

## La influència de *Somni d'una nit d'estiu* de William Shakespeare en *La santa espina* d'Àngel Guimerà

Maridès Soler

### Shakespeare i Guimerà

Els drames guimeranians van conèixer d'entrada un gran èxit dins el panorama teatral català de finals del segle XIX i principis del XX. Adrià Gual va dir en certa ocasió (1960: 23) que abans de Guimerà (1845-1924) no hi havia hagut teatre català i certament es podria dir també el mateix, si bé amb certes restriccions, de Shakespeare (1564-1616). Efectivament, si es volgués comparar un dramaturg català amb Shakespeare, Guimerà és l'únic que presenta un format i una obra semblant.<sup>1</sup> Després de l'estrena de *Gal·la Placídia* (1879), alguns crítics ja van parangonar-lo amb el dramaturg anglès i, després de *Judith de Welp* (1883), Dolors Monserdà en *La ilustración de la muger* [sic] (Barcelona, 21-I-1884) va comentar «no vacilamos en hacerle justicia de decir que está a la altura de las mejores tragedias de Shakespeare» (citat a Bacardit, 2009: 214).

En la revista *Catalunya-París* (2, 13, gener, 1904, 4), Joan Pérez-Jorba va recórrer també a aquesta comparació en el seu article: «Comentant a n'en Guimerà», on equiparava el sentit tràgic de Guimerà amb el de Shakespeare, ja que considerava que tenia el «do eminent de la tragèdia», bo i concloent: «l'home, en les obres de Shakespeare i en les de Guimerà, pren la plaça de la fatalitat, i d'aquest modo s'humanitza la tragedia, que només resulta, en dits autors, de la lluita de les passions i de les voluntats. Vet aquí un progrés. L'home és víctima dels seus desordres morals quan no també, dels actes de les persones que'l rodejen; això ens ofereix en Guimerà

---

<sup>1</sup> En la seva tesi doctoral Ramon Bacardit (2009) ha tractat extensament la influència de Shakespeare i Schiller en l'obra guimeraniana, sobretot en *Gal·la Placídia*, *Judit de Welp*, *El fill del rei*, *Mar i cel*, *Rei i monjo*, *La boja*, *L'ànima morta*, *Jesús de Nazaret*, *Per dret diví*, *Andrònica*, *El camí del sol* i *Indíbil i Mandoni*.

en ses obres, que l'espai no em permet estudiar detingudament» (citat a Bacardit, 2009: 314: nota 831). Curet (1967: 233) remarca també que entre Guimerà i Shakespeare existeix un cert parentiu, el qual «no naixia d'una tendència imitativa sinó d'una germandat creada per la sang [...] La semblança entre ambdós poetes, salvant les distàncies que es vulguin, és la que hi ha entre dos homes d'elevat pensament, amb la seva autèntica i pròpia personalitat, dins de la seva relativa coincidència.»

Alguns van arribar tan lluny com per titllar-lo de «Shakespeare català» (Miracle, 1978: 17). D'aquí que podria ser comprensible que, després d'aquestes comparacions i després d'haver estat candidat al premi Nobel (1904), Guimerà cerqués més o menys conscientment inspiració en el dramaturg elisabetà.<sup>2</sup> Segons Caravaca (1933: 94), Guimerà admirava a Shakespeare sens límits i el considerava el seu ídol, tot dedicant-li un sonet en ocasió del tercer centenari de la seva mort (Guimerà, 1978: 1433-34).

Si comparem el conjunt de l'obra d'ambdós autors, a primera vista es pot constatar que ambdós compten amb una obra molt extensa, la qual abasta una àmplia gamma de temes i gèneres (drames, comèdies i poemes), és a dir comprèn totes les facetes del ser humà sota diverses perspectives. Shakespeare va escriure 39 obres entre tragèdies, comèdies i drames i 154 poemes, mentre que Guimerà té en el seu haver 43 peces,<sup>3</sup> de les quals, llevat tres farses curtes, només una és una comèdia: *La santa espina*, i 120 poemes publicats a les *Obres completes*, 2. Ambdós dramaturgs van dedicar-se a les tragèdies històriques, les quals no es basaven en fets estrictament històrics, la

---

<sup>2</sup> Guimerà en una carta (entre gener i mars del 1898) des de Madrid a la família Aldavert mostra el seu interès envers la literatura anglesa quan demana a l'Adriana que li enviï una llista de les obres de Dickens, que ja té, perquè a Madrid les podia comprar totes (Guimerà, 1978: 1489-1490). Tanmateix és de suposar que Guimerà no sabia anglès, encara que no ho esmenti explícitament, però sí en una carta a LeBorne comenta que no coneix el francès (Guimerà, 1978: 1495).

<sup>3</sup> Sense comptar tres obres inèdites: *La mitja cana*, la seva primera obra mai publicada ni representada (comèdia d'embolics en vers, 1870) (Bacardit, 2009: 182), *El món blau* (inacabada) (Bacardit, 2009: 341) i el monòleg *El petó*, mai publicada i avui introbable (Fàbregas, 1970: 41, nota 9).

qual cosa els permetia d'influir en la trama sense estar lligats a fets verídics i donava entrada a què la fantasia intervingués en el desenvolupament dels esdeveniments, per exemple *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Romeo i Julieta* o *Cymbeline* de Shakespeare o *Gal·la Plàcidia*, *Judit de Welp*, *Andrònica* o *El camí del sol* de Guimerà. Més tard, però, Guimerà va trobar la seva vessant més genuïna en els drames rurals. En les seves obres el dramaturg anglès va saber combinar a la perfecció l'òptima unió entre el sublim i el grotesc, la qual cosa dóna com a resultat el drama veritable, ja que pinta la vida real (Hugo, 1967: 417-426) i certament aquesta mateixa unió també es troba ben reeixida en *La santa espina*.

La primera referència de la representació d'una obra de Shakespeare a Barcelona és la d' *Othello* (1802), traduïda a partir d'una versió francesa de Jean-François Ducis (1733-1816) (Bacardit, 2009: 97) i el 1816 va seguir *Romeo i Julieta*.<sup>4</sup> La publicació de la *Biblioteca popular dels grans mestres* va ser el «primer intent de popularitzar l'obra shakespeariana a casa i sobretot d'haver insistit en les comèdies –que constitueixen la meitat de les obres traduïdes–, les quals [...] haurien estat poc menys conegudes del gros públic que sols consideraven Shakespeare com l'autor de grans tragèdies» (Gallén, 1986: 385). Per la seva part, Curet (1967: 195) constata que des de començaments del segle XX van ser traduïdes 24 obres de Shakespeare al català en diferents versions i traductors<sup>5</sup> mentre que de Molière n'eren una trentena. Tanmateix segons Bacardit (2009: 106), la repercussió de Shakespeare a Espanya es concentra en la darrera trentena del segle XIX i el seu influx fou essencialment epidèmic. A inicis del segle XX, Shakespeare dominava el teatre català i Guimerà era l'únic referent autòcton, que es podia comparar amb el dramaturg

---

<sup>4</sup> En la segona meitat del s. XIX Shakespeare fou molt representat i traduït al castellà (Bacardit, 2009: 101-106).

<sup>5</sup> J.M. de Sagarra va traduir la majoria de les obres de Shakespeare, si bé més que traduccions eren adaptacions (Curet, 1967: 573). Quant a les traduccions de Shakespeare al català, cal esmentar Buffery, Helena (2010): *Shakespeare en català: traduir l'imperialisme*.

anglès (Bacardit, 2009: 313-314). La tragèdia *Mar i cel*<sup>6</sup> presenta forces reminiscències de *Romeo i Julieta* (Fàbregas, 1971: 54; Curet, 1967: 233) i, si continuem buscant paral·lelismes, es podria trobar que *El fill del rei* fa pensar en algun moment en la figura del rei Lear i el personatge bord de *L'ànima morta* recorda a *Ricard III* (Bacardit, 2009: 259-260) i a *El rei Lear* (Curet, 1967: 233) així com també l'escena dels enterraments de *Jesús que torna a Hamlet*. En la seva introducció a *Gal·la Placídia*, Guimerà (1975: 25) s'alinea ell mateix en la fila d'escriptors tràgics com Shakespeare, Schiller, Víctor Hugo i Ventura de la Vega.

### ***La santa espina i Somni de nit d'estiu***

Guimerà havia traspasat el zenit de la seva carrera com a dramaturg quan va escriure *La santa espina* (SE); tenia 61 anys (1907) mentre Shakespeare en tenia 31 (1595/96) i es trobava en plena joventut quan va representar *Somni d'una nit d'estiu* (SNE). Si bé SNE és típic del teatre elisabetà i SE presenta trets del modernisme<sup>7</sup> i realisme, no obstant això s'hi poden detectar molts paral·lelismes i influències de l'obra shakespeariana. Si, com hem vist més amunt, molts crítics ja han fet ressaltar la influència shakespeariana en l'obra guimeraniana, al meu parer, és en SE, on apareix més clarament, sobretot de SNE. Shakespeare té en el seu haver més comèdies que Guimerà, moltes de les quals, a més de SNE, també han influït més o menys en SE, per exemple *Les alegres comares de Windsor*, *La tempesta* i *Nit de reis* i també algunes tragèdies, si bé amb menys impacte: *Macbeth* i *Romeo i Julieta*. Encara que SNE va ser traduït al català per Josep Carner el 1908, o sigui després de l'estrena de SE, no obstant això és de suposar

---

<sup>6</sup> Beese, Jörg (2007:8-9) va titular «Romeo & Julia auf dem Meer» la seva crítica del musical *Mar i cel* (en alemany) de Dagoll Dagom en les temporades del 2006-07 i del 2007-08 a l'Opernhaus de Halle.

<sup>7</sup> V. Soler, Maridès (2012): «Un somni de festa modernista: “*La santa espina*” d'Àngel Guimerà».

que Guimerà ja el coneixia en versió castellana,<sup>8</sup> l'èxit de la qual devia influir en la decisió de traduir-la al català. SE sobresurt de tota l'obra guimeraniana com a única comèdia, si bé cal observar que és curiós que per una de les seves obres més catalanistes i nacionalistes, Guimerà vagi triar el gènere de comèdia, que ell va subtitular de rondalla.<sup>9</sup>

Mentre que actualment SNE es representada encara molt sovint en tots els teatres del món, SE ha passat completament a l'oblit llevat d'algunes de les seves cançons més famoses (la sardana de *La santa espina* o *És la cançó més sentida*). Tanmateix en la seva època, SE havia estat molt representada i, igual que SNE (Holland, 1995: 1), també a les escoles (Curet, 1967: 589). Durant molts segles, SNE s'oferia només parcialment, segons el públic a qui s'adreçava, ja fossin menestrals o nobles.

Abans d'entrar en detall en l'estudi d'ambdues obres, cal recordar de passada el paper de la música. En SNE és esmentada explícitament quan el Bottom demana música de «the tongs and bones» (4.1.29), per la qual cosa segueix a continuació «a rural music»; després de la reconciliació, la Titania i l'Oberó ballen junts «a still music» (4.1.82; 84) i els quatre amants es desperten el matí al so dels corns de cacera del Teseu i els seus acompanyants. A més d'aquesta música inclosa en el text, se suposa, com era corrent en aquella època, que un llautista o un altre músic tocava a discreció a dalt de l'escenari música de l'època. En la posterioritat, molts compositors al llarg dels segles l'han musicada, sent coneguda sobretot en l'actualitat la música de Mendelssohn-Bartholdy, especialment l'obertura i la marxa nupcial,<sup>10</sup> la qual Peter Brook va introduir com a burla en el «casament» de la Titània i el Bottom

---

<sup>8</sup> En la seva correspondència Guimerà no esmenta mai explícitament de què hagués assistit a alguna representació de Shakespeare, si bé resulta obvi que, com a persona teatral, les coneixia.

<sup>9</sup> Segons J. Coromines (DECAT), «rondalla» és un mot peculiar del català antic d'origen incert. Té diferents accepcions, que van des de contes per a infants i joves fins a faula, història divertida poc seriosa o novel·leta.

<sup>10</sup> Entre altres òperes cal destacar les de H. Purcell, *The Fairy-Queen* (1692) i B. Britten, *A Midsummer Night's Dream* (1960).

(Holland, 1995: 72, nota 3). En la temporada 1908-1909, SNE va representar-se dotze vegades en el teatre Novetats amb la partitura completa de Mendelssohn-Bartholdy i amb una orquestra de 70 professors dirigits per Pahissa; curiosament també en la mateixa temporada hi havia en cartellera *La Baldirona* de Guimerà (Curet, 1967: 365). SE fou musicada per Enric Morera, el qual va titular-la de sarsuela i va introduir també una marxa triomfal i una marxa nupcial, la qual cosa podria dur a pensar que va inspirar-se probablement en SNE.

### **Personatges**

En ambdues peces hi ha molts personatges: en SE, 31 actors, entre els quals hi ha tres solistes, que canten, a més els cors, per la qual cosa les representacions no van cobrir mai els gastos i en SNE, 23 actors més els comparses. Els personatges principals de la SE són dues parelles, una de real, el Gueridó,<sup>11</sup> un personatge còmicgrotesc, i la Maria, una pubilla, i una de fantàstica, el príncep Arnolt i la sirena Rosa Vera.<sup>12</sup> En SNE l'actor còmic per excel·lència és el teixidor Bottom, un personatge secundari al costat de sis parelles, dues de reals: Hèrmia - Lysander i Helena - Demetrius, una de mítica, Teseu i l'amazona Hipòlita, i una altra de mitològica, Oberó i Titània.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Segons l'Oficina d'Assessorament del IEC el nom de Gueridó en forma masculina és una invenció de Guimerà. Tradicionalment «Garidó» (i «Garideta») és el diminutiu de Margaridó (Margarideta), és a dir un nom femení. Tanmateix en la rondalla popular «En Garidet geperudet» es troba també una variant masculina (Amades, 1979: 457). Aquest diminutiu podria ser també una al·lusió críptica del nom de la seva mare Margarida Jorge.

<sup>12</sup> Malgrat tractar-se d'una comèdia no és corrent, com aquí que el Gueridó, el personatge principal, sigui còmic, sinó que, al sumum, serà tragicòmic com el Manelic; en *Les alegres comares de Windsor* de Shakespeare trobem també el Falstaff com a personatge principal còmic, si bé ja havia aparegut abans a *Enric IV* com a personatge secundari seriós.

<sup>13</sup> És probable que el nom de Titània vagi inspirar amb una metàtesi el de Titaina de l'obra amb el mateix títol de Guimerà.

En la literatura, sobretot en el teatre, els noms denoten sovint la posició social del personatge, per exemple en SNE tots els noms dels menestrals, els quals volen fer una representació teatral en honor de les noces de l'Hipòlita i del Teseu, tenen noms corrents, com per exemple Peter Quince, Francis Flute, Tom Snout, Snug, Robin Starveling i Nick Bottom.<sup>14</sup> En SE, al costat del noms comuns de Maria i més vulgar de Gueridó, la parella mítica presenta noms més refinats (Arnolt i Rosa Vera) i, quan la Rosa Vera es disfressa de patge, prendrà el de Dardell amb regust medieval.<sup>15</sup>

D'altres personatges importants de SE són les bruixes i bruixots, els quals en el seu aquellarre, presenten certs connotacions amb les bruixes de *Macbeth*, si bé aquestes no tenen cap nom propi i s'anomenen senzillament: *Witch 1*, *Witch 2* i *Witch 3*. En SNE, la reina Titània va acompanyada de les *fairies*, les quals són sers sobrenaturals del folklore anglès.<sup>16</sup> Normalment se les representa de tamany

---

<sup>14</sup> Quant a l'etimologia d'aquest cognom, la majoria dels crítics no veuen cap associació amb les natges (Holland, 1995: 147, nota 16), sinó més aviat, amb l'aspi per debanar les madeixes com a al·lusió al seu ofici de teixidor.

<sup>15</sup> Moltes protagonistes shakespearianes, per exemple la Viola de *Nit de reis*, la Rosalind de *Al vostre gust* i la Júlia de *Els dos gentilhomes de Verona* són travestis. El fet de què una noia es disfressa de patge per estar al costat del seu amant data de la història de Felismena i don Felis de la *Diana* de Jorge de Montemayor. Shakespeare va utilitzar per primera vegada aquest estratagema típic de les comèdies d'embolics en la Júlia de *Els dos gentilshomes de Verona* (ca 1590). A diferència de SE, els amants shakespearians desconeixen que el seu patge és la seva exestimada disfressada.

<sup>16</sup> En aquest punt cal dedicar un petit excurs sobre les *fairies* del folklore anglès, les quals apareixen també en la literatura, per exemple en Peter Pan. S'acostuma a equiparar-les a les fades, les quals etimològicament també procedeixen del llatí «fata», encara que no és exactament el mateix. En general, són generoses i fan regals, si bé a vegades també dolenteries arribant a vegades tan lluny com per a substituir una criatura per una altra. En la seva traducció de SNE al català, Carner emprà «follets», tal volta se'ls anomena «elfs» i en castellà «duendes». Segons el text, està previst que cantin i ballin per fer adormir la Titània (2.2.9-32), però sovint els directors ho aprofiten per introduir-hi escenes de ballet acompanyades de cants (Holland, 1995: 25).

minúscul<sup>17</sup> i sovint són bisexuals, d'aquí que Shakespeare els ha donat noms èteris i delicats: *Peaseblossom* (flor de pèsol), *Mote/ Moth* (arna), *Cobweb* (teranyina) i *Mustardseed* (llavor de mostassa). D'aquest noms trobarem certes reminiscències en els de les bruixes i bruixots de SE (*Vespa*, *Teranyines*), els quals encara que no siguin minúsculs ni èteris, sinó, pel contrari, grotescs i ordinaris, posseeixen la facultat de canviar de sexe a plaer, per la qual cosa Guimerà sempre parla de «bruixes i bruixots». Mentre que en SNE apareixen quatre *fairies* amb nom i dos sense, en SE són sis bruixes i cinc bruixots i, encara que en el repertori, Guimerà els divideix entre homes i dones, molts estan dotats de noms ambivalents. Així les bruixes s'anomenaran *Pa-i-ceba*, *Vespa* (=Mothe), *Cigonya*, *Apagallums*, *Teranyines* (Cobweb) i *Secallona*; els bruixots respondran amb els noms de *Babarotes*, *Cercapous*, *Tallanassos*, *Pegadolça* i *Ficatitxes*. Malgrat les seves accions malèfiques, les bruixes i els bruixots, volen fer feliç algú un cop a l'any (Guimerà: 1009)<sup>18</sup>, que serà en el precís moment, en què descobreixen el Gueridó. Un altre personatge sobrenatural de SNE és el Robin Goodfellow, que és un «puck», un nom genèric per definir diables petits. Igual que les bruixes i bruixots de SE poden canviar d'aparença: «Té tan aviat són dones com homes» (Guimerà: 1034) i també el Puck pot transformar-se en: «a filly foal, a roasted crab, a three-foot stool» (2.1.45-52) o en «a horse, a hound, a hog, a headless bear, sometimes a fire» (3.1.103-104). El Bottom tracta les *fairies* de la Titània com si fossin personatges nobles, així demana amb exageració elegant, però ridícula, el nom d'una d'elles: «I cry your worships mercy, heartly. –I beseech your worship's name [...] I shall desire you of more acquaintance, good Master Cobweb» (3.1.170-174). Per la seva part, el Gueridó preguntarà amablement a un bruixot: «Com està? Ha descansat? (Allargant-li la mà que en Babarotes no pren.)» (Guimerà: 1032) i més endavant interpel·larà servilment el capdavanter: «Senyor Babarotes: miri'm de pertot si és

---

<sup>17</sup> Varien de tamany, el qual va des d'una persona normal fins a una formiga (Holland, 1995: 23).

<sup>18</sup> Totes les citacions de *La santa espina* procedeixen de Guimerà, *Obres completes*, 2 (1978), el qual a partir d'ara es farà referència sense l'any d'edició.



servit.» A la qual demanda el Babarotes li contestarà amb la incongruència estrambòtica: «Ja t'he mirat; que jo encara que no miro, miro» (Guimerà: 1033).

### **Estructura**

Tant la Maria com l'Arnolt, personatges de cada una de les dues parelles pertanyent a diferents capes socials, desapareixen molt aviat de l'escena, per no tornar a comparèixer fins al final, on es reuniran de nou amb llurs parelles. D'aquí que, en el fons, el Gueridó i la Rosa Vera són els únics protagonistes principals. També en SNE, després de la seva aparició en el primer acte, el Teseu i l'Hipòlita s'eclipsen de l'escenari sent substituïts per l'Oberó i la Titània, com a representants de la classe social alta.<sup>19</sup> Es podria dir que l'Oberó substitueix el Teseu mentre que el Gueridó substitueix de fet l'Arnolt.

Ja a primera vista crida l'atenció que ambdues obres presenten unes estructures afins amb una trama heterogènia molt complexa, on és poden trobar certs paral·lelismes sempre tenint en compte la diferència de lloc i de temps. Es tracta d'unes comèdies d'embolics, en les quals succeeixen metamorfosis/disfresses emmarcades en un ambient fantàstic amb influència de tradicions clàssiques, mitològiques i populars.<sup>20</sup> En el fons, un tema que poc s'adapta amb la tònica dominant del teatre guimeranià, però sí en la de Shakespeare, el qual ja s'havia dedicat abans a comèdies d'embolics, si bé tampoc no

---

<sup>19</sup> En SNE aquests personatges no coincideixen mai a l'escenari, per la qual cosa les companyies teatrals petites ho aprofiten per tal que dos actors representin els quatre personatges.

<sup>20</sup> Segons el context de l'obra, l'acció de SNE dura quatre dies i tindria lloc el primer de maig (1.1.165-167; 4.1.131-132), si bé d'acord amb el títol de la peça, la nit d'estiu s'associa més aviat amb la revetlla de sant Joan, la nit més curta de l'any, la qual la superstició popular atorga tota mena d'encanteris; se suposa que Shakespeare va barrejar expressament aquestes dues diades, ja que se celebraven de manera semblant. Segons Bloom (1999: 150), aquesta data no cal interpretar-la al peu de la lletra, sinó que pot fer referir-se molt bé a qualsevol nit d'estiu. En SE comença amb la vigília de la Mare de Déu d'Agost i s'acaba al cap d'un any just.

amb tanta presència mitològica. SE recorre més a una mitologia modernista basada sobretot en el folklore popular i en escenes de corts medievals, mentre que SNE presenta personatges de la mitologia clàssica. SNE té una trama més complicada que SE, si bé en el següent quadre es poden veure ja a primera vista alguns paral·lelismes estructurals d'ambdues peces:

SE	SNE
A. personatge mitològic: la sirena Rosa Vera	A. personatges mitològics: Oberó i Titània
B. parella real: Gueridó i Maria; més tard: personatges simbòlics: rei "Arnolt" (Gueridó) i reina Maria	B. parelles reals: Hèrmia i Lysander, Helena i Demetrius; personatges mítics: Teseu i Hipòlita
C. el príncep Arnolt i els seus nobles	C. nobles atenencs
D. pagesos, veremadors	D. menestrals
E. bruixes i bruixots	E. <i>fairies</i> , Robin/Puck
F. pirates <sup>21</sup>	F. –
G. indret: Mas dels Magraners, costa, illa, cort, Catalunya, (Mas dels Magraners)	G. indret: cort d'Atenes, bosc, cort

Ambdues obres giren entorn de l'amor i el casament de dues parelles en SE i de tres en SNE. A més en Guimerà, s'accentuen dos temes nous propis d'aquella època a Catalunya: religiositat i catalanisme. L'argument d'ambdues es mou en tres plànols ben diferenciats: el dels rústecs, el mitològic i el fantasiós, els quals se succeeixen els uns amb els altres i àdhuc s'interfereixen, la qual cosa comporta que en l'escenari tinguin lloc canvis d'escenes molt ràpids. En principi, les capes socials no es barregen, però en SNE unes gotes

<sup>21</sup> Guimerà ja havia fet sortir pirates com a protagonistes en *Mar i cel*. El panegíric de Catalunya, que el capità dels pirates fa al Gueridó, presenta certes reminiscències del de la Clenarda sobre la terra valenciana de la *Diana enamorada* (1564) de Gil Polo.

màgiques contribueixen a què el Bottom, un menestral disfressat amb un cap de ruc, esdevingui l'amant de la reina Hipòlita<sup>22</sup> i en SE, a través d'un sortilegi, el Gueridò, un pobre bover, es converteixi en rei. Així, igual que els abracandaris acataran el Gueridó, els follets ho faran amb el Bottom.

El motor principal del desenllaç de la trama rau senzillament en què en SNE el pare de l'Hèrnia no vol que aquesta es casi amb el Lysander. Per la seva banda, en SE els pares de la Maria tampoc volen el Gueridó, i la Maria, per la seva part, d'antuvi també el rebutja. El Gueridò és acomiadat i marxa de la masia anant a parar, igual que els amants shakespearians en un escenari màgic, on tindran lloc successos sobrenaturals. L'oposició paterna d'ambdues peces recorda a *Romeo i Julieta*; sobretot la famosa escena, on la Julieta no vol acceptar que la nit ja s'hagi acabat: «Wilt thou be gone? It is not yet near day. It was the nightingale, and not the lark» (3.5.1-2) presenta certs paral·lelismes amb la reticència de l'Arnolt d'admetre que ja es fa de dia: «Rosa Vera: Mira a l'Orient. Que trist és separar-nos: i ja l' instant arriba! / Arnolt: No encara, no que la claror no espunta. / Rosa Vera: Sí, que s'acosta el dia. T'estimo el meu Arnolt; jo et vull per sempre!» (Guimerà: 1025).

Després que el Gueridó és acomiadat, va a parar a la costa, on primer observa d'amagat l'aquellarre de les bruixes i bruixots fins que al final és descobert i obligat a prendre-hi part. L'Obero també escolta d'amagat la discussió entre l'Helena i el Demetrius i, encara que no és descobert, hi pren part activa per remediari el desconsol de l'atenenca a fi que al final cadascú quedi aparellat tal com desitjaven. Al final de SE, també la Rosa Vera farà de Celestina per tal que el Gueridó i la Maria es reconeguin i s'acceptin, bo i empenyent-los cap a les noces. Tanmateix el casament de l'Hipòlita i el Teseu, que és la base principal de la trama, passa tot seguit a segon pla igual que el de l'Arnolt i la Rosa Vera, que no té lloc durant el temps diegètic. Amb lleugeres variacions ambdues obres acaben en l'indret, on han començat, la qual cosa, com veurem mes endavant, dóna suport a la idea que tot ha estat un somni: el final de SNE tindrà lloc en el mateix

---

<sup>22</sup> L'escena dels amors entre la Titània i el Bottom-ruc recorda *Les metamorfosis* (l'ase d'or) d'Apuleu (10.20-23).

escenari del començament, en SE, no exactament, però el Gueridó i la Maria tornaran a la masia primigènica després d'haver tingut una «visió» de Catalunya.

### **Sortilegis / Metamorfosis**

Tractant-se d'una comèdia fantàstica la màgia i els sortilegis formaran part de l'acció influint en el seu desenvolupament. Shakespeare ja havia introduït abans elements màgics en algunes de les seves obres (*Macbeth*, *La tempesta*), ja sigui a través de personatges de la superstició popular com les bruixes o a través de la figura de un mag com Pròsper. Guimerà ja havia inclòs també bruixes i bruixots en *Les monges de Sant Aimant*, els quals a través de llurs malefics provoquen el tomb del curs de l'acció. Però, sobretot és en SNE i SE, amb motiu de la seva ambientació màgica, ja sigui en un bosc (SNE) o al costat del mar i més tard en una cort exòtica (SE), on es tracta més detalladament un món de fantasia amb personatges imaginaris, en el qual tenen lloc metamorfosis naturals i sobrenaturals. Els fets fantàstics i els encantaments venen sempre determinats per un tercer, el qual com un *Deus ex machina* –en SNE serà Oberó i en SE les bruixes i bruixots– distorsionaran el curs dels esdeveniments. El títol de la comèdia shakespeariana denota ja clarament que succeeix a la nit. Igual que les bruixes de *Macbeth*, que són esperits del vespre o de la nit (Garber, 1974: 68), les de SE també acostumen a fer llurs actuacions envoltades per la foscor. El segon, tercer i quart actes de SNE tenen lloc a la nit, mentre que en SE el quadre segon del primer acte (aquellarre), gairebé tot el segon acte i al final del tercer acte (trobada de l'Arnolt amb la Rosa Vera, metamorfosis) també transcorren en les tenebres. En el text guimeranià apareixen moltes al·lusions a la nit, per exemple: «Arnolt: La lluna es va apagar» (Guimerà, 1025) o toquen les dotze, quan les bruixes comencen l'aquellarre (Guimerà: 1008), bo i cantant la cançó «Que es faci enrera la nit / i vingui l'alba ben llesta / sobre el món adormit» (Guimerà: 1032) i també al final, quan la Maria fa un petó al Gueridó, comencen a tocar les dotze de la nit (Guimerà: 1032). Els sortilegis i

transformacions, que tenen lloc en ambdues obres, es podrien dividir en màgia blanca i màgia negra.

La màgia blanca és una màgia, que pretén curar malestars o donar suport a un desig, si bé desenvolupant-se dins un marc innocu. També les arts endevinatòries o els filtres d'amor pertanyen en aquests sortilegis. Totes aquestes accions apareixen sovint en la literatura i art, sobretot els filtres d'amor, els quals a més d'introduir un hàlit de misteri, són sovint la causa d'embolics, que influeixen en la trama, per exemple en *Tristan i Isolda*. En SNE les gotes de la "western flower love-in-idleness" (2.1.166-7), que el Puck i l'Oberó posen en els ulls dels dorments, contribueixen a què aquests s'enamorin del primer que vegin quan es desperten i també a què les capes socials baixes entrin en contacte amb les altes. L'escena còmica de la Titània, abraçada apassionadament al Botton, recorda en part a la de la Rosa Vera, la qual envolta també amb els seus braços l'Arnolt-palmera. A diferència de SE, els follets de SNE són benèfics i amb la seva comparença coadjuven més aviat a posar-hi una nota sobrenatural èter i gentil.<sup>23</sup> Gràcies a la santa espina, el ram de la Maria no es marcirà, la qual cosa ajudarà a què al cap d'un any els amants es puguin reconèixer i retrobar (Guimerà: 1043).

Les disfresses, com a part de les metamorfosis, juguen un paper important en el transcurs de l'acció en el pla real. Així el Gueridó, tot i que, contra la seva voluntat, es posarà els vestits del príncep Arnolt, per la qual cosa serà reconegut i acatat més tard com a rei de les Abacandàries (Guimerà: 1033;1036). I, quan al final és confrontat amb la Maria, aquesta no el reconeixerà d'antuvi, bo i associant-lo amb el rei d'espases de les cartes, que és l'únic personatge reial que ha vist de prop en la seva vida (Guimerà: 1043). Per la seva part, les bruixes i bruixots només pel fet de canviar-se de vestits esdevindran cavallers (Guimerà: 1034) mentre que la Rosa Vera es disfressarà de patge<sup>24</sup> (Guimerà: 1036) per poder estar alhora

---

<sup>23</sup> Molts directors ho aprofiten per introduir-hi un ballet amb aquests éssers sobrenaturals.

<sup>24</sup> A més de la disfressa de la protagonista de patge, sovint s'ha volgut veure també la influència de la *Diana* de Jorge de Montemayor (ca 1559) en SNE amb motiu dels personatges fantàstics, històrics i novel·lesc i, sobretot de

tant al costat de l'Arnolt-palmera com del Gueridó a fi de mirar de convèncer-lo de què s'enamori. Al final, quan tots els sortilegis s'han desfet, la sirena tornarà a comparèixer al costat de l'Arnolt vestida de marinera igual que en el segon acte.

En SNE, l'única disfressa és la del Bottom, quan el Puck li posa un cap de ruc per més befa per a la Titània. Tanmateix, aquell no és conscient de la disfressa i la reina tampoc el reconeix com a ruc, per la qual cosa més tard ambdós atribuiran aquesta vivència a un malson o a una visió. El Quince, un altre menestral, en veure el Bottom disfressat, exclamarà sorprès: «Bless thee, Bottom, bless thee! Thou art translated» (3.1.113).<sup>25</sup> Garber (1974: 69) veu també en aquesta transformació, una metàfora, mitjançant la qual es posa en evidència plàsticament la beneiteria del teixidor. De passada també s'esmenta que temps enrera l'Oberó havia pres diferents aparences per seduir dones (2.1.65-68).

La màgia negra, al contrari de la blanca, busca a cient perjudicar les persones. Mentre que en SNE no té lloc cap sortilegi malèfic, sí a SE, on coincideixen supersticions populars, màgia i religió, recolzades amb la por de l'infern, per la qual cosa la Rosa Vera/Dardell, que sap de la bruixeria, comunicarà a la Maria que el Gueridó és «un mal home, un condemnat de l'infern...» (Guimerà: 1047) i més endavant tornarà a recalcar: «Està condemnat a l'infern si no trenca l'encís que l'engrilla» (Guimerà: 1047). Per la seva banda, les bruixes i bruixots nouaran el príncep Arnolt i la seva cort, bo i transformant-los en palmeres, tot i que amb aquesta malifeta afavoreixen de retruc el Gueridó: «Fem-lo feliç! Fem-lo feliç!» (Guimerà: 1010). En l'aquelarre, amb reminiscències macbethianes (Guimerà: 1001;1010-1015), les bruixes i els bruixots acorden de premiar a algú, és a dir fer una bona acció. Per això, quan

---

l'efecte d'una aigua màgica, mitjançant la qual, quan els amants es desperten, s'orienten cap a la parella que els "correspon". Per la seva part, tant la *Diana* així com altres obres shakespearianes, van ser influïdes per les novel·les curtes de Matteo Bandello.

<sup>25</sup>Segons l'OED, «translate» tenia una altra semàntica a l'època de Shakespeare, entre altres: «to change in form, appearance or substance; to transmute, to transform» (citat a Lucking, 2011: 137-138).

descobreixen el Gueridó, se'ls ocorre de fer-lo servir com a substitut del príncep Arnolt i, de retruc, així es realitzarà la profecia de què si aquest s'enamora abans de ser rei, no ho serà mai. L'Arnolt, amb una visió gairebé profètica d'allò què sobrevindrà, ja havia anunciat abans a la Rosa Vera, que lluitarà per ella contra tothom, esmentant també explícitament: «contra els esperits malignes» (Guimerà: 1026). Adès i ara, afloren referències a éssers malvats propis de la religiositat popular, per exemple l'Arnolt dirà davant l'atac de les bruixes i els bruixots: «Això és l'infern» (Guimerà: 1029) i l'Urla, per la seva part, afegirà: «Diables són!» (Guimerà: 1029). Per la seva banda, el poder sobrenatural de les bruixes i bruixots és tal que només de proferir un desig, aquest es realitza tot seguit, per exemple només en dir: «Vull palmeres» (Guimerà: 1031), tots els cortesans s'arbraran i més tard quan el Restany acaba d'afirmar amb orgull: «Les muralles són fortes. Qui les trenca!» (Guimerà: 1031), aquestes cauran a trossos com per art de màgia; més tard, però, quan els magnats de la cort de les Abracandàries venen per nomenar rei l'Arnolt, es tornaran a redreçar junt amb el pont llevadís com si res no hagués passat (Guimerà: 1034).

### **Dormir – Somni / Visió**

Com ja el títol molt suggestiu de la comèdia shakespeariana revela, tots els embolics i metamorfosis, que hi succeeixen, podrien considerar-se com un somni<sup>26</sup> i també al final de SE s'al·ludeix a la possibilitat de què tot hagi estat somniat (Guimerà: 1045). En ambdues obres llurs autors juguen a cient amb el fet de dormir i amb

---

<sup>26</sup> *Conte d'hivern* tracta també d'un món de somni i en el seu famós monòleg Hamlet entrellaça els conceptes de dormir i somniar: «And by opposing end them? To die, to sleep — / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousands natural shocks / That flesh is heir to. 'Tis a consumation / Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub; / For in the sleep of death what dreams may come (3.1.60-66). En *La vida es sueño* (1636), Calderón també insinua la possibilitat que tota l'obra sigui un somni.

el seu antònim, despertar. Entre ambdues accions existeix tota una gamma de diferents matisos: somni, visió, oracle, predicció així com també recorren a comparacions (com un somni) per descriure un succés real. Sobretot en SNE, la trama té lloc durant la nit al bosc, la qual cosa ofereix un marc i un temps idoni per alternar el dormir i el despertar. El títol de Guimerà sembla presentar d'antuvi una connotació religiosa, la qual, però, en realitat no té. En l'èpilog de SNE, el Puck esmenta en el seu monòleg, que no podia faltar en cap obra elisabetana, tots els temes relacionats amb el dormir, el somni i la visió, els quals serviran per donar la clau d'allò, que ha succeït a l'escenari: «If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended: / That you have but slumbered here, / While these visions did appear; / And this weak and idle theme, / No more yielding but a dream» (4.1.414-419).

El Gueridó i la Maria dormiran sempre quan els succeix algun fet meravellós o un canvi en la seva vida amb el resultat que, en despertar-se, es troben davant una situació nova i inesperada: el Gueridó dorm en una barca (Guimerà: 1031) i en desvetllar-se, es troba confrontat amb la situació de què les bruixes i bruixots el vesteixen d'infant reial, després que el príncep Arnolt i la seva cort han estat transformats en palmeres (Guimerà: 1032). Per la seva banda, l'Arnolt havia donat abans com a excusa de què vol anar a dormir a fi de treure's els cortesans del damunt i poder trobar-se a soles amb la Rosa Vera (Guimerà: 1021).

A l'inici, el Gueridó, encara bover, per descriure el seu amor envers la Maria recorre a la metàfora de què dormiria amb ella encara que fos en un llit d'arços (Guimerà: 1003) i, quan les bruixes i bruixots el descobreixen, i volen saber qui és, els respon amb la incongruència: «Sóc jo que dormo» (Guimerà: 1009). Quan al final venen les presoneres catalanes amb la Maria, el Gueridó comentarà: «Em sembla que jo era mort fa molt temps i que em vaig despertar» (Guimerà: 1042), és a dir ací no oposarà els conceptes de «dormir» i «despertar», sinó els de «mort» i «vida», més significants per descriure la seva situació actual.

Shakespeare utilitza també el dormir com a preludi d'una transformació o canvi, que tindrà lloc en despertar. En total són sis dorments, els quals fan un son alhora a l'escenari: Hèrmia, Lysander,



Helena, Demetrius, Titània i Bottom. Aquests personatges, per tal que les gotes facin efecte, primer cal que dormin i després despertar, d'aquí que, per exemple el Lysander, primer dormirà (2.2.71), el Puck li posarà les gotes als ulls (2.2.86), es despertarà (2.2.109), però veu l'Helena per comptes de l'Hèrmia, per la qual cosa caldrà que torni a dormir (3.2.420) i de nou el Puck li posarà les gotes (3.2.452), perquè, quan es desperti, vegi l'Hèrmia. Per la seva part, aquesta dormirà (2.2.71), es despertarà (2.2.151), per trobar-se amb la desagradable sorpresa que el Lysander, amb motiu de les gotes, va ara darrera l'Helena. El Demetrius dormirà (3.2.87) i llavors serà l'Oberó, qui li posarà les gotes (3.2.104), per tal de corregir l'error del Puck. Al final els quatre amants dormiran alhora (3.2.420; 3.2.429; 3.2.436; 2.3.446) i tots quatre es despertaran en presència del Teseu, l'Hipòlita i l'Egeu, el pare de l'Hèrmia (4.1.137). Holland (1995: 19) ha descrit molt bé l'acte cinquè com un «post-dream world», en el qual cap dels dorments no sabrà exactament, si el que ha viscut, ha estat somni o realitat. Més curiós encara i amb una nota més còmica serà el que esdevindrà a la Titània i al Bottom. Mitjançant les gotes, la reina s'enamorarà del primer que vegi quan es desperti que aquest cas serà el Bottom amb el cap de ruc. Aquest, que no s'ha adonat de la seva transformació, es quedarà agradablement sorprès de la passió de la Titània envers ell i li seguirà el corrent adaptant-se ràpidament a aquesta situació insòlita deixant-se servir com un rei pels follets.

Normalment somniar és un acte el qual s'associa amb la nit pressuposant d'antuvi dormir, per la qual cosa es troben moltes ocasions, en les quals els personatges volen anar a dormir, ja dormen o es desperten. Com el títol de la comèdia shakespeariana revela clarament, tant el «somni» com la «nit» tindran un gran protagonisme en l'obra.<sup>27</sup> Els somnis d'ambdues obres tenen lloc en escenaris idonis per presentar fets situats entre la realitat i la imaginació: en SNE l'acció es desenvoluparà de nit enmig d'un bosc prop d'Atenes, el

---

<sup>27</sup> Sembla que en aquella època Shakespeare estava interessat en els somnis, ja que gairebé un terç de les vegades que «somni» apareix en tota la seva obra, es concentra només en tres obres, les quals va escriure més o menys en el mateix temps: *Ricard III* (ca 1593), *Romeo i Julieta* (1595) i *SNE* (1595/96) (Holland, 1995: 20).

qual suggereix un cert hàlit de misteri apte per successos meravellosos; en SE, tant l'aquellarre com l'illa i la cort de les Abracandàries presenten una escenografia exòtica i irreal, però és sobretot la cambra nupcial del Gueridó i la Maria amb un muntatge de regust modernista, la que ofereix un indret ideal per viure un nit de nuvis de somni; segons les acotacions està ornada amb gerros amb plantes estranyes i recorda un invernacle, a través del qual es poden veure estrelles espurnejants mentre els extrems del cobricel estan lligats a les palmeres metamorfosades.

Els somnis dels personatges d'ambdues obres giren entorn diversos temes simbòlics, els quals es poden classificar sota els següents aspectes:

Somnis predictius:<sup>28</sup> en SE es troba el somni predictiu angoixós de l'Arnolt, en el qual mitjançant al·lusions poètiques preveu la catàstrofe que succeirà poc després: «sers estranys han vingut, i, enrevoltant-me, sense lligar-me em lliguen, i sens armes em maten» (Guimerà: 1025). Efectivament poc després tindrà lloc l'atac de les bruixes i bruixots des de dalt de la Sabata del Gegant com a barca, que l'Arnolt reconeixerà tot seguit: «És el fantasma que en somnis l'he vist» (Guimerà: 1027) i, a continuació, es desenvoluparà exactament tot allò que el somni li havia pronosticat: «És mon somni! És mon somni!» (Guimerà: 1030). En SNE, l'únic somni de veritat és el de l'Hèrmia, quan somnia que una serp es passeja pel seu pit i li menja el cor, mentre el Lysander seu al costat, s'ho mira i somriu (2.2.151-162), la qual cosa succeirà poc després en despertar-se quan per l'efecte de les gotes aquell s'apartarà d'ella rebutjant-la per anar al darrera de l'Helena.

Somnis del passat: si abans hem vist que molts somnis servien per augurar el futur, d'altres, pel contrari, es refereixen a temps passats, així tant el Gueridó com la Maria somniaran sovint amb els temps de quan encara estaven junts a la masia: mentre les bruixes i bruixots metamorfosen l'Arnolt i els seus cavallers, el Gueridó somnia amb la Maria i la seva vacada (Guimerà: 1032) i, un cop ja rei «amb

---

<sup>28</sup> Quan encara és a la terra alta, el Manelic té també un somni predictiu, en el qual no sap exactament si se li apareix una bruixa o la Mare de Déu, la qual li anunciarà que aviat es casarà.

altres terres on era feliç i amb una dona que era tot el meu cel» (Guimerà: 1039), referint-se a Catalunya i a la Maria. Per la seva banda, quan aquesta es feta presonera pels pirates, dormia a la platja somniant amb el seu Gueridó (Guimerà: 1043), amb el qual aviat s'hi trobarà confrontada personalment. En SNE, en canvi, no succeix cap somni del passat.

Somniar despert: somniar no pressuposa sempre dormir, per la qual cosa moltes vegades els personatges somniaran desperts o tindran "visions". Sovint apareix la combinació de somniar despert com a un estadi entremig del somni i la visió, per exemple, quan les bruixes i bruixots volen fer rei el Gueridó, aquest comentarà: «Somio o estic despert»<sup>29</sup> (Guimerà: 1011); més tard a la cort, la Maria oblida per uns moments que el Gueridó és rei per alegrar-se d'haver retrobat el seu vaquer, però, quan després se n'adona de la realitat, es fa enrera i, tot donant la culpa del seu error a un somni, comenta: «desgraciada somiava» (Guimerà: 1044). En SNE, un cop les dues parelles s'han despertat, estan tan estupefactes del que han viscut, que frisen per explicar tot seguit llurs experiències: «And by the way let us recount our dreams» (4.1.197), però els resulta tan increïble i tenen altres ocupacions més imminents que d'acord comú prefereixen deixar-ho per a més tard.

Visions: normalment les visions solen presentar-se estant despert i poden considerar-se com una al·lucinació visual, és a dir, es té la il·lusió de "veure" amb els propis ulls quelcom com a real, el qual en el fons existeix només en la imaginació; és la projecció d'un desig o esperança, sovint situat en el futur, els quals poques vegades es realitzen de debò. Quan a l'inici, la Maria rebutja el Gueridó encara vaquer, aquest, com si tingués un pressentiment, expressa el seu desig de poder oferir-li un tron, cosa la qual succeirà de fet més tard: «I voldria tenir allò que en diuen un tron perquè t'hi assegessis» (Guimerà: 1004). En SNE, després d'haver fet dormir els quatre amants, l'Oberó profetitzarà el que esdevindrà més tard, quan aquests

---

<sup>29</sup> També el Bernadot de *El fill del rei* iniciarà el seu monòleg, el qual recorda el de *Hamlet*, bo i recorrent a la imatge del somni contrarestant-lo amb la realitat: «Somnio o estic despert! [...] Fou veritat o somni?» (Guimerà, 1975: 290-291).

es despertin: «When the next wake, all this derision / Shall seem a dream and fruitless vision» (3.2.370-371). Per la seva banda, en despertar-se, tant la Titània com el Bottom no creuran, que allò que han viscut sigui veritat; la Titània ho atribuirà al fet d'haver tingut una visió: « What visions have I seen! / Methought I was enamoured of an ass» (4.1.75-76) i el Bottom equipararà «visió» i «somni» com a sinònims: «I have had a most rare vision. I have had a dream past the wit of man to say what dream it was» (4.1.201-203). A continuació anirà més lluny i se li ocellerà de fer escriure més tard una obra de teatre sobre les seves vivències amb el títol molt significatiu «Bottom's Dream» (4.1.212).

Comparacions: en SNE es troben sovint comparacions amb el somni –en part segurament per recolzar el títol de la comèdia–, recalcant sobretot la seva fragilitat i brevetat, així el Lysander defineix l'amor com a «short as any dream» (1.1.144) i el Puck descriu la foscor, que segueix el sol: «Like a dream» (5.1.370). En l'epíleg final, com ja hem indicat més amunt, el Puck anirà més lluny fins arribar a comparar tota l'obra amb un somni: «no more yielding but a dream» (5.1.419), tot deixant entreveure amb bastant claredat de què tot el que l'espectador ha contemplat, s'ha tractat només d'un somni d'una nit d'estiu. Encara que Guimerà no ho manifesta expressament, la Rosa Vera també dona indirectament una pista de què tota l'obra podria tractar-se d'un somni, si bé es produeix la paradoxa que a continuació exhorta els cavallers a dormir, potser per indicar que el somni teatral s'ha acabat i comença ara la vida real dormint de nit: «Somni de festa! / que tot és bruixeria. / Arnolt, mos cavallers: dormiu-vos ara. Jo us vetillo a tots» (Guimerà: 1045).

### **Conclusions**

Guimerà va apartar-se dels temes i esquemes típics del seu teatre habitual per endinsar-se en un món de fantasia i metamorfosis, influenciat sens dubte pel Modernisme. Si es compara amb SNE, apareixen, però, molts punts de contacte, la qual cosa denota una influència directa del dramaturg anglès. Ambdues obres són comèdies, en les quals apareixen diferents capes socials, les quals mitjançant

sortilegis s'entrecreuaran, bo i provocant situacions còmiques. La presència d'éssers sobrenaturals amb els seus encantaments, més o menys innocus o nocius, contribuirà a distorsionar el curs dels successos; també es troben certs paral·lelismes en l'onomàstica de les bruixes i els bruixots i en la de les *fairies*. En SNE es recalca sovint la importància del somni i visió, mentre que en SE es contraposa més aviat el fet de dormir amb el de somniar. Encara que en SNE no hi ha cap marxa nupcial i del temps elisabetià no es conserva cap melodia original, és de suposar que, com era costum en aquella època, s'acompanyava amb música, la qual podia variar de representació en representació; més tard Mendelssohn-Bartholdy va musicar-la en part, sent les peces més conegudes l'obertura i la marxa nupcial; en SE es troben molts cors, àries i també una marxa nupcial junt amb una marxa triomfal. SNE és encara avui una peça molt representada en tots els teatres del món, pel contrari SE ha estat completament relegada a l'oblit, degut potser al seu caràcter marcadament nacionalista i catalanista. No obstant això, amb algunes modificacions més d'acord amb l'esperit global del segle XXI i amb alguns arranjaments musicals moderns podria ser encara molt ben acollida pel públic actual.

## **Bibliografia**

- Amades, Joan. (1979). *Folklore de Catalunya*, 2, Barcelona: Selecta.
- Arthos, John. (1977). *Shakespeare's Use of Dream and Vision*, London: Bowes & Bowes.
- Bacardit Santamaria, Ramon. (2009). *Tragèdia i drama en Guimerà*, Barcelona: PAM.
- Barber, Cesar Lombardi. (1972). *Shakespeare's Festive Comedies*. Princeton: Univ. Press.
- Beese, Jörg. (2007). «Romeo & Julia auf dem Meer», dins *DaCapo*, 8-9.
- Bloom, Harold. (1986). *William Shakespeare. Comedies and Romances*, New York: Fourth estate.
- Buffery, Helena. (2010). *Shakespeare en català: traduir l'imperialisme*, trad. de l'anglès per Dolors Udina. Vic: Eumo.
- Caravaca, Francisco. (1933). *Ángel Guimerà*, Barcelona: Maucci.

- Carner, Josep. (1986). «Del “Somni d’una nit d’estiu”», dins *El reialme de la poesia*, a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona: Ed. 62, 98-99.
- \_\_\_\_\_ (1986b). «El somni d’una nit d’estiu» de W. Shakespeare, dins *El reialme de la poesia* a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona: Ed. 62, 100-103.
- \_\_\_\_\_ (1986c). *El reialme de la poesia*, a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona: Ed. 62.
- Curet, Francesc. (1967). *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- Esquerra, Ramon. (1937). *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona: Institució del Teatre.
- Fàbregas, Xavier. (1971). *Àngel Guimerà. Les dimensions d’un mite*, Barcelona: Ed. 62.
- Gallén, Enric. (1986). «El teatre», dins *Història de la literatura catalana*, 8, ed. Joaquim Molas, Barcelona: Ariel, 379-448.
- Garber, Marjorie B. (1974). *Dream in Shakespeare*, New Haven: Yale Univ. Press.
- Gual, Adrià. (1960). *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos.
- Guimerà, Àngel. (1975). *Obres completes*, 1, Barcelona: Selecta.
- \_\_\_\_\_ (1978). *Obres completes*, 2, Barcelona: Selecta.
- Holland, Peter. (1995). «Introduction», dins Shakespeare, William, Oxford: OUP, 1-126.
- Hugo, Victor. (1963). *Théâtre complet*, 1, Paris. Gallimard, 1967.
- Lengeler, Rainer. (1975). *Das Theater der leidenschaftlichen Phantasie. Shakespeares “Sommernachtstraum” als Spiegel seiner Dichtungstheorie*, Neumünster: Wachholtz.
- Lucking, David. (2011). «Translation and Metamorphosis in *Midsummer Night’s Dream*», dins *Essays in criticism*, 61, 2, 137-154.
- Miracle, Josep. (1978). «La perennitat de Guimerà», dins Guimerà, Àngel: *Obres completes*, 2, Barcelona: Selecta, 9-26.
- Oliva, Salvador. (2001). *Introducció a Shakespeare*, Barcelona: Península.
- Shakespeare, William. (1995). *A Midsummer Night’s Dream*, introduction by Peter Holland, Oxford: OUP.

- Soler, Maridès. (2012). «Un somni de festa modernista: “La santa espina” d’Àngel Guimerà», dins *Zeitschrift für Katalanistik*, 259-281.
- Spurgeon, Caroline. (1968). *Shakespeare’s Imagery and What It Tells Us*, Cambridge: CUP.