trasvasadas a otro odre. Y, no obstante, ya pudimos ver entonces que el éxito mundial de la pieza estaba avalada por el fino espíritu que por su superficie cabrillea” (Zúñiga, 1950b).

Va ser Zúñiga qui va apreciar el fons molieresc de la peça de Romains:

Knock ou le triomphe de la Médecine es una comedia en la que la farsa queda finamente sustentada por la intención de su diálogo y la deformación jocosa de sus escenas. Habría que indicar aquí, lo que ya se ha dicho sin usura: que Romains acertó a dar en el “quid” de una intención molieresca, no por lo que pudiera existir de coincidencia en la burla de la Medicina; mejor dicho de ciertos aspectos, sino especialmente, porque tras ella o ante ella, se formulan una serie de estados de opinión, un sentimiento colectivo que se palpa en el aire de una época (Zúñiga, 1950b).

Per al crític de *La Vanguardia*, la peça no havia envellit i responia a un determinat model de comèdia: “a una visión del teatro, en que el dinamismo estriba más en la acción por la acción, a la manera peliculara, en la garbosidad e incisión de cuanto se dice, en el pensamiento oportuno y en la ironía, como condición, tanto en el comediante como en la vida misma”.

Un altre crític que va dedicar un tracte especial a l’obra va ser Marsillach, el qual va referir-se també a la vigència de l’obra, “puesto que, desgraciadamente, subiste el mal que señala y satiriza: la mercantilización de la Medicina”. En aquest sentit, el personatge de Knock:

es el tipo del hombre ambicioso, cínico y falto de escrúpulos, que existió en todo tiempo y que, según su posición en la vida, recurre a un género u otro de superchería. La máxima “El sano es el enfermo que se ignora”, le permite crear enfermos para después curarles, y eso es toda la obra de Jules Romains, pero la máxima es una de las innumerables máximas que pueden adoptarse para explotar a los demás haciéndoles creer que se les sirve, y en todas las profesiones encontraríamos al profesional que sólo ve clientes, es decir, seres a costa de los cuales prosperar (Marsillach, 1950b).

A Marsillach es deuen també les observacions crítiques a una “comedia” que “está escrita, no ya al margen, sino contra todas las normas escénicas”, fins a qualificar-la d’“antiteatral” amb convicció i rotunditat:

Por de pronto, el autor elimina, desde la primera escena, el elemento sorpresa. Tal como es planteada la situación, no cabe lo imprevisible. El comediógrafo se produce como un conferenciante que empieza por exponer su tesis y después pasa a demostrarla. Pero el hecho todavía es más grave desde el punto de vista teatral: el conferenciante, para demostrar su tesis, se vale de ejemplos que va acumulando con machacona reiteración. En el primer acto ya están incluidos el segundo –en el que vemos los procedimientos de que se vale el gran farsante–

y el tercero, en el que se nos ofrece el resultado previsto. No hay en toda la obra una situación, una palabra, un gesto, que coja de sorpresa al espectador. Cuando entra un nuevo paciente en el despacho de Knock, ya sabemos cómo se desarrollará la escena y cómo terminará.

Malgrat aquestes observacions, Marsillach va reconèixer sense cap ironia “el triunfo del ingenio” de Jules Romains, la qual cosa el va dur a remarcar que “si es recomendable el respeto a las normas, quizá constituya un mérito más triunfar en un propósito, a pesar de haberlas olvidado”.

Aquest cop la tasca de Jovet –“el mejor comediante de la hora presente”, segons el crític de *La Vanguardia*– va merèixer altres consideracions. Per començar, calia tenir en compte que es tractava de la interpretació d’un personatge molt distint al d’Arnophe i que Jovet era també el responsable de l’escenografia. De manera significativa, Marsillach va puntualitzar l’excel·lència del muntatge amb un parell d’apunts. De la interpretació de Jovet, en va qüestionar alguns moviments i “ademanos que no tienen ningún valor expresivo ni importan a la situación. A mi juicio. Pasarse diez minutos enjabonándose las manos, por ejemplo, no significa riqueza de recursos, sino pobreza”. Quant a la interpretació global de l’obra hi havia, a parer del crític de *Solidaridad Nacional*, “excesiva exageración caricaturesca”.

Del conjunt de la companyia, Marsillach va destacar Paul Barge “quien, en el tercer acto, sobre todo, no queda a menos altura que el propio Jovet. Insuperables también Iza Reiner, Jean Delmain, Paul Riéger, Michel Etcheverry y Paulette Marinier. Los demás cumplen con pleno acierto”. En aquest sentit, Zúñiga també va esmentar Paul Barge “quien hizo un impagable doctor Parpalaid”, i al seu torn Junyent va anotar que “supo darnos una versión admirable del médico rural”, mentre que Dominique Blanchar, interpretant un personatge secundari, “bordó un papel ingenuamente cómico de ‘enfermera’ nada agraciada”.

3.3. Julio Coll, Guillermo Díaz-Plaja, una queixa i una anècdota

Punt i a part mereixen les consideracions de Julio Coll, crític de *Destino*, i Guillermo Díaz-Plaja, director de l’Institut del Teatre, que van referir-se a dos aspectes essencials de la personalitat artística de Jovet: la direcció escènica i la interpretació.

Abans de la representació de *L’école des femmes*, Coll va situar la presència de Jovet en un context teatral en què, al cap d’una setmana de la visita de Jovet a Barcelona, s’havia d’estrenar *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, en règim de teatre de cambra (Gallén, 1985: 220-234; Vilaró, 2006:

42-78). Tot i ser obres molt distintes –“precisamente incomparables, opuestas y de calidad muy alejada una de otra”–, Coll va aprofitar l’avinentsa per destacar l’actualitat de l’obra de Molière:

Aquí, en Molière, se discute ya el problema del honor (conyugal), se discute, entre bromas, dimes y directes, el problema de la educación que ha de dárselos a las mujeres desde su más temprana edad; se plantea también la relación que existe entre el dinero y la moral; se ríe de sus personajes, en tanto les hace jugar la dura situación de tener que renunciar a los falsos principios morales con los que se rigen los hombres cuando todo les parece justo mientras estos principios son válidos para ir tirando. En fin, en este Molière hallaremos aún muchas de las cosas que perviven entre nosotros. Nos reiremos con ellas, zaheridas como nos llegan, por el hecho de que aún las alimentamos en el poso más recóndito de nuestro almarío, lo que hoy se llama el subconsciente.

Després d’assenyalar que en Molière “el diàleg es incisivo, lleno de humor, de vivacidad, e ilustre en su intención”, conclouïa:

Sólo he querido constatar la proximidad de dos ejemplares distintos que ponen en evidencia el clima de una época como la nuestra que da la pauta para escribir y aplaudir obras como la de Tennessee Williams. Y, pese a todo, es obra ésta que hay que ir a verla, aunque sólo sea para poner a prueba nuestra sensibilidad. Pero hay también que darse después una vuelta por casa Molière, aunque sólo sea para hacer un enjuague de boca, para mentolarnos el alma con el soplo de ingenio y de verdad de *La escuela de mujeres*, en donde se discute ya, desde hace tiempo, una posición mental y también muy realista del hombre ante la vida de cada día.

Agradecemos, por tanto, el esfuerzo de los que han hecho posible la visita de *Monsieur Jovet* a nuestra ciudad, y la valentía de los jóvenes que van a enfrentarnos con la actualidad más discutida (Coll, 1950a).

L’assistència a les representacions al teatre Romea i a la conferència que Louis Jovet va fer a l’Institut Français, el dilluns 1 de maig, on va parlar de *Knock* i se’n va escenificar un fragment amb l’actor Michel Etcheverry, van significar una autèntica revelació per a Coll. En copsar “la exactitud matemàtica” amb què els esmentats intèrprets havien repetit el que el dia abans havien representat al teatre. El secret de Jovet no era sinó el de “convertir en matemàtic el juego de la escena”, perquè el que motivava l’atenció del crític era el tractament de la “direcció escènica” per part de Jovet amb un elenc d’intèrprets, que poc tenia a veure amb el que s’estilava en el teatre professional de la Barcelona d’aquells anys:

Es decir, el conjunto de comediantes que Jovet lleva consigo, más parece un conjunto de aficionados (de aficionados con afición y talento) que profesionales. Son los que aquí llamamos “característicos” de la escena. No son comediantes que gusten ser clasificados como “galán”, “dama”, “barba”, “cómico”, etc, sino que en cada uno de ellos hay pasta para igual hacer un patán que más tarde fingirse sabio iconoclasta, o como Dominique Blanchar, salir en *Knock* sólo un momento con la apariencia de una tonta, sucia y desdentada enfermera. Sé que muchos de actor criticarán encarecidamente esta postura de severo matematismo. Algunos consideran la escena como un campo de experimentación personal, sólo apto para el lucimiento más empenachado de cada uno de los que pretende convertirse, *ipso facto*, en primer actor de una compañía (Coll, 1950b).

El rerefons és clar: el model de direcció escènica que conreava Jovet xocava extraordinàriament amb la realitat teatral del nostre país, perquè tractava els personatges com si fossin “las piezas de un tablero de ajedrez”, que, “a fuerza de ensayos y disciplina, logra al fin una jugada de jaque mate para la obra”. Com a mostra d’una genuïna manera de fer i procedir, Coll ho exemplificava en dues escenes de les obres representades. La d’Agnès mentre llegeix sota l’atenta mirada d’Arnolphe a *L’école des femmes*, tot deixant clar que “no hay un sólo fragmento que no tenga su justificación y realce escénico”, i la dels dos metges en el segon acte de *Knock*. En aquest cas, feia referència a l’escena en què Knock/Jovet s’ensabonava les mans durant aquells deu minuts, que tant havia desagradat a Marsillach, com he anotat més amunt. Ara, la resposta de Coll va ser ben bé tota una altra:

Son esas sus manos un elemento más en la escenografía de la situación. Vienen a ser algo así como un complemento de la decoración, al tiempo que expresan con eficiencia el papel de coro en el diálogo.

Finalment, es va centrar en el treball concret de Jovet amb els personatges que ell va interpretar, en tant que expressió d’un art “frío, intelectual y calculado”, perquè:

Jovet no convierte el personaje en Jovet, sino que él se desdobra en el personaje. Lo estudia, lo examina, lo desmenuza en sus menores gestos, actitudes y ademanes, y luego lo sirve frío, madurado ya, como un mármol tallado en la figura del tipo que es según lo que ha de decir y hacer. Y una vez estudiado y hecho, Jovet lo irá repitiendo siempre igual, porque el tipo le han convencido y ha de ser así porque es así.

Pero cuando un mármol está logrado, cuando una estatua se la nota palpar, bajo la dura superficie de la piedra, la belleza escultórica se ha logrado, está allí, en la dura actitud del material domado. Esto es Jouvet y éste es su arte profesional de amañador del teatro, que vive para el teatro, que en sólo dos representaciones nos ha hecho gustar la mejor calidad del teatro francés y la mejor ironía de la vieja cultura occidental.

Díaz-Plaja, coneixedor tal vegada d'algun dels escrits de Jouvet sobre l'art teatral¹⁴, va establir la diferència funcional entre el “comediante” i l’“actor” de cara a expressar la seva opinió personal de l'interpret francès:

Para mí, el “actor” es un conductor de las emociones del autor, desde la letra hasta el público. Su misión es la de cauce y su perfección estriba en la honesta límpidez con que el mensaje sea transmitido. El “comediante”, en cambio, pone mucho de su rostro en la máscara; crea matices o los caricaturiza; es más “histriónico”. Sus parientes menores son el “clown” o el juglar; sus antepasados los polinichelas (Díaz-Plaja, 1952: 226-227).

En el cas de Jouvet, el director de l'Institut del Teatre, tot i deixar clara la dificultat de la identificació única amb una de les dues figures, va assenyalar:

Su naturalidad estriba en la elección de sus máscaras. Sin duda que Jouvet ha elegido los más cómodos para su modo de ser histriónico. Conociéndole, en efecto, comprendemos que sus personajes favoritos, el “Topaze”, de Pagnol, o el “Knock”, de Romain, encajan extraordinariamente en su realidad personal. Pero, ¿es cierto esto del todo? La cínica frialdad de estos dos “personajes”, ¿es la característica “personal” de Jouvet? Delicada cuestión. Complicada cuestión.

Misteriosa cuestión. Como en :la psicología de James, no sabemos si lloramos porque estamos tristes, o estamos tristes porque lloramos. Cuando decimos que un papel “le va” a Fulanito, ¿qué queremos indicar? ¿Quién ha moldeado a quién? (Díaz-Plaja, 1952: 227).

Una altra veu crítica, la d'Alejandro Bellver, remarcava la interpretació de Jouvet en el segon acte de *Knock* i aprofitava per deixar-hi una enraonada queixa a les possibilitats de funcionament de la companyia francesa en comparació amb les dues companyies oficials del teatre espanyol:

¹⁴ Així, a l'Institut del Teatre es conserva una edició d'un llibre de Jouvet, *Réflexions du comédien*. [Rio de Janeiro]: Americ-edit [1941], amb la nota següent: “Un certain nombre des pages qui constituent ce volume avaient été antérieurement publiées en un recueil par les soins des Editions de la Nouvelle Revue Critique (Paris 1938. Collection: Choses et gens de théâtre, dirigée par m. Maurice Martin du Gard)”.

No disponemos de espacio para hablar de Jouvet maestro en el manejo de las luces ni del Jouvet de la presentación de decorados, puesto que unos muros que se abren y cierran a trancas y barrancas, para facilitar la mutación de los escenarios, no es alarde para rasgarse la gabardina. ¿Han visto los del Español y el María Guerrero de Madrid? Y la mayoría de las veces, no en un año de preparación para su montaje que es lo que Jouvet necesita, según propia confesión, sino con veinte días cortos (Bellver, 1951).

Un últim detall de l'acollida de Jouvet a Barcelona el proporciona el biògraf Jean-Marc Loubier, el qual ens informa del següent:

En Espagne, à Barcelone, à l'issue du repas donné en son honneur, l'un des garçons du restaurant, Justo Blázaquez, lui remet un poème: Je rime en peu l'espagnol,

Mais en français, j'ai bien peur.
Pardon! Mon dieu! que j' écris
Ce que tira un bon acteur
Cathédrique de la langue
Qui nous a fait grand honneur
Il a voulu bien souffrir
Avec patiente divine
Les plats qu'elle fait comme
Notre modeste cuisine.
Elle sait. Il a mangé "paella".
Cher monsieur: était-elle fine?
Il a mangé aussi agneau,
Il a bu vin, pré-salé,
Talma admiré du présent:
A était [sic] de votre gré
Avec toute admiration
Vous salue
Le poète –garçon.

Enchanté de cet *Impromptu de Barcelone*, Jouvet félicite poliment l'auteur et se tourne vers Moniue en lui glissant: "Ça m'inquiète son "cathédrique". Est-ce mon nez ou mon dos qui lui ont fait penser aux voûtes des cathédrales? (Loubier, 1986: 377-378).

4. MORT DE LOUIS JOUVET

Els testimonis recollits sobre la darrera gira artística de Jovuet parlen d'un home que es trobava ja bastant delicat de salut en un procés irreversible que es va aturar definitivament el 16 d'agost de 1951 (Loubier, 1986: 396-7). Jovuet va morir en circumstàncies semblants a les de Molière o Bérard, mentre estava preparant el muntatge de *La puissance et la gloire*, de Graham Greene, per a la propera temporada.

La premsa barcelonina se'n va fer ressò, el mateix *Diario de Barcelona* va comptar amb un cronista de luxe, el seu corresponsal a París, José M^a Massip, el qual, després d'assenyalar que “el teatro ha consumido su vida”, afegia:

Es el hombre de teatro perfecto en el escenario y entre bastidores con un concepto total de su misión. Quizás sólo pueda compararse hoy en este sentido a Sir Laurence (sic) de Gran Bretaña. [...] Louis Jovuet ha muerto como había vivido, rodeado de actores y telones, de electricistas y bambalinas, de figurantes y gente de escenario, todo este mundo que él amó tanto. Y su perro “Thil 7”, compañero inseparable, a lso pies del lecho (Massip, 1951).

Al seu torn, José Martín feia un repàs a la seva trajectòria artística, incloent-hi la cinematogràfica, tot dient que *L'école des femmes* “pasó a la antologia del mejor arte escénico” (Martín, 1951b). Curiosament l'errava en apuntar que havia estat a Barcelona “hace dos años”. Ben contràriament, Marsillach tenia la memòria molt vívida de la presència de Jovuet a Barcelona l'any anterior fins al punt de recordar algunes de les coses que havia dit: “En la literatura dramática, como en la nutrición –dijo– lo que es substancioso alimenta al actor y al público”. El crític de *Solidaridad Nacional* reblava el clau de la seva altíssima consideració sobre Jovuet:

Jovuet era un actor extraordinario, pero era muchas cosas más. Por de pronto, era un director como quizá no ha habido otro en el mundo. Eso quiere decir que no sólo lucía su talento, ofreciendo al público creaciones geniales, sino que descubría y hacía brillar el talento de los demás. Y no sólo de actores, Jovuet fue el descubridor de Giraudoux, Pagnol y Jules Romains, con lo cual la escena francesa le debe una gloriosa etapa de su historia. El mayor mérito de Jovuet es haber entendido el Teatro como literatura dramática, negándose su alma de artista a dejarse conquistar por vanidades de actor o por conveniencia de comerciante. Primero, el poeta, el creador, el genio dramático, después el intérprete, sirviendo a la idea del literato, dándole vida con su sensibilidad y su formación profesional, por último, muy a lo último, las posibilidades comerciales. Y ahí tienen ustedes una gran enseñanza del espíritu: Jovuet,

pensando sólo en el Arte, no sufrió jamás un descalabro económico, tan frecuentes en el teatro comercial, ese teatro que mide a sus éxitos por el número de localidades despachadas (Marsillach, 1951).

Finalment, Julio Coll recordava que “con él se cierra el ciclo estimulante y magnífico que inauguró Copeau”, del qual només quedava Gaston Baty com a supervivent, i conclouïa:

Nada fue improvisado en su vida. Como tampoco se improvisan las obras. Como un autor, Jouvet recreaba la obra ya escrita. La meditaba y la pensaba como la había tenido que pensar y meditar el autor antes de dársela. [...] Pero en el caso de Jouvet queda, además, la lección de su tenacidad, de su práctica de actor como hombre de oficio (Coll, 1951).

5. CONCLUSIONS

1950 assenyala ja una determinada inflexió històrica en el desenvolupament del règim franquista: el tancament de la postguerra més dura i estricta i l'inici lent i gradual, però irreversible, d'una etapa que veurà el seu esclat a finals de la dècada i el seu màxim desenvolupament en la dels seixanta. En el marc del teatre representat a Barcelona, el 1950 es van estrenar 86 obres – 39 en llengua espanyola; 7 en llengua catalana; 19 revistes; 6 espectacles folklòrics; 1 sarsuela i 14 obres diverses en règim de teatre de cambra o experimental. (Martin, 1951a)

Entre els autors espanyols, apareixien els noms de Jacinto Benavente; José M^a Pemán; Juan Ignacio Luca de Tena; Enrique Suárez de Deza; Horacio Pérez de la Fuente i Joaquín Montaner. Altres referències. les expressions més genuïnes del teatre d'evasió a la postguerra: Víctor Ruiz Iriarte –*El landó de seis caballos*– i José López Rubio –*Celos del aire*– el nou teatre realista espanyol representat per Antonio Buero Vallejo –*Historia de una escalera*– i Julio Alejandro –*Barriada*–, i els inèdits Julio Manegat i Giovanni Cantieri promoguts per derterminats grups de teatre de cambra barcelonins.

En contrast amb aquestes darreres manifestacions, el teatre català oferia una imatge d'inequívoc estancament i difícil renovació artística, un cop el mateix Sagarra havia renunciat a seguir el camí de *Galatea* (1948) i havia recuperat el model del poema dramàtic de preguerra amb *L'hereu i la forastera* (1949), *Les vinyes del Priorat* i *Els comedians* (Gallén, 1985: 138-152).

Com a contrapunt al teatre espanyol i català, determinades manifestacions del teatre estranger d'aquells anys, la majoria de les quals no es podien oferir ni en règim de teatre públic ni privat, i molt menys en llengua catalana, eren acollides per grups de cambra com el Teatro de Cámara, d'Antonio de Cabo

i Rafael Richart, que va representar textos de Thornton Wilder i Tennessee Williams, entre altres. (Gallén, 1985: 220-234).

Alguns dels balanços de la crítica sobre l'activitat teatral barcelonina de 1950 van coincidir a remarcar, entre els fets més importants de 1950, la representació d'*Un tranvía llamado Deseo*, de Williams, i la visita de Louis Jouvet.

La presència de la companyia de Louis Jouvet va ser tot un èxit, amb només quatre representacions va aconseguir 400.000 pessetes de recaptació, (Bellver, 1951) en un context en què, al llarg del mes d'abril, es van estrenar a Barcelona obres com *Francisca Alegre y Ole*, d'Antonio Lara "Tono"; *Víctor*, d'Antoni Casas Fortuny; *Els comediantes*, de Sagarra, i es van presentar companyies de text com la de Lili Murati amb *Tovarich*, de Jacques Deval, adaptada per José López Rubio, o espectacles de revista revisats com *Yola* amb Celia Gámez o *Marque seis cifras*, una revista autòctona, amb Gemma del Río.

Què és el que crida més l'atenció de la breu estada a Barcelona de Louis Jouvet amb dues obres d'innegable referència del seu repertori? Sobretot, el fet d'encarar-se a un home de teatre, una companyia i una manera de fer teatre molt distinta de la que, en línies generals, s'estava acostumat a veure en l'escena catalana d'aquell temps. En aquest sentit, tant Julio Coll com José María Junyent o el mateix Adolfo Marsillach, en un breu apunt de les seves memòries, coincideixen a destacar l'extraordinària professionalitat de Jouvet i el seu grup, avalada per una sèrie d'aspectes i detalls com ara la versatilitat dels intèrprets i la seva subordinació a les necessitats generals de la companyia en funció del text que es representés. Una mostra: l'admirada Dominique Blanchard tant podia fer un paper protagonista a *L'école des femmes* com un de merament episòdic a *Knock*; un clar exemple adreçat als professionals espanyols:

no; lo que me chocó fue que todavía existiera entre los actores españoles ese apollillado concepto de suponer que todos los papeles cortos son malos y de que significa una humillación insufrible aceptar un personaje de veintiocho líneas cuando se ha interpretado otro de doscientas cuarenta y tres (Marsillach, 1998: 142).

Evidentment, la companyia de Louis Jouvet traïa una trajectòria, un prestigi professional i social guanyat a pols, uns pressupostos i unes possibilitats de treball envejables i insòlites, no sé si desconegudes, per a qualsevol grup o companyia professional catalana o espanyola d'aquell temps. Ni tan sols els dos teatres públics espanyols, Español i María Guerrero de Madrid, podien programar, preparar i assajar amb tant de temps una obra com feia Jouvet.

Fos com fos, l'oportuna visita de Louis Jouvet reflectia l'altíssim reconeixement amb què comptava el teatre francès entre la gent de teatre del nostre país, quan encara ni el teatre anglès ni l'alemany de postguerra eren prou o suficientment coneguts pels professionals autòctons. Precisament quan una altra manera de fer teatre tot just començava a mostrar-se i/o a brillar a partir dels cinquanta, amb Beckett a França, el Piccolo Teatro de Milà, o el Berliner Ensemble d'un Brecht, encara desconegut a l'Europa occidental...

Mentrestant, el 1950, Jouvet encarnava com ningú més no podia fer-ho una sòlida tradició francesa en l'àmbit de la direcció, la interpretació i la programació, hereva del Cartel, la qual cosa encara feia més dentetes a la professió catalana. No crec que fos casual ni gratuït que, al cap de quatre o cinc anys, quan es van establir les bases de la futura Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), es pensés en un director procedent del teatre francès com Maurice Sarrazin, director de Le Grenier de Tolosa, per fer-se'n càrrec. (Coca, 1978). Un nou referent francès, vinculat ja, però, a una altra manera de fer artística i també a una determinada política de descentralització del teatre públic.

Arreu d'Europa al llarg dels anys cinquanta es va emprendre un dels processos de transformació del món de l'espectacle més radical i productiu del segle passat. Com si fos una ironia o una decisió capriciosa o estudiada del destí, Jouvet ja no hi era per copsar-ne l'abast i veure'n els primers resultats artístics. De fet, quan va actuar a Barcelona per primer i únic cop, s'havia convertit ja indefectiblement en un mite i en una figura imprescindible per explicar i comprendre una part decisiva de la història del teatre europeu de la primera meitat del segle XX.

BIBLIOGRAFIA

- Bellver, Alejandro (1950). "El mes teatral", *Liceo*, 57, maig, 62.
- Cala, Manuel de (1950). "Presentación de la compañía francesa de Louis Jouvet y *L' école des femmes. Knock ou le triomphe de la Médecine*", *El Noticiero Universal* 1-V.
- Coca, Jordi (1978). *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional(1955-1963)*. Barcelona: Institut del Teatre (Monografies de Teatre, 9).
- Coll, Julio (1950a). "Los tranvías no se llaman Molière", *Destino* 661, 8-IV, 18.
- Coll, Julio (1950b). "Louis Jouvet y la estatua", *Destino* 665, 6- V, 20-21.
- Coll, Julio (1951). "El doctor Knock ha certificado una defunción", *Destino* 733, 25-VIII, p. 19-20.

- Díaz-Plaja, Guillermo (1952). “Louis Jouvet”. In: *La voz iluminada. Notas sobre el teatro a través de un cuarto de siglo*. Barcelona: Instituto del Teatro, 225-227.
- F[laquer], A [lfonso] (1950). “L’*école des femmes* y *Knock*”, *La Prensa* 1-V.
- Gallén, Enric (1979). “Notes per a un estudi de la Companyia Belluguet (1921-1936)”, *Els Marges* 16, maig, 104-115.
- Gallén, Enric (1985). *El teatre a al ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre (Monografies de Teatre, 19).
- Jouvet, Louis (1945). *Prestiges et perspectives du théâtre français. Quatre ans de tournée en Amérique latine 1941-1945*. Paris: Gallimard.
- Jouvet, Louis (1965). *Molière et la comédie classique*. Paris: Gallimard.
- Jouvet, Louis (2009). *Témoignages sur le théâtre*. Paris: Flammarion/Champs.
- Junyent, José María (1950a). “El acontecimiento de anoche en Romea. Presentación de Louis Jouvet con *L’*école des femmes**”, *El Correo Catalán*, 30-IV.
- Junyent, José María (1950b). “2^a de abono Théâtre Louis Jouvet. *Knock ou le triomphe de la Médecine*”, *El Correo Catalán*, 2-V.
- Karsenty, Marcel (1985). *Les promeneurs de rêves*. Paris: Éditions Ramsay.
- Loubier, Jean-Marc Loubier (1986): *Louis Jouvet. Biographie*. Paris: Éditions Ramsay.
- Marsillach, Adolfo (1998). *Tan lejos, tan cerca. Mi vida* Barcelona: Anagrama (Colección Andanzas, 352).
- Marsillach, Luis (1950a). “Romea. Presentación de la compañía francesa de Louis Jouvet con *L’*école des femmes**, de Molière”, *Solidaridad Nacional*, 30-IV.
- Marsillach, Luis (1950b). “Louis Jouvet en *Knock ou le triomphe de la Médecine*”, *Solidaridad Nacional*, 2-V.
- Marsillach, Luis (1951). “En la muerte de Louis Jouvet”, *Solidaridad Nacional*, 18-VIII.
- Martín, José (1951a). “No fue un ciclo pasivo. Consideraciones sobre un año de teatro”, *El Noticiero Universal*, 6-I.
- Martín, José (1951b). “Una gran pérdida para el teatro. Ha muerto el actor francés Louis Jouvet”, *El Noticiero Universal*, 17-VIII.
- Massip, José M^a (1951). “Crónica de París: Ante el cuerpo inerte de Louis Jouvet”, *Diario de Barcelona*, 18-VIII.
- Mignon, Paul-Louis (1996). “Enfin Louis Jouvet vint”. In: Godart, Colette *et alii*. (orgs.): *Athénée-Théâtre Louis Jouv. Paris: Éditions Norma*, 71-133.

- Mignon, Paul-Louis (2009). *Louis Jouvet: un home de science du théâtre: les années d'apprentissage*. Paris: Éditions de l'Amendier.
- Pontes, Heloisa (2006). "Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau", *Pro-Posições*, vol. 17, 3 (1), setembro-dezembro, 95-114.
- Rodríguez Mijares, Enrique (1950a). "Veladas de teatro francés, en el Romea. Debut de Louis Jouvet con *L'école des femmes*, de Molière", *Diario de Barcelona*, 30-IV.
- Rodríguez Mijares, Enrique (1950b). "Veladas de teatro francés, en el Romea", *Diario de Barcelona*, 2-V.
- Rolland, Denis (2000). *Louis Jouvet et le théâtre de l'Athénée. "Promeneurs de rêves" en guerre de la France au Brésil*. Paris-Montréal: L'Harmattan.
- Suppo, Hugo Rogélio (1998). "Louis Jouvet en Amérique Latine (1941-1945): au delà de la propagande de Vichy", *Cahier des Amériques Latines*, núm. 28/29, 187-204.
- Vilaró, Jordi (2006). *La recepció de A Streetcar named Desire a Barcelona (1950, 1961)*. Universitat Autònoma. Treball de recerca dirigit pel doctor Enric Gallén. Programa de Doctorat en Arts Escèniques.
- Zuñiga, Ángel (1950a). "Romea. Presentación de Louis Jouvet con *L'école des femmes*", de Molière, *La Vanguardia Española*, 30-IV.
- Zuñiga, Ángel (1950b). "Romea.- *Knock, ou le triomphe de la Médecine*", *La Vanguardia Española*, 2-V.