

## **Dolor, renúncia i mort: el misteri de l'amor**

JORDI CASTELLANOS *Universitat Autònoma de Barcelona*

RESUM: L'article presenta una lectura de *Misteri de Dolor*, un drama d'Adrià Gual del 1904, com un punt d'encreuament d'influències diverses en l'escena teatral del tombant del segle XIX (Maeterlinck, l'Ibsen d'*Espectres*, Guimerà, el cançoner popular, etc.) en un drama que volia mostrar les contradiccions internes de l'home, atrapat entre la passió i la raó, entre la vida i la mort.

PARAULES CLAU: teatre català, teatre modernista, teatre simbolista, drama ibsenià.

ABSTRACT: This article presents an interpretation of Adrià Gual's 1904 play *Misteri de Dolor* (The Mystery of Pain) as a crossing-point of diverse influences operating over the turn of the century (Maeterlinck, the Ibsen of *Ghosts*, Guimerà, popular ballads, etc.) in a drama that aimed to express the internal contradictions of man, caught between passion and reason, life and death.

KEYWORDS: Catalan theatre, modernista theatre, symbolist drama, Ibsenian Drama.

Adrià Gual va ser el gran renovador de l'escena catalana. Pintor, grafista, poeta, narrador, autor teatral, director d'escena i creador del «Teatre Íntim», la seva figura ha estat un autèntic referent en la voluntat renovadora del teatre a Catalunya. No és casualitat que el 1960 Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat triessin el seu nom com a símbol en crear l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) i que un dels muntatges emblemàtics d'aquesta escola (a través de la Companyia Adrià Gual) fos l'espectacle *Adrià Gual i la seva època* (1967). I, encara, que la sala gran de l'Institut del Teatre porti, des del 1988, el seu nom. I és que Adrià Gual, com a artista polifacètic, personifica els ideals de renovació d'un moviment renovador, el Modernisme. És, però, també, un exponent de les dificultats amb què topaven aquests ideals. Perquè, per a Gual, l'artista és un ésser hipersensible, capaç de captar, d'intuir, l'ignorat, l'invisible; la seva missió és mostrar-ho als homes. Encara molt jove (havia nascut a Barcelona el 1872 i hi morí el 1943), Gual va assistir a la Festa Modernista de Sitges del 1893, en la qual Rusiñol i els seus amics van posar en escena *La Intrusa*, de Maurice Maeterlinck, en traducció de Pompeu Fabra, una peça simbolista que va representar l'inici d'un canvi estètic radical en relació amb

els corrents vuitcentistes i, més en concret, amb el realisme. Gual en va sortir profundament afectat, tant per l'obra com pel discurs que va fer-hi Rusiñol, en el qual presentava Maeterlinck com el model de l'artista reformador.<sup>1</sup>

«*Le poète ajoute à la vie ordinaire un je ne sais quoi qui est les secret des poètes*», va afirmar Maeterlinck a *Le tragique quotidien*.<sup>2</sup> Afegia, Maeterlinck, que la funció del teatre era “fer veure” més enllà de les aparences que capten els sentits, portar els homes a l'experiència de l'inconegut perquè és allí, en l'inconegut, on hi ha l'autèntica realitat, les forces que dominen l'home, l'espai de la tragèdia. No es tracta d'exhumar una veritat (com seria l'objectiu del realisme) sinó de proporcionar una experiència artística basada en la sensibilitat perquè l'inconegut, l'invisible, que mou els fils de les nostres vides, només es pot intuir, mai entendre. D'aquí ve la importància del teatre, d'un nou teatre que ha posat en joc sentits i sensibilitats per portar l'espectador a una experiència d'ordre gairebé metafísic, religiós. Gual s'hi va llançar amb cos i ànima i les seves primeres obres, com *Nocturn. Andante morat* (1896), *Silenci* (1898), *Blancaflor* (1900) i *La culpable* (1900), mostren un entusiasme, una fe, que van fer encara més dolorosa la successió de fracassos en què va acabar aquesta primera experiència: Adrià Gual va ser, en els darrers anys del segle XIX, una de les persones més satiritzades i parodiades. Per què? Topava, probablement, amb una tradició teatral carregada de vicis massa arrelats i topava, també, amb una mentalitat de menestralia, abocada a la paròdia i al riure gras, aquella que Rusiñol, Maragall i els modernistes en general no es cansarien de denunciar. A més, per part seva, actuava amb una ingenuïtat de neòfit que facilitava el xoc. Res d'això, però, treu mèrits al lluitador, al renovador i, en darrer terme, al creador, el 1898, del Teatre Íntim i, el 1913, de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.

*Misteri de dolor* representa un cert gir després d'aquesta primera etapa d'entusiasme simbolista. L'obra és escrita a París, on s'havia instal·lat Gual després dels fracassos de *Blancaflor* i de *La culpable*. Abans de marxar a París, havia posat en escena, al Teatre Íntim, un Ibsen ja ben conegut a Catalunya, *Espectres*, una peça que havia estat traduïda per Pompeu Fabra i Joaquim Casas-Carbó, publicada a les pàgines de *L'Avenç* el 1893 i representada el 1896, al Teatre «Olimpo», pel grup que s'autoqualificà de «Teatre Independent», en el qual participaven Brossa, Iglésias i Corominas, entre d'altres, i que no tingué continuïtat. Era poc abans que Brossa s'hagués d'exiliar a França i Corominas fos detingut i convertit en un més dels acusats en el Procés de Montjuïc. Ibsen havia estat llegit per ells com l'ideòleg

1. Així ho demostra Carles Batlle a *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona: Institut del Teatre-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p. 115-146.

2. Citat per Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris: Éditions Laurence Teper, 2005, p. 34.

que pretén soscavar els pilars de la societat burgesa, ben lluny de la visió que feia Gual del dramaturg noruec. A les *Memòries* presenta la seva representació al Teatre Íntim com una resposta a la interpretació del 1896: «Aquells *Espectres* tingueren molt d'interessant perquè varen demostrar que les obres dels mestres, quan radiquen en els sentiments profundament humans, es fan escoltar, fins i tot caigudes en interpretacions completament oposades a la seva intenció.»<sup>3</sup> Els «seu» Ibsen, els «seus» *Espectres*, miraven cap aquest espai dels «sentiments profundament humans», lluny de la lectura revolucionària que els altres n'havien fet. Al capdavant, Gual cercava, en Ibsen, alguna cosa dels ideals maeterlinckians. És exactament aquesta lectura d'Ibsen la que porta a *Misteri de dolor*, l'escriptura de la qual, entre el 6 i el 17 de maig de 1902, tanca la seva estada parisenca. Es va estrenar dins de la programació del Teatre Íntim, el 18 de gener de 1904.

A *Misteri de dolor* trobem una altra constant del teatre de Gual: el seu interès per prendre la llegenda i la cançó popular com a centre d'inspiració i base per a la construcció del teatre modern. Segueix, explica, l'exemple dels grecs, de Shakespeare («de la llegenda treu bona part de les seves tragèdies»), de Goethe o de Wagner.<sup>4</sup> L'objectiu: trobar l'essència catalana d'uns conflictes universals com a fonaments per construir un teatre popular modern. Perquè les llegendes, les cançons («flor de la nostra terra –escriu-, d'aquesta terra modesta i entristida, la dels cants llagrimosos i riallers»<sup>5</sup>), que havien ressonat en nosaltres en el bressol i que romanen encara en el fons pur i incontaminat, amagat, de la consciència, en portar-les a l'escena desvetllen la nostra sensibilitat: reviu-les és «sublimar-nos per medi de l'expressió senzilla», descobrir en nosaltres «la inclinació a l'hermosura, l'aspiració a la bondat...»<sup>6</sup> Voleu una cosa més universal que el comiat dels amants, el plany de l'enamorat que per amor ha de renunciar a l'amor?

Ai adéu, Mariagneta,  
principi del meu sofrir,  
tu robes el cor dels homes  
i a mi em fas penar i morir.

És el punt de partida de *Misteri de dolor*. Gual hauria pogut agafar-se al tòpic de la *femme fatale* que una determinada lectura de la cançó li podia oferir. No ho fa: més que fer-ne una glossa simple, directa, opta per penetrar en tot allò que paraules i

3. Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Editorial Aedos, 1960, p. 120.

4. Adrià Gual, «El teatre popular», *Joventut*, III (1901), p. 309.

5. Adrià Gual, «Conferència curta. Servint de pròleg», dins Adrià Gual, *Blancaflor. Cant popular harmonitzat per a l'escena*, Barcelona. Edició *Catalunya*, 1904, p. VII.

6. *Ibidem*.

música suggereixen: el sofriment, el dolor, la renúncia i la mort com inseparables de l'experiència amorosa. I aquest es el drama: un «drama de món» que se'ns presenta com una experiència artística i, doncs, religiosa, d'immersió en un misteri de passió i mort: el «misteri de dolor».

A aquests tres vectors (simbolisme, ibsenisme i cançoner) podem encara afegir-hi una certa coincidència amb allò que, en aquells mateixos moments, començava a fer la narrativa catalana: Casellas havia publicat *Els sots feréstecs* el 1901 i Víctor Català els *Drames rurals* el 1902. Com ells, Gual es proposa fer una “obra dramàtica rural, sense ruralismes” perquè allò que pretenia era copsar, més enllà de tipismes i exterioritats, l'ànima humana universal en etern conflicte, ai las!, amb ella mateixa. I això, com explicaria una i altra vegada Víctor Català, apareixia d'una manera més nítida si ens allunyàvem dels convencionalismes de la civilització urbana. La novel·la modernista, en aquest intent, frega la paròdia de l'idil·li vuitcentista (amb l'objectiu de desmuntar les idealitzacions), apunta cap a l'expressionisme i situa el conflicte en la recerca de la identitat. Aquest, però, no és pròpiament el camí que inicialment tempta Gual en la seva voluntat de construir un teatre modern, català i universal alhora. Quan subtitula l'obra com a «drama de món» ho fa amb la idea de penetrar en el món ocult, inconscient, de les passions humanes, a la manera de com les havia llegit en Ibsen. Món rural, cançoner i fons passional es donen la mà: «Aquelles muntanyes de casa que, ni que siguin com totes les muntanyes, no ho són pas; aquell temperament nostrat que se sap commoure al caire de l'incommovable; aquella fortitud que es vincla sencera en seguir la cadència d'una cançó; la fatalitat ciclòpia que ben sovint pesa damunt les nostres consciències; aquell tot inqualificable que té d'hel·lènic, de romà i de bretó; que accepta l'amor i el sacrifici; que sap confondre sovint els deures amb la seducció de no complir-los, per a ésser després penitent tota la vida, m'havia situat davant d'una inconscient aspiració de bastir un drama de passions profundament humanes, que al xoc de les febleses poguessin promoure l'heroïcitat.»<sup>7</sup> Remarquem la coincidència amb allò mateix que trobava en Ibsen: «passions profundament humanes». Afegiríem, però, que aquestes passions mostren també el problema de la identitat perquè obeeixen unes forces ocultes que es troben més enllà de la consciència i que, per tant, tot i ser «humanes», tenen també alguna cosa d'«inhumanes» o, si es vol, se situen a l'espai del desig, però, justament per això, són percebudes com a contràries al «jo conscient», que és on se situa la moralitat i la norma social. Per això, tot i que Gual no situa el conflicte entre el Jo i el No-Jo en un procés temporal de recerca de la identitat com ho fa la novel·la modernista, sí que el fa esclatar davant dels ulls de l'espectador com un joc paradoxal de lluita, de xoc, entre el conscient i l'inconscient, entre la voluntat i la passió, entre l'Amor i la Mort. I, per fer-ho, redueix al

7. Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, p. 132-133.

mínim els elements narratius, a la recerca de la «intensitat»: «assolir, teatralment, un màxim d'emoció al costat d'un màxim de sobrietat»<sup>8</sup>, afirmava. Amb una clara dependència, doncs, del teatre de situacions maeterlinckiana, bé que, ho veurem, molt evolucionat.

L'obertura de l'obra situa de dret l'espectador davant del conflicte: la cançó iniciada per la Mariagneta és continuada pel Silvestre, el seu padastre, poc més gran que ella, que arriba de la feina. Mariagna, la seva dona, però, s'interposa en un joc amorós que Silvestre, després d'una primera sorpresa, seguirà. Ella es dona, mentre Mariagneta calla i es retreu. Sobre aquesta primera situació, es van construint els personatges: apuntem la coincidència dels noms, Mariagna i Mariagneta, mare i filla, dos personatges femenins que, tot i les actituds inicials ben diferents l'una de l'altra, trobarem que coincideixen en un fons passional i en la seva capacitat de decisió. Són, per dir-ho així, dues dones fortes. La mare amb un passat, un matrimoni fracassat que és la cara negativa d'allò que ara ha decidit de construir-se amb Silvestre, una decisió, d'altra banda, malvista socialment. La noia, abocada al present, nietzschianament, amoralment, abocada a la vida, a l'ara i aquí. Silvestre, enmig de les dues.

Mariagna és la dona del «foc a l'ànima», que s'ha forjat fama d'esbojarrada, de «viuda caragirada», perquè, més enllà de les conveniències socials, ha decidit atreure un noi molt més jove que ella i casar-s'hi. Té, en el segon acte, una llarga conversa amb Segimon, el mestre retirat del poble, una mena de pastor de *Solitud*, forjat en la renúncia, sembla que justament de l'amor per ella; una conversa en la qual ens dona les seves raons, però també els fantasmes que l'envolten. És una situació similar a la de la senyora Alving amb el pastor Manders, en el segon acte d'*Espectres*, quan apareixen les veritats. El sentit del passat de Mariagna, però, no és capgirat com passa en Ibsen. El que interessa aquí és el contrast amb el present: per a Mariagna, el cercle d'amor que s'ha construït amb Silvestre i Mariagneta, i en el qual s'ha refugiat, és el que dona sentit a la vida. La filla, ja en plena desesperació del primer matrimoni, havia estat qui l'havia retinguda a la terra quan no tenia res ni ningú on aferrar-se. I Silvestre perquè és la seva oportunitat, la darrera oportunitat de viure, a la qual s'ha aferrat contra tot i contra tothom: «No; no; no te la mereixes, una dona com jo, que només hi és per tu, que es riu i s'ha rigut i es riurà sempre de tot lo que en parlen, perquè al casar-se per segona volta, va ser núvia com encara no ho havia mai sigut; perquè és boja..., sí, boja, sí; l'estimar tant com jo estimo és bogeria.» Però les seguretats que s'ha construït reposen sobre uns falsos fonaments («Jo lo que veig és que mai se troba lo que un voldria. Ara no em mancaria res per a ser ditxosa, i, veieu?... , tampoc ho sóc») i l'amor de Silvestre no correspon a la força del seu: s'ha

8. *Ibidem*, p. 133.

deixat portar i ho ha fet, més o menys inconscient, perquè així era a prop de Mariagneta. Ella intueix alguna cosa i, per això, sabent que la filla s'ha sentit inclinada pel Noi Labast, n'orquestra el prometatge.

Silvestre, d'acord amb allò que deixa entendre el seu nom, és «cepat i d'aspecte forçut», «feixuc tot ell», amb un «cabell abundant que li ombreja el front». És, doncs, en l'imaginari de l'autor, un personatge que personifica la masculinitat però que, malgrat aquesta primera descripció, en el desenvolupament de l'obra demostra que té molt poc de primitiu. De fet, més enllà dels impulsos que el mouen a oposar-se al casament de Mariagneta amb el Noi Labast, més enllà de l'enfrontament entre ells dos i fins i tot enmig de la situació que desencadena l'explicitació de l'amor amb Mariagneta, té una consciència moral prou aguda i és capaç d'analitzar els seus sentiments amb precisió. Res, doncs, de primitiu. Topa, però, amb el domini del femení: primer, el de Mariagna, que l'aclapara i el domina. I, després, amb el de Mariagneta, en la ment de la qual ha ocupat l'espai del Noi Labast. I, permeteu-me, topa amb ell mateix. Perquè, en tots ells, voluntat, consciència i sentiments lluiten cadascun per la seva banda: l'un se sent pres pels mals esperits, l'altra se sent dominada per les pors i les incerteses, l'altra pel somni. En un carreró sense sortida, tràgic. Que exigeix la renúncia, l'expiació. De qui, però? Silvestre està disposat a renunciar a la noia i, si cal, acollir-se a la mort. Mariagneta, però, sap que ell és feble –tot i que ha superat, en el segon enfrontament amb el Noi Labast, l'estigma de la covardia– i la renúncia, en ell, seria demostració de feblesa. Ella reclama viure el present, trencar amb les convencions morals: «Sempre la mare! Ja no la puc mirar com a tal en el punt en què sóc de bogeria. Si la mare és boja, també ho és la filla: i més, més que ella.» I afegeix, encara: «Tu no m'estimes com jo; tu ja t'has fet a viure amanyagat, i et fa mandra de pensar en el que pot venir.»

Podem parlar del sentit de la culpa, de la necessitat d'expiació, de la necessitat de redempció a través del sacrifici i de la mort? Podem, en altres mots, veure en Mariagna una mena de Fedra obsedida pel jove Hipòlit i, doncs, culpable d'apropiar-se d'allò que ja no li pertany en contra de les lleis paternals, les de la societat que l'acusa? En la renúncia, en l'expiació final, hi ha un sacrifici tràgic o la voluntat redemptora? O cap de les dues coses? «Tot me semblen càstigs que rebroten, i jo diria que no me'ls mereixo pas. Sóc dolenta?», s'exclama. Simplement: per a Mariagna, la vida, sense Mariagneta i, sobretot, sense Silvestre, no té cap sentit. L'evidència del buit porta a la renúncia, però amb la renúncia Mariagna no redimeix res ni ningú. Càstig? Té raó Mariagna de queixar-se: és castigada sense ser “dolenta”, sense tenir el sentit de la culpa. I aquesta és la tragèdia. El silenci de Mariagna quan es veu traïda (un silenci que l'autor sobreescrui: «veu la mort a dos passos..., un pensament de gran enamorada la il·lumina») es concreta en els seus darrers mots: «vull que el teu mal no avenci; sents? (*Abraçant-lo.*) No ho vull; no

ho vull, que pateixis. (*A sa filla.*) Tu queda't i cuida'l.» Una renúncia voluntària, la mort per amor. Sense cap sentit de la culpa: simplement, amb l'assumpció voluntària del seu caràcter de víctima d'aquestes forces ocultes que menen les vides dels homes sense que ells puguin fer res per dominar-les. Emili Tintorer, el crític de la revistat *Juventut*, en parlava com «acte d'abnegació, de gelos i de desesper», tot alhora. I continuava: «Aquest és el drama d'Adrià Gual que ens corprèn per la veritat psicològica dels personatges i de les passions. No es tracta aquí d'un drama d'idees, ni de tesis: és un drama de cor, passional, intensament passional, i escrit amb la sinceritat de l'artista que sorprèn la vida. No es tracta d'un drama fet amb patró, amb finals d'efecte rebuscats, amb escenes d'entreteniment i de color, amb frases enginyoses o imatges brillants: és un drama senzill, concret, que esclata de prompte dominant-ho tot, ofegant-ho tot, com en un somni en què la reflexió està condormida.» La seva conclusió era: «En Gual ha fet un drama passional que per sa veritat psicològica, per la violència i humanitat de les passions en lluita, per la sobrietat de son desenrotlló i lo gràfic de son diàleg, i sobretot per la sinceritat amb què ha sigut escrit, pot posar-se com a model en son gènere i citar-se com una de les millors obres, sinó la millor, que ha produït la moderna dramàtica catalana.»<sup>9</sup>

Carles Batlle ha explicat amb molta precisió el procés i les variants que *Misteri de dolor* ofereix en relació amb el desenvolupament escènic del drama: «Primer de tot, l'autor el presenta acuradament seguint el model suggestiu propi del *drama de món*, el model establert a *Silenci*. Cal que el públic tingui intuïcions, que es faci preguntes, que construeixi hipòtesis. Per entendre'ns, al moment d'*explicitació* (un moment que ha estat retardat al màxim), el públic no només ha de *saber*, sinó que ha de *confirmar*. L'efecte, aleshores, es multiplica: es vetlla perquè l'espectador accedeixi als conflictes interns del personatges, però també es garanteix que hi accedeixi, més que no pas per una anunciació simple, per un reconeixement sensible.»<sup>10</sup> Aquest plantejament obre el camí cap a l'anàlisi psicològica i moral. Continua Batlle: «La dualitat constant entre el desig i el deure, entre l'instint i la raó, fa que tots tres arribaven a ocultar-se o a negar-se coses fins i tot a ells mateixos. Els seus actes i els seus mots revelen, progressivament, una gran complexitat psicològica. Gual supera, doncs, la concepció *estàtica* del drama íntim maeterlinckià; però no tant renunciant al seu valor atmosfèric, sinó compatibilitzant aquesta propietat amb una nova funció: la funció de *detonant* de conflictes que li confereix el model ibsenià.»<sup>11</sup> Dedueix, d'aquí, la importància que tenen a l'obra els parlaments i els silencis. I apunta fins i tot una certa similitud del tancament de l'obra amb *Interior*, de Maeterlinck.

9. Emili Tintorer, «Teatres. Misteri de dolor, Paraula de rei», *Juventut*, V, núm. 207 (28-I-2004), p. 69.

10. Batlle, *Adrià Gual (1891-1902)*, p. 488.

11. Batlle, *Adrià Gual (1891-1902)*, p. 489.

I s'ha referit, també, a la sèrie de paral·lelismes que es podien establir entre *Misteri de dolor* i *Terra baixa*.<sup>12</sup> O amb altres obres de Guimerà. En tots dos, Guimerà i Gual, hi ha «l'intent d'oferir amb la tragèdia un substrat digne al teatre català.» Insisteix en aquesta qualificació de «tragèdia», que justifica, en relació amb el *Misteri de dolor*, «per l'acceptació del fat, el reconeixement de la culpa, l'assumpció del sofriment i l'expiació mitjançant el sacrifici», al costat de «la potencialitat emotiva del drama íntim». Estiguem o no d'acord amb aquesta lectura (tal com he dit, crec que al text el reconeixement de la culpa no hi és), el cert és que Adrià Gual va potenciar els paral·lelismes amb Guimerà quan va dirigir la versió cinematogràfica del *Misteri de dolor*, el 1914. Segons la descripció que en fa Carles Batlle,<sup>13</sup> Silvestre és convertit en una mena de contrafigura de Manelic i el Noi Labast, de l'amo Sebastià, mentre Marta es desdobla es les dues dones, Mariagna i Mariagneta. Silvestre baixa a la plana, a un aplec, per consell d'un pastor que s'anomena Tomàs, com l'ermità de *Terra baixa*, i s'enamora de Mariagna, amb qui acabarà casant-se, mentre el prometatge de Labast amb Mariagneta es trenca i ell es converteix en el portaveu de la societat que els rebutja i condemna. Sembla que el sentit de la culpa, per part de Mariagna, és més explícit que a l'obra teatral (suposant que a l'obra teatral hi sigui). En tot cas, potser aquesta versió fílmica demostra una cosa: que escriure drama o tragèdia a Catalunya obliga a tenir en compte el mestratge, la força, de l'obra d'Àngel Guimerà. I reconèixer un mestratge, escriure dins d'una tradició, no menysvalora qui ho fa. Al contrari: li dona l'arrelament que necessita tota creació artística com a fet de cultura.

Arrelament i, també, voluntat d'universalisme. El *Misteri de dolor* reuneix les dues característiques. Potser per això va ser una peça que ha anat tenint derivacions posteriors. En el cinema, en la versió, ja esmentada, que va fer-ne el propi Adrià Gual el 1914, conservada només fragmentàriament. I, sobretot, perquè va ser el punt de partida d'una obra de gran èxit d'un autor castellà que havia col·laborat amb el Teatre Íntim. Em refereixo a *La Malquerida* (1913), de Jacinto Benavente. És tan evident la dependència, que en més d'una ocasió s'ha parlat de plagi. Cal dir, però, que Benavente, contràriament al que fa Gual, potencia el elements melodramàtics i centra la tragèdia en la gelosia d'Esteban, el marit que vol impedir, fins amb l'assassinat, el casament de la noia, Acacia, la «malquerida». A més, allò que en Gual pertany al desconegut, al domini del subconscient que xoca amb la dimensió moral de l'home, en Benavente es fa del tot explícit. Obté, així, un efectisme que explica l'èxit popular de l'obra. La diferència d'acollida té el seu paral·lel en les versions cinematogràfiques, gairebé simultànies, dels dos drames. Miquel Porter ho atribueix a la diferència de plan-

12. Batlle, *Adrià Gual (1891-1902)*, p. 489-492.

13. Batlle, *Adrià Gual (1891-1902)*, p. 489-492.



tejaments: mentre Gual, amb més profunditat psicològica, «insisteix massa, per a la mentalitat de l'època, en troballes de tipus estètic», Ricard Baños, el director de *La Malquerida*, «té el do del dinamisme, amb tota la riquesa emocional que comporta un ritme mogut.»<sup>14</sup> Tanmateix, siguin quins siguin els resultats en el teatre i en el cinema, cal reconèixer en Gual una lluita constant per a la construcció d'un teatre popular digne, profund i sincer.

### **Per a més llegir**

#### **Obres d'Adrià Gual**

Adrià Gual, *Misteri de dolor*, dins Mestres, Iglésias, Gual, Vallmitjana, *Teatre modernista*, Barcelona: Edicions 62 i "la Caixa", 1982.

Adrià Gual, *Misteri de dolor precedit de Donzell qui cerca muller i Antologia poètica*, Barcelona: Editorial Selecta, 1949.

Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Editorial Aedos, 1960.

#### **Bibliografia sobre Adrià Gual**

Avel·lí Artís, *Adrià Gual i la seva obra*, Mèxic D.F., Col·lecció Catalònia, 1944.

Carles Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Institut del Teatre-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

Carles Batlle i Jordà, Isidre Bravo i Jordi Coca, *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*, Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1992

Hermann Bonnín, *Adrià Gual i l'Escola d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona: Dalmau Editor, 1974.

Hermann Bonnín, *Adrià Gual i l'Escola d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona: Dalmau Editor, 1976.

Enric Gallén, «La represa del Teatre Íntim als anys vint», *Els Marges*, núm. 50, juny de 1994, p. 120-125.

Guillem-Jordi Graells, *L'Institut del Teatre 1913-1988. Historia gràfica*, Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1990.

Miquel Porter Moix, *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1897-1916)*, Barcelona: PPU, 1985.

Marisa Siguan, «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de Gerhart Hauptmann a Catalunya», dins *Homenatge a Antoni Comas. In Memoriam*, Barcelona: Facultat de Filologia, 1985, p. 435-446.

14. Miquel Porter Moix, *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1897-1916)*, Barcelona: PPU, 1985, p. 64.