



Institut del Teatre

Els
primers
cent anys
1913-2013



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre



Mancomunitat
de Catalunya



Institut del Teatre
1913-2013





Institut del Teatre

Els
primers
cent anys
1913-2013

Guillem-Jordi Graells
Xavier Febrés



**Diputació
Barcelona**

| Institut del Teatre



Mancomunitat
de Catalunya



Institut del Teatre
1913-2013

Fotografies

Xavi Ausellar
Jose Aznar
Pau Barceló
Jordi Belver
Toni Coll
Òscar Giralt
Maria del Mar Pons
Helena Millet
Pep Parer
Jordi Parra

Xavi Piera
Joan Reverte
Ros Ribas
Pau Ros
Josep Roset
David Ruano
Albert Saludes
Luis San Andrés
Jaume Soler

Fotografies d'arxiu

Brangulí
Joaquín M. Domínguez
Albert Fortuny
Josep Gol
Ribera Llopis
Pérez-Franco
Pérez de Rozas
J. M. Sagarra

G. Sagarra-Torrents
Jaume Soler
Centre de Documentació –
Museu de les Arts Escèniques
de l'Institut del Teatre
Gabinet de Relacions
Públiques i Protocol de la
Diputació de Barcelona

Primera edició: juny de 2015

© de l'edició: Diputació de Barcelona

© dels textos: Guillem-Jordi Graells i Xavier Febrés

Coordinació, edició i producció: Gabinet de Premsa
i Comunicació de la Diputació de Barcelona

Disseny gràfic: Jordi Ortiz
Fotomecànica: SCAN 4
Impressió: Nexè Impressions, SL

ISBN 978-84-9803-694-7

Dipòsit Legal: B 13705-2015

Índex

- Salvador Esteve i Figueras**
9 Un segle d'Institut del Teatre
- Xavier Forcadell i Esteller**
11 L'Institut del Teatre i la Mancomunitat de Catalunya.
Cent anys d'història
- 13 Nota sobre aquesta edició
- Guillem-Jordi Graells**
15 **Anys 1913-1988**
- 17 Els anys fundacionals (1913-1923)
- 18 Els antecedents i la fundació
- 20 La primera dècada
- 22 Adrià Gual i l'Escola
- 25 Els professors
- 27 Els alumnes
- 29 Els locals
- 31 Els ensenyaments
- 34 Les pràctiques escèniques
- 39 Les representacions per a escolars
- 41 Les activitats no docents
- 44 Les publicacions
- 47 **De la dictadura a la dimissió de Gual (1923-1934)**
- 48 De l'ECAD a l'Instituto del Teatro Nacional
- 51 La Institució del Teatre i la dimissió de Gual
- 53 Els ensenyaments i el professorat
- 55 L'activitat pública
- 58 El Congrés i l'Exposició Internacionals del Teatre
- 62 Les publicacions
- 64 El Museu del Teatre
- 66 Cap a un local definitiu
- 69 **Cinc anys trarbalsats (1934-1939)**
- 70 Un bienni conflictiu
- 72 Els anys de la guerra
- 75 Nous ensenyaments i professors
- 78 Les pràctiques escèniques
- 81 Conferències, exposicions i actes públics
- 84 Alumnes i exalumnes
- 86 Les publicacions

89	Sota el primer franquisme (1939-1955)
90	Díaz-Plaja i l'Institut del Teatro
92	Cap al Conservatorio Superior de Música y Declamación
95	Ensenyaments i professorat
98	L'alumnat
101	Les pràctiques escèniques
104	Les inauguracions de curs
106	L'activitat pública: conferències
108	Recitals, exposicions, homenatges i visites
111	Els locals. El Palau Güell
115	Dels grups experimentals a la crisi (1955-1970)
116	Les limitacions d'una obertura
119	Tradició i innovació pedagògica
122	Un alumnat diferent
124	Les pràctiques i els grups experimentals
128	Les conferències
131	Recitals, homenatges i altres actes públics
134	El Museu i la Biblioteca
136	Les publicacions
139	La dècada Bonnín (1970-1980)
140	Una renovació entre dues crisis
147	Infraestructura: locals i equipaments
149	Un nou equip humà
157	Canvis i ampliació dels ensenyaments
165	La descentralització: Terrassa i Vic
168	El CEDAEC, nou concepte d'investigació i documentació
173	Les activitats públiques i de difusió
180	Les publicacions
183	L'etapa Montanyès (1980-1988)
184	Crisi i nova orientació
193	Locals i equipaments per créixer
199	La reordenació dels ensenyaments
211	Les tasques de recerca i documentació
215	Les activitats públiques i de difusió
222	El Congrés Internacional de Teatre
227	L'expansió editorial. Noves col·leccions i 150 títols

Xavier Febrés

233 **Anys 1988-2013**

235 **Una qüestió de model (1988-1992)**

- 236 El camí obert per la nova llei
- 242 Primers cursos d'estiu i professors invitats
- 244 Redisseny de les publicacions
- 245 Festivals i jornades internacionals
- 246 El problema de les instal·lacions
- 247 Les inauguracions de curs i els Premis Nacionals
- 248 Sitges Teatre Internacional
- 249 Relleu del director Jordi Coca

251 **Els canvis de creixement (1992-2002)**

- 252 Aplicació capdavantera dels nous plans d'estudis
- 259 Del CIDD al Centre de Documentació i el Museu de les Arts Escèniques
- 262 Els centres territorials
- 263 La projecció internacional
- 268 Infraestructura i edificis
- 273 Nova estructura directiva
- 275 Els Premis Nacionals
- 276 Final d'etapa del director Monterde i mort de Josep Montanyès

279 **La incorporació a l'Espai Europeu d'Educació Superior (2002-2013)**

- 280 El perquè d'un mandat allargassat
- 286 El llarg camí cap a Europa
- 292 Impuls del postgrau i la recerca
- 297 Les escoles: implantació dels estudis i ambició artística
- 301 Els serveis culturals i el MAE
- 310 Congressos, jornades i festivals
- 314 El Centenari

Jordi Font

317 **Epíleg. Amb el testimoni a la mà**



Un segle d'Institut del Teatre

Salvador Esteve i Figueras

President de la Junta de l'Institut del Teatre
i de la Diputació de Barcelona

L'Institut del Teatre ha fet cent anys. Un segle d'història, de servei al país. Un segle d'una trajectòria que no s'atura, que manté ben viu l'esperit de treball amb què es va encetar. Va ser l'any 1913 quan Enric Prat de la Riba, aleshores president de la Diputació de Barcelona, es va plantejar de crear-lo, embrancat ja en l'ambiciós projecte de govern que va començar a desenvolupar plenament a partir de la creació de la Mancomunitat de Catalunya, l'any següent. L'encàrrec de dirigir l'Institut del Teatre va recaure en Adrià Gual, no pas un noucentista com exigia l'enèrgic cànon del moment, sinó un significat modernista. Era, això sí, qui en sabia més, qui podia donar la decisiva empenta modernitzadora al teatre català. I Prat de la Riba l'havia anat a buscar amb el que seria un criteri constant en la seva acció de govern: triar sempre els millors.

Adrià Gual va acceptar i va fer la seva feina. I la va fer molt ben feta. Va obrir les finestres de bat a bat i va deixar que entressin els vents que bufaven a Europa per airejar les estances, enduent-se la flaire de resclosit i escombrant tota la fullaraca acumulada. En l'escena catalana hi ha un abans i un després d'aquell moment clau: el moment en què apareix l'Institut del Teatre.

Al llarg d'un segle, l'Institut ha seguit mantenint aquesta vocació innovadora, particularment en els anys setanta, quan, en l'ambient de l'antifranquisme, va servir de caliu per revifar el teatre i la dansa en el context del gran salt endavant que va caracteritzar la transició a la democràcia. I encara es van produir nous passos decisius: quan, arran de la promulgació de la LOGSE (1990), l'ensenyament de l'Institut es va diversificar en quatre escoles especialitzades; i, més tard, amb el trasllat a la nova seu de Montjuïc (2000). Darrerament, l'Institut ha assumit un cop més un paper capdavanter en liderar el complex procés d'abast estatal que ha dut el conjunt dels ensenyaments artístics a convertir-se en subjectes de ple dret de l'Espai Europeu d'Educació Superior.

L'Institut del Teatre segueix dependent de la Diputació de Barcelona. Cal entendre la singularitat del centre, que no és tan sols una plataforma educativa, sinó també de recerca, d'innovació i creació, de conservació i difusió del patrimoni escènic. De fet, podríem dir que l'Institut del Teatre funciona, en certa manera, com a «universitat de les arts escèniques», perquè aixopluga les escoles nacionals de teatre i de dansa, al costat d'altres docències escèniques i d'importants serveis culturals que hi interactuen. I, igualment, en la mesura que el teatre exerceix també la funció de transmissor de la llengua parlada, de la seva música, del seu esperit, de la seva immensa varietat de registres i entonacions, que expressen sobre l'escenari la inesgotable diversitat dels caràcters i els esperits humans, l'Institut ha contret, des de l'inici, un ferm compromís amb la llengua.

És, doncs, aquesta singularitat de l'Institut del Teatre, sumada a l'històric paper de suplència que la Diputació de Barcelona ha exercit en aquest i en altres àmbits clau del país, el que determina que la Diputació segueixi sent el garant de la continuïtat de l'Institut. L'abast i la transcendència de la tasca de l'Institut, així com les seves responsabilitats, són massa grans per permetre que s'aturi o s'alenteixi la seva marxa de creuer. Durant cent anys ha sabut complir amb l'encàrrec que Prat de la Riba va fer a Adrià Gual, i ha aconseguit uns resultats visibles i notoris, fruit d'una dedicació constant. I això no pot canviar.

Aquest llibre vol ser, entre altres coses, un reconeixement, un sincer agraïment a tots els homes i dones que, durant aquests cent anys, han abocat el seu esforç i la seva il·lusió per tirar endavant un projecte cabdal com el de l'Institut del Teatre. El llegat i el repte que ens han deixat són enormes, i ens permeten confiar que en el futur l'Institut sabrà estar, almenys, a la mateixa altura. És a dir, que sabrà anar més enllà, com sempre ha fet.

L'Institut del Teatre i la Mancomunitat de Catalunya. Cent anys d'història

Xavier Forcadell i Esteller

Coordinador general de la Diputació de Barcelona
Coordinador dels actes del Centenari de la Mancomunitat de Catalunya
Vocal de la Junta de Govern de l'Institut del Teatre

La commemoració del centenari de l'Institut del Teatre ha coincidit gairebé de forma paral·lela amb la celebració dels 100 anys de la creació de la Mancomunitat de Catalunya, institució, aquesta darrera, creada el 6 d'abril del 1914 de la mà de qui fou, en aquell moment, president de la Diputació de Barcelona, Enric Prat de la Riba.

La Mancomunitat de Catalunya va néixer a partir de la unió de les quatre diputacions catalanes i va esdevenir, per definició, una administració local. No obstant això, i malgrat que es disposava d'un reial decret, aprovat pel govern estatal, que n'emparava la creació, el cert és que l'Estat mai no va arribar a transferir a aquesta institució les competències i delegacions que li corresponien. Tot i això aquestes circumstàncies no van impedir que la Mancomunitat esdevingués, malgrat la seva curta durada –ja que va ser estroncada durant la dictadura del general Primo de Rivera–, la gran institució que afavoriria la recuperació de la consciència cívica i nacional de la societat catalana.

La Mancomunitat de Catalunya és recordada, avui, com la primera institució de l'autogovern modern de Catalunya. Una institució de base local que, sens perjudici de la migradesa de recursos i atribucions, i mercès a la personalitat i carisma dels seus presidents, Prat de la Riba, primer, i Puig i Cadafalch, després, va ser capaç de fer confluïr en un mateix projecte la voluntat de representants d'ideologies polítiques de signe divers, però també, i per damunt de tot, la convicció de tot un poble.

A redós de la Mancomunitat van prosperar les institucions més remarcables, tant en l'àmbit cultural com en el científic, com són l'Institut d'Estudis Catalans (1914), l'Escola d'Administració Pública de Catalunya (1914) o la Biblioteca Nacional (1914), entre d'altres. A més, es va apostar decididament pel foment de la llengua i la cultura catalanes, per apropar la cultura a les persones i per garantir l'assistència i el benestar col·lectiu. I tot això es va fer a través dels governs locals, considerats com l'expressió primigènia de la representació dels interessos de les persones a la vida pública i com a ens que havien de canalitzar la tasca de la Mancomunitat arreu del territori de Catalunya.

En l'àmbit de la cultura, i particularment, en el terreny de l'art dramàtic, Prat de la Riba, en la seva etapa com a president de la Diputació de Barcelona, fins i tot abans de la instauració de la Mancomunitat, apostà per la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. La seva constitució va respondre a una voluntat d'institucionalització de la cultura catalana que ja feia anys que es duïa a terme i que era un fet evident en la societat que culminaria, més tard, amb la instauració de la Mancomunitat de Catalunya, i sempre sota el primer guiatge i impuls d'Adrià Gual.

Malgrat no haver-hi una dependència expressa d'aquesta Escola a la Mancomunitat, el cert és que hi va haver una progressiva aproximació, conjuntament amb l'Ajuntament de Barcelona, en la seva voluntat d'esdevenir una entitat d'àmbit nacional. Foren nombrosos els cartells d'activitats i publicacions en els quals es va poder entreveure aquesta doble adscripció de l'Escola fins ben entrats els anys vint, moment en el qual aquell somni polític i cultural construït per Prat de la Riba, i tota la gent que conformava la Mancomunitat, s'esvaïa amb el canvi de circumstàncies polítiques, derivades d'un canvi de règim operat a Madrid arran de la dictadura del general Primo de Rivera.

L'Escola d'Art Dramàtic, com a precedent inicial de l'actual Institut del Teatre, va formar part del projecte de Prat de la Riba d'establir «formes d'estat» i de relligar Catalunya des d'un punt de vista territorial, social, ideològic i també cultural a través de la Mancomunitat.

La celebració del centenari de l'Institut del Teatre ens revela que la solidesa i continuïtat dels projectes, especialment en una època convulsa i de gran complexitat com fou la que emmarcà la creació d'aquestes institucions, rau a conjuminar tota la força, tot el saber i tota la voluntat d'un poble en un projecte comú construït des de la base. L'aposta constant per aproximar la llengua i la cultura a les persones, com a fonaments de la cohesió dels pobles i ciutats, han estat claus per fer prosperar i evolucionar, gràcies a una institució com fou la Mancomunitat, el que va néixer com una escola d'art dramàtic, i que ha esdevingut l'Institut del Teatre que avui tots coneixem.

Cal, en aquest sentit, commemorar el centenari de la creació de l'Institut del Teatre i de la Mancomunitat de Catalunya per projectar nous reptes, de cara al futur, des de totes i cadascuna de les administracions públiques d'aquest país, seguint el camí del canvi iniciat ara fa cent anys.

I és justament el que hem volgut fer, tal com podreu veure singularment en aquesta obra que ara us presentem.

Nota sobre aquesta edició

Aquest volum, que commemora el centenari de la creació de l'Institut del Teatre com a Escola Catalana d'Art Dramàtic, inclou la reedició del text escrit per Guillem-Jordi Graells arran del 75è aniversari, publicat el desembre de 1990 amb el títol *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*. Aquell volum, àmpliament il·lustrat, fou un encàrrec de l'aleshores director, Josep Montanyès, a qui estava dedicada l'edició, i en la seva confecció l'autor disposà dels serveis de documentació i coordinació de Montserrat Àlvarez Masó. A més de recórrer a l'arxiu fotogràfic i documental s'encarregaren diversos reportatges, una part dels quals apareixen en aquest volum. L'autor ha revisat el text i hi ha introduït algunes esmenes, la majoria de detall.

Per cobrir el període posterior, el comissionat del centenari, Jordi Coca, encarregà la redacció d'una síntesi dels darrers vint-i-cinc anys al periodista i escriptor Xavier Febrés, apartat que ha comptat posteriorment amb la supervisió dels tres directors d'aquest darrer quart de segle: el mateix Jordi Coca, Pau Monterde i Jordi Font. A més, aquest darrer ha redactat un epíleg amb la seva visió dels reptes immediats i de futur que té plantejats l'Institut del Teatre. La selecció fotogràfica d'aquest bloc i la supervisió de tot el volum ha estat a càrrec de Guillem-Jordi Graells, amb el suport i la recerca documentals d'Ana Triviño i amb la col·laboració de Jordi Aubach i el personal del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, dirigit per Anna Valls.

A més, i com és obligat, en la confecció d'ambdós textos i d'aquest volum, els autors i documentalistes han comptat amb el suport, l'ajut i la memòria de moltíssima de la gent que ha passat per la casa al llarg dels anys: professors, alumnes, personal d'administració i serveis i responsables polítics. A ells cal agrair, doncs, molts dels detalls i explicacions que conté la narració d'aquesta trajectòria col·lectiva centenària. Com deia una part de la dedicatòria d'aquell primer volum que recollia les efemèrides i els trets fonamentals de l'Institut del Teatre, aquesta evocació va dedicada principalment «a tots els homes i a totes les dones que han fet possible aquests anys d'història». Abans pels setanta-cinc anys, ara per cent. Una dedicatòria que només podem reiterar com a mostra d'agraïment i compromís de futur.

Anys 1913-1988

Guillem-Jordi Graells



Els anys
fundacionals
(1913-1923)

Els antecedents i la fundació

L'aprenentatge de les diverses especialitats de l'art dramàtic a Catalunya, com en tants altres llocs, fou fet durant segles de manera pràctica a través del meritoriatge, fórmula consistent en la incorporació a una companyia professional —o un taller, en el cas dels escenògrafs—, on el contacte amb professionals experimentats transmetia progressivament els secrets de l'ofici. Aquesta incorporació, sovint i en el cas dels intèrprets, podia estar precedida per una experiència més o menys dilatada en companyies d'aficionats.

A Catalunya, el primer intent de sistematització d'aquests ensenyaments, el constituí la creació del Liceo Filharmónico-Dramático de Isabel II, que a partir de 1838 inclogué un Conservatori, segons el secular model italià, en el qual s'inclogué també la declamació, tot i que aquesta matèria no hi tingué mai una mínima rellevància, a causa de l'especialització bàsicament musical de la institució. Per tant, a la primera dècada d'aquest segle, la situació de l'aprenentatge de l'art dramàtic continuava essent la tradicional, sense que l'existència del Conservatori del Liceu hi hagués incidit de manera significativa.

Fou precisament una iniciativa d'aquest Conservatori el que va provocar la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD). La sol·licitud d'una subvenció, adreçada pel Conservatori a la Diputació de Barcelona, féu que Lluís Duran i Ventosa, president de la Comissió d'Instrucció Pública i Belles Arts d'aquell organisme, imaginés com a contraprestació la creació d'uns cursos de declamació catalana.

Aquestes foren les circumstàncies anecdòtiques —o el detonant específic— d'una fundació que cal emmarcar, tanmateix, en un context més ampli. D'una banda, en la



Enric Prat de la Riba,
president de la
Diputació de Barcelona
en el moment de la
creació de l'ECAD.

Lluís Duran i Ventosa,
diputat president de la
Comissió d'Instrucció
Pública i Belles Arts.



política d'institucionalització cultural desenvolupada per la Diputació de Barcelona a partir de 1907, quan n'esdevingué president Enric Prat de la Riba, encarregat de posar en pràctica les directrius de la Lliga Regionalista i, progressivament, la planificació cultural emanada dels principals ideòlegs del noucentisme.

I de l'altra banda, la creació de l'Escola anava precedida d'un cert estat d'opinió creat per alguns sectors modernistes, que s'havia intensificat a partir de 1910, precisament quan aquest moviment entrava en una crisi irreversible. Així, Adrià Gual, en la seva conferència «Les orientacions», del novembre de 1911, ja havia reclamat «una escola preparatòria d'elements teatrals» com a base d'un autèntic Teatre Nacional Català. I d'ençà de la seva creació, el febrer de 1912, la revista *El Teatre Català* també dedicà sovint esments al tema i s'adherí amb entusiasme a la idea així que fou coneguda.

Arran de la petició del Conservatori, Duran i Ventosa contactà, l'agost de 1912, amb Adrià Gual, a qui coneixia des dels temps anteriors a la fundació del Teatre Íntim, quinze anys abans, i li encarregà l'elaboració d'una memòria. Davant la possibilitat oberta, Gual no se cenyí als límits de l'encàrrec, sinó que esbossà un pla d'actuació que anava força més enllà de les previstes «llicions de declamació catalana», ja que incloïa també la creació d'una biblioteca, un museu, publicacions, activitats de divulgació, etc., tot en un edifici de nova planta. Com explicà anys després en les seves *Memòries*, el treball «contenia les màximes aspiracions encaminades a la completa constitució d'un Teatre Nacional amb totes les conseqüències».

La institució creada, però, fou molt més modesta, i amb el nom d'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD), integrada en el si del Conservatori del Liceu, hom pretenia desenvolupar estrictament la programació docent continguda a la Memòria. Amb un pressupost de 5.000 pessetes per al 1913 i el nomenament d'Adrià Gual com a director i dels membres del primer quadre de professors, el 16 de gener el Conservatori convocà la matrícula per al primer curs, que, després d'unes proves d'admissió, es va iniciar el 4 de febrer de 1913.

La primera dècada

Els primers deu anys de funcionament de l'ECAD van estar marcats per diverses circumstàncies internes i externes que van configurar lentament una imatge institucional que, just en el moment que començava a assolir-se, es veié interrompuda per un fet cabdal: la instauració de la dictadura de Primo de Rivera. Els anys entre 1913 i 1923, doncs, van ser de tempteig i d'implantació, retardada per un seguit de mancances i complicacions que van acabar sent endèmiques en la vida de l'Escola.

Pel que fa a la seva pròpia personalitat, la fórmula inicial d'adscripció al Conservatori del Liceu, confusa i problemàtica, aviat es van revelar ineficax i insatisfactòria per a totes dues bandes. No és d'estranyar, doncs, que l'octubre de 1914 el Conservatori renunciés al seu patronatge sobre l'ECAD i a la subvenció que percebia per aquest concepte. Davant d'això, la Diputació decidí fer-se càrrec directament de l'Escola i el gener de 1915 nomenà un Patronat que vetllés pel seu funcionament. Així, el mes de setembre n'aprovà el reglament intern i l'any següent invità a formar part del Patronat l'Ajuntament de Barcelona, que acceptà la proposta el gener de 1917 i contribuí a partir d'aleshores a les despeses. Aquest procés d'institucionalització van culminar amb el traspàs del patronatge que va fer la Diputació de Barcelona a favor de la Mancomunitat de Catalunya el gener de 1920. I encara, l'abril de 1923, arran d'una petició conjunta d'Adrià Gual i Marc Jesús Bertran, l'Ajuntament de Barcelona va incorporar a l'Escola el Museu del Teatre que Bertran formava des de feia uns anys amb suport municipal.

Internament, però, l'Escola patia les conseqüències d'un seguit de mancances, la més greu de les quals derivada del fet de no disposar d'un local propi i estable. En aquests deu primers



Presidència de l'acte inaugural del curs 1919-1920.

Acte inaugural del curs 1921-1922 al teatre Eldorado. Lluís Duran i Ventosa pronuncia la conferència «El teatre de la ciutat».



anys, va viure precàriament fins en sis locals diferents, cap d'ells amb les condicions indispensables i ben lluny de l'edifici imaginat per Gual. La limitació de recursos, d'altra banda, també arrossegà altres mancances, per exemple la contractació del personal docent, i retardà la posada en funcionament d'alguna de les directrius fundacionals. Repetidament, Gual tractà de forçar un canvi de situació, accentuant la projecció exterior de l'Escola, bàsicament per mitjà de representacions públiques, aïllades o en forma de cicles, que, si bé exigien una concentració d'esforços en detriment de l'escolaritat regular, aconseguien un ressò molt beneficiós per a la continuïtat i la millora de l'Escola.

Cal tenir en compte, d'altra banda, el crític context polític que correspon a aquests anys i la incidència que altres fets tenien en el normal desenvolupament de les activitats, des de les epidèmies que obligaven a la suspensió d'activitats fins a les conseqüències de la conflictivitat laboral dels anys immediats a la Primera Guerra Mundial. Amb tot, Adrià Gual aconseguí tirar endavant l'Escola, i el 1923, un cop establitzada la institucionalització i encarrilades algunes iniciatives (com ara les publicacions o la regularitat en les representacions públiques), aconseguia que s'acceptés una ampliació dels ensenyaments, estesos a la recitació per a no professionals i l'escenografia. Aquestes innovacions, previstes per al curs 1923-1924, es van desenvolupar en un context radicalment diferent: el provocat pel cop d'estat de Primo de Rivera.

Finalment, cal remarcar una paradoxa, si més no qüestionable, quan s'analitza aquest primer període, fundacional, de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. La definí i l'encarrilà Adrià Gual, un home inequívocament modernista, que aconseguí tenir les mans lliures per fer realitat els seus dissenys per part d'unes institucions, la Diputació de Barcelona i la Mancomunitat de Catalunya, on imperaven les directrius culturals del noucentisme. Aquesta paradoxa, potser només aparent, probablement s'explica per l'escassa voluntat intervencionista dels ideòlegs noucentistes, amb Eugeni d'Ors al capdavant, pel que fa al teatre, activitat híbrida i sospitosa respecte a la qual no aconseguiren articular unes propostes d'acció més enllà de la incidència sobre la creació literària dramàtica, i encara ben tardanament.

Adrià Gual i l'Escola

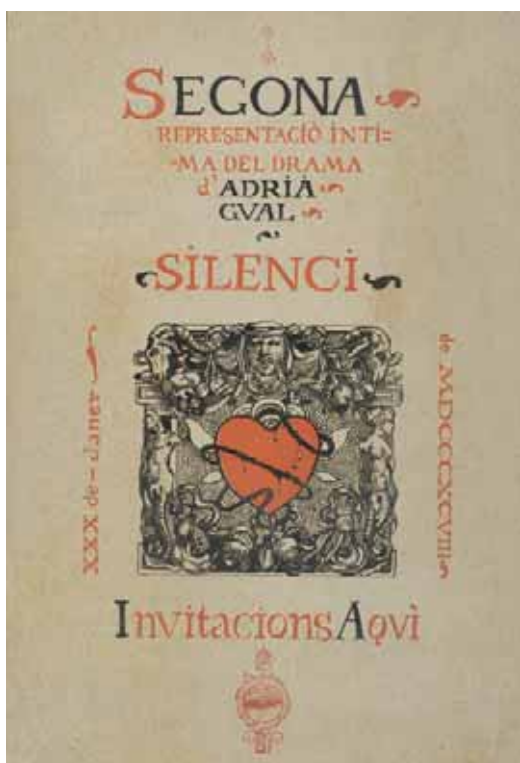
En el moment de fundar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, Adrià Gual tenia quaranta anys. Nascut a Barcelona el 1872, en aquell moment havia assolit el punt culminant de la seva trajectòria múltiple, que l'havia convertit en el principal renovador de l'escena catalana des de la darrera dècada del segle XIX. Fidel a una concepció global de l'Art —així, en majúscula—, Gual havia tingut activitat com a pintor, il·lustrador, cartellista, escenògraf, figurinista, poeta, autor dramàtic, director escènic i promotor cultural, i ara hi afegia la de pedagog i, poc després, la de director cinematogràfic.

Però, sobretot, Gual fou un pràctic del teatre, que introduí a la rutinària escena catalana algunes de les principals orientacions de l'art dramàtic europeu del seu moment. Després d'uns inicis influïts per les formes convencionals del teatre català tradicional, Gual descobrí un nou món arran de la Festa Modernista de 1893, avançant cap a les noves concepcions que el van dur a la creació, el 1898, del Teatre Íntim, a partir de models com ara el Théâtre Libre, d'Antoine, i sobretot el Théâtre d'Art, de Paul Fort, que no va conèixer directament fins a la seva estada a París entre 1900 i 1902. Molt més influït pel simbolisme que pel naturalisme, Gual formula

repetidament, a partir de l'edició de *Nocturn* (1896), les seves idees, centrades en una matisada i personal versió de l'art total que el convertí aviat en un dels blancs predilectes de les sàtires antimodernistes.

De tota manera, amb una tossuderia i una empenta admirables, Gual maldà durant quinze anys per assolir aquella renovació de les formes teatrals. A través de l'Íntim, de la seva participació en els Espectacles i Audicions Graner o amb la Nova Empresa de Teatre Català, desenvolupà el doble vessant de les seves propostes, com a dramaturg i com a director. I no és estrany que, en un moment donat, arribés a la conclusió que calia atacar la rutina i les velles formes des de la base, o sigui en la formació d'una nova mena de professionals, ja que la renovació dramaturgica es-

Cartell per a una presentació de *Silenci*, el 1898.



Adrià Gual a l'època de creació del Teatre Íntim.

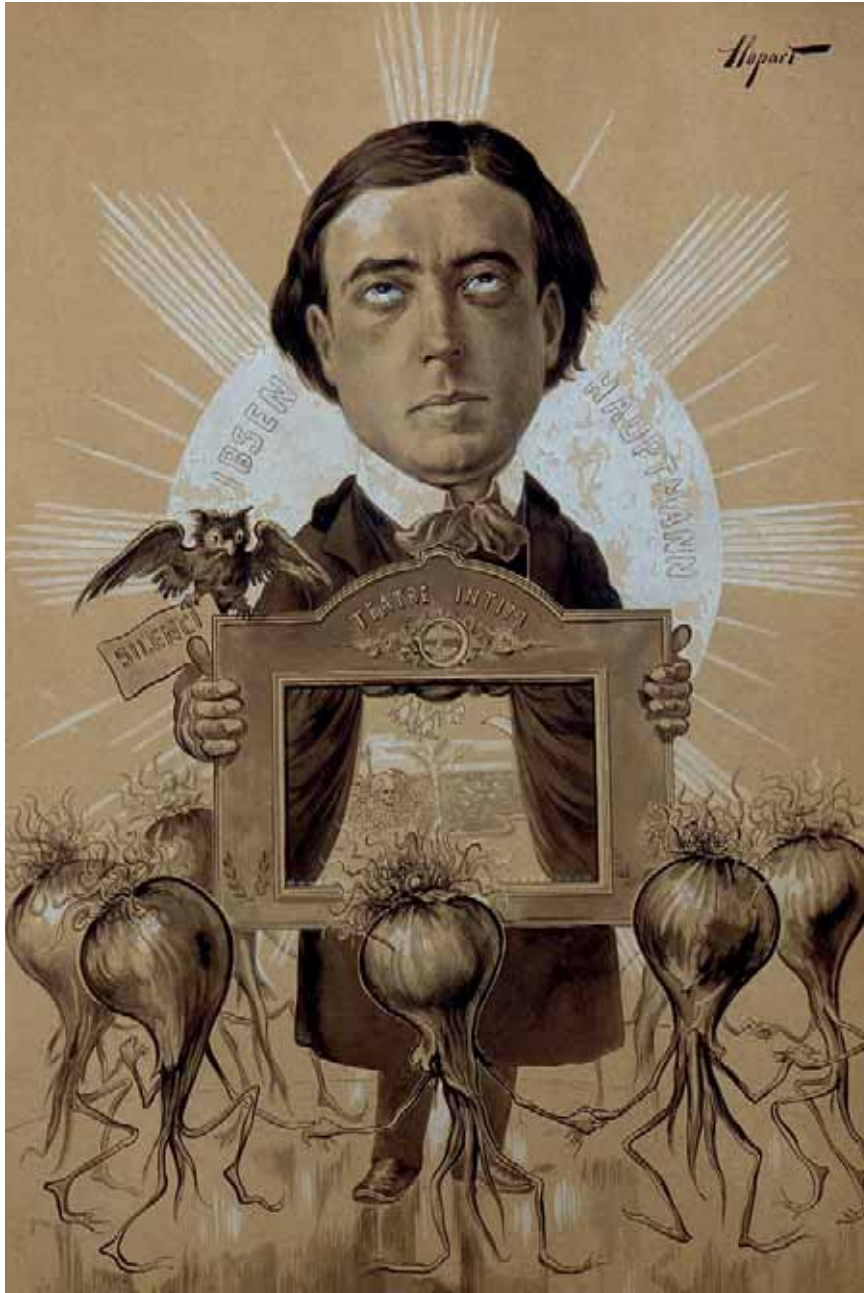
Adrià Gual vist per Ramon Casas.



tava més avançada gràcies a les noves promocions d'autors en actiu. D'aquí que s'embarqués en una nova aventura, la que suposava l'Escola.

Tanmateix, la seva embranzida pedagògica inicial hagué de compartir-la amb una altra empresa quasi simultània: la participació en la productora cinematogràfica Barcinógrafo, creada el desembre de 1913. Després del fracàs parcial d'aquesta experiència, de la qual se separà els primers mesos de 1915, Gual semblava projectar-se exclusivament a l'Escola, que va ser a partir d'aleshores el seu objectiu preferent, fins i tot quan emprengué noves iniciatives teatrals, com ara l'empresa de l'Auditori o les successives repeses del Teatre Íntim, simptomàticament lligades als treballs escolars o amb una clara vinculació dels elements que hi treballaven o que n'havien sortit.

La personalitat i les idees estètiques i pedagògiques de Gual determinaren en profunditat l'orientació i l'activitat de l'Escola, que en les dues primeres dècades d'existència ha de ser considerada una emanació o extensió dels plantejaments teatrals del fundador. Les circumstàncies i les limitacions no li permeteren desenvolupar plenament —o, almenys, al ritme que ell hauria volgut— les seves previsions inicials. I en això, potser caldria afegir als elements determinants del context les seves pròpies capacitats i limitacions, sobretot pel que fa a la seva confessada escassa habilitat per moure's en els terrenys lliscosos de la política i l'Administració pública. Gual, malgrat la crisi de les idees modernistes, continuava essent un il·luminat, un estricte sacerdot de la religió de l'Art i la Bellesa, i devia resultar-li molt dura la navegació per les tèrboles aigües de la realitat més immediata i prosaica. En aquest aspecte, sortí tingué del pragmatisme professional d'Enric Giménez i de l'eficàcia gestora de Pere Bohigas, els seus dos màxims col·laboradors a l'ECAD.



Caricatura d'Adrià Gual, de Llopart. El dibuixant ens mostra un místic aureolat, amb una rotllana de bulbs que ballen una sardana al seu voltant.

Aquesta dedicació exclusiva acabà provocant-li un cert sentit patrimonialista de la institució, que potser està a la base de la seva discutible actuació durant els anys de la dictadura, fet que va acabar girant-se en contra seu amb el canvi de règim i que l'obligà a presentar la dimissió el 1934. Gual, a més d'exercir la direcció general de l'Escola, professà algunes de les matèries fonamentals, dirigí la majoria de muntatges de pràctiques, escriví textos dramàtics adaptats a les necessitats escolars, dissenyà l'escenografia i el vestuari, pronuncià conferències i desplegà una activitat intensa en tots els ordres i aspectes, fet que explica aquesta identificació absoluta entre les dues primeres etapes de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic i la figura i l'obra del seu fundador.

Els professors

Enric Giménez.

Joan Llongueras.

Pompeu Fabra.



El claustre fundacional de professors de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic estava integrat, a més d'Adrià Gual, per personalitats significatives, la tria de les quals és força indicativa de les orientacions inicials. Així, hi trobem Enric Giménez, actor i director de sòlida reputació, que unia a una formació basada en la tradició i la pràctica unes inquietuds que el convertiren en un dels intèrprets habituals dels espectacles de Gual. Fins a 1939, Giménez fou un dels puntals de l'Escola, i en va haver d'ocupar interinament la direcció en un parell d'ocasions. Tot mantenint la seva intensa trajectòria professional, Enric Giménez atengué sempre regularment i amb entusiasme les seves funcions docents, una mica a l'ombra de Gual, tot i que diversos testimoniatges ens parlen del seu destacat protagonisme en el terreny formatiu.

La incorporació de Joan Llongueras fou subratllada com un dels trets definitoris de les directrius pedagògiques de l'ECAD. Llongueras, un home plenament identificat amb el noucentisme, havia introduït a la Península el mètode Jacques-Dalcroze i havia fundat a Terrassa el que va ser l'Institut Català de Rítmica i Plàstica. Tanmateix, no pogué arribar a aplicar intensament els seus mètodes a l'Escola per manca d'espais adients. Això, unit als continus trasllats de l'Escola i a les seves altres dedicacions, féu que deixés l'Escola a començament del curs 1915-1916.

La presència entre els professors de Pompeu Fabra marcà una altra coordenada substancial de Gual: el treball de la llengua i la seva decidida militància en la nova ordenació lingüística. Fabra fou incorporat oficialment com a conferenciant de prosòdia, però les seves classes foren ben aviat de gramàtica catalana. El lingüista visqué una mica marginalment la vida de l'Escola, tot i



Pere Bohigas i Tarragó.

Ambrosi Carrión.

que s'hi mantingué fins al 1931, quan les responsabilitats que li encomanà la Generalitat li impediren continuar aquelles lliçons per a actors.

Finalment, el quadre professoral primitiu incloïa Ambrosi Carrion, encarregat de les conferències d'història del teatre. Amb Carrion, membre actiu de la redacció de la revista *El Teatre Català*, Gual mantingué una relació oscil·lant, que anà enfondint les diferències, com ho proven els atacs i menyspreus que l'ECAD rebia de la publicació i l'enfrontament entre l'Associació Catalana d'Art Dramàtic inspirada per Gual i el Foment del Teatre Català, que fundaren Francesc Curet i altres elements de l'esmentada revista. Amb l'excusa de la manca de diners, l'Escola prescindí dels serveis de Carrion a final del curs 1915-1916.

Del quartet que acompanyava Gual en el moment fundacional, doncs, només Enric Giménez es mantingué fins al final de la seva gestió. Una altra persona essencial i fidel fins al 1934 fou Pere Bohigas i Tarragó, incorporat com a secretari de l'Escola a començament del curs 1915-1916. Bohigas, que signava sovint Pere B. Tarragó, fou el responsable del funcionament diari de l'Escola, escrivia les cartes, redactava memòries i informes, tenia cura dels pagaments com a habilitat i fou, amb Giménez, un gran suport per a Gual. No exercí activitats docents, però fou un home clau en la vida de l'ECAD, no únicament en el període Gual, sinó en els successius, fins a la seva mort, el 1948.

Paral·lelament a la incorporació de Bohigas, es produí la de Lluís Labarta. El veterà dibuixant i figurinista s'encarregà de les classes d'indumentària fins a la seva mort, el 1924. L'altra incorporació docent d'aquesta dècada inicial fou la del dramaturg Rafael Marquina, que ocupà el lloc de Carrion a partir del gener de 1917, aparentment resolt els problemes econòmics que n'havien determinat l'allunyament. Tanmateix, la incorporació de Marquina fou breu, ja que a final d'aquell mateix curs decidí traslladar-se a Madrid, com ja havia fet el seu germà Eduard. En aquesta ocasió, Gual el substituï definitivament.

La darrera alta en el personal d'aquell període fou la de Marc Jesús Bertran, com a responsable del Museu del Teatre, la Música i la Dansa que la Junta de Museus decidí adscriure a l'Escola l'abril de 1923. Decisió fugaç, ja que fou anul·lada al cap d'un any. Bertran i el Museu entraren a l'Escola i en sortiren diverses vegades, fins a la mort d'aquest el 1934, segons les oscil·lacions de la política municipal relativa a l'Escola i al mateix Museu.

Els alumnes

Quan es va iniciar el primer curs de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, el 4 de febrer de 1913, les classes començaren amb 17 alumnes, 14 nois i 3 noies. Fins al curs 1922-1923, darrer de la primera etapa, el total de persones que havien passat per les aules de l'Escola era de 163, amb una mitjana anual de 30 deixebles, només una petita part dels quals seguiren íntegrament els estudis fins a obtenir el corresponent títol al final dels quatre anys acadèmics.

El primer inscrit, que esdevingué també el primer graduat, fou Pius Daví, que ja a l'Escola destacà per les seves qualitats excepcionals, fins al punt que Gual i Giménez li encomanaren els protagonistes de bona part de les obres muntades aquells anys. D'aquella primera promoció, van destacar també posteriorment Josep Camprodon —mort prematurament l'any mateix d'acabar els estudis—, Francesc Estorch, Antoni Cunill Cabanellas —que emigrà a l'Argentina, on esdevingué una figura central—, Teresa Boronat —que aconseguí fama internacional com a dansarina—, Mercè Nicolau, Rosalia Rovira —que va esdevenir la primera gran veu de la radiodifusió catalana—, Maria Casals, Concepció Cirici o Francesca Lliteras.

De les promocions posteriors, a més de nombrosos noms de ressonància més efímera, podem destacar Josep Claramunt, Josefina Tàpias, Empar Ferràndiz, Baldomer Grasses-Aluges, Antoni Alarma, Joan Cumellas, Emili Vendrell —que aviat va assolir grans èxits com a tenor—, Joan Xuclà i les germanes Roser, Encarnació i Frèsia Coscolla.

Grup d'alumnes a l'inici de les classes l'octubre de 1917.





Un fet que ja trobem en aquests primers anys és la presència com a alumnes de persones que, posteriorment, es distingiren en altres àmbits. Així, entre els alumnes del primer curs trobem l'escriptor i humanista Joan Crexells, a qui anys després Gual volgué incorporar com a conferenciant en les tasques de l'Escola.

Grup d'alumnes, amb Gual, durant una sortida de pràctiques a Tàrrrega.

Els set primers alumnes que van obtenir el títol. D'esquerra a dreta: drets, F. Estorch, P. Daví, F. Lliteras i J. Camprodon; asseguts, T. Boronat, M. Casals i R. Rovira.

Banquet del fi de curs 1918-1919. Professors i alumnes al restaurant del Parc de la Ciutadella.



Tot i que no es disposa de dades estadístiques fiables, diversos indicis permeten d'afirmar que l'alumnat de l'Escola es nodria bàsicament de nois i noies procedents de la menestralia i la petita burgesia, en una proporció d'un terç de noies i dos terços de nois. Aquesta procedència social, d'altra banda, no era diferent de la que podríem descobrir entre els professionals del moment. La limitació d'hores lectives permetia l'assistència com a alumnes de persones ja incorporades a les activitats productives, sobretot dependents de comerç, gent d'oficis

o obrers de petites indústries, i també d'estudiants —més de carreres mitjanes que superiors.

El nombre limitat d'alumnes afavoria tant una dedicació molt personalitzada com l'existència d'un clima familiar, matisat, però, tant per les rígides convencions del comportament i el tracte com pel fet que coexistien alumnes de totes edats, ja que l'Escola no tenia limitacions en aquest aspecte. Així, en les primeres promocions trobem al costat de persones entrades en la quarantena una nena de vuit anys, l'edat que tenia Teresina Boronat en el moment de matricular-se.



Els locals

La queixa més repetida que podem trobar en les moderades i un xic triomfalistes memòries anuals de secretaria redactades per Pere Bohigas és la relativa a les dificultats derivades dels problemes d'instal·lació. El simple esment del fet que l'Escola durant els seus deu primers anys d'existència funcionés en sis locals successius ja ens indica una circumstància anòmla que, per força, havia de condicionar profundament l'estabilització de les activitats docents i no docents.

Però, a més, aquests diversos locals no reunien, en general, les mínimes condicions imprescindibles per a la tasca a fer, tant per les limitacions de superfície com per les característiques físiques dels espais. La mancança més greument sentida era la de no disposar d'un espai escènic convencional on poder fer les pràctiques i preparar els muntatges. A més, els continus trasllats i la precarietat de mitjans produïen en els alumnes una sensació de provisionalitat que provocava una elevada taxa d'abandons, encara que les memòries procuren dissimular aquest fet, el més greu pel que fa a les conseqüències.

L'Escola començà en els locals del mateix Conservatori del Liceu, a la part alta de l'edifici de la Rambla, en alguns espais que eren d'ús preferent del Conservatori. Així, amb una certa freqüència, aquest comunicava a Gual que necessitaven disposar de l'espai cedit per a activitats imprevistes o extraordinàries de la formació musical. A més, la inexistència d'un escenari impedí desenvolupar la matèria de conjunts escènics i limità les lliçons de gimnàstica rítmica. No és estrany, doncs, que l'Escola busqués ràpidament un local propi.

L'ocasió es presentà gràcies a una iniciativa paral·lela de Gual, que decidí convertir-se en empresa per a l'explotació comercial del teatre del Cercle de Propietaris de Gràcia, al carrer de la Maragda, que fou rebatejat amb el nom d'Auditori de Gràcia. L'empresa oferí a l'Escola part de les dependències, que havien estat restaurades i adaptades, i, acceptada l'oferta, el trasllat culminà el gener de 1914. Allà, a més de dues aules apropiades, hi havia serveis annexos i, sobretot, la possibilitat de disposar del teatre per a classes i sessions públiques de pràctiques. Malauradament, aquesta situació quasi ideal durà poc: la resta d'aquell curs i tot el següent, perquè va fracassar l'empresa de l'Auditori i van haver d'abandonar el local.

Aleshores, l'Escola es refugià en unes dependències cedides pel Foment del Treball, al seu local de la placeta de Santa Anna, on novament tenien tota mena de limitacions, fins al punt que calgué prescindir de les matèries professades per Joan Llongueras i accentuar el caràcter teòric dels ensenyaments.

Per resoldre el problema, es buscà novament un local propi, però no se n'aconseguí cap de cedit, de manera que l'octubre de 1916 l'Escola s'instal·là en un entresòl llogat al carrer



Aspecte actual de l'edifici del carrer d'Aribau on es traslladà l'Escola el 1916.

La Universitat Industrial, al carrer d'Urgell, ocupà unes dependències de l'Escola de Bibliotecàries.

Aules de la Sala Mozart, al carrer de la Canuda.

Aspecte actual de l'edifici del carrer de la Canuda.

d'Aribau, on s'havien efectuat unes obres d'adaptació que incloïen un escenari. No era cap solució òptima, però resultà viable fins que l'estiu de 1920 el propietari del pis rescindí el contracte i novament calgué trobar una solució urgent, que aquest cop resolgué la Diputació, que va cedir algunes dependències de l'Escola de Bibliotecàries, instal·lada aleshores a l'edifici de la Universitat Industrial, al carrer d'Urgell. Era, però, una sortida provisional i durant aquell curs Gual i Bohigas continuaren buscant un local més idoni i que no calgués compartir.



La nova estació d'aquest viacrucis fou un àtic, al carrer de la Canuda, en el mateix edifici on hi havia la Sala Mozart, que fou objecte d'algunes reformes i on l'Escola pogué instal·lar-se l'octubre de 1921. Aquest cop, l'estada en el local va durar sis anys, fins al 1927, moment en què la nova orientació que hom pretenia donar a l'Escola afavorí un nou canvi d'instal·lació, que no va ser, però, ni de bon tros, el definitiu.

Els ensenyaments

Les classes d'interpretació foren, durant la primera dècada d'existència de l'Escola, el seu eix fonamental. Gual partia d'una visió molt crítica dels mètodes educatius practicats a l'estranger, tot i que reconeixia que eren millors que l'aprenentatge rutinari i imitatiu, característic de la professió teatral catalana, mitjançant el sistema de meritoriatge. En conseqüència, i amb una respectable ambició, pretenia introduir a l'Escola una concepció nova de l'ensenyament de l'art dramàtic.

En els plantejaments teòrics que precediren la creació de l'Escola, després de descartar la inviabilitat pràctica del seu ideal educatiu —«un mètode particular per a cada alumne»—, Gual reclamava per a la institució un clima de compenetració, amor i respecte entre alumnes i professors com a marc de les activitats educatives. El programa acadèmic havia de servir per educar la veu, la paraula i el gest per mitjà de les matèries següents: recitació, gramàtica i prosòdia, declamació, nocions musicals i gimnàstica rítmica. A més, es preveien altres matèries instrumentals —indumentària, maquillatge— i teòriques —història del teatre, història de l'art. En els cursos superiors aquest programa es completà amb exercicis de diàlegs i conjunts i el muntatge d'obres teatrals.

Horaris del curs 1914-1915.

1914 a 1915		
DIMARS		
PRIMER CURS.	SEGON CURS.	TERCER CURS.
De 7 a 8. Sr. Giménez. clava lectura - coneixement dels signes d'expressió - ess. Fals d'interpretacions.	De 7 a 8. Sr. Gual. Història del Art. (teatr.) Indumentària. 1ª. (7 a 8)	De 7 a 8. Sr. Gual. Història del Art. (teatr.) Indumentària. 2ª. (7 a 8)
De 8 a 9. Sr. Llangueras. Nocions musicals 1ª	De 8 a 9. Sr. Llangueras. Nocions musicals 2ª	De 8 a 9. Sr. Gual. Història del Teatre.
DIMECRES		
De 7 a 8. Sr. Giménez. Tercer dimars.	De 7 a 8. Sr. Giménez. repàs d'interpretacions.	De 7 a 8. Sr. Gual. Història del Teatre. 3ª
De 8 a 9. Sr. Gual. Pràctiques escèniques	De 8 a 9. Sr. Gual. Pràctiques escèniques	De 8 a 9. Sr. Gual. Pràctiques escèniques
SEGON QUARTAJMES		
De 7 a 8. Sr. Giménez. Gramàtica catalana.	De 7 a 8. Sr. Giménez. Gramàtica catalana.	De 7 a 8. Sr. Fabre. Gramàtica catalana.
De 8 a 9. Sr. Gual. Pràctiques escèniques	De 8 a 9. Sr. Gual. Pràctiques escèniques	De 8 a 9. Sr. Gual. Pràctiques escèniques
DIJOUS		
De 7 a 8. Sr. Llangueras. El gestic.	De 7 a 8. Sr. Llangueras. El gestic.	De 7 a 8. Sr. Llangueras. El gestic.



Una classe a l'època de l'Auditori de Gràcia.

Una altra classe, amb Gual donant indicacions als alumnes.

Enric Giménez fent classe a l'Auditori.



Per desenvolupar un programa tan complet i ambiciós s'establiren quatre cursos o nivells, al final dels quals s'establí el títol corresponent. L'altra cara de la moneda, però, era la intensitat prevista per a les classes: dues hores diàries, tres cops per setmana. Tot i que les sis hores lectives setmanals eren ampliadament notablement en ocasió del muntatge d'obres, és evident que l'aprofundiment de les matèries resultava impossible. De tota manera, tenint en compte l'alumnat potencial, majoritàriament treballador, qualsevol altra pretensió devia resultar, aleshores, totalment utòpica.

A la pràctica, aquells plantejaments teòrics sofriren encara limitacions més considerables. Les classes de Gramàtica, Història del Teatre, Història de l'Art i Indumentària eren d'una hora

quinzenal. Les dues hores setmanals de Gimnàstica Rítmica i Nocions Musicals desaparegueren del programa a partir del segon any, quan Llongueras abandonà l'Escola. Per tant, el gruix de les classes corresponia a les matèries més pràctiques, dirigides per Gual i Giménez, centrades en la recitació, la declamació, els conjunts i els muntatges d'obres.

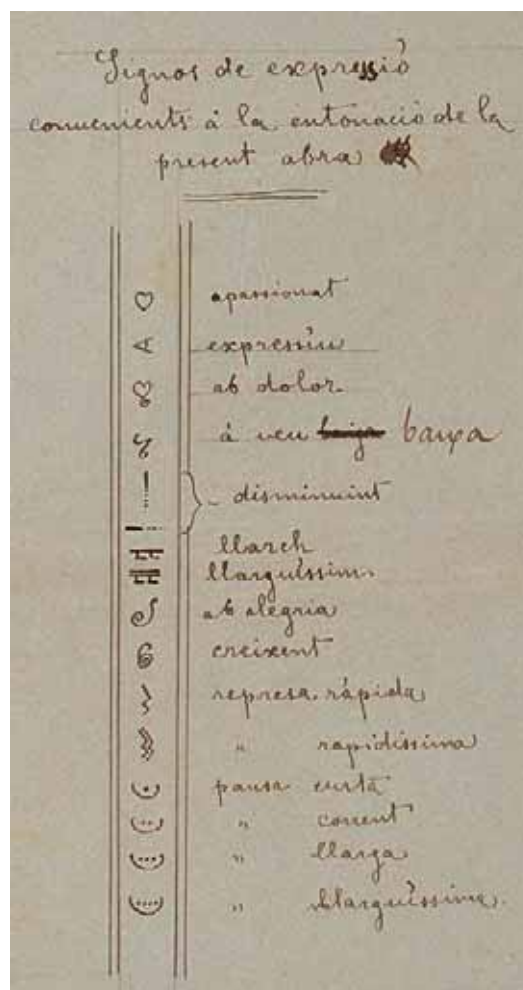
Pel que fa a la recitació, Gual implantà a l'Escola un sistema que havia inventat anys abans, basat en un codi de notacions convencionals que simbolitzaven intencions, ritmes i tons. Els alumnes, primerament, havien d'establir la «partitura» de signes en el text proposat i, un cop supervisada pel professor, interpretar-la. A més d'exercicis individuals de recitació, també se'n realitzaven de col·lectius «com a demostració d'obediència a la voluntat directriu».

Una innovació que cal destacar fou la supressió dels exàmens a partir de 1915, de manera que els alumnes obtenien el pas al curs següent a través d'una avaluació contínua i global. La reglamentació escolar aprovada aquell any també establí que els alumnes havien de tenir més de 12 anys en ingressar, que se n'admetria un màxim de 20 per curs, que podien ser expulsats després de tres faltes d'assistència injustificades i que estaven obligats a demanar permís per intervenir en espectacles fora de l'Escola.

La selecció per a l'ingrés només requeria tenir una entrevista amb el director, que autoritzava l'admissió. La disciplina era força rigorosa, com sembla que ho demostra l'abundosa documentació conservada: cartes de secretaria, d'una banda, i notes i targetes d'excusa, de l'altra. El percentatge d'abandons durant el curs no era superior al terç dels alumnes matriculats, però en canvi el nombre d'alumnes que finalitzaren totalment els estudis fou força reduït. En la majoria de casos les baixes eren causades per problemes laborals i familiars, però en uns quants casos estigueren motivades pel pas a la professionalitat abans d'acabar els estudis.

Un cop consolidats els estudis d'interpretació, Gual emprengué l'ampliació d'ensenyaments cap a altres camps i l'Escola anuncià per al curs 1923-1924 la convocatòria de cursos d'escenografia i de recitació per a no professionals. De tota manera, el canvi de circumstàncies polítiques que es produí el setembre, arran del cop d'estat de Primo de Rivera, frustrà en bona part aquesta expansió.

El sistema de signes ideat per Gual per indicar la forma d'interpretar o recitar textos.



Les pràctiques escèniques

Des del començament, Gual es proposà que els seus alumnes tinguessin un contacte immediat amb les taules de l'escenari, a fi de contrastar la seva feina amb el públic. Això implicava organitzar espectacles de format i característiques més o menys convencionals en locals professionals i amb taquilla oberta, que tenien també la funció d'assegurar la presència de l'Escola en la vida cultural i ciutadana. Però el fet de no disposar d'un teatre propi —tret de la breu etapa de l'Auditori— obligà Gual a llogar els escenaris més diversos, fet que també contribuï a la imatge errant de la institució.

En acabar el primer curs de cinc mesos, el juny de 1913, s'oferí la primera «sessió íntima» a l'Àngelus Hall amb unes pràctiques de recitació que mostraren la metodologia de Gual. Aquestes demostracions adquiriren consistència pròpiament teatral



Maria Panadès a *Caterina* (1914).

La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps (1914).



Pius Daví a *Arlequí vividor* (1915).

Rosalia Rovira a *L'última primavera* (1915).

Empar Ferrándiz i Josefina Tàpias a *Francesca de Rímini* (1920).



durant el curs i escaig que l'Escola ocupà l'Auditori, on es representaren *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, de Gual; *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe (amb Enric Granados acompanyant la representació amb improvisacions al piano), i *Caterina*, de Paul Spaak, el febrer i març de 1914. El curs següent, *Misteri de dolor*, *Silenci*, *Arlequí vividor* i *L'última primavera*, de Gual; *El fill de Crist*, de Carrion, i *Eridon i Amina*, de Goethe, entre l'abril i l'agost de 1915. Aquestes actuacions es confonien sovint amb les de la companyia professional de l'Auditori i, a més, hom retreia a Gual la presència massiva dels seus textos. Tanmateix, en aquests muntatges començaren a destacar alguns alumnes destinats a una llarga i reconeguda trajectòria teatral: Daví, Nicolau, Claramunt, Rovira, etc.

Amb l'abandó de l'Auditori, l'Escola continuà la itinerància i, ben simptomàticament, les següents pràctiques, el març i maig de 1916, van ser fora de Barcelona, a Girona, Olot i Tàrraga. S'hi representaren algunes peces de l'incipient «repertori» escolar i també *Els pobres menestrals*, de Gual, i *El malalt imaginari*, de Molière, que va començar una dedicació al dramaturg francès que s'intensificà en anys successius. La sessió pràctica de fi de curs, celebrada al Coliseu Pompeia, tingué un caràcter especial. Per a l'ocasió, Gual escrigué el text de cinc peces breus, pensades amb una finalitat pedagògica i comptant amb el nombre i les característiques dels alumnes. El títol i gènere de les obres eren: *Els avars*, «estudi de tràgica moderna»; *Schumann en el vell casal*, «nocturn»; *Els pastors en revolta* i *Les filloses*, «estudis de conjunt», i *La serenata*, «estudi de farsa a la italiana».

A partir del curs següent, les representacions aïllades d'obres o els muntatges integrats per diverses obres breus s'alternaren amb grans cicles, que aconseguiren un ressò notable. L'abril de 1917 se'n representà el primer, *Molière i la farsa dels metges*, al Teatre Eldorado, amb les obres *L'amor metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*. El juny de 1918, al Teatre Goya, un nou cicle: *La comèdia en la divuitena centúria*, integrat per sis peces: *L'indiscret*, de Voltaire; *Crispí, rival de son amo*, de Lesage; *La vetlla de Sant Patrici*, de Sheridan;



Esbós de Gual per a *Schumann en el vell casal* (1916).

Empar Ferrándiz a *Francesca de Rimini* (1920).

Escenografia de Gual per a *Tristany i Isolda* (1920).



Cartell de Gual, per a la trilogia *Molière i la farsa dels metges*.

Cartell de Gual, per a la trilogia *Trilogia de l'amor*.

Cartell de Gual, per al *III Centenari de Molière*.

Cartell de Gual, per al cicle *La comèdia durant la divuitena centúria*.



La mare confident, de Marivaux; *El sorrut benefactor*, de Goldoni, i *El germà i la germana*, de Goethe. L'abril i maig de 1920, primer a Reus, Lleida i Figueres, i després al Teatre Goya, la *Trilogia de l'amor*, integrada per *Francesca de Rimini*, de Pellico; *Julieta i Romeu*, de Shakespeare; i *Tristany i Isolda*, amb el text del llibret de Wagner per a l'òpera homònima.



Josefina Tàpias
i Josep Claramunt a
Julieta i Romeu (1920).

Un quart cicle, sense denominació global, es desenvolupà el febrer i març de 1921 al Teatre Eldorado, amb cinc obres catalanes: *El ferrer de tall*, de Soler; *La dama alegre*, de Puig i Ferrer; *La fi de Tomàs Reynald*, de Gual; *Nausica*, de Maragall, i *Judith de Welp*, de Guimerà. El darrer cicle d'aquesta època commemorà el tercer centenari del naixement de Molière, els primers mesos de 1922, i l'integraren *L'avar* i *El misantrop*, a més de la reposició d'*El malalt imaginari*. En moltes d'aquestes produccions, la participació dels alumnes era reforçada amb el concurs de professionals com ara August Barbosa, Maria Vila, Antònia Baró, Llorenç Adrià, etc.

La realització d'aquests cicles fou molt positiva, tant per als alumnes com per la incidència pública que assoliren. A més, moltes de les peces que els integraven foren representades profusament en anys successius a Barcelona i a fora, alternant-se amb les peces del repertori escolar i amb altres obres muntades durant aquests anys: *Hores d'amor i de tristesa*, de Gual; *El pintor de miracles*, de Rusiñol; *Els hipòcrites*, de H. A. Jones; *Les «humils violetes»*, de V. Vives; *Filoctetes*, de Sòfocles, i *Matilde d'Anglaterra*, de F. Soldevila. En total, podem comptar seixanta-cinc representacions de pràctiques durant aquest període, bàsicament concentrades en els darrers anys, quan l'activitat de l'Escola s'intensificà en aquest aspecte.

En aquest punt de l'activitat escolar encara caldria afegir-hi la participació d'alumnes com a recitadors en nombroses conferències, «sessions d'art», recitals i altres actes, tant organitzats per l'Escola com aliens, en ocasions en què era demanada a Gual la col·laboració d'algun alumne de l'Escola. Per exemple, la sessió compartida entre l'Orfeó Gracienc i Mercè Plantada (1915); les sessions dels Amics de la Poesia (1920-1921), recitats en conferències de Josep Pijoan, Adrià Gual i Josep M. de Sagarra, entre d'altres, o homenatges a Apelles Mesures, Àngel Guimerà o Giacomo Leopardi, tot per fer efectiva la idea de Gual sobre «l'eficàcia de les demostracions (públiques) en fet de pedagogia teatral». Tot i l'accentuat teoricisme dels ensenyaments de l'Escola, doncs, el seu director perseguí constantment el contrast de la pràctica i, en definitiva, feia bona aquella idea que sosté que la millor escola interpretativa és trepitjar l'escenari.

Les representacions per a escolars

L'activitat exterior de l'Escola se centrà bàsicament en tres aspectes: les pràctiques escèniques públiques, les activitats no docents i les publicacions. En el primer apartat, convé destacar un camp al qual Gual concedia molta importància i que desenvolupà amb tota la intensitat que les circumstàncies li permeteren. Es tracta de les representacions de pràctiques escèniques dedicades especialment a un públic escolar o, més àmpliament, infantil.

La primera experiència d'aquesta mena es produí el 23 de maig de 1915 i estigué dedicada als nens asilats a la Casa de Caritat de la Diputació de Barcelona. Es representaren dues peces de Gual, *L'última primavera* i *Arlequí vividor*, precedides d'unes paraules de l'autor i director «de salutació afectuosa a l'auditori». Una sessió semblant tingué lloc el 15 d'agost següent, en el marc de la Segona Escola d'Estiu de la Diputació, en el mateix local, que incloïa també el famós monòleg de Marc Antoni del *Juli Cèsar* de Shakespeare.

Després d'aquestes primeres realitzacions, Gual es plantejà seriosament el tema i, el setembre següent, presentava a la corporació provincial «un projecte d'actuació de conjunt de les quatre diputacions catalanes, per tal que l'acció cultural de l'Escola (en aquest aspecte) pogués estendre's per tot Catalunya i àdhuc a València». Tot i que aquesta proposta no fou adoptada formalment, en anys successius Gual mantingué l'acció per als escolars: l'agost de 1917, representació de *L'amor metge* en el marc de la III Exposició Escolar. El juliol de 1918, i per al mateix esdeveniment, s'hi representà *El sorrut benefactor*.

El malalt imaginari,
al Palau de Belles Arts
(1921).





Públic escolar en una representació a l'Escola del Bosc (1921).

Ifigènia a Tàurida, als boscos de Vilajoana (1921).



El 1921 es reprengheren les representacions per a escolars amb unes característiques especials: el caràcter massiu i l'escenari en què es produïren. El 14 d'abril, es representà *El malalt imaginari* al Palau de Belles Arts; el 8 de maig, *El sorrut benefactor* als jardins de l'Escola del Bosc; el 9 de juny, *Ifigènia a Tàurida* als boscos de Vilajoana, i el 31 d'agost, *Filoctetes* a la platja de l'Escola del Mar. En els tres darrers casos s'aprofitava l'entorn natural com a marc escenogràfic i l'afluència de públic infantil fou molt nombrosa.

Com a conseqüència dels brillants resultats aconseguits, en els dos anys següents aquestes representacions es van intensificar, destinades no únicament a escolars, però sempre centrades en el públic infantil, en ocasions tan diverses com ara sessions de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, el Nadal i Reis del Nen Pobre, a l'Escola Mossèn Cinto, novament a les Escoles d'Estiu, ara organitzades per la Mancomunitat, etc.

Cal tenir en compte que l'acció de Gual i l'Escola en l'atenció del públic infantil, i sobretot la idea d'incloure el teatre en les activitats escolars, era una iniciativa completament inèdita a casa nostra, que pogué començar a desenvolupar-se gràcies al clima de renovació de l'ensenyament que vivia Catalunya en aquells moments i que la Mancomunitat impulsava decididament per mitjà del Consell de Pedagogia i, en bona part, dels seus propis centres educatius. Aquesta fou una de les moltes activitats o orientacions a què va haver de renunciar l'Escola a partir de les noves circumstàncies establertes des del setembre de 1923 i que no foren repeses, i encara amb molta menys incidència, fins a l'establiment de la Generalitat de Catalunya.

Les activitats no docents

En la concepció inicial de Gual, l'Escola —tot i aquest nom— no havia de ser només una institució educativa, o almenys aquest concepte no es restringia als ensenyaments professionals. En la seva idea, la formació escolar havia d'adreçar-se a tota la societat i, molt particularment, al món teatral. L'Escola pretenia, per tant, incidir en la renovació de plantejaments i objectius, que havia esdevingut urgent en el teatre català. Aquest propòsit s'havia de portar a terme des de diversos fronts, tant d'infraestructura —biblioteca, museu, arxius— com d'actuació —conferències, actes públics, publicacions. De tota manera, les activitats no estrictament docents de l'Escola estigueren en aquests anys limitades per les dificultats de consolidació expressades, tot i que eren un terreny particularment grat al director.

Ja hem vist que les pràctiques escèniques públiques, estretament vinculades a la pedagogia, aconseguiren un ressò molt favorable per a la imatge de l'Escola, sobretot arran de l'organització de cicles coherents. Però Gual pensava també en la difusió per altres camins. El més utilitzat fou el de les conferències públiques. La primera s'oferí el 23 de novembre de 1915, a càrrec d'Aureli Capmany, que parlà de «La dansa popular com a element de cultura per a l'actor català», amb interpretacions de l'Esbart Català de Dansaires. Aquestes conferències il·lustrades es feren regulars en els actes d'inici de curs a partir de 1916. En aquesta ocasió, Lluís Labarta parlà sobre «Indumentària militar a través de la història», i en anys successius ho feren Magí Morera i Galícia amb unes «Consideracions sobre les interpreta-

Conferència de Gual a l'Ateneu durant el Centenari de Molière (1922).



cions dels personatges de Shakespeare» (1917), Lluís Nicolau d'Olwer sobre «Del diàleg en la poesia medieval catalana» (1919), Frederic Pujulà i Vallès sobre «Les representacions teatrals en els camps de batalla de França» (1920), Lluís Duran i Ventosa sobre «El Teatre de la Ciutat» (1921) i Ventura Gassol sobre «El nacionalisme en el teatre» (1922). La personalitat dels oradors i el fet que els temes fossin inèdits o fruit de recerques no divulgades donava un caràcter extraordinari a aquests actes.

Sense coincidir amb l'avinentsa de la inauguració de curs també se'n programaren altres de semblants el 1920: la de Pere Bosch i Gimpera sobre «Les representacions teatrals a Grècia i Roma» i la de Joaquim Pena sobre «Les representacions del Misteri de la Passió a Oberammengau». Adrià Gual també en pronuncià, com ara les titulades «Figures de dona al teatre» (1921), «Figures d'home al teatre» (1922), «L'art de llegir» (1923) i «El drama de la Passió

d'Oberammengau» (1923), a més de les dissertacions que precedien actes públics, d'entre les quals destaquen les del cicle *Molière i la farsa dels metges* o la de la commemoració del III Centenari de Molière.

Una iniciativa diferent fou la convocatòria d'un concurs destinat a premiar obres teatrals «per contribuir a l'encoratjament dels novells homes de lletres» i el compromís d'estrenar la peça premiada. Les dues vegades que es convocà, fou fixat el gènere a què havien de cenyir-se els concursants, «amb l'objecte d'impulsar la producció literària teatral de manera que s'estableixi el degut equilibri en els seus diversos gèneres». El premi de 1919 s'oferí a una comèdia en tres actes, «essent preferida l'obra que no sigui



d'ambient rural, i encara més si es desenrotlla entre estaments ciutadans d'elevada categoria social, sobre els quals s'ha parat poques vegades, en el teatre català, l'atenció crítica de l'autor dramàtic». Una exigència que estimulava el conreu de l'alta comèdia burgesa, en coincidència amb les orientacions que seguia la contemporània Empresa Canals. Guanyà el premi Victorià Vives amb *Les «humils violetes»*, i Josep M. Millàs-Raurell obtingué una menció amb *Les flames*. El premi de 1921 s'atorgà a una obra en vers sobre un tema d'història de Catalunya. No fou concedit fins al 1922 a Ferran Soldevila per *Matilde d'Anglaterra*.



L'Escola intervingué en temes de política teatral, sovint fent costat a l'Associació Catalana d'Art Dramàtic inspirada per Gual, fundada el gener de 1914. Així, el maig de 1915 l'ECAD emetia un informe tècnic sobre les condicions que hauria de tenir el futur edifici destinat a estatge del teatre català, on reclamava un espai per a l'Escola. Posteriorment, aquest desig es concretà en la proposta de Teatre de la Ciutat, impulsada per l'Associació amb Duran i Ventosa de portaveu, que aconseguí que l'Ajuntament de Barcelona, del qual era regidor, convoqués el març de 1920 un concurs de projectes per bastir l'edifici en un solar de la nova Via Laietana. Gual fou invitat a formar part del jurat, ja que l'ECAD havia de traslladar-se al nou edifici. S'hi presentaren 13 projectes i el jurat s'inclinà pel projecte presentat per Climent Maynés i Lluís Girona, amb el vot en contra de Gual, que preferia el de Josep Jordani i Melcior Marial. La polèmica que esclatà sobre el projecte, no provocada per la discrepància de Gual, sinó per enfrontaments polítics, ajornà una decisió definitiva, que no es produí fins el juny de 1925, quan el nou Ajuntament primoriverista desistí de la construcció del Teatre de la Ciutat, amb la qual cosa l'Escola perdé una oportunitat única d'aconseguir un local estable adaptat a les seves necessitats.

Les publicacions

Des de molt aviat, Adrià Gual volgué impulsar un seguit de publicacions que recollissin els textos d'algunes activitats de l'Escola i en fessin la crònica, a més d'altres que suplissin buits no coberts per les editorials existents. Les limitacions pressupostàries retardaren la realització d'aquest projecte, que a l'hora de materialitzar-se patí diverses aturades i canvis d'orientació.

La primera publicació amb peu editorial de l'Escola fou un fullet, de format petit i de només 14 pàgines, que recollia la *Reglamentació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, sense data d'impressió, però que deu correspondre a 1915, data de l'aprovació del reglament pel Patronat. N'existí una segona edició el 1917, en la coberta de la qual figura el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona, fet que s'havia produït el març d'aquell any.

El següent pas —de fet, el primer— fou força ambiciós, ja que es tractava de la publicació d'una revista o butlletí mensual, la *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, el primer número de la qual aparegué l'abril de 1917. En l'editorial del primer número, la publicació es presentà com una conseqüència «del suport municipal que [l'Escola] deu a la representació pública».

En aquesta primera etapa, sortiren nou números de la *Gasetta*, fins al desembre d'aquell any, en què una nota anunciava que seria substituïda per un anuari que reflectiria la vida escolar. Tanmateix, aquesta publicació no aparegué, i el gener de 1919 hom reprenia breument una segona època, amb només dos números. A la Memòria del curs 1918-1919 s'insisteix que «s'ha





decidit substituir la seva publicació per un volum anual en què quedaran recopilats els discursos, estudis, conferències, textos diversos, etc., a què hagi donat lloc l'actuació de l'Escola», però el propòsit tampoc no es realitzà.

En les seves dues etapes, la *Gasetta* conté la transcripció d'algunes conferències donades pels professors, resums de les lliçons, un noticiari i algunes col·laboracions externes, a càrrec de V. Solé de Sojo, J. Pérez Jorba, A. Maseras, F.

Puig, M. Romeu, J. M. Folch i Torres, A. Duran i Sanpere i J. Massó i Ventós. Hi trobem un parell d'articles de l'alumne Josep Claramunt, el segon sobre «L'actor català causant inconscient de la crisi del nostre art dramàtic».

No tenim cap nova publicació fins al desembre de 1920, any en què aparegueren dos quaderns amb el text de les conferències que havien pronunciat Lluís Nicolau d'Olwer i Frederic Pujulà en les sessions inaugurals dels cursos 1919-1920 i 1920-1921. Al cap d'un any just, van aparèixer tres quaderns més, amb conferències de Lluís Duran i Ventosa, Magí Morera i Galícia i Adrià Gual. Aquests quaderns corresponen a una nova planificació editorial, anunciada a l'interior i fixada en quatre apartats. Aquells quaderns pertanyen a la Sèrie A.-Estudis, de la qual es publicaren dos nous volums el març i abril de 1923, amb conferències de Ventura Gassol i Aureli Capmany. La col·lecció s'interrompé quan tenia programats estudis i conferències de Pere Bosch Gimpera, Lluís Labarta, Joaquim Pena, Alfons Maseras, Agustí Duran Sanpere i Adrià Gual.

Les altres sèries previstes eren B.-Memòries de Secretaria, C.-Obres de teatre i D.-Vària. De les Memòries, se n'havia publicat un primer volum el gener de 1921, amb les dades relatives a la fundació de l'Escola i als cursos de 1913 a 1914-1915. El novembre d'aquell mateix any, se'n publicaren tres quaderns més, que abracen els cursos de 1915-1916 a 1918-1919. Les memòries dels cursos posteriors no es van editar fins al 1927, ja en castellà.

Pel que fa a la Sèrie C, trigà més temps a materialitzar-se. El febrer de 1923 va aparèixer el primer volum de la Biblioteca Teatral, iniciada amb *Nausica*, de Joan Maragall. En mesos successius aparegueren l'adaptació teatral d'*Els germans Karamàzov*, de Dostoievski, traduïda per Millàs-Raurell; *Matilde d'Anglaterra*, de Ferran Soldevila, i *El paquebot Tenacity*, de Vildrac. La col·lecció s'estroncà durant deu anys, quan tenia programades obres de Verhaeren, Molière, Gual i Victorià Vives.

Finalment, la sèrie anomenada Vària canvià el nom pel de Llibres de Text, però en cloure's aquest període no s'havia editat cap dels quatre títols programats de Gual, Fabra i Labarta. En total, durant aquest període s'editaren set quaderns d'estudis, quatre de memòries, quatre volums de textos, les dues edicions del full del Reglament i els onze números de les dues èpoques de la *Gasetta*, sense comptar nombrosos cartells i programes de mà.



De la dictadura
a la dimissió
de Gual
(1923-1934)

De l'ECAD a l'Instituto del Teatro Nacional

El canvi de situació política provocat pel triomf del cop d'estat del general Primo Rivera el 13 de setembre de 1923 afectà profundament les dues institucions que sostenien l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, la Mancomunitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona. Sobretot la primera, que sofrí un ràpid procés de desnaturalització que culminà en la seva supressió dos anys després. L'hostilitat exacerbada de les noves autoritats davant les realitzacions de l'etapa anterior, especialment les que responien a un esperit de reconstrucció nacional, tingué reflex en l'eliminació o el buidatge de les experiències més significatives. Per bé que l'Escola no n'era de les més destacades, tanmateix s'havia caracteritzat inequívocament des de la fundació per la voluntat més o menys explícita de ser la base d'un futur Teatre Nacional, i això la convertia, per tant, en un dels objectius de les directrius anorreadores de la nova administració.

Davant el perill que l'Escola fos suprimida, Gual optà per la via del col·laboracionisme. Segons explica en les seves *Memòries*, «Sempre d'acord amb els nostres amics [es refereix als polítics de la Lliga], als quals devíem d'anys el sosteniment de l'Escola, vam acceptar el mateix que totes les institucions culturals que no volgueren desaparèixer». Aquesta actitud, si bé permeté mantenir les activitats, provocà un sentiment força estès de prevenició respecte al col·laboracionisme de Gual, que acabà forçat a dimitir quan les circumstàncies van tornar a canviar. El fet que la Lliga no protagonitzés l'etapa següent, la de la Generalitat republicana, féu que hom no reconegués a Gual que s'hagués mantingut en el lloc per esperit de servei i, si és cert que aquesta entesa discreta amb la Lliga existí, val a dir que ningú no sortí en defensa de Gual en el moment oportú. D'altra banda, en la línia de les concessions, Gual potser fou excessivament submís a les noves autoritats, o bé no s'adonà de la cadena de concessions davant les quals anà claudicant successivament. Les seves ganes de mantenir en funcionament l'Escola li feren adoptar algunes decisions desafortunades i s'excedí en el compromís amb el nou règim, de manera que si la seva destitució no fou fulminant el 1931, segurament cal explicar-ho pel que pesava, tanmateix, el seu historial anterior. De tota manera, resulta evident que la seva actuació durant els set anys de la dictadura havia estat massa caracteritzada perquè, després, pogués ser oblidada o omesa.

Les dificultats inicials de funcionament provingueren de la inexistència pràctica del Patronat de l'Escola, ja que calia el seu acord favorable per a tota activitat que sortís del terreny estrictament docent. Tot i que l'octubre s'iniciaren els nous ensenyaments de lectura per a no professionals i d'escenografia —que havien estat aprovats en l'etapa anterior—, un cop

acabada aquella primera experiència calgué abandonar-los per manca de pronunciament del nou Patronat. A més, l'any 1925 l'Ajuntament de Barcelona reduí la seva subvenció de 10.000 a 1.000 pessetes, i l'any següent la suprimí totalment i abandonà el Patronat. En aquestes circumstàncies, l'Escola, que havia canviat la denominació original per la d'Escuela de Arte Dramático, va trobar-se que, un any darrere l'altre, la matrícula anava baixant, des dels 62 alumnes del curs 1923-1924 (en les tres especialitats) als 17 del curs 1926-1927. Durant aquests quatre cursos, a més, les activitats no docents foren pràcticament nul·les, tant pel que fa a representacions públiques com a conferències, publicacions, etc.

El nou Patronat no es constituí fins al gener de 1926 i les seves primeres decisions foren la creació d'una càtedra de prosòdia castellana, la instal·lació en un nou local i l'organització d'un cicle de representacions públiques i d'una exposició internacional d'escenografia. En aquest intent de revitalització, tingué un protagonisme destacat el diputat de Cultura, Antoni Robert, que prengué l'Escola sota la seva protecció i impulsà les principals realitzacions de la nova etapa. Decidida una reorganització global de l'Escola, després de diverses propostes la Comissió Provincial Permanent l'aprovà el 22 de febrer de 1927. Hom dissolgué el Patronat, la institució passà a dir-se Instituto del Teatro Nacional i es decidí traslladar-ne el local al principal del número 10 del carrer del Duc de la Victòria.

El canvi de nom obeïa a una nova orientació, exposada en l'acte inaugural del nou curs, el 17 d'octubre de 1927. En aquesta ocasió, Gual pronuncià un dels seus discursos carregats de bones intencions, mentre Pere Bohigas ho explicava més concretament en la seva memòria. Després d'analitzar l'etapa anterior i concloure que calia donar «el empeño por definitivamente fracasado», exposava els objectius del nou Instituto: «La misión no será exclusivamente escolar como la que correspondía a la antigua Escuela de Arte Dramático. Su actua-

Els canvis en la denominació de l'escola de 1923 a 1930.





L'anunci, encara en català, del curs 1923-1924, el primer sota la dictadura.

ció se desenvoluparà principalment per mitjà de la Biblioteca, els Arxius del Teatre, el Museu, el Boletín trimestral i les manifestacions artístiques i culturals que anem donant al públic des de hui. [...] Entre la diversitat de aquestes activitats se inclouen, també, uns cursos d'ensenyança tècnica per actor, altres per escenògrafos i altres de recitació per no professionals del Teatre. Però no constitueixen la base essencial de l'Institut.» L'acció docent, doncs, passava a ser un aspecte secundari i, en efecte, en els anys successius existí un únic curs d'interpretació (el de recitació tornà a ser anul·lat després del primer any) i el d'escenografia. En els altres àmbits, l'Institut desenvolupà una irregular cadena d'actes públics, repregué les publicacions i organitzà alguns grans esdeveniments com ara el Congrés i l'Exposició Internacionals de Teatre de l'any 1929. Aquests darrers esdeveniments, sobretot, foren el punt culminant d'aquesta etapa, alhora que marcaren el moment més intens i visible d'identificació de Gual i l'Escola amb el règim.

Un cop caigut Primo de Rivera, les coses començaren a tornar a la situació anterior. El 26 de febrer de 1930, la Diputació decidí reconstituir el Patronat de l'Escola, al qual es reintegrà l'Ajuntament, i decidí un nou canvi de denominació, ara Institut del Teatre. Es tornaren a catalanitzar les activitats i hom procurà aconseguir de l'Ajuntament la cessió del Palau de Projeccions de Montjuïc com a seu de l'entitat, però davant la manca de resposta es llogà l'edifici del carrer d'Elisabets que havia estatjat l'Institut de Cultura per a la Dona, on després de diverses obres fou possible d'instal·lar-se el gener de 1931. Simultàniament, es produí un nou canvi de denominació, ja que hom decidí que d'Institut només n'hi havia un, l'Institut d'Estudis Catalans, de manera que el nom passà a ser Institució del Teatre. Amb tot això, semblava que s'obria un nou període de normalització, però ben aviat les circumstàncies polítiques tornaren a canviar, ara radicalment, amb la proclamació de la República i la instauració de la Generalitat de Catalunya. Per a Adrià Gual, aquests fets significaren una nova situació, el darrer acte de la seva vinculació a l'Escola.

La Institució del Teatre i la dimissió de Gual

Ventura Gassol, conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en una foto de jove.

Josep Millàs-Raurell, membre del Patronat i substitut provisional de Gual després de la seva dimissió.

El primer acord relatiu a la Institució que prengué el Govern de la Generalitat fou el nomenament d'un nou Patronat. Presidit pel conseller de Cultura, Ventura Gassol, l'integraren els diputats Joan Puig i Ferrer i Pere Corominas (alhora, persones estretament vinculades al teatre), els autors Pompeu Crehuet i Josep Millàs-Raurell, i l'escenògraf i director Lluís Masriera, representant de la Junta de Museus, a la qual s'havia tornat a demanar que confiés a la Institució el Museu del Teatre. El conseller delegà en Millàs-Raurell les funcions presidencials per al tràmit ordinari i d'aquest fet en derivà un creixent clima d'enfrontament entre el Patronat i la Direcció.

En les seves *Memòries*, redactades immediatament després dels fets, Gual explica molt discretament la situació, sense cap al·lusió personal concreta, però amb expressions tan contundents com «les meves sospites es confirmaven, del moment que fou designat el Patronat que havia de



controlar-nos» o «Del moment que un patronat va més enllà de la comesa consultiva [...] resulta de fet una coacció impossible de resistir. [...] El nomenament d'aquell patronat, doncs, costa poc de veure que va significar un plantejament de crisi, pel que feia a la meva gestió». En efecte, durant dos anys el Patronat volgué anar en una direcció, mentre Gual volia anar en una altra, i viceversa: «Tot allò que jo preparava no era acceptat i el meu càrrec de director es confonia amb el d'executor de tot allò pensat pels altres, amb el sol objecte de fer-me responsable de les possibles errades que uns altres sofrissin.»



Gual era més o menys conscient que, en la nova situació, hi hauria qui li voldria fer pagar les concessions de l'etapa anterior. Ràpidament, confeccionà un opuscle que resumia les activitats realitzades, en el qual s'ometien o camuflaven els aspectes més conflictius dels anys immediats, i es posaven en relleu insistentement les actuacions més purament nacionalistes dels anys anteriors a 1923. A més, veient que en la nova situació el gran perill era que ell i la Institució fossin deixats de banda en les grans decisions, va proposar la constitució d'una ponència que havia d'elaborar el pla d'actuació de la Generalitat pel que fa al teatre, donant per descomptat que això calia fer-ho per mitjà de la Institució. Procurant neutralitzar o compensar els membres del



Patronat, plantejà d'integrar-hi persones que li fossin més favorables o neutrals.

Però la proposta fou rebutjada, tot i que se li encarregà que, conjuntament amb el Patronat, elaborés un projecte d'actuació. Després de diverses reunions, però, resultà evident que l'acord de totes dues parts era impossible. El Patronat volia centrar el pla al marge de la Institució, amb la formació de diverses companyies professionals i, com a màxim, concedia d'incloure algunes representacions a càrrec dels alumnes. En canvi, Gual insistia en les seves conegudes idees i es negava en rodó a aquella mena d'actuacions escolars. Finalment, hom encarregà per separat un projecte a Gual, mentre Millàs-Raurell n'elaborava un altre, centrat so-

Fullet editat per Gual el 1931 per neutralitzar les acusacions de col·laboracionisme amb la dictadura.

bretot en la reorganització de l'activitat docent, que fou el que acabà aprovant el Patronat.

A més, el Patronat decidí retornar a la Junta de Museus els materials del Museu del Teatre i el seu responsable, Marc Jesús Bertran, que tot just feia un any que hom havia aconseguit que fossin reincorporats a la Institució. Progressivament, els fets es giraven contra Gual: repetits atacs contra ell i la Institució per part del Comitè de Teatre i el Consell de Cultura de la Generalitat; intents de proposar al Parlament de Catalunya la supressió de la Institució; iniciativa del patró Joan Puig i Ferrer de crear el Teatre del Poble, que incloïa una escola, projecte que morí ràpidament perquè hi estava implicat Joaquín Montaner, un destacat col·laborador de la dictadura. Tot això, més l'enfrontament constant amb Millàs-Raurell en la tramitació dels afers ordinaris, acabà obligant Gual a presentar la dimissió al conseller Gassol. El conseller convocà el Patronat i, en la reunió del 23 de febrer de 1934, després de donar compte de la dimissió, designà provisionalment per substituir-lo Josep M. Millàs-Raurell i Lluís Masriera, que actuaren durant un mes i escaig, fins al nomenament del nou director que, contra tots els indicis, no fou Millàs.

Així, després de vint-i-set anys de vinculació, acabava la gestió d'Adrià Gual. En la resolució que donava compte de la seva dimissió, se li concedia «mentre altra cosa no es disposi» una pensió anual de 250 pessetes. Dos anys després, el novembre de 1935, mentre Gassol estava a la presó a conseqüència dels fets del Sis d'Octubre, el conseller de Cultura, Lluís Duran i Ventosa (el mateix personatge de la Lliga que havia intervingut en la creació de l'ECAD), encarregava a Gual l'elaboració d'una bibliografia comentada sobre teatre català, per la qual se li atorgava una indemnització de 1.500 pessetes, pels treballs ja realitzats, i un sou mensual de 50 pessetes. Posteriorment, com que Gual no lliurava els materials d'aquella bibliografia, la Conselleria fixà com a data límit el 31 de març de 1936 per començar-ne el lliurament. Però en aquella data —Gassol tornava a ser conseller, després del triomf electoral del 16 de febrer—, Gual no lliurà cap material i l'encàrrec fou anul·lat. Amb aquest desagradable episodi finalitzava definitivament la seva relació amb la Institució, després d'una gestió discutida i contradictòria que, tanmateix, havia posat en funcionament un organisme que va continuar amb altres responsables i orientacions en etapes successives.

Els ensenyaments i el professorat

Maurici Vilomara.

Salvador Alarma.

Durant els onze cursos corresponents a la primera etapa de l'Escola, es matricularen un total de 163 alumnes a les classes d'interpretació. En els deu cursos següents, del 1923-1924 al 1933-1934, el total d'alumnes nous en aquestes classes només fou de 120, xifra que ens indica que l'Escola —o l'Instituto i la Institució, posteriorment—, no tan sols no seguí la marxa ascendent insinuada, sinó que, ben al contrari, retrocedí en el seu prestigi. Si, a més, analitzem els noms d'aquests alumnes, a penes si en trobem de significatius per la seva dedicació professional posterior: Isabel Estorch, Ferran Velat, Teodor Garriga i ben pocs més. Aquest descens de la matrícula i la nova orientació general feren que, a partir de l'any acadèmic 1927-1928, se suprimís la divisió en cursos, i que tots els alumnes fossin agrupats en una única classe.

Aquest mediocre panorama s'estén al professorat de l'especialitat. Gual, que ja havia substituït Rafael Marquina, també s'encarregà de les classes d'indumentària de Labarta a la mort d'aquest. El 1931, quan Pompeu Fabra presentà la dimissió a conseqüència de les seves noves missions a la Generalitat, el substituï Enric Giménez. El professorat de l'especialitat quedà, per tant, reduït a Giménez i Gual, amb l'únic afegit durant uns anys de Manuel de Montoliu, encarregat de les classes de prosòdia castellana i, posteriorment, conferenciant ocasional. La seva vinculació fou sempre, però, molt marginal.

Contràriament, els nous ensenyaments d'escenografia atragueren durant aquest mateix període 98 alumnes, xifra elevada si es té compte que només corresponen a vuit cursos acadèmics i el caràcter minoritari d'aquesta especialitat, sobretot per les possibilitats laborals posteriors. Entre aquests alumnes, però, molt més que futurs professionals destacats hi trobem alguns futurs professors: Josep Mestres i Cabanes, Ramon Picó i Andreu Vallvé, que, amb les seves classes, van ser els encarregats, en períodes successius, de mantenir la tradició de l'Escola Escenogràfica Catalana, fins i tot quan s'havien imposat uns nous plantejaments en la pràctica professional. A més d'ells, ben simptomàticament, només trobem un parell de noms significatius, Víctor Artís i Salvador Moragas. Tanmateix, el professorat de la secció incloïa els darrers grans mestres de l'Escola Escenogràfica





Grup d'alumnes i professors durant el curs 1927-1928. Drets, a primera fila: P. Bohigas, P. Fabra, A. Gual, M. Vilomara, E. Giménez, S. Alarma, J. Mestres i Cabanes i M. de Montoliu.

Catalana. Per al primer curs, l'any 1923-1924, que no tingué continuïtat immediata, les classes foren encomanades a Maurici Vilomara, en aquell moment supervivent únic dels grans noms de l'Escola i persona d'un prestigi indiscutit, encara en actiu. Per a les classes de figurinisme, Gual comptava a l'Escola amb un altre clàssic vivent, Lluís Labarta. En ser repesos els ensenyaments d'escenografia, el curs 1927-1928, Labarta ja havia mort i Vilomara declinà l'encàrrec, segurament per la seva avançada edat. El substituï Salvador Alarma, soci i col·laborador seu, que dirigí la secció fins al 1936, ajudat des de molt aviat per Josep Mestres i Cabanes, que passà d'alumne a professor auxiliar pràcticament sense transició. Alarma assegurà durant una dècada la sistematització dels ensenyaments escenogràfics, a més d'implantar unes directrius que estigueren en vigor durant més de quaranta anys a l'Institut. Resulta curiós i molt simptomàtic de les contradiccions de Gual que, en emprendre aquests estudis, acudís repetidament als mestres més tradicionals, tot i que ell, com a escenògraf, s'havia desmarcat d'aquests antecedents en defensa dels nous conceptes espacials i estètics emanats del simbolisme.

Pel que fa a les classes de lectura i recitació per a no professionals, tingueren una brillant arrencada. El primer curs s'hi matricularen 28 alumnes, entre ells poetes i escriptors com ara Sebastià Sánchez Juan, Ramon Suriñach, Joan B. Solervicens, Melcior Font, Carles Fages de Climent, Fèlix Millet i Octavi Saltor. En canvi, dos anys després no s'hi matriculà ningú, i l'any següent, només 5 persones. La diferència segurament s'explica perquè la primera convocatòria encara es va fer en català i a nom de l'ECAD, mentre que la darrera fou en castellà i anunciada pel flamant Instituto del Teatro.

Durant aquest període, a més dels esmentats, foren alta entre el personal Marc Jesús Bertran, amb la mateixa fugacitat que en el període anterior, i Joaquim Pena, a qui s'encomanaren el 1932 la biblioteca i els arxius documentals del Museu, feina de què s'encarregà fins al final de la guerra. Pena, crític i investigador musical, havia fundat l'any 1901 la famosa Associació Wagneriana i era el secretari del Patronat de l'Orquestra Pau Casals. S'ocupà de la instal·lació de la incipient biblioteca, inicià la política d'adquisicions i induí diversos donatius, entre els quals cal destacar els que oferí ell mateix.

L'activitat pública

Nausica a l'Escola del Mar (1924).

El padre Juanico a l'Escola del Bosc (1924).



Durant la segona etapa de la gestió de Gual, tant sota la dictadura com amb la Generalitat republicana, les especials circumstàncies derivades del context polític i de les relacions del director amb els responsables institucionals successius provocaren que la presència pública de l'Escola —i després l'Instituto i la Institució— travessés unes fases molt desiguals d'intensitat i característiques. En general, podríem dir que aquesta etapa es caracteritza per dos períodes de poca activitat, coincidint amb els primers anys tant de la dictadura com de la República, amb un parèntesi de més intensitat i difusió, que coincideix amb l'establiment de l'Instituto del Teatro Nacional.

Pel que fa a les representacions per a escolars, una de les activitats que havien assolit un relleu remarcable en l'etapa anterior, trobem unes funcions aïllades per als membres de les colònies escolars de Madrid, l'agost de 1924, en què es representaren a l'Escola del Mar un acte de *Nausica*, traduït al castellà, i *L'avi*, d'Apel·les Mestres, i a l'Escola del Bosc dos actes de *Mossèn Janot*, de Guimerà —traduït per Echegaray al castellà com *El padre Juanico*—, i una escena en català de *Jesús de Natzaret*. No tornem a trobar-ne fins l'any 1931, amb una representació de *Nausica* a la clausura de l'Escola d'Estiu de la Generalitat. L'any següent l'acció escolar fou més intensa: el 19 de març, sessió per als alumnes de l'escola Milà i Fontanals, amb discurs de Gual i recital de poemes catalans; el maig i juny, Gual professà dos cops un curset per a mestres sobre ensenyament de lectura, dicció i recitació als infants; el juny, representació d'*Eridon i Amina* per a escolars, en el marc del centenari de Goethe. El juliol de 1933, es representà *El carter del rei* a l'Orfeó Gracienc com a clausura de l'Escola d'Estiu.

Aquesta obra de Rabindranath Tagore, traduïda per J. Carner Ribalta, fou l'única peça nova muntada durant tot aquest període, ja que també les pràctiques escèniques dels alumnes



Escena d'*El carter del rei* (1933).

Públic visitant l'exposició «Soler i Rovirosa», al Saló de Descans del Liceu.

disminuïren fins a desaparèixer. Durant aquells anys, només es representà *El malalt imaginari*, el febrer de 1925, a l'Orfeó de Sants, i *El sorrut benefactor*, el juliol de 1932, a l'Ateneu Verdaguer. L'obra de Tagore, a més, fou dirigida per Lluís Masriera, membre del Patronat, mentre que Gual només pronuncià la conferència introductòria. En la sessió de presentació d'aquesta pràctica, el 5 de juliol de 1933, a la Sala Studium, hi intervingueren també Josefina Tàpias recitant poemes catalans, Enric Giménez llegint un text de Carner Ribalta sobre Tagore, Teresa González i Roser Coscolla recitant poemes de Tagore traduïts per Marià Manent i Clementina Arderiu, i finalment «una senyoreta hindú, de pas a Barcelona, va recitar altres fragments del poeta en la seva llengua nativa».

Bona part de l'activitat pública d'aquesta etapa es concentrà en els anys 1926-1929, que corresponen a l'establiment de l'Institut. De l'abril al juny de 1926, per decisió del nou Patronat, Adrià Gual, Enric Giménez i Pere Bohigas van fer un cicle de conferències en castellà a les biblioteques populars de Sallent, Canet de Mar i Pineda. El primer parlà d'escenografia, el segon de Guimerà i el tercer sobre el teatre grec. Però el gran acte inicial de la nova etapa fou la inauguració d'una exposició dedicada a Soler i Rovirosa coincidint amb el començament del curs 1927-1928. Aquesta exposició havia estat decidida per l'antic Patronat el juliol de 1923, però les circumstàncies feren que trigués quatre anys a realitzar-se. Va ser instal·lada al Saló de Descans del Gran Teatre del Liceu, amb material facilitat per la filla de l'escenògraf. Salvador Alarma, Maurici Vilomara i Oleguer Junyent hi disposaren la vintena de teatrins i els setanta esbossos que integraven la mostra. L'acte inaugural, el 17 d'octubre de 1927, congregà la plana major de les autoritats del moment, ja que com coincidia amb l'inici de les activitats de l'Institut del Teatro Nacional.

En dies successius, el 18, 20 i 24 d'octubre, van programar-se diverses conferències relacionades amb l'exposició. Joaquín Montaner parlà sobre «El teatro romántico español», José Francés sobre «Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa» i Adrià Gual sobre «Revisión de la historia de la escenografía». L'exposició aconseguí un èxit important, ja que fou visitada per una gran quantitat de públic durant la setmana que estigué oberta.

Les conferències continuaren en els anys successius com a principal activitat pública de



Personatges que il·lustren la conferència de P. Bosch i Gimpera «Aspectos de la indumentaria en el teatro griego» (1928).

L'avi a l'Escola del Mar (1924).



l'Institut. El 5 de juny de 1928, Pere Bosch i Gimpera en va pronunciar una sobre «Aspectos de la indumentaria en el teatro griego» al Saló de Sant Jordi de l'aleshores «Palau Provincial», il·lustrada amb projeccions i amb alguns alumnes caracteritzats amb vestuari i màscares. El 14 de juny, Adrià Gual, al Saló Daurat de la Diputació, parlava sobre «Las danzas de la muerte como elemento de la dramática medieval», també amb projeccions i amb recitat de textos. Finalment, el 8 de juliol, Manuel de Montoliu, al Coliseu Pompeia, en feia una sobre «La poesía trovadoresca», amb la representació de dues escenes dirigides per Gual, amb escenografia d'Alarma i música de Pujol.

El 18 de novembre de 1929, a la Sala Mozart, Josep Subirà parlà sobre «La participación musical en el antiguo teatro español», amb interpretacions al piano a càrrec del conferenciant. A partir de 1930, aquestes activitats continuaren amb una certa intensitat inicial, novament en català. El 15 de desembre, Josep Font parlà de «La Congregació dels Comediants a Madrid i Barcelona». El març de 1931, Josep Artís en pronuncià dues, sobre «Els teatres d'aficionats a Catalunya» i «El "Misteri de la Passió" als teatres barcelonins». L'any següent, Manuel de Montoliu parlava sobre «Els elements dramàtics del *Faust*», en ocasió del centenari de Goethe; Joaquim Pena, sobre «El teatre de Bayreuth», coincidint amb el seu donatiu de documentació wagneriana a la Institució, i, finalment, Josep Millàs-Raurell ofería una «Breu història del teatre nord-americà». Després, l'agreuement de les tensions entre Gual i el Patronat col·lapsà novament aquesta línia d'actuació, que no va ser represa fins més endavant pel nou director.



Aquesta fou, junt amb les publicacions, la migrada activitat pública desplegada durant aquesta etapa. Sens dubte, però, la màxima projecció de l'entitat en aquesta època s'aconseguí el 1929, amb la celebració del Congrés i l'Exposició Internacionals de Teatre, en el marc de l'Exposició Internacionals de Barcelona.

El Congrés i l'Exposició Internacionals del Teatre

En el replantejament de l'Escola desenvolupat entre 1925 i 1926, que culminà amb la creació de l'Institut del Teatro Nacional, una proposta de Gual assumida pel nou Patronat fou l'organització d'una exposició internacional d'escenografia. Primer, el Comitè Executiu de l'Exposició Internacional de Barcelona acceptà d'assumir-la, incloent-la en els treballs del grup onzè (Arts del Teatre), que el novembre de 1926 aprovà el projecte. Però una revisió posterior de les característiques de l'Exposició suprimí diversos grups, entre ells l'onzè, amb la qual cosa la iniciativa fou abandonada. Gual i Bohigas, que ja hi havien començat a treballar, hagueren d'hibernar el projecte.

L'ocasió per reprendre'l es produí després d'haver assistit tots dos, el juny de 1928, a París, al II Congrés de la Societat Universal del Teatre (SUDT). Bohigas hi presentà una detallada Memòria de les activitats de l'Institut i Gual pronuncià dos discursos, en el segon dels quals plantejà la curiosa proposta de crear unes «missions teatrals» per difondre el coneixement de l'art dramàtic. A més, oferí a la SUDT la possibilitat de celebrar el congrés següent a Barcelona. A la tornada, Gual ho plantejà al Patronat, el qual decidí aprovar-ho i reprendre la idea de l'exposició escenogràfica, ampliant-la a un certamen complet sobre el teatre.

Els preparatius foren ràpids: la Diputació inclogué en el pressupost per a 1929 una partida de 150.000 pessetes per a l'organització del congrés i l'exposició, es formaren els comitès d'honor i executiu i se sol·licità de l'Exposició Internacional de Barcelona un espai on instal·lar la mostra. S'obtingué la cessió d'una part del Palau de Projeccions i la SUDT confirmà la celebració a Barcelona del seu tercer congrés. Oleguer Junyent i Salvador Alarma dissenyaren l'exposició,



A. Gual i P. Bohigas, a l'angle inferior dret, al Congrés de la Société Universelle du Théâtre, a París, el 1928.



Marc Jesús Bertran hi oferí materials del seu Museu del Teatre i Pere Bohigas gestionà les aportacions estrangeres, que foren força nombroses. Tanmateix, l'Exposició del Teatre no pogué ser inaugurada amb la resta del certamen, el 19 de maig, perquè el Palau de Projeccions no estava enllestit, i hom decidí inaugurar-la coincidint amb la visita reial al certamen, prevista per a l'octubre següent.

El Congrés, però, es reuní en les dates previstes, del 23 al 31 de juny. Un comitè local, presidit pel diputat Antoni Robert, assegurà els aspectes pràctics i d'infraestructura, mentre un comitè organitzador, format íntegrament per dirigents de la SUDT, fixà els continguts acadèmics i establí els contactes internacionals. La inauguració va tenir lloc al Saló Daurat de la Diputació i les sessions es van dur a terme a la Casa dels Canonges i al local de l'Institut, al carrer del Duc de la Victòria. Hi assistiren 45 delegats de nou països (Alemanya, Àustria, Bèlgica, Espanya, França, Gran Bretanya, Itàlia, Noruega i Romania), de l'Institut de Cooperació Intel·lectual i de l'Oficina Internacional del Treball (organismes de la Societat de Nacions) i s'hi inscrivieren 38 congressistes, sobretot de Madrid i Barcelona.

Entre el centenar d'assistents destacaven el crític alemany Alfred Kerr; el director del Teatre Nacional d'Hamburg, Leopold Sachse; l'autor austríac Robert Blum; el director del Teatre Estatal belga, René Reding; el secretari de l'Institut de Cooperació Intel·lectual, Richard Duperriex; el crític italià Silvio d'Amico; el teòric del futurisme Filippo Tommaso Marinetti (en representació del Sindicat d'Intel·lectuals Italians feixista), i sobretot la nodrida representació francesa, en la qual figuraven Firmin Gémier, Henri Clerc, André Mauprey, Paul Blanchart, Pierre Mortier, Gaston Baty i Charles Burguet. Entre els congressistes de l'Estat espanyol, hi trobem Joaquín Montaner, Francesc Viñas, Manuel Rodríguez Codolà, Lluís Masriera, Jaume Pahissa, Linares Becerra, Carles Soldevila, Díaz Canedo, Enric Borràs i Maria Luz Morales, a més de la gent de l'Institut.

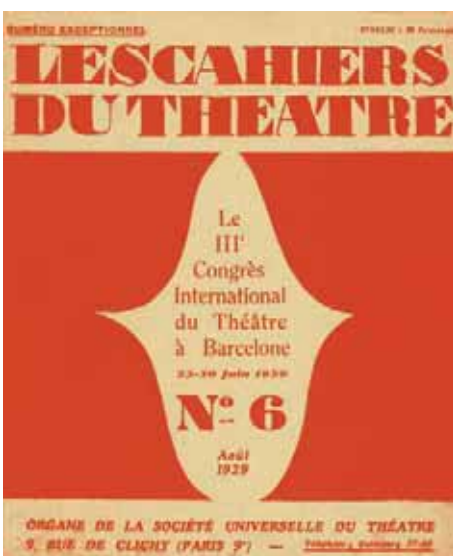
Els congressistes, reunits a Barcelona el juny de 1929, davant de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat.





Els congressistes durant l'excursió a Montserrat.

Els treballs s'organitzaren en dotze seccions: autors i compositors, artistes dramàtics, artistes lírics, músics, directors d'escena, escenografia i il·luminació, coreografia, teatre i festes populars, crítica i història del teatre, ensenyament teatral, legislació i jurisprudència, i cinematografia. Cada secció comptà amb un o dos ponents, hom discutí diverses propostes i s'aprovaren diverses conclusions i recomanacions. El to general fou força conservador i gremialista, amb matisos reivindicatius en els aspectes més professionals: Kerr atacà durament Brecht i Piscator; Marinetti i d'Amico, els directors que gosaven canviar el sentit de les obres que muntaven; Gual exposà els seus plantejaments idealistes; els autors teatrals s'oposaren a la proposta de crear els «drets d'autor del director escènic», etc. Entre les resolucions i recomanacions finals, a més de vagues expressions de bones intencions i d'afany de col·laboració, destacaren la defensa dels drets d'autor dels directors teatrals, de la retribució dels intèrprets per les emissions radiofòniques de discos i gravacions, la creació d'un carnet internacional per als professionals del teatre, la modificació de la legislació referent al domini públic, la petició d'ampliar a 80 anys *postmortem* el pas de les obres al domini públic, l'exigència d'exempció fiscal per a les activitats teatrals, etc.



Paral·lelament a les sessions, es programaren quatre conferències obertes al públic, a càrrec d'Alfred Kerr, Pierre Mortier, Henri Clerc i Adrià Gual, totes en francès. També hi hagué el ritual inevitable: recepcions oficials, banquets, representacions teatrals extraordinàries, la inauguració del Teatre Grec de Montjuïc —amb un recital poètic d'Enric Giménez i Josefina Tàpias— i una excursió a Montserrat. El Congrés aparegué en *Les Cahiers du Théâtre*, la revista de la SUDT, que dedicà íntegrament un número a fer-ne la crònica. Per part seva, l'Institut publicà dos volums amb una tria de ponències i les quatre conferències, i posteriorment un catàleg del

Congrés i l'Exposició. La premsa de Barcelona i Madrid hi dedicà una àmplia atenció, igual com algunes publicacions estrangeres, sobretot la *Revue Internationale de Musique et de Danse*.

L'Exposició s'inaugurà el 5 d'octubre, coincidint amb la visita reial al certamen. S'hi mostraven manuscrits, llibres, objectes, iconografia, figurins, esbossos, teatrins, projectes arquitectònics i cartells d'un total de nou països (la majoria dels participants al Congrés, més Grècia i els Estats Units). Hi destacaven la col·lecció d'autògrafs i retrats de músics italians, la mostra noruega sobre el centenari d'Ibsen, les nou maquetes d'espais teatrals històrics dissenyades per Gual, les escenografies i els cartells de Paul Colin, els teatrins i esbossos del Grup Futurista, els projectes escenogràfics de Gordon Craig i Louis Jouvet, etc. Hi hagué un generós repartiment, més d'un centenar, de premis, medalles, diplomes i mencions a les institucions i particulars que hi havien col·laborat.

Dos aspectes generals de l'exposició.



Amb aquestes dues activitats, l'Institut del Teatro Nacional aconseguí un notable ressò, traduït en una consolidació de contactes internacionals, en la credibilitat davant la Diputació i en la difusió a través de la premsa. De tota manera, la gent de teatre del país, amb poquíssimes excepcions, es mantingué totalment al marge de l'esdeveniment i, pel que fa als favorables auguris que el Congrés suposava de cara a la continuïtat, la caiguda de la dictadura al cap de pocs mesos, amb la renovació del Patronat i el cessament del diputat Antoni Robert, impedí la capitalització de l'èxit assolit.

Les publicacions

En aquesta segona etapa de la direcció d'Adrià Gual, i pel que fa a les publicacions, podem distingir dos moments diferents, diferenciats per la llengua que s'hi emprà. Amb el canvi de situació política, d'entrada les edicions patiren el mateix col·lapse que la resta d'activitats públiques. I la seva represa, exclusivament en castellà, novament està en relació amb l'inici d'una nova estructura, la de l'Instituto del Teatro Nacional.

En efecte, no trobem noves publicacions fins al 1927, quan es publicà una àmplia memòria de la secretaria que recollia els esdeveniments dels vuit cursos anteriors, del 1919-1920 al 1926-1927, o sigui els quatre darrers cursos de l'ECAD i els quatre de transició corresponents a l'Escuela de Arte Dramático, entitat que figura com a editora del volum, tot i que per la data de publicació (setembre de 1927) s'estava a punt d'iniciar la trajectòria amb el nou nom. Era, per tant, una memòria de liquidació del període anterior i, en conseqüència, també figuren al volum els resums corresponents als patronats, professorat, publicacions, estadístiques de matrícula i titulacions expedides i els pressupostos d'ingressos i despeses des de 1913.

L'octubre de 1928 es publicà la primera memòria corresponent a l'Instituto del Teatro Nacional, corresponent al curs anterior, 1927-1928, però aquesta pràctica quedà novament interrompuda, de manera que la següent edició de memòries no es va produir fins al juliol de 1934, un cop Adrià Gual havia dimitit, amb un volum que recull les vicissituds de sis cursos, de 1928-1929 a 1933-1934, o sigui la resta d'activitat de l'Instituto i els anys de vida de la nova Institució del Teatre fins a la sortida de Gual. Aquest volum, naturalment, fou editat en català, però no diu ni una paraula sobre les tensions entre Gual i el Patronat. Com que també suposava la liquidació d'una etapa, conté igualment un apèndix amb les dades corresponents a personal, matrícula i pressupostos d'aquells darrers anys de la gestió d'Adrià Gual.

El novembre de 1929 s'edità en un volum la *Memoria y Catálogo* corresponent al Congrés i l'Exposició Internacionals de Teatre. Té gairebé dues-centes pàgines, amb abundosa il·lustració, i conté la crònica succinta de l'organització i celebració d'ambdós esdeveniments. Bàsicament, però, inclou el catàleg dels materials continguts a l'Exposició. De la resta de col·leccions editades abans del setembre de 1923, la Biblioteca Teatral no apareix durant aquesta etapa, tot i que Gual, en els darrers mesos de la seva gestió, en programà la represa, que no es va produir, però, fins després de la seva dimissió.

Pel que fa a la col·lecció «Estudis», es reprengué el 1928, amb un nou format i en castellà, editada per l'Instituto. En dos anys se'n publicaren nou volums, la majoria corresponents



a les conferències programades i també a textos del Congrés. Així, el 1928 s'editaren *El teatro romántico español*, de Joaquín Montaner, i *Un maestro de la escenografía: Soler i Rovirosa*, de José Francés. L'any 1929, *Temas de historia del teatro*, d'Adrià Gual (que inclou tres conferències), *Las representaciones teatrales en Grecia y Roma*, de Pere Bosch i Gimpera (que n'inclou dues, refoses), i els dos volums d'*Estudios y comunicaciones* del III Congrés Internacional del Teatre, amb aportacions d'A. Kerr, M. J. Bertran, P. Mortier, E. Díez Canedo, H. Clerc, E. Giménez, M. L. Morales, T. Nottara i A. Gual. Finalment, el 1930, *La participación musical en el antiguo teatro español*, de Josep Subirà, i dues obres d'Alfons Par, *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare* i *Vida de Shakespeare*.

Després, la col·lecció continuà amb les mateixes característiques, però en català. Tanmateix, el ritme d'edició baixà sensiblement, ja que era només d'un títol anual. El 1931,

aparegué *L'estudi de la ciència del teatre a Alemanya*, de Hans Knudsen, amb pròleg i traducció de J. Olives i Canals. L'any següent, un volum d'*Assaigs diversos*, amb la recuperació d'una conferència de Lluís Labarta de 1916, una de Pere Corominas de 1922 (la del centenari de Molière), la que Manuel de Montoliu havia pronunciat el 1928 sobre poesia trobadoresca i un resum de la de Josep Font i Solsona de 1930. Aquest contingut miscel·lani es repetí en el volum de 1933, que recull *Tres conferències sobre teatre retrospectiu* de Josep Artís, les dues que havia donat a la Institució i una altra sobre «Josep Robreño, autor i comediant».

Les publicacions d'aquesta etapa es completen amb dos fulletons divulgatius sobre l'entitat —un de 1928, en francès, que va ser distribuït entre els assistents al II Congrés de la SUDT, a París, i l'*Índex de les activitats de la Institució del Teatre*, que edità Adrià Gual el novembre de 1931 com a document que desfés la negra nuvolada que es congriava al seu entorn.

El Museu del Teatre



Com tantes altres coses en la nostra cultura, la formació d'un Museu del Teatre va lligada a la infatigable tossuderia d'un home. En efecte, Marc Jesús Bertran va bregar durant més de vint anys per aconseguir-ho, fins a la seva mort, que va produir-se quan el seu projecte encara no estava definitivament consolidat.

Marc Jesús Bertran i Tintoré va ser crític teatral i musical de *La Vanguardia* i *El Día Gráfico*; en castellà, escrigué novel·les, peces dramàtiques i diversos estudis musicològics i teatrals, i fou, sobretot, el creador del Museu del Teatre. La primera idea d'aquest Museu, la va fer pública

el febrer de 1912, i va aconseguir l'adhesió immediata de la premsa i el suport d'un seguit de personalitats que es comprometien, a la vegada, a cedir-hi materials. Amb aquest acolliment, Bertran exposà el projecte a l'Ajuntament de Barcelona i més endavant a la Mancomunitat de Catalunya, però només aconseguí bones paraules. Tot i que Bertran continuà reunint objectes i documents, no repregué els tràmits fins el 1919, quan posà la creació del Museu sota l'empара de Francesc Cambó i lligada a la celebració de l'Exposició de Barcelona. Durant una llarga estada a Londres, el 1919-1920, escriví repetidament a Cambó per proposar-li l'adquisició de materials i li va enviar diversos projectes. Finalment, després d'una nova campanya d'adhesions i donatius de personalitats, el juliol de 1921 l'Ajuntament de Barcelona aprovà la creació del Museu del Teatre, la Música i la Dansa, n'encarregà la direcció a Bertran i li cedí unes sales del Palau de Belles Arts per al dipòsit de materials.

Després d'arribar a un acord amb Adrià Gual, el gener de 1922 aquest proposà a l'Ajuntament que integrés el Museu a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, i hi va transferir també Bertran, que fou nomenat subdirector encarregat del Museu. Sense respondre immediatament a la petició, l'Ajuntament aprovà unes partides per procedir a la catalogació, hi destinà el funcionari Josep Artís com a col·laborador i acordà el pas a la nova institució de tots els materials de tema teatral de què disposava la Junta de Museus. El Patronat de l'ECAD, el novembre d'aquell any, es féu seva la petició; una ponència formada pels regidors municipals membres del Patronat n'informà favorablement i, tot i que no hi hagué cap resolució explícita de l'Ajuntament, en el pressupost per a 1923 es consignà un augment de la subvenció municipal a l'Escola per a la retribució de Bertran.

Marc Jesús Bertran.



Com que era impossible la instal·lació definitiva del Museu al Palau de Belles Arts, Gual i Bertran cercaren un altre local i el novembre de 1923 sol·licitaren de l'Ajuntament la cessió de l'anomenada Vaqueria Suïssa, a la Ciutadella; aquesta petició fou denegada. Amb la nova situació política, Marc Jesús Bertran veié perillar la seva posició, per la qual cosa començà a moure influències a Madrid i Barcelona, per tal de ser nomenat funcionari i aconseguir un local per a la instal·lació definitiva, encara que el preu fos la desvinculació de l'Escola, que travessava moments difícils per a la seva supervivència. Com a resultat d'això, el març de 1924 l'Ajuntament decidí el retorn del Museu del Teatre a la Junta de Museus, suprimí l'augment de la subvenció i Bertran abandonà l'Escola.

Tot sol, Bertran continuà l'aventura de la instal·lació. Proposà successivament diversos emplaçaments (els baixos del Cercle del Liceu, l'antic Restaurant del Parc, un palau de la plaça de Sant Just, el palau del Governador de la Ciutadella, la Casa dels Canonges, la Casa de la Convalescència de l'antic Hospital, etc.), tot sense cap èxit. En aquell moment, Ber-

Una de les sales del Museu quan era al Palau de Belles Arts.

tran disposava de prop de cinquanta mil documents, a més de nombrosos oferiments que no havia cregut oportú acceptar fins que es resolgués l'afer de la instal·lació. Una selecció d'aquest material formà part de l'Exposició Internacional del Teatre, inaugurada l'octubre de 1929, a la qual s'afegiren altres documents propietat particular de Bertran. Aquest els oferí



a la Diputació, que els comprà per 5.000 pessetes i els passà a l'Institut del Teatre Nacional. Aquesta operació, en el fons, era un nou intent del fundador del Museu per aconseguir vincular-lo a l'Institut i a la corporació provincial, de la qual esperava aconseguir la tan demanada instal·lació. En aquest sentit, caiguda la dictadura, Gual i Bertran recomençaren el procés de vuit anys abans, encara que amb matisos: proposaven que passés a la Institució el material bibliogràfic i documental, mentre que l'escenografia i el figurisme haurien d'anar al Museu d'Art. Així ho acordà la Junta de Museus el novembre de 1931, que va adscriure Bertran a la Institució. Però, un cop més, la cessió del Museu fou efímera. Com una conseqüència més dels enfrontaments entre el Patronat de la Institució i Gual, aquell acordà el novembre de 1933 retornar-lo a la Junta de Museus. De tota manera, un fet acabà convertint en inútil aquest acord: Marc Jesús Bertran moria el 4 de gener de 1934 i la seva desaparició deixava el Museu del Teatre sense cap visible, de manera que la Junta de Museus estimà que no havia d'acceptar el retorn i deixà els materials en dipòsit a la Institució del Teatre, d'on posteriorment ja no es van moure. Joaquim Pena, que havia entrat a la Institució com a encarregat de la Biblioteca i l'Arxiu, amplià les seves funcions amb la de conservador del Museu. Immediatament, es posà a inventariar els fons museístics, feina que l'ocupà fins al maig de 1936.

Cap a un local definitiu

En el moment de produir-se el cop d'estat de setembre de 1923, l'Escola residia en el seu sisè local, a l'àtic de la Sala Mozart del carrer de la Canuda. Tot i que tenia condicions per a les activitats docents, no era suficient i, per tant, es continuà la cerca d'un local més adient. Aquesta necessitat es va fer més peremptòria en la fase de replantejament que dugué a la creació de l'Institut del Teatro Nacional. El trasllat que es produí el 1927, però, no resolía gran cosa, ja que s'anà al principal d'un immoble proper, el del número 10 del carrer del Duc de la Victòria, on només es pogueren instal·lar dues aules (per a interpretació i escenografia), la secretaria i altres dependències generals. La decisió de crear una biblioteca i l'adquisició de la col·lecció particular de Marc Jesús Bertran plantejaren novament el problema de l'espai i calgué llogar un altre pis al mateix carrer per conservar aquells fons i altres materials. El gener de 1930, el Patronat nomenat per la Diputació després de la fi de la dictadura s'encarà amb el problema i aprovà una petició a l'Ajuntament de Barcelona perquè cedís a l'Institut el Palau de Projeccions de Montjuïc, on s'havia celebrat l'Exposició Internacional del Teatre i on continuaven guardant-se els documents que havien estat cedits per a aquell certamen. Tot i que la proposta fou assumida per la Diputació i es feren diverses gestions, l'Ajuntament no es decidí i calgué abandonar la idea. La solució, tanmateix, arribà ben aviat amb el lloguer, a la darrera d'aquell mateix any, d'un dels edificis del complex de la Casa de Misericòrdia, al número 12 del carrer d'Elisabets.

Es tractava de l'antic col·legi o seminari de Sant Guillem d'Aquitània, fundat l'any 1587 pels pares agustins i que després de la desamortització de 1835 havia estat cedit a la Casa de Misericòrdia. Aquesta institució el tenia llogat des de feia anys i precisament hi havia estat allotjat l'Institut de Cultura i Biblioteca de la Dona (la famosa entitat creada per la senyora Bonnemai-

La façana de l'edifici del carrer d'Elisabets, antic col·legi de Sant Guillem d'Aquitània.

El vestíbul, un cop reformat.



La biblioteca, quan n'era responsable Joaquim Pena.



son de Verdaguer) abans de passar a les noves instal·lacions del carrer de Sant Pere més Baix. Evidentment, aleshores era imprevisible que cinquanta anys després l'Institut també acabaria traslladant-s'hi.

Les necessitats de l'anterior llogater ja havien produït algunes reformes oportunes per al nou ús, de manera que hom pogué traslladar-s'hi a començament de 1931, després

d'unes petites obres. La Institució hi ocupà els baixos i el segon pis, ja que a la primera planta hi havia una escola, espai sobre el qual el contracte de lloguer oferia una opció preferent per al cas que fos desocupat. Les aules foren agençades a la segona planta mentre que els baixos es van destinar a secretaria i direcció, biblioteca, sala d'actes, arxiu i museu. Mancava, però, un espai adequat per a les pràctiques escèniques, i el 1933 el Patronat encarregà als arquitectes Nicolau Rubió i Ramon Raventós un projecte que ho resolgués. Dissenyaren un teatret amb platea i amfiteatre, de 233 localitats i un escenari d'uns sis metres d'embocadura, que havia d'ocupar un pati interior i afectava algunes sales i despatxos limítrofs. Però el projecte quedà aturat en produir-se el canvi de direcció, ja que el nou titular, Joan Alavedra, ressuscità l'anterior idea de traslladar-se al Palau de Projeccions i començà unes gestions que, en aquesta ocasió, donaren resultat.

El juny de 1934, l'Ajuntament cedí l'esmentat Palau i s'encarregà a Ramon Raventós un nou projecte, ara de reforma del nou local. Aquest va elaborar-lo i estimà el pressupost d'habilitació en prop de 300.000 pessetes. Però els fets del Sis d'Octubre obligaren a deixar en suspens el projecte, que a més no comptava amb una opinió gaire favorable per part del professorat, perquè l'edifici no es considerava gens idoni. En el període d'interinitat posterior a la destitució d'Alavedra, Enric Giménez primer i Luis Calvo després decidiren destinar les quantitats consignades al pressupost per a obres a reformes a l'edifici del carrer d'Elisabets. S'habilità, doncs, la biblioteca, es reformaren les aules, les oficines, el vestíbul, les escales i els sanitaris i l'antiga capella es convertí en sala d'actes. La reforma més important, però, fou la construcció del teatret, bé que més modest que el que havia estat projectat al començament.

Quan Alavedra va ser reposat en la direcció, el març de 1936, es va trobar, doncs, amb l'edifici gairebé totalment rehabilitat, de manera que ell i el Patronat decidiren desistir del trasllat al Palau de Projeccions i s'enllestí la reforma, amb l'ampliació de les aules d'escenografia i la construcció de la de maquillatge. Quan el juliol següent esclatà el conflicte, l'escola que ocupava el primer pis de l'edifici —regentada per monges— fou suprimida i el local ocupat pel Sindicat Únic d'Espectacles Públics. La Institució reclamà repetidament aquell espai, necessari per a la seva ampliació, sobretot arran de l'augment d'ensenyaments que acollia, però totes les gestions foren inútils. Acabada la guerra, el director Díaz-Plaja repregué la batalla i finalment aconseguí l'objectiu, de manera que a partir del setembre de 1940 l'Institut ocupà tot l'edifici número 12 del carrer d'Elisabets i s'hi feren més reformes i una redistribució general de les dependències.



Cinc anys
trasbalsats
(1934-1939)

Un bienni conflictiu

La dimissió d'Adrià Gual cloïa dues dècades de la història d'una entitat que, sota la seva direcció, havia viscut les més diverses circumstàncies amb unes constants invariables: precarietat institucional, inseguretat política, migradesa de recursos, inestabilitat física, impossibilitat de complir les previsions, etc. El personalisme de Gual i les característiques del moment històric expliquen que al cap de més de vint anys l'escola encara no s'hagués consolidat satisfactòriament. Hom podia suposar, però, que, deslliurats de la discutida personalitat del fundador, les coses entrarien en una via de normalització, i així cal interpretar el nomenament del seu successor.

Joan Alavedra i Seguranyes, nascut a Barcelona el 1896, no tenia una vinculació especial amb el món del teatre. Periodista, redactor del diari *L'Opinió*, era conegut sobretot per l'emissió *El fet del dia*, que feia a Ràdio Barcelona. Nomenat secretari del president Macià, a la mort d'ell fou secretari del seu successor, Lluís Companys, fins al seu nomenament com a director de la Institució, càrrec que va alternar amb la seva feina periodística, sobretot al diari *Última Hora*, des de 1935. Podem interpretar el seu nomenament per dues vies. D'una banda, potser es tractava d'una compensació pel fet de treure'l de la secretaria de la Presidència, però també cal tenir en compte que era amic i company de tertúlia del conseller Gassol, el qual devia voler al capdavant de l'entitat una persona poc implicada en el món teatral, després de l'experiència de Gual i els membres del Patronat. Només així podem explicar-nos que no fos triat per al lloc Millàs-Raurell, que havia actuat de director a l'ombra des del juny de 1931 i aspirava clarament al càrrec.

En tot cas, a partir del seu nomenament, el 2 d'abril de 1934, Alavedra començà a actuar decididament en temes com ara un nou trasllat de seu, la reorganització interna, l'augment

Joan Alavedra i Segurañas, dues vegades director: el 1934 i el 1936.

Enric Giménez, director provisional en diverses ocasions com a professor més antic.

Luis Calvo López, un empresari de sarsuela del Partit Radical, director durant el Bienni Negre.



de pressupost, la represa de les activitats i les publicacions, etc. Però aquesta empenta inicial quedà col·lapsada com a conseqüència dels fets del Sis d'Octubre d'aquell any: Alavedra fou destituït i el Patronat novament anul·lat. Davant la situació, el claustre de professors decidí que exercís les funcions directives el professor més antic, càrrec que recaigué en Enric Giménez, i decidí de començar les classes immediatament.

La interinitat durà fins al 17 de desembre, data en què fou nomenat director Luis Calvo López, un home proper al Partit Radical. Nascut el 1884, Calvo començà la seva carrera teatral com a actor còmic en espectacles de sarsuela, després passà a fer d'empresari del mateix gènere i dirigí el Teatre Novetats. El nou director assumí el procés de reorganització en curs i aconseguí que la Generalitat l'aprovés. Per Decret del 20 d'abril de 1935, es canviava el nom de la Institució per l'anterior d'Escola d'Art Dramàtic —Gual ja l'havia proposat a la fi del curs 1932-1933 i Alavedra també l'havia utilitzat de manera interna en els mesos de la seva direcció—, s'establí un pla d'ensenyaments basats en cinc especialitats —Actor Dramàtic, Actor Líric, Escenografia, Dansa i Recitació— i es nomenaven nous professors.

Però el canvi de denominació fou efímer, ja que un nou decret de 23 de juny, amb Lluís Duran i Ventosa com a conseller de Cultura, restablí el nom d'Institució del Teatre argumentant que «a més de l'obra docent [...] ha d'atendre la missió, no pas secundària, de formar i acréixer el Museu i la Biblioteca del Teatre». Aquest nou canvi d'orientació provocà que els nomenaments de nou professorat no arribessin a formalitzar-se. Poc temps després, el 6 de setembre, Luis Calvo dimitia per raons que desconeixem, sense deixar un rastre perceptible en els nou mesos de direcció. Començà un nou període d'interinitat cobert per Enric Giménez, qui, junt amb el claustre, programà un seguit d'actes públics i reprengué les classes amb les mateixes característiques d'abans.

Aquesta nova interinitat va cloure's el març de 1936, quan, a conseqüència dels resultats electorals del 16 de febrer, les coses tornaren a la situació anterior. Tant Alavedra com el Patronat foren reposats i es va reprendre el pla de reorganització. Quan aquest estava en estudi avançat, novament l'impacte d'uns fets externs a la Institució incidí en la seva trajectòria. En aquesta ocasió, les conseqüències de l'alçament militar del 18 de juliol i l'esclat revolucionari que, a partir de l'endemà, es produí a Catalunya. Aquests fets obriren una nova etapa per a l'entitat.

Durant dos anys s'havien produït set canvis en la direcció de la Institució: dimissió de Gual (febrer 1934), interinitat amb Millàs-Raurell i Masriera (febrer-abril 1934), direcció d'Alavedra (abril-octubre 1934), interinitat de Giménez (octubre-desembre 1934), direcció de Calvo (desembre 1934 - setembre 1935), nova interinitat de Giménez (desembre 1935 - març 1936) i nova direcció d'Alavedra (a partir del març de 1936). Foren, doncs, dos anys perduts, o gairebé, a causa dels constants canvis d'orientació i la impossibilitat de materialitzar una reestructuració que es gestava des dels primers desacords entre Gual i el Patronat. Només un aspecte avançà de manera substancial: la instal·lació al nou edifici i la seva reforma física. La resta, tant les activitats docents com les de difusió, continuà a nivell de mínims i amb una presència pública molt migrada.

Els anys de la guerra

L'alçament militar i la subsegüent revolució trasbalsaren profundament la vida catalana en tots els aspectes. La Institució del Teatre, tot just refeta d'un bienni tan atzarós, també en sofrí les conseqüències, fins al punt de canviar substancialment en els anys successius, aquells que corresponen al conflicte bèl·lic derivat d'aquells fets. Paradoxalment, aquest nou trasbals va ser profundament benèfic per a l'entitat: ampliació de les activitats docents, augment substancial d'alumnat i professorat, multiplicació dels actes i la presència pública, potenciació de les publicacions, etc. Semblava que, finalment, i en bona part gràcies a les noves circumstàncies, la Institució assolía bona part dels seus objectius i es trobava en condicions de satisfer les funcions que tenia encomanades. Tanmateix, el tomb desfavorable dels esdeveniments militars plantejà aviat noves limitacions i va acabar anul·lant aquesta nova orientació, que no va poder ser represa, lentament i amb grans limitacions, fins després d'un llarguíssim parèntesi.

La primera conseqüència que provocà la nova situació fou la dissolució del Patronat, per Decret del 13 d'agost de 1936, amb la qual cosa la Institució passà a dependre directament de la Conselleria. Això comportava una relació més directa del director amb els successius consellers per a la resolució de la problemàtica institucional. En general, les relacions d'Alavedra amb la Generalitat foren bones i aconseguí la majoria de les seves demandes. Primer Ventura Gassol (juliol - octubre 1936), després Antoni M. Sbert (desembre 1936 - maig 1937) i Josep Tarradellas (diverses interinitats el 1936 i 1937), i finalment Carles Pi i Sunyer (des del juny de 1937) foren els seus interlocutors i els esments favorables que en fan les successives memòries van acompanyats, en aquest cas, dels fets concrets i positius que els són atribuï-



Projecte d'aula d'escenografia, de Joan Masriera, quan hom pensava traslladar la Institució a l'edifici annex al teatre Studium.

El teatre Studium, o taller Masriera, confiscat per la Generalitat i cedit a la Institució del Teatre.



bles. Així, Alavedra fou nomenat representant de totes les escoles d'ensenyament artístic de la Generalitat en el Consell de l'Escola Nova Unificada (CENU), quan es va crear aquest organisme, però dimití el càrrec el novembre de 1937.

En el procés de confiscació d'edificis, la Generalitat ocupà el teatre Studium (o sigui, el taller Masriera, al carrer de Bailèn) i el Teatre-Escola, i els cedí a la Institució. En un primer moment, hom pensà de traslladar al teatre Studium totes les dependències, i fins se'n féu un projecte. Però, per a això, calia disposar d'un edifici annex, ocupat per maquinària industrial, i el comitè obrer de control manifestà repetidament que el trasllat era impossible per qüestions tècniques i econòmiques. Hom desistí, doncs, del projecte, tot i que es mantingué el control del teatre, i se centraren els esforços en l'ampliació d'espai a l'edifici del carrer d'Elisabets. D'una banda, hi va haver reiterades reclamacions del primer pis (ocupat pel Sindicat Únic d'Espectacles Públics), i de l'altra, se sol·licitaren diverses dependències de la veïna Casa de Misericòrdia —convertida en Assistència Catalana— per instal·lar-hi el Museu. Aquest espai fou cedit per Ordre de 27 de desembre de 1937, però no s'arribà a utilitzar, segurament per la impossibilitat d'aconseguir un pressupost que permetés les obres d'adaptació necessàries.

La reforma més substancial es produí en l'aspecte docent, arran del Decret de 29 d'octubre de 1936, pel qual passaven a la Institució les classes de declamació castellana i catalana del Conservatori del Liceu i es reestructuraven tots els ensenyaments, als quals s'afegiren els d'actor líric, dansa i director d'escena, tot i que la implantació dels dos darrers era deixada per a un futur imprecís, que no es va arribar a produir. També incloïa el nomenament de nous professors, alguns procedents del Liceu.

Els fons documentals van augmentar sensiblement: passaren a la Institució objectes confiscats o dipositats fins aleshores en altres museus, s'ingressaren les col·leccions de Soler de les Cases i Pauleta Pàmies, s'adquiriren les biblioteques Millà i Vilaregut, i Joaquim Pena féu donatiu de la seva biblioteca particular. Per a aquestes adquisicions i per a altres despeses, s'aconseguien dotacions de pressupost extraordinàries. D'altra banda, es multiplicaren els actes públics: conferències, representacions teatrals, recitals, lectures, festes i es prengue-



ren amb força les publicacions. La culminació d'aquest primer curs carregat de noves expectatives fou l'assistència d'Alavedra al Congrés de la Societat Universal del Teatre, celebrat a París el juny de 1937. Hom reprenia, així, el contacte estroncat després de la celebració del Congrés de Barcelona i s'aprofitava l'ocasió per tenir una presència internacional. Alavedra fou nomenat membre del Comitè Permanent de la SUDT i assistí també a l'onzè Congrés, l'any següent, a Londres.

En els anys successius, les dificultats materials i humanes derivades de la perllongació de la guerra limitaren aquestes perspectives. No fou possible continuar l'ampliació d'ensenyaments i alguns, com ara els d'Actor Líric, hagueren de ser suspesos. Part del personal, i un bon nombre d'alumnat masculí, fou mobilitzat. La matrícula d'alumnes, que havia arribat a la xifra rècord de 127 el curs 1936-1937, baixà substancialment en els dos cursos següents. El volum d'adquisicions per als fons documentals decresqué, igual que les activitats públiques i les publicacions. De tota manera, hom procurà que, fins al darrer moment, la normalitat fos al més aparent possible. El primer trimestre del curs 1938-1939 és força indicatiu: conferències sobre Alfons Par i Emili Vilanova, representació a càrrec dels alumnes de castellà, sessió musical amb un quartet de corda i, el 29 de desembre, sessió d'homenatge a Enric Borràs. Seria el darrer acte públic de la Institució abans de l'arribada de les tropes franquistes.

Amb la caiguda de Barcelona, la nova administració destituí tot el personal nomenat per la Generalitat —del qual només Alavedra i Montero s'havien exiliat—, de manera que només quedaren en actiu Pere Bohigas i Enric Giménez, però aquest darrer va morir el 26 de maig, mentre les portes del carrer d'Elisabets romanien tancades i els alumnes i Bohigas esperaven que la Diputació, a qui havia retornat l'entitat, decidís el seu destí. La desaparició d'Enric Giménez esdevenia, per tant, un símbol del final de tota una etapa.

Nous ensenyaments i professors

La primera reestructuració dels ensenyaments de la Institució es produí per Decret de 20 d'abril de 1935, com a conseqüència dels estudis realitzats ja en els darrers anys de la direcció de Gual, i que havia impulsat especialment Millàs-Raurell. Luis Calvo aconseguí que el quadre d'ensenyaments fos, finalment, aprovat i quedà establert així: *a)* Actors Dramàtics; *b)* Actors Lírics; *c)* Escenografia; *d)* Dansa, i *e)* Recitació. En el mateix Decret, a més de confirmar com a professors Enric Giménez i Joaquim Montero —que havia estat cedit per l'Ajuntament de Barcelona el 24 de gener anterior—, es nomenaven Enric de la Fuente (auxiliar de les classes d'actor dramàtic) i Antoni Capdevila (músic de les classes d'actor líric). Però la reestructuració de la Institució quedà en suspens pel canvi d'orientació decretat el 18 de juny següent i el nou personal docent no arribà a incorporar-s'hi.

Les noves circumstàncies establertes a partir del 19 de juliol de 1936 propiciaren l'aplicació de la tan ajornada reestructuració docent. Això fou possible, en part, per la nova situació provocada pel traspàs dels ensenyaments de declamació del Conservatori del Liceu. En el mateix decret que formalitzava aquest traspàs, signat per Josep Tarradellas com a conseller interí de Cultura —Gassol havia fugit a França davant les reiterades amenaces de la FAI—, hom fixava el quadre d'ensenyaments de la Institució de la manera següent: *a)* Actor Dramàtic (seccions de català i castellà); *b)* Actor Líric (seccions de català i castellà); *c)* Dansa; *d)* Escenografia, i *e)* Director d'Escena.

Però aquesta reorganització només s'aplicà parcialment. D'una banda, els estudis de Dansa i de Director d'Escena no es van arribar a estructurar mai, en bona part pel tomb desfavo-

Classe de la secció d'Actor Líric. Al piano, el professor Antoni Capdevila; a la dreta, el professor Joaquim Montero.





nable que anaren prenent els esdeveniments. D'altra banda, els d'Actor Líric no foren desglossats en dues seccions diferents segons la llengua, i foren suspesos després del primer curs «per tal d'estudiar-ne més detingudament les característiques». Una ordre dictada l'endemà del Decret, a més d'acceptar la renúncia de Salvador Alarma com a professor d'Escenografia —havia presentat la dimissió el 4 de maig—, contenia el nomenament del nou professorat: Marta Grau (professora d'Actor dramàtic-secció castellana), August Barbosa (auxiliar d'Actor dramàtic-Secció catalana), Josep Mestres i Cabanes (professor d'Escenografia), Joaquim Montero (professor d'Actor Líric) i Antoni Capdevila (auxiliar músic d'Actor Líric).

Classe de la secció d'Escenografia.

L'exposició anual dels treballs d'alumnes d'Escenografia.

Joaquim Montero i Delgado, nascut a València el 1869, era un home procedent del teatre popular, en el qual s'havia fet famós des de feia anys com a intèrpret, director, autor i adaptador d'espectacles, sobretot al Paral·lel. Era un actor eficaç, intuïtiu i havia demostrat capacitats directives i empresarials sobradament. El seu pas per la Institució fou fugaç. Incorporat per decisió de l'Ajuntament, que pagava la seva nòmina, s'encarregà dels efímers ensenyaments d'Actor Líric, auxiliat pel mestre Antoni Capdevila i Alexandre, i el juny de 1938, adduint raons de salut, s'absentà de Barcelona. Mesos després, arribà des de París la seva renúncia com a professor. Morí a l'exili, a Santiago de Xile, el 1942.

Marta Grau i Porta, nascuda a Prats de Lluçanès el 1890, fou la responsable de la secció castellana de les classes d'Actor Dramàtic, integrada bàsicament per alumnes que procedien, com ella mateixa, del Conservatori del Liceu. A partir de 1939, en què fou readmesa després d'una depuració inicial, el seu estil va marcar l'ensenyament interpretatiu a l'Institut durant dues llargues dècades. A més, la seva iniciativa de crear un dels primers «teatros de càmera



Marta Grau.

Classe de la secció d'Actor Dramàtic amb Marta Grau. Entre els alumnes, Pau Garsaball i els germans Josep i Enric Vivó.

y ensayo» de la postguerra, a més de representar un significatiu reducte qualitatiu i avançat, significà per a molts alumnes la iniciació professional amb uns nivells d'exigència i inquietud força diferents dels habituals en el teatre comercial del moment.

August Barbosa i Arnautó era un actor que, després d'uns inicis brillants i prometedors com a membre de les companyies del Romea i Novetats, assolí el màxim prestigi com a protagonista de l'estrena de *L'auca del senyor Esteve*. Després, la rutina i la inestabilitat del teatre català, unides a una certa manca d'iniciativa personal, l'havien reduït a ser un de tants «actors de repartiment», ben enllà de les perspectives inicials. També provenia del Conservatori del Liceu i fou un eficaç col·laborador de Giménez —amb qui havia treballat sovint en el teatre professional— en la seva breu estada a la Institució. Depurat al final de la guerra, morí a Barcelona el desembre de 1941.

Josep Mestres i Cabanes, nascut a Manresa el 1898, fou nomenat professor d'Escenografia l'octubre de 1936, però de fet ensenyava a la Institució des de feia anys, com a ajudant d'Alarma, amb qui s'havia format. Membre del seu taller, ingressà a l'Institut del Teatro Nacional el 1927 com a alumne, però ben aviat suplí Alarma en les freqüents ocasions en què la feina li impedia atendre les classes. Aviat esdevingué, per tant, professor auxiliar, però sense nomenament, que no es va concretar fins a la dimissió d'Alarma. Mestres dedicà a l'ensenyament moltes més hores de les fixades pels programes oficials, i fins s'enduia els alumnes a practicar en el seu taller els dissabtes i diumenges. Com Marta Grau, després d'una primera depuració, es reincorporà a l'Institut i mantingué un mestratge indiscutit a la secció d'Escenografia fins a la jubilació, el 1970, amb més de quaranta anys d'activitat docent, sempre dins la més estricta fidelitat a l'ortodoxia del realisme i als plantejaments tècnics tradicionals.



Les pràctiques escèniques

Els muntatges escolars amb presentació pública, que havien desaparegut pràcticament en els darrers anys de la direcció de Gual per problemes interns i econòmics, trigaren a ser repesos. La inestabilitat posterior a la seva dimissió i la manca d'un lloc adequat on realitzar-los mantingueren la situació en els anys següents. De fet, fins a la construcció del teatret del local del carrer d'Elisabets no se n'efectuaren. La inauguració d'aquell escenari, anomenat amb força realisme «teatret de pràctiques escèniques», no es produí fins el 22 de desembre de 1935, en ocasió de l'homenatge tributat a Apel·les Mestres. Hom representà *La presentalla*, de l'homenatjat, amb direcció de Giménez i Montero i amb escenografia de l'alumne Ramon Picó. Aquell mateix curs també s'hi van representar *Cors de dona*, en el marc d'un altre homenatge, dedicat a Santiago Rusiñol, i, en la sessió de fi de curs, a més de diversos fragments i monòlegs, *La Teta gallinaire*, de Francesc Camprodon.

El curs següent, les perspectives d'aquesta activitat variaren de manera substancial. Arran de la reestructuració dels ensenyaments, Joan Alavedra redactà unes directrius pedagògiques en què deia: «Els ensenyaments d'Actor Dramàtic es canalitzaran en general en la preparació d'obres a representar. El professor donarà les lliçons teòriques i pràctiques en ocasió de l'estudi previ que s'haurà de fer de cada obra a representar i dels seus assaigs consegüents. Aquest procediment respon a les característiques especials escolars possibles de la nostra Institució. Per altra part, facilita el propòsit de donar sovint representacions públiques». Les pràctiques escèniques, així, passaven a ser l'eix vertebral de l'ensenyament interpretatiu.

A partir d'aleshores, en aquestes representacions s'alternaren les dues seccions en què s'havia dividit l'ensenyament de la interpretació. Per la seva banda, la secció catalana re-



presentà l'11 d'abril de 1937 *La mare eterna*, en homenatge a Ignasi Iglésias. El 13 de juny següent, i en una mateixa sessió, tres obres en un acte: *Epitalami*, d'Ambrosi Carrion; *El sopar dels cardenals*, de Julio Dantas, traduïda per Ribera Rovira, i *El darrer hoste*, de Schmidt, traduïda per Narcís Oller. Un programa semblant integrà la sessió de fi de curs, el 20 de juny: *Dolça llar*,

Una escena de *La presentalla* (1935).

Olga (1938).

Judith, en el programa d'homenatge a Francisco Villaespesa (1937).



dels germans Corominas Prats; *Coriolà*, de Víctor Balaguer, i *Pèl de panotxa*, de Jules Renard, traduïda per Adrià Gual.

Les activitats de la secció castellana tingueren un caràcter semblant. El 22 de febrer interpretaren *Primavera en otoño*, de Gregorio Martínez Sierra, amb decorats d'Andreu Vallvé i Ramon Picó. El 5 de juny, una sessió dedicada monogràficament a Francisco Villaespesa, amb poemes i escenes de diverses obres. Davant de la programació d'ambdues seccions, podem preguntar-nos per les raons de la impermeabilitat de la Institució als nous aires que es vivien al carrer. Però cal recordar que, amb comptadíssimes excepcions, el teatre català del moment, col·lectivitzat i tot, continuà basant-se en el mateix repertori de sempre i, per tant, en això l'escola no actuava diferentment del món professional.

El curs 1937-1938, les coses no canviaren gaire. Els de català representaren el 9 de gener, en un atapeït programa, *Coses de la vida*, de Ricard Martinell; el diàleg de Voltaire *La senyoreta Lenclos i la senyora Maintenon*, traduït per August Barbosa, que també escriví expressament per a l'ocasió *Olga*, basant-se en un conte de Gorki, i *La careta*, de Josep M. de Sagarra. Part d'aquest programa fou repetit dies després amb la reposició de *Pèl de panotxa*. En els exàmens de final de curs representaren *La feminista*, de Santiago Rusiñol; *No em vinguin amb metges*, d'Apel·les Mestres, i tres obretes d'August Barbosa: *Flors i sol*, *Germanes* i *L'amigueta Fanny*.





Pèl de panotxa (1937).

Coriolà (1937).

Per la seva banda, els de castellà representaren *¡Don Tomás!*, de Narcís Serra —el famós censor de teatres de l'època de Pitarrà—, el 26 de desembre de 1937 i la repetiren el 3 de gener a l'Escola del Treball. En els exàmens finals les obres representades foren *Los ojos de luto*, dels germans Álvarez Quintero; *El encanto de una hora*, de Jacinto Benavente, i *Pobre porfiado*, d'Eusebio Blasco. En aquells anys, els alumnes intervingueren també en diversos recitals i festivals per a empreses col·lectivitzades o amb fins benèfics. Una de les més sol·licitades fou l'alumna Carme Gràcia, de la secció d'Actor Líric, que oferí diversos recitals en solitari o formant part de programes més amplis.

En el darrer curs només s'arribà a realitzar una d'aquestes sessions de pràctiques escèniques, a càrrec de la Secció castellana. El 4 de desembre de 1938 interpretaren *Abuela y nieta*, de Benavente; *El puñal del godo*, de Zorrilla, i *Herida de muerte*, dels Quintero. Paradoxalment, tant per la llengua com per la mena d'obres, aquesta sessió hauria estat plenament possible mesos després, amb les tropes franquistes ja instal·lades a Barcelona i segons les directrius que va adoptar l'Institut en la nova etapa. De fet, el programa no difereix gens dels que van ser habituals en els primers anys de la postguerra: teatre històric i còmic castellà. La innovació pedagògica que podien haver representat les directrius d'Alavedra quedà, per tant, força limitada pel repertori rutinari utilitzat, ben lluny de la qualitat textual i del gust pels clàssics, característic dels primers anys de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.



Conferències, exposicions i actes públics

El conferenciant Joseph Gregor voltat pels professors Giménez, Bohigas, Pena i Montero.

Laura Massip i «Cira» il·lustren la conferència de J. Montero «El gest, indispensable en l'actor dramàtic i el líric» (1937).

El primer curs després de la dimissió de Gual, els actes públics de la Institució foren gairebé nuls. Només s'organitzà una conferència, de Francesc Curet, sobre «Teatres particulars de Barcelona al segle XVIII» el 26 d'abril de 1935. Però, tot i el manteniment de les circumstàncies inestables, el curs següent hom aconseguí una certa regularitat. Primerament, Joseph Gregor pronun-



cià el 24 d'octubre una conferència sobre el Museu del Teatre de Viena, del qual era director. El 15 de novembre, la Institució s'adheria a l'homenatge a Apel·les Mestres amb una sessió integrada per una conferència de Joaquim Montero i un recital de poemes, a càrrec dels alumnes, i de cançons, amb Mercè Plantada i Emili Vendrell. També s'inaugurà una exposició de figurins i autògrafs d'obres teatrals. L'homenatge es completà dos mesos després amb una representació de *La presentalla*.

Durant la resta del curs es mantingué la fal·lera commemorativa. Primer fou el tercer centenari de Lope de Vega, amb una conferència de Manuel de Montoliu, el 6 de desembre. El 24 de gener de 1936, un homenatge a la memòria de Lleó Fontova, amb una conferència de Josep Artís i la inauguració de l'exposició de materials relatius a l'actor llegada a la Institució per la família. Com a dada significativa, aquesta sessió fou presidida per Adrià Gual, que



actuava en representació del conseller de Cultura, el seu amic Lluís Duran i Ventosa. Fou la darrera ocasió que l'exdirector intervingué en una activitat de la institució que havia fundat. Mesos després, Alavedra es va veure obligat a denunciar l'incompliment per part de Gual de l'encàrrec de confeccionar una bibliografia sobre el teatre català.

I més homenatges: en memòria de Santiago Rusiñol, amb el muntatge de *Cors de dona* (22 de març), col·locació d'un bust donat per Enric

Clarassó i conferència de Prudenci Bertrana (19 de juny). Dies després, el 27 de juny, fou el torn d'Enric Morera, amb una conferència de Joaquim Pena i un recital de cançons a càrrec de Concepció Badia. Els actes públics d'aquell curs van culminar en la sessió de pràctiques dels alumnes i la inauguració d'una exposició de treballs dels alumnes d'Escenografia, pràctica impulsada pel professor Mestres i Cabanes que va tenir continuïtat durant tot el seu període docent.

El curs 1936-1937 aquesta activitat s'intensificà, amb un caràcter més àgil. Així, Joaquim Montero pronuncià les conferències «A propòsit d'unes làpides retrobades» (18 de gener), sobre unes pedres tombals rescatades a l'església de Santa Mònica, i «El gest, element indispensable en l'actor dramàtic i el líric» (28 de febrer), amb il·lustracions cantades, ballades i recitades. Ramon Vinyes parlà d'Ignasi Iglésias (11 d'abril) en ocasió de la col·locació d'un bust del dramaturg. Francesc Pujols pronuncià una curiosa conferència sobre «Les poesies castellanques dels poetes catalans» (19 d'abril), amb un recital



Conferència de Prudenci Bertrana «En Rusiñol que jo he tractat» (1936).

il·lustratiu, que es féu famosa perquè sostenia que tots ells havien mort tísics «per portar una llengua asfixiada [la catalana] al pit, perquè no podia respirar per la boca, i els va atacar els pulmons». Les conferències següents foren de ressò de diversos fets. Així, Lluís Nicolau d'Olwer parlà sobre Antoni Rubió i Lluch arran de la seva jubilació; Rafael Moragues, sobre Pauleta Pàmies (25 de maig), que

havia mort un parell de mesos abans, i, finalment, hom demanà al Premi Ignasi Iglésias d'aquell any, Xavier Benguerel, que parlés del premi Nobel més recent, Eugene O'Neill (1 de juliol).

A més, durant el curs s'organitzaren altres actes, d'acord amb la consigna aviat generalitzada de demostrar que la cultura i la normalitat estaven de la banda de la República. Així, les classes d'Actor líric s'iniciaren amb un recital de Concepció Badia (2 de febrer) i es clogueren amb un altre de l'alumna Carme Gràcia (22 de juliol). Enmig, s'organitzaren celebracions com ara la Festa de la Primavera (21 de març), amb poesies, cançons i altres interpretacions musicals. La Festa del Llibre (4 de juny) també consistí en un recital poètic i de cançons, en el marc de la I Fira del Llibre. També es féu la lectura pública de la traducció d'*Egmont*, de Goethe, realitzada per Joaquim Pena (26 de maig), a càrrec d'Enric Giménez «que hagué d'esmerçar en el treball unes quatre hores».

El curs següent, l'activitat fou menys intensa. Entre les conferències, Aureli Capmany glossà el centenari de la creació del Conservatori del Liceu (18 de desembre); Lluís Via parlà d'Àngel Guimerà (6 de febrer); Joaquim Pena ho féu sobre el compositor francès Maurice Ravel (17 de febrer), que havia mort recentment, i Rafael Moragas recordà la *mezzosoprano* Conxita Supervia (21 de juny), desapareguda dos anys abans. D'aquestes activitats, però, la més significativa fou la dedicada a commemorar el cinquantenari de l'Exposició de 1888.

Homenatge a Enric Morera (juny 1936), amb un recital de Concepció Badia retransmès per Ràdio Barcelona.

Cinquantenari de l'Exposició Universal de 1888 (març de 1938). Els participants en l'acte, al voltant de Carles Pirozzini, un dels organitzadors supervivent.



Celebrada el 6 de març de 1938, consistí en una conferència de Joaquim Montero, il·lustrada amb la representació d'escenes d'obres de l'època. També se celebrà una «sessió d'art» dedicada als membres del Congrés Internacional de Biologia (15 de desembre), amb poemes i recital líric, i els alumnes intervingueren en diversos festivals. Tot i la intensitat commemorativa, és de destacar que no fou recordat el vint-i-cinquè aniversari de la creació de la Institució mateixa, efemèride que s'escaigué sense cap ressò aparent el febrer de 1938.

El darrer curs, i fins a l'ocupació de Barcelona, encara s'organitzaren un parell de conferències, una de Joaquim Pena sobre Alfons Par, assassinat en les primeres setmanes de la guerra (13 d'octubre), i una altra de Josep Ferran i Mayoral sobre Emili Vilanova (3 de novembre). Però segurament són molt més significatius els dos darrers actes públics organitzats per la Institució, quan el tomb de la guerra ja era irreversible. El 14 de novembre, el Quartet de Barcelona oferí un concert de cambra amb obres de Mozart i Joaquim Salvat. El 29 de desembre de 1938, se celebrà un homenatge a Enric Borràs, amb parlaments d'Alavedra, Giménez, Grau i Barbosa, es féu una lectura de poemes escrits expressament per Sagarra i Ardavin i s'inaugurà una exposició fotogràfica. L'endemà, encara, l'homenatjat i el claustre de professors anaren a Montjuïc a dipositar un ram de flors davant l'estàtua de Manelic. Aquest fou el darrer acte públic de la Institució abans de l'entrada de les tropes franquistes i la clausura temporal.

Alumnes i exalumnes

L'evolució de l'alumnat en aquest quinquenni corresponia exactament a les vicissituds que travessava la Institució. El primer curs després de la dimissió de Gual la matrícula baixà sensiblement, tant a interpretació com a escenografia, però experimentà una recuperació l'any acadèmic següent, fins a situar-se al mateix nivell dels darrers cursos de Gual. El salt numèric espectacular, però, es produí el curs 1936-1937, en què es matricularen 127 alumnes (enfrent dels 38 i 53 dels dos cursos anteriors). Això fou degut, naturalment, a la incorporació dels alumnes procedents del Conservatori del Liceu i a la nova secció d'Actor Líric, però també a un augment propiciat per les circumstàncies i la nova oferta pedagògica de l'escola.

El curs següent, tanmateix, la matrícula baixà a 106 alumnes, per la desaparició dels ensenyaments d'Actor Líric i per un notable descens a la secció catalana d'Actor Dramàtic, tot i que els d'Escenografia van augmentar considerablement. Aquesta tendència al descens s'accentuà encara el curs 1938-1939, en què es matricularen 79 alumnes, amb una baixada radical a Escenografia, segurament causada per la mobilització d'alumnes (ja que era una secció d'alumnat quasi exclusivament masculí). Aquests alumnes, a més, van veure tallat el curs de manera sobta-



Fitxes d'alumnes dels anys de la guerra i un carnet de l'Associació d'Alumnes i Exalumnes.



da a començament del segon trimestre, perquè la Institució va ser clausurada el 26 de gener de 1939.

En aquests cinc anys, ingressaren a l'escola 227 nous alumnes, o sigui una mitjana de 45 nous alumnes per curs, que contrasta vivament amb els 15 nous

alumnes per curs de mitjana del període 1913-1923 i amb els 25 dels anys 1923-1934. De tota manera, aquest augment, com hem vist, correspon a una inflexió provocada per les noves circumstàncies i, en la majoria dels casos, no implicà que els alumnes continuessin els estudis. Tanmateix, a la postguerra van haver de passar set cursos per superar el rècord de l'any 1936-1937, i encara això no es produí fins que va iniciar-se la secció de Dansa.

L'augment d'alumnat d'aquells anys es correspon, a més, amb la presència d'un major nombre de noms que van aconseguir la notorietat professional. Pot ser un fet generacional o, més probablement, que després de dues dècades d'existència l'escola s'havia convertit efectivament en una fórmula més habitual d'accés a la professió. En qualsevol cas, el fet és que trobem entre els alumnes ingressats aquests anys gent com ara Gabriel Llopart, Laura Massip, Maria Joana Ribas, Pere Sempson, Marta Santa-Olalla o els germans Enric i Josep Vivó, gairebé tots dedicats al teatre, el cinema i la televisió en castellà, i la majoria desplaçats a Madrid, però també Bartomeu Olsina, Josefina Lluell, Pau Garsaball, Lluís Tarrau o Flora Soler, bàsicament actius en el teatre català o almenys barceloní. També hi trobem gent que va triar altres camins, com ara Joan Pinell —el monjo montserratí Dom Jordi Pinell— o el poeta Lluís Gassó i Carbonell.

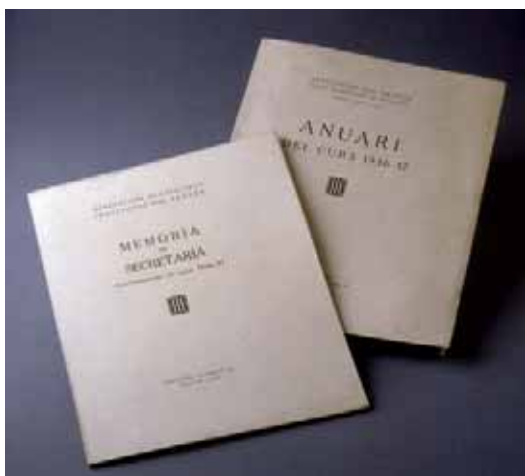
En canvi, tot i la considerable matrícula a Escenografia (74 nous alumnes en aquests cinc cursos), no hi trobem noms especialment rellevants com a creadors, per bé que s'hi formaren molts professionals que van treballar als tallers escenogràfics establerts. Entre els alumnes d'Actor Líric, aconseguí una certa notorietat Carme Gràcia.

Una novetat significativa d'aquest període fou la constitució de l'Associació d'Alumnes i Ex-alumnes de la Institució del Teatre, creada en assemblea el 27 d'octubre de 1936. La iniciativa, segurament, responia a la dinàmica agrupadora que s'havia establert d'ençà del juliol anterior, quan els sindicats, les associacions i les entitats ja existents experimentaren un considerable augment d'afiliació i se'n crearen molts de nous. La idea, que comptà des d'un principi amb el suport d'Alavedra, fou ben rebuda i s'inscriviren a l'Associació un bon nombre d'alumnes i exalumnes. Hom convocà un concurs per escollir el segell de l'entitat, que guanyà l'alumne d'escenografia Andreu Vallvé, i aviat s'iniciaren activitats diverses, entre elles, una lectura de l'obra *Els orbs*, d'Enric Giménez, i algunes representacions, per a les quals comptaren amb la col·laboració dels professors —nomenats membres d'honor de l'Associació—, que es muntaren al teatre Studium, que estava sota el control de la Institució d'ençà de la confiscació. Els cursos següents, l'activitat de l'Associació fou decreixent, en part a causa de les mobilitzacions, i desaparegué definitivament amb el canvi de situació produït el gener de 1939.

Les publicacions

La represa de les edicions de la Institució fou lenta, però s'intensificà un cop superada la inestabilitat del bienni 1934-1936. De fet, Alavedra tingué interès a publicar ràpidament el balanç dels darrers anys de la gestió de Gual, i així el juliol de 1934 aparegué el volum que contenia les memòries dels cursos des de 1928-1929 fins al que havia tot just finalitzat. La crisi que havia dut a la dimissió de Gual era explicada de manera ben succinta i sense aprofundir en les tensions produïdes en els anys anteriors. La següent Memòria de secretaria, redactada com totes les precedents per Pere Bohigas, no es publicà fins al gener de 1937 i recollia precisament el conflictiu bienni anterior a l'esclat de la guerra. Un any després, es publicava la crònica del curs següent, però amb un canvi radical. Es tractava d'un volum de gran format i més de 250 pàgines, que amb el títol *Anuari del curs 1936-37* recollia, a més de la Memòria acadèmica, el text de totes les conferències pronunciades durant aquell curs, una crònica detallada de la vida teatral d'aquella temporada, elaborada per Josep Artís, articles necrològics i abundosa documentació gràfica. S'havia aconseguit realitzar finalment un projecte anunciat repetidament, però que no va tenir continuïtat. Les memòries dels dos cursos següents no es publicaren mai i només es conserven, en versió castellana posterior, gràcies al zel de Bohigas.

La Biblioteca Teatral, interrompuda el 1923, fou represa amb la voluntat inicial, però les circumstàncies impossibilitaren tant la regularitat com la continuïtat de la col·lecció. Primerament, el desembre de 1934 i el març de 1935, van aparèixer dos títols relacionats: dues traduccions, fetes per Joaquim Pena, dels llibrets de V. I. Bielski per a les òperes de Nikolaj Rimskij-Korsakov *La rondalla del tsar Saltan* i *La vila invisible de Kítej*. Realitzades en col·laboració amb Kalinik Goussef i J. Slaby, respectivament, eren versions adaptades a la música, com ja



havia fet anteriorment Pena amb llibrets wagnerians i d'altres compositors. Després de dos anys d'interrupció, la Biblioteca reprengué l'activitat el febrer de 1937 amb l'edició d'*El carter del rei*, de Rabindranath Tagore, traduïda per J. Carner-Ribalta, seguida el juny per dos nous volums, el 8 i 9 de la col·lecció, amb les traduccions de *La mare confident*, de Marivaux, feta per Ventura Gassol, i *d'Egmont*, de Goethe, realitzada per Joaquim Pena. El darrer volum d'aquesta etapa apareix el febrer de 1938



i conté *Les "humils violetes"*, de Victorià Vives, l'obra que havia estat premiada en el primer Concurs d'Obres Teatral, gairebé vint anys abans. Després, la col·lecció s'estroncà novament i aquest cop no tornà a ser represa fins quaranta-cinc anys després, el 1983.

El tercer bloc d'edicions d'aquella època correspon a la col·lecció «Estudis», de la qual es publiquen també sis volums. Amb una excepció, corresponen a conferències organitzades per la Institució en aquests anys. En primer lloc, el 1935, la de Francesc Curet sobre *Teatres particulars de Barcelona al XVIIIè segle*, i després, el 1936, les de Manuel Marinello i Joaquim Montero corresponents a l'homenatge a Apelles Mestres i la de Josep Artís en el record dedicat a Lleó Fontova. El 1937 aparegueren els volums amb les conferències de Prudenci Bertrana sobre Santiago Rusiñol i de Joaquim Pena sobre Enric Morera. Enmig, un estudi excel·lent de Ramon Esquerra, *Shakespeare a Catalunya*, mostra del bon treball d'aquest jove crític i professor, que va morir a la Batalla de l'Ebre l'any següent. A partir d'aquell any, hom pensava publicar les conferències de cada curs en el corresponent *Anuari*, cosa que només es va fer per al 1936-1937.

En aquests cinc anys, de fet en els tres darrers, es publicaren un total de catorze títols, xifra semblant als setze publicats en la primera dècada de l'Escola i als quinze apareguts durant la segona etapa Gual. Per tant, en el primer quart de segle d'existència i abans de canviar radicalment d'orientació, l'entitat havia produït prop de cinquanta llibres, a més de diversos fulletons i les dues etapes de la *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*.





Sota el primer franquisme (1939-1955)

Díaz-Plaja i l'Institut del Teatre



El 26 de gener de 1939, amb l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona, cessaren les activitats de la Institució del Teatre. El local fou clausurat i la Diputació de Barcelona es féu càrrec novament del centre. Al cap d'unes setmanes, fou cessat tot el personal nomenat per la Generalitat, de manera que només quedaren en actiu Enric Giménez i Pere Bohigas. Però Giménez va morir el 26 de maig i Bohigas era objecte d'un expedient de depuració, pel qual fou suspès d'ocupació i sou durant sis mesos. La resta del curs 1938-1939 doncs, la vida del centre —anomenat ara Institut del Teatre— fou nul·la. El setembre, el diputat gestor

ponent de Cultura, Luis Rivière Manent, visità el local i emprengué les gestions per a la represa d'activitats, assessorat per Bohigas. En conseqüència calia, primerament, nomenar-ne un director i, tot i que s'havia ofert per al lloc l'actor i director teatral Antoni de Gimbernat, el 12 de novembre de 1939 en fou designat Guillermo Díaz-Plaja.

Guillem Díaz-Plaja i Contestí, nascut a Manresa el 1909, era un dels «catalans de Burgos». Tenia un brillant i divers currículum: llicenciat en lletres i doctorat a Madrid el 1931, havia estat encarregat de curs a la Universitat Autònoma entre 1932 i 1936 i havia guanyat la Càtedra de Literatura de l'Institut de Batxillerat de Barcelona el 1935. S'havia distingit en el món literari, vinculat a alguns sectors de l'avantguarda: col·laborador dels *Fulls Grocs* (1929) i de la revista *Hèlix* (1929-1930), havia escrit el primer estudi de conjunt sobre el fenomen, *L'avantguardisme*

Guillermo Díaz-Plaja.

El cartell clavat a la porta del local d'Elisabets en entrar a Barcelona les tropes franquistes.

Díaz-Plaja amb les autoritats, entre ells José Bonet del Río, a la inauguració del curs 1939-1940.



a Catalunya i altres notes de crítica (1932). Interessat pel cinema, era també autor del primer llibre d'estètica cinematogràfica publicat a la Península, *Una cultura del cinema* (1930). Havia iniciat igualment la seva copiosa producció d'estudis i investigacions literàries. Pel que fa al teatre, a més d'alguns articles, abans de 1936 havia publicat un volum de divulgació —*L'evolució del teatre* (1935)— i li havia estat encarregada la reorganització de la Secció de Declamació del Conservatori del Liceu el 1934 (aquest era l'antecedent més immediat a la seva nova ocupació).

Díaz-Plaja es mogué ràpidament, de manera que el 14 de desembre s'obria la matrícula i el 8 de gener de 1940 començaven les classes a les seccions de Declamació i Escenografia, un cop resolta la incorporació del professorat, en part el mateix dels anys anteriors. A més, es realitzaren diverses obres d'adaptació del local i així, el 27 de març, es duia a terme la inauguració oficial del curs, amb una conferència de José Bonet del Río i obrint al públic la Biblioteca i el Museu. Començà una intensa activitat pública, sobretot per mitjà de conferències, i es reprengueren els muntatges de pràctiques.

En els anys successius, Díaz-Plaja completà el remodelatge de l'Institut en tots els ordres: local, ensenyaments, personal i activitats, sempre dins l'ortodòxia del règim franquista. Per tant, la castellanització, no caldria dir-ho, fou absoluta, i l'exaltació dels símbols i tòpics del moment, aclaparadora. En el context de la Segona Guerra Mundial, fins al moment que comença a endevinar-se la victòria dels aliats, la presència i valoració del teatre estranger se centra exclusivament en l'alemany i l'italià. I l'Institut va ser també una de les plataformes destacades per fer conèixer a Barcelona alguns dels intel·lectuals més representatius del primer franquisme.

La llarguíssima direcció de Díaz-Plaja, més de trenta anys, tingué etapes molt diverses, en què successivament van anar esmorteint-se els furors ideològics inicials i de mica en mica van aparèixer altres elements: el reconeixement de la cultura catalana (de manera restrictiva i sobretot folklòrica), les noves tendències teatrals a l'Estat espanyol, els fenòmens més destacats de l'estranger. A poc a poc, l'Institut va anar obrint-se, mig per necessitat mig per convicció, a nous aires. La seva estreta vinculació al món professional (un mèrit que no pot negar-se a Díaz-Plaja, en oposició amb els períodes anteriors) ho exigia, però també tenia límits. La relació amb el món de l'anomenat «teatre independent», quan aquest va aparèixer (en la dècada dels anys seixanta), va ser ínfima. Ben al contrari, el moviment va generar les seves pròpies estructures pedagògiques, sobretot l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i a l'Institut es va produir un divorci de la realitat teatral que es va accentuar al llarg de la dècada fins a esdevenir un autèntic abisme.

Els primers anys de la direcció es caracteritzaren per un trencament absolut amb les etapes anteriors. Van ser oblidats i negats els primers vint-i-cinc anys de la Institució, començant en un autèntic «any zero». Però el 1943, l'any en què s'hauria pogut celebrar el 30è aniversari de l'entitat, començà un tímid reconeixement d'alguns homes anteriors al 1939: la Diputació atorgà una pensió a Gual, dues aules foren batejades amb els noms de Giménez i Alarma, i al principi de l'any següent hom dedicà una sessió necrològica a la memòria del primer director. De tota manera, el trencament amb les etapes anteriors era irreversible i, subratllant-lo físicament, en aquests anys van desaparèixer les persones més significatives dels primers temps de l'Escola: Enric Giménez (1939), Salvador Alarma i August Barbosa (1941), Joaquim Montero (1942, exiliat a Xile), Adrià Gual (1943), Joaquim Pena (1944)...

Cap al Conservatorio Superior de Música y Declamación

El nou director es movia amb comoditat entre les autoritats del règim, tant a escala de la corporació provincial com de les altres administracions i organismes, tant barcelonins com de Madrid. Pel que fa a la Diputació, fou regida per successives comissions gestores fins al 1949, amb una acusada inestabilitat en els responsables polítics dels quals depenia l'Institut: Díaz-Plaja va veure passar fins a nou diputats gestors encarregats de l'Àrea de Cultura en aquesta primera dècada, gairebé un per any. Tot i així, aconseguí de tirar endavant els seus projectes i fer-se un prestigi dins l'organisme provincial.

Un dels primers èxits de Díaz-Plaja —el juliol de 1942— fou l'acord del Sindicato de Espectáculos de la Central Nacional Sindicalista, pel qual es concedia automàticament el carnet sindical, imprescindible per a l'exercici de la professió, als alumnes titulats de l'Institut. Això, a més de donar una utilitat tangible als estudis, suposava el reconeixement públic dels ensenyaments del centre i una homologació en la pràctica del seu nivell acadèmic, fins llavors inexistent. A partir d'aleshores, les classes de l'Institut esdevingueren un mitjà, equivalent al tradicional del meritotiatge, per a la incorporació al món professional, per la qual cosa canvià perceptiblement l'origen dels alumnes: de ser una escola complementària, de tendència més o menys avançada, es convertí en un centre de formació professional on, a més dels que hi assistien per un interès purament d'aficionats, hi passaven també els que volien fer-ne un ofici.



Una exhibició de ball espanyol al Pati dels Tarongers (1948).

Visita d'Artur Sedó a l'Institut després de ser nomenat delegat de l'Estat al Conservatori el juny de 1945.



El mateix estiu, sorgí a Barcelona la idea de fusionar les diverses institucions oficials dedicades als ensenyaments artístics. Díaz-Plaja reaccionà ràpidament i dirigí un informe a la Direcció General de Bellas Artes, de la qual depenien aquests estudis, defensant el respecte a la personalitat individual de les entitats afectades. En la tramitació del projecte, que durà dos anys, Díaz-Plaja aconseguí amb la seva activitat un protagonisme indubtable: viatges a Madrid, reunions amb els altres centres, redacció de propostes i visites a l'Institut de les persones de les quals depenia la decisió: Gabriel Arias-Salgado, Juan de Contreras (marquès de Lozoya) i Fernando de Larra.

Finalment, el 26 de gener de 1944, cinquè aniversari de l'ocupació de la ciutat per les tropes franquistes, un decret creava el Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona, integrat pel Conservatori del Liceu, l'Escola Municipal de Música i l'Institut del Teatre, que mantenien, però, la seva personalitat diferenciada. Díaz-Plaja, que el 1941 havia aconseguit «en propietat» el càrrec de director de l'Institut mitjançant una oposició, fou nomenat secretari del Conservatorio, únic càrrec executiu del nou organisme, i Alfons Sala i Argemí, comte d'Ègara, delegat de l'Estat. Al cap d'un any aquest dimití per raons de salut i fou substituït per Artur Sedó i Guixard.

La principal conseqüència d'aquesta creació fou que l'Institut hagué d'adaptar el seu pla d'ensenyaments al dels altres conservatoris de l'Estat. Això suposà, per fi, la creació de la Secció de Dansa, deu anys després del primer intent, i alhora que es reconegués oficialment la validesa dels estudis i els títols, en una homologació que fou l'única en més de quaranta anys i que, tot i la seva insuficiència, ha estat la base sobre la qual ha recolzat l'oficialitat i el rang dels ensenyaments de l'Institut fins dates ben recents. Es tractava d'un esdeveniment essencial en la història del centre, però la fórmula ambigua adoptada i la múltiple dependència institucional —el Ministeri en el pla acadèmic, i la Diputació, l'Ajuntament i un Patronat com a suport real, administratiu i pressupostari— motivaren que el nou Conservatori no fos, en realitat, més que una denominació genèrica, sense existència efectiva més enllà de la tramitació burocràtica.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
INSTITUTO DEL TEATRO
HORARIO DE CLASES

D E C L A M A C I O N						
Curso	Clase	1º	2º	3º	4º	5º
1º	Recitación	Recitación	Teatro de la Universidad	Danza y Música Española	Caracterización	Danza y Música Española
2º	História del Teatro	Recitación	Declamación Poética		Caracterización Poética	Caracterización
3º		Práctico vocal	Caracterización	Práctico vocal	História del Teatro	Indumentaria
D A N S A						
1º	Danza clásica		Danza clásica	Ballet español	Danza clásica	Indumentaria
2º	Danza clásica	Ballet español	Danza clásica		Danza clásica	Caracterización
3º						
E S C E N O G R A F I A						
1º	Peripetia	História del Arte	Dibujo	Dibujo	Peripetia	
2º	Dibujo	Escenografía	História del Arte	Escenografía	Dibujo	Caracterización
3º	Escenografía práctica	Escenografía teórica	História del Arte	Escenografía práctica	Indumentaria	

L'horari de classes del curs 1945-1946.

Tanmateix, durant un temps subsistí la voluntat des de Madrid de continuar impulsant els ensenyaments musicals i teatrals. Així, en una resolució del 12 de juliol de 1946, la Direcció General de Belles Artes autoritzava el Conservatori a atorgar els mateixos títols que el seu homòleg de Madrid, i un decret del Ministeri, una setmana posterior, donava entrada en el Consell Rector del Conservatori a les corporacions responsables dels centres que l'integraven. El febrer de 1949, una disposició ministerial oficialitzava la situació de fet referent a la validesa del títol per a l'obtenció del carnet sindical, que fins aleshores s'aplicava per la decisió de la CNS gestionada per Díaz-Plaja.

El pas següent reconeixia indirectament l'artificiositat del Conservatori creat el 1944 i ordenava de

manera definitiva el sector. Per un decret del 14 de març de 1952, essent titular d'Educació Joaquín Ruiz Giménez, el Ministeri separava els ensenyaments musicals i teatrals, creava les escoles oficials d'art dramàtic i n'establia tres nivells, a semblança dels conservatoris de música: elementals, professionals i superiors.

D'aquestes darreres només se'n crearen dues, la de Madrid i la de Barcelona. En conseqüència, a partir d'aleshores l'Institut del Teatre utilitzà com a subtítol el d'Escola Superior d'Art Dramàtic de Barcelona. Fins molts anys després no s'afegiria a aquesta denominació l'expressió «i Dansa», que precisava el seu autèntic contingut.

Díaz-Plaja havia estat l'instigador d'aquesta nova fórmula. El seu prestigi acadèmic, la seva habilitat a moure's pels ambients de la cultura oficial a Madrid i la bona relació amb els successius càrrecs polítics ja havien provocat el seu nomenament, el juny de 1949, com a vocal del Consejo Superior del Teatro. I llavors, en formalitzar-se la nova ordenació dels ensenyaments teatrals, fou nomenat inspector de les escoles d'art dramàtic de tot Espanya i delegat de l'Estat a la de Barcelona. A partir d'aquells moments s'accentuà l'absentisme del director de l'Institut, ja iniciat en anys anteriors amb viatges i gires de conferències per tot l'Estat i per Amèrica. En aquestes ocasions, era substituït pel professor més antic, o sigui Josep Mestres i Cabanes, però quan es va decidir la creació del càrrec de sotsdirector, el març de 1952, aquest correspongué al professor Artur Carbonell.

Ensenyaments i professorat

En reprendre les activitats docents, el 8 de gener de 1940, gairebé un any després de la seva paralització per l'entrada de les tropes franquistes, l'Institut adoptava un nou pla d'estudis en les dues seccions, la de Declamació i la d'Escenografia, cadascun de tres anys de durada. Les matèries dels dos primers cursos d'Interpretació eren Lectura, Recitació i Dicció Expressiva, a més de Teoria de la Literatura i Història del Teatre, i només a tercer hi havia pràctiques teatrals. A Escenografia, el pla no variava essencialment de l'existent abans de 1939.

Dels antics professors només foren recuperats Marta Grau i Mestres i Cabanes, els quals es convertiren en els responsables d'ambdues seccions. També continuà la seva tasca de secretari Pere Bohigas i Tarragó, després d'una breu depuració. Es mantingué en el lloc amb la seva coneguda eficàcia fins al 8 de juny de 1948. Aquell dia, mentre era homenatjat pels seus companys, caigué fulminat en el moment en què Díaz-Plaja iniciava el discurs d'elogi a la seva persona.

A la secció d'Interpretació, a més de Marta Grau i el director, s'hi incorporà per un curt període (de febrer a octubre de 1941) l'actor Antoni de Gimbernat, com a professor auxiliar. La seva vacant fou coberta a partir del gener de 1943 per Bartomeu Olsina i Pejoan, que havia acabat els seus estudis el curs anterior i esdevingué ràpidament la mà dreta de Marta Grau i un dels puntals de la secció durant més d'un quart de segle. La seva vinculació a l'Institut s'estengué fins a la seva jubilació, el 1984, quan duia anys apartat de la docència i dedicat a tasques de relacions exteriors i d'investigació i documentació.

A la secció d'Escenografia, Mestres i Cabanes fou auxiliat per Artur Carbonell i Ramon Picó. Artur Carbonell i Carbonell (Sitges, 1906-1973) estudià arquitectura, carrera que abandonà per dedicar-se a la pintura. Abans de 1939 havia destacat com a pintor vinculat a l'ADLAN i com a director i escenògraf innovador, primer a Sitges i després al teatre Studium, on havia estrenat obres

de Cocteau, Schnitzler, G. B. Shaw, O'Neill i Pirandello. Encarregat de les classes de dibuix i de realitzacions escèniques a l'Institut, amb Marta Grau crearen el 1941 el Teatro de Arte, un dels primers i més importants «teatres de cambra» de la dècada, que es nodria d'alumnes i exalumnes i que fou la primera plataforma per a molts d'ells. Ramon Picó i Capde-

Artur Carbonell.





vila (Barcelona, 1902-1957) havia estat alumne d'Alarma i Mestres a la Institució en els darrers anys de la direcció de Gual. Ingressà com a professor auxiliar d'Escenografia i Figurinisme el 1940 i succeí Bohigas com a secretari, del qual seguiria fidelment les pautes d'actuació. També ell morí en l'exercici del càrrec.

El 1944, amb la creació del Conservatori i la inclusió de la secció de Dansa, el cos docent augmentà i canvià de categoria. Fou convocat un concurs per a la provisió de càtedres, que guanyaren els professors que ja hi eren, als quals s'afegiren Joan Magriñà i Concepció Pujol. Joan Magriñà i Sanromà (Vilanova i la Geltrú, 1905-1995) havia ingressat al cos de ball del Liceu el 1926 i havia esdevingut, successivament, primer ballarí, mestre de ball i coreògraf del teatre, a més de desenvolupar una intensa carrera pel seu compte. Durant trenta anys, va ser el responsable indiscutit de la secció i va formar centenars de ballarins, que van destacar al Liceu i en companyies o teatres de fora. Concepció Pujol fou nomenada auxiliar d'acompanyament de les classes de Dansa, ajudada ben aviat per la seva germana Lluïsa.

Durant la resta del curs 1944-1945 el personal docent es completà amb les incorporacions de Miquel Xirgu, Filomena Feliu i Maria Blanco. Miquel Xirgu i Subirà (Girona, 1902 - Barcelona, 1954), germà de la mítica actriu, pintor i escenògraf, fou nomenat professor de Caracterització Escènica. Filo Feliu i Maria Blanco foren incorporades com a professores ajudants de Dansa, «con carácter eventual y gratuito». Al cap d'un any, la segona dimití i en lloc seu fou nomenada María de Ávila.

Però la creació del Conservatori suposà també un canvi del pla d'estudis, d'acord amb el que havia estat establert per a tot l'Estat, possiblement suggerit per Díaz-Plaja. A la de Declamació, s'hi afegiren les matèries de Rítmica, Caracterització i Indumentària; a la d'Escenografia, s'hi incorporaven també les dues darreres assignatures, i a Dansa, els estudis s'estructuraven en Ballet Clàssic, Ball Espanyol i Indumentària. En els anys successius, aquest pla varià molt poc. S'ampliaren lentament el nombre d'hores i dies de classe, i s'afegiren algunes matèries teòriques, com ara història de la Cultura i Història de l'Art. La següent innovació significativa no es produí fins el curs 1949-1950, en què foren creades les càtedres de Dibuix Geomètric i, sobretot, la de Declamació Catalana i la de Danses Folklòriques Regionals, en un primer i tímid intent d'acostar l'Institut a la realitat del país.

La presa de possessió dels catedràtics després de les oposicions de 1944.

El professorat i altre personal en un dinar de fi de curs, el juny de 1951.

Les classes de Declamació Catalana sempre foren, però, optatives per als alumnes. D'aquestes innovacions, la *Memoria* d'aquell curs deia: «[...] la Dirección considera felizmente terminada la tarea de estructuración de las Enseñanzas del Instituto de Teatro. Durante diez años, y contando con el apoyo constante de la Excm. Diputación Provincial, han ido paulatinamente creándose las diversas enseñanzas que permiten asegurar a nuestro Instituto el puesto de primer Conservatorio Dramático de Europa.»



En aquests anys s'incorporaren al professorat Rosario Contreras (substituint Maria de Àvila), que durant quaranta anys va tenir al seu càrrec una part de les classes de Dansa Espanyola, i després Josep Zaldívar i Maria Rusca, per a Dansa Folklorica. En matèries teòriques, Maria Teresa Jornet i José García López. A escenografia, l'exalumne Laureano Higuera; Montserrat Galmés, que fou professor, succeí Picó com a secretari i, finalment, fou conservador del Museu; i sobretot Andreu Vallvé i Ventosa (Barcelona, 1918-1979). Vallvé havia estat també alumne en els anys d'Alarma i fou, fins a la seva mort, professor de Perspectiva i Dibuix Tècnic, a més de desenvolupar una intensa activitat com a escenògraf professional. Josep Marquès i Damaret substituï Xirgu en les classes de Caracterització. Les classes de Declamació Catalana foren confiades a l'actriu Roser Coscolla i Ferrer, exalumna de l'època de Gual i destacada intèrpret en la represa professional del teatre català. Tot i el caràcter optatiu de les seves classes, aconseguí de transmetre a les noves generacions d'intèrprets la tradició interpretativa de la vella escola catalana.

L'alumnat

Després de l'augment espectacular d'alumnes en els dos primers anys de la guerra, la matrícula a l'Institut sofrí una davallada igualment sensible. En els primers anys del franquisme la matrícula anual oscil·là entorn de la vuitantena d'alumnes. Molts deixebles dels anys bèl·lics hagueren de començar els estudis de bell nou, sense que es comptessin els realitzats anteriorment, o bé hagueren de passar per cursos complementaris. Fins a la creació de la secció de Dansa, el curs 1944-1945, no s'aconseguí d'apropar-se a la xifra rècord del curs 1936-1937, que va ser superada, però, en anys successius, de manera que a la primera meitat de la dècada dels anys cinquanta l'alumnat va oscil·lar de manera força estable entorn del centenar i mig.

L'augment constant de matrícules durant la dècada dels anys quaranta s'explica, a més de per la creació d'una nova secció, per la inexistència de mecanismes selectius en l'admissió. Els alumnes eren acceptats a partir dels 14 anys i no s'exigia cap nivell d'estudis previ. A més, l'horari diari de classe era força limitat, plenament compatible amb altres estudis o amb una dedicació laboral normal. Tot això produí que en aquesta època hi hagués en el primer curs de Declamació entorn de 40 alumnes, amb l'extrem de 53 matriculats a primer en l'any acadèmic 1954-1955. Amb aquest ingrés massiu i indiscriminat, el percentatge d'abandons era altíssim: en el tercer curs d'aquesta secció no trobem mai més de 16 alumnes i són freqüents els anys en què aquests no arriben a 10. A Escenografia, en aquest període, en el



Alumnes de dansa espanyola el juny de 1950. Al centre, al fons, Núria Espert.

primer curs el nombre oscil·la entre 10 i 23 alumnes, i a Dansa entre 25 i 38, en ambdós casos amb uns percentatges d'abandó similars. A la pràctica, doncs, el primer curs funcionava com un mecanisme de selecció i el treball una mica intens i personalitzat amb l'alumne només era possible en els altres dos cursos.

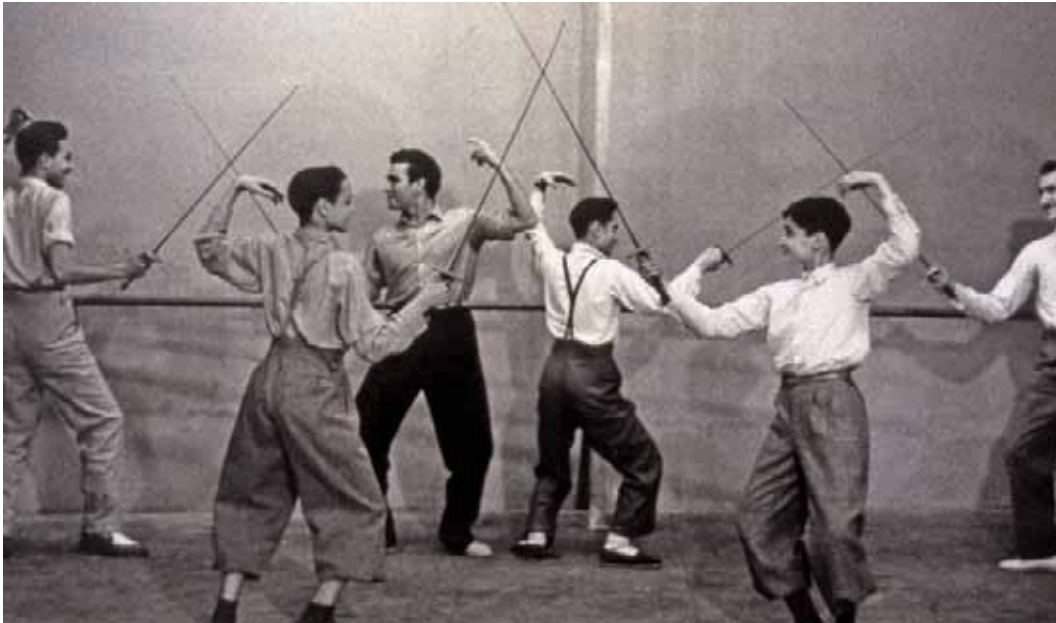
Classe de dansa clàssica.



En els setze cursos d'aquest període, primera meitat de la llarga etapa dirigida per Díaz-Plaja, ingressaren a l'Institut un total de 1.032 nous alumnes, amb una mitjana de 64,5 nous alumnes per curs, molt superior a la de les etapes anteriors. Però d'aquest miler i escaig d'alumnes, ben pocs sortiren al carrer amb els diplomes que acreditaven haver seguit íntegrament i satisfactòriament els estudis. En aquells mateixos anys, segons les memòries de secretaria obtingueren el títol uns 160 alumnes, o sigui poc més del 15% dels que havien iniciat els estudis. Un incentiu complementari per finalitzar-los fou la creació dels premis extraordinaris per al millor graduat en cada especialitat, que foren batejats amb els noms d'«Enrique Giménez», «Salvador Alarma» i «Antonia Mercé».

A diferència dels primers períodes d'història de l'escola, i com ja s'havia anat produint amb els alumnes de l'etapa Alavedra, cada vegada trobem entre els alumnes signes d'una creixent voluntat de dedicació professional, de manera que entre els alumnes d'aquests anys hi ha una quantitat significativa de noms que destacaren en el teatre, el cinema, la televisió, el doblatge i la dansa des d'aleshores fins als nostres dies. Vegem-ne una relació, que no vol ni pot ser exhaustiva.

Passaren per la secció de Declamació: Bartomeu Angelat, Josep Castillo Escalona, Anna Ventura, Assumpció Balaguer, Juan Germán Schroeder, Joan Peñalver, Ricard Palmerola, Aurora Bautista, Natàlia Solernou, Carlos Lucena, Frederic Jarque, Pura Pibernat, Teresa Cunillé, Salvador Miñana, Felip Peña, Elisenda Ribas, Lali Soldevila, Domènec Vilarrasa, Ernest Carratalà, Maria Pintarelli, Francisco Piquer, Àngel Carmona, Santiago Forn, Jordi Grau, Julita Martínez, Amanda Camps, Alícia Agut, Mercedes de la Aldea, Andrés Magdaleno, Montserrat



Classe d'esgrima.

Carulla, Eduard Criado, Vicent Manuel Domènech, Josep M. Domènech, Rogelio Hernández, Gabriel Agustí, Coralina Colom, Francesc Cruzate, Marta Martorell, Glòria Roig, Dora Santacreu, Jaume Pla, Paulina Besolí, Enriqueta Fors, M. Luisa Solà, Rafael Tamarit, Eudald Macià, Núria Torray, Jordi Bofill, Florenci Clavé, Salvador Escamilla i Carme Liaño.

A la secció d'Escenografia: Josep Salvador, Ramon Batlle, Isidor Bea, Joan Vilajoana, Ramon de Batlle, Joan Campsaulinas, Rafael Richart, Antoni Corominas, Rupert Salvadó, Juli Taltavull, César Zabala, Montserrat Barenys, Ramon Trabal Altés i Armand Cardona Torrandell.



A la secció de Dansa, per bé que alguns noms destaquin posteriorment en altres especialitats del món de l'espectacle: Jordi Ventura, José de Udaeta, Antoni Monllor, Carme Contreras, Aurora Pons, Núria Espert, Gemma Cuervo, Alícia Tomàs, Araceli Torrens, Maruja Vicente, Consol Villaubí, Mercè Pastor, Carme Platard i Miguel Escarpenter.

També trobem entre els alumnes persones que han destacat en terrenys sovint ben distints del teatre i la dansa: Maria Lluïsa Borràs, Margarida Llopart, Frank Dubé, Conxita Mir, Lluís Prenafeta i Esther Tusquets.

Les pràctiques escèniques

D'ençà del primer moment de la seva direcció, Díaz-Plaja considerà que l'Institut havia de tenir una presència pública constant en la vida cultural barcelonina del moment. A més de l'activitat de conferències, homenatges, recitals i altra mena d'actes, una de les formes de garantir aquesta presència era per mitjà de les pràctiques escèniques dels alumnes. Encomanades habitualment a Marta Grau, que en dirigia el muntatge i la interpretació, i a Artur Carbonell, que en dirigia la presentació escènica, les funcions eren sovint públiques i, tot i la reduïda capacitat del teatre del local d'Elisabets, obtenien un considerable ressò gràcies a la premsa.

Des de la primera sessió d'aquestes pràctiques, dedicada al teatre romàntic espanyol, quedà fixada una orientació que es van mantenir durant molts anys, caracteritzada per una dependència absoluta del teatre castellà, clàssic o contemporani, sempre que fos una exaltació dels valors històrics, racials i morals que formaven part de la retòrica del règim. El teatre estranger i els autors castellans suspectes van tardar força a ser considerats vehicles aptes per a l'aprenentatge dels alumnes. I encara, quan foren admesos, fou a remolc de la realitat teatral envoltant, de la qual l'Institut no volia desvincular-se.

Una llista dels autors representats en aquestes pràctiques en els anys 1940-1949 és prou indicativa: el duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Azorín (2 cops), Álvarez Quintero (4), Marquina (5), Lope de Vega (2), Calderón (5), Quiñones de Benavente, Encina, Gómez

El gran teatro del mundo
a les escales de la
Catedral, amb motiu
del Congrés Eucarístic
Diocesà (juny 1944).





El gran teatro del mundo, al Saló de Sant Jordi, durant el Congrés Eucarístic Internacional (maig 1952).

Lo invisible, d'Azorín (1940).

Manrique, Pemán, Benavente (4), Tamayo y Baus (2), López de Ayala, Narciso Serra, Vélez de Guevara, Camón Aznar, Martínez Sierra (2), Zorrilla (2), Ventura de la Vega, Cervantes i Tirso de Molina. Les escasses excepcions d'aquest predomini de teatre castellà són *Batalla de reines*, de Frederic Soler, i *Don Juan*, d'Adrià Gual, representades, però, en traducció castellana, i unes escenes de *María Estuardo*, de Schiller, i *Crimen y castigo*, en l'adaptació de Gaston Baty. D'autors castellans poc grats al règim, només trobem la representació d'un acte de *Bodas de sangre*, de Lorca, el 1946.

A partir de 1949, el panorama canvià perceptiblement i començà a aparèixer amb regularitat el teatre estranger. Continuem trobant textos de Casona, Martínez Sierra, Calderón (2) i Benavente, però també n'hi ha de Saroyan, O'Neill, Anouilh, Eliot, Baty, Alfieri i Claudel. Indicatiu d'aquest canvi d'orientació és l'obra triada per al final de curs 1954-1955: *La zapatera prodigiosa*, de Lorca. També van aparèixer les primeres pràctiques en català: *Arlequí vividor*, de Gual, en una commemoració del Teatre Íntim; un programa amb escenes de *Terra baixa*, *La corona d'espines* i *Nausica*; un altre amb les peces en un acte *Qui compra maduixes...!* i *Sirena*. Després d'un llarg parèntesi, l'Institut retornava a alguns dels autors i obres que havien caracteritzat la presentació pública dels seus alumnes. Però aquesta tímida obertura es mantingué absolutament al marge del nou teatre castellà del moment, crític i realista, dels autors catalans

contemporanis i de les noves tendències dramàtiques europees i americanes.

De totes les pràctiques d'aquests quinze anys, en destaquen tres per la seva significació i pels indrets on foren representades. El 4 de juny de 1944, en el marc del Congrés Eucarístic Diocesà hom representà, per encàrrec de la comissió organitzadora, l'acte



Locura de amor, de Tamayo y Baus (1944), amb Aurora Bautista, que anys després es va fer famosa amb la versió cinematogràfica.

Teresa de Jesús, d'Eduardo Marquina (1942). Entre d'altres, Anna Ventura i Assumpció Balaguer.



sacramental de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* a l'esplanada de la Catedral. Sota la direcció general de Díaz-Plaja, la direcció d'actors fou confiada a Marta Grau, l'escenografia a Mestres i Cabanes, els figurins a Artur Carbonell i la interpretació al professor Olsina i als alumnes més destacats del moment, entre ells Assumpció Balaguer, Aurora Bautista, Lluís Tarrau, Ricard Palmerola i Josep Castillo Escalona. La figuració la integraren la resta de l'alumnat i membres de les Joventuts d'Acció Catòlica.

Un altre esdeveniment religiós, el Congrés Diocesà d'Acció Catòlica, motivà la representació, el 10 de juny de 1949, d'*Asesinato en la catedral*, de T. S. Eliot, en aquesta ocasió a la plaça del Rei. La direcció també fou encomanada a Marta Grau i Artur Carbonell.

L'acte de Calderón fou objecte d'una reposició «amb honors d'estrena» el 30 de maig de 1952, arran del Congrés Eucarístic Internacional. Aquest cop la representació es realitzà al Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat —aleshores, «Palacio Provincial»— davant del llegat papal, el president de les Corts, tres ministres, cardenals, bisbes, ambaixadors i totes les autoritats militars, civils i religioses imaginables. El tàndem Grau-Carbonell fou responsable del muntatge, que comptà amb la participació de la Coral Sant Jordi en l'acompanyament musical. No cal remarcar que aquesta mena d'espectacles eren els que més s'adeien al contingut real dels ensenyaments i a la imatge i projecció que Díaz-Plaja volia per a l'Institut.



Les inauguracions de curs

Un aspecte aparentment rutinari i anecdòtic, la inauguració anual del curs acadèmic, és potser el símptoma més indicatiu de la imatge de l'Institut del Teatro en aquests anys. Aquesta cerimònia era l'ocasió per concentrar un bon nombre d'autoritats locals, especialment les de la Diputació, davant les quals s'efectuava un balanç, sempre tirant a triomfalista, del curs anterior i s'exposaven els projectes i desigs de la institució. A més, hom gestionava per a la lliçó inaugural la presència d'una figura rellevant, que en els primers anys tingué una declarada significació política, mentre que posteriorment fou encarregada per torn rotatiu als principals professors de la casa, per retornar finalment a les figures invitades de relleu, amb una marcada preferència per personatges madrilenys i algun d'estranger.

La primera inauguració tingué lloc ben avançat el curs escolar, el 27 de març de 1940. L'encarregat de la lliçó inaugural, «Evolución de la escenografía a la escenificación», fou José Bonet del Río. La seva presència, però, no estava motivada tant per la seva antiga dedicació a l'escenografia com per la seva militància falangista i pel fet que era tinent d'alcalde de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona. La tria fou molt encertada, ja que mesos després Bonet seria nomenat diputat provincial, encarregat precisament de l'Àrea de Cultura.

El curs 1940-1941 fou inaugurat amb una lliçó del catedràtic madrileny Joaquín de Entrambasaguas: «La valoración nacional del teatro español». L'any següent, el dramaturg i premi Nobel Jacinto Benavente llegí l'estudi «Edipo, Hamlet y Segismundo». La del curs 1942-1943, «Teatro y sociedad», tornà a tenir un marcat caràcter ideològic i anà a càrrec de l'escriptor i acadèmic falangista Eugenio Montes. El curs posterior fou el torn d'Eugeni d'Ors, en plena vinculació amb el franquisme, que oferí la conferència «La Virgen en Elche y el Diablo en Lucerna», on establí una comparació entre el misteri il·licità i la passió de la ciutat suïssa.



Després d'aquesta primera tongada de personalitats i, segons les memòries, «por iniciativa del señor diputado ponente de Cultura-Bellas Artes» els discursos inaugurals foren encarregats rotatòriament als catedràtics de l'Institut. El del curs 1944-1945, primer del nou Conservatorio, tingué lloc al Saló de Sessions de la Diputació i correspongué a

Inauguració del curs 1942-1943: Eugenio Montes.

Inauguració del curs
1943-1944: Eugeni d'Ors.



Díaz-Plaja, que el titulà «Geografía e historia del mito de Don Juan». En el discurs que clausurava l'acte, el diputat Ramírez Pastor proclamà que els ensenyaments de l'Institut havien d'«aunar los conocimientos teóricos y hasta la elevación espiritual con las lecciones siempre estimables de la realidad y la práctica escénica».

En els cursos successius, s'encarregaren de la lliçó magistral els professors Josep Mestres i Cabanes, «El ángulo maestro de la escenografía»; Marta Grau, «Importancia y técnica de la declamación»; Artur Carbonell, «Orientadores de la escena europea contemporánea»; Joan Magriñà, «Valores históricos y pedagógicos de la danza»; i novament Díaz-Plaja, «Lo que ha sido y podría ser el Teatro de la Ciudad». Com que no hi havia més catedràtics a la casa, ja que els auxiliars i ajudants no comptaven per al cas, davant la perspectiva d'haver d'anar repetint el cicle, hom retornà a la fórmula anterior dels invitats externs.

En aquest moment el ritual de la cerimònia s'havia consolidat: presidida per diverses autoritats, sobretot de la Diputació, el secretari llegia la *Memoria* del curs anterior; es lliuraven els títols i els premis extraordinaris als alumnes que havien acabat els estudis; es pronuncia la lliçó inaugural i tancava l'acte el diputat amb un discurs que expressava les intencions immediates de la corporació respecte a l'Institut, de vegades confirmades per unes paraules finals del president de la Diputació.

El curs 1950-1951, el conferenciant fou el poeta i dramaturg José M. Pemán, que, amb la ponència «Nuestro teatro, caso español», tornà a la retòrica típica dels primers anys. L'any següent, aparegué el primer invitat estranger, el director teatral i assagista italià Anton Giulio Bragaglia, que llegí el discurs «Escenografía y escenotecnia». El curs 1952-1953, el conferenciant fou per primer cop una figura del teatre català, i tan significativa com el dramaturg Josep M. de Sagarra, que féu unes «Consideraciones sobre el teatro actual». L'any posterior la dissertació fou encarregada a un vell conegut de la casa, el publicista Joaquín Montaner, que ja havia participat en el cicle de conferències inaugural del curs 1927-1928, el primer de l'Institut del Teatro Nacional, i que ara la titulà «Un modelo de dirección escénica en la historia de nuestro teatro, el estreno de *La muerte de César*, de Ventura de la Vega». La darrera inauguració d'aquest període, la del curs 1954-1955, anà a càrrec del crític madrileny Alfredo Marquerie, que féu l'habitual divagació «Teatro de ayer y de hoy». Com diu la *Memoria* corresponent, «al final fue calurosamente aplaudido por la distinguida concurrencia que llenaba totalmente el lujoso salón». Expressió que, òbviament, podíem haver reproduït en totes les ocasions anteriors, amb ben poques variants. També podria pertànyer a qualsevol any l'esment final: «Cerró el acto el Excmo. Sr. Presidente, quien pronunció un elocuente discurso glosando el acto que acababa de desarrollarse y elogiando la intensa labor del Instituto, dándose así por inaugurado el nuevo curso». Pel que es veu, el «nuevo» era el de sempre.

L'activitat pública: conferències

En el propòsit de Díaz-Plaja d'assegurar a l'Institut una presència, i un cert protagonisme, en la vida cultura ciutadana, les conferències esdevingueren un dels instruments bàsics. A més d'aquelles que adquirien un relleu especial perquè eren utilitzades com a «llicons magistrals» en la inauguració oficial de l'any acadèmic, durant aquesta dècada i mitja desfilaren pel Saló d'Actes de l'Institut un gran nombre de personalitats, que pronunciaren prop d'un centenar de conferències. La seva intensitat fou màxima durant els anys quaranta, i començà a davallar, com tants altres aspectes de l'activitat pública del centre, amb la nova dècada.

Si analitzem el contingut d'aquest centenar d'actes, trobem tres blocs d'importància equivalent: el que agrupa temes de teatre castellà de totes les èpoques; el de les conferències dedicades al teatre estranger i el de les centrades en aspectes més genèrics del món de l'espectacle, l'art i la creació. La quarta part restant, la integren conferències recital, d'altres dedicades a ex-



posar experiències personals i un petit nombre, menys del deu per cent del total, centrat en temes catalans.

Conferència de Gerardo Diego «Amores, poesía y teatro de Bécquer» (1944).

Les conferències dedicades a temes teatrals castellans foren pronunciades per Joaquín Montaner (2), Ángel Valbuena Prat, Luis G. Manegat, Eduardo Marquina, Eugenio Frutos, Huberto Pérez de la Ossa, Dámaso Alonso, Juan Givanel,

Luciano de Taxonera, Gerardo Diego, Lope Martínez de Ribera, Ángel Zúñiga, Francisco Sánchez Castañer, José Subirá i María Luz Morales (2), a més del director Díaz-Plaja (2) i la professora Marta Grau. Els autors o temes tractats pertanyen bàsicament al teatre clàssic (Gil Vicente, Cervantes, Lope, Tirso, Calderón) o a figures contemporànies, sovint arran de la seva mort (María Guerrero, Marquina, Manuel Machado, Martínez Sierra, Benavente). L'única conferència no estrictament teatral d'aquest bloc fou la d'Hugo Manoel, director artístic dels Ballets de Barcelona, «Hacia un ballet español».

El grup relatiu al teatre estranger té, simptomàticament, com a tema principal el teatre de les potències de l'Eix durant els primers anys: Sergio Zanotti, Bertold Beinert, Carlo Tamberlani i Erik Krotz parlen diverses vegades del teatre italià i alemany. En canvi, a partir de 1945 els temes feien

Conferència de Bertold Beinert «Aspectos actuales del teatro en Alemania» (1940).

Ángel Zúñiga, després de la conferència «Cine y teatro, influencias mutuas» (1941).

referència als països aliats, i a partir de les gires sud-americanes de Díaz-Plaja van aparèixer invitats probablement triats a partir de compromisos d'intercanvi. Els conferenciants i temes d'aquest apartat foren Ramon Planas (Giraudoux, teatre existencialista), Charles Emmanuel Dufourcq (teatre francès actual), Nicolás González Ruiz (Shakespeare), Walter Starkie (Yeats), Arturo Berenguer (teatre argentí, sainete criollo), Manuel Solari (teatre peruà), Julio Llorens (Shakespeare), Fernando Díaz-Plaja, Arnold Haskell (dansa a la Gran Bretanya), Jacques Mettra (Coppeau, Anouilh), Mariangela Mortara (curset sobre teatre italià), el director Díaz-Plaja (teatre italià i francès, José Martí) i els professors Bartomeu Olsina (Antoine, Sarah Bernhardt) i Artur Carbonell (Gaston Baty).



El bloc de conferències sobre temes generals tingué una gran diversitat de protagonistes i alguns títols força significatius: Valentí Moragas (teatre infantil), F. Pérez Dolz («El espíritu del teatro»), Ángel Zúñiga (cinema i teatre), Andrés de Orbok («Psicología de los títeres», conferència que fou suspesa per ordre del diputat, que no considerà el tema prou seriós), Cayetano Luca de Tena (teoria de la direcció escènica), Josep M. Junyent («La crítica teatral en su doble aspecto ético y crítico»), Adolfo Azoy («Sociología de la voz y de la dicción»), Luciano de Taxonera, Luis Morales, Pedro Guirao, Adela Carbone («Cuando los comediantes eran santos»), Enric Roig (música i teatre), Victor Mallarino, Anton Giulio Bragaglia, Pietro Lorenzoni i, naturalment, Díaz-Plaja («El arte de fingir, divagaciones sobre el alma de los actores», la formació de l'actor a Europa i a Amèrica, l'edat mitjana i el Renaixement) i el professor Mestres i Cabanes (orígens de l'escenografia).

Les xerrades sobre experiències personals foren encomanades al director i autor Lluís Masriera —antic membre del Patronat de la Institució— i als intèrprets Paco Melgares, Adela Carbone, Enric Guitart, Lola Membrives, Irene López Heredia i Ricardo Calvo. La fórmula de la conferència recital consistia en una dissertació seguida d'una lectura poètica de textos propis o d'altri en relació amb el tema triat. En foren protagonistes José Enrique Gippini («La poesía hacia Dios»), l'exalumne Salvador Miñana i Dionisio Ridruejo («Repaso a una obra poética»).

El breu bloc de temes catalans és ben expressiu de fins a quin punt l'Instituto vivia d'esquena a la realitat del país. I encara, quan hi hagué alguna concessió en aquest sentit sempre tingué un caràcter retrospectiu i innocu. Les conferències foren de Josep F. Ràfols (Soler i Rovirosa), Josep Artís (Ricard Moragas), Joaquim M. de Nadal (el Liceu), Joaquín Ciervo (Salvador Alarma), el secretari del centre, Pere Bohigas (les companyies teatrals estrangeres a Barcelona) i l'inevitable Díaz-Plaja (Guimerà, «Cataluña y el Modernismo español», d'Ors).



Recitals, exposicions, homenatges i visites

L'activitat pública de l'Institut, a més de les representacions de pràctiques escèniques i les conferències, es completà, sobretot en la més activa dècada dels anys quaranta, amb una multitud d'altres actes, especialment recitals d'alumnes, exalumnes, professors i invitats, profusió d'homenatges —organitzats pel centre o adherint-se a altres iniciatives— i exposicions. També tingueren aquest caràcter les visites d'algunes personalitats als locals de l'Institut, ja que suposaven l'ocasió de muntar una petita celebració, sovint amb interpretacions, lectures o danses a càrrec dels alumnes. En tot cas, eren esbombades per mitjà de notes de premsa, les famoses «gasetilles suplicades», que els diaris publicaven de bon grat.

Els recitals d'alumnes eren unes pràctiques complementàries i sovint representaven la forma de contribuir sense gaire complicació ni despesa a esdeveniments ciutadans o celebracions estranyes al centre. En aquests anys en trobem una gran quantitat: al teatre Studium, a l'Ateneu, a la festa del Dia del Llibre, a la «Fiesta de las Letras», a les vetllades nadalenques i de sant Tomàs d'Aquino de la residència d'estudiants, a les «Galas de la Prensa», a la inauguració del teatre Calderón, a les «Semanas de Renovación Pedagógica», a l'homenatge a Verdaguer dels Amics de la Sagrada Família, a les emissions escolars radiofòniques, als festivals Falla i Cervantes de la plaça del Rei, etc.

Alumnes com ara Maria Joana Ribas, Lluís Tarrau, Pura Pibernat, Maria Soler Baqués o Santiago Forn Ramos hi intervingueren amb caràcter destacat. També n'oferí molts en el teatre de l'Institut o a fora el professor Bartomeu Olsina, sol, amb la seva germana Marta o amb la professora Grau. D'aquesta mena d'actes, potser cal destacar la «sesión de arte», que va tenir lloc al despatx de la Presidència de la Diputació el 28 de juliol de 1944, amb un recital de cançons de Margarida Elias i un altre de poesies de les alumnes Assumpció Balaguer



Homenatge a Enric Borràs el febrer de 1943. Representació d'*El alcalde de Zalamea*, amb alumnes.

«Sesión de arte» al despatx de la Presidència de la Diputació, amb un recital poètic d'Assumpció Balaguer (1944).

Recital poètic a Empúries en ocasió dels II Jocs del Mediterrani (1955).



i Aurora Bautista. També tingué un caràcter força especial el que se celebrà el 15 de juliol de 1955 a les excavacions d'Empúries, amb motiu dels II Jocs del Mediterrani. Amb el títol «La Poesía ha cantado a través de los siglos el esfuerzo de los atletas», professors i alumnes recitaren poemes de Píndar, Montherlant i Rubén Darío.

Altres recitals foren el de l'actriu Mercè Nicolau, en francès, castellà i català el març de 1946, que devia ser la primera presència pública d'aquesta llengua a l'Institut després de 1939. Tres anys després, Josep M. de Sagarra llegí una selecció de la seva poesia, i l'any següent Josep M. López-Picó. El 1953 començaren uns recitals de poesia nadalenca que es regularitzaren durant el període posterior.

Fins que l'Institut no disposà del Palau Güell, a finals d'aquesta època, la possibilitat de muntar exposicions era força limitada, però tanmateix se n'organitzaren algunes, gairebé sempre com a complement d'altres actes, com ara conferències i homenatges. Les més destacades foren les dedicades a Ricard Moragas, a Sarah Bernhardt, a caricatures teatrals de Josep Roca i sobretot la del Centenari del Liceu. L'Institut també participà a l'«Exposición Nacional de Escenografía», celebrada a Granada el 1945, i a la gran mostra «El Teatro en España», organitzada a Madrid el 1948.



Exposició commemorativa del Centenari del Gran Teatre del Liceu (1948).

Homenatge a la memòria d'Adrià Gual, el gener de 1944, poc després de la seva mort.

Visita del ministre d'Educació Joaquín Ruiz Giménez (1951).



Una altra de les dèries de l'època foren els homenatges. A més de molts d'altres, pràcticament reduïts a una conferència, els més destacats foren els dedicats a Enric Borràs, a Adrià Gual (el 1944, després de la seva mort, i el 1948, en el cinquantenari del Teatre Íntim), a Enric Giménez i Salvador Alarma i a Eduardo Marquina. Consistien en discursos, conferències, representacions i, algun cop, la col·locació d'un retrat de l'homenatjat o la dedicatòria d'una aula. També abundaren els banquets d'homenatge, especialment al director, arran de les més diverses avinenteses. D'aquests banquets, el que s'oferí al secretari Pere Bohigas i Tarragó tingué un desenllaç tràgic, perquè l'homenatjat va morir víctima d'un atac cardíac en el moment dels discursos.

El nombre de personalitats que visitaren l'Institut en aquests anys és molt considerable: càrrecs públics, gent de teatre, personalitats estrangeres, col·lectius diversos, institucions. Les memòries ho recullen fidelment i, a més, la seva presència era sempre comunicada a la premsa. Entre els polítics, en destaquen el marquès de

Lozoya; Martí de Riquer; Antonio Fraguas, Jefe Nacional de la Sección de Teatro y Cine de la Vicesecretaría de Educación Nacional; José Pardo, Jefe Provincial de Propaganda; García Espina; Fernando de Larra, Inspector de los Conservatorios del Estado; i sobretot Joaquín Ruiz Jiménez, ministre d'Educació, l'octubre de 1951. Entre la gent del teatre o la cultura, a més dels conferencians, les companyies dels teatres oficials madrilenys de gira per Barcelona, José Camón Aznar, César González Ruano, Luis Escobar, Guillermo Marín, Isabel Garcés. Entre els estrangers, Rudolf Grossman, Karl Woessler, Pierre Desfontaines, Gerda Zeltner, William Berrien, Berta Singerman.

Els locals. El Palau Güell

En el moment de fer-se càrrec de la direcció, Díaz-Plaja trobà l'edifici del carrer d'Elisabets reformat, però sense poder-ne utilitzar encara el primer pis i amb una distribució de dependències que no el complagué. Per tant, activà les gestions per poder disposar de tot l'edifici, cosa que s'aconseguí el setembre de 1940, i per realitzar-hi diverses reformes. De fet, al llarg de tot el període, l'antic Col·legi de Sant Guillem d'Aquitània sofrí successives reformes, sobretot a mesura que s'ampliaven les seves necessitats, considerables a partir de l'obertura de la Secció de dansa.

La primera reforma, abans de l'inici d'activitats, convertí la sala d'actes, a l'antiga capella, en Sala Museu, i la galeria del cor, en Arxiu. S'amplià la Biblioteca, el despatx de Direcció i les oficines. El dia de la inauguració oficial del curs, el 27 de març de 1940, també s'obriren al públic la Biblioteca i l'anomenat Museu del Teatre. Dos cursos després acabaren les obres al primer pis, on s'instal·laren tres aules, una de classes teòriques, batejada «Lope de Vega», una d'escenografia, «Soler y Rovirosa», i una de dibuix, «Mauricio Vilomara». Al segon pis, quedà instal·lat un taller escenogràfic i una aula per a dansa, mentre als baixos s'habilitaven dues noves sales per a Museu Arxiu i Biblioteca.

En anys successius s'incorporà una sala de professors, s'enllestí l'aula de dansa i es renovà el mobiliari d'arxiu, biblioteca i museu. Quan va començar el trasllat dels materials documentals

al Palau Güell, la Sala Museu fou reconvertida en aula i batejada amb el nom d'«Adrià Gual». També continuaren les reformes menors: decoració, mobiliari, trasllat d'oficines, sala d'espera, una nova aula al primer pis i altres petits canvis, els que permetia un espai limitat i aprofitat fins a l'últim racó.

El gran esdeveniment d'aquest període fou, però, l'adquisició per part de la Diputació del Palau Güell. En la inauguració del curs 1944-1945, el diputat Ramírez Pastor anuncià les gestions que feia la corporació per adquirir l'edifici gaudinià del carrer del Conde del Asalto, que seria destinat a seu de l'Institut. Finalment, el 25 de maig de 1945, la propietària de l'immoble, Mercè Güell, signava l'escriptura de cessió a canvi d'una renda vitalícia. Començà aleshores una llarga etapa d'estudi de l'edifici, en el curs de la qual fou des-

Una aula de l'edifici d'Elisabets.





La biblioteca escolar, basada en el fons de Joaquim Pena.

Façana del Palau Güell en una fotografia antiga.

Les sales del Palau, habilitades per a exhibició del Museu d'Art Escènic.

estimat el trasllat global de les dependències de l'Institut al Palau. Les seves característiques arquitectòniques i la voluntat de respectar-ne al màxim la singularitat evidenciaren que mai no s'hi podrien encabir les activitats lectives segons les necessitats que plantejaven i sense dany de l'edifici. Per tant, s'arribà a la conclusió que només s'hi traslladarien l'Arxiu i el Museu.

Després vingueren les obres d'adaptació necessàries, la restauració i modernització d'instal·lacions. Per problemes tècnics i també per raons pressupostàries aquests treballs s'allargaren gairebé una dècada, amb gran desesperació dels responsables de l'Institut, que havien començat a traslladar-hi tots els fons documentals i museístics molt aviat. En les successives inauguracions de curs s'anava anunciant per a una data propera l'obertura del Museu d'Art Escènic instal·lat al Palau Güell, però això no es produí fins al 31 de maig de 1954. La cerimònia fou presidida pel ministre d'Educació, Joaquín Ruíz Jiménez, el president de la



Inauguració de les reformes del Palau Güell, el 23 d'abril de 1954.

Inauguració del Museu d'Art Escènic, el 31 de maig de 1954.

Diputació, marquès de Castell-Florite, i el diputat president de la Comissió d'Educació, Esports i Turisme, Juan Sedó Peris-Mencheta. Després que el secretari de l'Institut, llegís una memòria sobre l'adquisició del Palau i la creació del Museu, Díaz-Plaja glossà la importància del fet per a l'Institut, i el president de la Diputació i el ministre destacaren la significació de l'acte. Després, els assistents visitaren el Museu. Quinze dies després era obert a la visita del públic barceloní.

Si bé la duplictat d'edificis comportava algunes molèsties i unes despeses considerables, disposar del Palau Güell representà la culminació d'un somni de quaranta anys —més, si tenim en compte els intents anteriors de Marc Jesús Bertran— i la pos-

sibilitat d'una racionalització d'usos que s'anà imposant amb el trasllat al nou edifici de totes les activitats no lectives —conferències, recitals, exposicions, actes públics— i dels materials documentals, arxivístics i museístics. Només la Biblioteca, de moment, quedà al carrer d'Elisabets, pel seu caràcter d'instrument auxiliar de les classes i per l'espai relativament reduït que ocupava.

Durant tots aquells anys els fons documentals havien augmentat de manera constant, fonamentalment per motiu de llegats i donatius, d'entre els quals destaquen els de la vídua d'Alexandre Nolla, els marmessors d'Apel·les Mestres, Joaquim Renart, els hereus de Jaume Borràs, Aureli Cortiella, Joan Renart, a més dels periòdics dipòsits de la Junta de Museus i les successives donacions d'Artur Sedó, en prefiguració del destí final que va tenir la seva extensa i famosa biblioteca.

Malgrat que Díaz-Plaja demanà la reincorporació de Joaquim Pena, la Diputació no ho acceptà, i només accedí a concedir-li una pensió vitalícia per raó dels donatius que havia fet de llibres i documentació. La Biblioteca fou encomanada primer a Ramona Masvidal, fins al 1942, i després a Candelària Roig, que s'hi va mantenir durant quaranta anys. El 1948, s'hi incorporà Anna Sala com a bibliotecària arxivera. El càrrec de conservador del Museu es vinculà al de secretari de l'Institut, de manera que Pere Bohigas, Ramon Picó i Montserrat Galmés en foren els responsables.





Dels grups
experimentals
a la crisi
(1955-1970)

Les limitacions d'una obertura

La divisió en dues etapes del llarg període de direcció de Díaz-Plaja és, forçosament, convencional però correspon a dos moments prou diferenciats fins al punt que poden ser tractats separatament. La partió és, lògicament, imprecisa ja que no hi ha una circumstància definitiva que diversifiqui inequívocament les tres llargues dècades. Però el 1955, a més de suposar l'equador exacte del trentenni, és el primer any d'activitat en la nova seu del Palau Güell i, sobretot, és l'any de la creació dels *grupos experimentales*, que suposaren un intent de renovació pedagògica.

En aquells anys, Díaz-Plaja va anar incrementant el seu absentisme, cada cop més absorbit pels compromisos professionals, sobretot des que fou nomenat director de l'Instituto Nacional del Libro Español (INLE) i membre de la Real Academia Española i fixà la seva residència



principal a Madrid. En la seva absència, la responsabilitat pertocà, més que a Artur Carbonell, sotsdirector nominal, a la professora Marta Grau i al secretari Montserrat Galmés, cunyat de Díaz-Plaja. Alhora, el teatre a Catalunya experimentà una de les transformacions més profundes de la seva història.

Díaz-Plaja amb el president de la Diputació, Muller d'Abadal, en la inauguració de la Sala Guimerà del Museu (1969).

En efecte, durant aquella dècada s'esdevingué el pas del fins aleshores anomenat «teatre de cambra» al que, ben aviat, fou batejat com a «teatre independent». I aquest fenomen és extensible al teatre en català, que després d'una represa, a partir de 1946, marcada pel retorn als vells models i per la incapacitat d'evolució, veié aparèixer, amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, precisament el 1955, una via de modernització i homologació europea. Aquest «nou teatre» generà des dels inicis noves formes de treball, consolidà un repertori diferent, estimulà nous autors i, en definitiva, trencà amb l'encarcament d'una tradició, de la qual l'Instituto d'aquells temps era un exponent arquetípic.

En aquesta segona etapa, doncs, i a causa de l'absentisme i l'esgotament d'idees de Díaz-Plaja, l'Instituto perdé protagonisme, es distancià cada vegada més de la realitat teatral envoltant, tingué tendència a «bunqueritzar-se» i finalment acabà perdent el tren. Els intents de renovació, a què contribuí des de l'interior una minoria inquieta, trobaren un ressò tebi per

Celebració del XXV aniversari de l'Institut del Teatre (gener 1965).



part de la direcció i el vell professorat, de manera que acabaren coexistint, no sense tensions, dos instituts: d'una banda el representat per Díaz-Plaja i la vella guàrdia, cada cop més clarament identificable amb un «conservatori» en l'accepció més pejorativa del mot, i de l'altra, el que representaren alguns nous professors i els alumnes més dinàmics. La imatge institucional, però, continuaren dominant-la els primers, els quals, com a molt, deixaven fer els altres, segurament per la coartada de modernització i obertura que representaven. Aquesta dicotomia progressiva fou palesa en els mètodes i continguts de l'ensenyament dels uns i els altres, en part de l'activitat pública i, molt especialment, en les pràctiques escèniques, l'àmbit on aquesta esquizofrènia era més evident.

En altres aspectes, el de la catalanització per exemple, l'avenç fou igualment minúscul. No se superaren les primitives concessions al folklore —això sí, la presència d'un ballet català va ser tan inevitable com ridícula en qualsevol acte—, l'optativitat de les matèries i pràctiques en la llengua pròpia del país, la tímida incorporació d'alguns noms poc problemàtics en activitats públiques i la commemoració de figures que només podien representar un passat més o menys enyorat. Exactament les mateixes directrius que ja s'havien admès al començament de la dècada. Amb això, l'Institut es mantingué absolutament al marge de la revifalla cultural catalana de la dècada dels anys seixanta, incapaç d'incorporar plenament cap nom significatiu del moment, amb l'única excepció —tanmateix, ben curiosa— de Ricard Salvat, i encara per poc temps i amb una presència poc influent.

Aquesta mateixa actitud és traslladable a altres aspectes de l'entorn. El teatre independent en castellà no va ser objecte d'una aproximació més intensa que la que obtingué el català, en ambdós casos gairebé nul·la. Només es van mantenir els contactes amb el teatre aficionat, sobretot la participació en el Congrés Regional de Teatre Amateur, el 1959. La vinculació amb la vida professional barcelonina també va anar de baixa en aquests anys de crisi de la rutinària escena professional de la ciutat. Les visites de companyies madrilenyes es van espaiar i, en conseqüència, l'Institut veié disminuir els invitats prestigiosos que estampaven dedicatòries entusiastes en el *Libro de Honor*. I pel que fa a contactes internacionals —deixant de banda l'autopromoció del director en les seves freqüents gires per l'Amèrica Llatina— s'arribà als nivells més baixos d'ençà de la fundació.



Visita de Carmen Polo de Franco (1969).

Retall de diari on apareix la façana del projecte del nou edifici per a l'Institut del Teatre.

Més encara que en la primera dècada i mitja de franquisme, l'entorn immediat de l'Institut era el món provincial, en tots els sentits. Els contactes amb les jerarquies de la Diputació, la utilització anual del Palau Güell per als actes i exposició del «Día de la Provincia», les monòtones i protocol·làries sessions d'inauguració de curs al Saló Daurat... Les imatges complementàries a aquesta mediocritat són també significatives, bé sigui la benedicció de la imatge de Sant Genís, patró dels còmics, que presidia la façana del carrer d'Elisabets, bé la visita estrella del període, la de l'esposa del dictador, Carmen Polo de Franco.

Amb tot això, l'activitat pública —conferències, exposicions, recitals, publicacions— davallà en picat, amb xifres que oscil·len entre la meitat i un terç de les assolides en el període anterior. L'alumnat, que superà per primer cop les dues-centes matrícules el curs 1955-1956, després de continuar experimentant un creixement fins al curs 1959-1960, inicià una davallada que posà un altre cop les matrícules per sota d'aquella xifra durant la resta de la dècada.

Potser l'únic tema on retrobem l'empenta anterior és en el projecte de nou edifici per a les escoles. Després d'anys de reclamar unes instal·lacions més àmplies i adients, la Diputació aprovà l'abril de 1959 un pressupost per a la construcció d'un edifici de nova planta al carrer Londres, entre Villarroel i Urgell, on hi havia el Parc Mòbil de la corporació. Un any i mig després, el gener de 1961, l'arquitecte provincial enllestí el projecte, força ambiciós i per a la realització del qual el pressupost aprovat resultava totalment insuficient, de manera que el 1966

la Diputació n'aprovà un de nou, per import de 14 milions i mig de pessetes. Posteriorment a això, encara trobem a la premsa esments entusiastes al futur edifici. Però les obres no començaren mai i també aquest tema s'esllanguí fins que deixà de parlar-se'n. Quan, el 1970, Díaz-Plaja fou substituït, ningú no recordà aquella darrera mostra d'iniciativa de qui havia estat amo absolut de la casa durant tres dècades.



Tradició i innovació pedagògica

El pla d'estudis de les diverses especialitats no varià en essència durant aquests anys. Tampoc no s'amplià l'horari de classe, que continuava essent més propi d'una dedicació marginal o complementària que no d'uns estudis amb ambició de carrera superior. Al contrari, augmentà força la massificació, sobretot a primer curs de declamació, per una política d'ingressos basada en unes proves d'admissió quasi simbòliques (lectura d'un poema i un fragment de prosa, qüestionari de cultura general i lectura d'un fragment teatral). La idea del moment era que les «vocacions» es posessin a prova en el primer any d'escolaritat, de manera que els abandons espontanis, d'una banda, i les qualificacions, d'una altra, produïssin la veritable selecció.

Algunes declaracions de Díaz-Plaja són ben explícites d'aquesta orientació pedagògica del centre en aquells anys: «Creemos en la intuición, pero también hay que dar a esa cualidad el complemento de la preparación», «El alumno no sabe, muchas veces, por qué viene. Tiene la idea vaga, pero persistente, de ser actor. No es que prefiramos la cantidad, pero tampoco queremos desilusionar. Por eso el estudio es fundamentalmente práctico, aunque es necesario dar un complemento cultural».

Els canvis pedagògics més significatius d'aquest període es produïren com a conseqüència de la creació dels *grupos experimentales* i d'algunes novetats significatives en el professorat. Els grups experimentals eren unes pràctiques, inicialment de caràcter complementari, que van anar adquirint protagonisme fins a convertir-se en la dedicació preferent dels alumnes i d'alguns professors. L'ús d'un altre repertori, més modern, amplià les possibilitats de treball quant a estils, gèneres i estètiques. A més, incloïen també experiències «autogestionades» pels alumnes, que n'assumien tots els rols, fins el de director, amb una supervisió professoral. Ben aviat, sobretot durant anys seixanta, els muntatges d'aquests grups arraconaren les pràctiques escèniques més tradicionals i acabaren substituint-les en la difusió pública dels treballs escolars.

En relació amb la renovació del professorat, d'una banda, cal assenyalar la jubilació de Marta Grau, primer (1961), i Josep Mestres i Cabanes, després (1968). Així, abandonaven la casa els orientadors indiscutits de les dues seccions més antigues, Interpretació (aleshores

Hermann Bonnín,
dirigint un assaig de
Los de la mesa 10 (1963).





Alumnes en una classe de rítmica els anys cinquanta.

Festivals de dansa els anys seixanta.



Un àpat de professors cap a mitjan anys cinquanta. Assegudes: G. Olivella, D. Rusca, R. Coscolla, M. Grau, C. Pujol, R. Contreras, L. Pujol, F. Coscolla. Drets: B. Olsina, A. Vallvé, X. M. Galmés, J. Zaldívar, J. Mestres, G. Díaz-Plaja, A. Carbonell, J. M. Damarret i J. Magriñà.



denominada Declamació) i Escenografia, sense que n'heretessin l'autoritat carismàtica cap dels professors dels equips respectius.

D'altra banda, s'esdevingué la incorporació com a professors de la secció de Declamació de tres exalumnes: Georgina Olivella, Hermann Bonnín i Alberto Miralles, successivament. La primera, com a auxiliar de Marta Grau; els altres dos, després d'una intensa activitat en els grups experimentals com a actors i directors, en el cas de Miralles ampliada a l'experiència de dramaturg.

Els tres, amb estils i plantejaments diversos, foren els responsables d'una renovació que els apropà a les noves formes del teatre independent, visió que anava acompanyada d'un altre concepte de l'ensenyament i de la dinàmica escolar. El 1967, Bonnín guanyà la càtedra de Direcció Escènica a la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid i reduí al mínim les classes a Barcelona, especialment en ser elegit director del centre madrileny. A més, en aquests darrers anys de la dècada se succeí la incorporació, sovint amb fórmules de contractació peculiars, d'altres professors, com ara Albert Boadella —també exalumne—, Antoni Chic i Josep Montanyès, el protagonisme dels quals, però, no es va produir fins al període següent.

A les altres seccions no hi hagué intents de renovació semblants. A Escenografia, continuà l'ensenyament tradicional, en els paràmetres més ortodoxos de l'escola escenogràfica catalana realista, tot just amb algunes audàcies, ja més o menys superades, aportades per Carbonell i Vallvé. En qualsevol cas, la secció es mantingué tancada a la renovació que s'estava produint, en concepte i formes escenogràfiques, en el teatre independent. L'única incorporació a la secció va ser la de Josep Mallofré —també un exalumne— en la matèria de dibuix tècnic. A Dansa, Joan Magriñà i el seu equip continuaren l'eficaç però ja aleshores anacrònic ensenyament del ballet clàssic i de les diverses formes de la *danza española*, també impermeables a les novetats que s'estaven produint dins la dansa contemporània. S'incorporaren al professorat de la secció Pamela Alcoverro i Cristina Guinjoan.

La resta d'altres de personal docent d'aquests anys van ser el professor d'esgrima Ladislao de Berceviczy i, en matèries teòriques, Luis Monreal Tejada, Ricard Salvat —l'únic pont del moment amb el moviment independent, ben significatiu, tanmateix, ja que es tractava d'un dels creadors de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual— i Àngel Carmona.

Un alumnat diferent

Els professors, nous i vells, tenien al seu davant un alumnat diferent. A poc a poc, a les aules i els passadissos del carrer d'Elisabets es començaven a respirar aires contestataris, reflex dels que es produïen en altres àmbits docents, sobretot a la universitat. L'alumne tipus dels primers anys del franquisme, dòcil, estudiós i de conducta exemplar, donava pas a gent més inquieta, inconformista i rebel. I aquesta tendència s'accentuà durant la dècada dels anys seixanta, fins a l'aparició dels representants de l'esperit del Maig del 68. Naturalment, i com a tot arreu, la gent prèviament sensibilitzada era una minoria, però aviat aconseguia un ressò, més o menys majoritari, en la resta de l'alumnat, especialment en el d'interpretació.

Potser el primer signe d'aquest canvi fou la protesta encapçalada per Ivan Tubau, a la qual es van afegir alguns companys, uns donant la cara i d'altres sota pseudònim, el juny de 1960. Tubau afixà en el tauló d'anuncis un escrit titulat «¿Hay que tomarlo en serio?» qüestionant les qualificacions finals de curs. En el mateix paper, altres alumnes van fer constar la seva adhesió. La resposta de Direcció fou contundent: convocà el claustre de professors, el qual decidí suspendre el lliurament de títols als alumnes firmants que ja havien acabat els estudis i expulsar els altres, acord que afectà cinc alumnes i que fou ratificat per la Diputació.

Però les tensions i protestes continuaren, s'eixamplaren al llarg de la dècada i es va arribar a un estat de conflictivitat molt accentuada els anys 1968-1970, que aviat fou pública més enllà de les parets de l'Escola. Les mesures repressives, però, cada vegada resultaven més ineficaces o eren impossibles d'aplicar pels nous desordres que provocaven. Finalment, al curs 1969-1970, els alumnes esclataren: vaga, manifest reproduït per la premsa, tancament del centre i pèrdua del curs. Aquest conjunt de fets fou determinant en la decisió que va prendre finalment la Diputació: substituir Díaz-Plaja al capdavant de la Direcció. Els alumnes pogueren proclamar, amb absoluta versemblança, que l'havien fet caure ells.



L'evolució numèrica de l'alumnat en aquell període seguí el ritme ascendent de l'etapa anterior fins al curs 1959-1960, en què començà una davallada inaturable, de manera que al curs 1969-1970 el nombre d'alumnes matriculats a tots els cursos i seccions era inferior al de quinze anys abans. En aquella època, la secció de Declamació oscil·lava entre 82 i 145

Un grup d'alumnes del curs 1959-1960 al voltant de Buero-Vallejo. Entre els alumnes ajupits, al centre, Ivan Tubau.

Titulars del diari *Tele/*
expres relatius a la crisi
de 1970, que provocà el
cessament de Diaz-Plaja.

alumnes l'any acadèmic, la de dansa entre 73 i 136 i la d'escenografia entre 16 i 31. Dins d'aquestes xifres, el repartiment per cursos era molt desproporcionat. Potser el cas més clamorós era el de declamació el curs 1959-1960, en què hi havia 83 alumnes a primer curs contra 15 a tercer.

En els quinze cursos d'aquest segon període de l'etapa Díaz-Plaja ingressaren un total de 1.600 nous alumnes, o sigui una mitjana de gairebé 107 nous alumnes l'any acadèmic (en el període anterior era de 64,5). La política d'ingressos massius, tot i l'altíssim percentatge d'abandons, generà un augment considerable del nombre total d'alumnes que acabaren els estudis, que era d'uns 370 en aquests quinze cursos, el 23 % dels alumnes ingressats (contra 160 i el 15 % en els setze cursos anteriors), per bé que s'experimentà una davallada notable a la segona meitat de la dècada dels seixanta, coincidint amb els anys de major conflictivitat estudiantil.

Altrament, es mantingué, fins i tot s'accentuà, la pre-sència de noms amb una dedicació professional posterior més o menys continuada en el teatre, la televisió, el doblatge, el cinema, etc. Una relació, amb inevitables llacunes, podria ser la que es descriu a continuació:

A declamació: Eugeni Anglada, Julià Argudo, Ferran Bronchud, M. Cinta Compta, Julián Mateos, Albert Vidal, Enric Arredondo, M. Paz Ballesteros, Joan Ollé Segura, Josep Ruiz Lifante, Joan Sala, Joan Viñallonga, Hermann Bonnín, Antoni Canal, Francesc Dotú, Pepe Martín, Albert Trifol, Francesc Balcells, Anna M. Barbany, Carme Fortuny, Claudi Garcia, Ricard Solans, Anna M. Simón, Salvador Vives, Albert Boadella, Francesc Figuerola, Feliu Formosa, Aurora Julià (*Mònica Randall*), Àngels Moll, José M. Blanco, Camilo García, Sílvia Tortosa, Joan Guasch, Alberto Miralles, Carles Canut, Enric Majó, Joan Pera, Joan Potau, Enric Pous, Ferran Baile, Joaquim Cardona, Alòdia Domínguez, M. Jesús Lleonart, Pilar Simón, Flora M. Alvaro, M. Josep Arenós, Jeannine Mestre, Mercè Sampietro, Agustina Solé, Pere Vidal, Pere Dausà, Aurora García, Margarida Minguillón, Carme Elias, Ferran Rañé i Dolors Vilarasau.

A escenografia: Salvador Farré, Joan Salvador, Neus Ramon, Josep Mallofré, Joan Josep Guillén, Joan Andreu Vallvé, Ramon B. Ivars (els tres darrers, però, acabaren els estudis amb el nou pla, posterior a 1970).

A dansa: Maribel Altés, Assumpció Aguadé, Regina Carrera, Àngels Tozzi, Pilar Cambra, Enric Castan, Anna Maleras, Esteve Brunat, Mercè Falcó, Carme Calvet, Olga Socias, Carme Cavaller, Neus López-Llauder, Guillermina Coll, Carme Ventura, Mercè Núñez, Núria Piera, Berta Vallribera, Isabel Crehuet, Àlicia Pérez-Cabrero, Amèlia Boluda, Àngels Lacalle i Isabel Rincón.

Igualment, trobem un seguit de noms que destacaren en àmbits molt diversos: Lidia Falcón, Joana Escobedo, Carme-Laura Gil, Irene Mir, Emili Boïls, Ivan Tubau, Cèlia Motis, Anna M. Castells, Jordi Coca, Ferran Monegal, M. Josep Ragué-Àrias, Joan Abellan i Núria Massot.



Les pràctiques i els grups experimentals

Tal com explica la *Memoria* corresponent al curs 1955-1956, «por iniciativa de la Dirección, se han constituido diversos grupos experimentales de alumnos, que, con la supervisión de los profesores, han representado varias obras de teatro moderno». Els anys següents, el paràgraf es repeteix literalment, sense majors clarícies, fins al curs 1958-1959, que n'explica la filosofia: «La misión de estos grupos se desarrolla en forma de pruebas privadas, extraordinariamente útiles para el entrenamiento profesional. Excepcionalmente, actúan de una manera más pública» i esmenta «El éxito obtenido por uno de estos grupos que, bajo la dirección del alumno Hermann Bonnín [...] representó en la Plaza del Rey la obra de Eduardo Marquina *Las flores de Aragón*». És simptomàtic que hom considerés *teatro moderno* aquella arnada peça historicista.

De fet, en els primers anys aquests treballs optatius no foren presentats en públic més que excepcionalment (per exemple, amb una obra del *malogrado autor Agustín, Conde de Foxá*, presentada al Palau de la Música Catalana, o *Los encantos de la culpa* de Calderón, al Grec), i sovint eren només «lectures escenificades» o «teatrefòrum». Però, a poc a poc, ja en la dècada dels anys seixanta, van anar desplaçant els muntatges «oficials» fins a eclipsar-los. Fins al 1963, però, les pràctiques escèniques continuaren essent d'obres de Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Marquina, Foxá, López Rubio, Arniches, Linares Rivas, Vital Aza i Jardiel Poncela, amb mínimes incursions cap a autors estrangers: James Barrie, Terence Rattigan, Graham Greene, Henri Bernstein, Bernard Shaw, mentre que dels grans autors (Ibsen, Shakespeare, Racine), només se'n feien lectures públiques.



Las flores de Aragón, d'E. Marquina, a la plaça del Rei (1959).

Cui-Puig-Sing,
d'Agustín de Foxá (1960).

Los pobrecitos,
d'Alfonso Paso. Al centre,
Albert Boadella.

La ventanita del guiñol,
de García Lorca (1962).





Historia del zoo, d'E. Albee (1966), amb Joan Pera i Josep Montaner.

Ligazón, de Valle-Inclán (1965).



Però paral·lelament, en to menor i amb només difusió interna, començaren a aparèixer textos dels nous autors castellans del moment: Alfonso Sastre, Buero Vallejo, Eduardo Criado, Alfonso Paso, Ruiz Iriarte, Carlos Muñiz, Oswaldo Dragún, alhora que començà la recuperació d'obres de García Lorca i Valle-Inclán o es feia un recital poètic escenificat de Vicente Aleixandre. També s'incloueren textos d'alumnes, com en el cas de Maria Soler Baqués i Alberto Miralles. Aquesta tendència emergent sembla que es consolidà quan, per exemple, el muntatge triat per participar en el Grec l'any 1962 va ser *Voces de gesta*, també amb direcció de Bonnín, ara ja professor.

L'alegria que passa, de S. Rusiñol (1961), amb Hermann Bonnín.

A partir d'aquell moment, la presència del repertori més tradicional, típic de la casa des de 1940, pràcticament desaparegué dels muntatges. L'ús de textos estrangers, a més dels autors més consagrats o remots —O'Neill, Eliot, Tagore, Wilder, Claudel, Pirandello, Synge, Txékhov (d'aquest autor, però, només una escena de *La gaviota*)— s'amplià a Ionesco (*La cantante calva* del qual no fou incorporada fins al 1965!), Karl Wittinger, August Dufresne, Yukio Mishima (dues peces breus, el 1963), Luiz Francisco Rebello, Edward Albee (una memorable *Historia del zoo*, el 1966), Brecht (*Terror y miseria del III Reich*, també el 1966) i *Ghelderode*. També s'insistí a recuperar textos de García Lorca (*Romancero gitano*, *La casa de Bernarda Alba*), Valle-Inclán (*Cuento de abril*, *La marquesa Rosalinda*, *Ligazón*) i Unamuno.



A més d'aquests autors, l'activitat dels grups experimentals es caracteritzava per la presència dels autors espanyols més recents, bona part d'ells adscribibles al teatre més compromès del moment: Alfredo Mañas, Fernando Arrabal (*Ceremonia por un negro asesinado*, el 1967), Jerónimo López Mozo, Sara González, Luciano Castañón. La direcció d'aquests muntatges corresponia habitualment als professors Bonnín i Olivella, algun cop a Roser Coscolla o Bartomeu Olsina i ben sovint a alumnes. En aquest aspecte, a més de Bonnín i Miralles, destacà Joan Potau.

De tota manera, la revolució interna més significativa es produí, arran de la incorporació d'Alberto Miralles com a professor, amb la constitució d'un grup estable, sota la denominació de Càtaro, que estrenà tres espectacles de fort impacte, polèmics i de considerable difusió en festivals. El primer es deia, senzillament, *Cátaro-67*; el segon s'estrenà com a *Espectáculo Càtaro: la guerra-el hombre* i fou conegut posteriorment per *Cátaro-68*. Finalment, el més discutit, *Versos de arte menor por un varón ilustre*, més conegut per *Cátaro-Colón*. Amb aquesta experiència, es repetia fins a cert punt el cas anterior del Teatro de Arte, també dirigit per professors i amb tendència a independitzar-se.

El parent pobre d'aquest capítol fou el teatre català, tant per l'autoria com per la llengua. Només vuit textos, gairebé tots del repertori més tradicional: *Civilitzats, tanmateix*, de C. Soldevila; la inevitable *Nausica* maragalliana; *L'alegria que passa* i *El pintor de miracles*, de S. Rusiñol; *Canigó*, de Verdaguer, en dramatització de Carner; una única traducció, *L'anunciació a Maria*, de Claudel, i una única estrena, *L'infant que volgué ser mestre*, d'Andreu Vallvé, un muntatge de teatre infantil. Un altre text inèdit, *Rambla avall*, de Castillo Escalona, només fou objecte d'una lectura escenificada. Com a balanç de quinze anys no és gran cosa. Calia esperar la nova etapa, comandada per Bonnín, perquè les coses comencessin a normalitzar-se, si més no pel que fa a la llengua.

Les conferències

Per bé que se succeïen a un ritme lleugerament inferior, la realització de conferències fou, potser, l'activitat que mantingué més viva la presència pública de l'Institut en la vida cultural barcelonina. És comprensible, si tenim en compte que Díaz-Plaja era un autèntic professional de l'especialitat i que, a més, l'organització d'aquests actes li permetia de correspondre a invitacions que ell havia protagonitzat o a compromisos amicals i acadèmics diversos. Perquè, atenent els continguts, només un ínfim percentatge d'aquests actes tenia alguna cosa a veure amb les preocupacions del moment o podia suposar un complement útil de la formació dels alumnes.

De fet, tot i que se'n van celebrar menys, s'hi repetiren els grans blocs temàtics i els percentatges de l'etapa anterior. I encara més, els noms es reiteraren i perpetuaren, les ocasions o excuses eren semblants, les altes jerarquies tenien sempre una preferència indiscutible i la referència a l'entorn immediat i la problemàtica més viva continuava essent inexistent. Passaren els anys, les dècades, i les conferències que s'oferien a l'Institut continuaven essent, si fa no fa, les mateixes. En aquest àmbit d'actuació, no hi trobem ni remotament els intents renovadors assajats en altres àmbits, singularment en el repertori de les pràctiques escèniques. És clar que això darrer era responsabilitat dels professors, on s'havia produït una certa renovació, mentre que les conferències sempre foren una activitat directament decidida per la direcció.

En conseqüència, hi predominaven les de tema castellà, que a més centraren 7 de les 13 in-

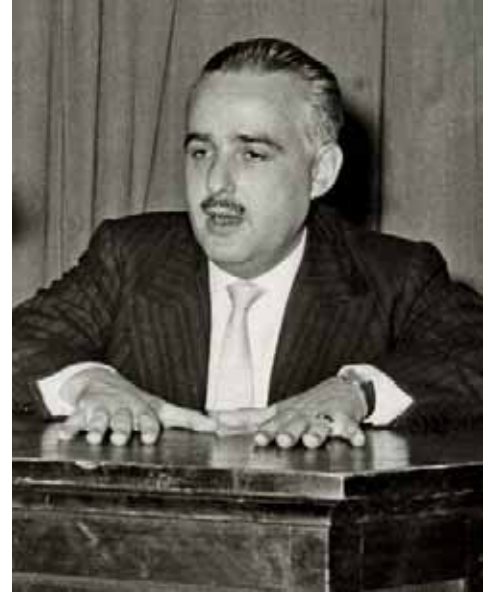


auguracions de curs de l'etapa. Els conferenciants van ser: Àngel Valbuena Prat (2), José Cruset (3), Antonio Gallego Morell, Alexander Parker, Josep Serra Ràfols, Arturo Gazul, Felipe Ximénez de Sandoval, Manuel Dicenta, Marta Santa-Olalla, Jean Krynen, Paul Merimée, Adolfo Marsillach, Amparo Reyes i, com és natural, Díaz-Plaja (2). Els temes també eren previsibles: Calderón, Lope de Vega, Moratín, Cadalso, San Juan de Dios, María Guerrero, Don Quijote i alguna tímida incorporació més arriscada, Antonio Machado i Lorca (aquest, però, amb el significatiu tema «El cristianismo de Lorca, una tragedia espiritual»). Foren simptomàtiques les intervencions en diverses inauguracions de curs

Manuel Dicenta a la inauguració del curs 1956-1957.

de José M. García Escudero, Víctor Auz i Carlos Robles Piquer, que exposaren les polítiques respectives arran dels seus nomenaments com a responsables del teatre a escala estatal.

En l'apartat de conferències dedicades al teatre estranger, hi trobem la miscel·lània habitual, amb l'igualment previsible denominador comú de la quasi nul·la referència a temes o autors conflictius, crítics o simplement de *rabiosa actualidad*. Per contra, hi hagué una allau d'apologies d'autors cristians, com ara Eliot o Claudel, i les habituals exposicions genèriques sobre la situació teatral a l'Amèrica Llatina. Els conferencians, amb alguns temes i títols destacats, foren: Eduard Criado, Robert Splaigh,



Anton Giulio Bragaglia (escenografia italiana), Álvaro Cunqueiro (2), Derek Traversi (2, Eliot i Shakespeare), Horacio de la Cámara, Jacques Teynier (Anouilh), Arturo Berenguer, Raúl Montenegro, Katsuhito Tsunoda (teatre clàssic japonès), Sofia Aoki (2, el teatre kabuki), Josep Alsina (Sòfocles), Basilio Losada («Directrices actuales del teatro alemán»), José M. Valverde (Shakespeare), Pierre Claudel, José Ángel Valente («Literatura e ideología, el ejemplo de Bertolt Brecht»), Heinz Kindermann, Joan B. Bertran, Octavi Saltor, Richard Klakosky i el professor Bartomeu Olsina (Stanislavski).

Quant a l'apartat de temes generals i professionals, els conferencians i temes d'aquest període van ser: José Vidal Cardellans, Vicente Gaos (poesia i drama), Antoni Viladot («Consejos médicos a los bailarines, aspectos podológicos»), Alfonso Paso (teatre i joventut), Rolf Scharre (mim i pantomima), Luisa Grinsberg («La danza moderna y sus posibilidades educativas y artísticas»), Luis Escobar, Roberto Aulés (teatre infantil), Antonio Fernández-Cid (interpretació del teatre líric), Jordi Perelló (veu), José Carlos Garrido (teatre i televisió), Leopoldo Lavandero, Gonzalo Pérez de Olaguer, José M. Rodríguez Méndez (teatre l·legítim), Hermann Bonnín («La dirección escénica como instrumento de actualización») i Antonio Martínez Tomás.

A més, s'organitzaren fins a cinc cicles que agrupaven intervencions diverses entorn d'un tema: «Experiencias y consejos de dirección escénica», amb Huberto Pérez de la Ossa, Esteve Polls, Ramir Bascompte, Diego Asensio, Dolly Latz, Jordi Grau, Juan Germán Schroeder, Miguel Narros i el professor Artur Carbonell; «El teatro ante la crítica», amb Martínez Tomás, Josep M. Junyent, M. Luz Morales i Luis Marsillach; «Expresión y lenguaje», amb —entre d'altres— Díaz-Plaja, Bleuca i Badia Margarit; «Directrices substanciales del teatro contemporáneo», a càrrec de Juan Guerrero Zamora, i, finalment, la «Semana de actualización de Valle-Inclán», integrada per un conjunt d'altres activitats.

Dins l'apartat d'experiències personals van ser invitats a exposar-les Manuel Dicenta, Cabré, M. Luz Morales, Lola Membrives, Alejandro Ulloa, Fernando Fernán-Gómez, Tomàs Roig



Fernando Fernán-Gómez.

María Luz Morales.

Màrius Cabré.

i Llop i Cecília Màntua, que transmeteren anècdotes o records de la seva activitat com a intèrprets, crítics, autors o espectadors més o menys qualificats.

Com en el període anterior, l'apartat dedicat als temes catalans era magre i de continguts innocus, historicistes o commemoratius. Hi intervingueren Josep Romeu i Figueras (teatre medieval), Joaquín Ciervo i Ricardo Calvo (Enric Borràs), J. E. Varey (els titelles en el segle XIX), Josep M. de Sagarra (Maria Morera), Josep M. Pi i Sunyer (Adrià Gual), Octavi Saltor (Sagarra), Josep M. Junyent (Josep Castells), Tomàs Roig i Llop (el postromanticisme) i Joan Povill (*La Passió d'Olesa*). Una dada més per comprovar l'allunyament de la realitat teatral catalana d'aquells anys. Un allunyament que per la seva persistència hauríem de qualificar segurament d'hostilitat.



Recitals, homenatges i altres actes públics

En relació amb els altres aspectes de l'activitat pública de l'Institut, destinada a mantenir una imatge dinàmica i específica de l'entitat en el conjunt de la vida cultural ciutadana, les tendències continuaren essent bàsicament les mateixes que en el període anterior: ortodòxia ideològica, allunyament o desconeixement de la realitat més viva i crítica, marginalitat de la presència catalana —i damunt, molt sovint, no en la llengua del país— i escassa curiositat per les novetats més interessants que es produïen fora de les fronteres. Tot això, que ja hem vist palès quan hem tractat de les conferències, és igualment aplicable al considerable nombre d'altres actes que s'organitzaven, llevat de poquíssimes excepcions: recitals, homenatges, commemoracions, cicles, fòrums, etc. I encara, la mínima inquietud que hi podem detectar fou obra exclusiva d'alguns professors més inquiets, mai de la Direcció.

Pel que fa a l'apartat de recitals, els poètics van esdevenir, amb diferència, l'activitat predilecta de la casa. Bé sigui en solitari bé en convocatòries més àmplies i bilingües, al Palau Güell principalment o al local del carrer d'Elisabets, es recitaven quantitats considerables de versos de tota mena i qualitat. Hi havia alguns rapsodes reincidents, com l'inefable García Ramos o l'exalumne Lluís Tarrau, mentre d'altres protagonitzaren col·laboracions més esporàdiques, com ara Pedro Javier Martínez, Gerardo Diego, Cristina Lacasa o Santiago Forn Ramos. En alguna ocasió, l'invitat era estranger, com per exemple Jean Deschamps, que oferí una antologia de poesia francesa (de Villon a Cocteau) amb el títol «Chants d'amour et de mort».

No obstant això, els grans esdeveniments poètics van ser quatre magnes recitals que reuniren, en anys successius i amb un *leitmotiv* comú, figures destacades de la poesia barcelonina (en castellà i en català) d'aquells anys.

El juny de 1958, en homenatge al recentment desaparegut Juan Ramón Jiménez, s'aplegaren al Palau Güell Clementina Arderiu, Dolores Arroyo, Joan Bertran i Oriola, José Corredor, Francesc Galí, Lluís Gassó, Fernando Gutiérrez, Jesús Lizano, Josep M. López-Picó, Rafael Manzano, Susana March, Joan Perucho i Carles Riba. El desembre de 1960 i amb el títol «Christmas de Navidad» hi intervingueren, a més d'alguns dels esmen-

Recital poètic
«Christmas de Navidad»,
el desembre de 1960.





Homenatge a Marta Grau (1961).

Coralina Colom en l'homenatge a Joan Alcover (1966).

tats, Enric Badosa, Carles Sindreu, Lluís Valeri, Joan Teixidor, Carles Fages de Climent, Llorenç Gomis, Josep Cruset, Màrius Cabré, Jaime Delgado, J. V. Foix, Álvaro Cunqueiro, Josep M. de Sagarra i G. Díaz-Plaja. Un any i escaig després, el gener de 1962, bona part d'ells es retrobaren per a una sessió sobre «Poesía de los Reyes Magos». L'any següent, el febrer de 1963, encara es van retrobar per a un «Carnaval de los poetas», igualment lluit.

També es van realitzar recitals de danses, com ara el de Joan Magriñà i Aurora Pons per il·lustrar una conferència d'Elena Molina sobre folklore argentí, el d'Óscar Araiz i Beatriz Margenat o un de Vicente Escudero. Els de música eren més escassos: un de cançons de la parella Cecilia Castillejo-Paulino Manrique i un concert de la Coral Sant Jordi amb temes del teatre clàssic castellà. Més significatius van ser el recital de mim d'Italo Ricardi, el 1961, i sis anys després el d'Els Joglars —sorgits precisament d'un curset de l'anterior—, gairebé els únics indicis d'interès per aquesta forma escènica que estava prenent aleshores una volada considerable.

Els homenatges, l'altra especialitat de la casa, sovintejaven. Sobretot a partir que la Diputació acceptà de crear, el 1962, la «Medalla del Instituto del Teatro», per tal de «premiar los merecimientos excepcionales o servicios extraordinarios en orden al aspecto artístico y derivados de la función cultural que desarrolla el Instituto». Els homenatges, però, es produïen amb tota mena d'excusa: a gent de la institució mateixa, com ara



Artur Carbonell (amb motiu de les seves noces d'argent amb el teatre), Joan Magriñà (per mitjà de filmacions amateurs), Aurora Bautista (exalumna) i Marta Grau (la seva professora), Marta Grau novament (arran de la seva jubilació), Aurora Pons (exalumna que va rebre una medalla), encara Marta Grau i Josep Mestres i Cabanes (medalla) i Mestres i Cabanes novament (jubilació). Però també van ser objecte d'homenatges Antonia Mercé, *La Argentina*, Juan Ramón Jiménez, Enric Borràs (en el primer aniversari de la

Celebració del Dia Mundial del Teatre, el març de 1962. Entre d'altres, Xavier Regàs, Paquita Ferràndiz i Esteve Polls.

Taula rodona de la «Semana de actualizació de Valle-Inclán».



seva mort), Dolly Latz, Marià Andreu (també medalla), Lola Membrives, Tórtola València, Paul Claudel (desè aniversari de la mort), Enric Giménez (centenari del naixement) i Joan Alcover (40è aniversari de la mort). En aquestes ocasions, s'hi feien discursos, conferències, exposicions o recitals a fi de magnificar l'esdeveniment i complir degudament amb la persona homenatjada.

A partir de 1962, l'Institut assumí la celebració pública del Dia Mundial del Teatre cada 27 de març. Novament discursos, lectura del missatge encarregat per la UNESCO a alguna personalitat internacional rellevant, conferències, recitals, alguna representació i confraternització entre alumnes, personal docent i professionals. Entre la resta d'actes diversos, potser convé destacar els que tenen per objecte el cinema, sovint sota la responsabilitat de Joan Francesc de Lasa, bé en forma de sessions de cinefòrum (Norman McLaren), de taula rodona («Possibilitats expresives de la imatge fotocinematogràfica») o de cicles comentats, sobretot el que reunia «Las grandes escuelas de interpretación», mitjançant la projecció de pel·lícules. També fou important la «Semana de actualización de Valle-Inclán», un conjunt d'activitats (exposició, conferències, debats) que volien revisar la figura i l'obra de l'autor gallec.

I dues dades finals significatives: el gener de 1965 se celebrà el 25è aniversari de l'Institut (efectivament, ho era de la represa d'activitats acadèmiques) amb més o menys esplendor i a remolc de la famosa commemoració dels *25 años de paz* que l'any anterior el règim franquista havia desplegat fins a la nàusea. L'altra dada significativa és una omisió: dos anys abans, el 1963, ningú no havia ni esmentat el cinquantenari de la creació per Adrià Gual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.



El Museu i la Biblioteca

D'ençà de la inauguració com a segona seu del Palau Güell, culminació de la primera etapa de la gestió de Díaz-Plaja, l'Institut hi concentrà gairebé totes les activitats públiques; de fet totes, tret de les pràctiques escèniques i una part de les conferències, que eren destinades eminentment als alumnes. Les dimensions de l'edifici del carrer aleshores del *Conde del Asalto* havien permès d'instal·lar a la planta noble i al segon pis bona part dels fons documentals de manera permanent, sota el nom de Museo de Arte Escénico, i encara quedava espai suficient per a magatzems i altres activitats. A l'antiga cotxera de la planta baixa s'instal·laven les exposicions temporals, que només excepcionalment s'estenien fins al soterrani (les antigues cavallerisses) o les plantes superiors. En canvi, a l'antiga capella saló de música de la planta noble i a l'antic menjador galeria veí s'hi oferien les conferències i els recitals més sonats.

Durant aquests anys el Museu pròpiament dit amplià els seus continguts gràcies a distints llegats, alguns dels quals van ser objecte de tractament especial, i se'ls dedicà una sala pròpia



La Sala Tórtola Valencia.

quan el volum del donatiu i la transcendència del personatge a qui es referien ho aconsellaven. En anys successius, doncs, s'inauguraren les sales dedicades a Antonia Mercé, Maria Morera, Enric Borràs, Tórtola Valencia i Àngel Guimerà, les quals comprenien mobles, vestits, quadres, cartells, fotografies, objectes personals, etc. En cada ocasió la inauguració era motiu perquè s'efectués un acte d'homenatge, o si més no una

conferència. El Museu es completà amb altres donatius menors, amb la construcció o restauració de maquetes (algunes, de l'Exposició de 1929) i amb la dotació dels elements necessaris per a l'exhibició dels materials. D'acord amb les memòries, el nombre de visitants anuals oscil·là entre els 1.700 i els 3.800, segons els anys.

Pel que fa a les exposicions temporals, a més d'aquelles que tenien una presència anual o gairebé (la de realitzacions dels alumnes d'escenografia i la que organitzava cada any la Diputació amb els artistes d'una comarca), se n'organitzaren amb una certa profusió que va anar minvant amb els anys. La primera d'aquest període va ser «El cartel teatral de hace medio siglo», ocasió per a una anticipada revaloració del modernisme. La següent, «Magia

ochocentista» (amb el concurs de la Sociedad Española de Ilusionismo), fou una de les més visitades de l'època. En seguiren una de dedicada a Oleguer Junyent, amb motiu de la seva mort, una d'escenografia italiana del XIX, una de cartells pintats del XIX (els famosos «mamaratxos») i, en col·laboració amb l'Institut Britànic, «Shakespeare a través del teatre anglès».

Un cop dins la dècada dels anys seixanta, les exposicions temporals van desaparèixer, a excepció de la dels alumnes, que en una ocasió adquirí un caràcter especial en esdevenir una demostració de «Cómo se hace un escenógrafo». En els darrers anys de la dècada en tornem a trobar alguna, com ara la del fotògraf Antonio Gálvez «Expresión y plástica de la imagen del teatro», la que completava la setmana Valle-Inclán, una sobre teatre musical alemany contemporani i una sobre teatre infantil i juvenil.

Aquesta segona etapa de la gestió de Guillermo Díaz-Plaja tingué així mateix una culminació important, igualment lligada a l'edifici del Palau Güell, però aquest cop relativa al seu contingut. Si en la primera etapa ho havia estat la inauguració del Museu, en aquesta ho serà la inauguració de la nova Biblioteca. Després de llargues gestions i negociacions, el 1968 la Diputació adquirí íntegrament l'excel·lent biblioteca particular d'Artur Sedó, integrada per més de 100.000 títols i especialitzada en les arts de l'espectacle. Un cop traslladats els volums al Palau Güell, Díaz-Plaja i Pere Bohigas (en representació de la Biblioteca Central de la Diputació, l'antiga i actual Biblioteca de Catalunya) procediren a destriar una part dels fons, aproximadament una desena part, que fou incorporada al centre del carrer del Carme. Es tractava de tots els materials musicals, de tots els incunables (encara que fossin de teatre) i d'un cert nombre de manuscrits, autògrafs, edicions rares, etc.

Aquesta mutilació, no tan sols consentida sinó feta en complicitat amb la Direcció de l'Institut, a més d'esgarriar el conjunt, privà la nova biblioteca pública especialitzada, que s'inaugurà el 23 d'abril de 1969, d'algunes de les seves peces més destacades. Amb l'agreujant que bona part del material retirat fou encaixat i tardà anys a ser catalogat i posat a disposició dels estudiosos. En etapes posteriors, això generà successives reclamacions que mai no foren ateses. Tanmateix la nova Biblioteca de l'Institut —l'altra, l'escolar, romangué a Elisabets— esdevenia el tercer centre bibliogràfic europeu en l'especialitat i el lloc de consulta obligada per a tots els estudiosos del teatre català i hispànic, a causa de la riquesa dels seus fons, amb manuscrits d'autors castellans del Segle d'Or, la majoria d'autors catalans, una quantitat elevada d'exemplars únics, primeres edicions, exemplars esmenats i autografiats, a més de documentació complementària de tota mena: fullets, programes, iconografia, etc.

L'exposició anual dels treballs dels alumnes d'escenografia (1955).



Les publicacions

Tot i l'evident interès de Díaz-Plaja per emprendre una ambiciosa activitat editora, almenys semblant a la de períodes anteriors, això fou impossible —cal imaginar que bàsicament per problemes econòmics— durant uns anys. I encara, quan s'iniciaren les publicacions, el ritme, nombre i format d'aquestes fou força modest. En les tres dècades de la seva direcció només es publicaren 5 llibres, 16 quaderns, una revista d'investigació i un butlletí informatiu, a més d'alguns fullets divulgatius.

Cronològicament, les edicions s'iniciaren amb la publicació d'un quadern que contenia les memòries dels quatre primers cursos d'aquesta etapa, els que van des de 1939-1940 fins a 1942-1943, volum que aparegué el juny de 1944. Posteriorment, amb motiu de la sessió inaugural es publicava la memòria corresponent al curs anterior, que era llegida pel secretari en l'inici de l'acte. Aquesta sèrie es mantingué fins a la corresponent al curs 1951-1952, que fou editada i llegida l'octubre de 1952. Després, se n'estroncà la publicació de manera definitiva, de manera que les memòries dels cursos 1952-1953 a 1969-1970 es conserven només mecanografiades. En total, foren editats deu quaderns, que comprenen menys de la meitat de la gestió de Díaz-Plaja.

També el 1944 començaren a editar-se les lliçons inaugurals de curs, que eren igualment repartides al final de l'acte en què havien estat llegides. D'aquests quaderns de discursos se'n publicaren els sis que corresponen als anys en què la lliçó inaugural fou encomanada per torn rotatori als professors de la casa, o sigui Díaz-Plaja (dos cops), Mestres i Cabanes, Marta Grau, Artur Carbonell i Joan Magriñà.

La represa editorial d'aquest any 1944 es completà amb l'inici d'una nova col·lecció, batejada «Estudios» i subtitulada «Tercera serie», per enllaçar amb les dues anteriors, la del període 1920-1923 i la més extensa, que abraça de 1928 a 1937. El primer títol era *Esquema de historia del teatro*, escrit pel director. L'any següent aparegué el segon i darrer volum de la sèrie,



Resumen de historia de la indumentaria, elaborat pel professor Picó. Es tractava, per tant, de dos manualets pensats per als alumnes i, de fet, el primer assolí diverses reedicions, evidentment perquè n'era obligatòria l'adquisició per part dels alumnes.

El 1946 començà una nova col·lecció, batejada «Investigaciones», que també publicà només dos títols. El primer, de Josep Artís, *Ricardo Moragas: Prioridad de su arte. La vida y la obra*, contenia la conferència i el catàleg de l'exposició organitzats en l'homenatge al ballari i coreògraf. El segon, *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, de Pere Bohigas Tarragó, era realment una investigació de primera mà sobre les visites dels grans intèrprets estrangers a la ciutat entre el 1857 i el 1913, un estudi que encara no ha estat superat.



El 1952 aparegué, fora de col·lecció, un altre volum de Díaz-Plaja, que amb el títol *La voz iluminada* recollia articles i escrits dispersos referents al teatre, en un autohomenatge als seus vint-i-cinc anys d'activitat crítica i investigadora.

La publicació més ambiciosa i continuada fou, però, la revista *Estudios Escénicos*, iniciada el 1957 i de la qual es publicà un volum anual fins al 1969, o sigui un total de 13 números. En el primer volum, a més de diversos articles, s'inclouïen notes d'actualitat, però els números successius es limitaren a l'edició d'articles que en alguns casos eren el text de conferències pronunciades a l'Institut. El segon volum conté un únic treball, l'estudi de W. T. Shoemaker *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos xv y xvi*, i, doncs, és gairebé un llibre. Els col·laboradors d'aquesta primera època de la revista són G. Díaz-Plaja (8 vegades), Josep Romeu (3), Alexandre Cirici, Joaquín Montaner, Federico Ulsamer, Josep Serra Ràfols, Alexander Parker, N. D. Shergold, J. E. Varey (2), Giovanni Cantieri (3), Dereck Traversi, Edward Wilson, Bartomeu Olsina (2), Concha Bretón, Ángel Valbuena Prat, Katsuhiko Tsunoda, Josep Alsina Clotas, Luigi de Filippo, Doireann MacDermott, John V. Falconieri, Laura Sancho, Basilio Losada (2), Hermann Bonnín i J. Rodríguez Puértolas. La majoria dels textos són articles erudits o fruit d'investigació, amb molt escasses referències a l'actualitat.

Amb el mateix títol d'*Estudios Escénicos*, però amb el subtítol *Cuadernos de información y crítica*, es publicaren —impulsades pel professor Bonnín— quatre revistes de petit format entre el 1963 i el 1966, una l'any, que contenien informacions i cròniques sobre la vida de l'Institut, comentaris i crítiques sobre els treballs escolars —escrits pels alumnes—, algun article de fons d'un professor i un editorial de Díaz-Plaja, tot acompanyat de força il·lustracions. Com deia el director, «este boletín se orienta a la realidad inmediata, a la inquietud juvenil de las aulas». Llàstima que el bulletí no va durar prou per poder recollir les «inquietudes juveniles» que van motivar el seu cessament com a director...

En aquests anys es publicaren també diversos fullets i opuscles de divulgació de l'Institut, tant pel que fa als ensenyaments com al contingut del Museu d'Art Escènic.



La dècada
Bonnín
(1970-1980)

Una renovació entre dues crisis

El nomenament d'Hermann Bonnín com a director era per a la Diputació presidida per Muller d'Abadal una reforma possibilista i moderada. Bonnín, un home de la casa, sense connotacions suspectes, amb una experiència recent a Madrid semblant, era l'home ideal per a una renovació inajornable, sense ultrapassar els límits de la timidíssima liberalització inspirada pel nebot del dirigent de la Lliga, Ramon d'Abadal. Allò que no imaginava ningú, de dins i de fora, és que Bonnín aniria molt més enllà del previst, sempre al límit de les possibilitats de cada moment d'aquella dècada dels setanta, tan plena d'inquietuds i canvis.

Hermann Bonnín i Llinàs, nascut a Barcelona el 1935, formava part d'una família de comerciants sense cap altre antecedent artístic que un besoncle, el joier i il·lustrador modernista Lluís Bonnín. Després de passar pel teatre d'aficionats, entrà com a alumne a l'Institut, on es distingí ben aviat pel seu activisme, sobretot en els grups experimentals, els quals dirigí en diversos muntatges que meresqueren l'estrena pública. Un cop acabats els estudis, Díaz-Plaja li proposà de quedar-se com a professor, fent d'auxiliar. Bonnín ho aprofità per continuar la renovació del repertori, inventar-se noves matèries, augmentar el protagonisme dels grups experimentals i endegar iniciatives com ara els quaderns informatius *Estudios Escénicos*.

El 1967 es presentà a les oposicions a la càtedra de Direcció Escènica de l'escola de Madrid, i la va guanyar. Això no l'obligava a deixar la plaça de Barcelona —encara no s'havien inventat les incompatibilitats— si bé reduí la seva dedicació a l'Institut al mínim. Un any més tard, una crisi a l'escola madrilena feia caure el director, Sánchez Castañer. El Ministeri accedí, per primer cop, a cobrir la vacant amb una elecció interna del claustre de professors i alumnes. Bonnín hi resultà elegit, de manera que esdevingué el primer director que accedia al càrrec per elecció democràtica. Ràpidament, posà en marxa una renovació a fons de professorat, programes i actuació.

En tenir lloc la crisi a Barcelona, era evident la necessitat de substituir Díaz-Plaja. El nom de Bonnín com a candidat sorgí en els contactes entre els alumnes vaguistes i el president Mu-



Dibuix de l'aleshores alumne Joan Guillén, al·lusionat al nomenament de Bonnín, publicat al diari *Tele/express*.

Hermann Bonnín i Llinàs.

El president Muller i el director Bonnín, acompanyats pel diputat Berini i el delegat d'Informació y Turismo, després de la inauguració del curs 1970-1971.



ller. Aquest, finalment, li oferí el càrrec, amb unes condicions que no foren acceptades. La Diputació volia donar una «sortida honorable» al cessant, segregant de l'Institut la Biblioteca i el Museu, per convertir-ho en un centre autònom que Díaz-Plaja continuaria dirigint. Bonnín, en una posició còmoda que li permetia de no transigir, no acceptà fins que foren admeses les seves condicions, començant per la integritat del centre. La negociació va durar un parell de mesos i el 28 d'abril de 1970 tingué lloc el seu nomenament oficial.

Fins a l'inici del nou curs, Bonnín dirigí les dues escoles, ja que a Madrid li demanaren de mantenir-se en la plaça fins a les noves eleccions. Aprofità aquells mesos per constituir un primer equip i posar en marxa la renovació: reformes a Elisabets (que es realitzaren aquell estiu), contractació de nous professors, primers canvis del pla d'estudis i programació de múltiples activitats. L'equip directiu el completà amb tres noms: Frederic Roda, Xavier Fàbregas i Andreu Vallvé. Roda, nomenat sotsdirector, tenia una trajectòria significativa, principalment com a cap visible de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, la fita inicial del que va ser el «teatre independent», i havia de ser l'enllaç amb aquell món per assegurar la renovació del professorat i un contacte fluid i constant. Fàbregas, cap del nou Departament d'Investigació i Publicacions, era aleshores el teòric preminent del moviment teatral més renovador i tenia excel·lents contactes amb la universitat i el món cultural català. Finalment, Vallvé era un home de la casa, liberal i ben disposat, fàcilment integrable a la nova etapa i a qui fou confiada la Secretaria, que assegurà amb eficàcia fins a la seva mort, el 1979.

Durant tota la dècada, aquest equip, ampliat successivament amb altres noms, desenvolupà una gestió molt extensa. D'una banda, tornà a connectar amb l'entorn teatral i



cultural. Això exigia d'integrar alguns dels noms més significatius del teatre independent, però, al mateix temps, recuperar la tradició més vàlida de l'Institut —la dels anys 1913-1939— i avançar decididament en la recatalanització del centre, tant en l'ús de la llengua com en els lligams amb la resta de l'acció cultural nacionalitzadora del moment. I de l'altra, la renovació radical i l'ampliació de l'oferta pedagògica. Això es féu sobre la base de la creació de noves especialitats, el replantejament de les existents, la introducció de noves metodologies de treball, la programació de nombroses activitats complementàries —tallers, cursets, seminaris— i l'afany d'aconseguir la col·laboració dels millors especialistes catalans, espanyols i estrangers. En tercer lloc, el replantejament a fons de totes les activitats d'investigació, documentació i difusió. En aquest aspecte, s'amplià considerablement el personal que hi treballava, foren represes i plenament catalanitzades les publicacions, s'oferiren noves fórmules en l'activitat pública —conferències, taules rodones, debats, exposicions, festivals, mostres, etc.—, el Museu fou reinstal·lat i s'avançà en un nou concepte: el de centre de documentació.

Però encara s'hi esdevingueren moltes altres coses: represa i ampliació dels contactes internacionals, introducció de noves tecnologies, obertura de dues noves sales teatrals, establiment d'uns primers mecanismes participatius i aplicació d'organigrames funcionals, redacció de successius projectes de futur com a resposta a les noves perspectives col·lectives, col·laboració i suport de nombroses activitats externes i un llarguíssim etcètera. Tot des d'una òptica inquieta, una voluntat de donar respostes immediates a les necessitats i una política de portes obertes que convertí el centre, novament, en un fòrum dinàmic i d'incidència indubtable sobre la vida cultural de la ciutat i del país.

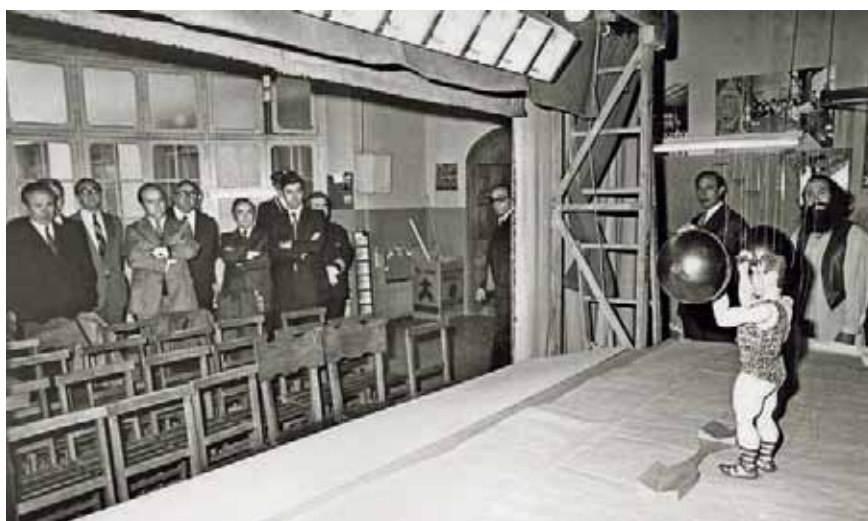
Totes aquestes realitzacions s'aconseguien, bàsicament, per mitjà d'una tècnica de fets consumats, amb negociacions constants i difícils amb els responsables polítics successius de la Diputació. La dècada coincideix amb els anys més dinàmics i canviants del 1939 ençà. I cal reconèixer que existí una hàbil capacitat de maniobra per treure partit d'aquests moments i de l'actuació dels dirigents corporatius d'aquells anys. Primer, amb el president Muller i els diputats Berini i Donadeu, que donaren suport a les primeres realitzacions, i a partir de 1973, amb el president Samaranch i, sobretot, el diputat Font Altaba, en qui havia delegat els temes relatius a l'Institut. En aquests anys finals del franquisme i primers de la transició, la política oficial oscil·lava de manera constant entre la permissibilitat i el replegament, entre la concessió a les pressions i la temptació involucionista. La Diputació no n'era una excepció, encara que els problemes eren sovint pitjors amb l'alt funcionariat que no amb els polítics. Hom comptà sempre, però, amb els bons oficis del gerent de serveis, López Batllori —fill del poeta López Picó—, i, en darrera instància, es posaven en marxa complicats mecanismes d'influències que generaven més o menys bons resultats.

Des de molt aviat, i paral·lelament a aquestes relacions oficials i burocràtiques, Bonnín manifestà un interès decidit a connectar amb els supervivents de les etapes anteriors, i més vàlides, de l'escola: exposicions sobre Gual i l'ECAD i sobre la Generalitat i el teatre, visita a Ambrosi Carrion a França, dedicatòria d'una aula a Joan Alavedra, acolliment a Ventura Gasol en tornar de l'exili, gestos que s'intensificaren a partir de la mort de Franco. Aquest doble

Visita dels alumnes a les reformes del local.

Visita al Palau Güell. D'esquerra a dreta, el diputat Font Altaba, Jordi Coca, el president Samaranch, Bonnín i el gerent de l'Àrea de Cultura, López Batllori.

El president Samaranch en una visita al teatre de marionetes de H. V. Tozer a l'edifici del carrer de Pere Lastortras.





Inauguració de l'aula dedicada a l'exdirector Joan Alavedra, amb assistència del conseller d'Ensenyament de la Generalitat provisional, Pere Pi i Sunyer, a la dreta.

Una delegació de l'Institut visita Josep Tarradellas a Perpinyà, el febrer de 1977.

Visita de la reina Sofia, el príncep d'Astúries i les infantes al taller de marionetes, el febrer de 1976.



La jubilació de la «vella guàrdia»: Marta Grau i Josep Mestres i Cabanes a l'aula dedicada a aquest darrer.



joc aparent era, de fet, l'única manera d'assegurar el present amb l'aprofundiment d'unes perspectives de futur cada cop més evidents: d'una banda rebre la reina Sofia, el príncep i les infantes per a una visita al centre, i de l'altra, peregrinar a Perpinyà, dos mesos després, per a una entrevista amb Josep Tarradellas.

Amb l'establiment de la Generalitat provisional i amb Tarradellas com a president de la Diputació simultàniament, semblà que fóra possible d'endegar el projecte de planificació de la vida teatral del país que s'havia elaborat arran del Congrés de Cultura Catalana i en el qual l'Institut assumia un paper vertebrador i d'assessorament tècnic. Però la timidesa, ineficàcia o manca d'iniciativa dels que haurien pogut fer-ho, a la Conselleria d'Educació i Cultura, la limitació als temes més directament polítics, el desconcert de molts dels responsables del moment, motivaren que no s'avancés ni un pam en aquest sentit. Com en altres aspectes, bàsicament de l'àmbit de la cultura, es deixà passar una oportunitat única i irrepitable. Les conseqüències d'aquesta ineptitud van ser ben evidents i probablement irreversibles.

Bonnín va intentar de nou d'engrescar amb els seus projectes la corporació provincial sorgida de les primeres eleccions locals democràtiques, el 1979, o sigui la Diputació presidida per Francesc Martí i Jusmet, que havia nomenat responsable de l'Àrea el diputat César López Vera. Tanmateix, aquest preferí d'atendre altres veus, les quals l'enlluernaren amb unes idees —que després van resultar ser un foc d'encenalls— molt diferents i que presentaren la gestió de Bonnín com a suspecta d'irregularitats. Certament, du-





Festa d'homenatge a Joan Magriñà amb motiu de la seva jubilació.

Homenatge a Bonnín del personal de l'Institut, a la Cúpula Venus, poc després del cessament.

rant aquella dècada l'equip de l'Institut havia tirat endavant amb molta empena però amb un respecte molt relatiu a l'ortodòxia dels procediments administratius —era l'única manera de fer-ho, clarament— i en això basaren una absurda desqualificació, amanida amb acusacions insostenibles. La Presidència, demostrant un excés immerescut de confiança en el diputat, signà el decret de cessament de Bonnín el setembre de 1980 i amb aquest acte obrí, sense sospitar-ho, una nova crisi, que va tardar tres anys a resoldre's.

En abandonar la direcció, Hermann Bonnín podia presentar un balanç més que positiu. L'Institut del Teatre havia reprès el lloc que li pertocava, s'havia modernitzat i havia ampliat enormement la seva activitat, havia assolit una recatalanització total i era, en potència, una institució preparada per els reptes del moment. Potser només li quedava la recança que tot allò havia estat orientat, sobretot els darrers anys, per assumir un paper protagonista i necessari en la nova situació. Un cop més, les circumstàncies polítiques —que no són cap ens abstracte, sinó el resultat de les decisions d'uns responsables ben concrets— ho havien fet impossible. Amb tot, el balanç era incontestable i tangible, i va ser el punt de partida per a la gestió d'un nou equip, el que va assegurar la continuïtat de l'Institut del Teatre.



Infraestructura: locals i equipaments

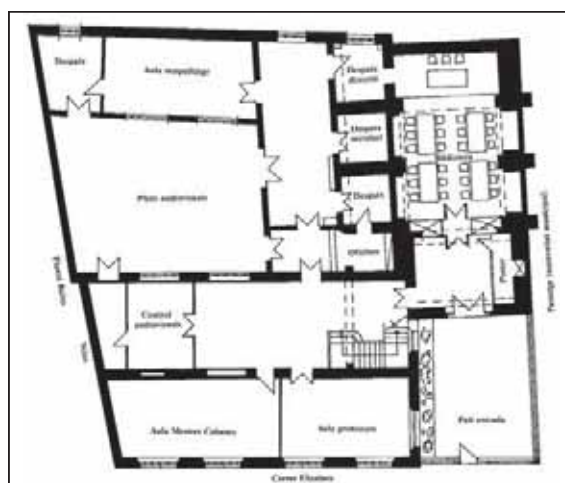
Una de les primeres decisions del nou director consistí a realitzar obres a l'edifici d'Elisabets. A més que calia fer-hi algunes reformes, era necessària, sobretot, una rentada d'imatge que permetés de començar el nou curs en tot un altre ambient físic. Les obres afectaren tot l'edifici: rehabilitació d'aules, construcció de nous vestidors i serveis, conversió del petit teatre de pràctiques en una gran aula, i repintada, canvi d'il·luminació, col·locació de moquetes i parquet, etc., a tot l'edifici. La rapidesa d'aquesta actuació possibilità la inauguració de la reforma amb el nou curs acadèmic i, així, muntar un seguit de visites sectorials a les renovades instal·lacions.

Però ben aviat es plantejà la insuficiència d'aquell local, on estaven concentrades totes les activitats escolars, especialment a causa de l'ampliació dels ensenyaments. Oblidat el projecte del carrer de Londres, començà la recerca de nous espais. Després d'especular amb la propera Casa de Caritat, la solució residí en l'edifici de l'antiga Escola de la Dona, als carrers de Sant Pere més Baix i —aleshores— Pere Lastortras. Curiosament, la institució fundada per la senyora Bonnemaison havia estat instal·lada a Elisabets abans de traslladar-se a aquell edifici del barri de Santa Caterina als anys vint. De primer, hom començà a utilitzar només el teatre, però ben aviat la necessitat d'espai féu que s'hi anessin habilitant aules i dependències —llavors l'edifici era parcialment desocupat, després d'anys d'ús per part de la Sección Femenina de Falange.

Amb la política habitual de fets consumats, s'anaren condicionant en anys successius i d'una manera ascendent els diversos pisos de l'immoble, per la part que donava al carrer de Pere Lastortras, mentre que la resta de l'edifici, amb accés pel carrer de Sant Pere més Baix, era utilitzada provisionalment per la Universitat Politècnica, a més d'acollir la Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison. Això comportà una situació quasi permanent d'obres durant tota la dècada,

Plànol de la planta baixa d'Elisabets, amb la distribució d'espais de l'època de Bonnin.

tot i que l'habilitació dels nous espais fou sempre bastant precària; suficient, però, per a les activitats que havia d'albergar. S'hi anaren instal·lant les aules de dansa, la Secció d'escenografia (aules i tallers), el taller de marionetes i la nova secció de titelles, diverses dependències auxiliars d'administració, sales de reunions i despatxos, magatzems, etc. La reforma principal fou la del teatre, el 1975: s'amplià força l'escenari a la italiana a partir d'un disseny de Fabià Puigserver





i se'l dotà dels equipaments necessaris per a la representació dels tallers de pràctiques i d'espectacles de companyies invitades. També una sala propera, batejada com la Cuina de les Arts —havia estat l'aula de cuina del famós professor Rondisoni—, es convertí aviat en segon espai teatral, més petit i amb estructura semicircular.

El professor Montanyès mostra al president Samaranch el laboratori de dicció.

El nou plató d'audiovisuals, inaugurat el novembre de 1975.



El Palau Güell també fou objecte d'algunes reformes de distribució, com ara el trasllat de la Sala de lectura, l'organització dels dipòsits de la Biblioteca i l'Arxiu, un nou disseny de la instal·lació museística, l'habilitació de nous espais per a les seccions que s'anaven creant —com ara la Fructuós Gelabert de cinema—, la conversió del soterrani

—antigues cavallerisses— en Museu del Cinema, etc. La intervenció més important, però, consistí en la restauració de la planta noble del casal i les reparacions a la coberta, sobretot les famoses xemeneies i el pinacle central. A tota aquesta renovació dels tres edificis barcelonins que contenien les diverses activitats de l'Institut, cal afegir-hi encara l'habilitació de sengles locals quan es van obrir els centres de Terrassa i Vic.

Pel que fa a les dotacions i els equipaments, hom procurà d'aconseguir els elements tècnics necessaris per als nous ensenyaments i per millorar-ne els ja existents. Així, hom habilità una aula del segon pis d'Elisabets com a laboratori de dicció, amb cabines individuals i zona de comandament insonoritzada; s'aconseguí un primer equip d'enregistrament audiovisual, anys després molt millorat i ampliat perquè es va disposar d'un autèntic plató televisiu a la planta baixa de l'edifici mateix; el teatre de Pere Lastortras fou dotat d'un modern sistema d'il·luminació espectacular; s'amplià considerablement la dotació d'elements: pianos, aparells de projecció de cinema i de diapositives, magnetòfons i equip de so, televisors i monitors de control, entre d'altres. La pedagogia escolar podia utilitzar, per primer cop, aquests elements auxiliars necessaris per a l'eficàcia de les pràctiques.

Cap al final del període, a més, s'inicià un servei de préstec d'una part d'aquest material a companyies i grups que n'estaven mancats, de la mateixa manera que els dos teatres eren cedits per a representacions i assaigs de col·lectius externs a l'escola, tot amb vista a concretar la política de portes obertes amb aquests serveis i vinculacions envers l'entorn teatral.

Un nou equip humà

Les realitzacions d'aquesta etapa foren possibles, fonamentalment, gràcies a una renovació dràstica del personal docent i no docent. Durant la dècada es van incorporar a l'Institut —temporalment o d'una manera definitiva— un centenar llarg de persones, molt més del doble de les que hi havien passat en els gairebé seixanta anys d'història anterior. Aquest augment espectacular fou provocat, en part, per l'ampliació d'activitats, però també era un símptoma de la mobilitat i dinàmica del període. Hi trobem incorporacions una mica sorprenents i un traüt de personal aparentment incompatible amb la rigidesa i l'encarcarament de les estructures administratives i burocràtiques.

La majoria d'aquestes incorporacions se succeïren, inicialment, mitjançant cursets, seminaris, beques, dedicacions parcials, etc. Després d'un, dos o més anys en situació provisional, els nous professors eren incorporats a la plantilla. Una nòmina que no va deixar de créixer i que plantejava abans de cada curs laborioses negociacions amb la Diputació en el moment crucial d'establir la renovació anual del Pla d'ordenació acadèmica, POA. A més dels efectes interns que va provocar aquesta incorporació massiva, se'n produí un altre de gens negligible: la professionalització de molta gent que procedia del teatre independent en una activitat relacionada amb la seva vocació, que els va permetre d'abandonar —o limitar— la seva feina en altres àmbits. En aquest aspecte, la contribució de l'Institut a l'estabilització personal de molta gent de teatre —i, en conseqüència, les companyies o col·lectius a què pertanyien— va ser fonamental i una fita destacable de la reorganització dels sectors en aquells anys.

Resulta gairebé impossible efectuar una relació minuciosa d'aquestes altes en el personal, pel seu gran nombre, però fóra injust no reflectir les incorporacions, ja que ells foren els artífexs, sota l'impuls de l'equip directiu, de la renovació total d'aquests anys en l'ensenyament i les activitats d'investigació, documentació i difusió. Una de les constants d'aquesta etapa va ser la polivalència —més o menys fonamentada, sovint forçada— de molts dels incorporats, alguns dels quals trobem inicialment ocupant-se de temes o matèries que la seva especialització posterior no ens faria sospitar.

L'àmbit on es notà més el canvi fou, inicialment, el de les matèries teòriques, moltes de les quals eren comunes a les diverses especialitats. A més de José García López —promogut a cap d'estudis— s'hi afegiren Frederic Roda (Sociologia), Josep M. Espinàs (Tècniques Verbals de la Comunicació Social), Mireia Montaner (Expressió Escrita), Juan Luis Linares (Psicologia Teatral), Jaume Lorés i Josep M. Matas (Teoria i Anàlisi de les Arts), Pia Barenys (Sociologia), Carles Muñoz Espinalt (Caracterologia), Albert Velat (Psicologia Teatral) i Jaume Vidal Alco-



Josep M. Espinàs,
X. J. Montanyès,
Frederic Roda,
José García López i
Hermann Bonnín.

Rosario Contreras,
Ladislao de Berceviczy,
Andreu Vallvé,
Xavier Fàbregas i
Francesc Galmés.

Pamela Alcoverro,
Gabriel Clusellas,
Maria Rusca,
Joan Magriñà,
Anna Maleras,
Montserrat Galmés,
Joan-Andreu Vallvé,
Josep Mallofré i
Antoni Chic.



ver (Literatura Dramàtica). Aquests noms, però, no quedaren definitivament incorporats, per diverses raons. En canvi, José Sanchis Sinisterra, al principi professor d'Història de la Representació Teatral i després d'Arrels del Teatre, passà de seguida a fer classes d'improvisació i a dirigir tallers de pràctiques. Un camí semblant seguiren els quatre «teòrics» incorporats en bloc al curs 1973-1974, que van replantejar la inicial secció d'Arts Dramàtiques per convertir-la en la de Ciències Teatral. Foren un dramaturg —Jaume Melendres—, dos crítics, —Joan Castells i Guillem-Jordi Graells— i un exalumne i autor —Joan Abellan. Tots ells van acabar fent també, transitòriament o d'una manera definitiva, matèries d'interpretació i dirigint tallers. En canvi, Josep M. Benet i Jornet fou professor de Literatura Dramàtica durant força anys sense deixar-se temptar per altres facetes de l'activitat pedagògica.

També entrà a professar una matèria teòrica Francesc Nel-lo (Teatre Català Contemporani), però immediatament passà a matèries com ara Expressió Escènica i Dramatització, a dirigir tallers i responsabilitzar-se dels cursos CEMED. Pere Planella començà com a professor d'Expressió Corporal, bé que de seguida es dedicà a la improvisació i a la direcció de tallers. Antoni Chic, en canvi, professor d'interpretació al principi, derivà després cap a la secció de Llenguatge Audiovisual, tant en els aspectes de realització com en el de direcció d'actors. Potser el fitxatge més clar en la renovació dels mètodes interpretatius fou el de William Layton —procedent del TEI madrileny, i durant un temps auxiliat per Tony Madigan—, que incorporà el treball del mètode stanislavskià amb eficàcia; topà, però, amb l'hostilitat d'altres professors, més o menys brechtians, de manera que retornà aviat a Madrid.

En les matèries d'expressió corporal, Albert Boadella —que ja era professor auxiliar— dominà l'àrea fins a l'arribada dels polonesos, que coincidí amb una minva de la seva dedicació, a causa dels compromisos que tenia amb Els Joglars. En els primers anys, també hi treballaren Carlota Soldevila —ben aviat incorporada a l'equip directiu, com a delegada de Pedagogia—, Planella i fins i tot Fabià Puigserver. Anna Maleras fou durant uns anys professora de Ritme i de Moviment. Però la gran renovació la provocà la immigració de diversos mims polonesos. Primer, Leszek Czarnota per a diversos cursos i durant un any com a professor fix, i en segon lloc Pawel Rouba, que aviat es va establir a Barcelona definitivament i va esdevenir el responsable indiscutit de la nova Escola de Mim, auxiliat per Irene Rouba en la matèria d'acrobàcia i per Andrzej Leparski, quan les necessitats d'aquesta especialitat exigiren un segon professor a dedicació plena.

En el camp de l'expressió oral, a continuació dels cursos orientadors d'André Roos i Roy Hart, i coexistent amb els plantejaments clàssics de Roser Coscolla, s'es-



Leszek Czarnota.



Pawel Rouba.

pecialitzà aviat Josep Montanyès, que de seguida dirigí també pràctiques d'interpretació i s'anà responsabilitzant de l'Escola d'Art Dramàtic, de la qual fou cap d'estudis real i secretari a la mort de Vallvé. El doctor Jordi Perelló fou l'introduïdor de la fonologia, la fisiologia de la veu i l'ortofonia. La incorporació que va resultar més definitiva en l'àrea, però, fou la de l'exalumna i actriu Coralina Colom, que ràpidament formulà una síntesi de les diverses tendències i va generar, amb el seu mestratge, una nova secció, l'Escola de Veu, oberta també a professionals d'altres àmbits (mestres, ràdio, reciclatge). Durant uns quants anys, Lluís Pasqual, també exalumne, fou professor de Dicció i Veu. La música fou a càrrec de Josep M. Arrizabalaga els primers anys, aviat complementat per M. Jesús Llorente, que s'ocupà dels cursos CEMED i de la secció de Dansa.

A la secció d'Escenografia la reforma fou força radical. La presència de Fabià Puigserver resultà decisiva per em-

prendre una nova orientació, ja que duia un aprenentatge molt diferent (d'escola polonesa; ell fou, també, el contacte per a la vinguda dels professors de Mim i de Dansa Clàssica d'aquesta procedència) i una sòlida trajectòria dins el teatre independent. Primerament amb Ramon Farré-Escofet, Catalina Sierra i els antics professors Vallvé i Mallofré, i més endavant amb la incorporació de Iago Pericot, un artista plàstic que demostrà aviat la seva visió renovadora de l'espai escènic. Junts van formar unes noves promocions, alguns alumnes de les quals van esdevenir de seguida professors, Joan J. Guillén el primer. A cavall entre l'ensenyament i la seva feina com a tècnics en els teatres, s'incorporaren després els il·luminadors Agustín Lahuerta i Joan Escrichs i el maquinista de llarga experiència Lluís Alba.

En els cursos CEMED, a més d'altres professors de l'escola, hi participaren Carlos Aladro, Carme Àngel, Jordi Balcells, Magda Bosch, Robert Collvinent, Albert Sarró, Joan Font —exalumne i líder de Comediants—, Carme Carrió, Pia Vilarrubias i Carme Fernández. En la nova secció de Llenguatge Audiovisual, el pioner fou Pere Portabella, responsable dels primers cursets de cinema, però la secció l'organitzà Joan-Enric Lahosa —un crític de cinema que va fer aviat una de les matèries teòriques comunes i va acabar dirigint tallers d'interpretació— amb altres professors de la casa, sobretot Antoni Chic, i amb la incorporació dels tècnics de càmera, so i editatge Xavier Manich, Josep Martínez Ribot, Enrique de la Riba i Francesc Giménez Camí, coordinats per Miquel Bonastre, qui arribà a ser el responsable de tota la infraestructura tècnica de l'Institut.

La secció de Titelles començà a rutllar modestament, com un apartat de la Biblioteca-Museu, sota la responsabilitat de Joan Baixas, substituït aviat per Jordi Coca, per raó dels compromisos professionals d'aquell amb La Claca. Els primers a fer classes sobre la matèria foren Joan Andreu Vallvé —també professor a Escenografia— i el marionetista anglès

Classe d'Escenografia.

A l'esquerra, Joan Abellan i Joan Guillén, aleshores alumnes; a la dreta, Josep Massagué, I. Pericot i F. Puigserver.

A. Chic, Agustín Lahuerta, Josep Martínez Ribot, Anthony Madigan, Francesc Nel·lo, Iago Pericot, J. A. Vallvé, Coralina Colom, Josep M. Arrizabalaga, Fabià Puigserver i Guillem-Jordi Graells. D'esquena, Manuel Serra.

J. Montanyès, Joan-Enric Lahosa, Xavier Manich, Miquel Bonastre i Carlota Soldevila.





Joan Baixas.

Harry Vernon Tozer.

Klara Kmitto.

Harry Vernon Tozer, ajudat per Rolf Olden. Quan es va posar en marxa l'Escola de Titelles, s'hi afegí Josep Maria Carbonell, procedent d'una de les companyies que havien renovat aquest sector escènic.

A Dansa, la diversificació de l'escola en seccions, l'ampliació de cursos i la renovació de mètodes provocaren un gran creixement de personal. A partir de la jubilació de Joan Magriñà i després de diversos tempteigs, Bonnín confià la reestructuració a la professora polonesa Klara Kmitto. En la secció de Dansa Clàssica, s'hi van produir primerament les breus incorporacions d'Alfons Rovira i de Pilar Llorens, *Pastora Martos*, a més de la de Conchita Martínez, més prolongada. Amb la renovació de plantejaments, Bogumil Sliwinski, Leszek Czarnota —aquest més especialista en mim— i Janusz Smolenski, tots tres polonesos, determinaren unes directrius que més endavant va continuar Barbara Kasprowicz, responsable posterior de la secció. També s'incorporaren professors catalans: Jordi Ventura, Ramon Solé, Esteve Brunat, Neus López-Llauerder, Núria Piera i Josep M. Escudero. Al final del període, s'establí un conveni amb Cuba que comportà la contractació d'un professor invitat cada any; la primera fou Margarita Urbino.



La secció de Dansa Espanyola, reforçada i convertida ràpidament en autònoma, fou dirigida per Rosario Contreras, i hi continuaren de professores Cristina Guinjoan, Maria Rusca i Palmira Alcoverro. Tot i que eren menys nombroses, també hi havia noves incorporacions: Mercè Falcó, Emma Maleras —que a més feia cursos oberts de castanyoles—, José Sancho, Fernando Rodríguez i Manuela Rodríguez, alguns d'ells especialistes en folklore.

La secció de Dansa Contemporània fou la que tardà més a concretar-se i a adquirir per-

Emma Maleras.

Miguel Montes, Manuel Serra i A. Vallvé.

José Laínez i Conchita Martínez.



sonalitat diferenciada. El primer professor de l'especialitat va ser José Laínez —procedent de la companyia navarresa Anexa—, que fou seguit anys després per Giancarlo Bellini, qui fixà les bases de la nova especialitat, la qual desenvoluparen Marcela Aguilar i Gerard Collin. La secció s'estructurà autònomament amb la incorporació de Gilberto Ruiz Lang, qui en fou el cap, i Avelina Argüelles. L'ampliació docent que suposaven totes aquestes altes exigí l'augment del nombre d'instrumentistes acompanyants. A les germanes Concepció i Lluïsa Pujol, s'hi afegiren successivament M. Lluïsa Barquet, Rosa Mitjana, Maria Obradors i Montserrat Ribó com a pianistes i Antonio Zarco com a guitarrista. En canvi, les matèries teòriques, exercides als primers anys per Alfons Puig, no continuaren la mateixa línia de renovació. L'altra incorporació fonamental a Dansa, el 1975, va ser Miguel Montes —secretari per delegació de l'Escola—, qui tingué cura de coordinar uns ensenyaments cada cop més amplis i complexos.

En el complex de la Biblioteca-Museu, sota la direcció eficaç de Xavier Fàbregas —qui, no-



minalment, només dirigia una secció—, l'antic secretari Montserrat Galmés fou nomenat conservador del Museu, ajudat per Joaquín Alcalá, i el professor Bartomeu Olsina, responsable de relacions exteriors. Rosa Granés n'era l'arxivera, i Candelària Roig, la responsable de la biblioteca escolar; a l'especialitzada, Anna Vázquez s'hi incorporà en aquests anys i posteriorment ho féu Montserrat Ferrer. Àngel Carmona ingressà com a investi-

gador i Jordi Coca, exalumne, començà en tasques de catalogació, continuà com a responsable de Titelles i després diversificà la seva tasca, que se centrà sobretot en l'organització d'activitats. Francesc Castells s'hi incorporà com a responsable de les publicacions quan el volum d'aquestes exigí algú especialitzat. La nova secció de Cinema fou dirigida pel crític i investigador Miquel Porter-Moix, auxiliat de seguida per Maria-Antònia Aloguin en les tas-



Miquel Porter-Moix
i H. Bonnín.

Bartomeu Olsina,
Catalina Sierra,
A. Vázquez, M. Galmés,
Justino Guitiérrez,
Irene Peypoch,
Francisco Rivilla,
M. Serra, H. Bonnín,
Rosa Granés, F. Roda,
F. Coscolla, X. Fàbregas,
Candelària Roig i
Montserrat Ferrer.

G. Clusellas, H. Bonnín,
Frèsia Coscolla –la
persona homenatjada–,
Neus Pérez, Concepció
Crehuet, Jordi Coca,
Francesc Castells,
Dolors Metons,
Albert Boadella i
Anna Vázquez.

ques d'investigació i documentació, i per Josep del Castillo. Més endavant, amb la incorporació d'Irene Peypoch, s'inicià un nou mètode de catalogació dels fons, per Glòria Guerrero i Catalina Sierra.

Pel que fa al personal d'Administració i Secretaria, a més de Frèsia Coscolla, s'incorporaren Neus Pérez Bosch a les escoles i Francesc Galmés al Museu, aviat sota les ordres de M. Dolors Metons, delegada d'Intervenció. Manuel Serra, amb una llarga trajectòria com a gestor de grups independents, esdevingué responsable del Departament d'Activitats Escèniques, professor de producció i gestió teatral. Una incorporació singular fou la de Montserrat Agell, per encarregar-se de les relacions públiques i amb la premsa, constants a causa de l'alt grau d'activitat.

En el personal de serveis, sempre insuficient, s'hi registrà l'alta de Joan Subatella, i en els subalterns, la diversitat d'edificis obligà a ampliar-ne el nombre, sota la responsabilitat respectiva de Ricardo Espinosa (Elisabets), Francisco Rivilla (Palau Güell) i Gabriel Clusella (Lastortras), amb persones de tan llarga vinculació com ara Justino Gutiérrez, Antonio Villamañán, Vicenç Ibáñez, Lluís Manzanal, Joan Sagarra, Concepció Crehuet, Pasquala Arrufat i Ascensión Paisal, entre molts d'altres.



Canvis i ampliació dels ensenyaments

En la lliçó inaugural del seu primer curs com a director, el novembre de 1970, Hermann Bonnín anuncià les directrius bàsiques que havien de presidir la reforma pedagògica que es volia emprendre: adopció de l'estructura en tres cicles pròpia de l'ensenyament universitari (tal com preveia la recent Llei general d'educació), creació de noves especialitats, ampliació dels horaris de classe, obertura als «nous oficis teatrals» i homologació amb els criteris més avançats dels centres estrangers. Aquell mateix curs, ja es posà en pràctica la primera novetat a l'Escola d'Art Dramàtic, la creació d'un primer curs comú i selectiu, després del qual hi hauria els dos cursos d'especialitat (Interpretació, Escenotècnia i la nova d'Arts Dramàtiques) que integrarien les tres diplomatures. Hi havia assignatures troncal, específiques i optatives.

Però els anys immediats, aquesta primera visió fou sotmesa a revisió i, a més, l'experiència del curs comú —14 matèries (algunes subdividides) a fer en 20 hores de classe setmanals!— i l'escassa viabilitat de la nova secció d'Arts Dramàtiques, massa polivalent (Direcció Escènica, Dramatúrgia, Crítica i Investigació), van menar a una nova estructuració de l'escola, en la qual es van mantenir les dues especialitats tradicionals i es va temptejar més lentament la creació de noves seccions. Al llarg de la dècada se'n crearen cinc, de dos cursos de durada cadascuna, que no van arribar mai a homologar-se en extensió ni en titulació amb les dues ja existents. Pel que fa als estudis de segon cicle, no passaren de ser unes reiterades experiències pilot, perquè l'Institut no disposava de capacitat decisòria sobre aquesta qüestió.

Una altra novetat introduïda immediatament va raure en la limitació del nombre de places als primers cursos, la qual cosa comportava l'establiment de proves de selecció, que tingue-

Ubú rei (1973).





ren un rigor i una configuració molt diversa segons les especialitats. Amb els anys, s'adoptà la fórmula del curset intensiu, que permetia una observació més afinada dels aspirants. D'altra banda, amb l'ampliació d'ensenyaments i la complicació dels aspectes organitzatius, es féu necessària una supervisió general de les especialitats de l'Escola Superior d'Art Dramàtic, que

Tartuf (1977), amb els professors Graells, Melendres i Montanyès fent d'actors per cobrir les baixes d'uns alumnes.

Non plus plus (1972), taller origen dels Comediants.

fou assumida per una Comissió Coordinadora d'Estudis, de la qual formaren part alguns dels professors més significatius (Montanyès, Boadella, Puigserver, Melendres, Soldevila, Sanchis, Pericot, Lahosa).

A la secció d'Interpretació, el pla d'estudis experimentà canvis constants al llarg de la dècada. De fet, hom partia de la premissa d'una revisió sistemàtica a partir de la pràctica, amb participació de professors i alumnes en la crítica i millora del sistema. La tendència bàsica en l'evolució parteix des d'un plantejament carregat de matèries teòriques i tècniques, amb una absència total de pràctiques (enteses com els antics muntatges presentats al final del trimestre i del curs), cap a una estructura centrada en un gran bloc central (precisament, el nou concepte de «taller de pràctiques», primerament col·lectives, després dirigit per un professor) entorn del qual s'articulen un petit bloc de matèries teòriques, els dos blocs de matèries tècniques (cos i veu) i el de matèries auxiliars (molt diverses segons el moment).

La transició entre aquests dos pols és constant, de manera que resulta impossible parlar de plans d'estudi diferents, tot i que divergeixin tant en els extrems. Encara que resulti difícil d'identificar —si no es tenen en compte els passos intermedis— el pla de 1979-1980 era conseqüència de l'evolució del pla 1970-1971. Potser l'únic canvi cabdal que hi va tenir





lloc, pel protagonisme que aniria prenent, va ser la introducció del concepte «taller de pràctiques» (a partir de l'experiència dels *workshop* ja practicats a l'EADAG una dècada abans). Quant als dos blocs tècnics, el de cos i el de veu, eren integrats per diverses matèries. El primer comprenia: expressió corporal, mim, dansa, ritme, plàstica. El segon: so, expressió oral, lectura, dicció, música. També el nombre i la denominació d'aquestes matèries varia amb els anys. Semblantment respecte de les teòriques: literatura dramàtica, teoria de les arts, teoria i història de la representació, arrels del teatre, teoria de l'art i de la comunicació, anàlisi de textos, etc.

A la secció d'Escenografia, els canvis foren semblants, però foren incorporats d'entrada i foren més estables al llarg de la dècada. Després d'utilitzar durant uns primers cursos el nom d'«Escenotècnia» (que volia fugir de la denominació habitual), la secció retornà al nom original. Bàsicament, però, fou abandonada la metodologia tradicional, basada encara en el concepte il·lusionista de les superfícies planes pintades, per entrar en el nou món de l'espai escènic, el figurinisme, la màscara, la caracterització, les tècniques de muntatge, la plàstica i l'estilització. Es mantingueren les classes de perspectiva i dibuix tècnic i s'adoptaren algunes matèries teòriques comunes amb interpretació o pròpies. Les pràctiques, a més de ser incloses en la majoria de matèries, tenien la seva àrea específica, el taller laboratori. Quan els tallers d'interpretació passaren a ser dirigits per professors i es convertiren, a tercer curs, en el muntatge d'un espectacle, les pràctiques van ser comunes entre ambdues especialitats, no sense tensions per la sensació dominant a Escenografia que els calia treballar segons les necessitats dels d'Interpretació i no per interès propi.

La nova secció d'Arts Dramàtiques fou de vida efimera. Després de dos cursos hom comprovà que era una síntesi massa eclèctica d'especialitats diverses i fou reconvertida en secció de Ciències Teatral, prefiguració d'un futur segon cicle d'ensenyaments de l'Institut, el de Llicenciatura. En el curs 1973-1974, el nou equip de professors experimentà amb els alumnes procedents d'arts dramàtiques el futur pla, estructurat entorn de quatre àrees: Dramatúrgia, Crítica, Investigació i Direcció Escènica. Els treballs eren en forma de seminaris monogràfics i cursets complementaris, i s'obriren a un nou alumnat al curs següent. Després de dos anys amb aquesta estructura universitària (però sense cap validesa oficial dels ensenyaments), hom detectà que



la demanda fonamental que es presentava era respecte a direcció escènica. Fou reestructurat novament el pla, i el curs 1976-1977 s'inicià un programa de dos anys d'aquesta especialitat, que tampoc no arribà a funcionar prou satisfactòriament, per la qual cosa la secció entrà novament en crisi d'identitat. Mentre s'analitzava el seu futur, per mitjà d'una vinculació més estreta

Taula rodona sobre el teatre portuguès, a la secció de Ciències Teatral.

amb el Centre d'Estudis i Documentació de l'Institut, arribà el cessament de Bonnín, de manera que quedà ajornada la solució al replantejament general del pla d'ensenyaments.

El curs 1971-1972 s'inicià en pla pilot el Curs d'Educació pel Moviment, l'Expressió i la Dramatització (CEMED), en col·laboració amb l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma. El curs volia donar resposta a la necessitat de professors preparats per fer les noves matèries d'expressió introduïdes en els diversos nivells educatius per la Llei general d'educació. En anys successius, el curs es mantingué amb una resposta excel·lent per part dels mestres, fins al punt que es configurà una futura secció de Pedagogia per a l'Expressió, que havia de formar pedagogs en tots els àmbits, des de les matèries d'expressió de l'ensenyament bàsic fins al professorat de l'Institut mateix. Però, semblantment al cas de ciències teatrals, la manca de desenvolupament de la Llei en aquest aspecte impedí que l'Institut avancés en aquest terreny. Per tant, es mantingué només la realització anual del curs CEMED fins que la demanda per part dels ensenyants començà a davallar ostensiblement. Cap al final, les matèries de pedagogia havien quasi desaparegut, de manera que era una mena de curs d'iniciació a les tècniques teatrals.

El curs 1971-1972 mateix començaren a realitzar-se uns cursos de llenguatge cinematogràfic que, dos anys després, s'ampliaren en el Curs d'Iniciació a la Pràctica del Llenguatge Audiovisual (CIPLA), que partí d'uns criteris i utilitat cinematogràfic específics per incorporar-hi ràpidament la tecnologia del vídeo i esdevenir el substitutiu d'una escola de televisió i vídeo. Sobretot d'ençà que disposà d'un utilitat i instal·lacions adients, el CIPLA tendí a ampliar el seu abast, s'estructurà en dos cursos o nivells i intervingué en les altres activitats relacionades amb el medi: per exemple l'enregistrament en vídeo d'espectacles o l'ús de la tecnologia com a eina pedagògica de les altres especialitats, sobretot d'interpretació.

Igualment, el curs 1971-1972, el mim polonès Leszek Czarnota professà diversos cursos oberts d'expressió, mim i pantomima, que en anys successius assumí Pawel Rouba, qui aviat s'incorporà com a professor fix també a interpretació. L'èxit d'aquests cursos oberts conduí a la creació el 1976 d'una nova secció, sota la denominació d'Escola de Mim i Pantomima, integrada per dos cursos, la qual tingué una gran acollida i rebé, consegüentment, un alt

Seminari de veu amb André Roos. Entre els assistents, Joan Font i Albert Boadella.

Un curs de veu a càrrec de Roy Hart.

percentatge de demandes procedents de fora, fins al punt que fou necessari limitar el nombre de places destinades a alumnes estrangers.

Tot i que la secció de Titelles, inicialment, formava part de la Biblioteca-Museu, encarregada de recollir documentació i d'organitzar activitats, el 1974 es programà un primer curs de titelles i marionetes. El curs 1974-1975 es creà un taller de marionetes estable, i dos cursos després passà a ser l'Escola-Taller de Titelles i Marionetes, amb dues seccions autònomes, un taller de marionetes de fil, de vinculació lliure i indefinida, i una escola de titelles estructurada en dos cursos, que ensenyava més àmpliament totes les tècniques de l'especialitat i alhora recollia l'experiència del moviment innovador que es produïa en paral·lel.

Dins aquest tan esmentat curs 1971-1972 s'oferí també un curset d'expressió oral amb el professor André Roos, que es repetí en el curs següent i al qual se n'afegí un altre, professat per Roy Hart. D'això sorgí la renovació de les tècniques de treball de la veu, aplicades immediatament a la Secció d'interpretació. A més, al curs 1974-1975 es programà un curs obert d'expressió oral, que es repetí en anys successius, amb tendència a ampliar el nombre d'hores i matèries, fins arribar a la creació de l'anomenada Escola de Veu, estructurada en dos nivells, cap al final de la dècada.

A més a més d'aquests nous estudis, tots ells amb tendència a convertir-se en ensenyaments regulars i equiparats a les especialitats tradicionals, l'Escola Superior d'Art Dramàtic organitzà, mitjançant una secció o un departament de cursos oberts, una oferta diversa de cursets i seminaris, sovint embrió de futures seccions o estudis més amplis. Cal destacar-ne els cursos anuals de maquillatge, de producció i gestió teatral, de Comedia dell'Arte, de temes històrics o crítics (Brecht, Artaud, teatre document, Meyerhold, etc.), de màscara i gag i de tècniques de circ, entre d'altres. Durant diversos anys també es programaren cursos d'història del teatre català (embrió d'un departament d'història del teatre que no arribà a quallar), i d'una manera més esporàdica cursos d'iniciació, en forma de cursos d'estiu o de l'anomenat Curs d'orientació teatral (COT).





Un taller de dansa clàssica, el 1977, amb la futura professora Elisenda Castell.

A l'Escola Superior de Dansa, les reformes trigaren una mica a aplicar-se. En primer lloc, subsistia la presència i el mestratge indiscutit de Joan Magriñà, i, al mateix temps, era difícil trobar al país qui pogués encarregar-se de la nova planificació. Tanmateix, a escala teòrica, es dissenyà des d'un principi una nova estructura, en la qual s'ampliava a set els cinc cursos existents i es preveia una diversificació d'especialitats i l'establiment d'un curs preparatori i tres graus successius de dos cursos cadascun. Aquesta fórmula es fixà el curs 1972-1973 (el primer en què s'arribava a 7è curs), amb quatre departaments i especialitats: Clàssic, Espanyol, Dansa Popular i Dansa Moderna, reforma que també es va aplicar els anys posteriors. De fet, l'especialitat de Dansa Popular no s'arribà a independitzar mai de la d'Espanyol, i la de Contemporani (nova denominació que substituïa el terme «modern») existí sense reconeixement oficial ni titulació.

En la secció de Dansa Clàssica es començà tímidament, amb cursets del mètode Vaganova i d'algun professor polonès, fins que el curs 1974-1975 s'encomanà a Klara Kmitto la reorganització pedagògica de l'Escola i es constituí una Comissió Rectora, integrada també pels caps d'Espanyol i Contemporani. Amb la incorporació de Miguel Montes com a secretari de l'Escola el curs següent, s'aplicà progressivament un nou pla, amb tres cursos comuns, un quart preparatori d'especialitat, i tres més d'especialització, en què els alumnes s'adcrivien a un dels tres departaments. Per als alumnes de Contemporani era possible l'accés directe al quart curs preparatori, un cop superades unes proves de convalidació. Les proves d'admissió a l'Escola, més simples que no les d'admissió a Art Dramàtic, seguien la tècnica de l'audició eliminatòria.

La renovació metodològica tingué com a principi assegurar una base sòlida de dansa clàssica en els cursos comuns, complementada amb unes primeres matèries de dansa espanyola i contemporània, acrobàcia, formació musical i algunes sessions teòriques. En el curs preparatori d'especialitat els alumnes ja aprofundien la seva futura dedicació, tot i que es mantenia la preponderància del clàssic; en els cursos d'especialització, les matèries se centraven quasi absolutament en la tècnica o tècniques pròpies. La presència d'un equip ampli de professors polonesos comportà una adscripció a l'escola russa, més o menys evolucionada, aspecte que només fou enriquit matisadament quan es va iniciar el conveni amb

Una classe de dansa jazz, amb Lynn MacMurray.



Cuba, ja que els professors d'aquesta procedència eren de la mateixa escola, en aquest cas evolucionada a partir del mestratge d'Alicia Alonso.

A la secció de Dansa Espanyola, la renovació fou menor, deixant de banda el reforç de base clàssica que s'hi introduí. Efectivament, aquí resultava impracticable acudir a especialistes foranis, ja que el nivell de la secció no era bàsicament diferent del de la resta d'escoles públiques i privades de l'Estat espanyol. En canvi, s'ha de destacar la incorporació de la nova metodologia de castanyoles elaborada per Emma Maleras i l'ampliació esporàdica de les matèries de Dansa Folklorica a aspectes poc habituals (jota, dansa basca). Com ha estat dit, no prosperà la primitiva idea de generar una nova secció de dansa folklorica catalana. Les nul·les perspectives de professionalisme i la tasca supletòria que continuaven desenvolupant els esbarts limitaren aquesta possibilitat.

La secció de Dansa Moderna o Contemporània es gestà amb lentitud i s'inicià —com la majoria de noves seccions d'art dramàtic— per mitjà de cursets. En els primers anys, hi participaren Gerard Collin (dansa jazz), Kjersti Engebriqsten (mètode Martha Graham), Kathleen d'Épinoi (dansa moderna) i José Laínez (creació col·lectiva), que fou el primer a incorporar-se d'una manera estable i a introduir les noves tècniques en l'ensenyament regular. Després, amb ell i Giancarlo Bellini, es començà a estructurar una secció diferenciada, que avançà amb els professors Marcela Aguilar i Gerard Collin. De tota manera, els estudis diferenciats —encara que no oficials— no començaren fins al curs 1977-1978, amb la incorporació de Gilberto Ruiz Lang. L'equiparació plena de la secció no va arribar, però, fins al període següent, amb la nova estructuració dels ensenyaments.

A més dels esmentats, l'Escola Superior de Dansa oferí també nombrosos cursos de reciclatge, de tècniques específiques i, per primer cop, de pedagogia de la dansa, tant per a alumnes postgraduats com per a professionals en exercici.

Tota aquesta renovació i ampliació dels ensenyaments, en ambdues escoles, es dugué a terme amb una participació força activa de l'alumnat. Els primers anys, s'instituiren unes sessions conjuntes de professors i alumnes per a la reflexió i anàlisi, complementades amb «convivències». Amb això, canvià substancialment el clima de treball i la relació docent-



Exercicis d'improvisació, amb membres del grup Anexa.

Cercavila per la Rambla amb motiu del Dia Mundial del Teatre de 1976.

deixeble de les etapes anteriors, que va esdevenir més oberta i enriquidora, però també més polèmica i fins conflictiva. D'altra banda, a mesura que avançà la dècada i amb la influència de l'agitació col·lectiva que vivia la societat els darrers anys del franquisme i primers de la transició política, aquestes formes de relació, reflexió i anàlisi derivaren cap a un funcionament de caràcter més assembleari, que ho qüestionava quasi tot i exigia cotes més altes d'autogestió per part dels alumnes.

El bienni 1974-1976 esdevingué especialment significatiu, per tal com s'arribà a l'aprovació per assemblea dels canvis dels plans d'estudi, l'acceptació de la coexistència de plans paral·lels i fins i tot contradictoris i el qüestionament d'alguns professors. Fou l'apogeu de l'anti-academicisme, el menyspreu per l'escolaritat i els títols, la defensa de la vinculació operativa i del *self-service* dels alumnes. S'iniciaren experiències com ara els tallers dirigits per un equip



interdisciplinari de professors i la integració dels alumnes, per a les pràctiques, en grups i companyies independents, que havien de convertir-se en escoles pràctiques en règim de tutoria.

Els anys següents, la situació retornà lentament a vies més convencionals, però la sotragada havia estat significativa, ja que a més de reflectir una situació inquieta exterior, exemplificava el canvi profund que l'ensenyament havia experimentat a l'Institut en aquells primers anys del nou equip, fins al punt que la imatge de «conservatori» amb què aquest s'havia trobat havia esdevingut tan remota com insòlita.

La descentralització: Terrassa i Vic

Un cop en marxa la reforma i ampliació dels ensenyaments i endegada la renovació dels àmbits d'investigació, documentació i difusió, l'equip del nou Institut que anava configurant-se començà a reflexionar sobre l'abast real del projecte en execució. I una de les primeres constatacions fou la de la limitació de la seva dimensió real, si més no en algun aspecte. El lligam establert amb el món del teatre independent era tan fort que aviat es palesà que, mentre que Barcelona i la seva àrea immediata (l'Hospitalet, Cornellà, Badalona) —nucli indiscutit del moviment— havien aconseguit «ocupar» per la via pacífica la històrica institució, els beneficis d'aquest canvi sobre alguns dels nuclis comarcals més actius —Terrassa, Sabadell, Granollers, Vic, Mataró, Reus, Girona, per esmentar els més evidents— eren molt limitats.

L'àmbit estrictament «provincial» de l'Institut no podia resoldre gaire qüestions en alguns d'aquests casos, però dins d'aquest territori reduït hi havia, tanmateix, moltes possibilitats d'acció. I atesa l'evidència que, en la mesura de les possibilitats, la gent de comarques ja anava a Barcelona, si hom volia millorar aquesta relació només hi havia una sortida; anar-se'n des de Barcelona cap a les comarques, pensar en la descentralització. Novament, Xavier Fàbregas fou una peça clau d'aquesta voluntat comarcalista. Des de feia anys —d'ençà que s'encarregava de la crítica teatral a *Serra d'Or*— estava acostumat a desplaçar-se als llocs més inversemblants, sempre amb el seu inseparable fotògraf, Pau Barceló, per deixar constància de l'activitat teatral no barcelonina.

Per diverses raons, l'experiència pilot se centrà a Terrassa: hi havia una bona tradició i activitat, alguns noms de gran prestigi —l'indiscutible Feliu Formosa, el jove Pau Monterde—, un ajuntament ben disposat, era molt a la vora de Barcelona i amb bones comunicacions. Això darrer va ser fonamental ja que, en una prime-

La façana de l'edifici del carrer de Sant Pau, a Terrassa.





Pau Monterde,
responsable del
Centre del Vallès.

Josep M. Casanovas,
Feliu Formosa i Marissa
Josa en el muntatge del
grup El Globus, *L'oncle
vània*.

ra fase, era obvi que molta de la gent necessària per a l'experiència s'hauria de desplaçar regularment des de Barcelona. I així, el gener de 1974 començava a actuar el Centre Comarcal del Vallès de l'Institut del Teatre, situat en uns locals del carrer de Sant Pau, i només amb el primer curs d'interpretació. A més dels esmentats, la resta del professorat l'integraven Josep M. Casanovas (dicció), Joan Casals (música), tots ells vinculats a la companyia El Globus, i professors barcelonins (Coralina Colom, Pawel Rouba i Josep M. Damaret). Més endavant, s'hi incorporaren Agustí Humet, Marissa Josa i Àngels Poch.

Dos cursos després, el novembre de 1976, s'inaugurava el Centre Comarcal d'Osona, situat a Vic successivament al col·legi dels Maristes, a la Casa Comelles i al passatge de Puigporret, amb un mecanisme molt similar. També havia comptat la tradició —en aquest cas representada per la companyia La Gàbia—, que fornía els primers noms necessaris: Lluís Solà i Joan Anguera. Aquest cop, els desplaçaments dels «barcelonins» eren una mica més llargs i això provocà ràpidament la recerca de professorat local, tot i que —per limitacions pressupostàries— calgué fer-ho mitjançant fórmules poc ortodoxes (diversos professors cobraven d'un únic sou nominal). S'hi incorporaven, així, Montserrat Grau, Ramon Vila, Josep Vernis...

Des d'un principi, i a més de l'activitat docent, hom considerà els centres comarcals com un nucli d'animació teatral, conjuntament amb les companyies «associades» (sempre oficialment) El Globus i La Gàbia. Les pràctiques i el suport logístic estaven més o menys assegurats amb aquesta col·laboració i, ben aviat, als únics estudis regulars, els d'interpretació, s'hi afegí l'organització de cursets, sobretot d'iniciació i per a escolars, tant a la ciutat seu del centre com en altres poblacions de l'àmbit comarcal: Rubí i Sabadell, en el primer cas; Torelló, Manlleu, Tona i Centelles, en el segon. Lentament, i sempre amb un estira-i-arrotonsa entre la Diputació i els ajuntaments respectius, foren dotats d'elements de treball.

Amb un nivell de resultats docents un xic inferior al de Barcelona —per la manca de professorat suficient i per la menor demanda, que impedia de ser massa estrictes en les proves

Una classe de Coralina Colom a Terrassa.

Inauguració del Centre d'Osona. Lluís Solà, responsable del centre, n'exposa els projectes.

d'admissió—, els resultats foren tanmateix positius, especialment en relació amb la dinamització de l'entorn, el reciclatge i el rejueniment de les companyies independents i els grups d'aficionats de la comarca i per l'empenta que, de retruc, experimentaren les companyies annexes, encara que patissin la multiplicació d'esforços dels seus membres més conspicus.



De les dues experiències en sortí un disseny teòric d'extensió en la planificació del futur teatral a Catalunya, que s'elaborava aleshores a l'Institut. Per a una segona fase es preveïeren els centres de Mataró i Granollers, es va deixar per a la tercera —quan l'Institut ja fos l'òrgan tècnic assessor de la Generalitat— els de Reus, Girona i Lleida. Però d'aquesta previsió només s'encetaren els contactes a Mataró i Granollers. A la darrera ciutat, fins i tot començà a funcionar el Centre del Vallès Oriental mantingut només per l'Ajuntament —tot i que l'Institut li cedí, més o menys d'amagat, el professor Frederic Roda i Fàbregas—, però la Diputació que mantenia la Generalitat provisional no en volgué saber res. I aquells plausibles plans de continuïtat de la descentralització moriren, com altres iniciatives d'aquells anys carregats d'esperança i decepció. De fet, moltes de les previsions de dinamització territorial, consolidació de nuclis existents i articulació de xarxes encara queden pendents després de més de trenta-cinc anys d'haver estat formulades o s'han resolt, parcialment, en dates prou recents.



El CEDAEC, nou concepte d'investigació i documentació

Vençut el perill de desmembrament de la Biblioteca i el Museu per constituir un centre a part que continuaria dirigint Díaz-Plaja, Bonnín, que havia vist clarament que aquesta amputació hauria truncat un àmbit fonamental d'acció a la institució, havia de demostrar que aquell era també un objectiu prioritari. En l'al·ludida lliçó inaugural del curs 1970-1971, doncs, dedicà una part al tema, remarcant la necessitat d'investigar, de reprendre les edicions, i parlant per primer cop del concepte de *centre de documentació*, com a idea que superava la visió clàssica de dipòsit de llibres i amuntegament d'objectes més o menys pintorescos.

El nou sotsdirector, Frederic Roda, suggerí al director el nom de Xavier Fàbregas com a responsable de la nova orientació en aquest apartat. La tria va ser encertada i, en els primers anys d'activitat, Fàbregas aconseguí de plantejar una nova manera de fer, tot i que l'equip humà dedicat a aquestes tasques sempre fou força reduït. Actuant sota la denominació de Biblioteca-Museu (de vegades, amb l'afegit d'Arxiu), el centre començà a orientar-se a partir de les directrius modernes que els responsables coneixien en les reunions internacionals de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS), de la qual l'Institut formava part i on es va reprendre una participació activa.

En primer lloc, calia redescobrir —pràcticament, desenterrar— els fons que es posseïen i mirar d'ampliar-los. Només un exemple: en iniciar les obres d'habilitació d'Elisabets aparegueren a les golfes un centenar de caps que contenien l'Arxiu Tomàs, integrat per l'amplíssima documentació arreplegada per aquest crític. Un equip de becaris s'encarregà d'ordenar-ho i començar-ne la catalogació. Però durant anys, per racons i raconets del laberíntic Palau Güell, aparegueren altres fons, en un lamentable estat de conservació i als quals mai ningú no havia dirigit un ull crític o, almenys, encuriósit.

D'altra banda, era evident que calia contribuir a l'ampliació d'aquests fons, sobretot en allò referent a la documentació més recent, gairebé inexistent. Fàbregas, i altres noves incorporacions de la casa, es mogueren i aconseguiren un bon resultat. En anys successius, hi ingressaren la col·lecció de miniatures escenogràfiques de Jaume Respall, els arxius d'Adrià Gual i d'Enric Giménez, la biblioteca i arxiu de Josep Santpere, els fons escenogràfics de Ramon Batlle, Joan Morales i Artur Carbonell, el material supervivent dels titellaires Vergés, Anglès i Didó, les marionetes de Harry Tozer, l'arxiu de Francesc Curet, tota la documentació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, la col·lecció Arellano de màquines cinematogràfiques i gramòfons i un bon nombre d'altres llegats i donatius menors.

Teresa Matas i Joan Abellan classifiquen els fons de l'Arxiu Tomàs.

Presentació de la col·lecció Arellano d'aparells cinematogràfics i fonògrafs.



Preocupat per la manca de textos teatrals catalans del moment —la majoria no editats—, Fàbregas s'inventà un Fons de Teatre Contemporani Inèdit on els autors dipositaven còpies mecanografiades de les seves obres, que, així, accedien més fluïdament als seus principals destinataris, ja que ben aviat es va convertir en lloc de consulta obligat per a companyies i directors. La Biblioteca, altrament, fou actualitzada amb l'adquisició dels llibres disponibles en el mercat i dels quals estava molt mancada per l'escassa política d'adquisicions de l'etapa anterior. Igualment, s'amplià notablement la subscripció a revistes estrangeres, un extracte de les quals era incorporat al butlletí informatiu. També s'hi racionalitzaren les prestacions de les dues biblioteques existents: es van traslladar d'Elisabets al Palau Güell els volums de consulta més especialitzada, es va donar a la d'Elisabets un caràcter auxiliar de l'ensenyament i es va millorar el sistema de préstec. S'hi introduí,



alhora, el servei de reprografia, fins aleshores inexistent, i s'atengueren peticions de fotocòpies per correspondència.

Amb tota aquesta activitat, les tasques de recerca quedaven reduïdes —i centrades— en els fons que s'anaven redescobrint o adquirint. També en la preparació prèvia al muntatge d'exposicions i activitats, la realització d'algunes de les quals sorgia, precisament, del fet de disposar d'aquells materials. De tota manera, Fàbregas aconseguí de trobar el temps per utilitzar aquell gavadal d'informació que descobria en les seves investigacions personals, que donaren lloc a un considerable seguit de publicacions en forma de llibres i articles durant aquests anys. A mesura que disposà d'un mínim equip, hi delegava el seguiment de les tasques documentals i es podia tancar en el seu minúscul despatxet a enllestir una crítica, un article, un capítol de llibre. Només una petita part d'aquesta producció, estimulada pel seu contacte amb aquells testimoniatges del passat, remot o recent, del nostre teatre, veié la llum en les publicacions de l'Institut —represes i assessorades per ell— potser per no aclaparar ningú amb el seu protagonisme, que hauria pogut ser absolut.

A més d'estimular la realització de treballs per part d'altres membres del centre —Jordi Coca, Anna Vázquez, Miquel Porter-Moix i Irene Peypoch, entre d'altres, en realitzaren i publicaren en aquests anys—, en generarà també a partir de la convocatòria de diversos premis i beques. El 1971, els premis Escola Catalana d'Art Dramàtic, Maria Morera i Josep Pous i Pagès. Dos anys després, les borses d'estudi per commemorar el 60è aniversari de l'ECAD. El 1975, el Premi Àngel Guimerà; tots dedicats a l'estudi d'aquestes figures. En l'apartat de premis, tingué un altre caràcter la convocatòria, el 1976, dels premis Ignasi Iglésias, per a textos teatrals inèdits, i Josep M. de Sagarra, per a projectes de muntatge. El primer era presentat com una reinstauració del premi atorgat per la Generalitat fins al 1938 i cobria el buit deixat per la desaparició d'alguns premis per a textos teatrals concedits fins uns anys abans. El segon pretenia estimular a la vegada directors i col·lectius com a promotors de noves realitzacions escèniques.

A partir que els indicis de canvi polític foren prou evidents, Fàbregas i la resta del centre col·laboraren amb Bonnín en l'elaboració dels documents amb els quals l'Institut contribuí al Congrés de Cultura Catalana, i que eren un embrió d'estructura teatral per a Catalunya. Això es completà amb la preparació d'una exposició i un llibre que havien de recollir l'acció de la Generalitat republicana en relació amb el teatre. Fàbregas influí molt sobre el fet que Bonnín —desvinculat progressivament dels avenços de la renovació pedagògica, que havien adquirit la seva pròpia dinàmica— centrés els darrers anys de la seva direcció en aquest vessant, acumulant esforços en el convenciment, a dins i a fora de la institució, de la prioritat d'aquesta línia d'actuació.

A poc a poc, les activitats de la Biblioteca-Museu s'estructuraren en seccions temàtiques, algunes de les quals foren batejades amb noms al·lusius. Així, la de teatre, amb el de Marc Jesús Bertran. La de titelles i marionetes, com hem vist, fou l'embrió d'una nova secció dedicada a l'ensenyament d'aquesta forma d'espectacle. Però la novetat substancial residí en la creació de la Secció de cinema Fructuós Gelabert, el 1974, que permeté la incorporació de Miquel Porter-Moix i altres especialistes, inicià una filmoteca, ordenà i catalogà els fons

Les sales del Museu del Cinema, als soterranis del Palau Güell.

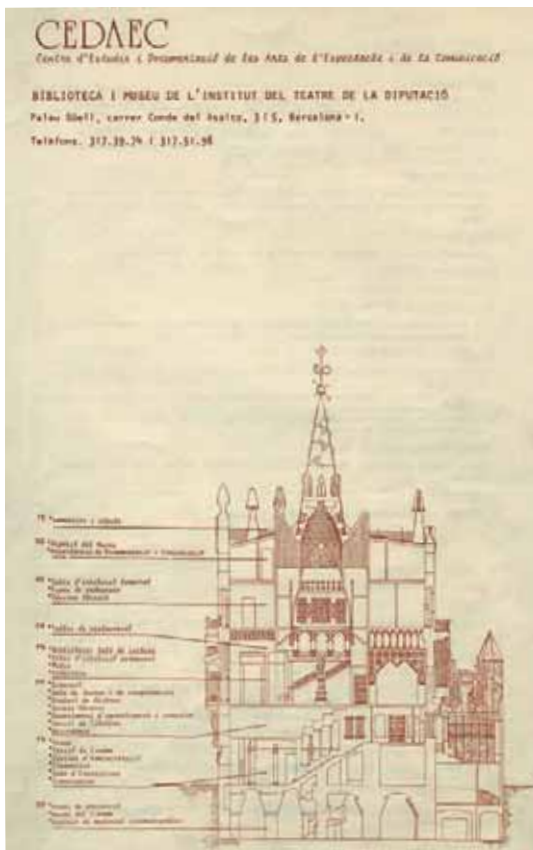


existents i preparà la instal·lació, a les antigues cavallerisses del soterrani, d'una mostra del material com a Museu del Cinema annex al Museu del Teatre.

L'exposició permanent de l'antic Museu havia estat desmuntada per procedir a un replantejament global d'aquesta exhibició. Finalment, hom decidí de reservar la planta baixa i el segon pis per a exposicions temporals i organitzar un petit itinerari a la planta noble i entresòl, amb una mostra de materials, dedicant cada espai a un tema o gènere (actors, escenografia, autors, dansa, òpera, titelles), amb una instal·lació que no discordés amb el marc arquitectònic gaudinià, autèntic interès d'una part important dels visitants de l'edifici. També s'efectuà el trasllat i l'ordenació dels fons no exhibits als nous magatzems habilitats a les golfes.

Amb tota aquesta activitat de relançament, la denominació Biblioteca-Museu resultava cada cop més impròpia. Hom rescatà el concepte avançat per Bonnín en la seva primera declaració pública i, el novembre de 1975, aprofitant una visita al Palau Güell del president Samaranch, li presentaren el projecte del Centre d'Estudis i Documentació de les Arts de l'Espectacle i la Comunicació (CEDAEC), que fou ben acollit. Hom començà a utilitzar les noves sigles uns mesos després, malgrat que el decret que n'aprojava la creació trigà encara força temps a ser dictat. De fet, el canvi de nom no suposà cap variació substancial, ja que la seva motivació essencial era concretar tota la transformació operada en aquells cinc anys.

Amb la nova denominació i la part més substancial de la reestructuració realitzada, els representants de l'Institut, el setembre de 1976, presentaren al Congrés de la SIBMAS que se celebrava a Viena la candidatura per a l'organització de la següent trobada, que fou concedida. Així, del 18 al 23 de setembre de 1978 se celebrà a Barcelona, al Palau Güell, seu del CEDAEC, el XIII Congrés de la SIBMAS, amb el tema general «La documentació al servei de la difusió cultural de les arts de l'espectacle». S'hi reuniren prop d'un centenar de congressistes de 22 països i l'Institut publicà després les actes amb les ponències i comunicacions. Amb aquesta activitat, hom enllaçava amb el Congrés i l'Exposició de quasi mig segle abans, i es refermaven uns contactes internacionals repesos amb decisió.



Aquestes relacions internacionals, encomanades a Bartomeu Olsina, havien dut Bonnín i Fàbregas als anteriors congressos de la SIBMAS a Brussel·les (1972), Copenhaguen (1974) i, com s'ha vist, Viena (1976). També s'activà la relació amb la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (FIRT-IFTR), entitat bessona d'aquella i de reunions quadriennals, a què assistia Olsina. També es participà en diverses edicions de la Biennale di Venezia (el 1971 i el 1975), i el 1971 mateix s'entrà en contacte amb la Union Internationale des Marionnettes (UNIMA), el festival anual de la qual a Charleville-Mezières es convertí en una cita obligada, primer per a la tramitació d'una possible delegació catalana de l'organisme i després per endegar la programació dels festivals organitzats per l'Institut. També es van mantenir contactes regulars amb la Bibliothèque de l'Arsenal

de París i, de manera epistolar, amb bona part de centres homòlegs de tot el món.

El XIII Congrés de la SIBMAS, organitzat per l'Institut el 1978.

de París i, de manera epistolar, amb bona part de centres homòlegs de tot el món.

Amb tot això, el CEDAEC —abans i després de dir-se així— esdevingué un complement fonamental de l'àrea d'ensenyament, una de les plataformes de relació essencials, tant a l'interior com a l'estranger, i el lloc on eren custodiats i posats a disposició dels estudiosos els abundosos fons documentals. A més que era, lògicament, el centre des del qual es gestaven les activitats públiques i de difusió.



Les activitats públiques i de difusió

En aquest apartat de la gestió encapçalada per Hermann Bonnín les possibilitats d'innovació eren, certament, més limitades, almenys a priori. Tanmateix, també s'aconseguí donar-hi un tomb espectacular. Si bé és cert que continuaren desenvolupant-se —amb una nova temàtica— fórmules com ara les conferències, les exposicions, els homenatges i els recitals, també ho és que s'aconseguí endegar iniciatives de difusió molt més àmplia —els festivals i les mostres— o d'accés molt restringit —les Sessions Yxart—, a més de disposar d'unes sales que, ben aviat, s'obriren a la programació pública i iniciar, igualment, una política de produccions pròpies que no prosperà per manca de suport de la Diputació.

Feliu Formosa, amb X. Fàbregas i B. Olsina durant una conferència.



Quant a les conferències —com en la resta de l'activitat pública—, es determinà des d'un principi la voluntat decidida de recuperar amb preferència el passat escamotejat durant els trenta anys anteriors, l'obertura cap a noves temàtiques i la resposta immediata als fets d'actualitat. Per tant, els primers anys, Sebastià Gasch parlà de Didó, un cicle fou dedicat a Àngel Guimerà —amb Josep Miracle, Xavier Fàbregas i Ricard Salvat—, Frederic Boix parlà de sexologia, es dugué a terme una taula rodona sobre òpera contemporània i se celebraren sessions d'homenatge en record de Jean Vilar i de Helen Weigel, arran del seu traspàs. Però aquesta fórmula aviat mostrà que havia perdut una part notable del poder de convocatòria d'èpoques anteriors, de manera que hom assajà altres plantejaments.

Per exemple, es van convocar diversos cicles. Del gener al març de 1975, amb la col·laboració dels diversos instituts de cultura estrangers, se celebrà un cicle internacional de teatre contemporani, amb la presència de Guido Davico Bonino, Manuel Lourenzo, José Monleón, Xavier Fàbregas, Carlos Porto, Jorge Gutiérrez, Bernard Dort, Francisco Uriz, Juan Antonio Hornigón,

Jerome Lawrence, Pawel Rouba, Hellmut Karasek i Ronald Dryden, completat amb projeccions d'enregistraments d'espectacles. Per bé que la nova fórmula la trobà Fàbregas amb la creació de les Sessions Yxart, batejades així en honor del gran crític català del segle XIX.

D'accés restringit a especialistes —professors, crítics, investigadors— les Sessions tenien com a centre un invitat sotmès a un qüestionari exhaustiu que era enregistrat (només la veu o en vídeo). Hi passaren la gent d'El Molino, Buero Vallejo, Núria Espert, Wolf Vostell, Giuliano Scabia, Antoni Ribas, Pierre Constant, el Barça, Fabià Puigserver, Julian Beck i Judith Malina, l'Assemblea d'Actors i Directors, l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine..., i van deixar un material molt menys efímer que el que acostumaven a produir les conferències, per motivat que estigués l'auditori.

L'afany de recuperar el passat, juntament amb la voluntat de fer conèixer els fons que es redescobrien o s'adquirien, conformà també la programació d'exposicions. Amb mitjans precaris, però amb molta voluntat i força imaginació, se succeïren les dedicades a Didó, Àngel Guimerà, l'Escola realista d'escenografia catalana, dibuixos i pintures d'Eugène Ionesco, el cartell teatral modernista, els cicles de Cavall Fort, l'òpera contemporània, l'escenògraf alemany Wilfried Minks, el teatre menestral a la Barcelona del segle XIX, els teatrins de la col·lecció Respall, cent anys de cinema per mitjà de les màquines, Pitarra, Adrià Gual i l'ECAD, joguines antigues, les marionetes de H. V. Tozer, titelles i titellaires catalans, el cartell d'espectacle polonès, l'escenògraf mexicà José García Ocejo, Samuel Beckett, el teatre mòbil de Javier Navarro, Lola Membrives, Ramon Trabal Altés, Fructuós Gelabert, Els Joglars, jocs de mans i de màgia, el dibuixant Josep M. Serra, els germans Baños, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, les maquetes de *La ciutat cremada*, publicitat cinematogràfica, la Generalitat republicana i el teatre, Florenci Clavé...

També continuaren organitzant-se tot tipus d'actes, per exemple d'homenatge a personal de la casa (Artur Carbonell, Joan Magriñà, Alfons Rovira) o arran de commemoracions (10 anys de la mort de Sagarra, Ramon Vinyes, làpida a la botiga de Pitarra), presentacions de noves col·leccions, llibres i discos (El Galliner, Miguel Labordeta, Ricard Salvat, J. M. Prim i Serentill, les edicions pròpies), cinefòrums, recitals poètics i de cançó, etcètera. Es mantingué la celebració del Dia Mundial del Teatre, però amb un doble vessant: un acte més acadèmic, amb la lectura del missatge, i activitats d'animació al carrer per part dels alumnes. Unes cercaviles que, més d'un cop, començaven a la Rambla i acabaven en una comissaria de policia...

Des d'un principi, es programaren també representacions a càrrec de grups independents de teatre, dansa i titelles, sovint integrats per alumnes o dirigits per professors. Com que no es disposava d'un espai adient, els primers anys l'actuació es realitzava en una aula, al soterrani o a la capella del Palau Güell, fins que s'aconseguí la utilització del teatre de Pere Lastortras, moment a partir del qual s'intensificaren aquestes representacions, que s'estengueren també al pati interior de l'edifici. Hi van intervenir Putxinel·lis Claca, L'Espantall, Els Joglars, NGTU, Comediants (nascuts d'un taller lliure de pràctiques), La Màscara, *Escorial* de Gheldorode dirigit per Planella, el grup de dansa Anexa, Canon, Equip de teatre, Taller de teatro peruano, Ziasos, l'experiència *Duplopia* dels professors Planella i Pericot i l'alumne Lluís Pasqual, Titelles Garibaldis, Acció Instrumental de Buenos Aires...

Maria Aurèlia Capmany explica la seva experiència a l'EADAG.

Les Sessions Yxart.
El Molino.

Amb Judith Malina i
Julian Beck.





Exposició «El teatre de Cavall Fort».

Exposició «Jocs de mans i de màgia».

Dia Mundial del Teatre (1972). Els alumnes escenifiquen les noccs de la censura i el teatre.



Una escena de
Terra baixa.



El 1975, coincidint amb el remodelatge del teatre, es creà el Departament d'Activitats Escèniques (DAE), amb l'encàrrec de dur la programació de la sala i gestionar produccions d'espectacles proposats pels professors. El remodelatge del teatre i l'activitat del DAE s'inauguraren el 9 de maig amb una versió de *Terra baixa* signada per J. Montanyès, F. Puigserver i G. J. Graells i que fou l'origen de la companyia Teatre de l'Escorpí. Els entrebancs burocràtics impediren la continuïtat d'aquesta línia de produccions pròpies, de manera que el DAE es dedicà a la programació de companyies invitades —conjuminant-ho amb les necessitats d'ús escolar del teatre— i només esporàdicament realitzà altres produccions, la més significativa de les quals fou *La gavina*, de Txèkhov, dirigida per Bonnín. Per contra, la programació fou tan activa com permetia l'ús docent i la demanda de les companyies que volien presentar els seus espectacles: Ballet Contemporani de Barcelona, Dagoll-Dagom, Shaida, Equip de poesia, Kaddish, Teatre de l'Escorpí, Anna Ricci, S'estira i s'arronsa, ETC, Esbart Lluís Millet, Fábula Rasa, U de Cuc, Domus de Janas, Teatro Goethe de Argentina, Gente de Teatro, Pierre Constant, Brian Barnes...

Quan la sala ja duia un parell d'anys de funcionament, dos exalumnes —Jordi Fàbrega i Antoni Calderón— proposaren obrir al públic l'altre espai teatral de l'edifici, fins alesh-





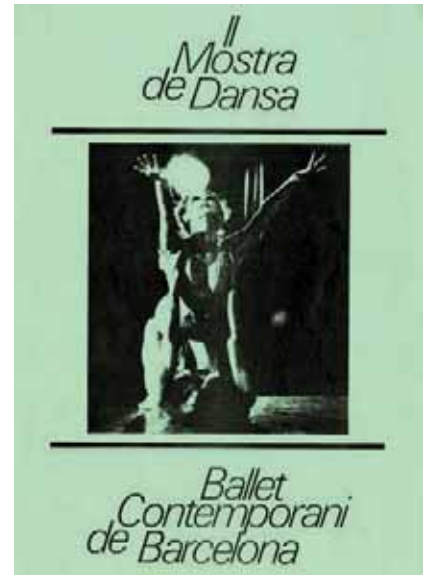
Cercavila anunciadora del IV Festival Internacional de Titelles (1974).

res reservat a les pràctiques escolars, per programar-hi espectacles de petit format i, preferentment, dels gèneres i les especialitats considerats «menors» o marginats dels altres escenaris barcelonins: mim, màgia, cabaret, circ, titelles, etc. Amb el nom de Cuina de les Arts s'organitzaren unes sessions regulars, integrades per números i esquetxos de diverses tècniques, que obtingueren ràpidament un ressò prou falaguer, demostratiu de l'existència d'un públic potencial, minoritari, per a aquesta mena d'espectacles.

Ambdues sales s'utilitzaren també per a les activitats més ambicioses en aquest apartat, el Festival de Titelles i la Mostra de Dansa. El festival va néixer, l'any 1973, com un cicle d'actuacions anomenat Teatre de Titelles-Primavera 73, durà tot el mes de maig, hi intervingueren sis grups catalans i va acabar amb una gran xocolatada. L'any següent se n'organitzà una nova edició, amb el nom de II Festival de Titelles i en col·laboració amb l'Ajuntament de Barcelona, al Saló del Tinell, amb cinc sessions diàries del 28 d'abril al 6 de maig, i la intervenció de dotze grups, quatre d'ells de Mallorca, Itàlia, Israel i Austràlia.

L'any 1975, la següent edició es titulà III Festival Internacional de Titelles de Barcelona. Programat del 21 al 30 de novembre, calgué suspendre les actuacions dels tres primers dies perquè van coincidir amb el dol oficial per la mort del dictador. Tanmateix, s'oferiren 50 funcions al Tinell, al Teatre de l'Institut i al Palau de la Música Catalana, i una vintena més a Mataró, Terrassa, Granollers, Horta, la Fundació Miró i l'Institut Britànic. Hi participaren 20 grups de 10 països, per la qual cosa el Festival assolia en aquesta edició un nivell comparable a d'altres d'europèus de tradició més llarga. El IV Festival, del 15 al 22 de maig de 1977, continuà en la línia determinada per l'anterior edició, tant per la incidència com per la participació de companyies. En aquesta ocasió, hom potencià la presència de companyies de la resta de l'Estat espanyol.

Amb un abast més reduït, les mostres de dansa pretenien donar a conèixer les noves companyies que havien anat sorgint durant la segona meitat dels anys setanta, algunes a redós de l'Institut, ja que la majoria estaven integrades per professors i, sobretot, exalumnes i alumnes de les primeres promocions beneficiades per la modernització de l'ensenyament i la creació de la secció de Dansa Contemporània. En aquells anys encara s'havia de produir la normalització en la presència als escenaris barcelonins i catalans d'aquestes companyies, condemnades a ser més conegudes fora, gràcies a festivals i programacions regulars, que en el seu lloc d'origen. La primera Mostra de Dansa se celebrà el 1978 al Teatre de l'Institut. En anys successius continuà oferint-se, sempre durant els mesos de primavera. En les dues primeres edicions hi participaren cinc grups, que arribaren a onze el 1980. Aquest període inicial compregué la intervenció del Ballet Contemporani de Barcelona, Heura, Empar Rosselló, L'Espantall, La Gran Companyia, Esbatec Neoclàssic, Alèxia, Vaganovos, Ballet Contemporáneo de Las Palmas, Acord i Joan Tena.



Les publicacions

Des d'un principi, fou intenció de Bonnín —assessorat en aquest aspecte, com en tants d'altres, per Xavier Fàbregas— reprendre les publicacions de l'Institut d'una manera ambiciosa. Els darrers anys de Díaz-Plaja aquesta activitat havia quedat reduïda a la mínima expressió i, a més, sempre havia estat en castellà. El propòsit, doncs, era el d'enllaçar amb la tradició, posar en marxa nous projectes i fer-ho, fins on fos possible, en català.

Les primeres iniciatives van ser encara bilingües, amb una presència creixent del català. Es tornaren a publicar les *Memòries*, que recolliren l'activitat de cada curs acadèmic (estroncades divuit anys abans), però només la darrera publicada, la del curs 1974-1975, va ser íntegrament en català. De fet, part de la seva funció de balanç havia estat substituïda per l'edició d'un butlletí informatiu d'àmplia difusió. En un principi era només ciclostilat, mensual i se centrava en les activitats de la Biblioteca-Museu, per bé que també incloïa algunes informacions docents, per exemple la convocatòria de cursets, seminaris i altres activitats complementàries. El primer es publicà el març de 1971, era bilingüe, i se'n féu una difusió notable. El butlletí continuà amb el mateix caràcter —oscil·lant endavant i endarrere el grau de catalanització— fins al desembre de 1974. Havia anat incorporant diverses seccions, d'informació internacional, la relació d'obres ingressades en el Fons de teatre inèdit contemporani i una completa «Borsa de teatre independent» a què acudien la majoria de programadors de l'època. A partir de març de 1975, es publicà imprès, amb periodicitat bimensual —després, trimestral— i gairebé íntegrament en català. El darrer número fou el de desembre 1976 - febrer 1977.

El 1972 es repregué, sota la direcció de Xavier Fàbregas, l'edició de la revista d'investigació *Estudios Escénicos*, sense catalanitzar-ne el títol però sí el contingut. Oficialment era multilingüe,



però en els vuit números publicats fins a 1976 hi trobem bàsicament col·laboracions en català, llevat d'un parell de volums dedicats a autors castellans i alguns articles en francès. Cada número era monogràfic entorn d'un tema o autor, i foren dedicats a Joan Puig i Ferrer, Ramon Vinyes, Joan Brossa, Sagarra traductor de Shakespeare, Benito Pérez Galdós, Ignacio González del Castillo i Miquel Llor. El darrer volum era miscel·lani i semblava que iniciava una nova etapa, que no tingué continuïtat.

El següent pas consistí en la publicació d'una col·lecció, conjuntament amb Edicions 62, «Monografies de Teatre», de la qual es publicaren nou títols entre 1975 i 1978. Alguns, resultat d'investigacions sobre la història teatral catalana: Joaquim Carbó (els cicles de Cavall Fort), Caterina Solà (teatre valencià sota la dictadura), Robert Marrast (el teatre durant la Guerra Civil) i Jordi Coca (Agrupació Dramàtica de Barcelona). D'altres eren reculls de textos: Ezequiel Vigués, *Didó* (teatre de putxinel·lis), Alexandre Plana (teoria i crítica teatral) i Xavier Fàbregas (crítiques teatrals dels anys 1967 i 1968). Josep Palau i Fabre publicà un volum sobre Artaud i en un altre es reuniren un seguit d'articles sobre les diverses tradicions d'ombres i titelles.

Cap al final de la dècada, i gràcies a un conveni amb Editorial Bruguera, s'endega la «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», dedicada a recuperar i difondre les traduccions shakespearianes de Josep M. de Sagarra. Amb un tiratge important i l'ambició de convertir-la en llibres de butxaca de gran difusió, es publicaren durant els dos primers anys vuit títols de l'autor anglès, amb uns resultats de vendes força estimulants.

En l'apartat de «diversos» s'edità una carpeta commemorativa del 60è aniversari de l'Institut, amb diversos facsímils de l'època d'Adrià Gual (1972); una col·lecció de diapositives sobre titelles catalans, acompanyada d'un catàleg explicatiu (1975); un quadern col·lectiu que contenia el *Dossier: vídeo* elaborat per Eugeni Bonet, Joaquim Rusiñol, Antoni Mercader i Antoni Muntadas (1976); el catàleg de teatrins en miniatura de Jaume Respall, elaborat per Francesc Castells i Irene Peypoch (1978); el volum que reunia la crònica i les aportacions del XIII Congrés Internacional de la SIBMAS (1978), i un fullet amb els *Documents d'estudi sobre l'ordenació del teatre a Catalunya*, que recollia tota l'elaboració teòrica i tècnica de l'Institut de cara a la nova etapa política (1978).

Com a reflex del funcionament de la Biblioteca-Museu primer i del CEDAEC després, s'editaren nombrosos *Fulls Informatius*, la majoria molt breus, que comprenien informacions i documentació entorn de les activitats públiques. En total, durant aquesta dècada s'editaren 17 llibres, 8 volums de la revista, 5 quaderns de memòries, una quarantena de números dels butlletins informatius, 6 publicacions diverses i un nombre elevat de fulls informatius, a més d'altres fullets de divulgació. Una mica més que en les tres dècades anteriors, i encara, perquè les limitacions pressupostàries forçaren un ritme inferior al pretès per Bonnin i Fàbregas.





L'etapa
Montanyès
(1980-1988)

Crisi i nova orientació

La destitució d'Hermann Bonnín i Frederic Roda com a director i sotsdirector de l'Institut, amb uns decrets signats el 23 de setembre de 1980, va obrir una crisi de dimensions imprevisibles. A diferència del que havia passat deu anys abans, la situació es generà des de la cúpula política de la Diputació, sense que s'hagués produït cap alteració en el centre. Una altra diferència substancial consistí que, quan es van decretar els cessaments, no s'havia previst la substitució dels responsables. Tanmateix, es nomenà, al mateix temps, una Junta Gestora provisional integrada per Miquel Bonastre, Xavier Fàbregas, Concepció Fuster i Josep Montanyès amb l'encàrrec d'assegurar el funcionament de l'Institut.

La Gestora no era, però, un equip homogeni, ben al contrari, ni els seus membres tenien la mateixa significació a la casa. Concepció Fuster hi era adscrita, com a cap dels Serveis Administratius, però no hi havia tingut cap relació prèvia. Fàbregas, peça clau de l'equip Bonnín, havia de representar en la Gestora el CEDAEC, és a dir, l'antiga Biblioteca-Museu, però molt aviat va acceptar l'ofertament de la Generalitat de dirigir el Servei de Teatre i crear el Centre Dramàtic i al cap de dos mesos va deixar l'Institut i la Gestora, on no fou substituït. Bonastre era un tècnic gris a qui Bonnín havia confiat la coordinació de la infraestructura de la casa i el seu accés a la Gestora va resultar sorprenent. Ben aviat es va saber que havia estat el promotor a l'ombra de la crisi. Finalment, Montanyès —que des de la mort d'Andreu Vallvé, l'any abans, era secretari acadèmic— representava en la Gestora les escoles i

ràpidament es va significar com l'home clau per a la resolució de la crisi.

La reacció del personal de l'Institut davant del cessament de Bonnín no es féu esperar. La major part del professorat, ocupat aquells dies en les proves de selecció del nou alumnat —motiu pel qual es descartà de declarar una vaga, per no perjudicar els aspirants a alumnes— es constituí en assemblea permanent i exigí explicacions a la Diputació. Aquestes no van arribar, però, fins a la data de la inauguració del curs, mentre els mitjans de comunicació s'havien fet ressò de la crisi àmpliament. Tot i que l'acte d'inauguració de curs havia estat suprimit feia molts anys, la Diputació decidí convocar-lo per al 15 d'octubre,



Josep Montanyès i Moliner.

dia d'inici de les activitats lectives. Però el personal es negà a assistir-hi fins que els responsables de la corporació —el president Francesc Martí i Jusmet (PSC), el vicepresident Jordi Conill (PSUC) i el diputat César López Vera (PSC)— no s'avinguessin a donar les explicacions exigides. Després d'una tensa sessió, les autoritats presents admeteren l'assemblea com a interlocutora i prometeren una resolució ràpida de la situació creada.

A l'enrenou intern s'hi afegí d'immediat l'amenaça de ruïna a l'edifici del carrer d'Elisabets. Els tècnics dictaminaren la impossibilitat d'utilitzar el segon pis i la conveniència de traslladar les activitats que s'hi desenvolupaven a un altre lloc. D'una manera provisional, s'habilitaren alguns espais a les necessitats pedagògiques (biblioteca, plató, sala de professors) i es traslladaren a l'edifici de Pere Lastortras les seccions d'escenografia i de mim. La voluntat decidida de no alterar l'escolaritat, les promeses assumides per la Diputació i la ràpida entesa de l'assemblea del personal amb Montanyès, com a portaveu més qualificat de la Gestora, feren que comencés amb relativa normalitat un curs acadèmic que es presentava amb perspectives ben fosques. Joan-Enric Lahosa acceptà el càrrec de secretari acadèmic, Guillem-Jordi Graells el de cap d'estudis —prèvia votació del claustre de professors—, i quan va demanar l'excedència Xavier Fàbregas, Jordi Coca es responsabilitzà del CEDAEC, sense entrar, però, a la Gestora.

Assemblea del personal amb el president, vicepresident i diputat, el 15 d'octubre de 1980, abans de la inauguració del curs.



En els mesos següents, aquesta elaborà un informe sobre el funcionament i la reordenació de l'Institut; al mateix temps l'assemblea del personal es reunia sovint per elaborar també un diagnòstic de la situació i una llista de reivindicacions. La sorpresa esclatà quan el Ple de la Diputació, el 27 de febrer de 1981, va aprovar el desmembrament del centre: l'Institut del Teatre —reduït a la seva faceta pedagògica— s'adscrivia al Servei d'Ensenyament, i se'n segregava el Museu del Teatre, que s'agregava al Servei de Cultura, igual que una Secció Tècnica de Cultura de nova creació, i que era l'objectiu de Bonastre, dotada amb els equips tècnics i una part de les infraestructures de l'Institut, com ara els teatres.

L'assemblea elaborà un document contrari al «trinxament» i reclamà una entrevista amb el diputat López Vera, que era l'autèntic responsable de les decisions preses. Els delegats del



Antoni Dalmau i Josep Montanyès.

personal manifestaren la seva oposició i exigiren l'elaboració d'un nou reglament de règim intern que determinés els objectius, l'estructura i el funcionament de l'Institut. Malgrat que la reivindicació fou aparentment escoltada, les coses continuaren igual, de manera que es reclamà una nova entrevista —aquest cop amb el president Martí i Jusmet i el vicepresident Conill— en què aquests acceptaren tancar la crisi dissolent la Gestora, nomenant un director provisional i negociant el nou reglament, per mitjà dels bons oficis d'un nou diputat a qui serien encomanats els temes d'Ensenyament.

En efecte, el 20 de maig de 1981 era dissolta la Junta Gestora i Josep Montanyès

era nomenat director provisional; el 30 de juny Antoni Dalmau i Ribalta ocupava el càrrec de diputat president de la nova Comissió d'Ensenyament, a la qual era adscrit l'Institut, i Montanyès era nomenat director del rebatejat Museu de les Arts de l'Espectacle; el 3 de juliol els equipaments tècnics i 20 membres del personal —entre ells, Miquel Bonastre i Concepció Fuster— eren adscrits a la Secció Tècnica de Cultura, amb seu a l'edifici del carrer d'Elisabets. Com a balanç de la crisi, l'Institut havia perdut una part de les seves funcions i personal, però s'havia aconseguit mantenir el control del Museu —per mitjà de la fórmula d'un director comú a l'Institut i al Museu— i sobretot comptar amb un interlocutor polític d'un tarannà i capacitat de diàleg radicalment diferents. Antoni Dalmau acceptà els plantejaments i les reivindicacions de l'assemblea, impulsà l'elaboració del nou reglament i sancionà unes decisions que prefiguraven la nova orientació i estructura de l'Institut.

El 23 de juliol Montanyès nomenà una Junta de Govern provisional —primer òrgan col·legiat de direcció en la història de l'entitat— amb les persones que havien acceptat tirar endavant una nova etapa, la majoria de les quals s'havien significat en el moviment assembleari provocat pels cessaments. A més del director provisional, la integren Guillem-Jordi Graells, com a sotsdirector i cap d'estudis; Jaume Melendres, cap de l'Escola d'Art Dramàtic; Miguel Montes, cap de l'Escola de Dansa; Joan-Enric Lahosa, secretari acadèmic, i Carlota Soldevila. A l'octubre, en reincorporar-se Xavier



Fàbregas després de la seva efímera direcció del Servei de Teatre i el Centre Dramàtic de la Generalitat, hi entrà com a cap del Centre d'Investigació i Documentació. El febrer següent s'hi integraren els caps dels centres de Terrassa i Vic, Pau Monterde i Lluís Solà. També foren nomenades una Comissió d'Activitats Culturals, una de Publicacions i una per redactar el projecte de reglament. Amb tot això, el curs 1981-1982 començà amb una nova estructura i un nou funcionament, encara que de caràcter provisional.

La comissió redactora del reglament —Graells, Lahosa i Melendres— enllestí la feina al novembre i, un cop debatut, l'assemblea l'aprovà el 22 de desembre. S'hi definia l'Institut com a centre superior d'ensenyament, investigació i difusió de les arts de l'espectacle; l'estructurava en cinc grans branques (les Escoles d'Art Dramàtic i de Dansa i Coreografia, el Centre d'Investigació, Documentació i Difusió, i els centres dramàtics del Vallès i d'Osona) dividides en departaments i seccions; en preveia els mecanismes representatius i els òrgans

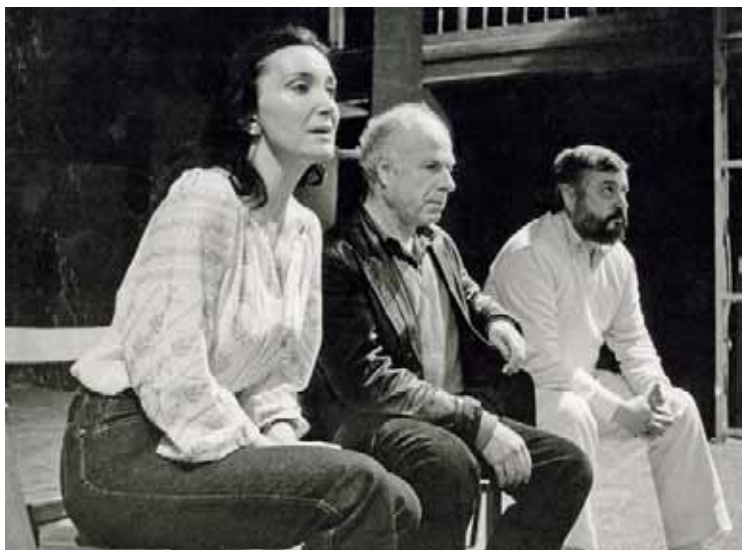
La Junta de Govern cap al final del període: Josep M. Carbonell, Pau Monterde, Miguel Montes, Josep Montanyès, Jaume Melendres, Lluís Solà, Guillem-Jordi Graells, Jordi Coca i Ferran Cadena.



dels diversos nivells; i s'hi decidia de crear un Claustre General amb representació de tots els estaments (professors, investigadors, personal d'administració i serveis, alumnat) que esdevenia el màxim òrgan de l'Institut i que n'elegiria el director.

El projecte fou lliurat a la Diputació, on inicià un periple inacabable. Tanmateix, Montanyès i la Junta de Govern provisional van anar prenent decisions per avançar en la seva aplicació. Així, el juny de 1982 es convocaren eleccions a caps de departament, segons el nou disseny d'estructura. Un mes després, la Junta acceptava les esmenes al reglament proposades per la Diputació —la més significativa, que el Claustre proposaria una terna de candidats a director per tal que escollís el president—, però l'aprovació definitiva d'aquest encara es retardà més de mig any. El gener següent, la Junta de Govern amenaçà de dimitir si no s'aprovava immediatament el nou text regulador, i finalment el Ple de la Diputació el sancionà el 15 de febrer de 1983 i el text entrà en vigor tot seguit.

En conseqüència, es posà en marxa un calendari electoral minuciós, com a culminació del qual es constituí el Claustre General de l'Institut del Teatre el 20 de juny. El claustre procedí



Núria Espert, Peter Brook i Josep Montanyès en una visita del director anglès el 1982.

a l'elecció d'una terna de candidats a la direcció —només s'hi havia presentat Montanyès, i calgué afegir-hi dos noms, només amb la finalitat de complir les previsions reglamentàries. El decret nomenant Josep Montanyès director en plenitud de drets es materialitzà el 19 d'octubre següent. Aquest confirmà la Junta de Govern provisional, amb Josep M. Carbonell com a secretari acadèmic en substitució de Lahosa, que es mantingué, però, a la Junta. Fins al final de l'etapa, els únics canvis que experimentà la Junta consistiren en la incorporació de Ferran Cadena, com a cap de Negociat, i la substitució per defunció de Xavier Fàbregas per Jordi Coca, com a cap del Centre d'Investigació, Documentació i Difusió.

Al llarg del procés d'aprovació del reglament, Antoni Dalmau havia accedit a la presidència de la Diputació el desembre de 1982, essent succeït al capdavant de la Comissió d'Ensenyament pel diputat Jordi Labòria. En els anys següents, i fins al final del mandat de Montanyès —que havia de ser de quatre anys i en durà un de més—, Dalmau fou succeït a la presidència de la corporació per Manuel Royes, arran de les eleccions locals de 1987, i el diputat Labòria fou substituït per Ramon Martínez i Callén, aquest per Antoni Cruells i finalment aquest darrer per Marta Mata. Tot i la renovació constant de responsables polítics —tres presidents i sis diputats en vuit anys— a la qual hem d'afegir l'encara més nombrosa de caps, directors i coordinadors del Servei d'Ensenyament (en total set, d'entre els quals cal destacar els noms de Jaume Miralles i Jordi Carlas), l'equip encapçalat per Josep Montanyès maldà per superar la crisi i anar més enllà empenent un seguit d'accions quant a la renovació de l'ensenyament, la millora de les infraestructures i dotacions, l'ampliació de l'activitat pública i de difusió i, a la vegada, refermant la presència de l'Institut en la vida cultural catalana.

Un dels primers objectius fou recuperar allò que s'havia perdut amb el decret de trossejament. Així, el juliol de 1983, el Museu era reintegrat a l'Institut i, al mateix temps, començà l'adquisició de nous equipaments i el retorn d'una part del personal que havia anat a parar a la Secció Tècnica de Cultura. D'altra banda, era evident que, després de la reordenació interna, calia aclarir les relacions amb les diverses instàncies de l'Administració pública. L'Institut, tot i el seu caràcter d'òrgan de gestió directa de la Diputació, depenia en certs aspectes del

Assumpció Cros, vicerectora de la UAB, el diputat Antoni Cruells, Ramon Pasqual, rector de la UAB, Antoni Dalmau, Jordi Maluquer, Josep Montanyès i Antoine Vitez, en la inauguració del curs 1986-1987, mentre Teresa Salvadó recull el Premi Extraordinari d'Escenografia.



Ministeri d'Educació, en d'altres de les conselleries d'Ensenyament i de Cultura de la Generalitat, i, a més, tenia dos centres conjuntament amb els ajuntaments de Terrassa i de Vic. Pel que fa al Ministeri, el 1982 ja s'iniciaren contactes per tal de resoldre el problema de les especialitats no homologades i participar en la discussió prèvia d'una futura llei d'ensenyaments artístics. Però la definició no gaire precisa dels traspassos de competències d'Ensenyament a la Generalitat —a què remetia els problemes pendents el Ministeri— provocava una situació confusa, ja que aquesta no en volia assumir cap responsabilitat. Els repetits contactes amb la Direcció General d'Ensenyaments Professionals i Artístics —on també es produïen relleus de titular constants— no donaren cap mena de resultat. L'única solució que oferien residia a ajornar la resolució dels temes pendents fins a un futur hipotètic traspàs de l'Institut a la Generalitat.

Davant d'aquesta manca de resposta d'ambdues administracions, la central i l'autònoma, l'equip directiu assajà altres fórmules. Una: organitzar la pressió conjuntament amb altres centres docents. Arran de la renovació democràtica de les administracions públiques, s'havia produït arreu la creació de noves escoles d'art dramàtic, per a les quals l'Institut era un punt de referència, lloc obligat de consulta a escala de funcionament i metodologia de treball i quant a l'obtenció de professorat. Aquestes relacions reeixiren, entre 1982 i 1985, en una coordinació mitjançant la Secretaria d'Escoles i Tallers de Teatre de l'Administració Local (SETTAL), que facilità l'establiment de vincles intensos amb els centres de Sevilla, Saragossa, Valladolid, Albacete, Ermua, Donostia, Lleida, Tarragona, i d'altres, alguns d'existència efímera i d'altres plenament consolidats posteriorment. L'Escola Municipal d'Art Dramàtic Josep Yxart, de Tarragona, fou adscrita a l'Institut, per a la seva tutela pedagògica, per part de la Generalitat el març de 1984, de manera que l'Administració autònoma va continuar utilitzant els serveis d'inspecció tècnica de l'Institut en tots els expedients d'homologació i reconeixement d'escoles privades d'art dramàtic i de dansa que li van ser sotmesos en el futur.

L'altra via fou l'apropament a les universitats. El setembre de 1986 se signava un conveni amb la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, centrat en l'àmbit de la investigació, les



Firma del conveni Generalitat-Diputació relatiu a l'Institut, el 21 de desembre de 1983. Antoni Dalmau, Max Cahner, Ramon Martínez i Callén, Miquel Vilar i Josep Montanyès.

La convocatòria dels Premis Nacionals de Teatre i Dansa, primera activitat fruit del conveni entre la Generalitat i la Diputació.

edicions i les activitats conjuntes. Amb la Universitat Autònoma de Barcelona, l'entesa fou més global i conduí a la fórmula que va permetre començar a resoldre l'*impasse* de l'homologació d'estudis. Els contactes s'iniciaren per mitjà del Centre del Vallès, que el 1983 col·laborà amb Bellaterra en l'organització d'un cicle de xerrades. Més endavant es van realitzar diversos cursos, es va arribar a la cessió d'un professor de l'Institut a la UAB, la col·laboració en la creació de l'Aula de Teatre i, finalment, la proposta d'estudiar una relació més estable i àmplia. Gràcies a una tramitació rapidíssima, l'octubre de 1986 era aprovat el conveni que suposava l'adscripció acadèmica de l'Institut a la UAB, amb la conversió de les cinc especialitats d'art dramàtic en altres tantes diplomatures avalades per l'Autònoma en exercici de les atribucions concedides per la Llei d'autonomia universitària, i amb el compromís d'estudiar la creació d'uns estudis de segon i tercer cicle. La proposta fou assumida per unanimitat pel Consell Social de la UAB i aquell mateix curs 1986-1987 els alumnes es van beneficiar del nou règim docent. Es posà en marxa, també, la realització d'activitats conjuntes, el primer fruit de les quals fou l'organització d'un curs de postgrau de Teoria i crítica del teatre que s'inicià el curs 1988-1989.



Celebració del 75è aniversari de l'Institut al Palau Güell, el 4 de febrer de 1988.



Pel que fa als contactes amb la Generalitat, si bé foren absolutament decebedors amb la Conselleria d'Ensenyament, fou possible ben aviat, per contra, una entesa amb la de Cultura. Montanyès aconseguí convèncer els responsables de la Conselleria de la conveniència de sumar esforços i el 21 de desembre de 1983 el conseller Max Cahner i el president Antoni Dalmau signaven un conveni de col·laboració, en el qual es reconeixia a l'Institut el caràcter d'institució col·laboradora de la Generalitat i que contenia un pla d'actuació conjunta amb els punts següents: creació dels Premis Nacionals de Teatre i Dansa, a partir dels premis que ja convocava la Diputació; restabliment dels Premis Extraordinaris de fi de carrera, als quals seria ofert un contracte en el Centre Dramàtic; presentació dels tallers de pràctiques de l'Institut al Centre Dramàtic; realització de coedicions i inclusió de les publicacions de l'Institut en el suport genèric; difusió per Catalunya (fora de l'àmbit de la província de Barcelona) dels muntatges de les companyies de l'Institut; cessió mútua de fons documentals (els de cinema de la Secció Fructuós Gelabert, a la Generalitat, diverses col·leccions bibliogràfiques, a la Biblioteca de l'Institut). Fou una anticipació del Pacte Cultural i, a diferència d'aquest, que no prosperà, va generar en aquells anys nombroses i constants col·laboracions.

Quant als ajuntaments de Terrassa i Vic, la situació dels centres del Vallès i d'Osona es clarificà per la signatura de sengles convenis, que determinaven les responsabilitats de cadascuna de les administracions implicades. A més, això permeté emprendre les accions necessàries perquè els centres disposessin de nous locals, fet que fou una realitat a Terrassa al final d'aquesta etapa i en què s'avançà en un projecte a Vic. D'altra banda, l'Institut contribuí a la creació dels centres dramàtics corresponents, entre la Generalitat i els ajuntaments, cedint atribucions i fins el nom mateix, i assegurant una vinculació permanent amb el compromís que serien designats directors dels nous centres dramàtics els caps dels centres de l'Institut a ambdues poblacions.

Tota aquesta tasca d'aclariment respecte a l'entorn institucional topava, però, amb un problema bàsic, autèntica contradicció que calia resoldre. Deixant de banda la incertesa

constant que planava durant tots aquests anys respecte a les perspectives de traspàs a la Generalitat —oscil·lant a remolc de les diverses vicissituds de la vida política i les relacions entre les dues forces majoritàries, CiU i PSC—, eren evidents les limitacions d'actuació de l'Institut provocades per la manca d'autonomia de gestió i de personalitat jurídica. Aquest problema, endèmic en la història de la casa, s'havia agreujat amb l'ampliació d'activitat de l'etapa Bonnín i esdevingué totalment inviable amb la nova empenta promoguda per Montanyès. Fins i tot abans de l'aprovació del nou reglament, el febrer de 1982, es creà una comissió per estudiar la configuració de l'Institut sota la forma de patronat per tal d'assolir una major autonomia de gestió.

Amb les constants interferències provocades pel canvi d'orientació en el tema en el si de la corporació i pels rumors més o menys fonamentats de traspàs a la Generalitat, a partir de 1985 s'elaboraren successivament diversos projectes. La primera fórmula proposada fou la de fundació pública, però quan ja se n'havien establert les característiques i redactat els estatuts, l'aprovació de la Llei de règim local suggerí la conveniència d'acollir-se al model dels organismes autònoms locals. Posteriorment, però, i atesa la complexa activitat del centre, hom pensà a crear una empresa pública, que després es concretà en forma de societat anònima. Descartat això, hom tornà a la primitiva idea de la fundació pública i posteriorment, arran de noves perspectives de traspàs, la Junta de Govern proposà anar directament a la creació d'un consorci en què fossin representades les diverses institucions implicades: Diputació, Generalitat, ajuntaments i Universitat Autònoma.

Amb aquesta incertesa, quan es van convocar eleccions a director, l'octubre de 1987, no s'hi presentà cap candidat. Josep Montanyès i la Junta de Govern acceptaren mantenir-se en el lloc durant uns mesos, fins que s'aclarís definitivament el tema. Els mesos de pròrroga del mandat es prolongaren, però, fins a un any, moment en què les aparences de resolució decidiren Jordi Coca a presentar la seva candidatura a director, de manera que fou novament convocat el procés electoral corresponent. Abans de convocar per primer cop les eleccions que havien de substituir-lo, Montanyès elaborà una revisió en profunditat de l'estructura de l'Institut, amb la proposta d'un nou organigrama, que incloïa la figura d'una gerència, posava dos sotsdirectors (un al capdavant de l'activitat pedagògica i l'altre davant l'activitat pública), desdoblava el CIDD en un Centre d'Investigació i Documentació i un altre d'Activitats i Difusió, i ampliava també el nombre de departaments docents, negociats, grups, divisions i gabinets.

Amb tot això, l'equip cessant podia abandonar la gestió de l'Institut del Teatre amb un balanç respectable d'obra realitzada i amb la convicció de deixar la institució en condicions de respondre als nous reptes que sorgien després de la commemoració del 75è aniversari de la fundació. El 5 de febrer de 1988 se celebrà, en efecte, l'efemèride dels tres quarts de segle d'ençà que Adrià Gual posà en marxa l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Amb un acte de trobada de totes les persones implicades, en el passat i en el present, en la vida institucional s'inicià una celebració que, més que actes concrets i efímers, es va voler caracteritzar pel reforç d'allò que havia estat i era la millor justificació de l'existència de l'Institut, la feina diària i constant en l'ensenyament, la investigació i les tasques de difusió.

Locals i equipaments per créixer

La nova etapa, ultra el trasbals intern provocat pel canvi de direcció, començava marcada per l'amenaça de ruïna de la coberta de l'edifici del carrer d'Elisabets i la necessitat de desallotjar-lo. A més, l'antic Col·legi de Sant Guillem d'Aquitània, després de mig segle exacte d'ús, ja resultava massa petit per a les necessitats de l'Institut, i durant la dècada anterior ja s'havia anat traslladant a l'edifici de Pere Lastortras, d'una manera successiva i gradual, tot el que havia estat possible. Bàsicament, les classes de dansa, els tallers de titelles i marionetes, i, amb la primera reforma dels dos teatres, una part de l'activitat pública. Però només s'havia pogut ocupar, i encara en condicions precàries, si fa no fa una quarta part de l'edifici, ja que la resta l'utilitzava provisionalment la Universitat Politècnica.

Quan hi va haver la necessitat urgent de desallotjar Elisabets, però, la Politècnica ja havia desocupat els espais que li havien estat cedits, i es pogué plantejar el trasllat de totes les activitats docents al casal de l'antic Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona. Durant el curs 1980-1981 es dugué a terme una primera habilitació urgent, i el trasllat des d'Elisabets es va poder realitzar durant el setembre de 1981, de manera que les proves de selecció i el nou curs van iniciar-se en les noves instal·lacions.

En els anys següents, les reformes de l'edifici van continuar; cal parlar, per tant, d'un estat permanent d'obres, que afectaren successivament aquells pisos i dependències que s'havien d'adequar a les noves necessitats. Després del tercer pis —aules d'interpretació, mim, veu i escenografia, biblioteca escolar, serveis i vestuaris—, s'habilitaren en diverses fases d'execució una part del primer i segon pis —direcció, administració, sales de professors i d'alumnes—, una part de la planta baixa i l'entresòl —porteria, secretaria acadèmica, taller de màscares—, la resta del primer i segon pis —despatxos, tutories, aules de dansa, serveis i vestuaris— i una part de la quarta planta —aules d'escenografia, titelles, marionetes, maquillatge, arxiu, despatxos—, a més d'altres espais menors auxiliars. També s'hi instal·laren un ascensor i una centraleta telefònica, en fou completament renovat el sistema de calefacció i es dotaren de refrigeració algunes dependències.

La façana de l'edifici de Sant Pere més Baix.





El pati interior de l'edifici.

L'antic menjador de la planta noble del Palau Güell.

Però la intervenció fonamental, la que incidí més directament sobre la nova imatge de les instal·lacions, consistí en el remodelatge de les dues sales teatrals. Les obres començaren el 1983, a partir d'un plantejament molt senzill que fou qüestionat en plena execució, per la qual cosa les obres foren aturades i es plantejà un projecte més ambiciós. Obra dels arquitectes Víctor Argentí, Daniel Freixas i Vicente Miranda, comportà el remodelatge d'una bona part de la planta baixa, els soterranis i els entresòls. Les obres es prolongaren durant un parell d'anys, i consistiren en l'habilitació d'un espai a la italiana, la Sala Gran, que incloïa una grada frontal amb una capacitat de prop de 300 localitats, amb un escenari de 9 metres de boca i 12 de profunditat; i una sala amb grada semicircular, La Cuina, de 170 localitats, amb un escenari de pista. A més, el conjunt disposava de dues zones de camerinos, cabines de control de llum i so, magatzems, serveis sanitaris, vestíbuls, *foyer*, taquilla i, com a annexos, un bar ampli i una sala d'exposicions. Fou inaugurat el 3 de novembre de 1986.

Amb aquesta realització, però, encara quedaven pendents de rehabilitació algunes parts de l'edifici —la resta de la quarta planta, les cobertes, els patis i les façanes interiors— i s'havia arribat a la conclusió que l'equipament era incapaç de contenir totes les activitats esco-



El *foyer* dels teatres.

La Sala Gran,
posteriorment
rebatejada com a
Teatre Adrià Gual.

Aula de maquillatge.



lars a ple rendiment, fet que va obligar a uns equilibris d'horaris i d'utilització incompatibles amb una planificació racional. Si, damunt, hom preveia les futures necessitats derivades de noves prestacions docents (com ara les que comportarien els estudis a escala de llicenciatura i doctorat), es palesava que calia pensar a descongestionar l'edifici. D'altra banda, també calia traslladar-hi una part de les dependències, els materials i els serveis allotjats aleshores al Palau Güell (la biblioteca, els arxius, el departament d'activitats culturals), per tal d'apropar-los a la docència.



La Cuina.

De fet, a l'edifici de Gaudí s'havien executat alhora algunes intervencions, d'una banda exigides per necessitats peremptòries de conservació i de l'altra impulsades per un doble fet: la declaració de l'immoble com a «patrimoni cultural de la humanitat» per part de la UNESCO, junt amb altres edificis barcelonins del mateix arquitecte, i l'avinentsa del centenari de l'inici de les obres, que s'esqueia el 1986. Bàsicament, aquestes intervencions consistiren en la restauració de la façana del carrer Nou de la Rambla i una reparació de les cobertes i els elements ornamentals del terrat. Però tot això no amagava la inadequació del local per als usos per als quals era emprat i la necessitat d'acostar molts dels seus continguts i activitats a les tasques pedagògiques.

Aquestes preocupacions comportaren l'encàrrec d'un pla director d'obres que tingués en compte totes les necessitats immediates i futures d'espais per part de l'Institut. Encarregat als arquitectes Josep Bosch i Espelta i Rosa Maria Palomas, fou elaborat durant els anys 1986 i 1987, a partir dels criteris d'actuació següents: *a*) racionalització de l'ús de l'edifici de Sant Pere més Baix i habilitació com a Escola d'Art Dramàtic, *b*) trasllat de la Biblioteca Popular

Francesca Bonnemaison, c) nova ubicació de l'Escola de Dansa, d) nova ubicació del Museu de les Arts de l'Espectacle (durant un temps, hom pensà en la zona de la Casa de Caritat, i a continuació en el projecte de les Arenes presentat pel Teatre Lliure), i e) trasllat de la resta de serveis del Palau Güell a l'edifici de Sant Pere més Baix.

Segons aquest Pla d'adequació i ordenació, aconseguint una nova seu per al Museu i una altra per a l'Escola de Dansa, desallotjant la biblioteca popular i integrant l'antic dispensari municipal annex, que aleshores ja estava desocupat i era utilitzat provisionalment, era possible encabir a l'edifici de Sant Pere més Baix tots els departaments de l'Escola d'Art Dramàtic —incloent-hi les futures ampliacions exigides pels nous cicles universitaris—, el Centre d'Investigació, Documentació i Difusió i totes les unitats dels fons documentals (biblioteca, arxiu, videoteca, etc.). El maig de 1987, la Comissió de Govern de la Diputació aprovava el pla, que incloïa una previsió d'execució en quatre etapes, per un import global de 748 milions de pessetes. Tanmateix, la seva materialització només s'havia iniciat parcialment en cloure's l'etapa dirigida per Josep Montanyès, en part per limitacions pressupostàries, però també a l'espera de resoldre la nova figura jurídica de l'Institut.

En canvi, l'octubre de 1988 s'enllestien les obres del nou Centre del Vallès, a Terrassa. Al començament de la dècada, l'edifici del carrer de Sant Pau d'aquella localitat també havia esdevingut insuficient per a les necessitats dels cursos regulars i de les altres activitats del centre. S'encarregà un projecte a l'arquitecte i escenògraf Joan Jorba, basat en la rehabilitació de l'edifici del Vapor Amat, situat al carrer de la Rasa, cantonada amb Gaudí, una façana del qual donava a un espai que havia estat enjardinat i convertit en plaça, dedicada al titellaire terrassenc Didó. Un emplaçament cèntric, veí de l'Ajuntament, que era qui cedia el local, i de la Sala Moncunill, primera adaptació d'una part de l'antic vapor, l'assecador. L'execució del projecte va dotar el Centre del Vallès d'un local de més de 3.000 m², amb dotze aules (dues de teòriques, sis per a tècniques i quatre, al segon pis, de gran capacitat, susceptibles d'acollir públic), cabina d'audiovisuals, taller d'escenografia, magatzems, biblioteca,

La inauguració dels teatres, el novembre de 1986.



sala de professors, bar cafeteria, secretaria, despatxos, vestuaris, vestíbuls, etcètera. A més, els espais de treball disposaven de parquet flotant i les aules del segon pis eren equipades amb 40 kw de potència de connexió per a il·luminació espectacular. S'inaugurà el 22 de novembre de 1988, ja iniciat el mandat següent.

Quant al Centre d'Osona, un cop en marxa el projecte terrassenc s'inicià una operació semblant, atesa la precària instal·lació al passatge de Puigporret de Vic. S'encarregà un projecte a l'arquitecta Montserrat Ribas, segons el qual s'utilitzarien els terrenys de l'antic es-corxadador municipal, a la plaça de la Divina Pastora, que serien cedits per l'Ajuntament. La materialització del projecte, que fou aprovat i inclòs en les previsions del Pla director, va quedar en suspens i, finalment, va ser desestimada a favor d'una remodelació de l'edifici del passatge de Puigporret, que es realitzà en anys posteriors.



El Centre del Vallès, vist per la façana que dóna a la plaça de Didó.

Pel que fa a les dotacions d'equipaments, cal assenyalar aquelles posades en servei als dos teatres de l'Institut, tant d'il·luminació com de so, entre les més avançades. D'una manera més lenta i constant, la millora en aquest aspecte se centrà en els elements auxiliars de la pedagogia: pianos i instruments musicals, aparells d'enregistrament i reproducció de so, material luminotècnic per a les aules de pràctiques, aparells gimnàstics, parquets i tapissos per a dansa, etc. Constituï un capítol a part la recuperació del material audiovisual, especialment respecte al vídeo. Tots els aparells de què disposava l'Institut s'havien traspassat a la Secció Tècnica de Cultura i, una vegada demostrada la inviabilitat de compartir-los, se n'inicià l'adquisició gradual, a partir de la tecnologia més avançada del moment. La manca d'un plató i de sales de control annexes, previstos a la quarta planta, en limitaren inicialment l'ús, gairebé reduït als equips mòbils i a les prestacions auxiliars en els tallers de pràctiques. S'instal·laren equips de visionat a les aules de teòriques, amb una cabina de control que permetia també l'edició i la transcripció de cintes. Igualment, començà el procés d'informatització, tant de l'administració i la secretaria acadèmica com dels departaments d'Investigació i Documentació, a més de començar-se les primeres experiències de disseny d'escenografia assistit per ordinador.

La reordenació dels ensenyaments

La crisi oberta el 1980 provocà una reflexió global en profunditat que recollí els fruits de la revisió constant de plans i actuacions que havia caracteritzat la dècada anterior. Durant els anys precedents, moltes de les innovacions i projectes endegats havien estat més fruit de la intuïció i el voluntarisme que no de la planificació freda i realista, sovint impossible. Calia, per tant, consolidar i ordenar aquelles realitats. L'aturada inevitable plantejada en aquells moments permeté de fer un ràpid balanç de l'etapa anterior i, amb la maduració de l'experiència acumulada, plantejar-se quins havien de ser els objectius immediats. Un dels aspectes principals era el relatiu al pla d'ensenyaments. Havien anat apareixent noves especialitats i estudis, cap dels quals no havia estat homologat, i per tant convivien situacions molt diverses, traduïdes en titulacions sense validesa, currículums acadèmics de durada i continguts poc homogenis, incerteses d'articulació entre les especialitats i desenvolupament molt desigual de la planificació que havia estat realitzada els primers anys setanta.

La redacció del nou reglament semblà que seria una bona ocasió per ordenar aquest panorama sobre el paper, de manera que fos possible consolidar en els anys següents la nova configuració que en sortís. Per descomptat, calia partir de la realitat existent, cercant de donar-hi coherència, d'avançar decididament en la vella aspiració d'assolir una homologació universitària i cobrir aquells buits que encara no havien estat resolts. El model estructural va extreure's de la Universitat, adaptat a les dimensions i necessitats de l'àmbit pedagògic de l'Institut mateix.

La idea residia a dissenyar una petita universitat de les arts de l'espectacle, en la qual les escoles serien els equivalents a les facultats, que, per tant, eren estructurades en departaments, alguns dels quals podien contenir en el seu si una o diverses divisions especialitzades. Era l'estructura que tenia la Universitat Autònoma en aquell moment i que semblà la més clara i aplicable al cas. També se n'adaptà el sistema de consells i caps de departament, el de consells i degans de facultat (convertits en consells i caps d'escola) i, al capdamunt de l'estruc-

La malaltia de la joventut (1988).





No feu bromes amb l'amor (1982).

El vestit nou de l'emperador (1988).

tura, un claustre general, una junta de govern i un director (l'equivalent al rector). En aquest plantejament hi encaixaven també els centres del Vallès i d'Osona (en definitiva, unes escoles en petit) i el Centre d'Investigació, Documentació i Difusió, amb l'única diferència que aquest no feia docència.

En conseqüència, s'estructurà l'Escola Superior d'Art Dramàtic en vuit departaments, alguns amb una o diverses divisions especialitzades. A més dels dos tradicionals (Interpretació, Escenografia), s'hi equiparaven els quatre que en la dècada anterior s'havien prefigurats (Mim i Pantomima, Titelles, Llenguatge Audiovisual i Direcció Escènica), se'n recuperava un de vocació universitària (Ciències Teatrals) i se'n creava un de nou (Producció i Gestió). A més a més, les divisions acollien estudis regulars o esporàdics d'una certa tradició (Veu, Marionetes, Luminotècnia) o que hom pretenia crear (Màscara, Tècniques d'Escena). Les tres divisions en què s'articulava el Departament de Llenguatge Audiovisual fou la manera de mantenir una estructura inicial més ambiciosa, quan en un primer redactat del reglament s'havia previst la creació d'una tercera Escola d'Audiovisuals, especialitzada en cinema, televisió i vídeo, plantejament que no fou acceptat per la Diputació.



*El casament dels petit
burgesos* (1988).

Lux in tenebris (1986),
al Centre del Vallès.



Tot i el manteniment d'una part important del professorat ingressat en la dècada anterior, durant aquests anys es donaren força altes a tots els departaments i divisions de l'ensenyament, d'una banda, per compensar personal que demanava la baixa o l'excedència —molt sovint a causa d'incompatibilitats sorgides arran de la professionalització—, i de l'altra, com a producte de l'ampliació i millora de l'oferta. Altrament, durant els primers anys de la nova direcció es procedí a la regularització de nombroses situacions contractuals anòmales heretades del període anterior. El possibilisme de l'etapa anterior havia incorporat professors de les maneres més diverses: mitjançant beques, amb pagaments directes, amb diverses persones englobades en una única nòmina, etc. Lentament, s'anà regularitzant aquesta situació, donant preferència a la resolució d'aquests casos. Com a conseqüència, i en un període de cinc anys, el professorat de l'Institut doblà, de llarg, el seu nombre, amb una situació laboral equiparada progressivament a l'estatut universitari, almenys pel que fa a la relació entre dedicació i horari de classe. De tota manera, la problemàtica contractual fou un dels cavalls de batalla més arduos del període —i una de les justificacions més òbvies de la necessitat de disposar d'uns mecanismes de gestió propis—, i causà conflictes i incerteses a cada començament de curs.





Taller de mim (1988).

Pasta blanca (1982).
El segon a l'esquerra,
el futur professor
Jordi Vilà.

El 1983 es crearen quatre companyies titulars —teatre, dansa clàssica, mim i titelles— destinades a servir de via cap a la professionalització dels alumnes graduats i, en el cas de la dansa, a suplir la inexistència d'una oferta laboral. Alhora es creà la campanya «Escena-83», per difondre entre els municipis de la província els espectacles d'aquestes companyies. L'experiència, malauradament, només durà dos cursos, per insuficiència pressupostària i, sobretot, per dificultats d'àmbit administratiu, perquè eren impossibles dins la Diputació fórmules de contractació adients al funcionament professional d'aquestes companyies. Un cop més, aquesta dificultat esdevenia una prova de la necessitat de dotar l'Institut d'un sistema de gestió propi més flexible i d'acord amb les característiques de la seva activitat.

Fent un repàs sumari a les diverses especialitats, trobem que en aquests anys, al Departament d'Interpretació, en els tres centres on es realitzava, el pla d'estudis se centrava entorn de tres blocs de matèries —teòriques, tècniques i pràctiques— amb tendència a articular les assignatures al voltant dels tallers de pràctiques, peça central del plantejament pedagògic, amb uns objectius precisos segons els cursos (tant de format com d'estils a treballar) que culminaven en els dos muntatges produïts a tercer curs, que en alguns casos van ser objecte



Una classe del professor Iago Pericot.

d'una explotació pública posterior, en règim professional. La dotació econòmica per a la realització d'aquests tallers s'incrementà notablement, a fi d'assolir un format el més semblant possible a un muntatge professional. Un altre element cabdal de l'orientació de l'ensenyament fou el lingüístic. En aquells moments, la recatalanització de l'Institut podia ser considera-



da total i, de fet, l'activitat havia esdevingut pràcticament monolingüe, la qual cosa donà lloc a incidents i protestes per part d'aspirants a alumnes procedents d'altres zones de l'Estat espanyol. Aquest, però, era un tema indiscutible per a Montanyès i el seu equip. La responsabilitat del Departament d'Interpretació recaigué, per elecció, en Coralina Colom durant els primers anys i posteriorment en Jorge Vera.

La divisió de Veu inclosa al Departament d'Interpretació estructurà una oferta en diversos nivells, dirigida tant a la iniciació tècnica com al reciclatge i manteniment de postgraduats i professionals del teatre i de l'ensenyament, la ràdio, etc. El pla d'estudis, a més de les matèries específiques de so, expressió oral i dicció, incloïa també música i expressió corporal. En el nivell superior, la tècnica de treball era molt personalitzada, d'acord amb les característiques i necessitats de l'alumne, fins i tot amb possibilitats de flexibilitat horària. La responsable de la divisió va ser sempre, i de manera indiscutida, Coralina Colom.

Als tres llocs on es feien els estudis d'Interpretació —Barcelona, Terrassa i Vic— i a Veu, les incorporacions més significatives de professorat durant aquests anys foren les de Josep M. Carandell, Rosa-Victòria Gras, Jordi Mesalles, Joan Ollé, Anna Peris, Xavier Romeu, Josep M. Segarra, Jordi Teixidor, Ramon Teixidor, Jorge Vera, Fausto Carrillo, Jaume Collell, Josep Colomer, Josep Puigdollers, Anna Ricci, Segimon Serrallonga, Josep Vernis, Agustí Ros, Joan Segalés, Ricard Boluda, Elena Dueso, Rosa Pereta, Frederic Roda i Fàbregas, Montserrat Grau, Xavier Ruano, Jaume Soldevila, Raimon Àvila, M. Àngels Bosch...

El Departament d'Escenografia experimentà un considerable reforç quan es va ampliar el professorat, compost bàsicament per alumnes de l'etapa anterior. La incorporació de nous noms, sobretot per a la direcció dels treballs pràctics lligats als tallers d'interpretació, i el reforç de matèries tècniques i teòriques contribuïren a mantenir el prestigi de l'únic centre docent escenogràfic a escala estatal. El Departament fou dirigit successivament pels dos noms més carismàtics de l'especialitat, Fabià Puigserver i Iago Pericot. D'altra banda, a la divisió de Màscara, Joan Guillén desenvolupava una promoció activa d'aquesta especialitat mitjançant nombrosos cursos, alguns d'assistència massiva, centrats tant en els àmbits més purament tècnics com en els que limiten amb el concepte més ampli de caracterització. Les

altres dues divisions del Departament, la de Luminotècnia i la de Tècniques d'Escena, es limitaren a la realització d'alguns curssets oberts, de manera que continuava pendent la configuració d'uns estudis —presumiblement en relació amb l'àmbit de la formació professional— que fornissin nous tècnics de llum i de maquinària tenint en compte les necessitats creixents del món de l'espectacle.



Els alumnes d'escenografia assisteixen, disfressats, a una inauguració de curs.

Les incorporacions de professors al llarg d'aquests anys en l'especialitat inclouen els noms de Lluís Alba, Montserrat Amenós, Isidre Bravo, Llorenç Corbella, Ignasi Font, Santiago Gabriel, Ramon Ibars, Josep Massagué, Jordi Nogués, Isidre Prunés, Andreu Rabal, Anna Riera, Francesc Rodellas, Josep Rossell, Vicenç Viaplana...

A Mim i Pantomima, com en les altres especialitats d'ensenyament no reglat, l'objectiu, amb vista a l'homologació dels estudis, va raure en la creació d'un tercer curs, basat eminentment en les pràctiques, que arrodonís la carrera i la configurés d'una manera paral·lela a les ja reconegudes. A més, hom reforçà algunes tècniques paral·leles, com ara la dansa o les diverses especialitats d'esgrima i lluita, la inclusió de matèries teòriques i d'iniciació a la plàstica i la dramatització. En definitiva, considerar el fet que l'alumne, a més de futur intèrpret, i ateses les característiques d'aquest art, havia d'assumir molts altres papers en la seva vida professional. Un tret específic del Departament residí en la necessitat de limitar el nombre de places reservades a l'alumnat estranger, atesa la demanda considerable que es produïa, en millors condicions prèvies que les dels aspirants del país.

El responsable d'aquests estudis, Pawel Rouba, fou succeït al cap d'uns anys per Andrzej Leparski com a cap de Departament. Pel que fa al professorat, a més a més de persones procedents d'altres especialitats, cal anotar les altes de Ricard Pous, Gemma Beltran i Jordi Vilà.

A Titelles, el plantejament fou semblant: creació d'un tercer curs i reforç de matèries teòriques i tècniques, pensant també en la característica polivalent del titellaire, en què no es produeix habitualment divisió de feines entre intèrprets, dramaturg, escenògraf, etc. En aquesta especialitat, d'altra banda, la Companyia de Postgraduats tenia ja una llarga tradició i, sota el nom d'Escola de Titelles, actuava regularment tant a l'interior com en festivals i cicles arreu. El Departament tenia, a més, ultra la funció docent, una intensa participació en l'organització d'activitats públiques, singularment els Festivals i les Mostres de Titelles. La divisió de Marionetes continuava el seu treball en la tècnica de la marioneta de fil sota el mestratge de Harry V. Tozer.

Amb Josep M. Carbonell com a cap de Departament, les altes en el professorat durant aquests anys inclouen noms procedents d'altres especialitats, la recuperació de Joan Baixas —que n'havia creat inicialment els estudis— i la incorporació d'Alfred Casas, Francesc Castells, Lluïsa Sala i Teresa Travieso.

Exercici al Departament de Mim amb Pawel Rouba i Andrzej Leparski.



A Direcció, després de mantenir durant uns quants anys un únic Curs d'Iniciació a la Direcció Teatral, s'emprengué finalment la configuració d'una carrera de tres cursos amb matèries específiques, amb una admissió molt selectiva —a partir de postgraduats d'altres especialitats i aspirants amb un currículum previ suficient— de convocatòria biennal. Els estudis foren establerts amb un conjunt de matèries (Teoria Dramàtica, Dramatúrgia, Llenguatge Escènic, Història de la Direcció), d'altres d'iniciació a especialitats paral·leles (Espai Escènic, Il·luminació, Producció i Gestió) fetes expressament, però, per als futurs directors, i unes pràctiques específiques (Direcció d'Actors, Ajudantia de Direcció, Projecte de Muntatge). Amb tot, al final de l'etapa encara no s'havia pogut resoldre, per raons pressupostàries i d'organització, la possibilitat d'oferir a l'alumne, en el darrer curs, la realització completa d'una direcció escènica amb tots els seus elements.



Taller de titelles amb tècnica de llum negra.



El cap de Departament, Joan Abellan, va disposar d'un professorat procedent bàsicament d'altres especialitats, tot i que s'hi van produir algunes incorporacions més exclusives, com ara Muntsa Alcañiz, Joan Maria Gual, Antoni Rodríguez i Ramon Simó. A més, a la matèria de Direcció d'Actors, hi van començar a col·laborar intèrprets professionals, per tal de garantir el nivell i l'eficàcia d'aquesta matèria.

A Llenguatge Audiovisual, l'ambiciosa intenció primitiva de convertir la secció en una tercera escola no fou assumida per la Diputació, indubtablement pel compromís pressupostari que hauria suposat, presumiblement molt oneros. Però fins i tot la possibilitat de continuar mantenint l'oferta tradicional en aquest sector, els cursos CIPLA, es va veure impossibilitada per la pèrdua dels elements tecnològics necessaris, traspassats a la secció Tècnica de Cultura. Lentament, a través dels pressupostos successius, hom anà recuperant aquests equipaments, millorats sensiblement, però aleshores nous problemes impediren la represa d'aquesta oferta que, altrament, calia revisar a fons pels canvis produïts mentre tant, per exemple amb la inclusió de l'especialitat a les facultats de Ciències de la Informació. Aquests problemes foren la manca d'uns espais habilitats per a la realització de les pràctiques, i alhora el fet que el Departament fou el més afectat per l'aplicació de la Llei d'incompatibilitats, ja que obligà tots els tècnics que hi eren adscrits, a la vegada treballadors de TVE, a deixar l'Institut. L'activitat del Departament, per tant, es va veure reduïda a la realització d'enregistraments d'espectacles i a prestacions de suport a les altres especialitats (enregistrament d'assaigs, classes i tallers). El cap del Departament va continuar sent Joan-Enric Lahosa.

També sobre el paper van quedar, al final de l'etapa, els altres dos departaments previstos en la nova estructura, Ciències Teatrals i Producció i Gestió. El primer, a l'espera que s'endegués la materialització del segon i tercer cicles d'estudis, la llicenciatura i el doctorat, tot i que algunes de les matèries pròpies d'aquesta àrea es feien en altres especialitats, singularment a Direcció. Respecte de la Producció i Gestió, a més de la convocatòria regular de cursos oberts, va quedar a l'espera també que es configuressin uns estudis, en relació amb Econòmiques i Empresarials, d'aquest aspecte fonamental del món de l'espectacle, que fins aleshores no tenia cap altra possibilitat d'aprenentatge que la pràctica mateixa.

Altres innovacions generals a l'Escola d'Art Dramàtic tenien relació amb les proves d'admissió, consolidades mitjançant la fórmula de períodes eliminatoris amb treball en tots els aspectes teòrics, tècnics i pràctics dels futurs estudis, amb característiques pròpies segons l'especialitat. També, la introducció dels treballs lliures, preparats íntegrament pels alumnes, individualment o en grup, dels quals calia presentar-ne un nombre determinat al llarg de l'any acadèmic, i que permetien comprovar la iniciativa, les preferències i la creativitat dels alumnes. Un treball d'aquest estil, i de més consistència, era reclamat en algunes especialitats al final dels estudis, com a tesina prèvia a l'obtenció del títol. Finalment, s'instaurà la realització de debats crítics, comuns a les diverses especialitats, entorn d'alguns dels espectacles presentats durant la temporada, amb la presència d'alguns dels seus responsables.

A l'altra gran branca de l'ensenyament, l'Escola Superior de Dansa i Coreografia, la nova estructura continguda en el reglament de 1983 incloïa fins a sis departaments, ja que afegia als tres anteriors (Dansa Clàssica, Dansa Espanyola i Dansa Contemporània), tres de nova creació (Dansa Catalana, Coreografia i Pedagogia de la Dansa). A més d'això, foren previstos idèntics òrgans i mecanismes representatius que a l'Escola Superior d'Art Dramàtic. Havent-se produït ja, en l'etapa anterior, la reforma bàsica dels ensenyaments de dansa, en



La Companyia de Dansa Clàssica al Palau de la Generalitat.

Un taller de dansa espanyola (1988).

Al Arma (1988).



aquests anys, l'objectiu principal consistí a consolidar-ne l'aplicació, millorar les condicions tècniques i de treball, introduir algunes matèries complementàries (Anatomia, Història de la Dansa, Improvisació Teatral), augmentar pressupostàriament la partida destinada a tallers, assegurar la presència regular de professors estrangers per a estades mínimes d'un any a clàssic i contemporani, ampliar de manera substancial el nombre d'instrumentistes acompanyants (pianistes, guitarrista, percussionista) i procurar una integració més bona d'aquests estudis en la resta d'activitats de l'Institut.

Pel que fa a noves realitzacions, l'existència dels tres nous departaments, per bé que no generà uns estudis diferenciats, sí que propicià la convocatòria regular de cursets i una major atenció als aspectes coreogràfics i pedagògics, en els tallers de pràctiques i en la configuració d'aquestes futures especialitats. El projecte més ambiciós, la creació de la Companyia de Dansa Clàssica, quedà col·lapsat després de dos anys de funcionament, quan començava a demostrar que podia integrar uns alumnes que, fins aleshores, no tenien cap altra sortida que el dilema emigració/ensenyament. A més, comptar amb el concurs, com a coreògrafs, d'una part del professorat i d'especialistes estrangers constituïa un estímul per al desenvolupament de la coreografia en aquesta especialitat. Amb la seva desaparició, el buit es tornà a produir, sense que fos cobert per altres àmbits públics, de manera que força anys després calgué reprendre una iniciativa semblant, a través de la companyia ITDansa. Finalment, convé destacar el conveni d'intercanvi signat amb l'Escola Vaganova de Leningrad, pel qual professors i alumnes de l'Institut tenien la possibilitat de reciclar-se o especialitzar-se en un dels centres fonamentals de la dansa acadèmica.

Un taller de dansa clàssica (1984).



Els responsables dels diversos departaments de l'Escola van ser durant aquesta etapa Barbara Kasprovicz a Clàssic, Rosario Contreras i Mercè Falcó a Espanyol, i Avelina Argüelles i Gilberto Ruiz Lang a Contemporani. La incorporació de nou professorat no va ser tan espectacular com a Art Dramàtic, però va suposar, tanmateix, la incorporació de Margarida Cabero, Pilar Cambra, Elisenda Castell, Abel Castillo, Guillermina Coll, Mauro Galindo,



Una classe de la professora Barbara Kasprovicz.

Un curset de Carlos Gandolfo.

Timothy Lamford, Montserrat Lloret i Resurrecció Peinado i dels instrumentistes Joan Alavedra, Àngela Batalla, Josep Benito, Rafael Blanch, Luis González, Eric Omedes, Gustavo Rios, Lluís Rosselló i Josep M. Valderrama.

Un vessant fonamental de l'ensenyament en el transcurs d'aquests anys fou la convocatòria constant de cursos, cursets, seminaris i tallers amb la intenció d'oferir una formació permanent als postgraduats i professionals, pel que fa al reciclatge, el *training* o l'especialització. Aquest programa va permetre la presència de professionals destacats de totes les especialitats, que van aportar noves metodologies i tècniques i visions diverses del teatre i la dansa. Alguns dels noms que hi van passar són Lynn Levine, Carlos Gandolfo, Flora Albaicín, Mabel Silvera, John Strassberg, Caridad Moreno, Alicia Condadina, Eloy Pericet, Antonio Fava, Carlo Boso, Comediants, Hans Wrona, l'Odin Teatret, Toni Cots, David Vaughn, Carol Rosenfeld, Guy Freixe, Philippe Genty, Ferran Rañé, Jaume Sorribas, José de la Vega, Manuel Marín, Marcia Plevin, Maria Jesús Andany, Jaume Medina, Albert Sans, Jerzy Makarowski, Javier Aguirre, Daniel Rosseel, Suzanne Manning, Rennie Gallagher, Karl Paris, Kevyn Smith, Gerard Wilk, Miguel Godreau, Daniel Trenner, Pablo Ventura... Molts d'ells van repetir la col·laboració en anys successius, en què van ser professors fixos de l'ensenyament regular durant un curs o més.

Un aspecte diferent el constituïren les activitats pedagògiques d'iniciació desenvolupades



pels centres del Vallès i d'Osona a les seves seus, en el seu entorn territorial o més lluny, amb el suport de diverses administracions. D'una manera esporàdica o regular, els professors de Terrassa van fer cursets a Sabadell, Rubí, Castellar del Vallès i Manresa; i els de Vic, a Torelló, Manlleu, Tona, Centelles, Ripoll i Andorra. A més, a Vic es van realitzar diversos cursos en col·laboració amb l'INEM.

Les tasques de recerca i documentació

Un dels decrets presidencials subsegüents al cessament de Bonnín revocava explícitament l'acord corporatiu que havia creat el CEDAEC, possiblement com a reacció contra una de les línies d'actuació més incontrolables i sota l'empara de la qual, segons el parer de cert funcionariat, s'havien produït més situacions irregulars. De fet, el CEDAEC havia estat el motor i l'empara de la profusa acció pública de l'Institut durant els anys setanta. En replantejar l'estructura i el funcionament de l'entitat amb motiu de la redacció del nou reglament, calgué, doncs, restablir-ne l'existència, procurant evitar una semblança massa manifesta amb l'antiga denominació, tot i que, òbviament, calia mantenir-ne la continuïtat. El resultat fou el Centre d'Investigació, Documentació i Difusió, que no va tenir una presència tan abassegadora quant a les sigles, però va desenvolupar unes funcions equivalents, fins i tot ampliades, i a partir d'una nova orientació.

Deixant de banda, de moment, els aspectes de difusió i activitat pública, l'acció del Centre s'establí a través de dos departaments, el d'Investigació i el de Documentació, que van continuar treballant bàsicament sobre les diverses unitats dels fons: les dues biblioteques, la videoteca i l'arxiu, en una relació estreta, i sovint indestriable, amb l'organització d'activitats, molts cops suggerides pels treballs interns d'investigació i documentació sobre els fons. Respecte a aquests, va ser una preocupació constant el seu augment, catalogació, ordenació, conservació i utilització. Hom partia d'un patrimoni heretat de dimensions considerables, però força desconegut i conservat en condicions gens òptimes. Amb una ampliació limitada de personal, es procedí a la catalogació i ordenació sistemàtica d'alguns fons, tasca iniciada anteriorment per Irene Peypoch. Durant aquests anys, s'actuà d'una manera completa sobre tot el material escenogràfic (teatrins, esbossos, figurins), la indumentària (que, a més, va ser parcialment restaurada), els objectes i records, la iconografia de dansa i altres fons menors. Pel que fa a la biblioteca especialitzada, hi va haver un procés de relligat també sistemàtic, tant de manuscrits com de llibres, fulletons i revistes. S'inicià, igualment, la sistematització i catalogació dels retalls de premsa, fins aleshores només emmagatzemats.

En relació amb l'adquisició de nous fons, a més dels constants llegats i donatius, cal remarcar algunes operacions de força abast. Les més importants: la compra de la col·lecció Bartolí d'escenografia, integrada per més de mig miler de peces de tots els estils i èpoques; els llegats d'Amadeu Asensi, dels hereus d'Oleguer Junyent, de Frederic Talens, de Rafael Richart i de Ramon de Batlle; l'adquisició de les col·leccions d'Artur Carbonell i Josep Castells, tot plegat un reforç substancial dels fons escenogràfics, fruit de la tenacitat d'Isidre Bravo. També ingressà la documentació completa del Teatro de Cámara de Barcelona, alhora que s'establia

un procediment de recollida sistemàtica de la documentació impresa, bàsicament cartells i programes, de tots els teatres barcelonins i d'un bon nombre de companyies. Adquisicions concretes significatives foren les escultures *Núria-Fedra*, de Josep M. Subirachs, i *Parsifal*, de Lluís Montané, obra guanyadora del concurs wagnerià de 1951, que pogué ser, per fi, fosa en bronze. Per contra, foren cedits en dipòsit els fons no estrictament teatrals de què es disposava: els de cinema de l'antiga Secció Fructuós Gelabert a la Generalitat (amb el compromís d'exhibir-los en un futur Museu del Cinema i la Imatge que no s'arribà a crear) i els de fonògrafs i aparells de so al Museu de la Ciència i de la Tècnica, a Terrassa.

A partir de 1986 ingressaren a l'Arxiu, també sistemàticament, col·leccions fotogràfiques de tots els muntatges representats a Barcelona. A més, les seccions iconogràfiques es van enriquir substancialment amb l'adquisició de l'arxiu del fotògraf Pau Barceló, fidel cronista gràfic del teatre català d'ençà dels anys cinquanta, i molt vinculat a l'Institut en les darreres dècades. Pel que fa a les adquisicions bibliogràfiques, aquestes van augmentar considerablement, sobretot respecte a novetats, i amb la subscripció a les principals publicacions referents a l'espectacle. Quant a la biblioteca pública especialitzada, s'amplià l'horari d'atenció al públic, mentre que la biblioteca escolar fou modernitzada en profunditat amb la seva nova instal·lació a l'edifici de Sant Pere més Baix.

Les activitats d'ambdós departaments, ultra les tasques internes, van ser també de suport constant en l'organització d'un bon nombre d'activitats públiques i de difusió; singularment les exposicions, determinats cicles, les publicacions, etc. En el seu servei d'atenció al públic, cal esmentar la resposta a nombroses consultes i peticions per correspondència, la facilitació de materials per a publicacions periòdiques i unitàries externes, així com també per a l'elaboració de programes informatius i monogràfics dels mitjans de comunicació audiovisual. Això, sense comptar les constants consultes directes per part d'estudiants i especialistes de tot el món, que sovint saturaven les disponibilitats d'atenció. En definitiva, una de les activitats menys conegudes i visibles de l'Institut, però també una de les que definien millor la seva vocació de servei.

Aquestes tasques van ser realitzades per un personal al qual, a més de persones que ja treballaven a la casa, es van incorporar Montserrat Álvarez, Isidre Bravo, Teresa Cabré, Carme Carreño, Carme Cases, Artur Garcia i Jordi Ventura. Alguns d'ells van assumir noves funcions, derivades de les diverses perspectives sorgides en relació amb les noves tecnologies documentals i per les possibilitats de connexió amb determinats projectes internacionals. El primer, cronològicament, a ser contactat fou el Tandem System, centrat al Museu del Teatre de Munic. El seu responsable, Heinrich Huesmann, assistí al Congrés Internacional de Teatre, el 1985, i se succeïren els contactes amb vista a l'establiment d'un terminal a l'Estat espanyol d'aquest banc de dades internacional, compartit amb l'Institut, el Centro de Documentación Teatral de Madrid i l'Institut Shakespeare valencià. L'Institut començà l'any 1986 el fitxatge sistemàtic de totes les produccions d'espectacles segons les normes del Tandem System, a l'espera de la seva futura incorporació.

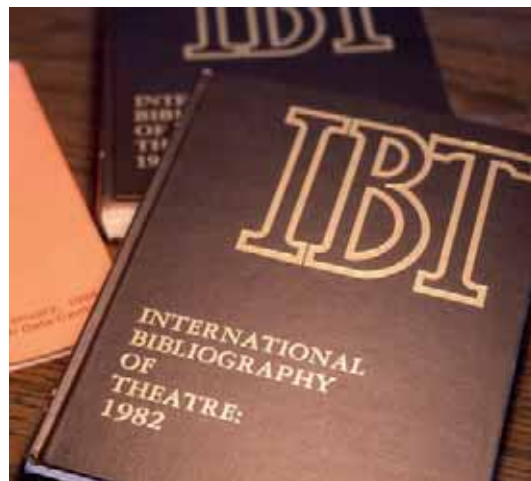
Poc després es produïa el contacte amb la International Bibliography of Theatre amb seu al Brooklyn College de Nova York, de la qual l'Institut esdevingué corresponsal a l'Estat es-

Catàleg de la International Bibliography of Theatre, a la qual contribueix l'Institut.

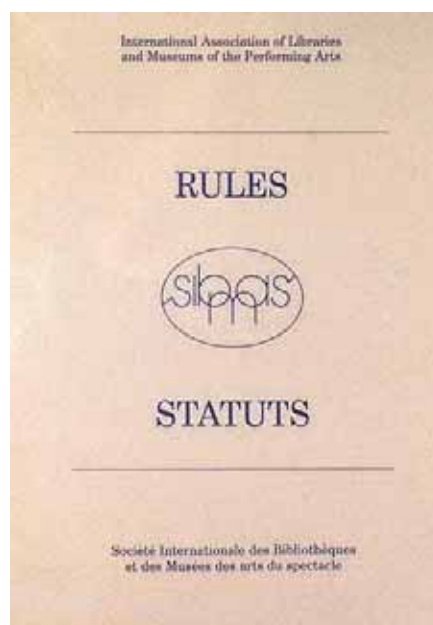
L'Institut és membre de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle.

I també de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale.

panyol, amb l'encàrrec de fitxar sistemàticament totes les novetats bibliogràfiques relatives al teatre (llibres i articles) aparegudes en català, aportacions que van figurar en els catàlegs que editava la IBT d'ençà del segon volum, i que tenia prevista una futura connexió informàtica per a la consulta del banc de dades en formació. Finalment, en aquest mateix àmbit d'actuació, es connectà amb la World Encyclopedia of Contemporary Theatre, amb seu a la York University de Toronto, projecte dependent de l'Institut Internacional del Teatre, que preveia l'edició el 1992 d'una exhaustiva enciclopèdia del teatre contemporani universal en cinc volums. Malgrat la integració d'un representant de l'Institut en el comitè «nacional» de l'Estat espanyol, la dependència d'aquest respecte al Centre espanyol de l'ITI va fer que no s'aconeguís, com era la pretensió, un tractament específic i diferenciat del teatre català, tot i que va ser admesa la seva singularització dins l'apartat dedicat al teatre espanyol.



En el terreny de les relacions internacionals, encara que no sempre en relació directa amb les activitats d'investigació i documentació, cal destacar la continuïtat de presència en organitzacions com ara la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS) i la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (FIRT-IFTR), en les quals l'Institut va continuar representant l'Estat espanyol, i en els diversos congressos i encontres als quals assistia regulament. Un caràcter distint va tenir la relació amb la Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), amb la qual el Departament de Titelles mante-





Logotip de la Union Internationale de la Marionette (UNIMA).

El catàleg de la 8a Triennial internacional de llibres i revistes de teatre de Novi Sad, on l'Institut obtingué medalla d'or en dues de les quatre categories.

Un dels estands de l'Institut a la Quadriennial de Praga de 1987.

Fabià Puigserver.

nia relacions regulars d'ençà de la seva creació, especialment respecte de l'organització dels festivals i mostres. Amb l'impuls de l'Institut, durant aquests anys es creà el centre UNIMA-Catalunya i, després, la federació UNIMA-Espanya, que reunia diversos centres sorgits posteriorment a la resta de l'Estat. A l'estiu de 1988 UNIMA-Catalunya i en el seu nom l'Institut del Teatre, presentà durant el congrés d'aquesta organització celebrat a Nagoya la candidatura per organitzar el congrés i festival mundial de 1992, sense èxit, però, ja que aquesta convocatòria corresponia a un país de l'Est.

Finalment, el 1987 l'Institut participà, com a representant oficial de Catalunya i l'Estat espanyol, a la Quadriennial d'Escenografia i Arquitectura Teatral de Praga, amb la presentació d'una exposició que recollia l'obra escenogràfica recent de Fabià Puigserver i una altra que resumia l'activitat docent i d'investigació desenvolupada per l'Institut. A més, foren presentades les diverses publicacions relatives al tema editades en els darrers anys. Tot i l'excel·lent recepció aconseguida per aquesta presència, i contra tots els pronòstics, no quedà recollida en els premis atorgats, per certes pressions diplomàtiques, incòmodes pel fet que s'hagués atorgat a la representació catalana el mateix estatus i consideració que als altres estats. En canvi, l'any següent, la presència a la VIII Triennial Internacional de Llibres i Revistes de Teatre, a Novi Sad, Iugoslàvia, constituí un èxit rotund, tal com es veurà en parlar del capítol de publicacions.



Les activitats públiques i de difusió

Pel seu compte o en col·laboració amb altres institucions i entitats, durant els anys del mandat de Montanyès l'Institut del Teatre intensificà la tradició immediata de presència pública en la vida cultural barcelonina i catalana mitjançant exposicions, conferències, cicles, jornades, simposis, congressos, festivals, mostres, premis, campanyes d'extensió teatral i la programació de diverses sales d'espectacles a Barcelona, Terrassa i Vic. Aquestes accions de difusió, completades encara amb les publicacions, constituïren, amb l'ensenyament i la investigació i documentació, els tres pilars fonamentals de l'activitat essencial de la institució. Per a l'organització i gestió d'aquestes realitzacions, a més del personal ja existent a la casa i d'altre contractat temporalment, s'incorporen durant aquests anys Xavier Coca, Laura Conesa, Puri Martín, Anna Pedreira i Antoni Rodríguez.

A grans trets, les directrius que han marcat la realització d'aquesta mena d'operacions partien de la voluntat de realitzar-les amb un format estrictament professional, amb el cost pressupostari que això suposa, de manera que hi intervinguessin, des de la concepció fins a la seva materialització, els especialistes adients, defugint el voluntarisme i la improvisació. Des de l'elaboració dels projectes fins a la participació de dissenyadors, constructors, grafistes i altres professionals, aquesta intervenció d'especialistes garantia el resultat final i, sovint, permetia una difusió del producte fora de l'àmbit estricte de l'Institut.

Pel que fa a les exposicions, al llarg d'aquests anys se'n munten un nombre considerable, al principi encara de característiques força modestes: de fotografies de Lindsay Kemp, sobre Franz Kafka —amb l'Institut Alemany—, de cartells d'espectacles polonesos, de manuscrits i edicions de Calderón, i d'homenatge a Andreu Vallvé amb una mostra exhaustiva de la seva activitat escenogràfica. La primera gran exposició fou la de fotògrafs catalans especialitzats en espectacles, inclosa a la Primavera fotogràfica de 1982, que reuní una selecció dels millors treballs de professionals com ara Brangulí, Pérez de Rozas, Barceló, Ros Ribas, Colita, Fortuny, Aznar, etc. La següent fou «Espais wagnerians», en commemoració del centenari de la mort del compositor, basada en material escenogràfic i documentació demostrativa de l'impacte de

Catàleg de l'exposició
«Espais wagnerians»
(1983).





Wagner en la societat catalana. També assolí grans dimensions la titulada «Esbossos i teatrins», que aplegava una àmplia selecció de les adquisicions més recents de fons documentals.

Catàleg de l'exposició «Tórtola Valencia» (1985).

En el marc del Congrés de 1985, la dedicada a la ballarina Tórtola Valencia obtingué un gran acolliment, per la singularitat de la instal·lació i l'exotisme

Exterior de l'exposició «Raquel Meller» (1988).

dels materials. L'any següent, una gran mostra recollia els primers deu anys de funcionament del Teatre Lliure, amb fotografies, cartells, programes, vestuari i elements escenogràfics. A partir de 1986, i amb convocatòria anual, l'exposició «Resum de la temporada teatral» esdevé un balanç de les principals produccions de teatre, dansa i òpera estrenades a Barcelona. Com en moltes de les anteriors, la realització d'aquestes exposicions permet d'enriquir els fons de l'Arxiu, ja que els documents fotogràfics exhibits queden en propietat de l'Institut. El 1988, dues exposicions commemoratives ben diferents: la titulada «Els primers 75 anys de l'Institut del Teatre», un recull dels fets principals de la pròpia història, i la dedicada a Raquel Meller. A més d'aquestes, també se n'organitzaren de més reduïdes: màscares d'Amadeu Ferrer, dibuixos de Mariona Millà, les dedicades a Adolphe Appia, escenografia britànica contemporània, màscares de la Commedia dell'Arte de la família Sartori, commemorativa dels 150 anys del naixement de Francesc Soler i Rovirosa, l'obra escenogràfica de Fabià Puigserver, organitzada per presentar-la a la Quadriennal de Praga... Un cert nombre d'aquestes exposicions foren exhibides també a molts altres llocs, tant als centres del Vallès i d'Osona com als indrets més diversos de Catalunya, l'Estat espanyol i l'estranger.



En el camp de les conferències i cicles, cal remarcar la recuperació de les sessions inaugurals de curs, amb la lliçó magistral encomanada en anys successius a Jaume Vidal Alcover, Montserrat Carulla, Luis Escobar, José de Udaeta, Rodolf Sirera, Antoine Vitez i Rosa Maria Sardà. Deixant de banda algunes conferències aïllades, sempre en relació amb alguna altra activitat, de Howard Brenton, Philip Roberts, Marie-Louise Bablet i Josette Féral, la presència a l'Institut de personalitats teatrals catalanes i estrangeres fou constant, molt sovint per mitjà de debats amb professors i alumnes, amb motiu de l'estrena d'espectacles o de la seva presència a Barcelona. Però també es van programar cicles entorn de temes monogràfics o figures, el primer arran del tricentenari del naixement de Calderón (amb la intervenció de Francisco Rico, José M. Valverde, Ricard Garcia Cárcel i Miquel Querol i un seminari de Juan Germán Schroeder), un altre dedicat a Franz Kafka —en col·laboració amb l'Institut Alemany—, el titulat *Òpera i òpera* (amb Miquel Lerín, Alfredo Kraus, Guillem-Jordi Graells, Lluís Pasqual, Roger Alier, Vittorio Securi i Romano Gandolfi, amb audicions comentades per Alier i Xosé Aviñoa), el dedicat a Federico García Lorca en el 50è aniversari de la seva mort (amb Antonina Rodrigo, Ian Gibson i Lluís Pasqual, entre d'altres).

De caràcter molt divers, hem d'anotar també la realització d'activitats com ara la Mostra de Vídeo de Teatre Europeu, l'homenatge a Vicente Escudero, les lectures d'obres, un seminari obert sobre el teatre de Josep M. de Sagarra, etc. Altrament, tingueren un tarannà més homogeni les activitats del Centre d'Estudis Pirandellians, iniciativa de Frederic Roda, que entre el 1981 i el 1986 organitzà gairebé cada any diverses aules i jornades més àmplies, amb conferències, debats, lectura d'obres, recollida i edició de materials, amb la intervenció de Roda mateix i de Domenico Novacco, Giovanni Cantieri, Loredana Bergalli, Enzo Lauretta i Orazio Costa, activitats distingides amb la medalla de l'Instituto Nazionale di Studi Pirandelliani d'Agrigento. També per iniciativa de Roda se celebraren el 1982 unes Jornades Giraudoux.

A més de la celebració del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, el 1985, que tractem en un epígraf a part, l'Institut organitzà el II Simposi Internacional d'Història del Teatre, amb el Departament de Cultura de la Generalitat i la Universitat de Barcelona, del qual fou comissari Ricard Salvat. De l'1 al 5 de juny de 1988, reuní els principals especialistes del tema *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*. La setmana següent es dugueren a terme les sessions preparatòries de les Jornades sobre Traducció Teatral, també organitzades amb la Universitat de Barcelona, com a debat previ a una convocatòria més àmplia, que es realitzà el gener següent. Aquestes iniciatives havien estat precedides per unes Jornades de Debat Teatral celebrades a Vic al novembre de 1986, conjuntament amb el Centre Dramàtic d'Osona, entorn de la problemàtica entre autors i directors teatrals, una reflexió que constituí el pròleg de l'actual represa d'atenció envers els autors dramàtics catalans.

Una forma d'estimular la creació de nous textos eren, precisament, els Premis de Teatre de la Diputació, organitzats per l'Institut des de 1981. Als primitius premis Ignasi Iglésias (per a textos originals) i Josep M. de Sagarra (inicialment, per a muntatges) s'hi afegí el 1981 el Premi Adrià Gual (destinat a projectes de muntatge, i el Sagarra passà a distingir la millor traducció al català d'un text estranger), alhora que se'n milloraven les dotacions. El 1983, a partir de la firma del conveni amb la Generalitat, la convocatòria es convertí en els Premis



Nacionals de Teatre i Dansa, incloent també els Premis Roseta Mauri (per a coreografies de dansa clàssica), Tórtola Valencia (per a dansa contemporània), Vicente Escudero (per a dansa popular), els tres fusionats el 1987 en un únic premi de coreografia, el Ricard Moragas. També es creà el Premi Aureli Capmany (per a estudis sobre dansa catalana) i, en anys posteriors, el Ferran Sors (per a composicions musicals per a dansa, 1984-1986) i el Xavier Fàbregas (per a investigacions i assaigs sobre les arts de l'espectacle). A més, foren creats uns premis honorífics destinats a guardonar la millor aportació de cada temporada dins els àmbits d'interpretació, escenografia, direcció, activitats teatrals i dansa.

Entre els guardonats en les diverses edicions d'aquests anys cal esmentar: Santiago Sans, Joan Abellan, Llorenç Capellà, Jordi Teixidor i Sergi Belbel (Ignasi Iglésias); Joan Oliver, Miquel Martí i Pol, Xavier Bru de Sala, Miquel Desclot, Josep M. Balenyà i Cristian Carandell (Josep M. de Sagarra); Pere Planella, Jordi Mesa-

Presentació del llibre *L'escenografia catalana*, en un taller escenogràfic del carrer de Carretes, el març de 1987.

Presentació del llibre *Sol, solet*, dels Comediants, al Pati dels Tarongers.

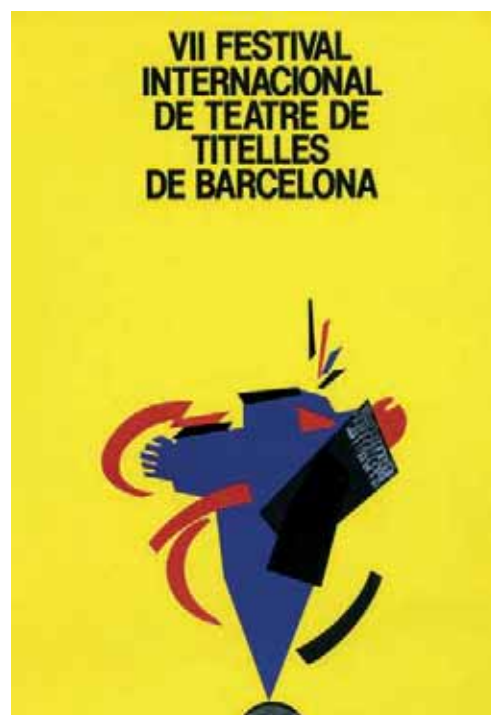
lles, Josep M. Mestres i Ferran Audí (Adrià Gual); Guillermina Coll (Roseta Mauri); Avelina Argüelles, Àngels Margarit, Francesc Bravo, Ramon Oller, Maria Rosas i Juan Carlos Garcia (Tórtola Valencia); Glòria Ballús, Albert Cubeles i Carles Mas (Aureli Capmany); Benet Cabanellas, Albert Sardà i F. Taverna-Bech (Ferran Sors); M. Teresa Suero, Francesc Massip i Ramon Simó (Xavier Fàbregas); Montserrat Carulla, Anna Lizaran, Josep M. Flotats, Lluís Homar i Juanjo Puigcorbè (interpretació); Fabià Puigserver, Ramon Ivars, Josep Mestres Cabanes, Isidre Purnés, Montserrat Amenós i Antoni Taulé (escenografia); Juan Germán Schroeder, Lluís Pasqual, Pere Planella, Mario Gas i Pau Monterde (direcció); Fira de Tàrraga, Sala Villarroel, Pau Barceló, Xavier Fàbregas, Llibreria-Editorial Millà i Comediants (acti-

Cartells del V, VI i VII Festival Internacional de Titelles de Barcelona. Els dos darrers dissenyats per Jaume Bach i Manuel Andreu.



vitats teatrals); i Cesc Gelabert, Heura, Esbart Dansaire de Rubí, Mudances, Guillermina Coll i Joan Magrinyà (dansa).

Durant aquests anys, el Festival Internacional de Titelles celebrà tres edicions —als anys parells, 1982, 1984 i 1986— i se'n va preparar la quarta, inaugurada dos mesos després del relleu de Montanyès per Coca. La cinquena edició, del 25 de febrer al 7 de març de 1982, es realitzà en els dos teatres de l'Institut, amb la participació d'una dotzena de grups i prop de quaranta representacions. La sisena edició, del 15 al 25 de novembre de 1984, com que els locals propis estaven en obres, es desenvolupà als teatres Romea, Regina i Malic, que tot just s'havia inaugurat. Comprendé la participació de 20 grups de 10 països que ompliren unes 60 sessions, encara ampliades amb



l'extensió a altres poblacions de Catalunya. En aquesta mateixa línia d'expansió, la setena edició, rebatejada Festival Internacional de Teatre de Titelles, se celebrà entre el 21 i el 30 de novembre de 1986 en els dos teatres de l'Institut i als Lluïsos de Gràcia, El Llantiol, el Palau Güell, el Teatre Malic, la Fundació Miró i el Parc de la Ciutadella. En aquesta ocasió els grups foren 24, procedents de 8 països, que actuaren en 120 sessions, també ampliades amb la presència a d'altres llocs.



La marca dels teatres, dissenyada per Saura-Torrente.

A partir de 1983, la Mostra de Títols de l'Estat espanyol s'alternà, els anys senars, amb el Festival. Celebada al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, la Mostra va reunir la majoria de grups en actiu a l'Estat i, a més del seu interès específic, s'hi esdevenia la selecció de la representació estatal en el Festival de l'any següent. Respecte de la Mostra de Dansa, després de celebrar-ne la quarta edició el 1982 hagué de ser ajornada a

causa de les obres realitzades als teatres de l'Institut. Un cop inaugurat el remodelatge dels locals, a partir de 1987 es repregué amb un altre caràcter, en forma de programacions estables, sota el nom de Temporada de Dansa, realitzada conjuntament amb el Departament de Cultura de la Generalitat. El 1982 i 1983, l'Institut col·laborà en l'organització i programació del Festival Internacional de Mim, dirigit per Anton Font, però novament la realització de les obres i la manca de suport de les institucions compromeses n'estrucaren la convocatòria posterior.

Pel que fa a la gestió i programació de locals d'espectacles, l'Institut va continuar, abans de l'inici de les obres, amb l'explotació escadussera i precària dels seus teatres. Al mateix temps, el Centre del Vallès assumia la responsabilitat de programar les temporades del Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, amb el suport d'aquesta entitat financera i de l'ajuntament local. A més d'oferir els espectacles d'El Globus, companyia estretament lligada al Centre, aquestes temporades incloïen una selecció dels millors espectacles del teatre català, de les noves companyies de dansa i la contractació d'algunes grans companyies estrangeres. Posteriorment, també assumí idèntiques funcions respecte al Teatre de la Faràndula de Sabadell i el Teatre Municipal de Rubí. Semblantment, el Centre d'Osona s'encarregà de la programació del Teatre Municipal Atlàntida de Vic. Aquestes funcions es redefiniren en crear-se els respectius centres dramàtics del Vallès i d'Osona, autònoms, però vinculats als centres de l'Institut per mitjà d'un director comú.

Durant les obres de les sales del carrer de Sant Pere més Baix, i coincidint amb la creació de les diverses companyies de postgraduats, l'Institut del Teatre organitzà les campanyes «Escena-83» i «Escena-84», a fi de difondre els espectacles d'aquestes companyies a les poblacions de la província de Barcelona, en un servei de cooperació municipal semblant al que més endavant efectuaria l'Àrea de Cultura de la Diputació mitjançant les campanyes «Escena a l'abast». Potser per l'existència d'aquesta acció més àmplia, la campanya pròpia de l'Institut hagué de suprimir-se, perquè no es va aprovar la partida pressupostària corresponent al 1985. Tanmateix, alguns muntatges sorgits de les pràctiques escolars foren objecte després d'una explotació professional en diversos locals barcelonins.

A partir de la inauguració de les obres dels dos teatres de l'Institut, el novembre de 1986, s'endegà la programació d'una temporada estable a ambdós locals, acollint mun-

tatges de les companyies més diverses (una part important de les quals eren vinculades a professors i exalumnes de la casa), les temporades de dansa, els festivals de titelles i també les pràctiques escolars dels diferents departaments, centres i escoles. Algunes de les companyies i intèrprets que hi passaren les dues primeres temporades foren: Ballet Contemporani de Barcelona, Centre Dramàtic d'Osona, Metros, Mudances, Teatre Metropolità de Barcelona, L'All, Dart, Théâtre de l'Atelier, La Gàbia, Centre Dramàtic del Vallès, T de B, Teatre al Ring, Teatre Set, Teatre del Tret, Bululú, Teatre Mim de la Brume, Karin Saporita, Talleret de Salt, Colax, Àngels Margarit, Anabel Alonso, Carme Sansa, Núria Candela i Loredana Bergalli.

L'impromptu de Versailles, producció dirigida per Lluís Pasqual per a l'inici de la Companyia de Postgraduats (1982).



Amb tota aquesta activitat pública i de difusió, en alguns moments d'altíssima intensitat, la presència de l'Institut del Teatre en la vida cultural ciutadana i del país fou constant i d'un accentuat protagonisme. Si bé és cert que l'operació més ambiciosa i espectacular fou la realització del Congrés Internacional de Teatre a Barcelona, el maig de 1985, ja des de l'inici la direcció de Josep Montanyès es va preocupar per assolir aquest ressò ciutadà però també la suplència de moltes de les mancances i buits subsistents en la vida cultural catalana i en la resta d'oferta pública i privada. Com a reconeixement d'aquesta activitat, es poden esmentar un parell de guardons significatius: el Premio Segismundo, atorgat per l'Asociación de Directores de Escena de España, en la seva primera edició, com a reconeixement a la millor actuació estatal a favor del teatre, destacant el caràcter singular i modèlic de la institució. Un temps després, i ja sota la direcció de Jordi Coca, la Generalitat li concedí la Creu de Sant Jordi, distingint la llarga trajectòria anterior de l'Institut i molt especialment les dues darreres dècades de compromís inequívoc amb la cultura catalana.

El Congrés Internacional de Teatre

Un cop aprovat el nou reglament, elegit director i superada la crisi, Montanyès endegà un ambiciós projecte que, junt amb les millores quotidianes i el lent procés de consolidació de la nova etapa, volia que constituís una meta col·lectiva per a l'Institut i, alhora, una plataforma de projecció tan àmplia com fos possible. Recordant que, feia més de mig segle, el congrés de la Société Universelle du Théâtre havia tingut, tot i el context polític desfavorable, uns efectes positius per a la difusió de l'Institut, proposà una operació semblant, més àmplia i adaptada a les necessitats i característiques del moment. Així, al llarg de 1983, s'anà concretant el projecte, que a partir del suport del president Dalmau i que n'assumís el comissariat Jordi Coca, començà a ser organitzat amb la fita del maig de 1985: la celebració del Congrés Internacional de Teatre de Catalunya.

A partir del compromís pressupostari bàsic de la Diputació, s'aconseguí aviat la implicació del Ministeri de Cultura, la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona i el suport de l'Institut Internacional del Teatre. Ben aviat començaren els treballs preparatius, ajudats per diverses comissions àmpliament representatives dels sectors professionals, la Universitat, els organismes públics i l'Institut mateix. Una de les primeres decisions consistí a triar la temàtica del Congrés, establerta en la fórmula «Espais de relació entre les dramaturgies d'àmbit restringit i les dramaturgies majoritàries», que proposava la reflexió entorn d'una problemàtica essencial per al teatre català i, alhora, era un tema que podia resultar atractiu per a especialistes de totes les procedències.

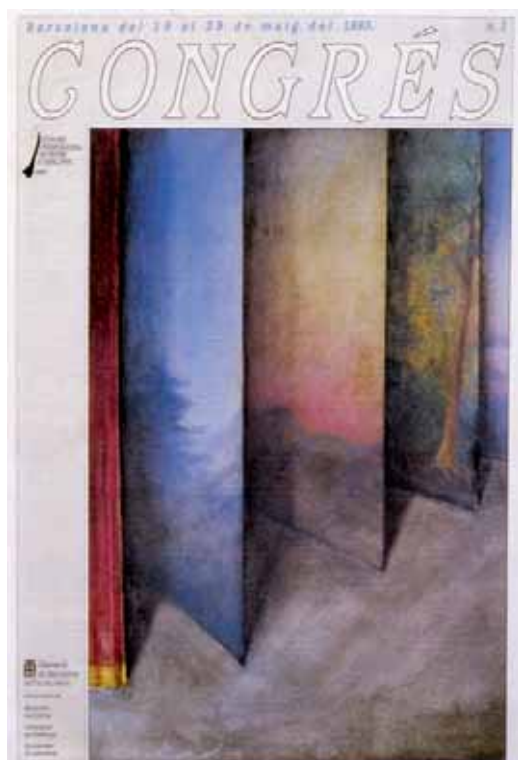
Començà la captació de col·laboracions menors, el contacte amb els ponents i presidents de secció, l'establiment d'un dens programa d'activitats paral·leles a les sessions acadèmiques i la previsió d'una logística complexa. Els primers mesos de 1984 s'edità un desplegable que contenia les primeres informacions (temàtica, índex de les nou seccions en què s'estructuraven els debats, avanç de la programació paral·lela), del qual es difongueren 11.000 exemplars per tot el món, a partir d'un banc de dades en formació que recollia les adreces dels possibles interessats.

El setembre següent s'edità el primer número d'una revista titulada *Congrés* on ja s'adjuntava una primera llista de ponents i invitats, s'anunciava la realització d'una taula de crítics teatrals i es relacionaven les previsions d'exposicions, videoteca, *stage*, publicacions, espectacles i altres dades pràctiques. Un segon número, el gener de 1985, arrodonia el programa i incloïa la butlleta d'inscripció. El tercer número, editat el mes abril, era el programa complet del Congrés i anunciava que s'havien cobert les 500 places inicialment previstes, que eren ampliadades a 700. Cada revista tenia una portada dissenyada especialment per un artista: Perejaume, Pep Duran Esteve i Frederic Amat.

Coberta del primer número de la revista informativa del Congrés, amb una il·lustració de Perejaume.

Per al segon número, una il·lustració de Pep Duran.

Per al tercer, l'aportació de Frederic Amat.



Durant els dos anys de preparatius es captà la col·laboració dels instituts estrangers de cultura barcelonins, de moltes ambaixades, organismes públics locals i autonòmics, entitats privades de la condició més diversa, mitjans de comunicació, etc., fins a la cinquantena llarga de col·laboradors. A més de les diverses comissions (honorífica, d'organització, de relacions internacionals, de professionals, assessora dels continguts acadèmics, d'exposicions, del «Llibre blanc sobre el teatre català», del «Projecte teatral per als Jocs Olímpics de 1992»), es formà un equip d'organització, encapçalat per Jordi Coca com a comissari del Congrés i amb una comissió executiva integrada per Josep Montanyès, Guillem-Jordi Graells i Josep M. Carbonell, a més dels successius caps del Servei d'Ensenyament. L'equip organitzador pròpiament dit l'integraren Tere Pérez, Maryse Badiou, Laura Conesa, Toni Rodríguez, Montserrat Agell, Mercè Ibarz, Xavier Coca, Francesc Castells i Isabel Notivoli, amb Saura-Torrente com a responsables del disseny gràfic.





El 19 de maig de 1985, amb un acte inaugural al Palau de la Música Catalana, el Congrés iniciava les activitats. En els dies següents es desenvoluparen les sessions de treball, al Palau de Congressos, dividides en nou seccions: 1) Expressió verbal, 2) Formes dramàtiques no verbals, 3) Influència cultural i colonització, 4) Tradició i modernitat, 5) Política teatral i legislació, 6) El paper de les institucions culturals internacionals, 7) Les noves tecnologies, 8) Prospectiva teatral, i 9) L'aportació de la investigació teòrica en l'evolució de l'espectacle. Foren presidides respectivament per Antonio Andrés Lapeña, Marco de Marinis, Alcibiade Margaritis, Wole Soyinka, Hermann Bonnín, Jordi Dauer, Joan-Enric Lahosa, Li Moran i Juan Antonio Hormigón.

Firma del contracte per a les representacions de *Kung Lear* durant el Congrés. El diputat Martínez i Callén i el president Dalmau, al costat de l'agent Andrés Newman. També hi assisteixen J. M. Esquerda, G. J. Graells i J. Coca, comissari del Congrés.

Presentació del Congrés a Madrid, al Teatro María Guerrero: L. Pasqual, J. Montanyès, M. A. Capmany, A. Dalmau, C. Garrido, A. Gala i A. L. Perinetti.

Els ponents foren Roger Assaf, Feliu Formosa, Giuseppe Grilli, José M. Díaz Borque, Manuel Ángel Conejero, Patrice Pavis, Jacques Lecoq, Min Tanaka, Adolfo Marsillach, Denise Boucher, José Sanchis Sinisterra, André-Louis Perinetti, Moisés Pérez Coterillo, Joan-Enric Lahosa, John Lurie, Velia Papa, Rodolf Sirera, Moncef Soussi, Françoise Gründ, Claudi Esteva Fabregat, Robert Lafont, Saviana Scalfi, James Brandon, Emile Copferman, Augusto Boal i Bernard Magnier. A més, foren presentades prop de quaranta comunicacions, entre d'altres de Sixto Plaza, Eric Duyckaerts, Heinrich Falk, Vladimir Puhony, Mary Angiolillo, Jacques Delcuvelleire, Jean-Marie Pradier, Vidmantas Siliunas, Heinrich Huesmann, Michel Jaumain, Lieve Behiels, Roger Tomlison, Lynn Dalrymple, Joan Abellan, Pius Ngandu Nkashma, Heidrun Adler, Michael Pearson i Malcolm Purkey.

A les sessions plenàries d'inici de cada jornada congressual, hi intervingueren els invitats especials: Eugenio Barba, Li Moran, Robert Ashley, Robert Wilson, Mikhail Shatrov i Michael Rodger. L'espai de crítics teatrals, coordinat per Joan de Sagarra, reuní Georges Banu, Giuseppe Bertolucci, Clare Colvin, Carmelinda Guimeraes, Lars Löfgren, Arno Paul, Patrice Pavis, Franco Cuadri, Georges Schlocker i George Wellwarth. Totes les sessions comptaren amb una nombrosa assistència, que sovint desbordà les previsions de l'organització. Amb la presentació de conclusions i l'acte formal de clausura, el Congrés tancà les seves activitats al vespre del dia 25.

Part de la presidència de l'acte inaugural: N. Espert, R. Martínez i Callén, J. Maluquer, A. Dalmau i M. A. Capmany.

Exposició «El passeig del teatre», a les Drassanes.

Paral·lelament, i ja des d'abans de l'inici de les sessions acadèmiques, hi hagué un amplíssim programa d'activitats: exposicions, sessions especials de filmoteca i videoteca, representacions teatrals i un *stage* de formació, que crearen a tota la ciutat un clima especial entorn del Congrés, alhora que feia que aquest accedís a públics més amplis.



Aquestes activitats d'extensió s'iniciaren amb la inauguració de l'exposició dedicada a la ballarina Tórtola Valencia, al Palau Güell. En dies successius se n'obriren d'altres: la de fotografies de Leopold Samsó sobre Albert Vidal; l'exposició central, titulada «El passeig del teatre», a les Drassanes, una retrospectiva àmplia de la vida teatral catalana entre 1929 i 1985; la de fotografies d'espectacle de Josep Sol; «Teatres de l'Àfrica negra», una realització de Bernard Magnier, a la Fundació Miró; i una sobre escenografia sueca, a les Cotxeres de Sants.

Del 20 de maig al 9 de juny, la Filmoteca de la Generalitat oferí en el seu local la programació de més de 60 films basats en obres teatrals. Del 9 al 31 de maig, a la Sala Metrònom, s'hi obrí una videoteca teatral amb més de 350 títols, que el públic podia visionar al seu gust en diversos monitors i equips; a més, foren programades algunes exhibicions en pantalla gegant. L'*stage* de formació per a joves entorn de la Commedia dell'Arte, organitzat pel Servei de Joventut de la Diputació en col·laboració amb l'ITI, es realitzà al Centre Cívic de Sants i comptà amb 50 alumnes de tot el món, amb un professorat dirigit per Carlo Boso, que incloïa, entre d'altres, Robert Heddle-Roboth, Stefano Perroco, Pawel i Irene Rouba.

Quant al capítol d'espectacles, aquests començaren amb *K. K.*, de Jordi Rocosa, a Metrònom. La peça central fou *King Lear*, de Shakespeare, al Teatre Tívoli, per la companyia del Dramaten d'Estocolm, sota la direcció d'Ingmar Bergman, que aconseguí un ressò extraordinari en les sis representacions realitzades. Una acollida semblant, també durant sis dies, tingué al Teatre Con-





dal *Rosas danst rosas*, de la ballarina i coreògrafa Anne Teresa de Keersmaeker. Al Teatre Romea, en sessió única, s'oferí la conferència espectacle de Jacques Lecoq *Tout bouge*, i a Metrònom el monòleg *El romancero de Edipo*, a càrrec de l'actor català, membre de l'Odin Teatret, Toni Cots; a la mateixa sala s'oferí també *Orfeo*, amb Michel Matou. La programació d'espectacles catalans comprendgué l'estrena d'una producció especial del Centre Dramàtic de la Generalitat, basada en *La pregunta perduda o el corral del lleó*, de Joan Brossa; una sessió especial, resumida, de la Passió d'Esparreguera, en el teatre d'aquella localitat, que desvetllà autèntica curiositat; dues sessions de la *performance Home urbà*, d'Albert Vidal, al Zoo de Barcelona, i una vetllada excepcional a Canet de Mar, on la companyia Comediants oferí una sessió especial del seu espectacle *Dimonis*, potser l'acte més espontani i memorable per als congressistes.

Bob Wilson en una intervenció d'una sessió plenària.

G. J. Graells i J. Montanyès acompanyen Eugenio Barba en una sessió plenària.

Els quatre volums d'actes que recullen els treballs del Congrés.

Tot i algunes crítiques aïllades —la més sorprenent, la de Xavier Fàbregas, implicat des del principi en l'organització i definició del Congrés, que obrí una esclatxa en la relació amb ell que no va poder ser superada, en morir sobtadament el setembre següent—, el balanç esdevingué altament positiu i justificà àmpliament el cost invertit en l'organització. A més de l'interès de les aportacions i els debats subsegüents, hom en valorà la capacitat organitzativa demostrada per l'Institut, l'aprofitament de l'oportunitat que representà per a la difusió de l'existència d'un teatre català modern i múltiple, la mobilització social i cultural que l'havia envoltat i l'alta participació, en què se sentiren implicats tots els sectors de la professió teatral i, molt especialment, els membres de l'Institut. Entre el 1986 i el 1989 se'n van anar publicant els quatre volums d'actes, que recollien la crònica i les dades generals del Congrés i totes les ponències i comunicacions de les diverses seccions, les aportacions a l'Espai de crítics teatrals i una abundosa documentació gràfica.



L'expansió editorial. Noves col·leccions i 150 títols

Un dels aspectes de l'activitat difusora en el qual es produí una expansió més visible és l'àmbit de les publicacions. Montanyès tingué l'obsessió, des d'un bon principi, de reprendre les col·leccions existents, recuperar-ne d'altres i completar-les amb noves iniciatives, de manera que la política editorial de l'Institut respongués a una visió coherent i planificada, que cobrés els buits de la iniciativa privada, tan precària en aquesta faceta. Com a resultat d'això, en set anys s'editaren un centenar i mig de títols (més que en tota la història anterior de la casa), ordenats en deu col·leccions o de naturalesa singular. La gestió de l'actiu Gabinet de Publicacions, sota la responsabilitat de Francesc Castells —ajudat al cap d'un temps per Isabel Lahoz i, més tard, per Lluís Marquet— és una de les aportacions tangibles més sòlides i evidents de l'etapa.

En el disseny d'aquesta activitat, Montanyès comptà des de ben aviat amb l'ajut d'una Comissió de Publicacions —integrada per Joan Abellan, Jordi Coca, Xavier Fàbregas (fins a la seva mort), Guillem-Jordi Graells i Jaume Melendres— que actuava com a comitè de lectura i plantejava noves propostes. Però, de tota manera, cal dir que les línies mestres d'aquesta activitat i la iniciativa de reprendre o crear col·leccions fou sempre fruit de la inquietud de Montanyès, convençut que aquesta tasca era una de les aportacions més positives a la cultura teatral i a la normalització cultural del país. Gràcies a aquesta faceta, quan es va acabar la seva etapa com a director de l'Institut fou nomenat director de l'Institut d'Edicions de la Diputació, càrrec que desenvolupà durant una dècada i on provocà una transformació semblant.

Pel que fa a les novetats editorials, d'una banda, continuaren col·leccions com ara «Monografies de Teatre», els primers anys mantenint la realització tècnica per part d'Edicions





62, en què es publiquen 19 títols nous. Hi trobem estudis centrats bàsicament en temes del teatre i el cinema català, reculls de textos i crítiques, assaigs teòrics i algunes aportacions singulars, com ara les traduccions dels llibres d'Eugenio Barba i Peter Szondi i, sobretot, la *Dramatúrgia d'Hamburg*, de Lessing.

La «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», coeditada amb l'Editorial Bruguera fins a la fallida d'aquesta empresa i continuada després en solitari, s'enriqueix amb 24 títols, dels quals els 20 primers són de les traduccions shakespearianes fetes per Josep M. de Sagarra. Un cop acomplert aquest objectiu, que havia fet néixer la col·lecció, se'n féu un nou disseny extern a fi de començar a publicar els grans textos de la dramatúrgia universal fins al naturalisme. Els primers títols d'aquesta nova etapa foren textos de Labiche, Musset, Kleist i Aristòfanes.



També es repengué la publicació de la revista *Estudis Escènics*, ara plenament catalanitzada, que en aquesta tercera època va editar 9 volums, els 7 primers miscel·lanis —amb col·laboracions molt diverses, marcades en general per temes d'actualitat i defugint al màxim l'historicisme— i els dos darrers a partir d'un nou plantejament monogràfic, amb un número dedicat a la *performance* i un altre d'homenatge a Xavier Fàbregas, que n'havia estat el redactor en cap en la segona i tercera èpoques.

Per tal de cobrir un buit en la programació editorial de l'Institut i per suplir la inexistència d'una col·lecció de traduccions de textos teatrals contemporanis, el 1983 és represa la Biblioteca Teatral, estroncada l'any 1938. Una part important dels esforços pressupostaris van ser dedicats a aquesta col·lecció, atesa la gran manca i demanda d'aquesta mena d'edicions. S'hi publiquen 52 títols, que inclouen els textos guanyadors del Premi Iglésias (Sans, Sirera, Begueria, Abellan, Capellà, Teixidor, Gibert, Belbel); autors catalans consagrats sovint mitjançant inèdits recuperats (Bartra, Sagarra, Pous i Pagès, Pin i Soler, Palau i Fabre); i sobretot traduccions de totes les llengües i estètiques —entre elles, les guanyadores del Premi Sagarra— especialment de teatre rigorosament contemporani, d'autors com ara Pirandello, Ghelderode, Handke, Dürrenmatt, Valentin, Weiss, Txékhov, Williams, Jarry, Strindberg, Yeats, Fassbinder, Maeterlinck, Genet, Orton, Giraudoux, Ibsen, Anouilh, Dorst, Rostand, Cocteau, Pinter, Miller, Osborne, Apollinaire, Wesker, Anderson, Strauss, Schnitzler, Shanley, Deutsch, Koltès, Bernhard, Churchill i Hacks. Fou una de les col·leccions més venudes, amb diversos títols ràpidament exhaurits.



La necessitat d'editar llibres directament adreçats a l'alumnat va donar a llum la col·lecció «Materials Pedagògics», estructurada en tres sèries. La primera, de textos dramàtics per a les pràctiques escolars, va publicar un volum amb exercicis de J. Sanchis Sinisterra i J. Melendres. La segona sèrie, composta per uns petits manuals de resum de les idees i els textos dels principals teòrics teatrals; se'n van publicar quatre, dedicats a Schiller, Diderot, Artaud i l'expressionisme. Finalment, la tercera sèrie, de manuals bàsics, s'inicià amb l'edició en tres grans volums de la *Història del teatre*, de Vito Pandolfi, traduïda per Jaume Fuster i completada a cura de J. M. Benet i Jornet i J. M. Carandell, projecte endegat en aquesta etapa i que va començar a materialitzar-se el 1989.

Una altra col·lecció represa és, en una quarta etapa, «Estudis», que pretenia alleugerir la col·lecció de monografies d'aquells treballs d'investigació més erudits o documentals. Se'n van publicar quatre volums, amb el catàleg de fons de teatre valencià a les biblioteques bar-

celonines, l'edició definitiva del teatre de l'autor barroc Francesc Fontanella i els dos primers volums de l'exhaustiu catàleg del teatre representat a Barcelona als anys 1800-1830, obra de Maria Teresa Suero. Amb una intenció paral·lela es creà la col·lecció «Aureli Capmany», per recollir les investigacions en el camp de la dansa concursants al premi del mateix nom. Només se'n va publicar el primer número, una compilació modèlica de totes les informacions relatives al contrapàs.

Una altra col·lecció, concebuda personalment per Montanyès, és la de «Facsimils dels Fons Documentals», que reproduïx acuradament algunes de les peces més insignes dels fons de l'Institut. Els cinc primers volums, de gran format i realització tècnica destacable, cor-



responen a materials escenogràfics, amb teatrins de Soler i Rovirosa i Oleguer Junyent i esbossos d'aquests escenògrafs i d'Urgellès, Vilomara, Alarma i Morales, amb selecció i textos d'I. Bravo i G. J. Graells. Una realització editorial que va desvetllar un gran interès en totes les ocasions en què va ser mostrada públicament.

Les dues col·leccions que recollien materials més instrumentals, lligats a altres activitats, van continuar publicant-se amb una notable millora en la seva presentació material. La de «Catàlegs», preferentment relatius a exposicions, va publicar 7 números, mentre que de «Fulls Informatius», iniciats en l'anterior etapa, se'n van publicar 11, d'entre els quals destaquen els que corresponen a les exposicions anuals de resum de la temporada teatral, que contenen les fitxes resumides de tots els espectacles estrenats a Barcelona a partir de setembre de 1986.

Dins l'apartat de revistes, a més dels tres números de la revista *Congrés*, dedicada a la informació prèvia a aquest esdeveniment, i la represa d'*Estudis Escènics*, cal destacar l'experiència pilot de l'edició catalana de la revista *El Público*, duta a terme en col·laboració amb el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura. Una proposta que volia explorar la possibilitat d'una revista d'informació general en català, acompanyada d'un quadern de-



dicat als 15 anys de Comediants, una possibilitat sense continuació per manca de disposició pressupostària de l'organisme estatal.

Finalment, trobem els volums unitaris, fora de col·lecció. En primer lloc, dos llibres en commemoració del tricentenari de Calderón, el facsímil del manuscrit d'*El agua mansa* i un estudi de Miquel Querol. La carpeta commemorativa del 70è aniversari de l'Institut, que incloïa el facsímil de la memòria fundacional i de diversos cartells. Els volums d'actes del Congrés Internacional de 1985, ja esmentats. Però sobretot, edicions de gran format i contingut excepcional. Els dos primers volums de la *Guia de teatres de Catalunya*, en coedició amb la Generalitat i la Caixa de Barcelona, amb les fitxes tècniques i els plànols de prop de 600 locals. Dues coedicions amb Comediants, llibres singulars, de gran èxit i repetidament guardonats: el primer, a partir de l'espectacle *Sol solet*; el segon, de *La nit*. En aquesta mateixa línia de coedicions, el volum que reunia els primers deu anys d'activitat del Teatre Lliure. I per fi, encara que fou editat pel Gabinet de Publicacions de la Diputació, també cal incloure l'edició de *L'escenografia catalana*, d'Isidre Bravo, un llibre concebut i realitzat per l'Institut a partir dels seus fons documentals.

Com a culminació d'aquesta producció editorial, la participació a la VIII Triennial Internacional del Llibre de Teatre, a Novi Sad, Iugoslàvia, reportà un reconeixement al volum, interès i qualitat de les publicacions de l'Institut, que obtingué dues de les quatre medalles d'or concedides, la reservada a la millor aportació de conjunt, compartida amb Edicions 62, i la que distingia el millor llibre, atorgada a *L'escenografia catalana*.



Anys 1988-2013

Xavier Febrés



Una qüestió
de model
(1988-1992)

El camí obert per la nova llei

Els últims decennis de l'Institut del Teatre han suposat un dels canvis més profunds de tota la seva història, la consolidació dins del panorama català i internacional, i la inauguració d'un nou i ampli edifici propi. La dècada dels anys 1970-1980 ja havia estat marcada pel replantejament dels plans pedagògics i la introducció de múltiples iniciatives renovadores, en l'esforç per diversificar els estudis i les titulacions, alhora que s'insistia en el reconeixement de les particularitats pròpies dels ensenyaments en arts escèniques a la normativa educativa general. Aquesta tendència es va veure plenament ratificada a continuació, tot i que amb múltiples dificultats en el seu recorregut. A l'inici de l'etapa dirigida per Jordi Coca des de l'octubre de 1988, l'Institut del Teatre tenia 461 alumnes matriculats als ensenyaments reglats (Interpretació, Escenografia, Direcció Escènica, Titelles, Mim i Pantomima, Dansa Clàssica, Dansa Espanyola i Dansa Contemporània), amb una lleugera disminució del 6% en relació als 488 matriculats del curs anterior. El total del personal ocupat era de 131 persones. El primer equip que acompanyava Jordi Coca estava format per Joan Castells a la subdirecció; Joan Abellan, cap de l'Escola d'Art Dramàtic (després ho va ser Marisa Josa); Miguel Montes de l'Escola de Dansa; Josep M. Carbonell com a secretari acadèmic (posteriorment aquest càrrec va ser ocupat per Toni Rodríguez, Raimon Àvila i Anna Riera); Josep Maria Carandell com a cap del Centre d'Investigació i Documentació (substituint després per Ramon Simó), i Pau Monterde i Lluís Solà com a caps dels centres de Terrassa i Vic, respectivament. Purificació Martín assessorava la direcció en temes de legislació, i Ferran Cadena, Josep Lluís Bartolí i Maria Dolors Metons, en el negociat administratiu.

Després de llargues negociacions, el nou equip directiu va aconseguir que la

Jordi Coca en un despatx del Palau Güell.

Jordi Coca recull de mans del president Pujol la Creu de Sant Jordi atorgada a l'Institut del Teatre, febrer de 1990.



La primera Junta de Govern –després Consell de Direcció– del mandat de Jordi Coca. D'esquerra a dreta, Puri Martín, Josep Maria Carandell, Miguel Montes, Joan Abellán, Jordi Coca, Ferran Cadena, Josep M. Carbonell, Lluís Solà i Joan Castells.

Sessió constituent de la Junta de Govern de l'Organisme Autònom, maig 1990. Presideix Manuel Royes.



sessió plenària extraordinària de la Diputació de Barcelona celebrada el dia 26 de febrer de 1990 acordés la creació de l'Organisme Autònom de caràcter administratiu, com a forma de gestió directa, anomenat Institut del Teatre, no directament adscrit com fins aleshores a la Presidència de la Diputació. Amb aquell nou marc legal assolida, per tant, una gestió més àgil des dels punts de vista administratiu, econòmic i acadèmic. La Direcció i Administració de l'Institut del Teatre quedava a càrrec de la Junta de Govern, el president de la Diputació, el director i el gerent (el primer gerent va ser Josep M. Procházka, substituït després per Josep Sempere), d'acord amb el que disposaven els estatuts aprovats la mateixa data de creació de l'Organisme Autònom. El nomenament dels membres de la Junta de Govern va tenir lloc

el 16 de maig de 1990, mentre que l'antiga Junta de Govern de l'Institut del Teatre passava a anomenar-se a partir d'aleshores Consell de Direcció.

Amb independència de l'aspecte anterior, subsistia un gran tema pendent: la reforma pedagògica i dels nous plans d'estudi, amb l'avinencesa de la nova regulació estatal establerta per la Llei orgànica general del sistema educatiu (LOGSE), aprovada l'octubre de 1990, també per als ensenyaments de les arts escèniques i la música.

El Consell de Direcció de l'Institut del Teatre va començar a debatre el procés de reforma pedagògica dels plans d'estudi, i de l'estructura acadèmica. Un centre d'ensenyaments artístics d'alt nivell com aquest requeria un tipus d'examen d'ingrés, una determinada ràtio professor/alumnes, una tipologia d'aules i instal·lacions i un conjunt de característiques diferents d'una facultat universitària. Per exemple, necessitava que l'examen d'ingrés per cursar estudis en arts escèniques no depengués exclusivament de la nota de selectivitat i que inclogués aspectes de capacitat artística. En el terreny del professorat, la ràtio per nombre d'alumnes calia que fos diferent de les carreres universitàries més teòriques, on l'ensenyament individual no resulta tan imprescindible.

Les converses al voltant d'aquestes qüestions crucials van ser fluïdes amb el Ministeri d'Educació, encapçalat aleshores pel ministre Javier Solana, amb Alfredo Pérez Rubalcaba com a secretari d'Estat d'Educació i Carmen Maestro com a directora general de Centres Especials d'Ensenyament, així com amb la seva subdirectora, María Ángeles Fernández Simón. El director, Jordi Coca, i el subdirector, Joan Castells, van exposar-los el plantejament de l'Ins-

titut del Teatre i les autoritats ministerials van obrir la possibilitat d'una via específica per als ensenyaments artístics dintre de la LOGSE, tot i que molts centres d'aquesta mena arreu d'Espanya es pronunciaven per mantenir la situació existent, amb titulacions pròpies avalades per alguna universitat.

L'argumentació de l'Institut del Teatre a favor d'una nova normativa no universitària pròpia per als centres superiors d'ensenyaments artístics es va presentar de manera molt argumentada, després del viatge de treball als Estats Units del director i el subdirector per conèixer el sistema educatiu nord-americà en aquest terreny, així com una recollida d'informació sobre els plans d'estudi de múltiples escoles de l'especialitat arreu del món. El model de la privada Juilliard School novaiorquesa i de la North Carolina School of Arts, vinculada de manera flexible a la universitat de Carolina del Nord, van semblar especialment recomanables.

En el sector escènic sempre havien conviscut diferents models d'ensenyament: l'aprenentatge en el si de companyies amateurs o professionals, els conservatoris oficials on s'impartien determinades tècniques artístiques —sobretot a països de tradició teatral arrelada, com per exemple França o Itàlia—, així com les classes particulars o les estades a l'estranger. També es van consolidar escoles vinculades a una figura del món artístic, d'un creador destacat, per exemple la de Jacques Lecocq a París, La Bottega de Vittorio Gassman a Florència o la d'Uta Hagen a Nova York, entre d'altres. Finalment, als Estats Units van obrir la via d'escoles d'ensenyaments artístics vinculades a algunes universitats, que al món anglosaxó són d'estructures acadèmiques més flexibles.

Els exemples contrastats *in situ* de la Juilliard School i la North Caroline School of Arts aplegaven els dos aspectes d'ensenyament professional d'alt nivell i alhora d'ensenyament teòric de rang universitari. Eren les dues experiències que s'acostaven més al model desitjat aleshores per l'Institut del Teatre. La proposta que aquest va presentar a la resta de centres espanyols i al Ministeri d'Educació es basava en les múltiples experiències internacionals analitzades. Alhora, es va dur a terme una enquesta d'opinió entre els alumnes de l'Institut del Teatre sobre els plans d'estudis, les instal·lacions, l'organització acadèmica i les principals dades sociològiques dels matriculats, dirigida per Josep Masjoan en col·laboració amb l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma Barcelona.



Jordi Coca i Vittorio Gassman en un sopar en ocasió d'una actuació de l'actor al Grec.

Un taller de dansa contemporània (1989).



Calia contrastar els diferents models de centre d'ensenyament d'arts escèniques, decidir-se per un i elevar-lo a categoria acadèmica oficial, reconeguda per la legislació estatal espanyola, a partir del convenciment que els ensenyaments artístics resulten essencials en una societat democràtica desenvolupada, sobretot des del punt de vista de la cohesió social i de la transcendència de la llengua, més enllà i tot dels aspectes artístics. No es podien limitar a una formació professional de segon nivell, amb el que això hauria significat de menyspreu envers del paper de l'art en la societat.

L'argumentació portada per l'Institut del Teatre a les reunions amb el Ministeri d'Educació va fer que la subdirectora general de Centres Especials d'Ensenyament, Fernández Simón, plantegés la possibilitat d'una via especial per als ensenyaments artístics dintre de la LOGSE, una idea que immediatament va abonar l'equip directiu de l'Institut del Teatre. Era la via equivalent a les millors escoles nord-americanes d'art dramàtic: una titulació equiparada a la llicenciatura universitària a tots els efectes, però que s'impartia a centres superiors de normativa específica en relació amb la general de les universitats.

L'opció implicava convèncer i fer variar la posició dels altres centres d'arreu d'Espanya, els quals, tal com s'ha dit, desitjaven més aviat integrar-se del tot a la universitat, sobre la pauta del títol propi ja vigent. El procés de persuasió va durar més d'un any, a través de múltiples reunions de debat, sobretot amb els centres de Madrid, València i Sevilla. Tots ho van acceptar. D'aquesta manera les escoles d'art dramàtic d'arreu d'Espanya van passar a una via de gestió paral·lela a la universitat, amb la qual s'equiparaven en matèria de titulació.

També va caldre persuadir la Diputació de Barcelona en el mateix sentit, atès que la diputada d'Educació, Marta Mata, i la seva cap de Serveis, Pilar Benejam, d'entrada no veien bé els canvis que es proposaven des de la Direcció de l'Institut del Teatre; entre altres raons, algunes de model, hi havia la consideració del sensible augment de pressupost i d'instal·lacions que suposaria que els estudis de l'Institut del Teatre fossin realment superiors. El nou model proposat significava igualment equiparar a les condicions de l'ensenyament superior el professorat de l'Institut del Teatre, el qual s'havia regit fins aleshores per condicions similars a les de l'ensenyament secundari. Les adaptacions als nous plans d'estudi, que es van aplicar

a partir del curs 1992-1993, van requerir contractar més professorat, alhora que es regulava la situació contractual del ja existent amb un reconeixement de nivell de tècnics superiors, especialment del professorat de dansa, fet que obria la porta a la futura titulació superior de dansa.

L'acord final de tots els centres espanyols es va veure rubricat en una reunió a Madrid amb els responsables del Ministeri d'Educació. Tanmateix, en aquella sessió plenària el director, Jordi Coca, va demanar la paraula per expressar que l'Institut del Teatre —impulsor de l'operació— no estava d'acord en un punt i per tant no signaria l'acord. Havia desaparegut del redactat del projecte de llei l'expressió «a tots els efectes», associada a les titulacions superiors previstes com a equivalents a les llicenciatures universitàries. La supressió d'aquella frase podia reduir, segons com s'interpretés, les titulacions superiors dels ensenyaments artístics a únicament vàlides dins del seu àmbit i invalidar-les per accedir als màsters, postgraus i doctorats universitaris en general. Per tant calia reincorporar l'afegitó «a tots els efectes». Alfredo Pérez Rubalcaba el va reintroduir i així va constar en la llei. L'equivalència plenament reconeguda era important per múltiples motius, per exemple perquè un llicenciat de l'Institut del Teatre es pogués presentar a una plaça de professor d'institut d'ensenyament secundari com qualsevol altre llicenciat. De fet, però, aquesta equiparació no va ser efectiva.

La LOGSE va habilitar al capdavant una via específica per desplegar els estudis d'art dramàtic i els superiors de dansa. S'obria igualment l'accés als estudis de tercer cicle (postgraus, màsters i doctorat), realitzats en conveni amb les universitats. En definitiva, l'Institut del Teatre va poder iniciar un important canvi de model pedagògic per tal d'implantar titulacions equivalents a les llicenciatures, sense caure en la integració pura i simple dins de la universitat. La LOGSE consolidava, d'altra banda, la direcció d'escena com a itinerari de la nova especialitat reglada de direcció —al costat de les primeres existents d'interpretació i escenografia—, que en una etapa anterior ja s'havia començat a treballar amb les aportacions essencials de Joan Abellan i Jaume Melendres.



*El somni d'una nit d'estiu,
taller de cos (1989).*

Pel que fa a l'Escola de Dansa, el seu director, Miguel Montes, plantejava la necessitat d'avançar cap a una escola integrada amb els estudis d'ensenyament secundari, de manera que la dansa deixés de ser una activitat extraescolar impartida als alumnes que s'hi matriculaven després del seu horari lectiu quotidià, a partir de les cinc de la tarda. L'Institut del Teatre havia de poder oferir l'ensenyament secundari general i alhora, dintre del mateix horari lectiu coordinat, l'especialitat de dansa. El plantejament era ben lògic, per bé que va trigar encara a materialitzar-se, entre altres motius per la necessitat d'instal·lacions adequades que només s'assolirien amb un nou edifici. La primera fase d'aquesta innovació va consistir un cop més a persuadir les autoritats reguladores mitjançant un pla pedagògic rigorós que fusionés els dos ensenyaments sense detriment de cap dels seus aspectes i que imaginés uns nous estudis de dansa abocats al títol acadèmic oficial. També es va crear en aquell moment una associació de pares d'alumnes de dansa.

La mort el 31 de desembre de 1991 de Miguel Montes, cap de l'Escola de Dansa des del 1979, va representar un cop molt dur per a la reestructuració d'aquesta especialitat, dintre de la qual ell ostentava una autoritat indiscutible. El relleu va ser confiat a la professora Barbara Kasprowicz per tal que les tres branques de dansa: Clàssica, Espanyola i Contemporània tinguessin totes una part de formació clàssica indispensable, en la línia consolidada per les millors escoles d'arreu del món. La sòlida formació internacional de Barbara Kasprowicz es va revelar de gran eficàcia en aquesta comesa durant anys.

En el pla general de l'activitat de l'Institut del Teatre, un cop resolt els aspectes de la relació de gestió amb la Diputació de Barcelona, de la normativa legal espanyola i de la regulació de la situació laboral i de titulació requerida del professorat, la nova via va ser objecte d'un pla de reforma pedagògica, estructural i funcional presentat en un document de creixement pel director Jordi Coca i el seu equip, al claustre el 24 de febrer de 1992, les línies mestres del qual es van aplicar al llarg dels anys següents.

Les primeres promocions de professorat, incorporades a partir de la dècada del 1970, aportaven bagatges de procedència molt diversa, que els havien conduït a l'excel·lència en el teatre català del moment. Disposessin o no de titulació acadèmica, van saber comunicar als alumnes la importància de la creativitat rigorosa i de situar-se gradualment, amb gran dedicació, al nivell de docència superior. Però una seixantena de professors de l'Institut del Teatre, sobre el centenar d'aquell moment, no tenien titulació acadèmica específica o la tenien en altres branques de coneixement, igual com havia passat històricament arran de la creació de les primeres escoles superiors d'arquitectura, d'infermeria o de moltes altres especialitats. L'habilitació acadèmica d'aquell professorat especialitzat va requerir mantenir un procés de transició, alhora que s'implantaven per a ells cursos de formació continuada. La generació següent de docents ja va trobar més facilitats de formació específica, gràcies a la nova legislació que generava llicenciats en arts escèniques amb titulació especialitzada. Molts havien estat prèviament alumnes de l'Institut del Teatre i presentaven un alt nivell pedagògic.

Durant el mandat del director Jordi Coca es van incorporar a l'Institut del Teatre nous professors com ara Ramon Simó, Sergi Belbel, Raimon Àvila, Carles Batlle, Joan Casas, entre d'altres, al costat de docents consolidats.

Primers cursos d'estiu i professors invitats

Una de les opcions estratègiques d'aquesta etapa de l'Institut del Teatre va ser incrementar la presència de les activitats de l'Institut en els mitjans de comunicació. En aquest sentit, es va decidir organitzar uns cursos d'estiu. La primera edició dels Cursos d'Estiu de l'Institut del Teatre es va celebrar a la finalització del curs 1989-1990, amb l'interès posat en el fet que els alumnes matriculats s'integressin durant unes setmanes a algunes companyies professionals de prestigi com ara Comediants, La Fura dels Baus i Gelabert-Azzopardi (l'any següent van ser les companyies Els Joglars i Mudances). Treballaven durant el curs d'estiu amb aquelles companyies, feien vida amb elles. S'hi van matricular més de dos centenars d'estudiants procedents de dotze països, atès el prestigi de l'Institut del Teatre i l'oportunitat de treballar amb companyies ja conegudes inter-



Curs d'estiu a càrrec de La Fura dels Baus (1989).

Curs d'estiu a càrrec de Hellen Gallagher (1989).



nacionalment. La idea impulsora consistia a posar en contacte els alumnes amb grups teatrals que desplegaven un model no convencional i innovador d'actuació, alhora que es fomentava la renovació pedagògica, es promocionaven les arts escèniques emergents i s'afavoria l'obertura cap a noves experiències nacionals i internacionals. La posterior edició dels Cursos d'Estiu el 1991 ja va incloure matèries com ara pedagogia de la dansa, la direcció escènica a BUP, COU i FP, teatre de carrer, així com els cursos impartits per Zotal Teatre i Teatro Fronterizo.

Al marge dels Cursos d'Estiu, es van seguir convidant a impartir classes al llarg de l'any professors estrangers de prestigi, com ara Troup Mathew pel que feia a la Tècnica Alexander. També van fer-ho la professora nord-americana Hellen Gallagher i d'altres procedents de l'escola d'Uta Hagen, així com Dominique De Fazio, deixeble de Lee Strasberg a Nova York, o bé Jersey Macrowsky i Daniel Shapiro. Aquests contactes amb professors internacionals d'anomenada es van sistematitzar, de la mateixa manera que les beques per tal que professors de l'Institut del Teatre anessin a seguir cursos a centres acreditats de l'estranger, per exemple la professora de dansa Neus López Llauder a Finlàndia per aprendre les tècniques de docència més modernes de l'especialitat. Era la primera vegada que s'oferia la possibilitat de formar-se en unes tècniques ja molt prestigioses a fora com un nou actiu del patrimoni pedagògic de l'Institut del Teatre, fins a convertir aquells professors en mestres de nivell internacional.

Redisseny de les publicacions

La reorientació de les publicacions havia començat anys enrere quan Xavier Fàbregas, a partir de 1970, i Jordi Coca, a partir de 1985, van responsabilitzar-se del Centre de Documentació i Investigació de l'Institut del Teatre, durant la direcció de Josep Montanyès. Es van començar a traduir grans clàssics universals de teoria dramàtica i obres teatrals,



ahora que es creaven noves col·leccions destinades a omplir els principals buits bibliogràfics en català, per exemple amb l'edició de *La història del teatre*, de Vito Pandolfi, la *Teoria del drama modern*, de Peter Szondi, editada per primer cop a Espanya, al costat d'obres d'una àmplia gamma de dramaturgs. El nou disseny editorial reordenava els continguts

El redisseny de les publicacions.

i modificava determinades característiques materials i de disseny d'algunes de les col·leccions, amb la voluntat d'assolir el màxim rigor acadèmic i que responguessin a la necessitat de dotar el país d'una bibliografia bàsica essencial.

El Gabinet de Publicacions tenia l'any 1988 una producció d'uns 40 títols anuals, entre els quals la revista *Estudis Escènics* i les col·leccions «Monografies de Teatre», «Clàssics del Teatre Universal», «Materials Pedagògics», «Estudis» i d'altres. També es va enllestir l'edició de les Actes del Congrés Internacional de Teatre celebrat l'any 1985, es van publicar dos títols de la col·lecció «Biblioteca Teatral», un de la col·lecció «Escrits Teòrics» (*Després del teatre modern*, de Valentina Valentini), a més del Resum de la temporada teatral a Catalunya corresponent al 1990-1991 i la Memòria de l'Institut del Teatre del curs 1988-1989.

Les publicacions encara es van veure potenciades per la creació el maig del 1990 de l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, dirigit per Josep Montanyès, antic director de l'Institut del Teatre. L'absència d'una història del teatre català va portar a promoure un projecte que coordinava diferents universitats de l'àmbit de la llengua catalana per dissenyar-ne l'esquema, la metodologia i els continguts. Es van iniciar els treballs preliminars per determinar el contingut dels volums previstos i el calendari d'edició al llarg de vuit anys, però el projecte es va veure aturat a partir de 1993.

Festivals i jornades internacionals

El març de 1990 l'Institut del Teatre va organitzar les Jornades Internacionals de Dansa i Recerca en col·laboració amb el Servei d'Educació Física de la UAB, l'Institut Français, el British Council de Barcelona i l'Svesnka Institutet. Van tenir lloc al teatre La Cuina i es van programar tot coincidint amb l'activitat Dansa al Teatre Obert, organitzada pel Departament de Cultura de la Generalitat.

El mes de maig del mateix any se celebrava el IX Festival Internacional de Teatre de Titelles de Barcelona, organitzat i patrocinat per l'Institut del Teatre sota la direcció del professor Josep M. Carbonell. Va comptar amb la participació de catorze espectacles estrangers, nou d'arreu d'Espanya i tretze de Catalunya. Les actuacions van tenir lloc al Teatre Adrià Gual, La Cuina, Teatre Malic, la plaça major del Poble Espanyol, el Llantíol, la Fundació Miró i l'Escorxador de Badalona.

A l'edició del mes de juny de 1991 de la Quadriennial de Praga, l'Institut del Teatre hi va enviar dues exposicions sobre l'activitat del Departament d'Escenografia i sobre l'obra de 59 creadors d'escenografia i vestuari teatral, amb un total de 126 muntatges produïts a Catalunya en el període 1985-1990.

D'altra banda, a final del mes d'octubre de 1991 es va celebrar als teatres Adrià Gual i La Cuina el III Simposi Internacional d'Història del Teatre, organitzat conjuntament amb la Generalitat de Catalunya i la Universitat de Barcelona, sota la direcció de Ricard Salvat, figura imprescindible del teatre català i aleshores catedràtic d'Arts Escèniques de la Universitat de Barcelona. Al voltant de la temàtica «El teatre no aristotèlic», el Simposi

va comptar amb la participació d'un centenar d'investigadors i les sessions es van desenvolupar al voltant de vint ponències.

En conjunt, tant pel que feia a les publicacions com a la programació dels teatres i a les activitats diverses que s'organitzaven al marge de la vida acadèmica regular, el propòsit era fer evident el model singular de la institució que, a més de ser unes escoles, havia de vetllar per aspectes tan importants com ara la recerca en el sentit més ampli de la paraula.



El problema de les instal·lacions

La nova etapa iniciada el 1988 va significar passos importants en la trajectòria de l'Institut del Teatre, però no va assolir aleshores l'objectiu d'abandonar les instal·lacions poc adaptades del carrer Sant Pere més Baix i traslladar-les a les desafectades Llars Mundet, propietat de la Diputació de Barcelona, en el marc de l'expansió que es projectava arran de les noves titulacions en preparació. Aquell objectiu plantejava un canvi d'escala de la institució, un autèntic campus, la qual cosa només es va aconseguir en la següent etapa, l'any 2000, amb la inauguració del nou edifici de la plaça de Margarida Xirgu.

L'any 1989 els ensenyaments de dansa de l'Institut del Teatre es van haver de traslladar provisionalment als espais disponibles del Ballet Contemporani de Barcelona i tot seguit a les Llars Mundet (Vall d'Hebron), per problemes tècnics d'infraestructura detectats a la seu del carrer Sant Pere més Baix. Després d'un curs i mig a les instal·lacions temporals, es van reintegrar novament a les aules originàries. L'experiència va servir per detectar les possibilitats que oferien les àmplies instal·lacions de les Llars Mundet, ja desafectades dels usos anteriors, amb vistes a un pla d'ampliació de l'Institut del Teatre que es va plantejar al cap de poc temps com a conseqüència del nou marc legal, el qual estipulava també les condicions normatives que havien de tenir les instal·lacions.

El mes de febrer del 1990 l'informe dels arquitectes Buxadé i Margarit referent a les deficiències estructurals de l'edifici del carrer Sant Pere més Baix va provocar la interrupció de les classes de l'Escola de Dansa i del Departament de Mim i Pantomima, represes provisionalment a altres edificis. El mes de novembre es va presentar el projecte de reforçament estructural de l'edifici de l'Institut del Teatre i es van marcar uns terminis d'execució de les obres entre maig i octubre de 1991, data en què les disciplines de dansa es van reintegrar de nou a la seu central. En efecte, el mes d'octubre de 1991 els estudis de dansa es van poder reincorporar a l'edifici de Sant Pere més Baix, després d'haver-se solucionat els problemes.

Un altre tema d'instal·lacions agreujat a l'inici del curs 1990-1991 va ser el del Centre d'Osona, el qual desplegava la seva activitat des de 1976 dirigit per Lluís Solà. La manca de la cessió prevista per part de l'Ajuntament vigatà de l'antic escorxador per edificar-hi la nova seu territorial de l'Institut del Teatre i la precarietat de les instal·lacions existents dificultaven el correcte desenvolupament, amb repercussions en la matrícula d'alumnes.

Les inauguracions de curs i els Premis Nacionals

Els actes inaugurals de curs han estat habitualment l'ocasió per convidar una personalitat destacada del món del teatre o de la dansa a pronunciar una conferència a l'Institut del Teatre, així com per lliurar els premis extraordinaris de final de carrera als estudiants més destacats. El 1989 la conferència d'obertura de curs va anar a càrrec de Françoise Gründs, exdirectora del festival de teatre de Reims i aleshores de la Maison des Cultures du Monde de París. El 1990 ho va fer l'escriptora, regidora municipal i diputada de la Diputació de Barcelona Maria Aurèlia Capmany sobre «L'escenari sense teló». El 1991 Adolfo Marsillach sobre «Historia (teatral) de una decepción». La de 1992 va ser pronunciada per l'escenògraf Ezio Frigerio.

Els Premis Nacionals de Teatre i Dansa organitzats en aquell moment per l'Institut del Teatre van comptar a l'edició de 1990 amb 62 treballs presentats en les diferents especialitats. En paral·lel, l'honorífic Premi Nacional d'Arts Escèniques de 1990 es va atorgar a Iago Pericot i el Premi Nacional d'Interpretació Teatral a Pau Garsaball. El jurat també va atorgar un Premi Extraordinari d'Interpretació Teatral a Marta Grau, amb motiu del seu centenari.

Pel que fa a l'edició següent de 1991, el Premi Nacional d'Arts Escèniques es va concedir a Josep Maria Benet i Jornet, i el Premi Nacional d'Interpretació Teatral i de Dansa, a Àngels Margarit. Els de 1992 van ser per a Rafael Anglada i Rosa Maria Sardà, respectivament.

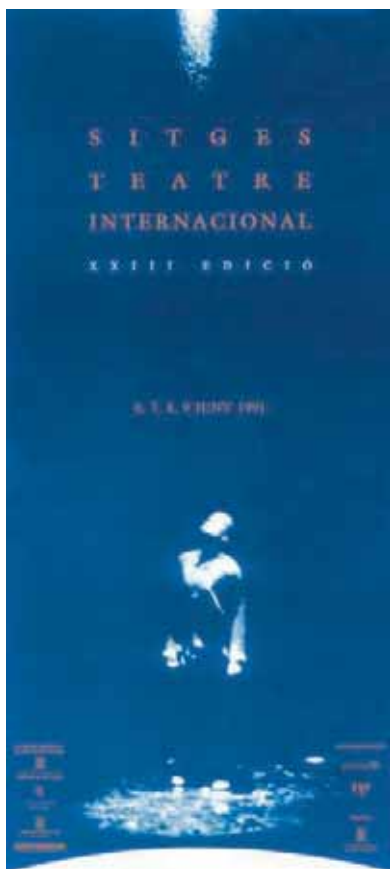
Inauguració del curs
1992-1993, amb lliçó
inaugural de l'escenògraf
Ezio Frigerio.



Sitges Teatre Internacional

Atès el creixent nombre d'activitats públiques que desplegava l'Institut del Teatre, el Patronat Municipal de Teatre de Sitges va proposar-li a finals de 1990 que es fes càrrec de l'organització d'aquest festival internacional. La proposta sintonitzava amb la política de contactes professionals amb l'actualitat escènica d'aquí i de fora, de manera que la direcció del festival de Sitges va visualitzar una de les línies de treball que impulsava l'Institut del Teatre.

La Junta de Govern va nomenar Joan Castells, subdirector de l'Institut del Teatre, com a comissari director del festival sitgetà. El projecte presentat es concretava en un certamen temàtic de tres anys, el primer dedicat a «L'espai escènic de la dansa», el segon el 1992 sobre «Les fonts tradicionals de l'espectacle» i el tercer el 1993 a l'entorn del tema «La veu humana i el teatre». Van participar a la primera edició d'aquesta etapa figures tan destacades com ara Peter Pabst, escenògraf de la companyia de Pina Bausch, o la coreògrafa alemanya Susanne Linke, entre moltes d'altres.



Aquella XXIII edició —la primera que organitzava l'Institut del Teatre— es va celebrar el juny de 1991 i el resultat va merèixer una valoració molt positiva. S'hi van presentar un total de 13 espectacles, amb 3.891 espectadors, xifra que representava el 94,8% d'ocupació. També s'hi van convocar 7 seminaris i debats al voltant del tema de la dansa, així com 8 sessions de visionat de mostres de dansa. El volum total d'assistents a tots els actes programats pel Sitges Teatre Internacional va ser de 5.004 persones.

Aquella edició va ser dedicada com a homenatge al mestre coreògraf i ballarí Joan Magriñá. A l'acte convocat el 8 de juny al Saló d'Or del Palau Maricel, Miguel Montes, cap de l'Escola de Dansa de l'Institut del Teatre, va fer una semblança del mestre. També en el marc del Sitges Teatre Internacional va tenir lloc el IV Congrés de l'Associació de Directors d'Escena d'Espanya, organitzat per l'Institut del Teatre i l'Associació de Directors d'Escena d'Espanya (ADE), amb la participació de 69 congressistes. Posteriorment el festival va ser dirigit per Joan Ollé, des del 1992 fins al 2001.

Relleu del director Jordi Coca

El mes de febrer de 1992, proper al moment de finalitzar el mandat de quatre anys, el director Jordi Coca va decidir no presentar-se a la reelecció. El volum de renovacions engegades en el terreny acadèmic i estructural, així com el pressupost multiplicat a càrrec de la Diputació de Barcelona, van ser assumits i desplegats per encàrrec del president d'aquesta institució pública pel nou director Pau Monterde, fins aleshores responsable del Centre Territorial de l'Institut del Teatre a Terrassa.

Quatre directors consecutius de l'Institut. D'esquerra a dreta, Jordi Coca (1988-1992), Josep Montanyès (1980-1988 i 2002), Hermann Bonnín (1980-1988) i Pau Monterde (1992-2002).





Els canvis de creixement (1992-2002)

Aplicació capdavantera dels nous plans d'estudis

L'etapa oberta el 1992 pel director Pau Monterde, que va ser reelegit per a un segon mandat el 1996 i un tercer el 2000, va significar una renovació profunda dels avenços plantejats fins aleshores per l'Institut del Teatre, així com una nova etapa en les seves relacions internacionals. S'acabava d'aprovar la LOGSE i calia desenvolupar-la. El Ministeri d'Educació estava preparant el març de 1992 els decrets sobre els aspectes bàsics del currículum d'art dramàtic i aquell curs 1992-1993 calia començar a implantar els nous plans d'estudis. L'anterior equip de direcció de l'Institut del Teatre havia presentat al Claustre General el *Projecte de reforma pedagògica* —elaborat per una comissió de la qual formaven part el subdirector, Joan Castells, i els professors Raimon Àvila, Marisa Josa i Jaume Melendres— per proposar unes bases pendents de desenvolupar en els nous plans d'estudis que va caldre elaborar amb rapidesa.

El d'Art Dramàtic —que incorporava la nova especialitat de Direcció i Dramatúrgia, alhora que reestructurava la d'Interpretació— va ser presentat i aprovat al Claustre General el juny del 1992, després del treball d'elaboració encapçalat per Pau Monterde amb el subdirector Joan Ollé, Puri Martín i nombrosos professors que hi van fer aportacions o van respondre consultes diverses referides als seus sabers específics. D'aquesta manera es va poder comen-



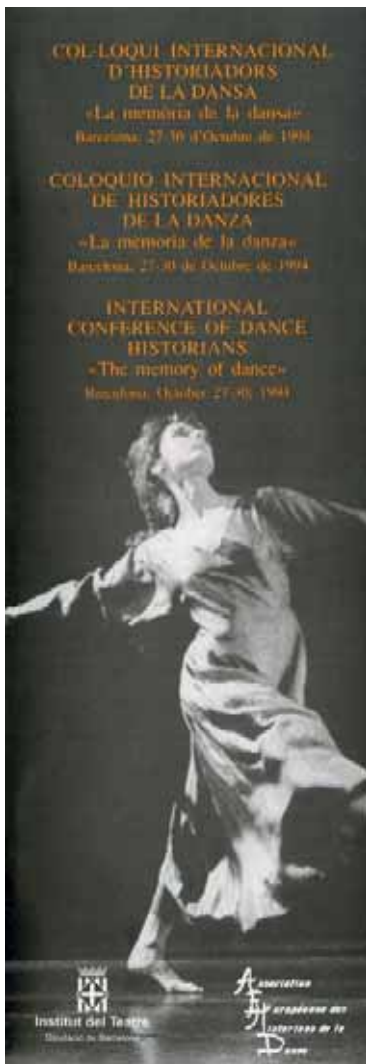
El revolt perillós, taller de teatre de text (1997).



çar a aplicar a l'inici del curs el mes de setembre, complint el calendari previst per la LOGSE. A partir d'aquí començava la tramitació de la seva aprovació per part de la Generalitat, un cop publicats els decrets sobre aspectes bàsics per part del Ministeri. El curs 1992-1993 va conèixer la implantació de totes tres especialitats, que al curs següent van desenvolupar els itineraris de Teatre de Text, Teatre de Gest i Teatre de Titelles i Objectes dintre l'especialitat d'Interpretació, així com els de Direcció d'Escena i de Dramatúrgia dintre l'especialitat de Direcció i Dramatúrgia. Posteriorment, el curs 1996-1997 es va implantar l'itinerari de Teatre Musical dintre l'especialitat d'Interpretació.

Però els plans d'estudi d'art dramàtic només eren el començament. Calia també elaborar al llarg dels anys següents els plans d'estudis del grau professional i del grau superior de dansa, els quals presentaven un altre tipus de dificultat. L'antiga ordenació acadèmica no distingia entre aquests dos graus. Els estudis que s'oferien fins aleshores en tres especialitats —Dansa Clàssica, Dansa Espanyola i Dansa Contemporània— eren els més alts que s'impartien al país, però equivalien només al nou grau mitjà. El curs 1995-1996 s'inicien els estudis de grau mitjà de Dansa: fins aleshores aquests estudis mai no havien estat regulats per l'Administració en un currículum específic, que preveia sis cursos, amb les especialitats desplegant-se a partir de 5è curs. Amb l'objectiu del nou grau, es van plantejar, ja el curs 1993-1994, dos cursos preparatoris, que més endavant serviren d'embrió de l'escola IEA Oriol Martorell, on des del curs 1997-1998 s'imparteixen els ensenyaments de l'etapa d'educació primària integrats amb els estudis elementals de Dansa. Es destinaven a la formació de ballarins i ballarines, com els nous estudis de grau mitjà, mentre que el nou grau superior s'orientava a la formació de coreògrafs i professors de dansa. En aquest punt l'Institut del Teatre va mantenir un debat important amb les altres escoles espanyoles, algunes de les quals pretenien allargar la formació dels ballarins fins al grau superior. El Ministeri, que assumia la posició de l'Institut del Teatre, va acabar proposant una fórmula de compromís per a les dues especialitats del grau superior: Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa i Pedagogia de la Dansa.

En aquest context, l'octubre del 1994 es commemorava el 50è aniversari de l'Escola Superior de Dansa i Coreografia de l'Institut del Teatre, precedit per la trobada de l'Associació Europea



d'Historiadors de la Dansa i un col·loqui internacional sobre «La memòria de la dansa». L'aniversari era el reflex de la llarga especialització assentada en les activitats de l'Institut del Teatre, com una de les seves branques des de l'inici, ja fos en l'especialitat de dansa clàssica —encapçalada durant llargs anys pel mestre Joan Magriñá—, com posteriorment també en contemporània, dintre del camí obert per la professora Anna Maleras.

Els primers plans d'estudis reformats de dansa que es van desenvolupar a l'Institut del Teatre van ser els de grau mitjà o professional, en l'elaboració dels quals va representar un paper fonamental la directora de l'Escola de Dansa, Barbara Kasprovicz. Es van aplicar a partir del curs 1998-1999. Posteriorment es va aplicar una possibilitat prevista a la LOGSE: els estudis integrats del grau professional de dansa i d'educació secundària obligatòria. Per desenvolupar aquests nous estudis integrats, es va incorporar a l'Institut del Teatre Eulàlia Tatché, inspectora del Departament d'Ensenyament, la qual va treballar conjuntament amb Barbara Kasprovicz en l'adaptació del programa acadèmic. Els alumnes podien cursar els quatre cursos de l'ensenyament general de grau mitjà a l'Institut del Teatre, amb vinculació directa amb l'aprenentatge de la dansa, d'una manera simultània i coordinada que desembocava al grau professional de dansa.

Els principals trets definidors de l'escola integrada eren la tutoria compartida entre el tutor de les matèries de dansa i el d'estudis generals, la coordinació dels equips de professors que impartien docència a un mateix grup d'alumnes, l'avaluació individualitzada i integral de cada alumne i cada grup d'alumnes, l'organització d'equips de professors i d'activitats escolars basada en l'estructura per cicles, la realització del crèdit de síntesi, l'aula oberta interdisciplinària i les creacions preparades pels alumnes en el marc dels tallers. La innovació de l'escola integrada de dansa constituïa un pas de primer ordre en la història de l'Institut del Teatre. Va ser el primer centre de l'Estat espanyol a implantar aquests canvis.

Aquests nous estudis integrats, els quals requerien instal·lacions



Aula dels estudis d'ESO a l'Escola d'Ensenyament Secundari i Artístic / Conservatori Professional de Dansa.

Un taller de dansa espanyola (1998).

Assaig d'IT Dansa a la cúpula de l'Escola Industrial.



adequades, es van començar a impartir el curs 2000-2001 al nou edifici de Montjuïc, alhora que arrencaven els de grau superior. Així, doncs, l'aplicació dels nous plans d'estudis d'acord amb la LOGSE va obligar a reestructurar l'antiga Escola Superior de Dansa i Coreografia en dos centres diferenciats: l'Escola d'Ensenyament Secundari i Artístic /Conservatori Professional de Dansa (EESA/CPD) i el Conservatori Superior de Dansa (CSD). La direcció de l'EESA/CPD va ser confiada a Eulàlia Tatché i la del CSD, a Barbara Kasprowitz.

En el debat sobre el grau superior de dansa algunes escoles defensaven que al final dels estudis de grau mitjà, als 18 anys, els ballarins havien de poder passar a la vida professional o bé prosseguir els estudis com a ballarins al grau superior. Des de l'Institut del Teatre es va sostenir que el grau mitjà era la formació professional dels ballarins i que després havien de passar a la vida professional. Més endavant, atès que la vida professional dels ballarins és curta, ja estarien en condicions de cursar els estudis de grau superior.

Constituïa un fet objectiu que en acabar els estudis de grau mitjà molts estudiants tenien una bona formació tècnica, però els faltava una experiència pràctica que els permetés incorporar-se a les companyies més importants. Per a això es va posar en marxa el 1996,



impulsada per la professora Barbara Kasprovicz, la iniciativa IT Dansa, Jove Companyia de l'Institut del Teatre, a la qual podien accedir els alumnes que havien acabat els estudis de grau mitjà —a l'Institut del Teatre o a qualsevol altra escola— i que els proporcionava una formació pràctica, tot funcionant amb un règim de companyia professional. La direcció del projecte i la posada en marxa d'aquesta Jove Companyia va ser confiada a Catherine Allard, membre destacada de la Compañía Nacional de Danza.

La companyia IT Dansa, com a curs de postgrau de dos anys de durada, va conèixer al llarg dels anys posteriors un fort desenvolupament. La iniciativa i el seu desplegament va rebre l'impuls decidit de Joan-Francesc Marco, diputat de Cultura de la Diputació de Barcelona i delegat del president de la Diputació, Manuel Royes, a l'Organisme Autònom Institut del Teatre. Les activitats d'IT Dansa es van realitzar durant un primer període a la cúpula de l'Escola Industrial de Barcelona i tot seguit a unes instal·lacions de lloguer a Can Caralleu, fins a la inauguració del nou edifici de l'Institut del Teatre a Montjuïc.

IT Dansa representa fins avui la història d'un èxit singular de l'Institut del Teatre. Molts dels seus membres reben ofertes professionals de grans companyies europees abans d'acabar els dos cursos de perfeccionament. Prop d'un centenar d'antics membres d'IT Dansa es troben actualment treballant a les millors companyies internacionals i alguns hi han despuntat especialment.

La Generalitat de Catalunya va atorgar l'any 2001 el Premi Nacional de Cultura en l'apartat de dansa a Catherine Allard, en reconeixement a la trajectòria artística i professional i per la seva tasca de formació de ballarins realitzada a partir del 1996 en el si de l'Institut del Teatre. Anteriorment havia concedit el mateix guardó l'any 1987 a Guillermina Coll, que més endavant es va convertir en «repetidora» (directora d'assaigs) d'aquesta mateixa companyia de l'Institut del Teatre, també pel conjunt de la seva trajectòria.

La regulació legislativa de la LOGSE incloïa igualment, d'acord amb la proposta de l'Institut del Teatre al Ministeri, la possibilitat de desenvolupar els estudis de formació de tècnics de l'espectacle, tot i que la llei no els regulava. Per tal de posar-los en marxa, l'Institut del Teatre va entrar en contacte amb algunes escoles europees que ja treballaven en aquest camp, com ara l'Ins-



titut Supérieur des Techniques d'Espectacle d'Avinyó, el Centre de Formation Professionnelle des Techniciens du Spectacle de París o l'Escola de Formação Teatral do Centro Dramatico d'Évora a Portugal. Amb aquestes escoles va participar en un programa europeu i posteriorment en va liderar un altre, el projecte FIRCTE (Formació Inicial i Reconeixement de Competències de les Tècniques de l'Espectacle en Viu), al qual

Catherine Allard durant un assaig.

Taller de tècniques d'il·luminació al Centre del Vallès.



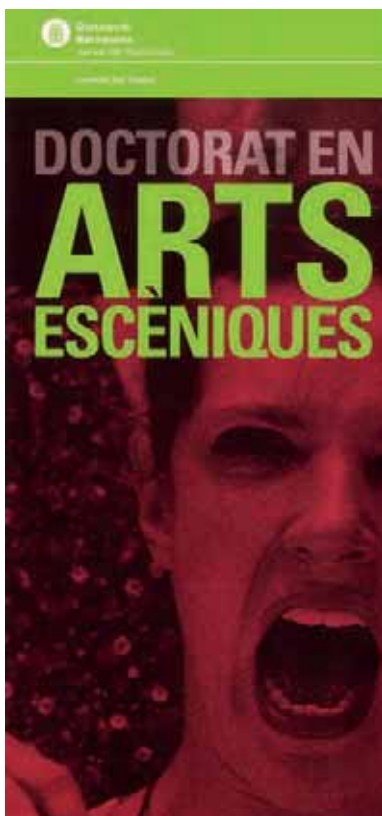
participaven l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National d'Estrasburg i l'Accademia d'Arti e Mestieri Teatro alla Scala de Milà. Fruit d'aquest projecte van sorgir els plans de formació inicial per als estudis de maquinària, tècniques de llums, tècniques de so i regidoria, i els tres primers es van començar a impartir a l'Institut del Teatre.

Amb aquesta finalitat, en col·laboració amb la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), es va implantar un programa de formació experimental de dos anys, dirigit el primer any per Albert Toda i el segon per Jordi Planas. Tot seguit es va fundar a l'Institut del Teatre l'any 1999 l'Escola Superior de Tècniques de les Arts de l'Espectacle (ESTAE), la direcció de la qual va ser confiada a Jordi Planas. A l'espera de poder regular els estudis, l'ESTAE oferia un títol propi de l'Institut del Teatre i la UPC.

Alhora, l'Institut del Teatre va liderar un nou projecte, FIRCTE 2, amb incorporació de nous socis: la Central School of Speech and Drama de Londres i Escénica-Centro de Estudios Escénicos de Andalucía. Desenvolupava programes de formació inicial i sistemes de reconeixement de competències professionals per als perfils de construcció d'escenografies, realització de vestuari, utillatge i caracterització. Més endavant van participar també al FIRCTE 3 el Rose Bruford College de Londres, el Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid, l'Escuela Taller de Técnicas del Espectáculo d'Avilés i el Théâtre Royal de la Monnaie/Koninklijke Schouwburg De Munt de Brussel·les, i al projecte FIRCTE 4 el Koninklijke Vlaamse Schouwburg de Brussel·les, l'Asociación de Técnicos de las Artes Escénicas de Bilbao, la Viljandi Kultuurakadeemia de Vilnius, el Théâtre National Populaire de Villeurbanne, el SYNPTAC-CGT de París i l'Stary Teatr de Cracòvia.

Paral·lelament l'ESTAE va liderar els projectes EPTE (Estades en Pràctiques de les Tècniques de l'Espectacle en Viu) a través dels quals els estudiants d'aquesta escola podien realitzar pràctiques a setze teatres de nou països europeus. Amb aquests projectes l'ESTAE es constituïa en punt de referència de la formació de tècnics de l'espectacle al sud d'Europa. També va convertir-se en un referent espanyol del programa europeu Leonardo da Vinci i va acudir a diversos fòrums organitzats per aquesta iniciativa per tal d'exposar la seva experiència amb els programes FIRCTE i EPTE.





Un d'aquests fòrums va ser la trobada Formation 2000, celebrada a Brussel·les el desembre de 1998, on l'Institut del Teatre va muntar un estand sobre el projecte i en va fer una sessió de presentació.

Una altra de les previsions de la LOGSE era que els centres superiors d'ensenyaments artístics poguessin desenvolupar programes de doctorat en col·laboració amb les universitats. En aquest marc l'Institut del Teatre va impulsar la creació del Programa de Doctorat en Arts escèniques, el titular del qual era la Universitat Autònoma de Barcelona. Hi participaven també la Universitat de Barcelona, la Universitat Pompeu Fabra i la Universitat Politècnica de Catalunya. L'Institut del Teatre va ser el primer d'Espanya a posar-los en marxa. Però això significava també un pas molt important en el panorama educatiu dels ensenyaments artístics arreu d'Europa, ja que a molts països encara no era possible cursar un doctorat des d'aquesta mena. El director i impulsor del programa va ser el professor Carles Batlle.

L'Institut del Teatre va ser capdavanter en l'aplicació de tots aquests nous plans d'estudis i programes reconeguts per la LOGSE, amb un criteri obert i en els terminis previstos per l'administració educativa. A més a més, l'Institut del Teatre proposava una àmplia oferta de cursos en tres camps diferents, fora de l'horari escolar reglat: complement de formació, formació continuada i reciclatge de professorat, així com els tallers de teatre als instituts de batxillerat, en col·laboració amb el Servei de Cultura de la Diputació i els ajuntaments.



Taller amb membres de la companyia Comediants (1997).

Del CIDD al Centre de Documentació i el Museu de les Arts Escèniques

L'activitat del Centre d'Investigació, Documentació i Difusió (CIDD) de l'Institut del Teatre es limitava pràcticament a començaments de 1992 a les funcions de biblioteca especialitzada en arts de l'espectacle. Era la tercera d'Europa de l'especialitat pels seus fons, però la ubicació en un edifici monumental com el Palau Güell la feia poc funcional i no disposava encara d'un catàleg informatitzat. Aquesta nova etapa es proposava transformar el CIDD en un centre de documentació i serveis sobre les arts escèniques a Catalunya, actualitzar la infraestructura necessària i dotar-lo dels recursos per extreure el màxim benefici dels seus serveis i fons documental. No només es van fer inversions per cobrir les mancances històriques que tenia el centre, sinó que també es van impulsar nous projectes que van permetre al Museu de les Arts Escèniques (MAE) resoldre problemes estructurals i construir un marc de referència eficaç per desenvolupar un nou model de centre de documentació teatral. El pla d'informatització va

ser un dels aspectes més importants i el que va donar el tret de sortida cap a una nova etapa en la vida del centre.

Montserrat Álvarez-Massó va guanyar el concurs públic per al càrrec de director del MAE. El primer dels seus programes va ser la informatització del catàleg. Així, el mes de juliol de 1992 la Junta de Govern de l'Institut del Teatre aprovava un Pla d'informatització del CIDD i una prime-

ra inversió de 24 milions de pessetes per portar-lo a terme. Les biblioteques de l'Institut del Teatre (Palau Güell, Sant Pere més Baix, Terrassa i Vic) es constituïen en una de sola, amb un catàleg unificat i una xarxa de sales de consulta. Un cop assolida la primera fase de la informatització del catàleg (fons posteriors a 1969), la biblioteca es va integrar al Catàleg Col·lectiu de les Universitats Catalanes (CCUC). Això permetia que els estudiants de l'Institut del Teatre disposessin de serveis semblants als de les universitats.

Posteriorment es va procedir a la informatització del catàleg del fons històric, una tasca molt més complicada atès l'elevat nombre de registres. Més endavant es va iniciar la catalogació sistemàtica i la digitalització dels fons documentals, fins aleshores sotmesos a una

Inauguració de l'exposició (2001). Pau Monterde, Joan Francesc Marco, Guillem-Jordi Graells i Manuel Royes.





catalogació incompleta. També es va reprendre la política d'exposicions, les quals es van convertir en itinerants atesa la dificultat d'utilitzar el Palau Güell, per exemple les titulades «Titelles d'H.V.Tozer», «50 anys de dansa contemporània a Catalunya», «Carmen Amaya: peus nus» i «Arquitectura teatral a Barcelona», entre d'altres. Paral·lelament

La creació de l'efímer, primera exposició de la nova etapa del MAE.

La instal·lació provisional del Centre d'Investigació, Documentació i Difusió, al carrer dels Almogàvers.

es va prosseguir la política d'adquisicions de fons, recepció de donacions o cessions com ara el fons Sigfried Burmann d'escenografia, la col·lecció Roca de màgia i varietats, la col·lecció de castanyoles de José de Udaeta, la col·lecció de figurins de Maria Araujo, l'arxiu d'Els Joglars, el fons Colita i d'altres. El gener de 1996 un informe del Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona va portar a tancar al públic el Palau Güell, la qual cosa va fer traslladar el Centre de Documentació de l'Institut del Teatre a un espai al carrer Almogàvers habilitat expressament pel Servei de Construccions Civils de la Diputació. El trasllat complicava el procés d'informatització però no el va interrompre. A les noves instal·lacions, tot i ser provisionals, s'hi podia treballar millor que al Palau Güell, mentre el centre no s'ubicava definitivament a la nova seu de Montjuïc.

La cap del CIDD va elaborar un projecte museològic que preveia la creació d'un museu virtual accessible a través d'Internet i un programa d'exposicions dels fons documentals. El projecte plantejava la producció d'exposicions temporals de llarga durada, les quals tenien la virtut de renovar periòdicament una oferta divulgativa sobre el món de les arts escèniques, amb la necessitat de garantir i preservar uns materials i fons molt diversos. En aquest mateix sentit, la proposta VirtualMAE s'entenia com a complement orientat a la divulgació i com un centre integrat d'informació i referència sobre les arts escèniques a Catalunya, amb uns models de gestió moderns i més ajustats a la realitat. Amb la reorganització de l'Institut del Teatre i el trasllat a la nova seu de Montjuïc, el CIDD es va reconvertir en l'actual Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE). Al nou espai va iniciar un programa d'exposicions com ara «La creació de l'efímer: de la idea a la realització de l'espectacle» o «Joglars: 40 anys».

La perspectiva del nou pol d'activitat teatral a Montjuïc dotava el MAE d'una projec-



ció de futur sense precedents. Consolidat com un punt d'informació teatral, intensificava la seva vocació d'esdevenir un punt de referència per a l'espectacle en viu. Durant aquest període es va iniciar la Base de Dades de Dramatúrgia Catalana Contemporània. També va accentuar l'interès d'esdevenir un agent de promoció i fusió de les arts escèniques a Catalunya. La nova política expositiva es va vertebrar a partir de dos eixos. Primerament, promoure un programa d'exposicions efímeres que permetien exposar una part del fons documental i allunyar-se de l'atemporalitat característica de les col·leccions permanents. En segon lloc, el projecte VirtualMAE volia oferir a partir de les noves tecnologies l'accés a les col·leccions, als projectes, als serveis i a les activitats del Museu. D'altra banda, el projecte pedagògic del MAE adreçat als escolars i al gran públic va ser elaborat per Xavi Giménez i Antoni Bueso. Sota el nom d'«Obre el teló», va aplegar nombrosos assistents a les activitats programades.

La col·lecció de les publicacions dedicada als guanyadors dels Premis d'Honor de l'Institut.



L'Institut del Teatre també mantenia en aquesta etapa la política de publicacions, tot afegint o relançant algunes col·leccions existents com ara la «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», destinada a divulgar els clàssics en format de butxaca, alhora que recuperava l'edició de les traduccions catalanes realitzades per Josep M. de Sagarra de les obres de Shakespeare. També la dedicada als Premis d'Honor de l'Institut del Teatre. Dins la col·lecció «Clàssics» es va publicar el *Teatre complet* de Samuel Beckett, el *Teatre complet* d'Anton P. Txékhov i es va iniciar la publicació del *Teatre complet* de Bertolt Brecht i de Molière. En col·laboració amb editorials privades i sobretot amb l'Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, que dirigia Josep Montanyès, es van editar llibres singulars com ara *Adrià Gual, mitja vida de modernisme*, *Dansa: noves tendències de la coreografia catalana*, *Fabià Puigserver, Antoni Clavé i el teatre*, *Els artistes plàstics de l'EADAG*, *Agenda perpètua de Comediants*, *Carles Santos*, *Els Santpere, cent anys davant el públic* i d'altres. Atès que l'edició de la revista *Estudis Escènics* es trobava interrompuda des de 1990, l'Institut del Teatre va acollir la proposta de la Sala Beckett de coeditar la revista *Pausa*, dirigida pel professor Joan Casas.

Els centres territorials

D'acord amb el programa del nou equip directiu, els centres territorials van ser objecte de projectes i activitats específics, de manera que no fossin reproduccions a petita escala del que es feia a Barcelona, sinó que es traslladessin alguns projectes i realitats de Barcelona a aquestes seus. D'aquesta manera, l'Institut del Teatre va passar a ser concebut com un tot, amb algunes especialitats o activitats descentralitzades als seus centres territorials.

El Centre del Vallès disposava d'un equip de professorat cohesionat i d'un edifici inaugurat menys de quatre anys enrere, amb disponibilitat d'espais. Aquestes circumstàncies van portar a ubicar-hi l'itinerari de Teatre Gestual (l'antiga especialitat de Mim i Pantomima), conjuntament amb el primer curs de Teatre de Text del nou pla d'estudis. A més a més, al Centre de Vallès, s'hi van situar els nous estudis de Tècniques de l'Espectacle en Viu, en col·laboració amb el campus de Terrassa de la Universitat Politècnica de Catalunya, per a la qual cosa es van ampliar les instal·lacions i es va condicionar un edifici annex que havia estat el parc de bombers local. El Centre del Vallès va ser dirigit en aquesta etapa per Frederic Roda, Marissa Josa, Jordi Vilà, Joan Anguera i Jorge Vera.

Pel que fa al Centre d'Osona, havia deixat d'oferir els cursos reglats d'art dramàtic i la precarietat de les seves instal·lacions feia impossible complir les condicions establertes per la llei per oferir-hi els nous estudis superiors. Josep Colomer va ser nomenat cap d'aquest centre i va començar una etapa de negociació amb l'Ajuntament de Vic per trobar una nova ubicació de les instal·lacions. Aquestes gestions van culminar amb la cessió d'una part del Seminari Vell de Vic, que la Diputació de Barcelona va reformar. Paral·lelament, Josep Colomer va preparar un projecte per aquest Centre d'Osona, el qual es volia especialitzar en Teatre i Educació en contacte amb la Universitat de Vic. Des del Centre d'Osona es van coordinar els tallers de teatre als instituts de batxillerat que promovia l'Institut del Teatre i a partir d'aquí es van posar les bases per a un curs de postgrau sobre teatre i educació.

L'emperador de la Xina, taller de text al Centre del Vallès (1991).

Façana del Seminari vell de Vic, nova seu del Centre d'Osona.



La projecció internacional

El Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, que l'Institut del Teatre havia organitzat l'any 1985 amb el comissariat de Jordi Coca, va permetre donar-lo a conèixer al món teatral més enllà de les nostres fronteres, com també els contactes mantinguts amb altres centres d'arreu del món. La nova direcció va voler aprofitar aquests antecedents i el llançament internacional de Barcelona que suposava l'organització dels Jocs Olímpics de 1992 per donar un impuls a la projecció internacional. Així, es van realitzar de manera sistemàtica contactes amb escoles europees i americanes, es va potenciar la participació en programes europeus i la integració als òrgans directius d'associacions diverses. La llista de contactes amb més de setanta escoles, teatres i centres de documentació de prop de vint països va ser molt llarga. La majoria d'aquestes relacions tenien caràcter regular, ja fos col·laborant en programes europeus, en intercanvis d'estudiants o de professorat, o en altres activitats conjuntes.

La corte de Faraón, taller de musical (1999).



Gràcies a aquesta xarxa de contactes en augment, l'Institut del Teatre va acollir-se al programa Erasmus, primer a través de la Universitat Autònoma de Barcelona i després directament. Va ser el primer centre d'ensenyaments artístics superiors espanyol que ho feia, amb un contracte directe amb el programa. Els estudiants que s'hi acollien podien realitzar estades acadèmiques en algunes d'aquelles escoles europees i alhora l'Institut del Teatre n'acollia els seus. L'Institut del Teatre participava també en altres programes europeus, com ara el Leonardo da Vinci, amb els projectes FIRCTE i EPTe, el Cultura 2000 o d'altres.

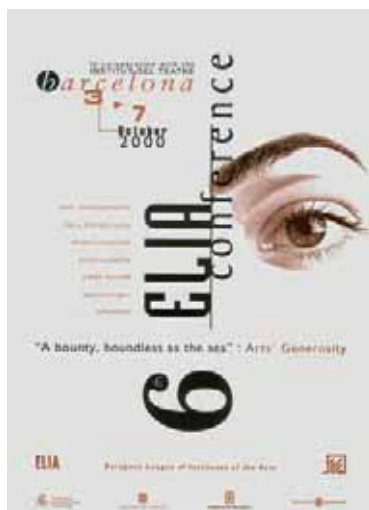


Curs d'estiu a càrrec de Julia Varley (1995).

Els nous plans d'estudis d'art dramàtic van atraure l'interès de múltiples escoles, de manera que el director, Pau Monterde, va ser convidat a presentar-los a diversos fòrums internacionals com ara l'Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro a Mèxic l'octubre de 1998, un seminari dedicat a teatre a la Conferència d'ELIA d'Hèlsinki el novembre i una convenció sobre formació teatral organitzada pel Centro di Ricerca Teatrale a Milà el desembre d'aquell mateix any, així com al congrés internacional *Professionalità nello spettacolo dal vivo tra artigianato e tecnologia*, organitzat pel Teatro alla Scala i la Università Bocconi de Milà el febrer de 2000, al *Foro de debate: El teatro español ante el siglo XXI*, organitzat per la societat España Nuevo Milenio a Valladolid el febrer de 2001 o al col·loqui internacional sobre la formació de l'actor *Former ou transmettre: le jeu s'enseigne-t-il?*, organitzat per l'Université du Québec à Montreal i la Université Paris X-Nanterre al Théâtre de la Colline de París l'abril d'aquell any.

L'Institut del Teatre va participar en altres fòrums internacionals com ara la Conferència Mundial de Directors d'Escoles Superiors de Teatre, organitzada per la Càtedra UNESCO de Teatre de l'Institut Internacional del Teatre (ITI) a Sinaia (Romania) el juliol de 1999, el 28è Congrés de l'ITI a Marsella i les sessions del seu Comitè de Formació el maig de 2000 —a les quals van assistir el director de l'Institut del Teatre i el comissionat del president de la Diputació de Barcelona, Josep Montanyès—, les sessions de treball sobre *best practices* als centres de formació organitzades per la Fondazione di Partecipazione Scuole Civiche di Milano el juliol de 2001 i el juny de 2002, el congrés sobre els ensenyaments artístics *CIARTES 2001* organitzat per la Universitat del País Basc a Bilbao el setembre de 2001 o el Congreso sobre Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas, organitzat per l'Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA) a Múrcia el gener de 2002, al qual van intervenir com a ponents per part de l'Institut del Teatre el director, Pau Monterde, i la directora del CSD, Barbara Kasprovicz, el subdirector, Agustí Humet, el secretari acadèmic general, Agustí Ros, i un representant dels estudiants, Joan Rimbau.

L'Institut del Teatre es va integrar als òrgans de direcció de diverses associacions nacionals i internacionals com ara l'European League of Institutes of the Arts (ELIA). Del *board* d'aquesta organització, en van formar part el professor Raimon Àvila a partir de l'octubre de 1994 i posteriorment Agustí Ros, com a secretaris acadèmics de l'Institut del Teatre. La Conferència de



l'ELIA es va celebrar del 3 al 7 d'octubre del 2000 a Barcelona, al nou edifici de l'Institut del Teatre a Montjuïc tot just estrenat. També va entrar a la Unió de Teatres d'Europa a través del Teatre Lliure, així com a la Convenció Teatral Europea pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i després pel Teatre Nacional de Catalunya; a l'Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA) —el director de la qual, Pau Monterde, va ser elegit membre de la Junta Directiva a partir del desembre de 2000— i a la European Network of Information Centres for Performing Arts (ENICPA), i es va mantenir la presència tradicional a la SIBMAS, societat de la qual va ser nomenada vicepresidenta Montserrat

Àlvarez. L'octubre de 1998 l'Institut del Teatre va participar a l'Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro a Mèxic i d'aquesta trobada va sorgir la creació de l'Asociación Iberoamericana de Escuelas Superiores de Teatro (AIEST).

A part de les trobades organitzades per l'ACESEA, l'Institut del Teatre va participar també en reunions d'escoles de teatre espanyoles a Madrid el juny de 1997 i a Gijón el juliol de 2001, a una reunió d'escoles espanyoles de tècnics a Avilés el juliol de 2001 i a una altra d'escoles de teatre de la CTE a Saint-Etienne (França) el novembre de 1997. El juny de 2002 l'Institut del Teatre, juntament amb la RESAD i l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, va convocar una reunió a Roma d'escoles i institucions d'ensenyament superior d'art dramàtic dels països del sud d'Europa per debatre la incidència de la Declaració de Bolonya en els estudis superiors d'art dramàtic. Per part de l'Institut del Teatre, hi van assistir el director, Pau Monterde; el subdirector, Agustí Humet, i la responsable de relacions internacionals, Laura Conesa.

La xarxa de relacions internacionals també va donar peu a la participació a tallers d'estudiants, trobades o festivals internacionals. L'any 1993 el taller de tercer curs d'Art Dramàtic titulat *Les falses confidències*, dirigit per Pere Planella, es va presentar al The Kennedy Centre de Washington, en el marc d'un intercanvi. El juny de 1996 un taller d'estudiants d'art dramàtic de l'Institut del Teatre va participar a l'International Theaterschool d'Amsterdam. El maig de 1997 es van presentar

Taller de dansa contemporània (1992).

uns tallers de l'Escola de Dansa de l'Institut del Teatre al Conservatoire National Supérieur de la Musique et la Danse de París. L'octubre de 1999 l'Institut del Teatre va participar al Festival d'Escoles de Teatre, paral·lel al 8è Festival de la Unió de Teatres d'Europa a Estrasburg, amb un muntatge de *Platonov*, de Txé-



hov, un taller dels alumnes d'art dramàtic dirigit per Laurent Gutmann. El desembre del mateix any es va presentar el taller *Els treballs i els dies*, de Michel Vinaver, dirigit per Jaume Melendres, a la Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milà, dins d'un cicle organitzat pel Piccolo Teatro.

La col·laboració entre escoles va tenir una importància especial als cursos d'estiu *Prima del Teatro. Scuola europea dell'arte dell'attore*, organitzats pel Teatro di Pisa i l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico de Roma, amb la col·laboració de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, la Hochschule der Künste de Berlín, l'Accademia dei Filodrammatici de Milà, l'École Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Spectacle de Lió, el GITIS de Moscou i l'Institut del Teatre. Aquests cursos es van realitzar primer a Montalcino i a partir de 1994 a San Miniato. L'Institut del Teatre hi participà des de 1993, amb la intervenció de diversos professors com ara Berti Tovias, Ramon Vila, Jordi Messalles, José Sanchis Sinisterra, Xavier Algans, Agustí Humet i Joan Guillén, i els estudiants que van seguir durant tres setmanes els cursos dels professors de les altres escoles.

La xarxa de relacions internacionals es va consolidar amb visites i actes institucionals com ara la d'abril de 1997 per part del president de la Diputació de Barcelona i el director de l'Institut del Teatre a la Hochschule der Künste, a la Schaubühne am Lehniner Platz i a la Komische Oper de Berlín. El febrer de 1998, a París, es van presentar els resultats del projecte europeu FIRCTE a les administracions educatives d'Espanya, França i Portugal. El febrer de 1999 el president executiu de l'Institut del Teatre, Joan Francesc Marco, el comissionat del president de la Diputació de Barcelona, Josep Montanyès, el director de l'Institut del Teatre, Pau Monterde, el gerent, Francesc Colomé, i la responsable de relacions internacionals, Laura Conesa, van visitar diverses escoles d'art dramàtic, cinema i dansa als Estats Units: l'American Conservatory Theater de San Francisco, l'American Film Institute i el California Institute of the Arts de Los Angeles, la North Carolina School of the Arts de Winston Salem, l'American Academy of Dramatic Arts, l'HB Studio, la Tisch School of the Arts de la New York University i la Juilliard School. El febrer de 2000, el president executiu de l'Institut del Teatre, Joan Francesc Marco, va signar a Londres un conveni de col·laboració amb el Rose Bruford College i en el decurs de l'acte el director, Pau Monterde, va ser nomenat *Visiting Professor* d'aquell college.



La participació de l'Institut a la Quadriennial de Praga de 1999.

La participació de l'Institut al SIEL de París el 1998.

Inauguració de les Jornades Bertolt Brecht a La Cuina (1998).



L'Institut del Teatre va participar també a salons i exposicions internacionals com ara la Quadriennial d'Escenografia de Praga el 1995 amb un estand a la secció d'escenografia i el 1999 a les seccions d'arquitectura, escenografia i escoles. A l'edició del 1995, es van aconseguir les medalles d'or per a La Fura dels Baus i Comediants, per les cerimònies olímpiques, i a l'edició de 1999 van ser guardonats Juanjo Guillén, La Fura dels Baus, Jaume Plensa i Jon Berrondo. El febrer de 1998 l'Institut del Teatre es va encarregar del muntatge del Pavillon de l'Espagne al SIEL de París. També va acollir altres congressos o jornades internacionals com ara el Col·loqui de l'Associació Europea d'Historiadors de la Dansa el 1994, el Congrès de l'Associació Laban o les Jornades Bertolt Brecht el 1998, alhora que continuava organitzant dos certàmens internacionals: el Festival Internacional de Titelles i Marionetes, amb periodicitat bianual, que l'any 1998 celebrava el seu 25è aniversari amb el nom de Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona, dirigit per Josep M. Carbonell i tot seguit per Joan Baixas; i el Sitges Teatre Internacional. L'edició de 1992 d'aquest darrer es va ajornar fins a l'any següent perquè coincidia amb els actes de l'Olimpíada Cultural de Barcelona i pel dèficit acumulat. A causa d'aquest ajornament, el director, Joan Castells, va presentar la seva dimissió i va ser substituït per Joan Ollé, el qual va tornar a situar el festival en un lloc destacat del panorama teatral català, alhora que acollia alguns dels cursos d'estiu de l'Institut del Teatre.



Infraestructura i edificis

La posada en marxa dels nous plans d'estudis va situar en un primer pla el problema dels espais i les instal·lacions disponibles a l'Institut del Teatre, tant a Barcelona com als centres d'Osona i del Vallès. Després de múltiples gestions amb l'Ajuntament de Vic, el Centre d'Osona va trobar el seu emplaçament definitiu a l'antic Seminari Vell de Vic, que es va reformar per instal·lar-hi aules polivalents, una sala transformable apta per a representacions —el Teatre Laboratori—, una biblioteca i els serveis corresponents. Aquesta reforma, signada per l'arquitecte Alberto Esquerdo, es va inaugurar el mes de juny de 2002.

El Centre del Vallès es va ampliar amb l'edifici que havia estat el parc de bombers, contigu a l'antic Vapor Amat. Això va permetre instal·lar-hi l'ESTAE i dotar de més aules —una



Inauguració de la Sala Maria Plans al Centre del Vallès (1999).

de les quals dissenyada i equipada especialment per a classes de maquinària escènica—, tallers i estudi de so. També va permetre construir un nou accés a la Sala Maria Plans, la qual passava d'aquesta manera a convertir-se en espai apte per a representacions públiques. Es va reformar alhora el Teatre Alegria, que es va convertir en una sala transformable equipada amb un sostre tècnic dissenyat pel consultor escènic Dino Ibáñez. La reforma,

signada per l'arquitecte Joan Jorba i Valls, creava un nou vestíbul d'accés directe al teatre des del carrer de Gaudí.

L'any 1995 el president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes, va proposar com a obra emblemàtica a la ciutat de Barcelona per al mandat 1995-1999: la construcció d'una nova seu central de l'Institut del Teatre. El lloc escollit l'ocupaven alguns pavellons de l'Exposició Internacional de 1929 a Montjuïc, darrere el Mercat de les Flors. En aquests pavellons, s'hi trobaven uns magatzems municipals i la sala Ovidi Montllor del Mercat de les Flors. L'Ajuntament de Barcelona va cedir els espais i va emmarcar l'operació dins el projecte de Ciutat del Teatre, el qual havia d'englobar el nou Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura, el teatre del Mercat de les Flors i la nova seu de l'Institut del Teatre. La Diputació es va comprometre a

La maqueta de la nova seu.



compartir la nova sala de teatre de l'Institut del Teatre amb el Mercat de les Flors i a construir-li un nou magatzem soterrani.

La Direcció de l'Institut del Teatre, amb la col·laboració d'Antoni Pàmias —un tècnic nomenat especialment pel Servei de Construccions Civils de la Diputació per al seguiment del procés de construcció del nou edifici—, va elaborar un programa d'usos detallat a partir d'una consulta exhaustiva a tot el professorat i altres estaments de la casa. Amb aquest programa es va convocar un concurs d'avantprojectes, al qual van concórrer deu equips d'arquitectes. Les seves propostes van ser presentades en una sessió oberta a tot el personal de l'Institut del Teatre el 18 de setembre de 1996. El concurs va ser adjudicat a l'equip SAM Associats, integrat pels arquitectes Ramon Sanabria i Lluís X. Comerón. El mes d'octubre del mateix any, abans de procedir a la redacció del projecte, els dos arquitectes, el diputat d'Obres Públiques de la Diputació de Barcelona, Josep Mayoral, diversos tècnics d'aquest servei, el director de l'Institut del Teatre i el gerent, Josep Sempere, van visitar diverses escoles d'art dramàtic i dansa per tal de recollir informació per al projecte. Les



Professors i altre personal en la cerimònia de col·locació de la primera pedra de la nova seu (1997).

Cerimònia de posada de bandera de la nova seu (1999).



escoles visitades van ser el Conservatoire National Supérieur de la Musique et la Danse, la Cité de la Musique i l'École de Ballet de l'Opéra a París i l'Amsterdamse Theaterschoole a Amsterdam. El projecte va ser elaborat després de múltiples consultes al professorat, recollides per l'equip d'arquitectes.

Inauguració de la nova seu de l'Institut del Teatre amb una festa a càrrec de Comediants, el 30 d'octubre de 2000.



El mes de maig de 1997 es va presentar a la premsa la maqueta del nou edifici, en una convocatòria celebrada a la Diputació de Barcelona. El mes següent s'iniciava l'enderrocament de les naus que ocupaven el terreny, amb un acte que comptava amb la participació del president de la Diputació, Manuel Royes, i de l'alcalde, Pasqual Maragall. El 13 de novembre de 1997 es va posar la primera pedra del nou edifici, amb una cerimònia dissenyada pel director, escenògraf i professor de l'Institut del Teatre Iago Pericot, en la qual intervenia la Musa Talia, representada per Mia Esteve, exalumna de l'Institut del Teatre. El 26 d'abril de 1999 se celebrava l'acte d'alçada de bandera a la coberta de l'edifici, presidit pel president de la Diputació, Manuel Royes, l'alcalde de Barcelona, Joan Clos, el diputat president executiu de l'Institut del Teatre, Joan Francesc Marco, el diputat president de la Comissió d'Obres Públiques de la Diputació de Barcelona, Josep Mayoral, i el director de l'Institut del Teatre, Pau Monterde. Hi assistia també una nombrosa representació de directors d'escoles de teatre i dansa europees, en nom de les quals va prendre la paraula Robert Fowles, de la Central School of Speech and Drama de Londres. A partir del moment del cobriment de l'edifici, es van organitzar repetides visites a les obres per al professorat, professionals del teatre i personalitats de la cultura i la política del país, les quals permetien donar-lo a conèixer abans de la inauguració.

Es va obrir al públic el mes de setembre de 2000, amb l'activitat normal de la casa, i amb el Congrés de l'European League of Institutes of the Arts (ELIA), celebrat del 3 al 7 d'octubre

amb més de 700 participants. La inauguració oficial va tenir lloc el 30 d'octubre, amb un acte encapçalat pel president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes. Dintre d'aquest acte, Adolfo Marsillach va pronunciar la lliçó inaugural del curs 2000-2001. Va acabar amb una visita a les noves instal·lacions, atès que l'espectacle previst a càrrec de la companyia Comediants i la festa amb actuació de La Vella Dixieland es van haver d'ajornar quinze dies a causa del dol per un atemptat d'ETA el mateix dia. Al final es va registrar una sorollosa queixa d'estudiants de l'Institut del Teatre pel nou sistema d'elecció de la Direcció General, per lliure designació, que s'estava intentant imposar.



Frederic Amat durant la instal·lació del Mural de les Olles (2001).

Més endavant es va adequar l'entorn i l'accés des del carrer de la França Xica, alhora que s'encarregava a l'artista Frederic Amat una obra per al nou edifici. Després de voltar-lo detingudament, l'artista va proposar un mural a la paret del Mercat de les Flors situada enfront del nou edifici, visible des del vestíbul dels teatres. L'anomenat Mural de les Olles està format per més d'un miler d'olles de terrissa manipulades i pintades per l'artista abans de coure's. L'obra va anar acompanyada de la connexió entre els dos edificis, dissenyada pels arquitectes Ramon Sanabria i Lluís X. Comerón, la qual inclou unes portes de ferro forjat, obra també de Frederic Amat, inaugurada el dia 21 de novembre de 2001.

Nova estructura directiva

El març de 1992 el Consell de Direcció de l'Institut del Teatre va quedar format pel director, Pau Monterde; el gerent, Josep Sempere; el subdirector, Joan Ollé; el secretari acadèmic, Raimon Àvila; la cap de l'Escola Superior d'Art Dramàtic, Marissa Josa; la cap de l'Escola Superior de Dansa i Coreografia, Barbara Kasprovicz; la cap del CIDD, Montserrat Alvarez-Massó; el cap de l'especialitat d'Interpretació, Pere Planella; el cap de l'especialitat d'Escenografia, Andreu Rabal; el cap de l'especialitat de Direcció, Jaume Melendres; el cap del Centre del Vallès, Frederic Roda; el cap del Centre d'Osona, Josep Colomer; el cap de Teatres, Josep M. Carbonell, i l'assessor del director, Joan Enric Lahosa. Dos anys més tard, Agustí Humet va ocupar la subdirecció en substitució de Joan Ollé, i Marissa Josa va substituir al Centre del Vallès Frederic Roda, el qual va passar a ocupar-se de teatres. Es van anar produint altres canvis dintre aquesta mateixa estructura, en la qual el titular de la direcció acadèmica de les dues escoles davant l'administració educativa era sempre el director de l'Institut del Teatre.

El creixement de l'activitat, l'aplicació dels nous plans d'estudis, l'adequació a la legislació educativa i la necessitat de preparar la institució per afrontar els reptes de futur van portar a modificar-ne l'estructura i a revisar-ne el Reglament General de 1983 que havia quedat obsolet. D'una banda, en lloc de les dues escoles —Escola Superior d'Art Dramàtic i Escola Superior de Dansa i Coreografia— ara n'hi havia quatre: dues de superiors —l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) i el Conservatori Superior de Dansa (CSD)—, una de grau mitjà —l'Escola d'Ensenyament Secundari i Artístic/Conservatori Professional de Dansa (EESA/CPD)— i una de formació professional superior —l'Escola Superior de Tècniques de l'Espectacle (ESTAE). El CIDD es va convertir en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).

La legislació educativa establia que cada escola havia de tenir el seu claustre, el seu consell d'escola i la seva direcció escollida entre el professorat. El director de l'Institut del Teatre, doncs, ja no podia ser el director de totes les escoles. L'anterior Claustre General deixava de tenir sentit perquè aplegava professorat i alumnat de nivells educatius molt diferents (estudis superiors equivalents a llicenciatura universitària, formació professional superior, batxillerat, educació secundària obligatòria). Per tal de dotar-lo d'una estructura operativa, la Diputació de Barcelona va aprovar el 20 de juny de 2000 una modificació dels estatuts de l'Organisme Autònom Institut del Teatre, la qual donava plena autonomia acadèmica a cadascuna de les escoles i preveia la figura d'un director general nomenat directament per la presidència de la Diputació de Barcelona i un consell de direcció constituït pel gerent, un



Jornades de reflexió i debat (1997).

coordinador acadèmic, un secretari acadèmic general i un director dels serveis culturals, a més dels directors dels centres territorials i dels de cadascuna de les escoles, escollits directament pels consells d'escola respectius.

D'acord amb això, el director de l'Institut del Teatre, Pau Monterde, reelegit uns mesos abans, va ser nomenat director general en funcions. Es va constituir el nou Consell de Direcció integrat per les persones següents, a més del director general: Antònia Bisbal (tot seguit Pietat Hernández), gerent; Agustí Humet, coordinador acadèmic; Agustí Ros, secretari acadèmic general; Guillem-Jordi Graells, director dels Serveis Culturals; Jorge Vera, director del Centre del Vallès; Josep Colomer, director del Centre d'Osona; Joan Baixas, director de l'ESAD; Barbara Kasproicz, directora del CSD; Eulàlia Tatché, directora de l'EESA/CPD, i Jordi Planas, director de l'ESTAE.

Com ja s'ha dit, la modificació dels estatuts va provocar la contestació d'una part del professorat i l'alumnat, la qual es va expressar de manera sorollosa el dia de la inauguració del nou edifici a Montjuïc. Després d'això es va obrir un procés de debat conduït per una comissió, en la qual van participar membres de la Junta de Govern de l'Organisme Autònom, la Direcció de l'Institut del Teatre i representants del professorat i dels estudiants.

Les conclusions d'aquesta comissió van ser assumides en una assemblea general, i la Diputació de Barcelona va decidir el 28 de juny de 2001 una nova modificació dels estatuts, els trets més significatius de la qual eren la creació d'un Consell General de Programació amb representants de tots els estaments de la casa —de funcions bàsicament consultives—, la incorporació de representants dels estudiants al Consell de Direcció i la tria del director general a través d'un concurs obert. Fruit de la modificació es van incorporar al Consell de Direcció dos representants dels estudiants, Sílvia Ferrando i Joan Rimbau. A partir d'aquest moment es va nomenar una comissió que tenia per objecte redactar un nou Reglament General de l'Institut del Teatre (RGIT), el qual va ser aprovat el 30 de maig de 2002, després d'un període de debat.

Els Premis Nacionals

Lliurament dels Premis de l'Institut el 1995. D'esquerra a dreta, Pau Monterde, Vicky Peña, Jon Berrondo, Pep Ramis, Maria Rovira, Jordi Galceran i Gabriel Sampol.

Presentació del llibre de Joan Abellan sobre Augusto Boal, premi d'honor de l'Institut (2000).

L'edició de 1993 dels Premis Nacionals de Teatre i Dansa, organitzats per l'Institut del Teatre, incorporava per primer cop el Premi Nacional Josep Maria Carbonell de muntatge de teatre de marionetes, amb periodicitat bianual, creat en homenatge a qui va ser el cap del Departament de Marionetes de l'Institut del Teatre i director del Festival Internacional de Teatre de Titelles de Barcelona. Al Premi Ignasi Iglésias de textos teatrals originals i inèdits, s'hi van presentar 38 obres; al Josep Maria de Sagarra de traduccions inèdites, 11; a l'Adrià Gual de projectes de muntatge, 11; al Ricard Moragas de coreografies de dansa, 17, i al Josep Maria Carbonell, 15. El Premi Nacional d'Arts Escèniques va ser aquell any per a Carme Serrallonga, i el Premi Nacional d'Interpretació Teatral i de Dansa, per a la companyia del Teatre Lliure, pel muntatge *Dansa d'agost*.

A partir de l'edició de 1996 els Premis Nacionals de Teatre i Dansa van passar a ser organitzats per la Generalitat de Catalunya.



Aleshores l'Institut del Teatre va crear el seu Premi d'Honor, concedit cada any de manera alterna a teatre i a dansa, així com a un creador nacional o de fora. La distinció comporta l'edició d'un llibre sobre la trajectòria del guardonat. El primer Premi d'Honor de l'Institut del Teatre va recaure en José Sanchis Sinisterra, dramaturg i fundador de la Sala Beckett, i el llibre sobre el premiat va ser escrit per Santiago Fondevila. Posteriorment va ser atorgat al dramaturg brasiler Augusto Boal (llibre de Joan Abellan), al poeta i traductor de teatre Feliu Formosa (llibre de Laura Fernández Jubriàs), al coreògraf de dansa espanyola d'origen argentí José Granero (llibre de Marta Carrasco), a la ballarina Emma Maleras (llibre d'Andreu Carandell) i al coreògraf txec Jiří Kylián (llibre de Raimon Àvila).

Final d'etapa del director Monterde i mort de Josep Montanyès

El president de la Diputació de Barcelona i alhora de l'Institut del Teatre va anunciar el 29 de juliol de 2002 el cessament del director Pau Monterde, alhora que el nomenava assessor de la Presidència de l'Institut del Teatre en matèria de qualitat educativa. Pau Monterde havia ingressat a la seu de Terrassa de l'Institut del Teatre el 1975 com a professor d'Interpretació, va ser director d'aquesta delegació del 1983 al 1992 i tot seguit director del conjunt de l'Institut del Teatre durant deu anys.

Per substituir-lo, el president de la Diputació va designar Josep Montanyès, el qual ja havia ocupat la direcció de l'Institut del Teatre en una etapa anterior i que en aquell moment exercia la direcció del Teatre Lliure i del projecte de la Ciutat del Teatre. Havia de conduir l'etapa transitòria entre la substitució del director Pau Monterde, el procés de revisió dels estatuts de l'Organisme Autònom Institut del Teatre i el concurs per a la designació per part de la Diputació de Barcelona d'un nou director general.

Poc després de la inauguració del curs acadèmic 2002-2003, que aquell any va anar a càrrec d'Albert Boadella, la mort sobtada de Josep Montanyès el 10 de novembre de 2002 va



Inauguració del curs 2002-2003, amb Iliçó inaugural d'Albert Boadella, durant el breu segon mandat de Josep Montanyès.

Acte commemoratiu del Centenari, amb un record a Josep Montanyès.



suposar la pèrdua d'una figura cabdal en la història de l'Institut del Teatre durant les tres dècades anteriors. Havia ingressat com a professor d'Expressió Oral i Interpretació a començament dels anys setanta, va formar part de l'activa Comissió Coordinadora d'Estudis que va protagonitzar la renovació i ampliació dels ensenyaments d'art dramàtic, va ser secretari acadèmic a la mort d'Andreu Vallvé i, a partir de setembre de 1980, director de l'Institut del Teatre, primer per designació directa i tot seguit per elecció, arran de l'aprovació del nou reglament que preveia que el claustre escollia una terna de candidats entre els quals la Diputació nomenava el director.

Josep Montanyès va exercir el càrrec en aquella primera etapa fins al 1988, però un cop finalitzada no va abandonar la vinculació amb el centre, atès que va ser nomenat membre de la Junta de Govern així que es va constituir l'Organisme Autònom Institut del Teatre. Posteriorment va ser el comissionat de la Presidència de la Diputació de Barcelona per a l'Institut del Teatre durant els anys crucials de la construcció de la nova seu i del canvi d'estructures i d'estatuts. En el desenvolupament de les seves múltiples tasques, Montanyès es va guanyar un unànime prestigi de gestor, persona de consens i promotor de múltiples iniciatives, entre les quals ell situava amb especial satisfacció la celebració del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya el 1985, de la qual va ser el màxim impulsor.

Per ocupar el càrrec en funcions i de manera provisional el president de la Diputació de Barcelona va nomenar Jordi Font.



La incorporació
a l'Espai
Europeu
d'Educació
Superior
(2002-2013)

El perquè d'un mandat allargassat

El novembre del 2002, després de la mort de Josep Montanyès, el president de la Diputació, després de diverses consultes, va nomenar Jordi Font com a director general en funcions amb la finalitat de posar en marxa el procés estatutari de selecció del nou director general i governar l'interregne. Jordi Font havia estat l'anterior coordinador de Cultura de la Diputació de Barcelona. D'altra banda, la Diputació va procedir també, en substitució de Pietat Hernández, al nomenament com a gerent de l'Institut del Teatre de Ramon Jovells, que procedia de ComRàdio.

Els nous responsables de l'Institut van disposar-se a resoldre alguns problemes especialment sentits, com ara les tensions derivades de la confrontació interna que havia tingut lloc arran de les diverses posicions sobre la forma de designació de la direcció general, les mancances d'organització resultants del desplegament de l'Institut en quatre escoles, la manca



L'equip directiu de l'Institut del Teatre, en el moment de celebrar el centenari. D'esquerra a dreta, primera fila: Mercè Saumell, Ramon Jovells, Jordi Font, Antonio Simon Rodríguez, Maria Pujol. Segona fila: Catherine Allard, Agustí Humet, Magda Puyo, Avelina Argüelles, Jordi Planas, Carles Salas, Francesca Alaminos. Tercera fila: Keith Morino, Isabel González, Jesús Lahoz, M. José Fajardo, Anna Valls, Lluís Masgrau.

d'adaptació al nou esquema i a la nova seu o els dèficits que el nou edifici arrossegava a causa de les urgències i estretors econòmiques que l'havien afectat en la seva darrera etapa. La desconfiança i el recel entre grups, la manca de rodatge de la nova realitat, la inadaptació al nou edifici, així com l'enyorança del caliu de la seu anterior, constituïen una crisi de creixement que calia canalitzar i resoldre.

Els nous responsables no podien aspirar a enllestir aquesta tasca en el curt termini de què disposaven, però sí a encetar-la. El fet de no procedir de la casa, i ni tan sols de la professió escènica, va esdevenir paradoxalment la seva fortalesa. En poc temps van resoldre alguns problemes elementals que la situació havia fet grossos i que semblaven insuperables. En paral·lel van posar en marxa el procés reglamentari de selecció de la direcció general que havia de tenir lloc l'estiu de 2003.

Després d'aquell període provisional, Jordi Font va ser nomenat director general de l'Institut del Teatre l'octubre del 2003, després de guanyar el concurs públic que preveien els nous estatuts, que s'aplicava per primer cop i en el qual va ser l'únic candidat que es va presentar.

Començava a córrer un mandat de quatre anys, que es va allargar «en funcions» fins a dotze anys, sota les presidències successives a la Diputació de Manuel Royes, José Montilla, Celestino Corbacho, Antoni Fogué i Salvador Esteve (amb els successius diputats delegats: Antoni Fogué, Carles Ruiz Novellas, Mario Sanz, José Manuel González Labrador i Joan Carles Garcia Cañizares). En el decurs d'aquests anys la relació entre la Diputació i la direcció de l'Institut va ser excel·lent i generosa, sempre més enllà de les estrictes obligacions de caràcter local de la Diputació, essent l'Institut del Teatre una realitat d'abast clarament nacional, definida com un dels pocs «serveis impropis» encara no traspassats.

Una excepció, però, va confirmar la regla d'aquestes magnífiques relacions i va esdevenir la causa de l'allargassament «en funcions» del mandat de la Direcció General. Un cop completat el mandat ordinari de quatre anys, superat ja l'anterior conflicte i amb la situació prou encarrilada, van prendre cos de nou a la Diputació de Barcelona els cíclics impulsos administrativistes que pretenien lligar l'Institut del Teatre més curt, tot fent abstracció de l'autonomia inherent a qualsevol centre d'estudis superiors i de recerca. Sota la presidència de Celestino Corbacho, es va exigir a Jordi Font que procedís a una reforma dels estatuts de l'Institut del Teatre, de manera que la direcció general deixés d'elegir-se mitjançant el sistema vigent —un sistema participat, fruit del pacte que havia donat sortida a l'anterior crisi— i passés a ser nomenada

El comiat al president Antoni Fogué.





per designació directa de la Diputació. La decisió venia acompanyada d'una inflexió en la definició de l'Institut del Teatre com a «institució docent», preterint les funcions culturals que sempre li havien estat pròpies i definitòries. Jordi Font va negar-se a totes dues coses. Es va produir una dilatada situació de crisi latent i silenciosa, en la qual la Diputació de Barcelona no va voler posar en

Visita del president Salvador Esteve.

La bella dorment, taller de dansa clàssica (2012).

marxa el procés estatutari per a un nou mandat ordinari del director general. Va procedir a un succedani de nomenament «en funcions», fins que es produís el canvi exigít.

L'any 2008, amb els relleus esdevinguts a la Diputació, va arribar el desglaç i el restabliment de la bona disposició de sempre, la qual va traduir-se en unes ambicioses previsions de cara al centenari de l'Institut del Teatre, acordades amb el president Antoni Fogué, encara que posteriorment caldria rebaixar-les per causa de la crisi econòmica general. L'exigència de canvi estatutari es va mantenir encara a certs nivells, però només d'esma. Amb el canvi de govern de la Diputació l'any 2011 i l'accés de Salvador Esteve a la presidència de la Diputació, es va manifestar la voluntat de no plantejar el relleu a la direcció general fins més endavant, per tal de garantir continuïtats bàsiques. L'estiu de 2013 el director general va plantejar la qüestió a Joan-Carles García Cañizares, diputat delegat, i es va convenir amb ell la posada en marxa del procés de selecció de la nova direcció general, per completar-lo dins del curs 2013-2014.

En accedir al càrrec, Jordi Font havia de completar la feina encetada en el període anterior, una feina fonamentalment de superació de dèficits i desajustos de la nova organització en



Spleen, taller de dansa contemporània (2011).



rodatge, així com de l'edifici acabat d'estrenar i els seus equips tècnics. També calia superar l'atmosfera de «paisatge després de la batalla», pels debats interns sobre els nous estatuts, així com l'enyorança del vell niu i l'estranyament del nou a la seu de Montjuïc, un equipament extraordinari sense punt de comparació amb l'anterior del carrer Sant Pere més Baix. L'equipament se situava en la franja alta dels seus homòlegs europeus o clarament per damunt. No es tractava només d'una escola, sinó d'un conglomerat de molta més envergadura.

Alguns dèficits de les noves instal·lacions es van superar amb tota celeritat. Una mancança peculiar era la dispersió que l'edifici produïa en els fluxos de persones i la necessitat d'un indret que reunís condicions per a la trobada i generés un cert caliu compartit, la qual cosa es va resoldre amb una reordenació de diversos factors materials. Promoure alhora la cooperació entre grups va ser una tasca prioritària. Amb aquesta finalitat el nou director general va dotar-se els primers temps d'un consell de «sèniors» de la casa (Jaume Melendres, Jordi Coca, Iago Pericot, Hermann Bonnín, José Sanchis Sinisterra, Joan Abellan, Avelina Argüelles, Joan Castells, etc.) com a expressió del pacte entre aquests i el president de la Diputació que havia propiciat l'estroncada direcció general de Josep Montanyès. D'altra banda, va desenvolupar una política de promoció de la gent jove més valuosa i renovadora, i va propiciar la coincidència d'uns i altres en reflexions i comeses compartides.

Calia molt especialment consolidar i desenvolupar el nou perfil de l'Institut del Teatre, desglossat en quatre escoles i una jove companyia de dansa, acompanyades pel Museu de les Arts Escèniques. Es tractava de superar les inèrcies, particularment la identificació entre l'Institut del Teatre i l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD), l'escola mare, amb la finalitat que aquesta assumís plenament les seves responsabilitats, que es pogués superar la tendència a supeditar les altres escoles a la preeminència de la que en va ser matriu i referir l'estructura de departaments superiors de l'Institut del Teatre no tan sols a l'ESAD sinó també i de la mateixa manera al Conservatori Superior de Dansa (CSD). També es va posar èmfasi en la responsabilització de les quatre escoles, la seva autonomia acadèmica i la clarificació de funcions, sobretot de les escoles superiors respecte dels departaments i de la direcció general, a més de deixar enrere qualsevol temptació d'interferència d'aquesta sobre la marxa d'aquelles, fet ben diferent del debat estratègic compartit i el programa integrat del conjunt de l'Institut del Teatre.

Una realitat composta i complexa com la de l'Institut del Teatre estava cridada, d'altra banda, a generar economies d'escala i fer previsions compartides per al conjunt de les unitats que la componien, de manera que la suma d'energies no tan sols sumés sinó que multipliqués. Tot plegat requeria un aparell administratiu i de gestió compartit i l'establiment dels consegüents estàndards de funcionament, amb circuits ben delimitats per als processos a seguir i les successives responsabilitats que hi concorrien, amb les regulacions, els formularis i els procediments corresponents. En definitiva, l'establiment d'un llenguatge comú per funcionar degudament sense que les realitats complexes esdevinguessin caòtiques o arbitràries.

En el mateix terreny es plantejava la qüestió de l'autonomia de les escoles. El seguiment de la Direcció General, de la Gerència i de la Coordinació Acadèmica no havia de restar la preceptiva autonomia de les direccions de les escoles, particularment les de nivell superior, que eren de caràcter electiu. Aquest darrer aspecte s'havia garantit malgrat les restriccions introduïdes per la LOCE: els tribunals que havien de triar la direcció de les escoles superiors ho havien de fer formalment, però sempre per confirmar l'elecció prèvia realitzada a l'escola. En el dia a dia, l'autonomia de les escoles es mostrava sempre en tensió amb la lògica central de l'Institut del Teatre, però la voluntat era avançar cap a models de gestió que comportessin la màxima responsabilització i autonomia de les direccions de les escoles en tot allò que són les seves competències. N'era un inconvenient l'escassetesa de «perfiles gestors» entre els docents, raó per la qual es va optar per dotar-los d'un *coach* per a la gestió, la direcció de persones i la cohesió d'equips, amb resultats òptims.

Una altra comesa bàsica va ser completar la implantació dels estudis de les quatre escoles i consolidar les acabades de néixer. La normalització laboral i acadèmica del professorat va representar un altre procés decisiu. Amb el temps es van crear una setantena de places noves en docència i suport a la docència, destinades a constituir les plantilles fixes de les escoles. Es va acabar amb la generalització de la «contractació administrativa» del professorat variable, una contractació a precari que calia regularitzar i que afectava moltes persones. Va



Macbeth, taller d'escenificació (2009).

ser substituïda per la «contractació laboral per obra i servei», amb iguals drets i condicions que el professorat de plantilla.

L'auxili de Fernando Hernández Baena, de l'Àrea de Règim Interior de la Diputació, va ser clau en aquest aspecte, amb una dedicació decisiva. El dispositiu bàsic de la normalització laboral va ser la implantació de l'OLA (Organització Laboral i Acadèmica), objecte d'una negociació i d'un pacte amb les centrals sindicals l'any 2004. Amb la implantació de l'Espai Europeu d'Educació Superior, l'OLA va mutar en el NOLA (Nova Organització Laboral i Acadèmica) dins del mateix procés. Al costat del gerent de l'Institut del Teatre, Ramon Jovells, va ser especialment decisiva en aquest procés normalitzador, la cap de l'Oficina de Gestió i Administració, Francesca Alaminos, amb el suport dels caps de secció Jesús Lahoz (Gestió Econòmica), María José Fajardo (Desenvolupament i Recursos) i Isabel González (Serveis Tècnics).

La definició de les plantilles docents de les escoles, la regulació estricta de l'accés a la docència mitjançant els corresponents concursos i la implantació de la carrera professional adaptada a la realitat acadèmica van ser fites importants. També ho va ser l'establiment del Consell de Formació, amb polítiques de formació continuada del professorat en tres categories: formació estratègica (relativa a les prioritats generals de l'Institut del Teatre i les seves escoles), formació específica (lloc de treball de l'interessat), formació personal (l'interès particular de l'interessat) i, encara, la incorporació de la recerca artística i pedagògica com a paràmetre dins de la carrera acadèmica.

Pel que fa als centres territorials al Vallès (Terrassa) i a Osona (Vic), havia caducat el plantejament maximalista d'establir una mena d'Institut del Teatre bis a les capitals que concentrassin un humus teatral de prou consideració. Malgrat tot, la inèrcia persistia, particularment a Terrassa. No es tractava de negar les possibles funcions que aquests centres poguessin generar de manera concertada amb el corresponent ajuntament, sinó de descartar la hipòtesi de constituir un Institut del Teatre bis. En primera instància, els centres territorials s'orientarien cap a funcions que obtinguessin el seu sentit en el programa general de l'Institut del Teatre. El de Vic va assumir la gestió dels cursos de teatre als instituts i a una associació del professorat que els gestionà en endavant, alhora que va esdevir la seu del curs de postgrau de Teatre i Pedagogia, així com del Viver d'Investigació i Creació (V.I.C.), destinat a acollir i promoure projectes dels graduats de teatre i de dansa de l'Institut del Teatre. Pel seu cantó, Terrassa es va consolidar com a seu de l'ESTAE i s'hi van ubicar també els itineraris de Teatre Gestual i Visual, primer, i el primer curs de grau de l'ESAD, posteriorment. Al capdavant del centre de Vic hi van estar Josep Colomer, Ramon Vila i Carles Salas, i a Terrassa, Agustí Humet i José Antonio Muñoz Llergo.



El llarg camí cap a Europa

El principal cavall de batalla de tot el mandat de Jordi Font va ser la incorporació de l'Institut del Teatre com a subjecte de ple dret de l'Espai Europeu d'Educació Superior, més enllà de l'esquema que comportava la LOGSE, en el qual l'Institut del Teatre ja havia tingut un paper cabdal el 1990. El 2002 la LOCE no tan sols deixava a mitges el desenvolupament del camí obert per la LOGSE, sinó que constituïa un greu pas enrere: condemnava els centres que impartien estudis artístics al règim de l'educació secundària. La perspectiva recentment oberta de l'Espai Europeu d'Educació Superior comportava una oportunitat per superar aquest estat de coses i aconseguir un règim superior definitiu per als ensenyaments artístics.

Anys enrere havia quedat assentat que l'homologació dels ensenyaments artístics superiors com a tals no convenia que donés lloc a la integració pura i simple dintre de la universitat, perquè els paràmetres universitaris resultaven una cotilla impròpia per als ensenyaments artístics, sobretot pel que fa a les ràtios professor-alumnes i al règim del professorat que prioritza els doctors per sobre dels professionals en exercici. Davant la convocatòria de les eleccions que havien de comportar un canvi de legislatura estatal, l'Institut del Teatre es va decidir a prendre la iniciativa. Amb l'acord de la Real Escuela Superior de Arte Dramático



Taller d'escola bolera (2009).

Cocaina, absenta, pastilles de valda i cafè amb llet (2010).



(RESAD) de Madrid, va promoure una declaració pública, signada per 20 escoles superiors de teatre, música i dansa de tot l'Estat, sota el títol de «Ley de enseñanzas artísticas, objetivo 2004». Va sortir a la llum el febrer de 2004, en vigílies de les eleccions, amb la voluntat d'empènyer al compromís les diverses forces polítiques. Aquesta llei havia de completar el camí iniciat per la LOGSE i interromput per la LOCE. La declaració va obtenir ecos favorables del PSOE i d'IU i, a Catalunya, de PSC, CiU, ERC, ICV-EUA.

Iniciada la legislatura, l'Institut del Teatre va convocar immediatament l'Aula TMD l'estiu de 2004, una jornada de treball amb assistència d'escoles de teatre, música i dansa de tot l'Estat per unificar posicions en favor d'una legislació que establís definitivament un règim específic per als ensenyaments artístics, diferent però homòleg de l'universitari, dins l'Espai Europeu d'Educació Superior. Arribaven notícies que el nou govern preparava una nova llei d'educació, la LOE, dins de la qual es plantejava donar solució als ensenyaments artístics superiors, però també sobre uns primers esborranys no gens satisfactoris.

A la vista d'això, Jordi Font va publicar un article al diari *El País* el juliol de 2004, titulat «Por la excepción artística en las enseñanzas superiores». Va ser un detonant i va obtenir un eco immediat del nou govern de l'Estat. L'endemà mateix Alejandro Tiana, secretari general d'Educació, s'hi posava en contacte i el convocava al Ministeri, juntament amb Ignacio García May, director de la RESAD de Madrid. La reunió amb José Luis Pérez Iriarte, director general, i amb Juan López, va concloure amb l'encàrrec a Jordi Font d'elaborar un informe que fonamentés l'acord emparaulat i permetés confirmar-lo. L'informe es va titular «El ecosistema necesario para el normal desarrollo de las enseñanzas artísticas superiores». La nova Llei Orgànica d'Educació (LOE) es va aprovar l'abril de 2006.

La LOE preveia la creació del Consell Superior d'Ensenyaments Artístics de l'Estat, que va ser creat l'any 2007. Encara que el sistema de rotació territorial previst no va comportar fins més endavant la presència de l'Institut del Teatre, Jordi Font hi va ser incorporat pel Ministeri a títol personal, en reconeixement del paper realitzat. En el marc del Consell, va tenir lloc l'ampli treball de consens curricular entre les diverses escoles d'arreu d'Espanya, amb la finalitat de determinar «els mínims estatals», així com la gestació dels successius reials decrets curriculars i d'ordenació. Magda Puyo, coordinadora acadèmica de l'Institut del Teatre, va tenir un paper determinant en aquest procés, tant en l'elaboració de propostes



Cos.A.Cos, taller de teatre de gest (2009).

dins de l'Institut del Teatre com en l'elaboració del consens curricular entre les escoles d'art dramàtic de tot l'àmbit de l'Estat.

A l'Institut del Teatre es van crear quatre grups de treball, amb exponents dels tres braços directament implicats en el sistema educatiu artístic: professors, professionals i alumnes. Els grups van donar lloc a llargues sessions d'aprofundiment, reflexió i elaboració. Aquesta feina prèvia va constituir la base sobre la qual es va bastir després l'ampli consens amb la resta d'escoles de l'Estat i que va donar lloc als paràmetres de desenvolupament de la LOE. El consens era important, perquè es produïa molt abans de la regulació curricular i perquè garantia un protagonisme especial de les escoles durant tot el procés. En el camp del teatre, hi van intervenir de manera destacada la RESAD de Madrid, l'ESAD de Múrcia i l'ESAD de Vigo, mentre que en el camp de la dansa ho van fer el CSD de Madrid i el CSD de València.

El procés d'elaboració del Reial decret d'ordenació, amb el qual es trobava en joc el model definitiu, va comportar dues crisis importants, les quals anunciaven la posterior oposició d'algunes universitats a la nova ordenació dels ensenyaments artístics. Totes dues es van saldar a favor de la posició defensada per l'Institut del Teatre i les escoles, amb la dimissió successiva de dos directors generals. En aquest decantament hi va tenir un paper decisiu la secretària general Eva Almunia i, posteriorment, el seu substitut Mario Bedera. Va jugar un paper també important al llarg del procés, en la part de les escoles, el nou president de l'ACESEA (Associació Espanyola de Centres Superiors d'Ensenyaments Artístics), Juan Ángel Serrano Masegoso, així com Francisco-Luis Lemes, designat pel Ministeri com a ponent del Reial decret d'ordenació i que va ser un gran defensor de les posicions compartides amb l'Institut del Teatre i les escoles.

Un cop aprovada la LOE, l'Institut del Teatre es va posar a treballar immediatament amb la Conselleria d'Ensenyament de la Generalitat, amb la qual compartí posicions al Consell

Superior d'Ensenyaments Artístics de l'Estat. Van posar en comú idees i reflexions sobre l'ordenació catalana que havia de completar l'estatal i que es va traduir en la nova LEC, tot i que la crisi deixava per al futur la creació del legislat Institut Superior de les Arts, destinat a reunir les escoles superiors artístiques en una mena d'«universitat de les arts». De cara a una reglamentació catalana, l'Institut del Teatre va elaborar la Carta per a l'Ordenació dels Ensenyaments Artístics Superiors, destinada a obtenir la plena equiparació amb els estudis universitaris en matèria de beques i serveis.

Un cop enllestida l'ordenació estatal dels ensenyaments, el director de l'Institut del Teatre va plantejar l'any 2011 els objectius següents, en una de les reunions plenàries del Consell Superior d'Ensenyaments Artístics, presidida pel ministre d'Educació:

1. L'aprofundiment metodològic de la recerca sobre la pràctica artística, no recollida fins ara a les universitats, amb la seva definitiva homologació al costat de la vigent recerca humanística sobre les arts i amb l'establiment dels corresponents estàndards i verificacions.

2. La plena incorporació de les arts a l'educació primària i secundària com a gran assignatura pendent del sistema educatiu espanyol, en dos sentits: a) la introducció de les eines artístiques dins de l'instrumental pedagògic per a l'educació integral de la persona, i b) l'alfabetització artística de tota la població escolar, de manera que la capacitat de lectura artística i la capacitat d'expressar-se artísticament es generalitzin, amb el consegüent increment dels públics i el ple desenvolupament de les arts.

Encara que el procés ordenador no s'hagi completat del tot, avui els ensenyaments artístics superiors són subjectes de ple dret de l'Espai Europeu d'Educació Superior. En conseqüència, les escoles corresponents ofereixen titulacions equivalents a les de primer cicle o grau i poden oferir també estudis de postgrau o màster, exactament igual que les facultats universitàries. L'única cosa que no poden fer soles i que han de convenir amb la universitat és el doctorat, el qual s'ha de cursar de manera convinguda amb la universitat per tal de

El somriure del guanyador,
taller de teatre de text
(2012).



preservar la unitat de la recerca, amb el benentès que el preceptiu conveni ha de ser també l'eina destinada a impulsar no tan sols la recerca humanística sobre les arts, sinó també la recerca sobre la pràctica artística o recerca performativa.

El curs 2010-2011, després d'una carrera contra rellotge en l'elaboració dels plans d'estudis de l'Espai Europeu d'Educació Superior —tant d'Art Dramàtic com de Dansa en el cas de l'Institut del Teatre—, se'n va iniciar la implantació, la qual no culminà fins al curs 2013-2014. En paral·lel, d'acord amb el Departament d'Ensenyament, es van anar implantant també els sistemes de verificació dels plans d'estudi (amb l'assessorament de Gaspar Rosselló, vell col·laborador de l'Institut del Teatre i ara assessor del Departament d'Ensenyament). També es van anar introduint els paràmetres d'avaluació, tant de la qualitat del professorat com dels plans formatius, amb la col·laboració de Joan Guàrdia, de la Fundació Bosch Gimpera de la Universitat de Barcelona.

L'any 2012, després de dos cursos de matriculacions als graus artístics —en el cas de l'Institut del Teatre, el grau d'Art Dramàtic i el grau de Dansa—, esclatà la bomba: el Tribunal Suprem prenia una decisió en relació amb les impugnacions al Reial decret d'ordenació dels ensenyaments artístics superiors presentades per algunes facultats de belles arts. Ho feia contra l'intent d'aquestes de negar la legitimitat dels ensenyaments artístics superiors, concretament la seva condició d'estudis d'Espai Europeu amb capacitat d'oferir el primer cicle o grau i el postgrau o màster. Confirmava definitivament la condició d'aquests estudis com a superiors. Admetia, en canvi, la idea que el grau d'ensenyaments artístics no podia denominar-se grau, perquè malgrat la seva naturalesa prevalia la denominació que li donava la LOE —anterior a l'establiment de la nomenclatura d'Espai Europeu— per sobre de la que establia el Reial decret d'ordenació. S'imposava la consideració de títol superior per sobre de grau, és a dir, en emetre el Reial decret d'ordenació el Ministeri hauria d'haver esmenat la LOE i no ho havia fet.



Pràctica de *commedia dell'arte* (2012).

Chicago, taller de teatre musical (2012).



Compensar aquest error ministerial havia de ser fàcil, esmenant la LOE. Amb el canvi de govern de l'Estat, però, la qüestió quedava incomprendiblement encallada. L'Institut del Teatre, en el marc de l'executiva d'ACESEA, va promoure de seguida la visita als principals grups parlamentaris estatals i va obtenir l'acord de tots per impulsar l'esmena a la LOE. L'Institut del Teatre va arribar a redactar i proposar una llei orgànica d'article únic, amb la seva exposició de motius. El ministre Wert, però, aviat anuncià la substitució de la LOE per la LOMCE i la seva voluntat de no resoldre el problema. Optava per negar no pas la condició, però sí la denominació de grau per als ensenyaments artístics superiors, segurament amb algun pacte amb les universitats litigants.

Jordi Font va publicar a *La Vanguardia* l'article «No als estigmes», contra l'exclusivitat universitària de l'ús del terme *grau* i deixant entreveure la possibilitat que tot plegat es degués a la voluntat ministerial de propiciar la rendibilització del professorat universitari, dedicant-lo a impartir graus artístics per als quals no té la deguda formació i donant-los avantatge per sobre de les escoles en què el coneixement artístic es concentra. En termes de mercat, constituïa un atemptat a la competència. Les escoles artístiques superiors catalanes, reunides a l'Institut del Teatre, van fer pública una declaració conjunta en la mateixa direcció i van organitzar una concorreguda manifestació a la plaça Universitat. ACESEA va emetre també un comunicat, va convocar una assemblea estatal i va organitzar unes jornades a València, durant les quals es va sondejar la possibilitat d'altres vies per emprendre, com ara l'adscripció universitària, sense arribar a desmentir tanmateix el camí seguit, a l'espera d'un canvi de posició del Ministeri.

L'Institut del Teatre va avançar converses amb els rectorats de la Universitat de Barcelona (UB), la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) i la Universitat Pompeu Fabra (UPF), tot explorant les condicions del règim d'adscripció universitària d'una escola pública superior com ho són l'ESAD i el CSD de l'Institut del Teatre. Aquesta exploració va donar lloc a un informe sobre l'adscripció, presentat a la Junta de l'Institut del Teatre el mes d'octubre de 2013.

Impuls dels postgraus i la recerca

El vell Programa de Doctorat en Arts Escèniques, impartit per l'Institut del Teatre i la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) des de 1998, va evolucionar fins a adoptar la figura de màster interuniversitari: el Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral (MOIET), amb la participació de la Universitat Pompeu Fabra i la Universitat Politècnica de Catalunya. El 2013-2014 va prendre una nova forma, la de Màster Universitari d'Estudis Teatral (MUET), una titulació avui reconeguda a tots els països de la Unió Europea. S'adreça als llicenciats en titulacions oficials de l'àmbit humanístic i artístic, especialment en interpretació, direcció i escenografia, o bé a altres professionals amb titulacions oficials que treballin en àmbits afins. Ofereix un total de 40 places per curs en dues especialitats. La d'Història, Teoria i Crítica Teatral es dedica a temes de recerca i permet l'accés posterior als estudis de doctorat, l'elaboració de la tesi doctoral i l'obtenció del títol de doctor. L'altra especialitat, en Teoria i Pràctica de la Dramatúrgia, accentua els aspectes referits al procés de creació i inclou un mòdul obligatori de pràctiques en institucions de fora de la Universitat, tutelades pels professors del màster. S'hi poden matricular estudiants autòctons i estrangers, tant europeus com extracomunitaris, en funció de l'actual normativa europea. S'han convertit en uns estudis escènics de postgrau pioners a l'Estat espanyol, coordinats en nom de la UAB per Núria Santamaria i Francesc Foguet, i de l'Institut del Teatre per Carles Batlle, Lluís Masgrau i Ester Vendrell. A més, l'Institut del Teatre va esdevenir centre de recerca acreditat en formar part del projecte d'investigació GREGA, dirigit per Pere Salabert (UB), amb els investigadors Lluís Masgrau i Mercè Saumell per part de l'Institut.

L'articulació del conjunt del postgrau d'Espai Europeu a l'Institut del Teatre es va abordar amb l'assessorament de Ferran Laín, un dels responsables de l'Escola de Postgrau de la UB. Un terreny prioritari és el de les arts escèniques aplicades, molt especialment en els camps de l'acció comunitària, l'educació general i les terapèutiques, en els quals la demanda social és creixent i les eines de les arts escèniques tenen efectes especialment interessants. No cal dir que comporten també un eixamplament de les sortides professionals dels graduats. El desenvolupament que aquestes aplicacions han tingut al món anglosaxó posa de manifest la conveniència d'impulsar-les també aquí. Amb aquesta finalitat l'Institut del Teatre ofereix un curs de postgrau de teatre i pedagogia, en té en preparació un d'arts escèniques i acció comunitària, un altre d'arts escèniques i terapèutiques i, a iniciativa del Museu d'Història de Barcelona, un altre de teatre i difusió del patrimoni urbà, en un ampli terreny que inclou la renovació de la funció del guia turístic.

La voluntat d'obrir espai en l'àmbit de les arts escèniques aplicades va portar l'Institut del Teatre, amb motiu del seu centenari, a negociar amb l'INAEM del Ministeri de Cultura el tras-

Una classe del postgrau de Teatre i Educació (2013).

Fòrum d'arts escèniques i inclusió social, d'esquerra a dreta Jordi Font, Miguel Ángel Recio i Joan Carles García Cañizares (2013).



llat a Barcelona de les V Jornadas de Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas, que es van celebrar amb èxit a l'Institut del Teatre el 20 i 21 de març de 2013. Van acabar donant lloc a la convocatòria del I Fòrum d'Arts i Inclusió Social d'àmbit català, el 26 d'octubre, amb una gran assistència, en el qual es va adoptar el compromís d'establir de manera immediata un dispositiu permanent en el si de l'Institut del Teatre: l'Observatori de les Arts Aplicades a l'Acció Comunitària, l'Educació i les Terapèutiques, amb un banc de dades internacional que va ser presentat al mateix Fòrum i amb les corresponents rutines de fixació del coneixement especialitzat, elaboració de continguts, difusió digital, assessorament, etc.

Una altra línia de postgrau en procés d'elaboració és la referida a les noves dramaturgies i teatre de gran format, terreny en el qual Catalunya gaudeix d'una clara centralitat internacional, sobretot d'ençà de les cerimònies d'obertura i clausura dels Jocs Olímpics de Barcelona 1992 amb la participació de Comediants, La Fura dels Baus o Carles Santos, i de l'eclosió operística internacional de La Fura dels Baus.

Des de 2006 l'Institut del Teatre va incentivar els seus professors a cursar el doctorat, amb una política que afavoria la possibilitat de compaginar la tasca docent amb el seguiment d'aquests estudis, vistos com a condició necessària per a l'aprofundiment i la



innovació del coneixement i una via essencial de retroalimentació i sistematització de la docència. L'any 2007 ja es va establir una reducció del 50% de la càrrega docent anual a professors que es trobaven en la fase final de l'elaboració de la tesi doctoral i des d'aleshores han seguit aquest camí diversos docents. En l'establiment d'aquest incentiu es valora que la tesi doctoral entri dins les línies de recerca prioritàries de l'Institut del Teatre.

La tradició de recerca de l'Institut del Teatre és important, amb antecedents d'envergadura, com ara la tasca realitzada per Xavier Fàbregas a partir dels anys setanta. Calia, però, establir un marc que promogués la recerca de manera més àmplia. Jaume Melendres, cap dels Serveis Culturals de l'Institut del Teatre, va realitzar una enquesta entre el professorat sobre totes les seves recerques en curs, oficials o no, en el camp humanístic, artístic o pedagògic. D'altra banda, va convocar l'octubre del 2008 les jornades Scanner, fòrum internacional i biennal sobre la recerca performativa, per tal que professors i investigadors poguessin debatre sobre l'especificitat de la recerca referida a la creació, la qual demana metodologies diferents de les emprades en les humanitats, les ciències o les tècniques. El fòrum va ser organitzat per l'Institut del Teatre en el si del projecte *École des écoles* de la Unió Europea, i posteriorment es va fer càrrec en solitari de la seva continuïtat amb dues noves edicions, la del 2010 i la del 2013.

El 2008 es va crear el Consell de Recerca, destinat a impulsar, planificar i coordinar l'actuació de l'Institut del Teatre en aquest terreny, a cavall de les noves previsions relatives a l'Espai Europeu d'Educació Superior. S'activà sobretot el desembre de 2011, en el marc del centenari de l'Institut del Teatre, de la mà de Jordi Coca, Lluís Masgrau, Guillem-Jordi Graells i d'altres. Els treballs del Consell de Recerca van donar lloc l'estiu de 2013 a l'elaboració d'un Pla de recerca de l'Institut del Teatre, elaborat per Raimon Àvila i Lluís Masgrau, avui en procés de discussió i a partir del qual han de fixar-se definitivament les condicions, les vies i els procediments per a una recerca sistemàtica i homologada, així com les línies prioritàries de recerca de l'Institut del Teatre, destinades a orientar tantes recerques com sigui possible cap als buits que urgeix omplir en el coneixement escènic.

Poc abans i dins del mateix marc del centenari va prendre volada un vell objectiu que finalment es va anomenar Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes (PRAEC), destinat a l'elaboració d'una enciclopèdia i una història de les arts escèniques de les terres de parla catalana, en col·laboració amb totes les universitats que tinguessin línies de recerca

La Comissió Científica del Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes-PRAEC. D'esquerra a dreta, fila de sota: Enric Ciurans (UB), Biel Sansano (UA), Guillem-Jordi Graells, Anna Valls, Jordi Coca, Antoni Ramon (UPC). Fila de dalt: Jordi Font, Albert Rossich (UdG), Mercè Saumell, Àlex Broch, Josep M. Sala-Valldaura (UdL), Jordi Lladó (UOC), Enric Gallén (UPF), Francesc Foguet (UAB), Josep Lluís Sirera (UV), Francesc Massip (URV), Cristina Badosa (UPVD), Patricia Trapero (UIB).



Presentació del PRAEC a l'Institut d'Estudis Catalans, el 15 d'abril de 2013.

Cartell del congrés de FIRT-IFTR.



escènica activades, fins a un total de tretze universitats. La concertació necessària va impulsar-se a través de la Xarxa Joan Lluís Vives i va culminar amb la signatura d'un conveni en un plenari de la Xarxa celebrat a Vic. Posteriorment s'hi va incorporar també l'Institut d'Estudis Catalans. El PRAEC vol abastar totes les expressions de les arts escèniques que hagin assolit una difusió pública en algun dels territoris de parla catalana, des de l'edat mitjana fins ara, amb paraula o sense paraula (dansa, cultura tradicional, etc.), en català o en una altra llengua (llatí, provençal, castellà). El seu coordinador és Guillem-Jordi Graells.

Un esdeveniment important en el camp de la recerca va ser la celebració a l'Institut del Teatre el juliol de 2013 del congrés de la International Federation for Theatre Research (IFTR), prestigiós organisme fundat el 1955 a Londres que promou la col·laboració i l'intercanvi entre institucions, estudiants, professors i creadors vinculats a la recerca sobre les arts escèniques, tant teòrica com pràctica. Entre els objectius de l'IFTR destaca l'organització del seu congrés anual per tal d'intercanviar informacions i discutir sobre metodologies. Cada any





Albert Vidal a la Càtedra Xavier Fàbregas (2013).

la trobada té lloc en una ciutat diferent, en el marc d'una institució vinculada a les arts escèniques. L'han acollida des de la Royal Academy of Dramatic Art de Londres fins al Trinity College de Dublín o la Teatterikorkeakoulu (Acadèmia de Teatre) d'Hèlsinki. El 2011 es va celebrar a la Universitat d'Osaka i el 2012 a la Universitat Catòlica de Santiago de Xile. La candidatura de Barcelona, al congrés d'Osaka de 2011, va superar l'altra presentada per part de Toronto. En les seves edicions anteriors el congrés reunia uns 300 assistents, mentre que l'edició de Barcelona en va reunir 850, procedents de 53 països de tots els continents, en un autèntic *overbooking* organitzatiu que l'Institut del Teatre va saldar amb professionalitat i amb èxit. Els artífexs van ser-ne fonamentalment la cap dels Serveis Culturals de l'Institut, Mercè Saumell, i Boris Daussà-Pastor, que va ser elegit com a membre de la Comissió Executiva de l'IFTR. El lema del Congrés, «Re-routing Performance / Re-caminant l'escena», era una invitació a la reflexió sobre els camins que han seguit les arts escèniques i també l'exploració i reconsideració dels seus orígens. Fins a 22 professors de l'Institut van presentar-hi ponència i també hi van participar 12 estudiants de màster i doctorat, a més de 38 voluntaris entre estudiants i personal d'administració i serveis.

D'altra banda, l'any 2006 havia tingut lloc la represa de la publicació de la revista *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut*, interrompuda des de 1990 i que va esdevenir la plataforma de difusió dels treballs de recerca i assagístics sorgits de l'Institut del Teatre i el seu entorn. La direcció de la col·lecció va ser confiada a Joan Casas i posteriorment a Àlex Broch, amb la col·laboració de Lluís Hansen. La previsió era de dos números l'any, incloent també traducció al castellà i l'*abstract* en anglès. Darrerament la revista també ha adoptat el format digital i es troba en procés de redefinició de la versió impresa.

Així mateix, amb ocasió del centenari es va crear la Càtedra Xavier Fàbregas, destinada a establir una rutina de recerca i d'elaboració a partir de l'angle de visió adoptat per les recerques de Xavier Fàbregas en el mateix Institut del Teatre, a la cruïlla de les arts escèniques amb la cultura tradicional i popular. El novembre de 2013 la primera activitat d'aquesta Càtedra van ser les jornades experimentals al voltant d'Albert Vidal, sota l'epígraf «La via sagrada de l'actor», a l'Institut del Teatre de Vic.

Les escoles: implantació dels estudis i ambició artística

El Conservatori Superior de Dansa (CSD), creat el 2001, s'havia de consolidar organitzativament, completar la implantació dels seus plans d'estudis tot just encetats i posar èmfasi en l'excel·lència artística i pedagògica. Això va dur l'Institut del Teatre a assajar la incorporació a les responsabilitats de la seva direcció d'algunes primeres figures professionals del sector de la dansa com ara Àngels Margarit o Ramon Oller, amb la col·laboració com a caps d'especialitat de figures com Lipi Hernández, Andrés Corchero o Maria Muñoz. A partir del curs 2008-2009, es retorna a la direcció de persones de la casa, com Avelina Argüelles o Jordi Fàbrega, amb Carles Salas, Maria Pujol, Elena Dueso, Agustí Ros, Guillermina Coll o Alexis Eupierre a la sotsdirecció, la secretaria o com a caps d'especialitat. Després del dilatat període fundacional de Barbara Kasprowitz, van tenir un paper important d'actualització de prioritats i maneres de fer al Conservatori Superior de Dansa, completat després per Avelina Argüelles i pel tàndem Jordi Fàbrega - Guillermina Coll.

Pel que fa a la direcció de l'ESAD, elegida directament per l'escola, després de Raimon Àvila va recaure en Joan Castells i tot seguit en Josep-Lluís Guardiola. Davant la crisi sobrevinguda al voltant de l'elaboració del nou pla d'estudis, la direcció general de l'Institut del Teatre va designar el tàndem Magda Puyo - Agustí Humet, el qual normalitzà la situació per donar lloc, de nou mitjançant elecció de la mateixa escola, a l'equip Anna Estrada - Mercè Mariné. La direcció de l'EESA/CPD, al seu torn, després del període fundacional d'Eulàlia Tatché, va re-

Pràctiques d'alumnes
de l'ESTAE al Teatre
Ovidi Montllor.



caure successivament en Guillermina Coll, Ramon Oller i Keith Morino, amb Lluís Sanandrés com a cap d'estudis, succeït per Sílvia Borrell, Eva Navas i Olga López, amb Carme Huguet a la secretaria acadèmica. El cas de l'ESTAE, amb ensenyaments de caràcter tècnic, és singular i d'una especial estabilitat, amb la direcció ininterrompuda de Jordi Planas.

Entre les múltiples fites assolides per cada escola, cal remarcar, en el cas de l'ESAD, l'alleugeriment del pla d'estudis dels llasts acumulats per les successives modificacions, amb la destil·lació d'allò que és pedagògicament essencial, així com l'elaboració del nou pla d'estudis d'Espai Europeu amb el replantejament pedagògic de fons que comportava. També destaca la participació a la Quadriennal d'Escenografia de Praga i a altres festivals i trobades, així com les col·laboracions amb múltiples escoles europees.

En el cas del Conservatori Superior de Dansa, el procés de redefinició era indispensable en uns estudis superiors que no existien fins aleshores, amb l'elaboració del nou pla d'estudis d'Espai Europeu i les col·laboracions amb altres escoles europees. En el cas de l'EESA/CPD, cal subratllar la revisió del pla d'estudis, l'articulació de l'itinerari de dansa amb l'IEA Oriol Martorell a instàncies del Departament d'Ensenyament i la participació a les trobades internacionals i concursos diversos, per exemple la cita internacional de Lausana de l'any 2012, en la qual van quedar en primera posició tres ballarines: una nord-americana, una japonesa i una catalana de l'EESA/CPD. També van destacar els programes «Tot dansa» i «Ara dansa», destinats a promoure la dansa a les escoles i instituts, així com els acords amb els instituts Balmes i XXV Olimpíada perquè hi cursin el batxillerat els alumnes de 5è i 6è del Grau Professional de Dansa.

Pel que fa a l'ESTAE, al costat de les dificultats per a l'oficialització de la seva formació inicial amb format de cicle superior d'FP, cal remarcar el desenvolupament de la seva formació continuada, sol·licitada per institucions diverses (Red Española de Teatros y Auditorios, Universitat del País Basc, etc.) i del seu Cours de Major Especialització en Direcció Tècnica. Al costat, és clar, del seu lideratge europeu (programes FIRCTE i EPTE de la Unió Europea), així com la seva distinció com a centre de referència estatal.

Les actuacions desenvolupades per l'Institut del Teatre a favor de la inserció professional dels seus graduats van ser múltiples i diverses, directes o a través de tercers. Entre aquestes darreres destaca el conveni amb el Teatre Nacional de Catalunya referit al programa T-6 de promoció de joves dramaturgs, també el conveni amb el Teatre Lliure referit al programa Assaig Obert, gràcies al qual graduats de l'Institut del Teatre posaven en escena quatre espectacles de petit format cada any, entre els quals un obtenia l'encàrrec d'espectacle de format gran la temporada següent. El Festival Grec també va establir converses per arribar a un acord de cooperació relatiu als graduats de l'Institut del Teatre.

D'altra banda, l'Institut del Teatre va articular el Servei de Graduats que dispensava assessorament, orientació, borsa de treball, formació, etc. També coordinava les convocatòries anuals de beques per a estudis d'ampliació i perfeccionament dels graduats de l'Institut del Teatre i la convocatòria anual dels premis d'escenificació per a graduats, que han acabat per donar lloc al Premi Adrià Gual, amb una dotació de 30.000 euros i el compromís de ser programats al Festival Grec.

Celebració del 15è aniversari de la companyia IT Dansa amb els seus exballarins.



La seu d'Osona, dirigida per Carles Salas, va instaurar des de 2010 una residència de projectes de teatre i de dansa dels graduats de l'Institut del Teatre, una mena de «fàbrica de nous creadors» amb el nom de Viver d'Investigació i Creació (V.I.C.). En el seu si, companyies de nova creació munten el seu espectacle, l'estrenen i n'assagen el llançament comercial.

La companyia IT Dansa, destinada als graduats del Conservatori Professional de Dansa destacats en les especialitats de clàssic i contemporani, és una extraordinària història d'èxit poc coneguda. Dirigida per Catherine Allard, els graduats hi fan estada durant dos cursos, degudament becats. Omple les places sobreres (unes 4 o 5 cada curs) mitjançant un concurs internacional al qual es presenten graduats d'arreu del món, uns 300, fet que dona la mesura del seu prestigi. Uneix el rigor tècnic de la dansa clàssica amb l'expressivitat de la contemporània. El seu llenguatge, d'arrel neoclàssica, la fa especialment entenedora i li procura un públic ampli, que omple totes les seves actuacions (TNC, Teatre Grec, Liceu, etc.). Els graduats que la integren, de l'Institut del Teatre i de fora, després de completar els dos anys són captats per companyies de primera fila internacional, a les quals treballen en aquests moments cap a 120 exalumnes d'IT Dansa, una mena de gran família que continua relacionant-se i que ha donat lloc a una esplèndida gala de retrobament dins del programa del centenari de l'Institut del Teatre. El prestigi d'IT Dansa, segons els experts, s'assimila avui al d'una segona companyia nacional dels països europeus.

Jordi Font, director general de l'Institut del Teatre i també membre del Consell d'Administració del Teatre Nacional de Catalunya, va tractar de promoure l'establiment d'alguna mena de jove companyia del TNC sobre la base dels graduats d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre. Es va arribar a un acord de principi quan Sergi Belbel dirigia el TNC, però es va veure apartat a causa de la crisi econòmica. Amb l'accés de Xavier Albertí a la direcció del TNC, el projecte es



Kamuyot, IT Dansa al Mercat de les Flors (2013).

va activar de nou. D'aquesta manera el novembre de 2013 es va aprovar el conveni de creació d'ITNC Jove Companyia, per facilitar la inserció laboral dels graduats de l'ESAD, un projecte similar, en part, al d'ITDansa, però en l'àmbit del teatre. En la primera edició de l'ITNC el primer muntatge fou *El cantador*, de Frederic Soler, *Pitarra*, amb direcció de Xicu Masó.

Per la seva banda, el programa ESAD en Gira potencia des de 2006 la circulació dels tallers realitzats pels alumnes de l'Escola Superior d'Art Dramàtic. En el seu segon curs de funcionament ja va programar un total de 15 tallers a diferents municipis de Catalunya, així com a Madrid i a Lió, per tal que els alumnes poguessin mostrar les seves pràctiques davant d'un públic divers i acostumar-se al treball inherent als «bolos» o gires dels grups teatrals.

Pel que fa al Programa de Pràctiques en Empreses, el curs 2007-2008 un total de 16 alumnes de l'Institut del Teatre ja van fer estades de treball, reconegudes en el seu currículum acadèmic, al Teatre Nacional de Catalunya, al Teatre Lliure, a la Sala Beckett, a l'Espai Brossa, a l'empresa Focus i al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. El curs 2010-2011 els alumnes participants van ser 40 (15 de Direcció i Dramatúrgia, 9 d'Escenografia i 16 d'Interpretació).

D'altra banda, la borsa de treball de l'Institut del Teatre posa a disposició dels graduats i de les companyies, empreses o institucions un servei que gestiona i canalitza les ofertes de treball. Durant l'any 2011 va suposar un total de 75 ofertes de treball. També organitza audicions de TV3 entre els alumnes de quart curs d'interpretació, a Barcelona i a Terrassa, amb la finalitat de nodrir el fitxer de candidats a les produccions de la cadena. Finalment, l'Institut del Teatre convoca des de 2004 dos premis anuals de projectes en arts escèniques, dotats cadascun amb 14.000 euros, i dues beques de 4.000 euros per a projectes de formació en arts escèniques.

Els serveis culturals i el MAE

La pràctica totalitat de les escoles superiors d'art dramàtic i dansa d'arreu del món es limiten a la docència. La realitat composta de l'Institut del Teatre, en canvi, sempre ha tingut un doble vessant educatiu i cultural especialment fecund, no en va ja havia estat concebut per Adrià Gual com una plataforma innovadora de l'escena catalana amb funcions docents i alhora de recerca, innovació, difusió i conservació del patrimoni escènic. El Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) és el màxim exponent entre els serveis culturals de l'Institut del Teatre. També la política de publicacions, que acumula més de 500 llibres publicats, així com una línia permanent de recerca, reflexió, debat i difusió a través de múltiples cursos, jornades, seminaris, congressos, festivals i tota mena d'esdeveniments. Docència i serveis culturals són dues parts indissociables del tot que representa l'Institut del Teatre. Al costat de la docència, doncs, l'Institut del Teatre assegura una funció de transmissió del saber en matèria de teatre i dansa. Actua com a fons de coneixement i generadors de creació, obert i actiu, que es projecta cap al futur i hi interactua.

L'Institut del Teatre no tindria l'envergadura ni la capacitat d'incidència que ha tingut i que té sense l'existència del MAE i totes les activitats patrimonials i de promoció del coneixement que aquest comporta, de la mateixa manera que el MAE no hauria adquirit les seves actuals pro-

Els magatzems del MAE.





porcions sense la dinàmica que li han imprès les escoles i, particularment, la recerca. L'Institut del Teatre no tan sols vol preservar aquesta composició diversa sinó incrementar-ne les sinergies, de manera que el MAE esdevingui una autèntica fàbrica de recursos pedagògics i, molt especialment, un centre d'impuls i orientació de la recerca escènica.

Els magatzems del MAE. Compactes del dipòsit de la Biblioteca.

Pavelló de la Premsa de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929, una possible futura seu del MAE.

El conglomerat dels serveis culturals, és a dir, la part no docent de l'Institut del Teatre, va ser dirigit del 2001 al 2003 per Guillem-Jordi Graells i posteriorment per Xavier Albertí, Víctor Molina, Jaume Melendres i, actualment, per Mercè Saumell.

L'antiga Biblioteca Museu de l'Institut del Teatre ja va gaudir d'una activitat destacada, en especial quan es trobava al Palau Güell del carrer Nou de la Rambla. Les noves instal·lacions a Montjuïc van significar a partir de l'any 2000 una gran millora de les instal·lacions, per bé que també una pèrdua de centralitat i sobretot l'ajornament de l'exposició permanent del Museu, a l'espera de la construcció del nou edifici que havia de tancar la plaça de Margarida Xirgu per allotjar aquest i altres serveis i que encara resta pendent. La pèrdua de centralitat urbana es va convertir en irreversible arran de l'abandonament del projecte de Ciutat del Teatre, elaborat per Lluís Pasqual, que incloïa la conversió d'aquest punt de la ciutat en un nou pol de vida cultural, més enllà de la suma de la programació dels tres establiments.

En el marc d'una operació de renovació del projecte, va ser encarregada a partir de 2006 a Anna Valls, especialitzada en biblioteques universitàries i que li va donar un nou impuls, tot reemplaçant Montserrat Álvarez, que n'havia dirigit la instal·lació al nou edifici, després del provisional «exili» al carrer dels Almogàvers. El projecte de canvi liderat per la nova direcció va apostar per les tecnologies de la informació més innovadores per difondre els fons, per la producció de serveis de suport a la docència i la recerca, i per la digitalització intensiva dels seus fons. Durant els anys 2007 i 2008 es va treballar en la definició d'un discurs museològic que servís en el futur per als espais físics i per als virtuals que avui facilita la xarxa informàtica. Es van establir d'entrada cinc blocs temà-



tics: teatre, circ, titelles, dansa i òpera, tot referit a Catalunya, i es va desenvolupar una versió beta. (<http://viatge.cdmae.cat>)

L'any 2011 un article de Lluís Permanyer a *La Vanguardia* va donar lloc a una entrevista seva i d'Hermann Bonnín amb el president de la Diputació, Antoni Fogué, per cridar l'atenció sobre la necessitat de restituir a la ciutat i al país l'exposició permanent del MAE que havia allotjat el Palau Güell. Tot apuntava cap a l'edifici modernista del Pavelló de la Premsa. El març de 2011 es va presentar públicament el projecte acordat per l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona d'instal·lar el Museu de les Arts Escèniques (MAE) en aquest Pavelló de la Premsa del recinte firal de Montjuïc. Havia estat construït per a l'Exposició de 1929 per l'arquitecte Pere Domènech i Roure, autor igualment de l'Estadi Olímpic originari, fill de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. En funció d'aquest acord, l'Ajuntament cedia durant 50 anys a la Diputació l'ús de l'edifici, situat en un curt radi de la seu de l'Institut del Teatre. Totes dues institucions es comprometien a buscar el finançament necessari per a l'adequació. D'aquesta manera les valuoses col·leccions del MAE podrien trobar finalment un espai expositiu a l'altura de la seva importància, obert a l'ampli públic i als especialistes.

L'Institut del Teatre va enllestir de seguida un projecte museològic, mentre que la Diputació de Barcelona iniciava el projecte de rehabilitació i adaptació de l'edifici. El projecte museològic, en el qual van participar diverses persones (Xavier Albertí, Hermann Bonnín, Jordi Font, Guillem-Jordi Graells, Jordi Pardo, Mercè Saumell, Anna Valls...) es plantejava en termes molt innovadors, amb la voluntat de posar a l'abast un discurs que fixés a un primer nivell l'imaginari visual de l'escena catalana en tota la seva riquesa i, a un segon i tercer nivell de lectura, permetés aprofundir en aspectes molt més especialitzats, sobretot per a usos educatius i de recerca.

L'adequació del Pavelló de la Premsa va topiar amb les limitacions pressupostàries derivades de la crisi econòmica. El desig de poder inaugurar el nou equipament amb ocasió del centenari de l'Institut del Teatre l'any 2013 es va haver d'ajornar. La cessió de l'Ajuntament va restar congelada i ja no va encarregar-se el projecte museogràfic que havia de donar continuïtat al projecte museològic enllestit. Tot plegat resta a l'espera del moment econòmic adient per reprendre la marxa.

Actualment el MAE representa el bagatge escènic de Catalunya, el potencial acumulat pel teatre i la dansa del país. Més que una biblioteca o un arxiu, és un generador de coneixement i de recerca. Disposa d'uns 500.000 documents, 125.000 volums, 5.000 manuscrits, 8.000 esbossos escenogràfics i 7.300 figurins (destaquen les col·leccions de Maurici Vilo-

Els magatzems del MAE.
Secció de vestuari.





La web del MAE. Pàgina Escena Digital.

marà, Oleguer Junyent, Francesc Soler Rovirosa, Adrià Gual, Marià Andreu, Josep Mestres Cabanes, els germans Salvador, Fabià Puigserver, Sigfrid Burmann...), 7.000 cartells d'origens europeus diversos i 150.000 programes de mà o dossiers teatrals, 900 vestits (entre els quals, les valuoses col·leccions d'Enric Borràs, Tórtola Valencia, Margarida Xirgu, Francesc Viñas, Carmen Amaya, Victòria dels Àngels...), 400 titelles i marionetes (les col·leccions de Didó, Anglès i H. V. Tozer...), 400 obres pictòriques relatives a l'escena, 250.000 fotografies i 10.000 vídeos d'espectacles, d'actors, cantants lírics, compositors, instrumentistes, autors i escenògrafs, també els fons fotogràfics d'Andreu Basté, Pau Barceló, Colita, Pilar Aymerich i el Teatre Romea, etc. Les col·leccions de Brugalla i altres enquadernacions contenen centenars d'originals manuscrits del teatre català (Frederic Soler, *Pitarra*, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Josep M. de Sagarra...). També posseeix originals manuscrits de teatre espanyol, entre els quals destaca la col·lecció de Segle d'Or (Calderón de la Barca, Lope de Vega...), considerada la segona del món en importància. Cada any el MAE incorpora 5.000 documents nous, enregistra 17.000 usuaris directes, 125.000 consultes als seus catàlegs i 25.000 préstecs de documents i objectes, generalment per a exposicions d'arreu del món.

Actualment el *Catàleg Bibliogràfic i Audiovisual Biblioescènic* ofereix informació sobre més de 125.000 obres. El portal d'imatges *Escena Digital* és el producte estrella del MAE, desenvolupat per tècnics de l'Institut a partir del *framework* Hydra de codi lliure desenvolupat per universitats com Stanford i Hull i l'empresa DuraSpace, sorgida del Massachusetts Institute of Technology. Mostra més de 70.000 imatges (fotografia, escenografia, figurinisme, cartellisme, indumentària, pinacoteca, titelles, objectes...) del fons museístic. La base de dades

Espectacles de Catalunya inclou 15.000 fitxes de produccions (amb els autors i intèrprets que han passat pels teatres catalans), alhora que l'Hemeroteca Digital recull en format PDF les informacions de la premsa catalana especialitzada des de l'any 2000, les quals es poden cercar mitjançant diferents criteris.

Tot plegat es troba a disposició d'investigadors, educadors, divulgadors i en préstec per a organitzadors d'exposicions. Molts ingredients del MAE nodreixen constantment exposicions arreu del món. En definitiva, es tracta d'un «disc dur» de coneixement acumulat que no admet gaires comparacions, accessible en un clic a través d'Internet al web www.cdmae.cat.

La Biblioteca de l'Institut del Teatre és considerada una de les més destacades d'Europa en la seva especialitat. A més del servei públic que ofereix, molt apreciat per investigadors d'arreu, la seva activitat també es vincula lògicament amb les necessitats dels estudiants de l'Institut del Teatre. Manté, doncs, la doble funció de biblioteca acadèmica i especialitzada en investigació, i alhora de plataforma de projecció externa del patrimoni acumulat. El *Catàleg Biblioscènic* va incrementar les prestacions als usuaris el 2011 i va modernitzar substancialment la seva gestió. Presenta els resultats de les cerques per facetes i en filtra els que s'ajusten més a cada consulta. Els usuaris poden disposar d'un espai personal des del qual conèixer els documents que tenen en préstec, fer reserves de documents, crear llistes de documents preferits i exportar-les, crear etiquetes temàtiques, escriure comentaris i valorar cada document, etc. Aquest catàleg també disposa d'un enllaç permanent amb Google Books, el qual facilita la coberta digital del llibre, el sumari del document o altres informacions addicionals.

L'any 2010 el MAE es va incorporar al programa European Collected Library of Artistic Performance (ECLAP), finan-

çat per la Unió Europea per tal de fer accessible, gràcies a una nova plataforma tecnològica, gran quantitat de documents digitalitzats sobre les arts escèniques europees. Es troben enllaçats, a més, amb Europeana, una de les biblioteques digitals més importants d'Europa.

Respecte a les col·leccions, l'any 2004 el MAE va rebre en dipòsit per part de la Fundació Teatre Lliure l'ampli fons documental generat per l'activitat de Fabià Puigserver, que permet recórrer la trajectòria vital i professional d'una de les figures més rellevants del teatre català contemporani, amb treballs de Puigserver i d'altres artistes amb qui va col·laborar des de 1956 fins a la seva mort el 1991. Es van registrar 2.369 documents originals d'aquest fons:



1.317 figurins, 401 dibuixos d'escenografia, 287 plànols d'escenografia, 19 quaderns de treball, 105 documents originals diversos (cartells, anotacions de vestuari i *attrezzo*, etc.) i 20 maquetes, així com 240 dibuixos i pintures no teatrals.

El 2003 l'Institut del Teatre comprà l'arxiu fotogràfic de Colita i el 2005 el de Pilar Aymenrich, que inclou fotografies de les arts escèniques a Catalunya des de l'any 1960 fins al 2000. Posteriorment va incorporar els llegats de l'actor Enric Guitart, el director Esteve Polls, l'actriu Montserrat Salvador, i el ballarí i coreògraf Ramon Soler, així com el vestuari de la cantant Victòria dels Àngels i l'arxiu del crític teatral Gonzalo Pérez de Olaguer. El 2012 s'hi va sumar l'arxiu fotogràfic de Manuel Gausa, referit essencialment als anys cinquanta. Durant el 2014 s'iniciaren les gestions per a la cessió dels fons documentals de La Fura dels Baus, el fons de vestuari de la companyia de dansa Gelabert-Azzopardi, part del fons de Ricard Salvat i l'arxiu fotogràfic AIRE de *performances* dels anys setanta.

Quant a la nova línia d'exposicions, la fotògrafa Colita inaugurà a finals de 2002 a l'Institut del Teatre l'exposició «Colita: fotografies d'espectacle», organitzada pel Museu de les Arts Escèniques (MAE) com a petita mostra del fons que acabava d'adquirir d'aquesta fotògrafa barcelonina, el qual incloïa tota la seva tasca relacionada amb el món de les arts escèniques al llarg de gairebé 300 reportatges. La selecció exposada aplegava una seixantena de fotografies de Colita que recorrien la història gràfica del món de l'escena des de 1962 fins aleshores, a través d'imatges d'actuacions, assaigs o retrats d'actors, directors i cantants, entre els quals destacaven figures com ara Núria Espert, Carles Santos, Joan Brossa o Peter Brook. El MAE va generar també exposicions diverses a cavall de commemoracions successives.

Una nova línia de programació d'exposicions del MAE arrencà l'1 de març de 2007 amb la mostra «L'Auca del senyor Rusiñol. Peripècia teatral d'un artista múltiple». Sota



Exposició Fabià Puigserver (2012).

Exposició sobre el fotògraf Pau Barceló a la sala d'exposicions del MAE (2010).



el comissariat de Guillem-Jordi Graells, presentava una mirada introspectiva als fons del Museu de l'Institut del Teatre i posava l'èmfasi en l'obra teatral de l'artista. L'exposició, programada dins dels actes de l'Any Rusiñol, es va instal·lar en primer lloc a la Biblioteca de Catalunya, posteriorment al Palau Maricel de Sitges i a la sala d'exposicions de Can Serra (Diputació de Barcelona).

La segona exposició del MAE durant l'any 2007 va ser «Art de màgia, la col·lecció dels germans Roca», una petita mostra dels 500 objectes i documents d'aquest llegat relacionat amb l'il·lusionisme, en una aproximació visual a l'estètica de la Barcelona de 1900. La iniciativa es va emmarcar dins dels actes de XXVIII Congrés Màgic Nacional i es va instal·lar al vestíbul de la Sala Ovidi Montllor. Durant el 2008 va ser acollida per la Biblioteca de Nou Barris, especialitzada en circ i arts parateatral. El 2008, Graells muntava l'exposició «Lluny de la terra baixa! Guimerà i el mite de la muntanya en l'imaginari català», al foyers del Gran Teatre del Liceu, en coproducció amb aquest.

El març de 2010 es va inaugurar la nova sala d'exposicions de l'Institut del Teatre, a la planta baixa de l'actual edifici, amb una mostra d'homenatge dedicada a «Pawel Rouba, el gest que perdura», organitzada pel Festival Internacional de Moviment i Teatre Gestual COS de Reus al voltant de la figura d'aquest actor i professor de diverses generacions d'actors catalans, sota el comissariat de Jordi Vilà Zapata. Arran de l'exposició, es van convocar conferències i taules rodones sobre «Fabià Puigserver, entre Polònia i Catalunya», «Deixebles de Pawel» o «Polonesos i mediterranis».

El mateix any aquesta sala va veure desfilars les exposicions «Mestres Cabanes, escenògraf», «Personatges d'Amadeu Ferré i Mas» i «Pau Barceló: l'escena en imatges (1954-1990)», aquesta última amb motiu del centenari del fotògraf, basada en una selecció del seu arxiu

que l'Institut del Teatre havia adquirit el 1991, amb més de 75.000 instantànies que retraten la vida teatral i cultural catalana del 1954 al 1990.

Pel que fa a les edicions de les arts escèniques, el fons de llibres editats per l'Institut del Teatre aplega avui més de 500 títols en diverses col·leccions. L'edició d'obres teatrals s'ha vist assumida cada cop més al llarg dels últims anys per editorials privades, de manera que l'Institut del Teatre, sense abandonar les col·leccions en curs, s'ha centrat principalment en l'edició d'estudis històrics i teòrics o de tractats pedagògics, a més de les lliçons inaugurals, les guies de l'estudiant, etc. També ha impulsat coedicions amb editors privats o públics com ara Viena, Arola, Mercat de les Flors, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Polígrafa o l'alemanya Litt-Verlag.

Actualment les publicacions de l'Institut del Teatre s'estructuren en quatre col·leccions: «Textos Teatrals Clàssics i Contemporanis» (continuació de les anteriors «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal» i «Biblioteca Teatral»), «Escrips Teòrics» (integra l'anterior «Monografies de Teatre»), «Materials Pedagògics» (engloba les antigues «Quaderns, Materials, i Disseny i Tecnologia de l'Espectacle») i, finalment, «Lliçons Magistrals». Entre l'ampli ventall de títols editats, destaca l'edició del *Teatre complet* d'Anton Txékhov, de Bertolt Brecht i de Samuel Beckett. El 2002 i el 2007 va publicar dos volums amb la transcripció de deu obres teatrals d'Albert Boadella, a cura de Lluís Elias; el 2006, la *Teoria dramàtica*, de Jaume Melendres, obra extraordinària de tota una vida; el 2010, els dos volums de la *Gramàtica de notació Laban*, de Jacqueline Challet-Haas; també les traduccions de Feliu Formosa (2011) sobre *Teatre clàssic alemany* (*Lessing, Goethe, Schiller, Von Kleist i Büchner*) i obres de diversos professors de l'Institut del Teatre com ara, entre d'altres, *Moure i commoure* (2011), de Raimon Àvila, *Aportacions a una metodologia de la dansa* (2012), de Marta Munsó, i *Perspectiva i projecció escènica* (2008), de Josep Mallofré, que es va traduir en la instal·lació d'un exercici mural de perspectiva a la planta del Taller d'Escenografia de l'Institut del Teatre. Cal anotar igualment les coedicions amb el Mercat de les Flors relatives a la dansa, terreny en el qual existeix un dèficit important de literatura teòrica, amb la col·lecció *Cos de lletra/Cuerpo de letra: Arquitectura de la mirada* (2009), d'Ana Buitrago (ed.), *Hacer historia (reflexión desde la práctica de la danza)* (2010), d'Isabel de Naverán (ed.), i *A contracuento (la danza y las derivas del narrar)* (2012), de Roberto Fratini.

Després de la mort de Jaume Melendres el novembre de 2009, se li va dedicar el número 37 de la revista *Estudis Escènics*, per deixar constància de la seva tra-



La quarta etapa de la revista .

Sergi Belbel dicta la lliçó inaugural del curs 2010-2011.



jectòria i la seva producció com a autor, crític, director, pedagog i traductor. Es va editar també *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*, la lliçó inaugural impartida per Melendres amb motiu de la inauguració del curs acadèmic 2009-2010 del Màster Oficial Interuniversitari en Estudis Teatral (MOIET). Se'n va fer una reimpressió commemorativa no venal de 500 exemplars, i es va incorporar al portal web *Biblioteca Digital* del MAE la nova guia temàtica dedicada a Jaume Melendres, amb un ampli recull de materials relacionats amb la seva abundant tasca.

Aquell mateix any 2010 l'Institut del Teatre publicà el recull d'obres de Ricard Salvat en dos volums *Una mirada al teatre modern i contemporani*, de treballs editats i ara revisats per l'autor i també de treballs inèdits, a

cura d'Enric Ciurans i Eulàlia Salvat, amb un exhaustiu pròleg introductori de Jordi Coca.

Les lliçons d'inauguració de curs, encarregades cada any a algun representant destacat de les arts escèniques o del pensament en general, han estat editades tot sovint. La del curs 2002-2003 va anar a càrrec de Jorge Wagensberg sobre coneixement científic i coneixement artístic; el curs 2003-2004 a càrrec de Josep Palau i Fabre en una mena de manifest contra el noucentisme; el curs 2004-2005 de Josep M. Pou sobre la seva trajectòria; el 2005-2006 d'Hermann Bonnín sobre «Un teatre nacional extraviat o submergit»; el 2006-2007 de Josep Ramoneda sobre «Un món en canvi: conflictes culturals»; el 2007-2008 de Rafael Argullol sobre «La passió d'Ió: instint i raó»; el 2008-2009 de Mario Gas sobre la seva trajectòria; el 2009-2010 de Lluís Pasqual també sobre la seva trajectòria; el 2010-2011 de Sergi Belbel sobre la direcció escènica; el 2011-2012 de Joan-Anton Benach al voltant de la figura de Josep M. de Sagarra arran del cinquantenari de la seva mort, seguit de la recitació de poemes i fragments teatrals a compte de Rosa Maria Sardà, Mercè Pons i Rosa Vila, i de la col·locació del bust de Josep M. de Sagarra, obra de Martí Llauredó, al *hall* de l'Institut del Teatre, i el 2012-2013 de Xavier Albertí sobre el teatre d'avui. El curs 2013-2014, en ple centenari de l'Institut del Teatre, la inauguració del curs va tenir lloc al Teatre Lliure, amb 700 assistents, i va consistir en el reconeixement de l'Institut del Teatre i de la Diputació de Barcelona a Hermann Bonnín, així com un homenatge a Salvador Espriu i Carmen Amaya a càrrec d'alumnes de l'Institut del Teatre i una «lliçó magistral pràctica» de Carles Santos.

Congressos, jornades i festivals

Dintre de l'activa participació en congressos i iniciatives internacionals, el 2003 l'Institut del Teatre va allotjar la trobada d'estiu de la xarxa europea d'escoles superiors d'art ELIA. El 2008 també ho va fer amb la trobada d'escoles d'art dramàtic d'arreu del món convocades per l'ITI-UNESCO. D'altra banda, l'assentada participació de l'Institut del Teatre a la Quadriennal d'Escenografia de Praga i el seu lideratge en la representació espanyola han donat lloc a repetits premis del certamen: el 2003 va ser guardonada la remodelació de la seu a Montjuïc del Teatre Lliure, i el 2007, l'exposició «Teatres en risc». El comissariat va recaure primer en Guillem-Jordi Graells i després en Ramon Ivars. A l'edició de 2011 es va produir l'entrada del Ministeri de Cultura i la participació d'altres escoles espanyoles.

El 2005 l'Institut va organitzar diferents actes en record de Jordi Mesalles i Laura Fernández, i el 2008, de Marta Monsó. El 2009 participà activament en l'Any Jerzy Grotowski amb un seguit d'activitats al voltant de la figura del director i investigador polonès: conferències, taules rodones, projeccions i l'edició del llibre de Pere Sais *Grotowski: del teatre a l'art com a vehicle*. L'any següent va celebrar les Jornades Kantor, dedicades a l'artista polonès Tadeus Kantor en el vintè aniversari de la seva mort. El 2010 l'Institut del Teatre participava en els actes d'homenatge «Geografies Salvat» mitjançant l'organització de la jornada «Qui era Ricard Salvat?», estructurada en dos blocs: «Home de recerca i acadèmia» i «Home de teatre i festivals», amb la col·laboració del Consell Nacional de la Cultura i les Arts (CoNCA)



Acte d'homenatge a Jordi Mesalles (2005).

Acte d'homenatge a
Jaume Melendres (2010).

La reconversió de l'antic
festival de titelles: el
festival NEO.



i de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya. Aquest any també va tenir lloc la segona edició de la Biennal Scanner, dedicada aquest cop a «La creació escènica d'autor o les noves escenes». El mes de maig del mateix any l'Institut del Teatre va organitzar l'homenatge «10.5.10. En record de Jaume Melendres». El 2011 va tenir lloc a l'Institut del Teatre la sisena edició de l'Escola de l'Espectador, organitzada per l'Espai Brossa, anomenada aquest cop Memorial Jaume Melendres. El 2013 se celebrà a l'Institut del Teatre amb motiu de l'Any Wagner el *Taller sobre Parsifal*, de quatre jornades, a càrrec de Carlus Padrissa, de La Fura dels Baus.

L'estada a Barcelona de coneguts artistes dintre de la programació dels principals escenaris ha estat aprofitada reiteradament per portar-los a l'Institut del Teatre en el marc d'una *master class*. Va deixar un especial record la que va impartir-hi Pina Bausch l'any 2006.

Entre les múltiples operacions artístiques i culturals organitzades per l'Institut del Teatre, l'any 2013 va encarregar a diversos dramaturgs catalans que escrivissin obres de teatre curtes, pensades per ser representades pels alumnes dels instituts i inspirades a partir de l'univers





de Salvador Espriu amb motiu del centenari del seu naixement. L'operació va donar lloc a la publicació de dos llibres per part d'Arola Editors, distribuïts a tots els instituts de Catalunya pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat.

Els pressupostos públics van conèixer limitacions arran de la crisi econòmica i algunes activitats de l'Institut del Teatre es van veure retallades, almenys temporalment, com ara l'organització de l'antic Festival Internacional de Titelles, reconvertit ara en el festival Noves Escenes Obertes (NEO), és a dir, de noves dramatúrgies, sota la direcció de Jordi Fondevila des de 2006. Amb el canvi de nom es tractava de celebrar-lo anualment, en comptes de cada dos anys, com a convocatòria de gran utilitat per als programadors, lloc de trobada i debat

regular, i eina estructuradora del sector. Representava una activitat destacada de l'Institut del Teatre en el camp de la creativitat escènica del petit format, l'experimentació i la recerca de nous mitjans. L'especialització originària en titelles es va diversificar intensament, fins a forçar el canvi de nom del certamen, el qual ja havia passat a anomenar-se anteriorment Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles.

La XV edició va tenir lloc el novembre de 2002 sota la direcció de Víctor Molina, amb 26 espectacles de companyies nacionals i internacionals, la major part dels quals s'inscrivien en la recerca dels nous llenguatges que caracteritzen el teatre contemporani. Es desenvolupà principalment a la Ciutat del Teatre (Institut del Teatre, Teatre Lliure, Mercat de les Flors), però també en altres punts de la muntanya de Montjuïc (Fundació Miró i Poble Espanyol) i al Teatre Malic, vinculat tradicionalment amb el món del teatre de titelles. En el marc del festival, es va convocar la Trobada de Titellaires i Festivals de Titelles del Mediterrani, la qual va concloure amb la decisió de crear una xarxa anomenada Ombres i Titelles del Mediterrani.

L'edició de 2006 va consagrar un esclat espectacular de noves tendències, en col·laboració amb el Festival Grec. En paraules del director artístic, Jordi Fondevila, responia a un propòsit principal: poblar el *no man's land* existent entre la textualitat basada en l'ús exclusiu o determinant de la paraula i —a l'altre extrem— la textualitat dels cossos muts dels ballarins en acció. El NEO s'oferia com un territori on poguessin mostrar-se, aparèixer, créixer i multiplicar-se espècies desconegudes, filles d'una lògica no sorgida d'un pacte de convivència —i de conveniència— entre els dos antagonistes de sempre.

Durant els deu dies de festival es van celebrar 15 espectacles i 2 exposicions a 10 espais d'actuació. S'hi van congregar 5.800 espectadors, 278 propostes aspirants, 8 coproduccions, 7 estrenes absolutes, 14 estrenes estatals, 1 simposi d'arts escèniques, 15 conferències, 2 espais d'intercanvi, 111 programadors assistents i 53 artistes inscrits per intercanviar projectes. Malgrat l'èxit, el festival es va haver d'interrompre després de l'edició del 2006 per manca de pressupost. La represa es va produir l'any 2012 amb la incorporació del Teatre Lliure (el qual va refondre dintre del festival NEO el seu cicle Radicals Lliures), així com del Mercat de les Flors i de La Seca - Espai Brossa. Va ser, però, una represa efímera: la crisi econòmica provocà la defecció d'alguns dels nous socis, la impossibilitat de convocar l'edició de 2013 i l'obertura d'un nou parèntesi.

Pel que fa a les relacions exteriors, l'Institut ha desenvolupat un clar lideratge en l'àmbit espanyol, particularment al llarg del procés d'incorporació a l'Espai Europeu d'Educació Superior, amb una relació preferent amb la RESAD i el Conservatori Superior de Dansa de Madrid i amb l'ESAD de Múrcia, en la qual ha recaigut durant aquest període la presidència d'ACESEA, l'Associació d'Escoles Artístiques Superiors de l'Estat espanyol.

Dins de l'Espai Europeu ha teixit una vasta xarxa de relacions amb altres centres, a partir dels intercanvis Erasmus i les diverses col·laboracions bilaterals amb escoles de teatre o de dansa, entre les quals destaca l'escola londinenca Rose Brouford, que cada any recorre a la docència de l'Institut del Teatre i desplaça un grup d'alumnes a Barcelona. La creació de la xarxa europea *L'École des écoles* va ser impulsada per l'Institut del Teatre, en especial per Jaume Melendres i Joan Castells, en el marc de l'Escola d'Estiu de San Miniato (Itàlia). També va resultar significatiu la formació del grup de 30 escoles tècniques, liderades per l'ESTAE de l'Institut del Teatre, en el marc dels programes FIRCTE i EPTE de la Unió Europea.

Iberoamèrica és un àmbit en el qual l'Institut del Teatre té, de sempre, una gran projecció. L'Associación Iberoamericana de Escuelas Superiores de Teatro (AIEST), impulsada per Josep Montanyès, va ser recuperada com a Red Iberoamericana de Escuelas Superiores de Teatro (RIEST). D'altra banda, l'Institut del Teatre ha posat en marxa una col·laboració estreta amb escoles i «supraescoles» com ell mateix, en concret amb l'Instituto Nacional de las Bellas Artes y la Literatura (INBA), de Mèxic, que inclou l'Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), una escola de dansa i altres escoles artístiques; amb l'Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA) de l'Argentina, i amb l'Escola d'Artes e Comunicações de la Universidade de São Paulo. El projecte de portal Escena IBAM, promogut per l'Institut del Teatre i destinat a sistematitzar i posar a l'abast tot el coneixement escènic disponible, és avui un projecte comú cridat a tenir una gran repercussió. S'està duent a terme, d'altra banda, una acció conjunta per a un Erasmus iberoamericà prop del SEGIB o Secretariat de la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno.

L'Institut del Teatre ha acollit també trobades internacionals de tota mena, entre les quals la Trobada Internacional ITI-Unesco l'any 2008, amb la creació de la Global Alliance of Theatre Schools (GATS). Ha participat igualment en tota mena de trobades celebrades en altres indrets, les trobades de la Xarxa de Centres Integrats de Dansa al Canadà o els congressos de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIMBAS).

El Centenari

El març de 2011 l'Institut del Teatre va presentar el programa d'actes elaborat per commemorar el centenari de 2013, posar en valor la singularitat del seu model i projectar-lo a escala nacional i internacional. El president de la Diputació de Barcelona i també de l'Institut del Teatre, Antoni Fogué, va subratllar que el centenari havia de ser un acte de tothom i per a tothom: «Són cent anys que fan que, quan es parla de formació, recerca i innovació en el món de les arts escèniques, es parli de l'Institut del Teatre. Això és el resultat de la tasca de moltes persones. Per tant, aquesta celebració vol ser un punt de trobada amb la història i amb el futur».

El president de la Diputació va nomenar el catedràtic emèrit Jordi Coca com a comissari del ventall d'actes del centenari, entre els quals, el Congrés de la International Federation for Theatre Research (IFTR), la tercera edició de les jornades de reflexió sobre les arts escèniques Scanner, exposicions itinerants i conferències sobre Adrià Gual amb motiu dels setanta anys de la seva mort, la Càtedra Xavier Fàbregas, el Fòrum Arts Escèniques i Inserció Social, el Fòrum de Pedagogia sobre les Arts de l'Espectacle, el Projecte de Recerca sobre les Arts Escèniques Catalanes (PRAEC) en col·laboració amb les universitats, noves publicacions i una exposició a l'actual edifici.



Cartell de Jaume Plensa per al centenari de l'Institut.

Roda de premsa de presentació dels actes de celebració del centenari de l'Institut, el 14 de març de 2011. Jordi Font, Antoni Fogué i Jordi Coca.

El compromís es va veure revalidat pel seu successor a la presidència, Salvador Esteve, el qual va manifestar durant l'acte d'inauguració del curs 2011-2012: «L'Institut del Teatre és una institució nacional de primer ordre que ha d'estar plenament inserida en el conjunt de les polítiques nacionals de govern, tant educatives com universitàries i culturals. Aquesta endreça no equival a

El president Salvador Esteve lliura el títol acadèmic de l'especialitat d'Interpretació a l'exalumna Asunción Balaguer, en l'acte inaugural del centenari.

Inauguració de l'exposició.

Un moment de l'acte inaugural del centenari, evocant el director Josep Montanyès.



defugir responsabilitats: la Diputació sempre complirà amb el compromís quasi centenari amb l'Institut del Teatre».

El conjunt d'activitats programades arran del centenari de l'Institut del Teatre reflectien l'ambició de futur d'una llarga trajectòria i el moment òptim del seu present. El context de crisi va fer que es concebés el programa del centenari com un mecanisme de posada en valor d'allò que és l'Institut del Teatre i alhora com una rampa d'impuls d'allò que vol ser, és a dir, els seus múltiples projectes en els camps de la docència, de la recerca, de la conservació i difusió del patrimoni escènic, de les relacions internacionals. La Diputació de Barcelona ha respost des de sempre al repte d'excel·lència d'aquest centre, el qual disposa avui d'un bagatge i d'un equipament de primera magnitud. L'amplitud del concepte fundacional defensat per Adrià Gual i la profunda refundació impulsada a partir de la direcció d'Hermann Bonnín i els seus successors, en sintonia amb el dinamisme real de les arts escèniques a Catalunya, han desembocat en una consolidació plenament homologada avui dintre de l'Espai Europeu d'Educació Superior i en el patrimoni de coneixement que acumula i promou l'Institut del Teatre.





Epíleg. Amb el testimoni a la mà

Jordi Font

Director general de
l'Institut del Teatre

El Centenari de l'Institut del Teatre arriba a la seva fi. Amb en Jordi Coca, el flamant comissionat, *senior* de la casa i bon amic, no el vàrem concebre com un castell de focs, alegre i efímer: el context econòmic i social ho feia del tot improcedent. Per contra, en vàrem fer sobretot una cofa de guaita i també un trampolí, és a dir, un seguit d'actuacions que havien d'obrir-nos noves perspectives i que havien d'accelerar processos en curs.

D'altra banda, el camí fet per l'Institut en aquests cent anys, amb els seus clarobscur i amb les seves fites incontestables, ens emplaça ara a mirar cap als propers cent anys amb una màxima exigència. Avui, però, l'horitzó es fa més remot que mai, atès el ritme trepidant que prenen les coses, la infinitat de novetats que se succeeixen sense pausa i els canvis imprevistos que tot plegat genera. És el signe d'aquests temps inèdits i incerts que ens ha tocat viure. En qualsevol cas, encara que no hi puguem veure gaire lluny, algunes coordenades sí que s'endevinen i ens ajuden a orientar les nostres passes. I és obligat deixar-ne constància ara, en cloure la celebració del Centenari, en el decurs del qual hem passat revista i sobretot hem tractat de mirar al lluny i de confirmar, accelerar o engegar alguns projectes de futur. Passem-hi revista.

Les arts escèniques, en la seva condició de mirall de la condició humana i de la vida col·lectiva, es fan més necessàries que mai. Cal que es facin presents on la dignitat humana és menystinguda, on els poders foscos tracten de difuminar veritats que clamen al cel, on l'esperit crític i la reflexió col·lectiva demanen noves llums. Mai com en els moments de transició, les persones i la societat han de mirar-se al mirall i reflexionar sobre si mateixes, sobre el camí fet, sobre els èxits i les marrades que s'han produït i sobre el rumb que cal seguir en endavant.

Urgeix l'aplicació de les eines escèniques a la multiplicitat de camps on poden tenir una utilitat social, com són particularment l'educació, l'acció comunitària i la salut. Això ha d'exemplar les sortides professionals dels nostres graduats, enllà de la intermitència de l'escenari, acostant la creació escènica al batec quotidià de la nostra societat, servint-lo, no drint-se'n. Aquesta és la funció que està cridat a realitzar l'Observatori de les Arts Aplicades a la Comunitat, l'Educació i la Salut (impulsat a partir de les V Jornades sobre la Inclusió Social y la Educación en las Artes Escénicas, d'abast estatal, i presentat al Fòrum d'Arts Escèniques i Inclusió Social, d'abast català), juntament amb els cursos de postgrau que l'Institut està posant en marxa en els tres camps esmentats.

L'Institut ha de ser capaç d'actuar de nou com un catalitzador de la nova etapa de les arts escèniques que sabem necessària. Per això, ha de preservar-se i s'ha de desenvolupar la rea-

litat polièdrica de l'Institut, feta d'entitats diverses que, juntes, sumen un elevat potencial i poden donar lloc a poderoses sinergies. Tal com va imaginar Adrià Gual i tal com ha succeït en el decurs del temps, l'Institut ha de ser de nou una eina decisiva per a la innovació de l'escena catalana i desenvolupar a fons les seves funcions de formació, de creació, de recerca, de difusió i de conservació del patrimoni escènic.

El professorat de l'Institut, així com el personal tècnic i administratiu, ha de sentir la responsabilitat que es desprèn d'aquesta missió i desenvolupar al màxim la corresponent deontologia de servei públic, pedagògic i artístic. És aquesta una responsabilitat social i nacional de primera magnitud. Cal superar els obstacles que s'hi puguin interposar, particularment els que corquen tantes organitzacions humanes des de dins: el corporativisme, l'endogàmia, les «taifes», l'escapisme en la dedicació, la manca de rigor en el debat... Són malalties freqüents i molt lesives, que demanen estar sempre en guàrdia.

Pel que fa, en concret, al debat pedagògic, que és clau en una institució com la nostra, cal donar volada a l'Observatori de Pedagogia Escènica (creat a partir del Fòrum de Pedagogia sobre les Arts i les Tècniques de l'Espectacle), cridat a ser un factor determinant d'objectivació i de rigor en els canvis a impulsar, així com a fer de cap de pont envers les experiències més avançades en cada camp, amb les quals hem de treballar conjuntament.

Enllestida la implantació del grau d'Espai Europeu, tant en art dramàtic com en dansa, passa a tenir una prioritat màxima el ple desenvolupament de l'oferta de postgrau de l'Institut. En aquest sentit, revesteixen un potencial singular els postgraus avui en curs o en preparació sobre les arts escèniques aplicades a l'educació, a la comunitat i a la salut, i obren vastos terrenys nous de realització professional i d'interacció social als graduats de l'Institut.

També és el moment d'apostar fort per la recerca, amb l'actualització permanent i la materialització del Pla de recerca elaborat. I amb l'impuls de la recerca sobre la pràctica artística, tot aprofundint-ne les metodologies i els procediments. Una fita singular la constitueix el Projecte de Recerca sobre les Arts Escèniques Catalanes (PRAEC), liderat per l'Institut i participat per tretze universitats de les terres de parla catalana, amb un abast temporal que va des de l'edat mitjana fins als nostres dies i que toca tots els camps de les arts escèniques. Entre aquestes, les que es basen en la paraula inclouen totes les que han tingut un públic entre nosaltres, tant les expressades en català com també en llatí, provençal i castellà. Dins de l'any 2014, els resultats han de començar a ser visibles a la xarxa, en forma d'«història» i en forma d'«enciclopèdia».

Resten algunes «assignatures pendents» decisives en l'ordenació dels ensenyaments artístics, particularment la restitució de la denominació de «grau» en l'àmbit espanyol i la implantació de l'Institut Superior de les Arts (ISA) en l'àmbit català. Si aquestes previsions es frustressin o s'ajornessin més del compte, entraria en crisi l'ordenació basada en la LOE que hem impulsat i caldria retornar a la via universitària amb l'exigència de reforma de la LOU, potser amb la negociació entretant d'algun model d'«adscripció universitària», sempre que no fos massa lesiu. L'Informe sobre l'Adscripció Universitària, resultant de les converses sostingudes amb els rectorats de les universitats catalanes, conté les claus d'aquesta situació.

És important que, al costat de la IT Dansa Jove Companyia, autèntica història d'èxit, es consolidi l'ITNC Jove Companyia de Teatre, formada en el marc del TNC, a partir dels graduats de l'ESAD de l'Institut. És una de les facetes de la creixent articulació que ha d'haver-hi i que estem promovent entre l'«escola nacional de teatre» i el «teatre nacional» del país.

L'Institut necessita un nou instrument, una possible fundació Adrià Gual que, sobre la base del patrimoni del MAE, permeti gestionar degudament els màsters i cursos de post-grau, la recerca i la formació continuada, amb la fidelització del millor professorat i amb la desgravació de les previsibles aportacions privades al postgrau i la recerca.

Cal que culmini l'articulació de l'itinerari Integrat de Dansa entre l'IEA Oriol Martorell i l'EESA/CPD de l'Institut, impulsada per la Conselleria d'Ensenyament, amb la constitució a l'Institut d'un *hub* de coneixement i serveis en pro de l'articulació del sistema territorial d'escoles de dansa de Catalunya.

És important desenvolupar la condició de centre de referència estatal assolida per l'Escola de Tècniques de les Arts de l'Espectacle (ESTAE), així com assolir l'oficialització dels seus estudis mitjançant un títol propi de la Generalitat. També cal incorporar el cicle superior d'actuació que la Conselleria d'Ensenyament es proposa implantar i fer-ne un factor de resituació a l'alça del grau d'art dramàtic.

S'ha de reprendre, abans no es refredi massa, el projecte de l'exposició permanent del Museu de les Arts Escèniques (MAE) al Pavelló de la Premsa cedit per l'Ajuntament de Barcelona, sobre la base del projecte museològic ja elaborat (amb una taula cronològica central en què es pugui visionar, per selecció tàctil, l'imaginari escènic català de tots els temps, connectat amb diversos nivells de lectura per als diversos públics: familiar, turístic, escoles, instituts, professionals, investigadors...). És el projecte del Centenari que es va haver d'ajornar per raons econòmiques.

Amb les relacions d'Espai Europeu, basades en l'emparentament de les escoles de l'Institut amb les escoles de referència en cada docència, cal prioritzar també les relacions d'Espai Iberoamericà, per les afinitats existents i per la projecció que hi té la nostra oferta de post-grau. En aquesta direcció, cal consolidar sobretot el portal iberoamericà de coneixement i recursos escènics Escena Ibam, produït en aliança amb tres supraescoles més com l'Institut: l'Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA) de Buenos Aires, l'Escola de Comunicações e Artes de la Universitat de São Paulo (ECA-USP) i l'Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de Mèxic.

Aquestes són algunes de les coordenades de la nostra carta de navegació, de la nostra ruta en el futur proper, escatides entre les boires que caracteritzen el present de la nostra societat i, doncs, també, de les arts escèniques, sempre mitjançant el mètode d'assaig-error, a l'espera que la situació millori i, sobretot, que «unes joves mans», netes i compromeses, en sàpiguen molt més. A elles, els oferim el testimoni.



Acte d'inauguració del curs 2013-2014.
Homenatge a Hermann Bonnín. 14 d'octubre de 2013,
Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure.

Institut del Teatre

Junta de Govern

President

Salvador Esteve i Figueras
President de la Diputació de Barcelona

Vocals

Ferran Civil Arnabat
Joan Carles García Cañizares
Núria Llorach Molons
F. Xavier Forcadell Esteller
Jesús Ángel García Bragado
Carles Ruiz Novella

Jordi Font i Cardona

Director general de l'Institut del Teatre

Jordi Roig i Vinyals

Gerent de l'Institut del Teatre



Equip de Direcció

Jordi Font i Cardona
Director general

Jordi Roig i Vinyals
Gerent

Mercè Saumell Vergés
Directora de Serveis Culturals

Antonio-Simón Rodríguez Martínez
Coordinador acadèmic

Anna Estrada Verdaguer
Direcció de l'Escola Superior d'Art Dramàtic
(directora pedagògica)

Mercè Mariné Ferré
Direcció de l'Escola Superior d'Art Dramàtic
(directora acadèmica)

Keith Seiji Morino
Director de l'Escola d'Ensenyament Secundari
i Artístic | Conservatori Professional de Dansa

Jordi Fàbrega Górriz
Director del Conservatori Superior de Dansa

José Muñoz Llergo
Director del Centre Territorial del Vallès

Jordi Planas i Vandrell
Director de l'Escola Superior de Tècniques
de les Arts de l'Espectacle

Carles Salas Monforte
Director del Centre Territorial d'Osona

Maria Pujol
Secretària acadèmica



21



ISBN 978-84-9803-694-7



9 788498 036947 >

El 4 de febrer de 2013 l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona va iniciar els actes de commemoració del seu centenari, just en el dia en què es complien cent anys de la primera classe impartida a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, creada per Adrià Gual.

La publicació d'aquest llibre respon a la voluntat del centenari de reforçar els eixos centrals de la institució: la pedagogia, la recerca, la documentació, la difusió i les publicacions. El llibre del centenari recorre la història de la institució des dels seus orígens a partir de la reedició del volum publicat l'any 1990 arran del 75è aniversari, i s'amplia fins al març de 2014 testificant el paper de l'Institut del Teatre com a bressol dels principals creadors del país i la seva influència constant en l'escena catalana.

