



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: Nexa 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**

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.

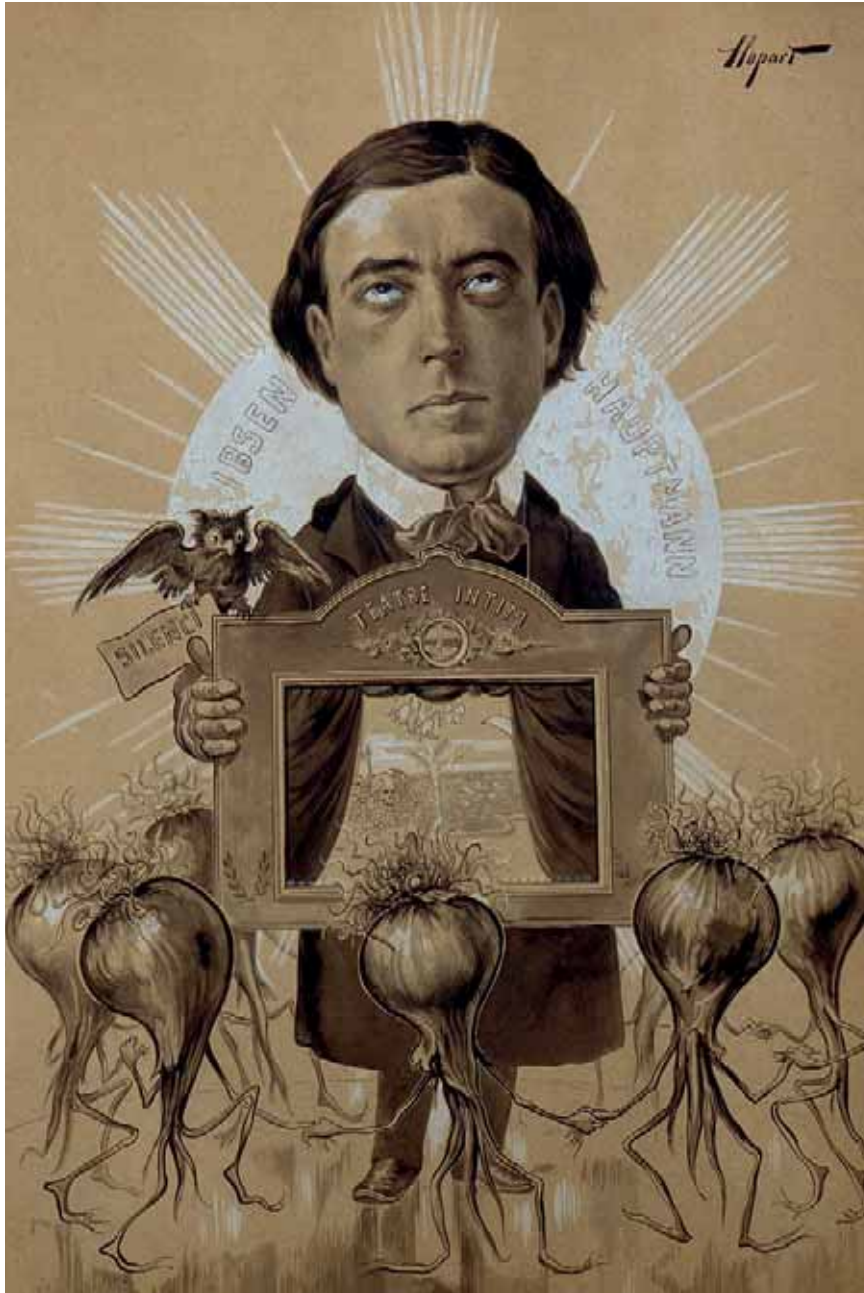
Adrià Gual vist per Ramon Casas.



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.

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 Abellan, 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.



21

