

Algunes dades inèdites sobre el treball cinematogràfic d'Adrià Gual per a la "Barcinógrafo" (Barcelona, 1914)

Miquel Porter

«...el Cinematògraf, lluny d'ésser atacable i menyspreable per sistema, és, al contrari, un espectacle cridat a fins elevats, quan caigui, per complert, en mans de qui el sàpiga aprofitar en bé de la cultura pública, com de fet ja es manifesta poc a poc; perquè serà tant més artístic i educatiu com més artistes hi col·laborin». Aquestes afirmacions d'Adrià Gual es contenen en el text d'una conferència pronunciada l'any 1911 i publicada el mateix any. En elles s'evidencia un desig doble, de caràcter creatiu i didàctic, que correspon de manera exacta a l'opinió de bastants intel·lectuals i artistes estrangers de l'època. A partir del 1908, dues societats de producció franceses, la «Film d'Art» de Calmettes i Le Bargy, i la «S.C.A.G.L.» (Société Cinématographique des Auteurs et Gens des Lettres), havien iniciat d'una manera programada la conquesta d'un públic culte; passant, a films, adaptacions d'obres literàries, especialment teatrals. A Itàlia, bastant abans, havia començat un moviment en el mateix sentit però amb major grandiloqüència i amb temes no tant literaris quant històrics — «La presa de Roma», de Filoteo Alberini (1905); «Marcus Licinius», d'Ambrosio; «Els darrers dies de Pompeia», de Luigi Maggi (1908) — que havien de desembocar en els grans



èxits públics de Pastrone («La Caiguda de Troia», 1914), de Liguoro («Edip rei», 1914) i de Guazzoni («La Jerusalem deslliurada», 1911).

Un senzill repàs als programes exhibits a la majoria de les poblacions del Principat, així com a València i a les Illes ens mostraria com tots els films citats, i molts d'altres del mateix caire, havien estat ben rebuts. Una llarga tradició de col·laboració, endemés, unia al cinema produït entre nosaltres amb França i Itàlia. Els contactes iniciats pels Lumière amb els Napoleón barcelonins i, sobretot, el fet de què existissin sucursals, no tant sols per a la distribució de material sinó també per a la producció de la «Star Films» de Georges Méliès, de la «Pathé» i de la «Gaumont»

— Abadal, Gelabert, Chomón i Codina treballaren per aquestes marques —, expliquen d'una manera clara la facilitat amb què els models francesos foren imitats. Poc temps després, foren les marques italianes les que s'introduïren físicament a Barcelona. El cas de la formació d'una sucursal de la «Cines» o el fet de què tècnics italians, com Sessia o Giovanni Doria, s'installessin a Barcelona, palesa fins a quin punt també els cineastes catalans havien de veure's influïts pel cinema historicista de la península veïna.

Precedents cultistes al cinema barceloní

Com arreu, abans de les definicions clares que acabem d'esmentar, el concepte del «Cinema, teatre de les ombres» o «Teatre de la llum» o, avantçant-se a la definició de Jean Jaurès, el socialista francès, «Teatre del pobre», havien arrelat als centres de producció barcelonina i valenciana. Al 1908, Fructuós Gelabert havia filmat «Terra Baixa» i «Maria Rosa», dues *cintes-digest* que, en un quart d'hora, reproduïen les escenes més sobresortints de les obres homònimes de Guimerà. La «Hispano-Films», productora en la què collaboraren Albert Marro i Ricard de Baños, havia llençat al mercat els següents films d'aquest darrer: «Don Juan Tenorio» (1908), segons José Zorrilla; «Locura de Amor» (1909), basant-se en Tamayo y Baus i «Don Joan de Serrallonga» (1910), extreta de l'obra de Víctor Balaguer. A totes aquestes adaptacions hi havia una voluntat de fer arribar la «qualitat teatral». Un exemple ben palès fou el «Guzmán el Bueno», de Gelabert (1909), en la que collaboraren alguns dels millors actors teatrals del moment: Margarida Xirgu, Enric Giménez i Enric Guitart. I no era sola-

ment en el camp interpretatiu on s'establí la collaboració entre cinema i teatre: decoradors, com Joan Morales, i encarregats de vestuari, com Malatesta, no tenien inconvenient en intervenir. Al primer dels citats, per exemple, es deu una veritable revolució en la tècnica del decorat cinematogràfic: en comptes de reduir aquest a uns telons de fons o a peces més o menys equivalents a les emprades per als escenaris teatrals, Joan Morales introduí construccions tridimensionals, amb una major aparença de realitat.

De fet, el que ens interessa de fer remarcar aquí és que en el moment en què Gual escriu les ratlles que encapçalen aquest article, ho pot fer amb consciència de què no parla pas d'un fet utòpic sinó d'una realitat que comença a ésser reconeguda arreu, fins i tot per part d'escriptors i artistes que, en un principi, s'havien manifestat despreciatius si no directament hostils al fet filmic. Aquesta hostilitat, a casa nostra com en altres països, havia pres àdhuc formes bastant violentes. Existeix, per exemple, el cas de «Mala Raza» (1912), film de Fructuós Gelabert que produí una topada amb la «Sociedad de Autores», la qual inicià un procés contra el cineasta, basant-se en una denúncia feta per l'Echegaray, que acusava el film d'ésser un plagi fraudulent de la seva obra «De mala raza». Amb tot, i segons veurem, la maniobra de qualificar al cinema com un espectacle culturalment elevat no contribuí precisament a l'eclosió d'un nou llenguatge. Malgrat que Adrià Gual, en un altre moment de l'esmentada conferència, afirmés que cinema i teatre eren dues formes expressives ben diferenciades, la realitat fou que, excepte en qüestions de ritme, en l'ús dels actors i en la tria d'escenaris i de decorats, les obres «cultistes» a la manera del «Film d'Art» o dels grans muntatges italians, en poc es diferencià de les formulacions netament teatrals.



La fundació de la «Barcinógrafo»

El 1913, Adrià Gual fou sol·licitat pels seus amics Raimon i Lluís Duran i Ventosa, i per un altre amic seu, Llorenç Mata — els mateixos que l'havien ajudat en empreses teatrals —, per a fer-se càrrec de la direcció artística d'una productora cinematogràfica, la «Barcinógrafo», que ells havien fundat — en forma de societat civil — junt amb els germans Larramendi, Pius Cabanes, Rafael Folch i Capdevila i un tal Coronel Fontana — a la fi del 1913. Mentre Llorenç Mata havia de cuidar-se de l'administració i direcció comercial, Gual podria disposar d'un capital xifrat en 250.000 pessetes per a realitzar el seu projecte d'un cinema de qualitat.

El projecte era agosarat i durant el llarg de l'any 1914, fins a mitjans del 1915, Gual filmà una sèrie de cintes, dramàtiques en la seva majoria, de les quals, per dissort, no se'n coneixen actualment còpies. Els tes-

timonis documentals, a través de crítiques i comentaris de premsa, programes, anuncis... i els records personals no son prous, en realitat, per a fer-se una idea total de la vàlua d'aquestes cintes. En canvi, gràcies als papers conservats per Llorenç Mata, que varen ésser incorporats per voluntat seva a la «Col·lecció Cinematogràfica Catalana» de Barcelona, és possible de fer-se càrrec de bastants aspectes — curiosos els uns, definitoris els altres —. En especial, des d'un punt de vista econòmic i gràcies als papers esmentats, hom podrà fer-se càrrec de l'estructura de la producció primitiva a Catalunya.

Donem, a continuació, les dades conservades sobre els dos primers films produïts per Gual per a la «Barcinógrafo», tot esperant que un estudi d'aquests i d'altres que avui en dia són en classificació a la «Col·lecció Cinematogràfica Catalana» ens permetin una correcta interpretació del conjunt.

Papers referents a «El Alcalde de Zalamea»

I. — *Press-book*. Fulletó de 8 pàgines bilingüe, en francès i en anglès, il·lustrat amb vuit fotografies del film, contenint la sinopsis del mateix.

«El Alcalde de Zalamea», segons l'obra de don Pedro Calderón de la Barca. Metres: 1.100. Peus: 3.627. Còdex per a l'adquisició «ALCALDE». Publicitat: cartell de 2,20 × 1,10 m., 7 × 3 1/2 peus.

Pedro Crespo, un ric propietari de Zalamea, on viu feliç amb els seus fills i la seva neboda... Un dia passen pel poble algunes tropes comandades per don Lope de Figueroa i s'allotgen a la casa de Crespo, un capità i el seu assistent; aquest descobreix al capità que a la casa hi ha una noia bonica a la qual el pagès ha amagat, tement els desoris habituals en la soldadesca.

Enterats d'on s'amaga la donzella, fingeixen una baralla amb el sergent Rebolledo, i entren batent-se a l'habitació. En aquest moment arriba Crespo, reprèn als militars per la seva conducta i els treu de l'habitació, en la qual queden la seva filla i la seva neboda que s'han espantat amb aquell estrany fet.

Arriba llavors don Lope de Figueroa qui, veient al capità i als seus companys amb les espases nues, els reprèn també per la seva conducta i els hi demana d'abandonar l'allotjament, quedant-se ell com a hoste.

Pedro Crespo i Figueroa congenien i, mentre proven l'excel·lent vi de Zalamea, el fill de Crespo manifesta el seu desig de fer-se soldat, cosa que troba l'aprovació del general Don Lope.

El capità, que s'ha allotjat a la fonda del poble, d'acord amb els seus amigots, es proposa apoderar-se de la jove, de la qual s'ha enamorat: assalten la casa, agafen desprevingut a Pedro Crespo i roben a la seva filla, que el capità s'emporta desmaiada.

Revingut de la sorpresa, l'honorat pagès demana que li donin la seva espasa i surt a perseguir els malfactors; aquests, mentre el capità s'emporta a la seva víctima a un bosc pròxim, preparen una emboscada a Crespo, l'estiren fins al bosc i el lliuen fortament a un arbre.

El capità, que ha abusat de la jove, sostenia amb ella una lluita i, atret pels crits d'aquesta, acut el seu germà, el qual anava amb la seva espasa a incorporar-se a la companyia i feix al capità.

La noia fuig a través del bosc, troba al seu pare, a qui deslliura i a qui explica la seva dissort.

El capità ferit és conduït pels seus amics a una casa on el curen, i Crespo que, amb la seva filla, ha vist entrar allí als infames, intenta que li obrin la porta; en aquest moment arriben els agutzils del Consell per a dir-li que ha estat nomenat alcalde i, una vegada que ha pres possessió,

fa agafar al capità i mana que el portin a la seva presència. Deixa la vara d'alcalde, i, com a pare, demana al militar que renti la taca que ha fet en el seu honor; el capità se'n riu i Pedro Crespo, reprenent la vara d'alcalde, mana que portin lligat a la presó al cavaller.

Els militars, que han estat acampats fora del poble per a evitar un escàndol, s'amotinen, demanant la llibertat del capità, però en aquestes arriba el rei Felip II i, assabentat del cas, mana a l'alcalde que faci comparèixer el Capità. Però l'alcalde li diu que ja han fet tard perquè l'ha fet penjar.

El rei aprova la seva conducta i el nomena alcalde perpetu de Zalamea.

II. — Full de propaganda en castellà, amb una fotografia del film, de la casa «Ernesto González, Agent General de la Casa Hornemann, Berlín», concesionari únic a Madrid de la casa «Barcinógrafo». Conté el text anterior en versió castellana i detalla que el film és en «Tres Actes» i «1.100 Metres». Al peu de pàgina pot llegir-se: *Para alquilar de estas cintas, dirigirse a Ernesto González, Madrid. Monopolio para España y Portugal.*

III. — Programa del «Cinematógrafo Moderno» de Manresa datat els dies 20 i 21 de febrer del 1915 en el que, entre altres propagandes, es conté la següent: «El próximo jueves, día 25, tendrá lugar el estreno de la artística película El Alcalde de Zalamea».

IV. — Funda de paper d'embalar blau, marcada amb el n.º 1, procedent d'una donació feta per Llorenç Mata, un dels productors de la «Barcinógrafo», contenint les següents peces:

a) Una nota amb lletra acuradament calligrafiada, autògrafa de Gual, que conté una distribució del metratge:

5.				
	Partes	Metros de Película	Metros de letreros	Metros de Todo
	1. ^a	296,5	56,5	353
	2. ^a	272,5	61,0	334
	3. ^a	265,0	76,0	341
	Total	834,0	193,5	1.038

b) Full mecanografiat amb el re-dactat d'alguns dels rètols del film:

— *El Sargento entera al Capitán de la presencia de una linda muchacha a quien Crespo oculta.*

— *Los dos, con la ayuda de Rebo-lledo, traman una fingida riña para penetrar donde Isabel se esconde.*

— *Y deseosos de contemplar su belleza ponen en práctica su plan.*

— *Maldecía el Capitán su suerte en tanto que Pedro Crespo con sus alguaciles llega donde se esconde.*

— *«¡Con respeto me trata!»*

— *«¡Con muchísimo respeto os haré aborcar, vive Dios!»*

Papers referents a «Misterio de Dolor»

I. — Funda de paper d'embalar blau, marcada amb el núm. 2, procedent de Llorenç Mata.

a) 13 quartil·les autògrafes de Gual que contenen la traducció castellana dels rètols de la cinta.

b) 5 folis en paper de barba, mecanografiats, que contenen una nova versió de a).

c) Funda de paper de barba que conté dues còpies en paper fi de l'estat definitiu dels rètols.

d) Doble full, en foli, en el que, numerats, apareixen els rètols esmentats i també, intercalats i numerats, els plans de la imatge filmada.

e) Dos folis plegats pel mig, de paper de barba, amb anotacions autògrafes de la durada de cada pla, amb expressió del corresponent viratge en color, a cada cas.

f) Mig foli de paper quadriculat amb expressió dels plans, col·loració dels virats, duració del negatiu, me-

tres tallats al montatge del mateix, durada del negatiu definitiu i durada del primer positiu de montatge.

g) Mig foli en el que consten, cal·ligrafiats, les parts, els metres d'imatge, els metres de rètols i els totals de cada part.

b) Fulla de paper de barba, amb la indicació «precio de coste», en el que figuren les despeses de cada partida.

Al mateix hi figura la indicació:

Asunto: «Misterio de Dolor».

Empieza la impresión: 1.º de septiembre de 1914.

Días de trabajo: siete.

Termina la impresión: 7 de septiembre de 1914.

De les caselles corresponents a costos, l'única que és plena correspon a «Peluquería», amb un import de 25 pessetes.

Donem, a continuació, la transcripció completa del guió definitiu establert sobre la cinta acabada:

Misteri de Dolor

Misterio de Dolor

Cine-drama en tres partes

Fin de la primera parte

Fin de la segunda parte

Misterio de Dolor

Cine-drama en dos partes.

Adaptación del drama de mismo título original de don Adrián Gual.

2-1

Primera Parte.

2-2

Mariana, la viuda montañesa, habita la vieja casa que le legó su marido, del que sufrió una vida de vicios y malos tratos, pero en el amor de su hija Marianeta rescata hoy los tormentos pasados.

2-3

Labast, el guapetón de la montaña, hacendado y presumido, corteja a la hija de la viuda, y ella no se hace remolona a los cortejos del galán.

2-4

En lo alto de la montaña pirenaica, un joven pastor llamado Silvestre entretiene

sus ocios con Tomás, el pastor viejo que apacenta las ovejas de Labast, el pretendiente de Marianeta.

2-5

Cuando llega el mozalbete de los dueños de Silvestre a traerles como todas las semanas el pan y el queso, y les habla de la fiesta que tendrá lugar el día siguiente en el llano por ser la festividad de Santa Rosa.

2-6

Hablando Silvestre con Tomás de cómo se placería en fiestas y jolgorios, éste le ofrece guardar su rebaño, a condición de que regrese antes de anochecido del día de la fiesta, a la que podrá asistir si así lo acepta.

2-7

Así convenido, en el momento que lanzó las ovejas al pasto, se fue Silvestre camino del pueblo en fiesta, el corazón y la cabeza llenos de alegría y de ilusiones.

2-8

Y trepó por las montañas semejando a sus ovejas, con el afán de llegar a donde iba.

2-9

También al día siguiente, apenas amanecido, Mariana y Marianeta terminan sus quehaceres caseros para asistir a la fiesta de Santa Rosa.

2-10

Cuando pasó Segismundo, ex-maestro de escuela, íntimo de la casa, quien aceptó ir en su compañía más tarde... y vio por primera vez Mariana a nuestro pastor, que sin reparar en ella seguía el camino del pueblo.

2-11

Al que llegó muy pronto.

2-12

Cruzando sus calles estrechas.

2-13

Atravesando el arrabal.

2-14

Y el mercado, aproximándose a un puesto de frutas, para saciar, con las que compró, su hambre, de algunas horas contenida.

2-15

Ya ataviadas, madre e hija se dirigieron a la fiesta.

2-16

A la que llegó Silvestre, siendo de todos advertido, y por porte y maneras celebrado, aumentando la alegría de las buenas gentes que a ella se congregaron en espera de la procesión de las comuniantas.

2-17

La Procesión.

2-18

Llegado el momento del ágape, quiso el azar que Silvestre se colocara muy cercano al grupo de Mariana, y fue ella quien, atraída por la juventud del mozo, entabló conversación con él, al tiempo que Labast y la chica seguían su coloquio aparte.

2-19

Dos flores sellaron pues el feliz encuentro, y entre la turba alegre desapareció el pastor para cumplir su palabra dada a Tomás.

2-20

Salió del pueblo.

2-21

Y trepando por el monte dirigióse a la cabaña.

2-22

A la que llegó en el momento en que Tomás encerraba las ovejas.

2-23

Silvestre, arrobado por los hechizos de la flor que le dio Mariana, fue sorprendido por Tomás antes de acostarse.

2-24

Por su lado, la viuda desvelóse a menudo en el transcurso de aquella noche de recuerdos.

2-25

No pasaron dos días, que la viuda enamorada buscó pretexto para ausentarse de su casa, y dirigióse a la cabaña, cuyo lugar el pastor le había revelado.

2-26

Llegó Mariana a la choza, y ante la flor que Silvestre conservaba, la viuda declaróle su amor y sellaron con un beso el propósito de matrimonio, que había ella acariciado desde el primer momento.

2-27

A su casa se dirigió Mariana llena de júbilo.

Y al llegar a la misma, confesó a Segismundo y luego a Marianeta su decidido propósito, que pasada la natural sorpresa, y aun enojo de la chica, acabó por ser cariñosamente aceptado.

2-29

Se casaron al fin:

No fue la boda aparatosa, ni reflejó gran alegría.

Misterio de Dolor.

2-30

Segunda Parte.

2-31

Ya no era pastor Silvestre y cuidaba de las tierras de su esposa.

2-32

La que, constantemente, le asediaba con su amor.

2-33

El respeto que Marianeta sentía por su padrastro trocóse poco a poco en simpatía que ganó el buen carácter de Silvestre.

2-34

Quien poco a poco fijóse de manera extraña en los coloquios de Labast y de su hijastra.

2-35

Por extraña coincidencia, los repetidos cariños de Mariana a su esposo, ofendieron los sentimientos de la chica.

2-36

Y su cariño por Labast enfrióse poco a poco.

2-37

Al tiempo que se acrecentaba la simpatía hacia su padrastro.

2-38

Y Silvestre se avergonzaba de las caricias de su mujer en presencia de Marianeta, por la que sentía una incomprensible afección.

2-39

Por su parte, lloraba ella en silencio repetidas veces, sin darse cuenta de lo que por ella pasaba.

2-40

Ya no podía Marianeta disimular el daño que los cariños desmedidos de su madre hacia Silvestre le producían.

2-41

Tuvieron lugar ciertas escenas violentas motivadas en gran parte por el deseo que la madre tenía de casarla con Labast, al que la chica aborreció de improviso.

2-42

Siguiendo el consejo de la madre, se presentó Labast a pedir a Marianeta por esposa, cuando ella había ya declarado a su padre que no le quería.

2-43

Y la negativa de Marianeta tuvo lugar en presencia de Labast, con gran afrenta de la madre, y encubierta alegría de Silvestre.

2-44

Quien, por defender a su hijastra, fue maltratado por el galán y estuvieron a punto de arremeterse, a no haber sido por las dos mujeres, que consiguieron evitarlo de momento.

2-45

Pero Silvestre, lleno de rabia, persiguió a Labast al siguiente día, y cerca del redil de sus rebaños le acometió, pudiendo, gracias al viejo Tomás, evitarse una mayor desgracia.

2-46

Aquella herida fue sin duda el despertar de dos corazones amantes.

2-47

Silvestre fue sorprendido a su llegada, y acertando a pasar Segismundo frente a la casa, auxilióles en aquel trance.

2-48

Y entendido en curas y medicinas rogó a Mariana le siguiera para darle algo con que curar a Silvestre, al tiempo que, sobresaltada, la madre ordenaba a su hija que le vendara la herida a su padrastro.

2-49

Entretanto, perpleja Marianeta ante la evidencia de aquella sangre que por ella corrió, se dispone a cumplir el mandato de su madre.

2-50

Recibió Mariana, de manos de Segismundo, un remedio para el acto y la receta de otro por si fuera necesario, que debía encargarse en la botica, en el llano... muy lejos...

2-51

La sangre de aquella herida delató lo inocultable.

2-52

Y al ser ello sorprendido por Mariana, halló ella, después de breve y terrible lucha, la solución de los grandes amores.

2-53

Cantando les advirtió de su llegada.

2-54

Y quiso, en presencia de ellos una vez, ausentarse, para procurarse el remedio que le anotó el viejo curandero, y que sólo lejos... allá en el llano, podía hallarse.

2-55

No fueron bastantes las advertencias y los ruegos de Silvestre para que se quedara..., se fue..., se fue... en busca del remedio.

2-56

Y una extraña e inexplicable confusión se apoderó del ánimo de los dos amantes. ¿Nos habrá visto?, se preguntaban con la mirada.

2-57

Fue aquel camino, para Mariana, el camino de la muerte heroica.

2-58

Y en su ascensión la madre desvaneciéndose, y por sus amores halló en la caída eterno reposo.

2-59

Los Carboneros de Cirals acertaron a pasar, y sorprendidos vieron un cuerpo exánime, en el que creyeron reconocer el de Mariana.

2-60

Aproximáronse a él y trasladáronle donde estuviese a mejor recaudo, mientras fueron por otros compañeros.

2-61

Así llegados a casa del viejo Segismundo, al que dieron la fatal nueva, acordaron llegarse todos a casa de la muerta para enterar a los suyos de lo ocurrido.

2-62

Y en triste comitiva llevaron a cabo su propósito, creyendo descubrir Segismundo, por la receta que se deslizó del bolsillo de la muerta, que yendo por el remedio de su marido, le falló el pie en la oscuridad y halló su fin llena de amor en el fondo de un abismo.

2-63

Y cuando amanecía y Silvestre se decidió a abandonar el patio, cayó en la casa la fatal, la trágica nueva, en la que los

dos amantes descubrieron toda la verdad y el pueblo creyó ver los azares del destino.

2-64

«No fue lo que ellos creen», repetía Silvestre, «es que nos vio..., es que nos vio...».

Fin

8