

Bernard Shaw a Catalunya durant el Franquisme (1939–1975)

MIQUEL M. GIBERT
Departament d'Humanitats
Universitat Pompeu Fabra
miquel.gibert@upf.edu

RESUM: Es tracta d'un article que pretén recollir la recepció als escenaris catalans del teatre de George B. Shaw de 1939 fins a la fi del franquisme l'any 1975. S'hi fa atenció tant a les representacions de peces traduïdes al català com al castellà perquè així ho exigeix el plantejament de l'article, ja que un enfocament cenyit només a les traduccions catalanes o castellanes afectaria, distorsionant-la, la veritat del conjunt de la recepció durant el llarg període franquista.

PARAULES CLAU: Shaw, teatre, franquisme, Catalunya, recepció, crítica.

TITLE: Bernard Shaw in Catalunya during the Franco period (1939–1975)

ABSTRACT: The aim of this article is to address the reception in the Catalan scene of George B. Shaw's theatre from 1939 until the end of Francoism in 1975. It focuses on the performance of the plays translated into Catalan, as well as those translated into Spanish. The approach of the article requires both groups of translations to be taken into account, since an approach only limited to the translations into Catalan or to those into Spanish would affect, distorting, the truth of the totality of the reception throughout the long Francoist period.

KEYWORDS: Shaw, theatre, Francoism, Catalonia, reception, criticism.

1 Introducció

La producció dramàtica de Bernard Shaw abasta uns cinquanta anys —entre la dècada final del segle XIX i la dels anys quaranta del segle XX—, que es corresponen en gran part amb el temps considerat fins ara com l'inici i la primera plenitud de la contemporaneïtat. Una de les qüestions més importants a què s'enfronta el teatre de l'època és la dialèctica establerta entre les formes teatrals que tendeixen a preservar la dramaticitat aristotèlica de la peça i aquelles que pretenen de dur l'escriptura dramàtica cap a altres orientacions, tal com va estudiar molt bé Peter Szondi en un assaig que ha esdevingut referència indiscutible (Szondi 1988). D'altra banda, històricament, els vint anys que transcorren entre les dues guerres mundials del segle XX —els anys de més projecció internacional de Shaw— són un període d'una gran efervescència teatral, emmarcada per la profunda crisi intel·lectual i moral oberta per l'experiència terrible de la Gran Guerra (1914–1918) —de molt, el conflicte bèl·lic més destructor viscut fins aleshores per la humanitat— i pels intents de donar-hi resposta filosòfica, política i artística. L'avantguardisme literari i plàstic —dadaiisme, surrealisme—, les noves teories del coneixement —freudisme—, la revolució política —bolxevisme,

Nota: Aquest article s'ha realitzat dins el projecte FFI2011-26500/FILO. *Traducción, recepción y relaciones entre las literaturas en el ámbito cultural catalán (1939–1975)*, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

feixisme— són manifestacions diverses, entre moltes altres, d'una voluntat de superar una situació en què l'individu i la societat s'han convertit en essencialment contradictoris i, per tant, radicalment problemàtics. En aquesta circumstància, el teatre es converteix en un aparador esplèndid de les noves sensibilitats, alhora que es veurà obligat, d'una banda, a refermar el llenguatge que li és propi davant l'emergència i la consolidació del cinema i, de l'altra, a cedir-li progressivament el paper d'espectacle de masses, sobretot després de l'aparició del cinema sonor (1928).

El teatre de Shaw ha de competir amb dramaturgies que pretenen reconduir la dramaticitat aristotèlica, com són: l'aparició del teatre simbolista, que lleva a l'home qualsevol possibilitat d'acció dramàtica veritable i «intenta mostrar la impotència existencial de l'home lliurat a un destí» (Szondi 1988: 43); la projecció del teatre irlandès, orientat cap al teatre poètic —William B. Yeats— o cap al teatre moral i social —Sean O'Casey, amb l'Abbey Theater, de Dublín, com a centre d'irradiació—; el teatre de Txèkhov, difós sobretot a Occident en la postguerra europea gràcies a la labor de Georges i Ludmilla Pitoëff, actors russos establerts a França ja abans de la Revolució russa. Allò que crida, de primer, l'atenció en la dramaturgia de l'autor rus és, probablement, el fet que «no hi passa res»; és a dir, res del que és característic de trobar en un drama o en una comèdia tradicionals. En realitat, Txèkhov hi du fins al límit el drama realista burgès com a drama de la vida privada. També ha de rivalitzar amb l'eclosió de l'expressionisme alemany, un corrent dramàtic actiu des de finals del segle XIX, però que arriba a la plenitud immediatament després de la Gran Guerra, entre 1918 i 1922. El drama expressionista —amb arrels en l'obra d'Strindberg i altres— rebutja l'arquitectura del teatre aristotèlic, i organitza la realitat escènica en una sèrie de quadres o seqüències que s'assemblen a un viatge, a un camí iniciàtic, tal com podem veure en diverses obres d'Ernst Töller, també ha de lluitar amb el desenvolupament de l'expressionisme teatral nord-americà, amb la dramaturgia de la falta i l'expiació —d'Eugene O'Neill—, i ja en la segona postguerra mundial, amb les dramaturgies postexpressionistes de la degradació —Tennessee Williams— i de l'anàlisi familiar implacable —Arthur Miller—; amb la producció dramàtica de Luigi Pirandello —també un excellent narrador—, que assoleix un prestigi internacional amb *Sei personaggi in cerca d'autore* (1922). Allò que veritablement pesa sobre els herois de Pirandello són les mirades dels altres, i el fet deixa obert el conflicte entre el personatge i aquests altres. Però, al mateix temps, origina una altra escissió: la que es crea entre el drama pròpiament dit i la representació, la qual cosa fa que la diferència insalvable entre el personatge i l'actor comporti la impossibilitat d'un teatre concebut com a imitació de la realitat. Ha d'enfrontar-se, també, amb el concepte contemporani de teatre polític delineat pels textos teòrics i la labor de direcció escènica d'Erwin Piscator, autor del volum titulat precisament *El teatre polític* (1929), que es convertirà en un punt de referència per a la dramaturgia de pòsit revolucionari. Piscator va ser el primer director d'escena que va usar el film com a instrument dramàtic en emprar-lo en alguns dels muntatges que va dirigir al mateix temps que les escenes teatrals, els cors musicals o les projeccions d'almanacs, amb la qual cosa aconsegueix de bastir una realitat dramàtica que prové de la combinació i la fusió de llenguatges diferents, amb un efecte general analític i distanciador. Cal de tenir present

l'estrena de les primeres peces de Bertolt Brecht —entre moltes altres, *L'òpera de tres rals* (1929), *Grandesa i decadència de la ciutat de Mahagonny* (1930)—, el creador del *teatre èpic*, profundament narratiu, que s'allunya radicalment de la dramaturgia aristotèlica. En les obres brechtianes, l'acció es transforma en narració damunt l'escenari i l'autor no busca suggestionar l'espectador sinó que li ofereix els esdeveniments argumentals com un objecte a observar tot aprofundint en l'experiència distanciadora i reflexiva iniciada per Piscator. Finalment, no s'ha d'oblidar la continuïtat del teatre avantguardista, iniciat amb les obres d'Alfred Jarry que giren a l'entorn del personatge d'Ubu —la primera de les quals, *Ubu, roi* (1896), va provocar un gran escàndol—, que es manifesta en les peces inclassificables de Guillaume Apollinaire, en el teatre de Roger Vitrac o d'Armand Salacrou.¹

A diferència de les formes teatrals esmentades fins aquí, el teatre de Shaw és una dramaturgia de preservació que, d'una banda, segueix el camí de la *well-made play* anglesa —iniciada per Arthur Wing Pinero, Henry Arthur Jones, Oscar Wilde i altres, i continuada per Noël Coward, Terence Rattigan i, en part, J. B. Priestley—, i, de l'altra, incorpora alguns components del teatre naturalista —bàsicament d'Ibsen en el teatre de Shaw—, com ara la reflexió ideològica, la qual cosa la converteix també en allò que s'anomena teatre d'idees. De fet, és una mixtura —Shaw, en realitat, volia que fos una dramaturgia completament oposada a la *well-made play*— amb algunes peces molt reeixides en què l'humor, l'enginy i l'afirmació ideològica es combinen amb mà de mestre, sempre amb la pretensió última de desemmascarar la hipocresia social i les veritats suposades que la nostra societat genera. En definitiva, el teatre de Shaw és una via de manteniment, i alhora renovació, de la teatralitat aristotèlica —paralela al teatre de bulevard francès representat per Marcel Achard, Steve Passeur i, sobretot, Jean Giraudoux i Jean Anouilh. Aquest vessant renovador és el que farà que, en un panorama teatral complex i bigarrat com el de la primera meitat del segle xx —i no cal dir-ho, de la segona—, trobi el seu lloc, no sense dificultats, entre les propostes més brillants des del punt de vista intel·lectual durant un període molt llarg: no oblidem que Shaw no emmudirà com a autor fins a la segona postguerra mundial —després d'una guerra molt més destructora materialment i moralment que la de 1914-1918—, quan el teatre de base existencialista tot just treu el nas a França i poc abans que es comenci a perfilar a la Gran Bretanya el grup dels *angry young men* (Gibbs 2005; Holroyd 1998; Peters 1996; Stone 2002; Weintraub 1982).

Altrament, com s'ha assenyalat (Gallén 1987: 424; 2009: 7-16; Rodríguez-Seda de Laguna 1981: 17-30 i 36-39; Soler Horta 2001: 295-301), la recepció del teatre de Shaw als escenaris no va ser fàcil ni al mateix Londres, com tampoc no ho va ser a París, i encara menys als de Barcelona i Madrid.² Abans de la guerra civil, les representacions de les peces de Shaw en l'escena hispànica van ser sempre de caràcter excepcional, i en el franquisme, sobretot en els anys cinquanta i seixanta, es pot parlar d'una mínima normalització de la presència de

1 Podríem esmentar també les dramaturgies poètiques, molt personals, de Ramón del Valle-Inclán i de Federico García Lorca, però a l'època van tenir una projecció internacional més aviat migrada o nul·la.

2 En un sentit semblant es va manifestar Anna Soler Horta (Soler 2001: 295-301).

Shaw en el teatre espanyol (Rodríguez-Seda de Laguna 1981: 17–47; Isabel Estrada 2001: 234–289 i 362–363; Soler Horta: 306–307), però no pas en l'escena catalana i, molt menys encara, per raons òbvies, en llengua catalana.

2 La recepció crítica

Resulta impossible establir una periodització en la recepció del teatre de Shaw sota el franquisme, perquè en cap moment no es produeix una inflexió en les circumstàncies politicoculturals que justifiquin la periodització esmentada. Crec més efectiu abordar la recepció per títols per obtenir-ne una visió més clara i més eficaç.

2.1 *Pigmalió/Pigmalió*

La crítica es va mostrar, en general, molt satisfeta amb la versió castellana de *Pigmalió*,³ [*Pygmalion*] que va presentar a Barcelona el 1943 una actriu tan prestigiosa llavors com Elvira Noriega, amb una companyia professional privada: la del Teatro de la Comedia, de Madrid.⁴ El fet de tractar-se d'aquesta actriu va afavorir una recepció clarament positiva —i de vegades, molt rutinària (L. F. 1943: 6)— en la qual va destacar l'article d'Alfonso Flaquer en *La Prensa*:

Elvira Noriega triunfó en toda la línea y tiene esta artista tal cantidad de expresión que estuvimos tentados de aplaudirla «cuando no dijo nada», y esto acontece en uno de los cuadros en el preciso momento en que los personajes dialogan y ella «vive», la muda escena de debatirse, al luchar en lo recóndito de su ser la opuesta personalidad de la mujer del arroyo y la gran señora que le infunde el poder sugestionador de «Higgins» a esta moderna encarnación del legendario mito. ¡Bien, muy bien!, señorita Noriega [...] (Flaquer 1943: 4).

Manuel de Cala, en *El Noticiero Universal* subratllava, tanmateix, el treball interpretatiu de conjunt i de l'escenografia i de la il·luminació:

Pigmalió, original producción teatral que hacía años que no se representaba y que ha alcanzado gran popularidad en la pantalla, fue puesta en escena con propiedad y gusto artístico. La interpretación de esta obra adquirió gran relieve teatral de conjunto que realizaron los artistas (C[ala] 1943: 7).

3 Es tracta d'una versió, perquè, segons Julio Coll, que no esmenta el nom de l'autor de la traducció, se n'havia suprimit el primer acte i canviat la intenció de l'escena última (Coll 1943: 23).

4 Estrena a Barcelona, al Teatre Tívoli, el 2–7–1943.

Com era freqüent en les seves crítiques, Josep M. Junyent, en la que dedica a *Pigmalió* en *El Correo Catalán*, oferia al lector dades històriques aclaridores: «Se presentaron [els actors de la companyia del Teatro de la Comedia] con la famosa obra de Bernard Shaw *Pigmalió*, que nos diera a conocer hace años en Madrid Catalina Bárcena [...]».

I hi afegia:

Sin querer establecer comparaciones, bien puede decirse que la interpretación que han dado en las tablas los notables artistas de la Comedia no desmerece de la que se nos brindó en la pantalla, saliendo victoriosos en el esforzado empeño que ello supone y haciéndose merecedores de la mejor acogida por parte del público (J[unyent] 1943: 3).

En el *Diario de Barcelona*, Enrique Rodríguez Mijares escribia:

Bernard Shaw representa en el teatro el espíritu de crítica de las instituciones inglesas, pero llevado a los límites de lo escandaloso. Cuando toma por su cuenta la evocación de personajes históricos hace lo mismo que Albert Savoir: les impone su estilo, su apreciación personal, y le sirven de pretexto para expresar ciertas ideas psicológicas para comentar determinadas leyes generales sobre las cuales se asienta la mísera y débil humanidad. [...] Lo cierto es que, aprovechando las ideas de Ibsen, Shaw da a su teatro un contenido social, pero recubriéndolo de un humorismo extremadamente espectacular (Rodríguez Mijares 1943: 19)

Tot seguit comenta breument *Pigmalió*, i fa una valoració molt positiva de la interpretació d'Elvira Noriega i de tota la companyia.

Juli Coll serà, sens dubte, el crític que es mostrarà més reticent, i no pas per la interpretació ni pels recursos escènics, sinó per la manipulació del text en la representació i pel fons ideològic, que considera demagògic, de l'obra mateixa:

¿Qué podemos decir de *Pigmalió*? Casi nada. Nos robaron el primer acto y nos arreglaron la última escena. Claro que a Mr. Shaw no le importa. En su fuero interno sabe que jamás podrá evitar que profesor Higgins, aunque a él —como autor— le repugne presenciarlo, siempre se case —o lo que sea— con Liza, su nueva Galatea. Como final de comedia le tiene sin cuidado. No en vano el profesor de fonética es un ser superior y su obra, digna compañera de un dios. Mr. Shaw sólo pretendió igualar a Su Graciosa Majestad el Rey a una florista desgredada convertida en hipotética duquesa. Claro que a través de su ingeniosa pirueta sobre la igualdad prefiere elevar —reconociendo una casta superior— una florista al rey que hacer descender el rey a una florista. Aunque siempre nos quede la duda. Para ello se sirve de dioses y palacios. Y con ello pretende sugerirnos una igualdad formal —que no discutimos, por cuanto tiene de semejanza física una mujer con otra mujer— valiéndose atrevidamente de su compás intelectual. Nos gustaría saber el resultado de su experimento maniobrado con una florista no sólo

ignorante e ineducada, sino estúpida o menos inteligente. ¡Ah, entonces...! (Coll 1943: 13).

Les representacions⁵ de *Pigmalió* que Catalina Bárcena va oferir el 1948⁶ al capdavant d'una companyia privada i professional espanyola, van causar una notable expectació en la premsa barcelonina de l'època, perquè l'actriu era una celebritat que, tretze anys abans —segons Junyent, representacions iniciades el 22-11-1935 (Junyent 1948: 5)—, ja havia donat a conèixer en l'escenari del Teatre Barcelona aquesta obra en la versió castellana de Gregorio Martínez Sierra. La majoria de mitjans van fer una valoració entusiasta de l'obra i, sobretot, de la interpretació de Catalina Bárcena:

La obra, para la que no pasa el tiempo, dados sus valores humanos, la profundidad de pensamiento, que la eleva a superior categoría intelectual, y sus facetas psicológicas y acusados perfiles de carácter, es permanente manifestación de vida de una época que tuvo singular significación en el teatro, recogida y ambientada por el genial humorista Shaw, discutido y admirado por todos los públicos. [...] Catalina Bárcena, con su dulce y armoniosa voz, con su gesto, con sus manos delicadas y expresivas, con su talento y su arte, en fin, hizo de todo ese caudal de cualidades, la pura realidad, arrebatando, que la ovacionó constantemente (Cala 1948: 8).

Semblantment, Alfonso Flaquer publicava en *La Prensa*:

Pigmalió, de George Bernard Shaw, la magnífica comedia de señorial finura, cuyo pensamiento fundamental revela el alto vuelo de su discutido autor, no podía tener más feliz interpretación que la nuevamente adjudicada a la protagonista por la señora Bárcena en un perfecto dominio de sus espléndidos recursos [...]. Escasez de espacio y agobio de trabajo nos obligan, bien a pesar nuestro, a forzosa limitación, concretándonos a señalar el rotundo éxito de esta feliz reposición que ha constituido para la Bárcena un triunfo más que añadir a los conseguidos por la genial artista a quien acompañaron en el éxito las principales figuras de su compañía [...] (F[laquer] 1948: 3).

I a *Destino*, G. assegurava que

Ahí brilla en todo su esplendor el arte de Catalina Bárcena. En la Elisa de Shaw la actriz puede dar la trama entera de sus modulaciones. Paralela a la matización de la voz, surge la matización de los ademanes del gesto, de la vida personal de mujer arrebatada a su

5 S'hi usava la versió castellana de Gregorio Martínez Sierra (Cala 1948: 8). Bárcena havia tornat de l'exili el 1947 i, després de la mort de Gregorio Martínez Sierra (10-10-1947), el 1948 va formar una companyia que es va presentar amb *Pigmalió*, l'obra que havia estrenat al Teatre Eslava de Madrid el 1920.

6 Estrena a Barcelona, al Teatre Comèdia, el 28-5-1948.

medio, violentada desde dentro por la magia masculina, independiente del profesor. Catalina Bárcena ha logrado la vida misma con su interpretación de Elisa (G. 1948: 20).

Diferent era l'article que Antonio de Armenteras dedicava a la representació a les pàgines de *Solidaridad Nacional*. El crític elogiava la força de convicció i la malleabilitat de la interpretació de Catalina Bárcena, però també escrivia el fragments següents:

Reposiciones como la que anteanoche ofreció la Compañía Gregorio Martínez Sierra, tan felizmente acaudillada por Catalina Bárcena, tienen un gran valor para ayudarnos a fijar el sentido del tiempo que va transcurriendo en nuestra manera de pensar y sentir. Las obras de Bernard Shaw quedarán siempre como insustituibles documentos de una Europa Feliz, pero ya corroída por los gérmenes de las tragedias que hemos vivido. Pero entonces esas dualidades, que hoy son trágicas y sangrantes, no eran más que motivaciones de obras de la agilidad de la que comentamos. Lo que pretendió estar en contacto con una raíz de la vida, hoy se nos aparece como una pirueta, agradable siempre, pero con su poco de angustiosa irresponsabilidad. [...] La versión de Martínez Sierra que fue representada, aparte de la supresión del primer acto, el que transcurre en el atrio de San Pablo, suaviza mucho y transforma algunas expresiones del original, acentuando la nota de contraste frente a la puramente de ideas. Eso disminuye el valor documental de la obra, pero justo es reconocer que si bien se trata ya de algo distinto, no deja de ser agradable e inteligente (A[rmenteras] 1948: 3).

En *La Vanguardia Española*, Ángel Zúñiga assegurava que l'excel·lent interpretació de Catalina Bárcena constituïa un nou èxit en la seva carrera. Però manifestava una certa reticència cap al conjunt del teatre de Shaw, segons ell, massa limitat a unes conjuntures històriques molt concretes i que no pot satisfer plenament un públic que hi busqui la transcendència veritable:

Esta magnífica obra de Shaw tiene este gran hechizo constante que da el dominio de la paradoja. No obstante, el mundo de Shaw queda demasiado circunscrito a las ideas de su época. Es un magnífico documento de su tiempo, de eso no cabe la menor duda. Pero ver en los ideales fabianos de su momento la panacea que había de curar todos los males, el conflicto de clases o el de sexos que en él siempre apunta a lo meramente social o, como en Taine, a lo ambiental, sonará a pura circunstancia para quienes, puestos en la dimensión de lo eterno,⁷ vean en los conflictos del mundo, las flaquezas del propio corazón humano (Zúñiga 1948: 9).

⁷ La retòrica d'aquesta expressió resulta molt reveladora en el context cultural i polític espanyols de l'època.

Tot i així, entrant en relativa contradicció amb ell mateix, considera que «cualquier obra de Shaw que lleve a la escena problemas fundamentales, indica a las claras la calidad firme de su teatro. Aun en el caso de *Pigmalión*, que para muchos representa una deliciosa comedia, quedan flotando esos magníficos interrogantes» (Zúñiga 1948: 9).

També en commemoració del centenari de Shaw, els selectes aficionats de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) van dur a escena *Pigmalió*, en versió catalana de Joan Oliver,⁸ de l'obra de l'autor irlandès. Altrament la tria del muntatge de *Pigmalió* no respon només a criteris estètics sinó també a la temàtica sociolingüística de l'obra que, en la versió de Joan Oliver, que l'ambientava en la Catalunya dels anys cinquanta —en plena repressió franquista de l'idioma—, incidia directament en la situació de la llengua catalana com a problema social i, indirectament, nacional (Urgell 1964) (Gibert 1995: 563–633). Oliver hi intenta mostrar una realitat de present continuat i que afecta indefugiblement l'espectador hipotètic de la comèdia. A més, reforça aquesta aposta pel present ambientant el primer acte de la versió a l'atri del Palau de la Música, un indret del tot emblemàtic per a determinats sectors de la burgesia catalana. D'altra banda, el present de la dècada dels cinquanta —posem per cas el 1957 mateix— havia de tenir un punt de referència inevitable en el conjunt social català i espanyol: el franquisme. I la versió oliveriana de la comèdia de Shaw subratlla aquest present amb tres elements reveladors: l'esment de les dificultats per parlar en públic; la presència d'una burgesia de nous rics —que el públic de l'estrena podia vincular als negocis grassos i tèrbols de la postguerra, al món dels estraperlistes— i l'elaboració d'un dialecte literari popular-marginal.

En *El Noticiero Universal*, Manuel de Cala feia un gran elogi de la labor d'Oliver i de la interpretació de Montserrat Julió:

La obra se presta al cambio de ambiente [del Londres de primers del segle xx a la Barcelona dels anys cinquanta del mateix segle] sin perder sus matices ni el sentido de tiempo y lugar. El adaptador lo ha recogido fielmente y lo ha estructurado con ingenio y habilidad teatral, dándole un fino y sugestivo aspecto de novedad que impresionó al público.

La actriz Montserrat Julió, formada en la escuela de Margarita Xirgu, hizo gala de sus facultades de actriz, interpretando magistralmente el personaje Rosita, la florista protagonista de la obra [...] (Cala 1957: 17).

Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán* (J[unyent] 1957: 9), i Aurora Díaz Plaja, en *Solidaridad Nacional* (D[íaz] P[laja] 1957: 11), potser Joaquín Montaner en *La Vanguardia Española* (Anònim 1957: 26)⁹ i F. Torres Nos, en *La Prensa* (Torres Nos 1957: 10), feien una valoració clarament positiva d'aquesta versió catalana de *Pigmalió*. Díaz Plaja plantejava en el seu article una qüestió que potser no era del tot fruit de la innocència: «Nos hemos

⁸ Estrena a Barcelona, al Teatre Romea, el 28-5-1957.

⁹ Joaquín Montaner signava una altra crítica teatral a la mateixa pàgina del diari.

preguntado muchas veces por qué las obras teatrales escritas con brío y representadas con salero han de ser en sesión única» (D[íaz] P[laja] 1957: 11).

C. Martí Farreras feia un elogi general, a *Destino*, de la representació de l'ADB, i subratllava la importància de la labor d'Oliver en l'aspecte lingüístic i el trasllat de l'acció a Barcelona, que va permetre al traductor de resoldre el problema de l'argot: «el «slang» londinense de la florista es aquí la jerga espantosa —el lenguaje del «chava», para entendernos— sobre el cual, por si fuera poco, crepita el persistente acoso del bilingüismo» (Martí Farreras 1957: 37).

El resultat de l'opció va ser òptim, així com acurada la interpretació dels actors de l'ADB i de Montserrat Julió, que va encarnar una sensacional Roseta i va dirigir excellentment l'obra.

La crítica brevíssima, sense signar, del *Diario de Barcelona* remarcava el caràcter d'homenatge al gran dramaturg que tenia la representació en català per l'ADB de *Pigmalió*. Fa un elogi ràpid, i bastant formulari, de la interpretació i remarca només que «en la labor de adaptación del señor Juan Oliver quedó constancia de una función realizada con todo cariño y esmero» (Anònim 1957: 30).

La visita de la Companyia d'Adolfo Marsillach a Barcelona per representar-hi en el Teatre Poliorama *Pigmalió*, en traducció castellana de José Méndez Herrera, va ser molt ben acollida per la crítica.¹⁰ Tant Marsillach com la crítica encara devien tenir molt present l'èxit internacional obtingut l'any anterior (1964), per *My Fair Lady*, un film nord-americà dirigit per Georges Cukor i protagonitzat per Audrey Hepburn i Rex Harrison.¹¹

En *El Noticiero Universal*, Julio Manegat hi feia un gran i extens elogi de la interpretació i de la direcció de l'obra, elogi que es concretava, sobretot, en la labor de director i actor d'Adolfo Marsillach i en la d'interpretació de Marisa de Leza. Tot i que, amb una certa contradicció, afirmava que

A la obra podrían tal vez encontrársele *peros* si pretendiésemos encajarla en nuestros años, en el panorama del hombre y la sociedad de nuestros días. Y sin embargo también es cierto que, bajo otras características, el mito de Pigmalió se ofrece vivo en nuestros días y que la pureza teatral, dentro del mundo de Bernard Shaw, dentro de la farsa, dentro, si ustedes quieren, de la irrealidad, se conserva y palpita ante nuestros ojos porque se trata de un escritor indiscutible (Manegat 1965: 40–41).

D'altra part, Manegat fa un elogi de la traducció castellana de José Méndez Herrera, una qüestió sobre la qual escriurà també Antonio de Armenteras en *La Prensa*:

La sensibilidad de exquisito poeta que es José Méndez Herrera se acusa a través de la cuidada versión que ha hecho de la tantas miles de veces representada, en todos los

¹⁰ Estrena a Barcelona, al Teatre Poliorama, el 18–4–1965.

¹¹ La pel·lícula no es va estrenar a Barcelona, però, fins el mes d'abril de 1966, doblada, al Cine Alcázar.

idiomas, comedia; versió en la que, como es natural, ha respetado el texto original. Pero lo realmente extraordinario y nuevo es la feliz, genial concepción que, acerca de cómo debía de ser interpretada la obra tuvo Adolfo Marsillach; y, después, la forma como había de ponerse en escena.

Marsillach afirma que para diferenciar las formas de hablar de los personajes, huyó de todo lo que pudiera oler a casticismo o acento característico de cualquier región o provincia española. A tan inteligente idea acompañó el más brillante resultado. Y, por otra parte, se apartó por completo de ese tono severo y rígidamente distinguido que caracterizaron las representaciones y proyecciones cinematográficas que de *Pigmalió* hasta ahora habíamos presenciado, para comunicar a la acción el aire divertido y desenfadado, y el ágil movimiento de la mejor farsa (Armenteras 1965: 11).

En *Diario de Barcelona*, María Luz Morales aprofita l'atractiu inqüestionable de la versió de *Pigmalió* encapçalada per Adolfo Marsillach i Marisa de Leza per fer una reflexió elogiosa sobre l'art escènic:

[El bon teatre, com *Pigmalió*,] es un espectáculo completo (lo que no podrán nunca darnos ¡ay! los sucedáneos —o sucesores— del teatro legítimo. Es una pura delicia para los ojos, para los oídos, para la inteligencia... ¡tantas veces olvidada!, desdeñada, la pobre, en el complejo quehacer teatral (Morales 1965: 23).

Possiblement, Enrique Sordo va publicar les reflexions més representatives del conservadorisme politicosocial de l'època en l'article crític sobre el *Pigmalió* de Marsillach. E. Sordo escrivia:

[...] sí puede asegurarse objetivamente que el humor de Shaw es lo que más vigencia conserva aún de su teatro. Hijo fidelísimo de su época, se embarcó en aventuras doctrinales demasiado limitadas, lucubrando sobre el feminismo, el evolucionismo, el ingenuo socialismo fabiano, el determinismo y otras derivaciones teóricas de estas posiciones, hasta quedar hondamente inserto en su momento histórico, sin mucha posibilidad de proyección para los inmediatos futuros. Curioso producto de una iconoclastia entre marxista i nietzscheana, fustigó con su humorismo profundamente británico [...] las irregularidades y los inmovilismos que creyó observar en torno suyo. Pero casi todo su teatro —y los vastos prólogos, sin los cuales resulta casi ininteligible aquél— desprende hoy cierto aroma arqueológico e inoperante. Sólo el humor, intemporal casi siempre, florece con relativa eficacia en sus obras (Sordo 1965: 14).

Segons Sordo, en definitiva, *Pigmalió* perdura per la gràcia i la força de l'humor i no pas per altres consideracions com «la intención didáctica de la obra, [que] es bastante ajena a nuestros públicos (y es posible que también lo sea a los ingleses de hoy)». Finalment fa un ampli elogi de la direcció, interpretació i escenografia i figurins —de Francisco Nieva.

En *El Correo Catalán*, Josep M. Junyent —sense fer aquesta vegada cap mena de retret a l'autor ni a l'obra— valora molt positivament el *Pigmalió* de Marsillach perquè:

Los elementos escénicos están aprovechados hasta el máximo. Las luces se han aprovechado de forma inteligente. Todo da el clima sin *impresionar*. Sin embargo, lo realmente admirable es la conducción de los actores en el escenario, aprovechado *in totum* según las posibilidades ofrecidas por el decorado y el mobiliario, ajustado al realismo del tiempo que se evoca (Junyent 1965: 30).

Sobre aquesta base, resulten magnífiques les actuacions d'Adolfo Marsillach i Marisa de Leza, al capdavant d'un conjunt excellent. D'altra part, Junyent assegura que la representació de *Pigmalió* per la Companyia d'Adolfo Marsillach era un «verdadero desquite» que Barcelona devia a Bernard Shaw.

Porque el *Pigmalión* que años atrás ofreciera a bombo y platillo Martínez Sierra, sobre ofrecérselo truncado —sólo en el primer acto suprimió tres escenas—, con un final totalmente inventado y sin el epílogo, fue una representación extravagante y una interpretación apagada, deslucida, incomprendida. Adolfo Marsillach y Marisa de Leza borraron anteanoche el desaguisado de Martínez Sierra, mostrándonos al auténtico Bernard Shaw en una de sus obras maestras (Junyent 1965: 30).

En canvi, en la crítica a *Tele-Exprés* C. Martí Farreras es mostrava disconforme amb l'opció que Marsillach havia fet davant del text de Shaw:

Se trata como el lector sabe, de una de las obras de repertorio [*Pigmalió*] más popularizadas y que cuenta, además, con el respaldo de versiones cinematográficas que redondearon su divulgación. El problema, el pasarla de uno a otro idioma estriba radicalmente en su *posibilidad* de traducción [...] o en recurrir obligatoriamente en una adaptación que nos sitúa, en tiempo y espacio, según pueda considerarse más conveniente. Adolfo Marsillach se ha inclinado por el primero de ambos sistemas — punto de vista que no compartimos— pero lo ha hecho como ya era presumible, con un tacto y una discreción acusadísima, rehuyendo cómodas y falsas fórmulas y cargando el acento en el aspecto argumental de la obra (Martí Farreras 1965: 17).

Deixa, després, constància d'una direcció i d'unes interpretacions excellentes, un adjectiu que es pot fer extensible a l'escenografia, els figurins i la il·luminació, així com a l'acolliment que el públic de l'estrena va dedicar a l'obra.

Frederic Roda parla en *Destino* de manera clara —i molt característica de les difícils relacions entre empresaris i crítics— de quina era la raó per la qual encara no havia vist l'obra:

El Domingo de Resurrección interrumpí mis modestas vacaciones campestres y «bajé» a Barcelona para presenciar estrenos y darles cuenta a ustedes. Pero en la taquilla del Poliorama, con burocrática corrección, el señor Martínez me comunicó que la empresa Balañá había decidido no reservar entradas para esta revista. En realidad, esas entradas son un gesto de atención de las empresas hacia ustedes, lectores de *Destino*: una vieja y noble cortesía teatral que, en su nombre, agradezco cada vez que es dispensada y a la que correspondo con la autenticidad de mi juicio. Naturalmente, ni ustedes ni yo tenemos *derecho* alguno a que sean amables con nosotros (Roda 1965: 67).

I continuava així, en una línia liberal:

Por Shaw y por Marsillach, les recomiendo que vayan a ver la obra, como haré yo en cuanto pueda, con independencia de la atención de los señores Martínez y Balañá. Por si en algo puedo ayudar a ver más y mejor la obra, tengan en cuenta las siguientes notas.

El problema que en realidad y mayormente a Shaw le importaba era el espíritu-lenguaje. O sea, que el lenguaje, la manera de expresarse, no sólo es producto de un espíritu más o menos elevado sino que *recrea* (re-crea) ese espíritu. Hablar bien ennoblece. Hablar es una forma de pensar, la única forma de pensar quizás. Se dice que la utilización de una lengua es derecho natural porque lo es el pensar. Libertad de pensamiento es libertad de expresión en lengua propia (Roda 1965: 67).

Pel que fa a *Revista Europa*, el crític anònim s'hi manifesta entusiasmat per la labor de la companyia que encapçala Marsillach i per la sensibilitat i pulcritud de la direcció de la peça:

Barcelona ha visto una demostración poco menos que perfecta de lo que es Teatro. Ahí está el primer y gran agradecimiento que todos debemos a Adolfo Marsillach. [...] Si su tema central [de *Pigmalió*] puede estar hoy algo lejos de las problemáticas actuales, Marsillach ha sabido —inteligencia se llama a eso— arroparla en un montaje y una dirección rabiosamente actual, cuidando el matiz hasta lo insospechado y soslayando con calidad el problema de los coloquialismos locales (Anònim 1965: 21).

El centenari del naixement de Pompeu Fabra va motivar la reposició de *Pigmalió*, en la versió de Joan Oliver, al Teatre Romea,¹² en sessió única i amb una companyia d'aficionats encapçalada, però, per una actriu professional: Montserrat Carulla. Aquesta representació única és important políticament i sociològicament perquè serà la base de les dues setmanes de representacions de l'any següent (1970) per una companyia, totalment professional, encapçalada per Montserrat Carulla, que continuarà oferint la versió d'Oliver.¹³ És més que

12 Estrena a Barcelona, al Teatre Romea, el 17-2-1969.

13 Vegeu, més endavant, la nota corresponent a aquestes representacions de 1970.

significatiu que les primeres representacions professionals de Shaw en llengua catalana no es poguessin posar en escena fins al 1970.

En *Diario de Barcelona*, S. C., assenyala de primer que «[...] estupenda la versión de Joan Oliver, trasladando la comedia británica a escenario y habla catalanes, actualizando el mito y dándole color y aire barcelonés, en una de las más loables labores de adaptación que conocemos». Però després n'assenyala una limitació greu:

Existió un «pero» importante en la interpretación, cosa lógica de esperar, ya que se trataba de aficionados que, además, con escasas excepciones, acusaban la larga ausencia de los escenarios. Muchos de ellos no habían vuelto a trabajar en el teatro desde que desapareció la Agrupació Dramàtica y ello se puso en relieve. Hubo más voluntad que acierto, y ese desequilibrio se vio aun subrayado por la presencia de Montserrat Carulla, estupenda actriz profesional que hizo una Roseta Fernandes —el equivalente catalán de Eliza— extraordinaria (S. C. 1969: 22).

Julio Manegat, en *El Noticiero Universal*, remarcava que li semblava molt encertada la tria de l'obra perquè «viene a ser [...] como un homenaje a los estudiosos de la lingüística». I hi afegia: «La versión de Joan Oliver es sencillamente extraordinaria, precisa, matizada hasta lo inverosímil, cálida y hermosamente literaria. Junto a tanta mediocridad de traducción como nos llega, en el idioma que fuere, una recreación como la de Oliver me parece admirable».

I tot seguit feia unes consideracions molt ambigües sobre la capacitat d'atracció del teatre català:

Lástima que no se represente más esta versión. Claro que a sesión única el público catalán se vuelve loco por sus cosas, pero si durara unas semanas, o tan sólo unos días... Recuerden, recuerden el inútil esfuerzo realizado por Ricard Salvat. En estas sesiones únicas se congrega, más que buenos aficionados al teatro, buenos aficionados a Cataluña y a sus cosas. Algo muy noble, en efecto, pero que no levantará jamás al teatro catalán (Manegat 1969: 28).

Segons Manegat, la interpretació només va ser discreta, amb l'excepció de Montserrat Carulla, l'única professional que hi intervenia: «Tal vez es una de las mejores interpretaciones que le he visto a Montserrat: inteligente, sensible, llena de desgarro y de delicadeza». La direcció, de Rafael Vidal Folch, «muy sensible y acertada» (Manegat 1969: 28).

En canvi, en una crítica en *La Prensa*, Antonio de Armenteras és molt més positiu en la valoració de la interpretació. Després d'elogiar la versió d'Oliver, escrivia:

Sirvió a tan magnífico texto una inteligente dirección escénica de Rafael Vidal Folch y una interpretación irreprochable, sobre todo por parte de Montserrat Carulla, cuya destacada profesionalidad se hizo bien patente, aunque no llegó a oscurecer los aciertos

que jalonaron las interpretaciones, irreprochables y seguras, de Enrique Sordo y Jorge Torras al encarnar los otros dos personajes importantes de esta obra tan celebrada mundialmente. Los restantes intérpretes acusaron entusiasmo y dominio de los papeles (Armenteras 1969: 15).

Jesús Val, en *Solidaridad Nacional*, es va expressar més cruament que els altres crítics: «Montserrat Carulla fue la salvadora de la representación que, de no haber sido por ella, hubiese acabado *malament*». Així i tot, també deixa constància que el públic, que omplia el teatre, va aplaudir calorosament la representació d'homenatge a Fabra (Val 1969: 14).

Celestino Martí Farreras, a *Tele-Exprés*, valora positivament la direcció, la interpretació —sobretot la de Montserrat Carulla— i l'escenografia. Però l'article resulta especialment interessant per la reflexió inicial que fa el crític:

Hace doce años que la Agrupación Dramática de Barcelona —un esfuerzo sostenido y meritorio para evitar la mudez total del teatro catalán— puso en escena en el Palacio de la Música esta agudísima versión de la famosa comedia de Bernard Shaw, ahora repuesta en sesión de homenaje a Pompeu Fabra, dentro de los actos que han conmemorado el centenario del nacimiento del gran ordenador de nuestro idioma. Y poco después, en unas breves frases que precedían la edición del texto, Oliver escribía, refiriéndose al teatro catalán en aquel momento, que no pasaba de ser «magnífico solar, con vestigios de importantes ruinas, barracas, pedruscos y algún que otro quiosco de yeso de estilo vagamente balcánico». En el mejor de los casos —decía— nuestro teatro vive únicamente la hora de la esperanza.

El lunes, finalizada la representación, Joan Oliver —¡doce años después! como en los folletines— pudo repetir los mismos conceptos, ya que el marasmo persiste. El clima, en esta noche de homenaje a Fabra, fue ciertamente cálido y entusiasta; pero la situación real de nuestro teatro, pese a dos o tres tentativas beneméritas, sigue en unas zonas de vaguedad lindantes con la pura inexistencia ([Martí] F[arreras] 1969: 24).

Joan Anton Benach, en *El Correo Catalán*, des del començament de l'article vol deixar clara la principal circumstància immediata de la representació:

La obra fue llevada a escena por un cuadro de aficionados no sabemos si presididos o meramente «reforzados» por Montserrat Carulla. Que la representación de la famosa pieza tuvo un sello «amateur» no cabe la menor duda, como tampoco puede haberla respecto a la dignidad que desde este nivel no profesional tuvo la dirección de Vidal Folch y el montaje escenográfico (Benach 1969: 27).

I continua així:

Conviene hacer notar que asistíamos a un homenaje y que la representación tenía por este motivo un carácter extraordinario. Es así como se explica la entusiasta acogida que el público dispensó a todo el equipo teatral al final de cada cuadro y, en especial, al término de la obra. Pero por este mismo carácter extraordinario y por la intencionalidad concreta del homenaje —oportuno en todos los sentidos—, nos habría gustado encontrar en el conjunto interpretativo un mejor adiestramiento, una mayor seguridad en su labor, menos vacilaciones de las que acusaron algunos de sus elementos (Benach 1969: 27).

Finalment, Benach elogia per diversos motius la intervenció d'Oliver:

Hemos dejado para el final una referencia a la labor de Joan Oliver. [...] En primer lugar por la extraordinaria calidad que ofrece «su» conocido texto de *Pigmalió* y, en segundo lugar, por la meditada e inteligente glosa que hizo del homenaje a Fabra al término de la representación. Joan Oliver expresó con un gran sentido histórico, con precisión, cautela y fervor el sentido del hecho cultural a que acabábamos de asistir. El poeta fue largamente aplaudido (Benach 1969: 27).

Frederic Roda va publicar a *Destino* una crítica en la qual, a propòsit d'un text dramàtic adequat al centenari de Pompeu Fabra, assenyalava:

Podría haberse elegido *Gente bien* como final pintoresco del año fabriano: pero a pesar del vigor implacable de la sátira rusiñolesca, la selección de *Pigmalión* en la adaptación a nuestro medio de Joan Oliver me parece más clásica, más universal.

Bernard Shaw acudirá como testigo final, con su fábula literaria, al victorioso proceso de Fabra. La pequeña florista londinense que aullaba su «slang» en la puerta de la catedral de San Pablo, ahora es la desgarrada Roseta Fernández, nacida en el Arc del Teatre y que acude con su mercancía al zaguán modernista del Palau de la Música (Roda 1969: 43).¹⁴

L'article més analític —i més influït pel pensament marxista—, el va publicar Xavier Fàbregas a la revista *Serra d'Or*. Després d'unes consideracions sobre l'oportunitat d'haver escollit la versió catalana d'Oliver de *Pygmalion* com a homenatge a Pompeu Fabra en el centenari, parlava de la lectura que es pot fer del text de Shaw —el canvi de classe social, els

14 El març de 1970 *El Correo Catalán* —també *La Vanguardia Española* i algun altre diari— van anunciar dues setmanes de representacions de *Pigmalió*, en versió de Joan Oliver, al Teatre Romea, per tal que el text arribés a un públic ampli i tenint en compte que Montserrat Carulla havia assolit un gran èxit l'any anterior fent el paper de Roseta Fernandes, amb el qual va guanyar el Premi d'Interpretació Femenina en el Cicle de Teatre Llatí del setembre de 1969. Les representacions plenament professionals es van dur a terme entre el 9 i el 22 de març de 1970 (Anònim 1970: 36).

perills del desclassament— i anotava les preguntes essencials que, al seu entendre, es feia l'autor irlandès:

el drama resta ambigu. ¿És possible la *fugida* individual de la classe a la qual hom pertany? ¿Fins a quin punt la societat capitalista, i, per tant, classista, està en condicions de reabsorbir el trànsfuga? ¿Quines perspectives d'adequació pot oferir-li? Per dir-ho d'una manera més concreta: ¿cal escollir entre la solució individual menada al marge de la pròpia classe, o la lluita col·lectiva portada a cap des de dins d'ella mateixa? (Fàbregas 1987: 22).

Altrament, assegurava:

L'originalitat de Shaw, hem de cercar-la en els seus dots personals —la seva gran capacitat per al sarcasme i la paradoxa—, en el seu ideari socialista, cada cop més temperat, i en la incorporació de la densitat conceptual ibseniana, envers la qual servà sempre una fidelitat admirable però possiblement massa estàtica (Fàbregas 1987: 22).

Segons el crític, la direcció de la versió presentada al Teatre Romea resultava massa *tímida*.

I a més aquesta tímidesa respectuosa no s'adeia amb la rotunditat del text de Joan Oliver; Oliver sí que aprofundia el drama de Shaw i l'incorpora sense titubeigs al nostre món de postguerra [...] La direcció [...] es mostrà inoperant de cara als actors; per això no podem parlar de conjunt interpretatiu, sinó d'encerts o desencerts individuals (Fàbregas 1987: 23).

I acabava amb la reflexió següent:

Davant el desolat panorama del nostre teatre professional, l'èxit de *Pigmalió* és, però, ambivalent; i la impressió que em va fer [la presència excepcional de públic al Romea] és més aviat pessimista. Un homenatge a Fabra efectiu i autèntic només podria consistir, al meu entendre, en una temporada programada previsorament, amb una companyia titular i estable i amb la participació d'unes capes del nostre país que no es van poder permetre d'acudir a veure *Pigmalió*: Roseta Fernandes, en el present cas, s'hauria quedat al carrer (Fàbregas 1987: 23–24).¹⁵

15 Ràdio Barcelona, dins el programa de radioteatre *El teatro en su hogar*, el 24-1-1965, a les 22.15 h, ja havia ofert als oients *Pigmalió*, en traducció castellana.

2.2 *O'Flaherty V. C.*

L'estrena d'*O'Flaherty V. C.*, es va produir en una de les sessions anuals d'un grup del teatre de cambra: el Teatro de Arte, dirigit per Marta Grau i Arturo Carbonell,¹⁶ per a un públic que la premsa de l'època anomenava *de cambra* o *selecte* (Gallén 1985: 188–195 i 201–207), és a dir, un públic burgès, més o menys il·lustrat que acudia a la representació, sovint única, d'uns aficionats *selectes* que duïen a l'escenari peces considerades inadequades per a un públic majoritari i que, per tant, no es representaven en els teatres comercials. La tradició ja venia de finals del segle XIX i en els anys quaranta i cinquanta del segle XX encara era viva.

El Teatro de Arte va escenificar al Teatre Barcelona, en una mateixa sessió, *El tiempo es un sueño*, d'H. R. Lenormand, i *O'Flaherty V. C.*, de G. B. Shaw.¹⁷ Tenint en compte la circumstància de la representació, l'atenció que li va dedicar la premsa va ser escassa —en alguns diaris, com *El Noticiero Universal*, un elogi formulari al «elevado tono artístico» que directors i actors van saber donar a la representació (Anònim 1946: 9). P. en *La Vanguardia Española* era una mica més explícit:

Otra de las obras presentadas ayer en el Teatro Barcelona es la comedia en un acto de George Bernard Shaw *O'Flaherty V. C.*, escrita en 1915 como propaganda contra el reclutamiento en Irlanda, prohibida entonces por la censura que no permitió su estreno hasta finalizar la guerra. En ella todo el genio satírico del fino humorista irlandés adquiere su mejor y más espectacular valor, en una amalgama de críticas de las que no se libra ni Irlanda ni Inglaterra, ni sus respetables instituciones (P[edret Muntañola?]. 1946: 2).

En canvi, Juli Coll escrivia a *Destino*:

Es un teatro [el de Lenormand, molt prestigiat en el període d'entreguerres (1918–1939)] al que le faltan problemas vivos, todo es disección, manejo absurdo de una vida interior que raya en la locura, la manía persecutoria, exactamente con lo patológico mental. En cambio, con *O'Flaherty V. C.*, que es del todo una obra característica de Shaw, siendo del mismo tiempo, está ya al otro lado. En aquella, a fuerza de querer escrutar lo inescrutable, los personajes parecen escapados de un manicomio. En la de Shaw, a fuerza de eludir por vía dialéctica los problemas íntimos del individuo, entra en los terrenos de una razón exterior, viva, ágil, acaso volatinera y demoleadora, pero siempre viva y que puede verse con los ojos de la cara. Ese *O'Flaherty* que discute con sir Pearce sobre patriotismo, guerra, sociedad y familia, en un corto acto lleno de aciertos brillantes, es al mismo tiempo un tipo de carne y huesos (Coll 1946: 20).

¹⁶ Estrena a Barcelona, al Teatre Barcelona l'11–6–1946. Marta Grau i Arturo Carbonell eren professors de l'Institut del Teatre, i els intèrprets, alumnes.

¹⁷ No se n'explicita en la premsa consultada el traductor o adaptador.

Encara més contundent, i bastant barroer, es mostrava el crític de *Solidaridad Nacional*: «Bernard Shaw es tan demoledor y corrosivo como Lenormand, pero, por lo menos, con reírle las gracias y no tomarse en serio ni una sola de las ideas peregrinas que defiende, se está al cabo de la calle» (Cambra 1946: 2).

I en *El Correo Catalán*, Josep M. Junyent hi deia:

La segunda obra presentada, *O'Flaherty V. C.*, es una de las más características de Bernard Shaw. En ella el diálogo, base concreta de lo teatral en todas las épocas, juega un principal papel y las paradojas más sutiles se entrelazan en una acción en la que se dicen muchas cosas, buenas y malas, pero siempre teatralmente interesantes. Dialoguista formidable, nos sentimos muy pronto subyugados por lo que dicen sus personajes, irónicos, rápidos en la respuesta, llenos de humanidad a pesar de todo, porque nos los muestran tal como son. Quizás muchos de sus parlamentos nos resulten desproporcionados. Sus piruetas mentales, excesivamente efectistas. [...] Un choque ingenioso de palabras en el vacío neumático de la paradoja (Junyent 1946: 5).¹⁸

2.3 Santa Juana

La representació,¹⁹ en sessió única i en castellà, de *Santa Juana* [*Saint Joan*] pel Teatre Español Universitario (TEU) —teatre universitari oficial— com a celebració de la diada de Sant Tomàs d'Aquino (Gallén 1985: 183–187; Aznar Soler 1999: 111–137), sant patró dels estudiants,²⁰ va motivar l'aparició a la premsa d'unes quantes ressenyes que unànimement es mostraven molt satisfetes de la gosadia i l'ambició del grup a l'hora de triar una peça considerada complexa i de la qualitat general de la interpretació —(Riquer 1947: 3); (Cala 1947: 7) (EMEGE 1947: 4). La nota discordant, però, la hi posava l'article de Josep M. Junyent en *El Correo Catalán*:

La obra elegida para la representación contiene un cúmulo de dificultades, y a vencerlas se aprestaron cuantos en ella tomaran parte, desde el director José Maria Antón al último de los intérpretes. El resultado conseguido ofrece sus lagunas aunque, en general, la tónica imperante fue buena en su conjunto. Sin embargo, queremos hacer constar de una manera patente que el mayor error consistió en la elección de la obra. *Santa Juana* —sin pretender negar su valor escénico, que somos los primeros en reconocer— no es precisamente lo más apropiado para ser representado por nuestros estudiantes. Su

¹⁸ El *Diario de Barcelona* dona informació de dues representacions escolars en anglès, els dies 21 i 23 de desembre de 1946, de *Pygmalion*, a càrrec d'un grup d'alumnes de l'Institut Britànic dirigits pel professor John Lankester [sic] (Anònim 1946: 24).

¹⁹ En la premsa consultada, no se n'explicita l'autor de la traducció o de la versió.

²⁰ Estrena a Barcelona, en la postguerra, al Teatre Barcelona, el 7–3–1947. Abans de la guerra, Margarida Xirgu ja havia estrenat l'obra a la ciutat el 21–10–1925 al Teatre Goya.

concepción tendenciosa, sus conceptos heterodoxos, la mordacidad del humorismo de Shaw, conducen inevitablemente a la mayor de las irreverencias. [...] Todo lo humano y divino queda enmarcado dentro de una hipocresía general, inaceptable por todos los conceptos. Mucho más cuando la representación con motivo de la festividad de quien fue uno de las más firmes puntales de nuestra ortodoxia católica (J[unyent] 1947: 3).

La representació en castellà²¹ de *Santa Juana*, de G. B. Shaw, per part de la Companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) —una companyia pròpiament d'aficionats, i antecedent immediat del teatre independent—, en la temporada d'estiu del Teatre Grec (1963) va suscitar una recepció positiva de la crítica barcelonina.²² Però, com sempre en els casos dels teatres que quedava al marge del teatre comercial, l'actitud de la premsa era, en general, deferent i remarcava l'interès d'aquestes produccions, vinculades gairebé sempre al *teatre selecte* i, després, a uns quants grups del *teatre independent*, però no anava més enllà —fins al canvi generacional en la crítica barcelonina a finals dels anys seixanta— en la referència al context i les circumstàncies polítiques, socials i culturals en què es realitzava aquest tipus de teatre, altrament tan divers.

La crítica de *Santa Juana* que va publicar Manuel de Cala en *El Noticiero Universal* és molt representativa d'aquesta manera d'exercir la crítica a què m'he referit:

La Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, en un alarde de arte y de buen gusto, la ha puesto en escena [*Santa Juana*] bajo la inteligente dirección de Ricardo Salvat, aprovechando las condiciones del magnífico plano escénico del Teatro Griego. El montaje de la obra, aunque sencillo, ha ofrecido a los jóvenes artistas un bello marco para su lucimiento. Su labor fue meritísima por todos conceptos, con una particularidad que merece señalarse: *Santa Juana*, obra muy difícil para profesionales, fue interpretada por el grupo artístico Adrià Gual sin apuntador. Lo cual supone un esfuerzo inaudito por la abundancia del diálogo y el movido juego escénico del copioso reparto (C[ala] 1963: 25).²³

En *Diario de Barcelona*, María Luz Morales manifestava:

Pese al insoslayable poso irónico de todo su hacer, pese a la ideología en que suele encasillarse a Bernard Shaw, su *Santa Juana* proclama para todo espectador de buena fe, milagro y santidad (Yo al menos lo he visto siempre así), y el entorno humano que el autor acierta a dar a la figura de la Doncella, la acerca mucho más a nuestras

21 Julió Broutá n'era el traductor.

22 Estrena a Barcelona, al Teatre Grec, el 3-7-1963.

23 L'article d'*El Noticiero*... oferia als lectors una nota històrica important, ja que presentava *Santa Juana* —«la obra más arraigada y popularizada»— de G. B. Shaw, estrenada molts anys abans, a Barcelona, per Margarida Xirgu. Vegeu la nota 21.

comprensión y ternura, que el halo nuevamente heroico, de virgen guerrera, en que la envuelve, por ejemplo, Schiller (Morales 1963: 33).

Pel que fa a la representació, escriu:

Una bella realización lograda con plena dignidad por el director Ricardo Salvat y su entusiasta hueste. Algunas de esas formaciones de auténticos amadores del buen teatro dan ejemplo —así el que vimos anoche por los del Adrià Gual— de una fe y un servicio al arte escénico, que los profesionales deberían tener muy en cuenta (Morales 1963: 33).

Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán*, publicava una crítica que feia un elogi clar de *Santa Juana*: «Teatralmente considerada, la obra [...] hoy como ayer nos parece extraordinaria. Todo es sobriedad en ella. Cada una de sus seis escenas es un precioso camafeo y el epílogo, un rasgo genial de humorismo» (Junyent 1963: 11).

Després celebra l'excel·lent interpretació de la Companyia de l'EADAG, especialment de la protagonista, Maria Tubau, la direcció de Ricard Salvat, la realització escènica i els figurins. I remarcava també, com feien a *El Noticiero Universal*, l'audàcia i el mèrit que significa representar una peça com aquesta sense apuntador.

Malgrat tot, tractant-se de Shaw, Josep M. Junyent no pot estar-se de cridar l'atenció sobre la circumstància moral de l'obra:

En la versión de Shaw, Juana de Arco aparece como la defensora de las dos terribles herejías que a fines de la Edad Media estuvieron a punto de destruir el orden católico: el Protestantismo y el Nacionalismo. Reivindicando para sí misma una misión obtenida directamente de Dios, es protestante. Sosteniendo los derechos de la nación autónoma es nacionalista y contraria a la idea de un imperio nacional. Es por esa equivocada interpretación del catolicismo de Juana que *Santa Juana*, de George Bernard Shaw fue incluida en el Índice y condenada por el papa Pío XI, según se hizo público en 1926. A este respecto tenemos a la vista enjundiosos artículos publicados en la prensa católica española de aquellos años (Junyent 1963: 11).

Giovanni Cantieri Mora, en la *Revista Europa*, és la veu veritablement discordant. Perquè fa un judici negatiu de l'enfocament general de l'obra i de les llibertats que el director s'ha pres amb el text de la peça:

Todas estas cosas y otras muchas que Shaw dice a lo largo de la obra han desaparecido, no se adivinan apenas en la versión representada en Montjuich [sic], en la que, de auténticamente shawiano, apenas si quedan esas divertidas paradojas y ese epílogo final reducido a un simple y mero canto liberal, al implícito reconocimiento de los derechos que tiene cada cual a tener sus ideas propias.

Lamentamos entre otros los extensos cortes practicados en la escena cuarta, en la sexta y al principio del epílogo, que son en realidad las partes más críticas e ideológicas de la comedia.

Su montaje e interpretación pueden ser enjuiciadas de muy distintas maneras. Experiencia interesante si se considera el ensayo de una escuela, mediocre manifestación si esta calidad no se tiene en cuenta, [...] María Tubau [que] siempre se mantuvo sobre un mismo tono, sin prestarle atención ninguna a la riqueza psicológica del personaje (Cantieri Mora 1963: 21).

Finalment, el crític salva, en part, la interpretació d'alguns actors, molt pocs —Josep Ruiz Lifante i Francesc Nel·lo— i l'escenografia de Fabià Slavia [Fabià Puigserver], que Ricard Salvat, segons el crític de la *Revista Europa*, no va saber aprofitar.²⁴

2.4 *Cándida*

Palestra de Arte Dramático, una companyia professional privada dirigida per Ramir Bascompte, va celebrar el centenari del naixement (1956) de George Bernard Shaw amb una representació en castellà de *Cándida* [*Candida*]²⁵ una de les peces més brillants de l'autor irlandès.²⁶

Manuel de Cala en *El Noticiero Universal* assenyalava que

Cándida es una comedia fina, amable, ingeniosa, de humor, en la que brilla el talento inagotable de su autor y la sutilidad de su imaginación creadora, deslizada por cauces de suave ironía, agudeza observativa y un sentido humano de realismo pasional, de audaz y valiente desenfado, claro es, en aquel ambiente de hace más de medio siglo. [...] Lo que entonces pudo parecer libertinaje —la esposa de un pastor protestante seduciendo a un adolescente de dieciocho años, casi doblándole ella la edad, a ciencia y paciencia del reverendo— hoy no asusta a nadie. Pero la llama de pasión que Bernard Shaw se complació en avivar a lo largo de los tres actos se apaga en el desenlace con la reacción de Cándida —la esposa— refugiándose arrepentida en el amor de su marido. Final correcto que lo disculpa todo. [...] La actriz María Matilde Almendros, agregada a Palestra de Arte Dramático, dulce, sensible y viva de temperamento, encarnó a Cándida en magnífica labor. [...] Excelentes el montaje y dirección escénica [...] (Cala 1957: 16).

24 Uns mesos abans de l'estrena a Barcelona d'aquest versió de *Santa Juana* de l'EADAG, Conchita Gómez i Fernando Fernán Gómez havien presentat al Teatre Calderon, el 9-11-1962, *Mi querido embustero*, de Jerome Kilty, traduïda per José Méndez Herrera, basada en l'epistolari de G. B. Shaw. Altrament, tenim notícia que el quadre escènic del Foment Excursionista de Barcelona va oferir, el 25-11-1962, al saló-teatre del FASI, la versió catalana de Joan Oliver de *Pygmalion*, de G. B. Shaw.

25 Estrena a Barcelona, al Teatre CAPSA, el 15-2-1957.

26 Traduïda per Julio Broutá (Manegat 1958: 14).

Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán*, veia la comèdia de G. B. Shaw, malgrat tot, d'una altra manera:

Han pasado muchos años [des de l'estrena a Londres, el 1895], y de aquella obra de ideas discutibles por lo paradójico y chirriante de sus disparatadas burlas no queda sino un juego escénico divertido y unas situaciones psicológicas y sentimentales. Ahora bien, para nosotros *Cándida* sigue siendo una comedia, más que explosiva, destructiva. ¡Y eso que su autor la encasilló entre las *amables* de su *opera omnia*! (Junyent 1957: 9).

María Luz Morales, en *Diario de Barcelona*, assegurava que

Es muy de agradecer a Ramiro Bascompte y a su huete —en esta ocasión respaldados por el Instituto Británico de Barcelona— esta función de homenaje a Bernard Shaw, que, con la ofrecida recientemente por el infatigable Arturo Carbonell en el Círculo Artístico,²⁷ han sido los únicos acontecimientos escénicos que han recordado a los aficionados al teatro que el famoso G. B. S., muerto hace poco tiempo, había nacido hace ahora cien años. El teatro profesional parece haberlo olvidado por completo (M[orales] 1957: 38).

La crítica de la revista *Destino*, signada per Celestino Martí Farreras, diferia de les altres dues:

[...] el paso de los años a penas si la ha avejentado, pese a que en su motivación hubo no poco de intencionalidad actualista. La malicia satírica, el ataque abierto a los convencionalismos —discutible, claro está— no ha perdido ni un ápice de su violencia. En toda la obra no existe una frase que no esté disparada hacia un blanco concreto, y de ahí que, pese a su extensión inhabitual, sobre todo hoy, de algunos diálogos, se siga con atención absoluta. Este teatro es hoy por hoy todo lo contrario de un teatro caduco (M[artí] F[arreras] 1957: 44–45).²⁸

Les representacions en castellà de *Cándida* que es van fer el 1958 al Teatre Candilejas —en l'àmbit dels *Lunes de Cámara* i per la companyia titular del teatre—, dirigides per Diego Asensio, membre de Palestra, que en recupera professionalment el muntatge de l'any anterior —encapçalada per Olga Peiró—²⁹ van obtenir un molt bon acolliment per part de

27 El 10–2–1957 Arturo Carbonell i el Teatro de Cámara van oferir en el Círculo Artístico una representació d'*Asi insistió* [sic] *él al esposo de ella*, juntament amb altres dues peces en un acte d'autors britànics: *Catalina Parr o el caballo de Alejandro*, de Maurice Baring, i *Un Fénix demasiado frecuente*, de Christopher Fry (M. T. 1957: 27).

28 En un sentit molt semblant en què ho havia fet Martí Farreras es manifestava el crític anònim de *Revista* (Anònim 1957: 18).

29 Estrena a Barcelona, al Teatre Candilejas, el 8–1–1958.

la crítica. Així, Antonio de Armenteras, en *La Prensa*, la presentava com una peça modèlica per la contenció de Shaw com a autor:

Un gran acierto de la dirección de este pequeño teatro ha sido reponer esta intencionada comedia de Bernard Shaw, por él incluida en el grupo de las denominadas *agradables*. Efectivamente, ése es el principal calificativo que le cuadra ya que, incluso cuando parece que va a desatarse el dramatismo, latente en la acción, con desgarrador acento, todo se resuelve de una manera agradable y plácida, tal y como se desarrollaron las peligrosas situaciones (Armenteras 1958: 10).

En *El Noticiero Universal*, Julio Manegat insitia que «*Cándida* es una de esas obras que no pasan». I això, entre altres motius, perquè

Shaw nos brinda esa delicada anécdota externa y esa profunda intención interna del matrimonio como estado vital que lucha y trabaja por sí mismo hasta la escena final de la obra, una de las más grandes del genial autor, en la que *Cándida* elige al que es más fuerte para los demás, pero al que ella sabe más débil y necesitado (Manegat 1958: 14).

També Josep M. Junyent, en *El Correo Catalán*, i un crític anònim, en *La Vanguardia Española*, assenyalaven la brillantor de la comèdia i l'excel·lent interpretació de la companyia del Teatre Candilejas (Junyent 1958: 13; Anònim 1958: 18). I R. Palmerola Claret, en *Solidaridad Nacional*, indicava que «*Cándida* es merecedora de mayor atención de la que generalmente le prestan nuestros directores», i feia, tot seguit, un gran elogi de la interpretació dels actors del Teatre Candilejas (Palmerola 1958: 10), al qual se sumava Enrique Sordo, en *Revista*, que, a més, escrivia:

¡Ojalá que el indolente público sienta la llamada del eterno teatro, y asome sus estragados oídos, sus empalagados ojos a esta breve sala donde tan anchas cosas se están diciendo en estos días! Y que se me perdone el jeremíaco tono, siquiera sea por una sola vez (Sordo 1958: 15).

María Luz Morales, en el *Diario de Barcelona*, feia un elogi de la interpretació, i subratllava:

Mucho ha llovido desde su estreno y mucho de la intención con que fue escrita resuelta es letra muerta —y enterrada— para las generaciones más jóvenes. Sin embargo, *Cándida* no envejece: tiene, por encima de sus méritos más o menos circunstanciales, éste que sólo se da «de añadidura»: la gracia, vertida sobre la airosa y tierna figura de su protagonista (Morales 1958: 33).

2.5 *César y Cleopatra / Caesar and Cleopatra*

A primers de juliol de 1959, la Companyia d'Adolfo Marsillach, professional i privada, va portar a l'escenari del Teatre Grec *César y Cleopatra* [*Caesar and Cleopatra*], en versió castellana de Gonzalo Torrente Ballester.³⁰ La premsa va tractar les representacions com un esdeveniment artístic, certament, però també com un fet de rellevància social, ja que Adolfo Marsillach ja era un actor prestigiós, i a més, l'obra s'havia presentat a Madrid feia uns quaranta anys, però no a Barcelona. Així i tot, Julio Manegat, en *El Noticiero Universal*, escrivia:

[...] Torrente Ballester ha realizado una cuidada versión de la obra, adaptándola a un espíritu muy actual, casi de farsa, y reduciendo sus proporciones al suprimir totalmente el tercer acto de la obra, según la versión original. Torrente Ballester es fiel, en líneas generales, a la verdad que escribiera Bernard Shaw, pero también se ha permitido unas modificaciones que nosotros no compartimos totalmente, siendo la esencial de ellas el prólogo que en boca del dios Ra pone para orientación de los espectadores, prólogo que nos parece innecesario, puesto que a través de la obra quedan aclarados todos los puntos y circunstancias de la comedia. Bien, sí, nos parece la supresión del tercer acto, tal como se hiciera en Alemania cuando se presentó por primera vez, con esta supresión gana la comedia en agilidad y suprime una acción, aunque verdaderamente divertida, nada nuevo aporta a la trama [...] (Manegat 1959: 16)

Des del punt de vista estètic,

es indudable que toda la obra rebosa de una sensibilidad irónica típicamente inglesa y que en ella [...] las más brillantes calidades de este genio inglés que fue su autor. Así la obra, a simple vista, es una deliciosa diversión, la que el espectador se entrega regocijado aun cuando a su mentalidad mediterránea escape mucho de la intención humorista de la obra (Manegat 1959: 16).

I el crític acaba enaltint la qualitat interpretativa d'Adolfo Marsillach i María Cuadra.

També Antonio Martínez Tomás, en *La Vanguardia Española*, elogiava amb convicció les interpretacions d'Adolfo Marsillach i de María Cuadra, així com la direcció escènica del primer. Però sobretot feia una reflexió sobre el teatre de Shaw que era relativament freqüent en els anys cinquanta —l'envelliment de diversos aspectes d'aquest teatre:

Si se tiene en cuenta el tiempo transcurrido [des de l'estrena de *Cèsar i Cleopatra*], hay que reconocer que la comedia continúa reservando una gran parte de su verdor

³⁰ Estrena a Barcelona, al Teatre Grec, el 2-7-1959.

fragante, pero tal vez la técnica empleada, técnica discursiva, que confía excesivamente en el valor de lo verbal, resulta un poco opaca y difícil para los gustos de esta época.

[...]

Hay, evidentemente, en esta obra [*César y Cleopatra*] mucho convencionalismo, pero también una vibración renovadora, un como presentimiento de las nuevas corrientes del teatro moderno, que le hace especialmente interesante, y que si para los eruditos y amantes del teatro tiene enorme valor, llega también con su encanto en apariencia ingenuo y su movimiento hermoso y trepidante a los espectadores menos advertidos (Martínez Tomás 1959: 22).

Antonio de Armenteras, en *La Prensa*, veia la qüestió del pròleg —que probablement no sabia que era afegit per Torrente Ballester— d’una manera molt diferent de com la veia Manegat. I deia:

Comienza la representación de *César y Cleopatra* con un prólogo dicho por el dios Ra, que es una maravilla de observación y humor y en el que, con gracia muy sutil, se hace donosa burla de la ineficacia de la enseñanza obligatoria, al no conseguir en las gentes ese grado de cultura que persigue (Armenteras 1959: 8).

L’aspecte més fluix de la peça, segons Armenteras, es produeix al final de la segona part —també sembla ignorar que l’acte tercer ha estat suprimit per l’adaptador:

[...] el talento y sensibilidad de Bernard Shaw rompe la seriedad y poesía que se desprende de la despedida de *César y Cleopatra* con una pirueta felicísima de humor. ¡Lástima también que en ese momento se dé fin a la representación y se acabe con una frase desafortunada puesta en boca de la inconscientemente enamorada Cleopatra! (Armenteras 1959: 8).

Encara que sobti, l’autor de la crítica publicada per *Solidaridad Nacional* és Luis Marsillach, pare del director d’escena i actor que encapçala el repartiment de l’obra de Shaw, tot i que Luis Marsillach deixa clar que no vol ni pot parlar del seu fill:

La labor de Adolfo otros la juzgarán. La autoridad del padre es resta de autoridad para el crítico. Aquí ni un adjetivo. En cambio creo que puedo decir que María Cuadra es una actriz magnífica y una mujer deliciosa; en todo el curso de la representación se produce con un donaire insuperable (Marsillach 1959: 11).

I tot seguit fa un elogi de la interpretació general, dels figurins, del muntatge musical i de la versió de Torrente Ballester. Em penso, doncs, que ja no li calia dir res més, parlés o no de la labor del fill com a protagonista de la peça.

María Luz Morales publicava un article crític llarg en què remarcava la perícia i la sensibilitat que reclamava una bona interpretació de l'obra. I hi afegia:

Bucea en los caracteres el autor —en especial en el del héroe—, desentraña flaquezas hasta ridiculeces..., pero ¡cuidado!, no hay en ello ni burla ni parodia, hay, sí, un fondo de grandeza, que, justamente por ser esencial, no precisa de la majestad del alejandrino, ni de la altisonancia de la frase... César puede ser desmañado, aceptar la receta de Cleopatra contra la calvicie, burlarse de sí mismo... precisamente porque es de veras grande en su generosidad, en su inteligencia, en su poder. Aunque ¡cuidado también!, es humano, y frente a esa chiquilla [Cleopatra]... (Morales 1959: 32).

Altrament, segons Morales, amb aquesta excellent representació de *César y Cleopatra*, l'espectador pot corroborar

la idea que teníamos de que difícilmente puede hallarse en nuestra escena, actor que exprese como Marsillach el humor delicado, la ironía sutil, que son resortes de los más eficaces en el teatro de nuestro tiempo (Morales 1959: 32).

En *El Correo Catalán*, Josep M. Junyent elogia la interpretació de tota la companyia i, en especial, d'Adolfo Marsillach —molt ben valorat com a director d'escena— i la versió de Gonzalo Torrente Ballester. Però allò que més crida l'atenció en el seu article és el recel profund amb què s'encara gairebé sempre amb les peces de Shaw:

Desprovisto de todo espíritu constructivo, Bernard Shaw tuvo ideas osadas, y en la exposición satírica e irónica de sus ideas personales sobre el hombre y la sociedad escribió verdaderas atrocidades que otros autores más benévolos calificaron de excentricidades. Uno de sus apologistas le llamó *Shakespeare moderno*. Uno de sus detractores pudo decir de él que era algo así como *la bestia apocalíptica*, el *desarticulado anecdótico*. Y como siempre: *in medio est virtus*. Para llegar a Shakespeare le faltan más de cien. Para anecdótico le sobran más de mil (Junyent 1959: 10).

Amb aquesta percepció del teatre de Shaw, no és gens estrany que el crític escrivís sobre la comèdia representada al Teatre Grec el següent:

Si en los trazos caricaturescos Bernard Shaw recargó su ingenio o su bilis, pintarrajeando un Julio César de astracanada, burlándose de la historia y atropellando sus gestas, en el perfilado de la reina Cleopatra empuñó la brocha gorda para subrayar mejor frivolidades y vicios. De esa guisa, el monigote resulta grotesco, específicamente de revista o de vodevil, como una de tantas Cleopatras aparecidas en las tablas de todos los tiempos y países (Junyent 1959: 10).

Martí Farreras, en *Destino*, insistia en la profunda intervenció de Torrente Ballester en el text castellà de l'obra presentada per Marsillach:

En realidad, Torrente Ballester no ha sido un adaptador sino un verdadero autor. Extensas supresiones, añadidos igualmente importantes, y en total, una comedia nueva sobre el guión y el espíritu temático que ideara el famoso irlandés, pero sin que en realidad pueda decirse que hayamos visto interpretar la obra de Shaw: las modificaciones son demasiado sustanciales y el tono de la obra se ha alterado asimismo, adquiriendo una virulencia sarcástica que no corresponde al frío cinismo de la obra original. Todo ello hecho con un tino innegable, una destreza cierta y una elegancia y buen gusto irreprochables. Pero todo ello, como decimos, responde en verdad con bien escasa sujeción al texto que se nos anuncia del que apenas sí se conserva su básica armazón dialéctica, pero lo mismo de forma que de fondo no pasa de ser una remota referencia, a menudo incluso ni remota (Martí Farreras 1959: 45).

Després subratlla l'excel·lència de la labor de Marsillach, tant en la direcció escènica com en la interpretació, i l'acaba fent extensiva als actors de *César y Cleopatra*, especialment a María Cuadra.

A *Revista*, Enrique Sordo s'expressa en uns termes més contundents que els de Martí Farreras:

Olvidémonos un punto del mordaz irlandés George Bernard Shaw [...] y nos encontraremos ante una divertida comedia que se llama *César y Cleopatra*, y cuyo autor es Gonzalo Torrente Ballester [...]. Y entonces nos preguntamos, ¿qué diablos hace aquí el nombre del autor de *Cándida*? Pues yo diría que hace de referencia más o menos lejana, o esconder una modestia. Porque lo cierto es que Gonzalo Torrente Ballester ha escrito una comedia *a la manière* de Bernard Shaw —como se decía a principios de siglo—, recreándose en su atmósfera, en su clima, en su tono. Pero adaptando ese tono a unas fórmulas muy caseras, donde el humor se vuelve latigazo, y la sátira se torna sarcasmo. [...] Una comedia muy inteligente, muy de nuestro tiempo también, que no necesitaba de Shaw [...] para ser justificada (Sordo 1959: 18).

E. Sordo fa ressaltar, igualment, el muntatge de l'obra, tots els aspectes inclosos, d'una representació que qualifica d'*excepcional*.

2.6 *El deixeble del diable*

Només he pogut trobar dues crítiques a l'estrena catalana i pel teatre independent —El Globus, de Terrassa— d'*El deixeble del diable* [*The Devil's Disciple*], en traducció de Carles

Capdevila: la de Xavier Fàbregas en el *Diario de Barcelona* (10-10-1975) i la de Joan Anton Benach en *El Correo Catalán* (14-12-1975).³¹

En el *Diario de Barcelona*, Fàbregas afirmava que «La mordacitat de Shaw continua perfectament operant avui dia, i *El deixeble del diable* continua essent un vomitiu molt saludable per a tot aquell que frueix de salut suficient per obrir la boca, tapar-se el nas i empassar-se» (Fàbregas 1990: 223). I hi assegurava després que el principal problema de l'espectacle era l'excés de correcció interpretativa:

Els actors d'El Globus són subsidiaris d'un afany de correcció perquè són conscients de llur manca de soltesa. I aquesta correcció preocupant és la que causa un cert enfarfec en el joc escènic, enfarfec que hom supera, parcialment, en les últimes escenes gràcies a l'atenció creixent que desperta l'anècdota que ens és contada (Fàbregas 1990: 223-224).

Benach situa molt bé el text i el context de la peça:

De entrada hay que subrayar el acierto de una revisión de Bernard Shaw, autor que no suele tenerse en cuenta cuando los grupos más críticos plantean sus repertorios, movido casi siempre por el fervor y el ansia no suficientemente reflexionada por la innovación y la subversión del lenguaje teatral que ha envejecido la mayor parte de la escena comercial y oficial. [...]

Bernard Shaw se sirvió de los últimos episodios de la guerra de la independencia norteamericana para hacer una crítica feroz de las actitudes imperialistas a la vez que dinamitar el puritanismo de una sociedad —la inglesa de finales del siglo XVIII— establecida en el confort del ideario colonial y colonialista y de una moral conservadora y brutalmente cínica [...] (Benach 1975: 19).

Benach assegura que la peça de Shaw està construïda com a paròdia del melodrama, i que és aquesta qüestió «aquello que le confiere su atractivo y, digámoslo ya, el obstáculo que ha provocado en el grupo de Terrassa el tropiezo más aparatoso del montaje» (Benach 1975: 19).

En realitat l'obra planteja, tècnicament, una dificultat molt considerable: com oferir una visió crítica de cada personatge.

Pues bien —continua el crític—, tal visión aflora de una forma irregular e intermitente en la interpretación de la comedia de modo que las formas «intencionadamente» melodramáticas se cruzan con otras «seriamente» y auténticamente —y añadiríamos

31 Estrenada el 4-10-1975 al Centre Social Catòlic de Terrassa. Cal remarcar el fet que un grup de teatre independent recuperés la traducció, anterior a la guerra, de Carles Capdevila. D'altra part, Ràdio Barcelona, dins el programa de radioteatre *El teatro en su hogar*, el 20-2-1966, a les 22.15 h, ja havia ofert als oients *El discípulo del diablo*, en traducció castellana de Julio Brouat.

que irremediablemente—melodramáticas; la interpretación se mueve así en un híbrido y confuso terreno donde la premeditación no se distingue de la impotencia (Benach 1975: 19).

La conclusió de Benach no pot ser més incisiva:

El deixeble del diable es una comedia lamentable y ostensiblemente mal interpretada. Medir las propias fuerzas, esas energías que se administran dificultosamente, fuera de las horas laborales, sin posibilidad de encauzarse profesionalmente, es la exigencia que se desprende de esa interpretativamente malograda y, sin embargo, muy estimable empresa que ha acometido El Globus (Benach 1975: 19).

2.7 *Androcles, el lleó i els cristians*

Xavier Fàbregas va dedicar una crítica molt interessant en el *Diario de Barcelona* a l'estrena d'*Androcles, el lleó i els cristians* [*Androcles and the Lion*],³² un muntatge en català, que el grup Palestra,³³ de Sabadell, en traducció de Jordi Voltas i dirigit per ell mateix, va representar a l'Auditori de la Caixa d'Estalvis de la ciutat. Escrivia el crític, fent referència als antecedents històrics de la peça de Shaw:

[...] los cristianos que se empeñaron en tirar adelante su religión bajo el Imperio romano fueron una pobre gente, unos desgraciados; cuando todo lo que se pide es quemar un puñado de incienso en un altar, en prueba de acatamiento al orden social establecido, es una pura simpleza rebelarse en nombre de una ideología, o de una fe, que no sufre cualquier otro tipo de persecución. [...] Shaw se proponía recordar como las verdaderas persecuciones entre los cristianos, las carnicerías espantosas, comenzaron así que la iglesia inaugura la etapa constantiniana: el exterminio de herejes, de los revisionistas, para decirlo en la expresión moderna, es implacable y se ejerce con una meticulosidad y una crueldad que hubieran puesto la piel de gallina, probablemente, al mismo Diocleciano. Shaw, en realidad, reacciona contra la idealización del cristianismo primitivo, contra la exaltación de los mártires servidos de bistec a los leones en las arenas del Coliseo, exaltación que las iglesias católica y anglicana habían llevado a término con éxito satisfactorio durante la segunda mitad del siglo XIX. Y habría que ver

32 Estrenada el 30-11-1975, a l'Auditori de la Caixa d'Estalvis de Sabadell. Sembla que el títol de la peça no presenta cap dificultat per a la traducció catalana, que hauria de ser *Androcles i el lleó*. Però Xavier Fàbregas escriu que «el título viene forzado por razones ajenas a la voluntad de la empresa», en referència probable a l'acció de la censura (Fàbregas 1975: 25).

33 Malgrat el nom, aquest grup de teatre independent no té a veure amb un altre grup, de trajectòria important a Sabadell, i de nom idèntic al que va representar *Cándida*, en castellà, dirigit per Ramir Bascombe, el 1956.

hasta qué punto *Androcles and the lion* no es una respuesta más o menos consciente a *Fabiola or the church of the catacombs* (1854). La inefable novela del cardenal Wiseman [...], uno de los éxitos de la literatura de consumo del pasado siglo y aun del presente (Fàbregas 1975: 25).

El principal problema que té la versió de Jordi Voltas és que

desprovista de su condición combativa el texto [...] queda falto de mordiente [...]. La versión de Jordi Voltas se convierte en un texto divertido, y el espectáculo que a partir de él se confecciona también lo es, eso no hay que discutirlo. Lo que lamento es que no resulte una diversión más intencionada, de acuerdo con los propósitos del original (Fàbregas 1975: 25).

3 Conclusions

El teatre de Bernard Shaw es va projectar internacionalment d'una manera lenta, tal com ja havia ocorregut, precisament, a la Gran Bretanya. En el cas d'Espanya i de Catalunya aquest projecció mai no va ser regular i d'una certa amplitud, i es pot dir que, poc o molt, les representacions de Shaw mai no van deixar de ser un *esdeveniment*.

Durant la postguerra el teatre de Shaw va arribar a Catalunya per tres vies: *a*) mitjançant les companyies professionals que de Madrid venien a Barcelona a fer-hi una temporada més o menys llarga; *b*) a través del teatre universitari oficial i el teatre de cambra, i *c*) mitjançant els nuclis d'aficionats amb inquietuds artístiques diverses que, més endavant, derivaran cap als grups de teatre independent. En les tres vies, en els anys quaranta i gairebé la totalitat dels cinquanta, l'idioma únic de les representacions va ser el castellà i, d'altra banda, mentre el teatre de cambra i el teatre universitari s'esforçaven generalment per dur a escena les peces menys conegudes de Shaw —*O'Flaherty*— o més arriscades ideològicament —*Santa Juana*—, les companyies professionals privades escollien les peces brillants, enginyoses i més *ben fetes* —*Pigmalió/Pigmalió, Cándida*— que ja s'havien representat abans de 1939. Caldrà esperar a 1957 per trobar la primera representació —en funció única, això sí— en català del teatre de Shaw en la postguerra: precisament, la de *Pigmalió* pels actors de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i en la versió de Joan Oliver. Aquesta versió serà recuperada alguna altra vegada —el 1969—, però fins al març de 1970 no l'interpretarà en termes absolutament professionals una companyia, encapçalada per Montserrat Carulla. Al Teatre Romea, el ressò crític que obtindrà en la premsa serà gairebé nul, perquè es tractava del mateix muntatge que ja havia presentat el febrer de 1969 com a homenatge a Pompeu Fabra, tot i que el març de 1970 tots els actors que hi van intervenir eren professionals. Aquesta breu temporada de representacions de 1970 —del 9 al 22 de març— és l'única vegada que *Pigmalió* o una altra peça de Shaw arriben professionalment a l'escenari en català des de la fi de la guerra civil i la desaparició de la dictadura del general Franco.

Sens dubte, *Pygmalion*, amb sis muntatges diferents, és la peça de Bernard Shaw més representada a Barcelona durant el període 1939–1975. Aquests muntatges són tres en castellà i tres en català, però amb la diferència que les representacions en català es fan en l'àmbit dels grups d'aficionats més o menys selectes, amb l'excepció de les dues setmanes que l'obra va estar cartellera al Teatre Romea amb una companyia professional que encapçalava Montserrat Carulla.³⁴ És indubtable que les circumstàncies socials i polítiques que afectaven el teatre català el 1969 o el 1970 eren, bàsicament, les de 1957, quan es va produir l'estrena de la versió de Joan Oliver per l'ADB, i per tant la representació de *Pigmalió* continuava tenint a Catalunya una connotació de denúncia de l'estat polític de la llengua que no podia tenir, afortunadament, en altres llengües. Quant a nombre de muntatges, el van seguir, *Càndida*, amb dos, i *Santa Juana*, també amb dos, sempre en castellà, i conegudes a Catalunya des d'abans de la guerra.

En realitat, l'arribada de Shaw als escenaris catalans de 1939–1975 no és altra cosa que una prolongació de la recepció iniciada abans de la guerra civil. En definitiva, una presència escassa que no modificarà substancialment l'estrena d'altres obres, com *O'Flaherty V. C.* i *César y Cleopatra*. En aquest aspecte, cal tenir molt en compte el que escriu Gallén: «L'escassa presència de Shaw en l'escena barcelonina no es va modificar gens ni mica durant el règim franquista [en relació amb l'escena anterior a la guerra]» (Gallén 2009: 15). Certament, Shaw no era un autor de referència indiscutible, en un sentit comercial, del teatre professional privat espanyol, mentre que les companyies professionals catalanes van tenir dificultats molt greus per poder representar teatre estranger en català fins als seixanta. I precisament, a partir dels anys seixanta els interessos del combatiu *teatre independent*, pel que fa al teatre estranger, eren uns altres. A més, les úniques traduccions que hi ha de Shaw al català eren d'abans de la guerra. Enric Gallén i Anna Soler Horta resumeixen molt bé la situació del teatre de Shaw tant en l'avantguerra com, en definitiva, a la postguerra: abans de 1936, el teatre de Shaw va respondre

a la controvertida fortuna que van patir determinats dramaturgs estrangers, representants d'un teatre *modern, intel·ligent i arriscat* des del punt de vista artístic. Un model que s'oferia més com un complement innovador que com una alternativa real als autors autòctons, i sobretot estrangers, que ocupaven habitualment les cartelleres (Gallén 2009: 15).

Amb vuitanta-dos anys, però [el 1938, quan s'estrena d'*El deixeble del diable*, al Poliorama, llavors Teatre Nacional de la Comèdia], Shaw ja es podia considerar un *clàssic universal*, més que no pas un model d'innovació. Com comentava María Luz Morales en *La Vanguardia*,

34 D'altra banda, l'adaptació castellana que Gregorio Martínez Sierra va fer de *Pygmalion* havia significat el 1920 —més que altres comèdies representades anteriorment— la incorporació real de Shaw a l'escena espanyola abans de 1939, mentre que a Catalunya *Càndida* va ser la peça que va fer el mateix servei, en català, el 1908.

«[...] sólo en nuestra, hoy como ayer, anecdótica escena, puede presentarse como teatro revolucionario el de un octogenario insigne que hace tiempo dejó de escandalizar a sus propios timoratos compatriotas» (Soler Horta 2001: 306).

Al capdavall, quan, després del franquisme, el teatre de Shaw s'hauria pogut representar normalment, el seu temps com a força innovadora, i com a tal, atractiva, ja havia passat feia anys, com era també el cas d'altres autors britànics com, Noël Coward, J. B. Priestley o de Terence Rattigan.³⁵

Bibliografia

- Anònim. 1946. «Música, teatro y cinematografía. Teatros. Barcelona. Teatro de Arte de Marta Grau y Arturo Martorell». *La Vanguardia Española*, 12-6-1946, 2.
- . 1946. «Teatros. En el Barcelona. Teatro de Arte de Marta Grau». *El Noticiero Universal*, 12-6-1946, 9.
- . 1946. «Representación de *Pygmalion* de Bernard Shaw, en el Instituto Británico». *Diario de Barcelona*, 25-12-1946, 24.
- . 1947. «La festividad de Santo Tomás de Aquino. Se conmemoró ayer con brillantes actos. Actos culturales, artísticos y deportivos». *La Vanguardia Española*, 8-3-1947, 10.
- . 1957. «El teatro. *Cándida*». *Revista*, 15-2-1957, 18.
- . 1957. «En el Palacio de la Música. *Pigmalió*, en adaptación catalana de Juan Oliver». *El Noticiero Universal*, 29-5-1957, 17.
- . 1957. «Música, teatro y cinematografía. Palacio de la Música. *Pigmalión*, versión catalana de Juan Oliver». *La Vanguardia Española*, 29-5-1957, 26.
- . 1958. «Música, teatro y cinematografía. Palacio de la Música. Teatros. El gran éxito de *Cándida*, de Bernard Shaw, en el Candilejas». *La Vanguardia Española*, 18-4-1958, 18.
- . 1965. «*Cristo Misterio, Pigmalión, Coco, Aprobado en Inocencia, J. B. y La trampa*». *Revista Europa*, 15-5-1965, 21.
- . 1970. «*Pigmalió*, en versión de Joan Oliver en Romea». *El Correo Catalán*, 9-3-1970, 36.
- A[rmenteras, Antonio de]. 1948. «Comedia. Reposición de *Pigmalión*». *Solidaridad Nacional*, 30-5-1948, 3.
- Armenteras, Antonio de. 1958. «Los estrenos del Domingo. Candilejas. *Cándida*, de Bernard Shaw». *La Prensa*, 8-4-1958, 10.
- . 1959. «Teatros. Teatro Griego de Montjuich. Brillante representación de la compañía de Adolfo Marsillach con el estreno de *César y Cleopatra*, de George Bernard Shaw, versión española de Gonzalo Torrente Ballester». *La Prensa*, 3-7-1959, 8.
- . 1965. «Poliorama. Adolfo Marsillach con *Pigmalión*, de Bernard Shaw, en versión de José Méndez Herrera, ofreció un soberbio espectáculo». *La Prensa*, 19-4-1965, 11.

35 Agraeixo al professor Enric Gallén l'ajut generós que m'ha prestat per a la realització d'aquest article. Altrament, també vull agrair a l'amic Miquel Saumell la intervenció, tan pulcra i precisa, que hi ha tingut.

- . 1969. «Romea. Representación única de Pigmalión». *La Prensa*, 19-2-1969, 15.
- Aznar Soler, Manuel. 1999. «El teatro universitario en Barcelona durante el franquismo (1939-1975)». Dins Luciano García Lorenzo (ed.). *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid: CSIC. Instituto de la Lengua Española (Anejos de Revista de Literatura 46), 111-137.
- Benach, J[oa]n A[n]ton]. 1969. «Romea. *Pigmalión* en homenaje a Pompeu Fabra». *El Correo Catalán*, 21-2-1969, 27.
- . 1975. «La subversión de Shaw». *El Correo Catalán*, 14-12-1975 (Especial Domingo), 19.
- C[ala, Manuel de]. 1943. «Teatros. En el Tivoli. Presentación de la compañía del Teatro de la Comedia de Madrid». *El Noticiero Universal*, 3-7-1943, 7.
- . 1963. «En el Teatro Griego de Montjuich. *Santa Juana*, por la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual». *El Noticiero Universal*, 5-7-1963, 25.
- Cala, Manuel de. 1947. «Teatros. En el Barcelona. Presentación de *Santa Juana*, por el Teatro Español Universitario». *El Noticiero Universal*, 8-3-1947, 7.
- . 1948. «Teatros. En el Comedia. Reposición de *Pigmalión*, por Catalina Bárcena». *El Noticiero Universal*, 29-5-1948, 8.
- . 1957. «En el teatro CAPSA. *Cándida*, de Bernard Shaw, por Palestra de Arte Dramático». *El Noticiero Universal*, 16-2-1957, 16.
- . 1957. «En el Palacio de la Música. *Pigmalión*, en adaptación catalana de Juan Oliver». *El Noticiero Universal*, 29-5-1957, 17.
- Cambra, F. P. 1946. «Teatro. *El tiempo és un sueño*, de Lenormand, en el Barcelona». *Solidaridad Nacional*, 13-6-1946, 2.
- Cantieri Mora, G[iovanni]. 1963. «El teatro. *Santa Juana* en el Teatro Griego». *Revista Europa*, 3-7-1963, 21.
- Coll, Julio. 1943. «El teatro. *Adriana* y cuatro actos de *Pigmalión*». *Destino* 312, 10-7-1943, 13.
- Coll, [Julio]. 1946. «Una sesión Teatro de Arte. Shaw y Lenormand». *Destino* 465, 15-6-1946, 20.
- D[íaz] P[laja], A[urora]. 1957. «G. Bernardo Shaw, en el Palacio de la Música». *Solidaridad Nacional*, 20-5-1957, 11.
- EMEGÉ. 1947. «Teatros. Barcelona. Presentación de *Santa Juana*, de Jorge Bernard Shaw». *La Prensa*, 8-3-1947, 4.
- Fàbregas, Xavier. 1975. «Auditòrium de la Caixa d'Estalvis de Sabadell. La historia era una historieta. *Androcles, el lleó i els cristians*, de G. Bernard Shaw, por Palestra». *Diario de Barcelona*, 10-12-1975, 25.
- . 1987. «L'homenatge a Pompeu Fabra: *Pigmalión*». Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1969-1972)*. A cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 20-24 [Originalment en *Serra d'Or*, març de 1969].
- . 1990. «La veritat impertinent. *El deixeble del diable*, de George Bernard Shaw, pel Grup El Globus». Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1973-1976)*. A cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 222-224 [Originalment en *Diario de Barcelona*, 1-10-1975].

- Flaquer, [Alfonso]. 1943. «Teatro Tívoli. Presentación de la compañía de teatro de la Comedia, de Madrid, con *Pygmalion*». *La Prensa*, 3-7-1943, 4.
- F[laquer, Alfonso]. 1948. «Teatro de la Comedia. *Pigmalión*», *La Prensa*, 29-5-1948, 7.
- G. 1948. «El buen teatro. *Pigmalión*, de Bernard Shaw, por Catalina Bárcena». *Destino* 565, 5-6-1948, 20.
- Gallén, Enric. 1985. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1945)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 183-187, 188-195 i 201-207.
- . 1987. «El teatre». Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dirs.), *Història de la Literatura Catalana*, 9. Barcelona: Ariel, 424.
- . 2009. «Pròleg. Sobre la recepció de Bernard Shaw en l'escena catalana». George Bernard Shaw. *La casa dels cors trencats*. Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Proa, 7-16.
- Gibbs, A. M. 2005. *Bernard Shaw, A Life*. Gainesville: University of Florida Press.
- Gibert, Miquel. 1995. *El teatre de Joan Oliver*. Tesi per optar al títol de doctor en Filologia Catalana, dirigida pel Dr. Enric Gallén. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana. Part inèdita.
- Holroyd, Michael. 1998. *Bernard Shaw: The One-Volume Definitive Edition*. Random House.
- Isabel Estrada, Maria Antonia de. 2001. *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Gonzalo Santonja Gómez-Agero. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Inglesa, 234-289 i 362-363. Consultable a <http://eprints.ucm.es/tesis/fl/ucm-t28134.pdf> [consultat el 16-4-2013].
- J[unyent], J[osé] M^a. 1943. «Tívoli. *Pigmalión* de Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 3-7-1943, 3.
- Junyent, José M^a. 1946. «Teatros. Barcelona. Teatro de Arte de Marta Grau y Arturo Carbonell. Lenormand y Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 13-6-1946, 5.
- J[unyent], J[osé] M^a. 1947. «Teatros. Barcelona. *Santa Juana*, de Bernard Shaw, por el TEU». *El Correo Catalán*, 12-3-1947, 3.
- Junyent, José M^a. 1948. «Teatros. Comedia. *Pigmalión*, de Bernard Shaw, por Catalina Bárcena». *El Correo Catalán*, 29-5-1948, 5.
- . 1957. «En el teatro CAPSA. *Cándida*, comedia en tres actos de Bernard Shaw, por Palestra de Arte Dramático». *El Correo Catalán*, 17-2-1957, 9.
- J[unyent], J[osé] M^a. 1957. «Las novedades teatrales de anoche. *Pigmalió*, en el Palacio de la Música, y *Quiere usted jugar con "mi"?*, en el Windsor». *El Correo Catalán*, 29-6-1957, 9.
- Junyent, José M^a. 1958. «Teatros. Candilejas. *Cándida*, comedia de Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 8-4-1958, 13.
- . 1959. «Teatro y cinema. Teatro Griego de Montjuich. *César y Cleopatra*, de Bernard Shaw, por la Compañía de Adolfo Marsillach». *El Correo Catalán*, 4-7-1959, 10.
- . 1963. «Teatro y cinema. Teatro Griego de Montjuich. *Santa Juana*, de George Bernard Shaw». *El Correo Catalán*, 5-7-1963, 11.

- . 1965. «Poliorama. *Pygmalion*, de G. Bernard Shaw, por la Compañía de Comedias Adolfo Marsillach». *El Correo Catalán*, 20-4-1965, 30.
- F[errer], L. 1943. «Teatros. Tívoli. Temporada de la Compañía de la Comedia de Madrid». *La Vanguardia Española*, 3-7-1943, 6.
- Manegat, Julio. 1958. «Cines y teatros. Candilejas. *Cándida*, de Bernard Shaw». *El Noticiero Universal*, 7-4-1958, 14.
- . 1959. «XXX». *El Noticiero Universal*, 3-7-1959, 16.
- . 1965. «Los estrenos de ayer. En el Polioroma. El gran *Pigmalió*n de Adolfo Marsillach». *El Noticiero Universal*, 19-4-1965, 40-41.
- . 1969. «El teatro. En el Romea. Homenaje a Pompeu Fabra». *El Noticiero Universal*, 18-2-1969, 28.
- Marsillach, Luis. 1959. «*César y Cleopatra*, de Bernard Shaw». *Solidaridad Nacional*, 4-7-1959, 11.
- M[artí] F[arreras], [Celestino]. 1957. «La alegría que pasa... *Cándida*». *Destino*, 22-2-1957, 44-45.
- Martí Farreras, [Celestino]. 1957. «*Pigmalió*n». *Destino*, 1034, 1-6-1957, 37.
- . 1959. «La alegría que pasa... Teatro. *César y Cleopatra*». *Destino*, 1145, 18-7-1959, 45.
- . 1965. «Domingo de Pascua. En el Poliorama, *Pygmalion*». *Tele Exprés*, 19-4-1965, 17.
- [Martí] F[arreras, Celestino]. 1969. «Crítica de teatro. El *Pigmalió*n de Shaw, en una gran versión de Joan Oliver». *Tele-Exprés*, 19-2-1969, 24.
- M[artínez] T[omás], [Antonio]. 1957. «Teatros. Una sesión del Teatro de Cámara en el Círculo Artístico». *La Vanguardia Española*, 12-2-1957, 27.
- Martínez Tomás, A[ntonio]. 1959. «Música, teatro y cinematografía. Teatros. Teatro Griego. Presentación de la Compañía de Adolfo Marsillach con *César y Cleopatra*, de Bernard Shaw». *La Vanguardia Española*, 4-7-1959, 22.
- M[orales], M[aría] L[uz]. 1957. «Escenarios y pantallas. Palestra de Arte Dramático. Presentación de *Cándida*, de Bernard Shaw, bajo el patrocinio del Instituto Británico». *Diario de Barcelona*, 12-2-1957, 38.
- . 1958. «Teatro Candilejas. Reposición de *Cándida*, de Bernard Shaw». *Diario de Barcelona*, 8-5-1958, 33.
- Morales, María Luz. 1959. «Escenarios y pantallas. Teatro Griego de Montjuich. En el Ciclo de Arte Dramático, patrocinado por el Ayuntamiento de Barcelona, la Compañía de Adolfo Marsillach presenta *César y Cleopatra*, de George Bernard Shaw, versión española de Gonzalo Torrente Ballester». *Diario de Barcelona*, 4-7-1959, 32.
- . 1963. «Cine, teatro, música. Teatro Griego de Montjuich. La Compañía de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual presenta *Santa Juana*, de George Bernard Shaw». *Diario de Barcelona*, 5-7-1963, 33.
- . 1965. «Teatro. Los estrenos de Pascua de Resurrección. Teatro Poliorama. La Compañía de Adolfo Marsillach presenta *Pygmalion*, de G. Bernard Shaw, en versión española de Méndez Herrera». *Diario de Barcelona*, 20-4-1965, 23.

- P[almerola], R[icard]. 1958. «Cándida, Por la Compañía titular del Candilejas». *Solidaridad Nacional*, 9-4-1958, 10.
- P[edret Muntañola ?]. 1946. «Música, teatro y cinematografía. Barcelona. Teatro de Marta Grau y Joaquín Carbonell», *La Vanguardia Española*, 12-6-1946, 2.
- Peters, Sally. 1996. *Bernard Shaw: The Ascent of the Superman*. New Haven (Connecticut) Yale University Press.
- Riquer, M[artí] de. 1947. «Teatros. Barcelona. *Santa Juana*, de Bernard Shaw, presentada por el TEU». *Solidaridad Nacional*, 8-3-1947, 3.
- Roda, Federico. 1965. «Ovación a Shaw». *Destino*, 1446, 24-4-1965, 67.
- . 1969. «Pígalión para Fabra». *Destino*, 1638, 22-2-1969, 43.
- Rodríguez Mijares, Enrique. 1943. «Escenarios y pantallas. En el Teatro Tívoli. Presentación de la compañía del Teatro de la Comedia, de Madrid, con *Pígalión*, de Bernard Shaw». *Diario de Barcelona*, 3-7-1943, 19.
- Rodríguez-Seda de Laguna, Asela. 1981. *Shaw en el mundo hispánico*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 9-47.
- S. C. 1969. «Cine, teatro, música, toros. Teatro Romea. En homenaje a Pompeu Fabra». *Diario de Barcelona*, 20-2-1969, 22.
- Soler Horta, Anna. 2001. «Noticia sobre la recepció del teatre de G. B. Shaw a Catalunya (1928-1938)». Luis Pegenaute (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 295-311.
- Sordo, Enrique. 1958. «El teatro. *Cándida*». *Revista*, 12/18-4-1958, 14-15.
- . 1959. «El teatro. *César y Cleopatra*». *Revista*, 11-7-1959, 18.
- . 1965. «*Pígalión*». *Solidaridad Nacional*, 20-4-1965, 14.
- Stone, Dan. 2002. *Breeding superman: Nietzsche, raceand eugenics in Edwardian and interwar Britain. England*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Szondi, Peter. 1988. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Traducció de Mercè Figueras. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, p. 43.
- Torres Nos, F. 1957. «Estreno de *Pígalión*, en el Palacio de la Música. Versión catalana de Juan Oliver». *La Prensa*, 30-5-1957, 10.
- Urgell Xambó, M. Dolors. 1964. *Estudio lingüístico sobre Pígalión de J. Oliver*. Trabajo presentado para la obtención de la Licenciatura en Filosofía y Letras en la Sección de Filología Romànica, dirigido por el Dr. Antonio M. Badía Margarit. Barcelona: Universitat de Barcelona. Inèdit.
- Val, Jesús. 1969. «Crítica teatral. *Pígalión*, en versión de Joan Oliver, en el Romea». *Solidaridad Nacional*, 18-2-1969, 14.
- Weintraub, Stanley. 1982. *The Unexpected Shaw: Biographical approaches to G. B. S. and his work*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Zúñiga, Ángel. 1948. «Música, teatro y cinematografía. Teatros. Comedia. *Pígalión*». *La Vanguardia Española*, 19-5-1948, 9.