

JOSEP ROBRENYO CONTRA NAPOLEÓ

«Aquí comencen les que, al nostre entendre, poden dir-se vertaderes tradicions del modern teatre català» (Josep Yxart, *Teatre català. Ensaig històric-crític*, 1879).

Durant la Guerra del Francès (1808-1814), Josep Robrenyo conspirà contra l'invasor napoleònic amb fulls anònims i clandestins que incitaven a aixecar-se en armes per fer-lo fora i que contribuïen a l'acció d'*agitprop* estimulada per les autoritats insurgents del Principat. El seguiment del seu periple rocambolesc per les terres catalanes durant l'ocupació napoleònica (de Barcelona a Vilanova i la Geltrú, tot passant per Reus, Tarragona i Mallorca), contrapuntat amb les peces poètiques de circumstàncies més compromeses, permet de calibrar el grau d'implicació en la lluita *de paper* contra Napoleó. Al seu torn, l'anàlisi de les composicions poètiques escrites a l'escalf del moment, en què Robrenyo s'acarnissava satíricament contra Napoleó i el seu germà Josep, i la dels poemes i les peces teatrals que *a posteriori* també abordaren el *leitmotiv* de la Guerra del Francès, evidencien una de les constants temàtiques, la d'inspiració bel·licoliberal, de l'obra robrenyiana de signe polític.

I. EL PERIPLE DE ROBRENYO DURANT LA GUERRA DEL FRANCÈS

Tot i que no tenim dades concloents, és probable que Robrenyo hagués de fugir de Barcelona arran de la Conspiració de l'Ascensió (el 12 de maig de 1809) i el Procés de la Ciutadella que se'n derivà, de resultes del qual els francesos executaren, el 3 de juny de 1809, cinc dels conjurats (Moliner 2007: 157-159). Podria ser ben bé que, bo i escapant-se de despietades represàlies, Robrenyo es trobés a la ciutat de Reus, lliure del domini napoleònic, des de la segona meitat del 1809 fins als primers mesos del 1811. S'ha especulat sobre la hipòtesi que Robrenyo hagués actuat al Teatre de les Comèdies de Reus i fins hagués organitzat unes *tournées* d'aficionats per fer representacions dramàtiques amb el propòsit de recaptar fons per a les tropes «patriòtiques», però —de moment almenys— no hi ha proves documentals que ho corroborin (Artís 1933: 185-186; Llorens 1981: 156-157; Tarragó 1993).

Ens consta, això sí, que, amb motiu del desenllaç tràgic de la Conspiració de l'Ascensió, els refugiats barcelonins a la ciutat de Reus organitzaren una commemoració solemne. Robrenyo hi contribuï amb el romanç *Lamentos que fa la trista ciutat de Barcelona, contra els francesos i lo seu emperador, per les víctimes sacrificades a sa fúria, barbàrie i despotisme*, en què es dolia de l'existència de «molts caragirats, / vils traïdors a la pàtria / i espies declarats», testimoniava l'execució dels conspiradors en el complot antinapoleònic i feia una crida a «prendre tots les armes / contra d'aquells traïdors» (Robrenyo 1855a: 202-208; Cahner 2002: 658-661). Amb aquesta contunència, Robrenyo manifestava la desconfiança creixent dels sectors populars envers els ocupants napoleònics, que actuaven amb el menyspreu imperialista dels conqueridors, malgrat les campanyes propagandístiques —plenes de promeses pacífiques i paternals— per encobrir l'afrancesament de Catalunya.¹ El seu atac contra els col·laboradors dels francesos

1. Tal com han remarcat diversos autors, el poble català no escoltà «els intents d'atracció que les autoritats franceses li dirigien» (Riera 1994: 138) i no

—«caragirats» com se'ls coneixia popularment— responia als elevats costos militars de l'ocupació i a la violència extrema de la repressió napoleònica: «¡Ai, ¡maleida França! / Te n'has de recordar / del mal que has fet a Espanya, / nos la tens de pagar!», fa la tornada del plany de Robrenyo.

La crítica als sectors afrancesats es personalitzà en les *Dècimes dirigides al bisbe nou de Barcelona elegit per los francesos*, escrites probablement a mitjan 1810 i adreçades al sacerdot Manuel Postius, que havia estat afavorit per les autoritats ocupants per la seva «fidelitat» al govern francès (Robrenyo 1855a: 225-227; Cahner 2002: 668-670).² Robrenyo el titllava, amb una hipèrbole sarcàstica, de «nou bisbe de Barcelona» per tal d'exagerar l'arribisme del personatge, excepcional en una clerecia majoritàriament antinapoleònica, i li augurava que acabaria «penjat» amb tots els altres «traïdors». Aquest qualificatiu era, com ha estudiat Enric Riera (1994: 15), el que el poble donava als afrancesats —ço és, als addictes políticament a Napoleó i al seu germà— i el que apareixia «en totes les proclamacions populars». Si, en general, per als «patriotes» els col·laboracionistes eren mal vistos, els eclesiàstics regulars que cooperaven amb els «imperials» encara ho eren més, perquè la seva influència era molt forta en la guia de «la conducta del poble» (Ramisa 1995: 286).

A Reus, Robrenyo hi degué escriure també *Dècimas de la horrorosa entrada que hicieron los franceses en la ciudad de Lérida*, en les quals es feia ressò de la barbàrie comesa per les

acceptà d'ésser dominat per un exèrcit d'ocupació que «semblava la destrucció arreu» (Moliner 2007: 211).

2. Segons Joan Mercader (1949: 385), el prevere Postius guanyà «un beneficio en la basílica del Pino [...] por haber justificado en 1810 en las páginas del *Diario* afrancesado la conducta del clero local al jurar fidelidad al gobierno francés». Cf. Manuel Postius, «Al redactor de la 'Gasetta de Tarragona', de 8 de maig de 1810», *Diari del Govern de Catalunya i de Barcelona*, 23-V-1810: 593-599. Robrenyo degué encendre's d'indignació en llegir l'elogi que, tot parapetant-se en l'erudició bíblica, hi feia Postius de la defensa del poder que emanava de Napoleó i de l'actuació de la clerecia submissa, que hauria sabut governar en temps difícils l'Església de Barcelona amb la «pau», la «discreció» i la «circumspecció delicada» degudes.

forces de Louis-Gabriel Suchet que, després d'un mes de setge, prengueren la capital ponentina, el 14 i 15 de maig de 1810, i la convertiren «en un teatro de horrores»: «¡Todo es susto, confusión, / horror, asombro y espanto! / No se oye más que llanto / y voces de compasión» (Robrenyo 1855a: 96-99; Cahner 2002: 300-301). A aquesta etapa reusenca, s'hi poden inscriure, tal com ha estudiat Max Cahner, el *Sermó sobre les modes i costums*, datat el 1810, una sàtira implícita a l'afrancesament de les modes i els costums en les ciutats ocupades per l'exèrcit napoleònic, i el *Sermó de la murmuració*, probablement també del 1810, en què criticava el deliri de murmurar o els costums nous, però també dedicava una atenció especial a la frivolitat amb què es tractaven els afers de la guerra contra l'ocupació francesa (Robrenyo 1855a: 262-288 i 289-348; Cahner 2002: 349-405).

De Reus estant, potser arran de la pèrdua de Tortosa el 2 de gener de 1811, Robrenyo s'anima a escriure la *Proclama de Milans*, que, segons Cahner (2002: 418), reflectiria la indignació «no solament pels guanys militars dels francesos, sinó també pel comportament de les autoritats polítiques i militars espanyoles a Catalunya». La fama del general català Francesc Milans del Bosch —que, segons sembla, manifestava el seu furor davant la ineficàcia militar amb un malparlar tot soldadesc— li serviria per enginyar una presumpta proclama plena de grolleries i procacitats en què, de nou, comminava a aixecar-se contra «aquesta canalleta de gavatxos» «del c[arall]» per «penjar-los per los c[ollons]» (Robrenyo 1855a: 239-241; Cahner 2002: 419).³ La proclama al·ludeix a la pèrdua de Llei-

3. Pel que fa a altres composicions com ara *Formal queixa que donaren les putes pobres de Tarragona a Don Francisco Milans per haver-les agafat a elles i no a les riques* o *Advertència que donà l'autor quan la sua muller volgué visitar a Don Francisco Milans*, vegeu Cahner (2002: 420-424). Al *Memorial dirigido a Don Francisco Milans* perquè significó al autor que debía ser cabrón, també fa una al·lusió a Napoleó quan apunta que: «este gremio [el militar] está inundado / de gente tal cual lucida, / y proporciona subida / al que tiene humilde estado: / por su influjo, coronado / vimos al vil Napoleón» (Robrenyo 1855a: 120). Xavier Fàbregas (1975: 131) atribueix també a Robrenyo *Milans en la villa de Pineda* (1822).

da i Tortosa, i es clou amb aquests versos: «si em voleu donar plaer, / digueu tots en ma presència, / alegres i amb complacència: / "Per qualsevol part del món, / que es fòtia Napoleón / i sa pilla descendència!"».

Amb l'ocupació de Reus el 2 de maig de 1811, Robrenyo es refugià a Tarragona, on residia el capità general, marquès de Campo Verde, i la Junta Superior de Catalunya. Hi féu imprimir unes dècimes sobre la recuperació molt recent, l'11 d'abril d'aquell mateix any, del castell de Figueres pel coronel i sacerdot Francesc Rovira, intitulades *La felix presa del Castell de San Fernando de Figueres excità la musa d'un patriota en honor de Catalunya*. Robrenyo hi contraposava l'orgull imperialista dels «gavatxos» amb el triomf militar aconseguit amb la reconquesta catalana d'un dels enclavaments estratègics (Robrenyo 1855a: 234-238; Cahner 2002: 435-436).⁴ Aquestes dècimes revelarien —conjuntament amb la *Proclama de Milans*— una «certa consciència diferenciadora» (Anguera 2000: 59), que apuntaria cap a l'especificitat semàntica, remarcada per Pierre Vilar (1973: 133-171) i Antoni Moliner (1989: 239-251), entre el conceptes de «pàtria» —i derivats—, «un mot més tradicional, gairebé sempre identificat amb Catalunya, amb la solidaritat dels homes respecte de la seva terra i de la seva gent», i el de «nació», que esdevenia «menys freqüent, i menys popular, i es refereix sobretot a Espanya» (Fontana 1988: 180).

Assetjada per les tropes del general Suchet des del 3 de maig, la ciutat de Tarragona va caure el 28 de juny de 1811,

4. Cahner (2002: 432-434) també considera «atribuïble a Robrenyo» la *Cançó nova de la reconquesta del castell de San Fernando i de la batalla que hi hagué en sos contorns*, en què elogia la gesta militar (efímera, perquè el 19 d'agost de 1811 tornà a ser conquerit pels francesos) i agraeix «al doctor Rovira / que tant bé se va portà / i al marquès de Campoverde, / que es nostre general». Així mateix, Robrenyo va escriure una *Décima que el Cuerpo de Oficiales de la secció del Brigadier, Barón de Eroles, presentó a su Jefe después de haberse apoderado de los fuertes de Castellfollit y Olot*, en la qual testimoniava l'èxit militar aconseguit pel baró d'Eroles, un altre dels capítosts militars de la resistència antinapoleònica, els dies posteriors, el 12 i el 13 d'abril de 1811, amb l'ocupació de les posicions de Castellfollit de la Roca i Olot (Robrenyo 1855a: 5; Cahner 2002: 437).

després d'una ferma resistència. Guanyada a l'assalt, els seus habitants foren víctimes de la barbàrie dels conqueridors, que s'hi rabejaren amb nombrosos assassinats, violacions, robatoris i destruccions (Recasens 1965: 220-222).⁵ Sembla que Robrenyo s'escapà de l'assalt francès, un dels més sanguinaris, amb un ardit ben teatral: «ensangrentándose la cara con la sangre de varios heridos y muertos, poniéndose una gorra de cuartel y haciéndose el muerto y luego se fugó de aquella capital vestido de cura y se vino a Barcelona desde donde se embarcó para Mallorca» (Robrenyo 1855b: I).⁶ La seva fugida de la ciutat saquejada es degué camuflar amb el contingent de ferits i evacuats que, protegits per l'esquadra anglesa, s'adreçaren cap a Mallorca, una ciutat que, durant els anys 1811 i 1812, va arribar a acollir 40.000 refugiats (Fontana 1988: 176).

Sorprenentment, de retorn de Mallorca, pocs mesos després del setge de Tarragona, Robrenyo s'incorporà, el 18 de setembre de 1811, a l'elenc d'aficionats que actuava al Teatre de Barcelona en qualitat de companyia de teatre castellà anomenada «Sociedad Dramática Española» i encapçalada per l'autor i director d'escena Fernando Castro (Artís 1938; Mercader 1949: 415-416; Suero 1987a: 233).⁷ Hi debutà com a

5. Un testimoni del fets ho recordava així: «A la infernal gritería de *viva el grande Napoleón y viva el General*, por todas partes se derraman los soldados en confuso desorden y desordenado tropel. El incendio que en distintos puntos devastaba los edificios representaba una nueva Troya, levantando densas exalaciones capaces de obscurecer el Sol. Por las calles y casas a nadie se perdona: los que hallaban escondidos padecían toda especie de tormentos. Unos echados por las ventanas y tejados; otros arrojados a las llamas; y estos arrastrados y cosidos a bayonetazos; aquellos martirizados con lentitud, aplicándoles antorchas encendidas que llevaban u otros combustibles a la boca y demás partes del cuerpo: así se deleitaban en la ferocidad y en los lamentos de tantos infelices, siéndolo menos el que moría con prontitud» (Casals 1816: 55).

6. Uns versos autobiogràfics de Robrenyo confirmarien la seva participació en el setge tarragoní del 1811: «En Tarragona a la muerte / puede escapar por mi suerte, / mas tan de cerca la vi, / que cuando acabe mi vida / habrá de tratarme de mí» (Llorens 1981: 159).

7. Curet (1935: 134-135) manifestava la convicció que Robrenyo ja havia treballat al Teatre de Barcelona abans del 18 de setembre de 1811, «data oficial de la seva primera presentació pública», i, a pesar de reconèixer la manca de dades concretes, especulava sobre «si Robrenyo, desenganyat o atret per altres ocupacions o preferències, s'havia allunyat per un llarg

«gracioso» amb la comèdia *No puede ser guardar una mujer*, d'Agustín Moreto, que curiosament hagué de representar-se sense actrius, perquè l'elenc d'aficionats estava constituït únicament per homes (Suero 1987a: 116). Completaven el programa, com era d'habitud, una tonadilla i dos sainets. La salutació que va recitar en forma de *captatio benevolentiae* el dia del debut (una de les seves dècimes) deixa entendre que no era pas un desconegut en els escenaris de Barcelona i que les seves qualitats com a actor ja havien estat valorades pel públic de la ciutat: «Hoy, público, a quien adoro, / a tus aras me presento, / y con mi corto talento / toda tu piedad imploro: / Que soy incapaz, no ignoro, / de ponerme a tu presencia, / pero como la indulgencia / ha sido siempre tu escudo, / que me dispenses, no dudo, / disimulo y asistencia» (Robrenyo 1855a: 3-4; Suero 1987b: 333; Cahner 2002: 713).

Què havia passat a l'escena barcelonina mentre Robrenyo era fora? Abans del 1811, l'activitat teatral de la capital catalana fou, si hem de creure el testimoni esbiaixat de Raimon Ferrer, més aviat minsa. En la seva obra *Barcelona cautiva, o sea, diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses* (1815-1821), aquest vicari de l'església de Sant Just i de Sant Pastor constata, l'octubre del 1808, que el Teatre de Barcelona feia dos mesos que es trobava tancat. Des del 5 d'agost, la programació teatral s'havia suspès «por imprevistos accidentes», segons la versió oficial, tot i que el motiu principal era, en opinió de Ferrer (1815: 409), «la súbita fuga que de Barcelona executaron varios actores y actrices, a fin de respirar el aire libre español» i, per a més inri, «el poquísimo concurso que se veía en dicha casa Teatro en las últimas piezas que dieron en sus tablas», en què només van concórrer alguns oficials francesos i «algunos de los poquísimos afrancesados que tiene Barcelona». Malgrat

temps de les coses de teatre, fins que la necessitat o les contingències de la vida van obligar-lo a sortir a les taules del teatre públic en la data esmentada, precisament quan Barcelona sofria encara la dominació francesa, dominació que Robrenyo havia execrat en els seus versos amb termes arborats i punxants».

que hi hagué diverses temptatives de reprendre la programació teatral, amb l'objectiu d'aconseguir així que el públic de la ciutat s'evadís i es despreocupés de l'estat de guerra permanent en què es vivia, l'obertura s'ajornà fins a mitjan agost del 1810.⁸

En efecte, el 13 d'agost d'aquell any, s'obriren les portes del teatre perquè s'hi instal·lés una companyia francesa, arribada de feia poc a Barcelona i costejada pel govern. Dos dies després, el 15 d'agost, amb motiu de les festes dedicades al natalici de Napoleó, el *Diario del Gobierno de Cataluña y de Barcelona* anuncià, per primera vegada des de l'ocupació, la funció inaugural de la nova companyia de «Théâtre Français» amb *Nuit champêtre*.⁹ Així i tot, organit-

8. En la crònica del mes de juliol del 1809, Ferrer hi anotava, sempre des de l'oposició passiva a les autoritats napoleòniques, que la manca d'abonats havia obligat a ajornar-ne la represa: «esta poca afición de los barceloneses al teatro, ya por no juntarse con los franceses o afrancesados, que sin duda acudirían; ya por no ser propio el reír y holgarse en tiempo de aflicción, desazona el intruso Gobierno, que acaba de conocer el espíritu antifrancés que domina a los barceloneses cautivos, y lo acredita la diaria experiencia» (1817: 46). En la seva valoració dels fets escaiguts el gener de 1810, Ferrer (1818: 43) deixava de nou constància, amb satisfacció evident, que el teatre continuava tancat i que, en tot l'any 1809, no tan sols no s'havia obert cap dia, sinó que tampoc no s'havia fet a Barcelona «ninguna pública función, como juegos de mano, etcétera. Sin duda que semejante clase de gente, la mayor parte extranjera, que se divierte sacando el dinero, conocerá que Barcelona, y Cataluña toda, está ocupada en otro juego de manos más interesante; y esto baste para la idea del estado político de Barcelona». Tant l'estudi pioner d'Artís (1938) com el buidatge de la cartellera que publica Suero (1987b: 304-307) confirmen les dades que ofereix Ferrer sobre el tancament del teatre.

9. «La *Nuit champêtre* opéra vaudeville en deux actes: suivi de *Shakespeare amoureux*, comédie en un acte; le spectacle sera terminé par les *Fureurs de l'amour*, tragédie burlesque en 7 scènes. / La *Noche campestre*, zarzuela en dos actos; seguirá el *Shakespeare enamorado*, comedia en un acto; y se terminará con los *Furores del amor*, tragedia burlesca en 7 escenas» (*Diario del Gobierno de Cataluña y de Barcelona*, 15-VIII-1810: 948; Ferrer 1819: 124). En la funció del 26 d'agost, la companyia francesa representà *Emma ou la prisonnière*, en què es produí un incident significatiu: «al llegar a la escena en que el gobernador, al sentarse en la silla puesta en falso, cae en tierra perneando; el general Lacombe Saint Michel, con pronta oportunidad y sal, exclamó en voz alta: *Voilà le Maréchal Macdonald à la prise de Tarragone!* [...] Aludiendo al grande chasco que acaba de tragarse dicho mariscal en la tentativa que hizo contra Tarragona, en la que quedó burlado por el general español O'Donell» (Ferrer 1819: 147).

zat a la manera francesa, el Teatre de Barcelona atreia tan poc el públic local que, segons Ferrer (1819: 202), si no fos per «la oficialidad francesa y algunos de sus compinches, se verían obligados algunas veces a no poder hacer la función por falta de gente». En l'anotació del 21 de setembre, deixava constància que un grup d'aficionats italians representarien aquell mateix dia, a benefici de la companyia francesa titular del coliseu barceloní, *L'impostore*, de Goldoni, i feia un comentari irònic a propòsit del fet que la premsa anunciés la representació en castellà, italià i francès: «tanta repetición indica que quieren asistencia de españoles, italianos y franceses, ya que hablan a cada uno en su idioma. No lo extrañamos, pues el concurso al Teatro no es lo que esperaban los que lo han emprendido» (Ferrer 1819: 230). La nova actuació dels aficionats italians, el 20 d'octubre de 1810, ara en una funció a benefici dels malalts de l'Hospital de la Santa Creu, amb la representació d'*El Tetrico benéfico o el Fantástico bondadoso*, tornà a merèixer un altre comentari irònic de Ferrer (1819: 298-299): «Veremos si el pío aliciente de ser la entrada a beneficio del Santo Hospital, estimulará a los barceloneses a asistir a una casa tan concurrida en otro tiempo, y ahora muy escasa de personas del país».

Amb l'anunci d'un sistema d'abonaments, que es publicà al *Diario de Barcelona* el 29 d'octubre de 1810, en què els militars podien adquirir-ne un per a 20 representacions al preu de 12 pessetes; els ciutadans, al de 18; les senyores, al de 10, i els treballadors de l'administració, al de 15, quedava consolidada la permanència de la companyia francesa al Teatre de Barcelona. En opinió de Ferrer (1819: 314), que no es cansava de repetir-ho, les representacions de teatre francès només eren seguides per «los militares franceses y afrancesados o empleados», mentre que la gent del país que hi acudia era «escasísima, no en proporción a la larga noche que ofrece la actual estación, aunque coopera no poco al ser las representaciones en idioma francés. No se han hasta aquí atrevido los asentistas o empresarios a proporcio-

nar teatro español, porque no dudan del mal éxito de la empresa».¹⁰

Posada sota la protecció directa del govern d'ocupació, l'activitat teatral es mantingué, de manera intermitent «por circunstancias particulares», durant els primers dies de desembre del 1810 per tornar-se a reprendre, més regularment, el 20 d'aquell mes. Amb delectació indissimulada, Ferrer (1819: 450) creia que aquesta discontinuïtat era la prova més flagrant de l'estat de decadència o d'abandonament del Teatre de Barcelona, ja que la capital catalana s'equiparava a «aquellos lugarcillos, en donde una que otra vez se hacen comedias por una breve temporada, porque no pueden soportar las representaciones diarias». De fet, en algunes de les funcions —d'acord amb les dades de què disposava—, hi havien assistit només cinc o sis espectadors, i uns quants oficials francesos. Com conclouïa amb evident sorna, la nova rifa que es volia implantar al teatre —prenia el nom de *tómbola* i es faria durant l'entreacte— podia servir d'esquer per compensar «tal carestía de concurrentes».

Amb més o menys interrupcions, la companyia francesa va sobreviure fins a mitjan juny del 1811, en què deixà d'anunciar-se al *Diario de Barcelona* i va desaparèixer com per art d'encantament, després d'uns quants dies d'alternança amb l'elenc espanyol de nova constitució (Suero 1987b: 329). L'única que es va quedar va ser l'actriu francesa Laure Lebrun, que «según parece adiestró a los noveles comediantes del arte teatral» (Mercader 1949: 416; Suero 1987a: 12). La teoria —proposada per Ferrer— del boicot a la companyia francesa (a les representacions de la qual assistien els oficials napoleònics, uns quants afrancesats i alguns membres de la colònia france-

10. D'altra banda, l'existència d'un primer teatre particular, força corregut, en què diversos aficionats representaven en català despertà el zel del governador francès Maurice Mathieu —qualificat d'«intruso» per Ferrer— que, per decret, prohibí els teatres en cases particulars i, en contrapartida, deixà la porta oberta a la possibilitat que el Teatre de Barcelona permetés fer representacions en castellà, al costat de les franceses (Ferrer 1819: 393; Suero 1987a: 37-38).

sa de Barcelona) no deixa de resultar versemblant, perquè les autoritats governatives, durant el tàndem Étienne-Jacques Macdonald/Maurice Mathieu, van haver d'acceptar, de primer, que alternés amb el teatre espanyol i, tot seguit, que es fes fonedissa de la cartellera. Com apunta Maria Teresa Suero (1987a: 12), «no era tan sols qüestió d'idioma, sinó també de patriotisme».

Baldament hagués estat fugint de l'encalç de les tropes franceses, el fet cert és que Robrenyo entrà al Teatre de Barcelona en plena ocupació napoleònica, en una companyia en la direcció artística de la qual tingué una influència notable, com a director d'escena, autor i traductor d'obres, l'afrancesat Manuel Andreu Igual, periodista, poeta, novel·lista i saineter en català que, com és sabut, exercí de redactor en cap del *Diario de Cataluña y de Barcelona*, des del qual capitanejà la campanya periodística contra els «patriotes» (Mercader 1949: 393 i 416). A què es devia aquest canvi de 180° de Robrenyo? Cal tenir en compte que, a final del 1811, l'ocupació francesa de Catalunya es podia considerar acabada, fins al punt que, al començament del 1812, es procedí a una mena d'annexió *de fet* de Catalunya a l'Imperi napoleònic. I també cal tenir present que Robrenyo havia patit una vida ben agitada des del 1808 i que, quatre anys després, l'esgotament d'una guerra cruenta es feia sentir, especialment en les sectors populars. Al capdavant, Robrenyo es guanyava la vida —prioritàriament— com a actor i, si volia mantenir la nodrida família, no tenia altre remei que convertir-se, ni que fos indirectament, de manera pública, en una mena de «col·laborador passiu» de baixa intensitat (Riera 1994: 17).

Com que el contracte obligava habitualment a cantar, Robrenyo interpretà, el 18 de gener de 1812, un dels tres papers de la «tonadilla» *Los payos inocentes* (Suero 1987b: 342), que repetí l'endemà dia 19. Tret d'aquesta referència concreta a l'actor, i en contrast amb altres col·legues seus, la cartellera del període no tornà a destacar-lo més, curiosament, en el breu lapse en què va actuar al Teatre de Barcelona durant el darrer tram de la Guerra del Francès.

Closa la temporada el 21 de març de 1812, Robrenyo figurà novament en la segona campanya de la Sociedad Dramática Española amb un sou de dues pessetes que remunerava l'Ajuntament de Barcelona. A cada actor, segons la seva categoria, li corresponia també una part dels guanys que fixava el contracte. A més, els sociaris s'obligaven contractualment a «representar, cantar y bailar [...]; a tomar sin repugnancia el papel que se nos reparta por el Director de la Escena, en comedias, tragedias, sainetes, etcétera, salir de acompañamiento los de 2ª y 3ª clase y en general ayudar a los bailes vistiendo todas las piezas con la mayor propiedad [...], asistiendo a todos con puntualidad a la hora que se nos cite, tanto a los ensayos diarios y extraordinarios como para empezar la función» (Artís 1938: 561-562; Suero 1987a: 116). Del 29 de març de 1812 al 10 d'abril de 1813, en el mateix teatre, Robrenyo participà, doncs, en les representacions de la Sociedad Dramática Española, on tenia l'obligació de «cantar en los coros a más de los papeles de gracioso» (Robrenyo 1855b: II). En el contracte també es feia constar que Robrenyo, conjuntament amb Josep Amigó, havia d'assumir la interpretació dels sainets representats per la companyia (Suero 1987a: 116 i 234).

Per raons que desconeixem, potser per dificultats econòmiques com apunta Cahner (2002: 714) o potser per la seva significació política antinapoleònica (Robrenyo tornà a la càrrega, com veurem, amb nous fulls anònims que satiritzaven Napoleó i el seu germa «Pepe Botella», tan bon punt l'exèrcit francès començà a patir els primers reversos), la companyia va decidir derogar el contracte de l'actor. Robrenyo en deixà constància a *Orando el autor en la Iglesia del Pino, junto a un altar que componían, se desplomó inadvertidamente una imagen que le hirió en la cabeza, y al salir relató el suceso al cómico D. Fernando de Castro su amigo, que pasaba por la calle, con la siguiente improvisación*, en què es planyia de la seva penúria: «sin tener ni pan ni vino / ni cosa para comer» (Robrenyo 1855a: 116). I també en féu esment al *Memorial que dirigió el autor a la empresa del Teatro de Barcelona por haber roto su contrata y dejándole sin trabajo*, en el qual, en dècimes, prega-

va que atenguessin urgentment la seva sol·licitud de treball i exposava la «infausta suerte» que l'havia deixat amb la «fortuna desastrada» (Robrenyo 1855a: 117).

Com que el germà gran de Robrenyo, de nom Eudald, es traslladà a la Ciutat de Mallorca durant la invasió francesa, és molt plausible que l'actor hi anés més d'una vegada en visites de caire familiar i de curta durada, tot i que també arribà a actuar-hi com a «graciós», ja que el 3 de novembre de 1812 el *Diario de Palma* n'anuncià la primera aparició davant del públic de Ciutat (Esteve 2008: 200).¹¹ De fet, uns quants mesos abans, el 23 d'agost d'aquell any, Robrenyo va escriure *Décima que se fijó en la Rambla de Palma de Mallorca el día de la publicación de la Constitución* (Robrenyo 1855a: 7-8; Cahner 2002: 1033). La motivació era el fet de publicar-se, a la capital de Mallorca, la Constitució gaditana, aprovada per les Corts el 19 de març de 1812, i del dinar que oferí Bartomeu Valentí i Forteza, un ric armador i comerciant mallorquí, a la Rambla de Ciutat a dos mil pobres, entre els quals nombrosos refugiats catalans.¹² De l'estiu de 1812, seria també la composició que Robrenyo dedicà a Milans del Bosch, que es trobava confinat a l'illa per raons polítiques, com a agraïment de «favors» rebuts: *Gracias y pascuas que dió el autor a Don Francisco Milans*, que començava així: «¿Quien es este General / En

Mallorca distinguido, / Entre todos conocido / Por remedio universal? / En la ciencia es sin igual. / En la guerra un Amans, / En la virtud un Troylans, / Y en la paz muy ambicioso. / ¿Quien es este glorioso? / Quien debe ser. ¡Milans!» (Robrenyo 1855a: 72).¹³

Després de la seva estada a Mallorca, Robrenyo tornà al Principat i, el maig del 1813, s'instal·là a Vilanova i la Geltrú, una ciutat que, com que no era una plaça fortificada ni d'armes, visqué, durant la Guerra del Francès, en una pau relativa, fins al punt de ser cobejada per la seva riquesa i esdevenir «un cau de diversions i despreocupacions» (Pi 1971: 53). Efectivament, en el lligall 5027 dipositat a l'Arxiu Comarcal del Garraf, hi ha un plec de documentació sobre la companyia d'aficionats dirigida per Joan Coll, que va actuar a la casa de comèdies de Vilanova i la Geltrú la tardor i l'hivern de 1813-1814, en què estava enquadrat Josep Robrenyo.¹⁴ Es tracta d'una documentació d'un alt interès per saber com funcionava contractualment una companyia d'aficionats i quina mena de costos acostumava a invertir en les seves activitats.

El contracte era rubricat, el 4 de maig de 1813, per tots els integrants de la companyia i donava potestat al director, Joan Coll, d'assignar els papers, amb el vistiplau dels actors Josep

11. En contra del que s'havia suposat (Garcías 2001: 51-52; Garcías 2003: 68), Esteve documenta que Robrenyo no s'integrà finalment en la companyia Manuel Campuzano que actuava a la Casa de les Comèdies de Palma el 1807, malgrat que s'anuncià la seva presència en el cartell de la temporada còmica com a primer graciós i cantant. També suggereix la possibilitat que «vingués a visitar a algun familiar que es trobés refugiat a la ciutat —segons el *Diario de Mallorca* del 2 de febrer de 1811 (pàg. 132), a la rambla de Palma, junt al convent de Santa Magdalena vivia un fuster anomenat Eudaldo Robreño— o, com havia ocorregut amb Dionisio Ibáñez, amb la recrudescència dels combats decidís viatjar a terra lliure» (Esteve 2008: 201). Coincidint amb els anys de màxima popularitat a l'escena barcelonina, Robrenyo tingué molt bona resposta en la programació del Teatre Principal de Palma, on es representà, abans de la seva mort, *La amnistia o el regreso del emigrado* (1835), *El hermano Buñol* (1836) i *El esparriado* (1836) (Mas 1986: 152-153).

12. El poeta i dramaturg mallorquí Guillem Roca i Seguí celebrà també amb una dècima el banquet popular constitucionalista organitzat pel xueta Valentí i Forteza (Vall 1998: 141-142).

13. A Palma, Robrenyo hi hauria escrit també *Descripción puntual del carácter y costumbres de los mallorquines de ambos sexos y consejos que dió su amigo a otro que venía a mandar la isla, en seis décimas halladas entre los papeles curiosos del estingido Colegio de Monte Sión que fué de los P.P. Jesuitas*, en què satiritzava el tarannà dels mallorquins: «Seis virtudes solas son / Don Gerónimo Agustín, / Las de todo Mallorquín; / Primera: superstición, / Segunda: Cavilación, / La tercera: Hipocresía, / Cuarta: deber aporfía / poca o mucha cantidad, / Quinta: una gran necesidad, / Y la sesta: Tontería. // Su carácter, muy humano; / sus obsequios muy franceses; / sus corazones de ingleses, como humo republicano. / No quieren mas Soberano / que un despotismo interno; / y convirtiéndose en infierno / las cabezas que los mandan, / con este ardid todos andan, / burlándose del Gobierno» (Robrenyo 1855a 113-114).

14. L'historiador local Josep Coroleu (1979: 228) deixà constància —sense reportar-ne cap font— que Josep Robrenyo i altres col·legues seus s'havien refugiat a Vilanova i la Geltrú durant la Guerra del Francès, fet que provaria que «en medio de tan calamitosas circunstancias se disfrutaba en la población de una tranquilidad relativa y que sus moradores vivían con bastante desahogo, ya que podían sostener una compañía dramática en esta población subalterna».

Rafó i Josep Robrenyo, en els diversos gèneres del repertori: «comedias, sainetes, bailes, tonadillas, pantomimas, etcétera».¹⁵ Els societaris s'obligaven a assistir a tots els assaigs i a estar a punt, amb els vestits posats, mitja hora abans de la funció. El vestuari per a les representacions anava a càrrec dels mateixos membres de la companyia, tret del cas que fossin extraordinaris. L'exclusió o l'admissió de qualsevol nou integrant a l'elenc havia de fer-se amb el consentiment de tots i, en casos de malaltia, el conjunt garantia que l'afectat pogués continuar gaudint de la seva part. En relació amb els interessos, els components de la formació feien confiança al seu director perquè negociés amb l'Ajuntament els termes del contracte i les modificacions suplementàries.

Entre la documentació conservada, hi ha una llibreta de comptes del que es recaptava diàriament al coliseu de Vilanova i la Geltrú, i també una altra llibreta de costos i fulls diversos sobre les despeses generades pels artesans del teatre. La llibreta de recaptacions abraça els mesos de novembre i desembre del 1813 i gener i febrer del 1814. El dia en què els números van sortir més rodons fou el 19 de desembre: 860 entrades; 144 llunetes i 7 llotges, que feren un total de 84 pessetes. Durant el mes de desembre, que és quan el teatre funcionà pràcticament cada dia (llevat dels 1, 2, 17 i 18), s'obtingueren unes set-centes pessetes (menys les despeses), que havien de distribuir-se entre les dues parts, ço és, l'Ajuntament i la companyia, tal com especificava l'article sisè del contracte. Val a dir que durant els dies 4, 15 i 16 la recaptació es deixà a benefici de l'elenc.

L'altra documentació, la de les despeses dels artesans del teatre (fusters, manyans, pintors, impressors, sastres, passamaners, corders, perruquers, sabaters i *tutti quanti*), permet de detallar molt minuciosament els treballs manuals que es van fer durant aquells mesos.¹⁶ Perquè ens en fem una idea,

15. Vegeu la transcripció del contracte a l'annex.

16. Una dada interessant per documentar la diglòssia vuitcentista: els únics papers escrits en català són la llibreta i els fulls esparsos sobre les despeses dels artesans (excepte l'impressor).

en la primera mesada de funcionament, la companyia es va gastar un total de 4.003 rals d'or velló (o sigui, 200 duros i 3 lliures). D'aquests, Robrenyo i un tal Perdigó van invertir 112 rals d'or velló —una quantitat gens menyspreable a l'època— per «anar a buscar la Dama a Barcelona». Entre altres dades relatives al poeta i actor, hi consta que la companyia va haver de pagar el viatge i la manutenció seva —380 vellons— fins que comencessin les representacions al teatre de Vilanova i la Geltrú (del maig al novembre, si fem cas dels papers conservats). És probable, doncs, que Robrenyo celebrés a la ciutat portuària la batalla de Vitòria, que es resolgué a favor dels insurgents, i que influí «en l'ànim de tots els vilanovins, els quals celebraren, el dia 8 de juliol [del 1813] i per ordre del governador militar, un festeig amb salva triple d'artilleria i fuselleria, Tedèum i il·luminació general» (Pi 1971: 57).

D'altra banda, les despeses consignades per al vestuari especial d'algunes obres (62 pessetes) fan possible deduir uns quants títols del repertori de la companyia durant aquella breu temporada: la famosa *Comedia de Santa Eulalia o la más heroica barcelonesa*, d'Ignasi Plana i Fontana; *La condesa de Jenovitz*, de José Concha; *El galeote cautivo*, d'Antonio Valladares Sotomayor; *La Estrella de Sevilla o Sancho Ortíz de las Roelas*, de Lope de Vega, o *El hijo reconocido*, de Luciano Francisco Comella. A propòsit de les despeses de sastreria, és curiós de subratllar que la *Comedia de Santa Eulalia* és la que costà més diners ja que el compte incloïa «2 madeixas de seda negra, 3 pessetes; 2 de va[r]mellas, 3,1 p.; seda blava blanca, verda, 2 p.; fils, 3 p.; una peça beta, 1,2 p.; lo que va costar de treure la roba de Barcelona i els ports per portar-lo aquí, 22,2 p.», o sigui, un total de 35, 5 pessetes de l'època.

Això no obstant, l'estada de Robrenyo a Vilanova i la Geltrú durà escassament uns vuit mesos, perquè el 4 de gener ja se n'havia anat a la francesa sense complir amb el contracte que havia signat i que l'obligava a romandre-hi almenys fins al dia de Carnaval (la companyia va acabar les funcions el 22 de febrer de 1814). Per què va marxar i com és que va fugir,

acompanyat dels seus col·legues, sense encomanar-se a ningú? Hi tingué res a veure l'acostament de la fi definitiva de la invasió napoleònica? Protagonitzà Robrenyo —i companyia— alguna mena d'incident que encengué la còlera de les autoritats locals? En féu, en definitiva, alguna de grossa?

Sigui quina sigui la raó de la seva fugida, la dada verificable és que Josep Ballester i Matons, alcalde constitucional de Vilanova i la Geltrú, denuncià, en un document datat el 4 de gener de 1814 i conservat també en el mateix lligall que la documentació anterior, «la precipitada y escandalosa fuga» que aquell dia havien protagonitzat quatre integrants de la «Sociedad Dramática» del teatre de la ciutat: Josep Robrenyo, Magí Vidal, Josep Molist i Gaietà Monet. Tots quatre haurien trenat, així, «los variados vinculos de la mas estrecha obligación que por medio de su contrata tienen contraída durante el tiempo de su empeño con sus consocios, con las autoridades y con el público». Per mitjà d'un *auto* cursat aquell mateix dia, l'alcalde havia demanat que es procedís a «la detención y arresto de estos cuatro fugitivos en cualesquiera parte que sean hallados para compelerles a su regreso y cumplimiento de su precisa obligación».

Tot fent ús de la seva jurisdicció, però escudant-se en la superior, l'indignat alcalde en reclamava la detenció immediata, perquè fossin duts a la seva disposició i, de manera implacable, se'ls apliqués la «providencia» corresponent «en castigo de su exceso» a l'hora de vulnerar l'autoritat i ofendre l'honor i el respecte deguts a la justícia. Per facilitar la tasca dels captors, descrivia sumàriament el retrat robot dels quatre sospitosos:

Josep Robreño, de estatura petxona, cara redonda, picoso de viruelas, pelo negro, barbacerrado, sin patillas, ojos grandes, negros; *Magín Vidal*, de estatura regular, pelo rubio, ojos azules, barbilampiño, nariz chata, boca grande; *Josep Molist*, de estatura petxona, de edad de diez y siete años, pelo negro, cejas negras, nariz regular, boca grande, barba sin pelo; y *Cayetano Monet*, de estatura alto, pelo castaño, ojos negros, cejas

negras, nariz regular, boca grande, con una cicatriz en el labio superior, barbilampiño, picoso de viruelas.¹⁷

La ira de Ballester fa pensar que hi devia haver altres raons més contundents que el simple incompliment del contracte, un fet que, en aquells anys, era prou habitual. Estava molest potser —ens movem en el terreny de les meres especulacions— perquè Robrenyo era l'autor de composicions com ara *Dècimes d'una precipitada fuga que hi hagué en Vilanova en la missa de dotze per una rata piñada* (Robrenyo 1855a: 259-261)? Certament, els vilanovins no hi quedaven gaire ben retratats des del punt de vista patriòtic, ja que la simple presència d'una ratapinyada al temple, en plena missa de dotze, havia fet esvalotar la celebració i, en la desbandada, havia encès totes les supersticions i pors, fins a l'extrem que alguns temien que anunciés que «els gavatxos / amb desenfrenada colla, / a foc i mata degolla / venien com a borratxos; / ja els semblava que els mostatxos / veien de la força armada, / i que a baioneta calada / se n'entraven pel carrer».¹⁸

En una conjuntura en què l'hegemonia napoleònica es trobava en plena davallada, Robrenyo fugia de Vilanova i la Gel-

17. La descripció de l'alcalde Ballester es pot contrastar amb la que en fa Francisco M. Tubino (1880: 183): «Era más bajo que alto, regordete, de aspecto serio sin ser grave, afable, satírico sin mordacidad, y chistoso». O amb la d'Artís (1933: 195), que en destacava aquests trets: «les galtes rodanxones, el ventre botarut, l'alçària, l'entremaliadura innocent».

18. Una altra possibilitat seria que hi hagués hagut alguna mena d'afec amb la censura, un dels condicionants més greus que tenien les companyies a l'hora de confeccionar el repertori. Un botó de mostra: en el mateix lligall 5027, s'ha conservat una instància que Josep Payró i Joan Coll, en nom de l'elenc d'aficionats local, adreçaren al «Ilustre Ayuntamiento Constitucional» de Vilanova i la Geltrú, datada el 29 de març de 1813, en què es demanava que es concedís un permís per representar «de Pascua a Pascua de Resurrección» *Comedia de Santa Eulalia o la mas heroica Barcelonesa*, d'Ignasi Plana i Fontana, i *La estrella de Sevilla o Sancho Ortíz de las Roelas*, de Lope de Vega, dues obres que no presentaven «cosa alguna opuesta a Nuestra Santa Fe Católica, ni a las buenas costumbres». Les funcions anirien a benefici de l'«Hospital Militar Nacional» de la ciutat i els promotors disposaven ja del visticplau del vicari general.

trú amb tres col·legues més, bo i deixant plantada la companyia on actuaven. On va anar? Com documenta Cahner (2002: 714), Robrenyo hauria fet cap, novament, a la ciutat de Reus, on hauria actuat uns quants dies fins que, amb l'actor Josep Molist, un altre dels fugitius, féu una funció a benefici propi, el 16 de febrer de 1814, que incloïa el sàinet en català *Les traversures d'un aprenent sabater*, atribuïble a Ignasi Plana, i que s'anuncià a la premsa local acompanyat de l'agraïment a «los inmensos favores que han recibido de un público tan benigno» (Tarragó 1993: 156).¹⁹ A la fi, dos dies després de la retirada de les tropes napoleòniques de Barcelona, que s'escaigué el 28 de maig de 1814, Robrenyo tornà a reaparèixer en la nòmina del Teatre de Barcelona, com a actor de la companyia professional dirigida per Felipe Blanco, el 30 de maig, «feliz día de nuestro muy amado Soberano el Señor Don Fernando Séptimo, reuniendo al mismo tiempo la celebridad de la libertad de esta capital» (Artís 1938: 564; Suero 1987a: 117).

II. LA GUERRA DEL FRANCÈS EN L'OBRA DE ROBRENYO

La producció de fulls solts escrits per Josep Robrenyo començà justament durant la Guerra del Francès, molt abans que escrivís per al teatre (Llorens 1981: 285). Es tractava d'una literatura de canya i cordill, adreçada a un públic popular, que gaudia d'una llarga tradició des del segle XVI (Marco 1977). Robrenyo fou autor de nombrosos «romanços» (petits fulls impresos il·lustrats amb un gravat al boix, en què s'estampava la seva figura menuda i rondanxona com a actor o predicador) que els cecs acostumaven a recitar als mercats o a les places «davant un auditori compacte de comares i marmanyeres, criades i assistents» (Curet 1967: 99). Aquests plec solts, que foren el primer mitjà d'expressió política de Robre-

19. Recordem que el seu sàinet de costums *Lo jaio de Reus i el pou encantat*, que estrenà el 1832, revela el coneixement que Robrenyo tenia de la topònima urbana de la ciutat de Reus, tal com fa notar Pere Anguera (2005: 29).

nyo, tractaren temàticament, *grosso modo*, els tres grans períodes en què es trobà immers: la Guerra del Francès (1808-1814), el Trienni Constitucional (1820-1823) i el Trienni liberal (1833-1836) (Llorens 1981: 291).²⁰ Del conjunt de poemes solts sobre la Guerra del Francès, escrits sovint al compàs dels esdeveniments, destaquen els que dedicà a la seva particular batalla de paper contra Napoleó i el seu germà Josep.²¹

En les dècimes *Importante aviso de los españoles a las naciones que no hayan sufrido el yugo napoleónico*, que semblen un complement de la composició sobre la presa del castell de Sant Ferran de Figueres que hem comentat més amunt, adverteix als homòlegs d'altres nacions que no es refiïn de les bones paraules ni de les bones intencions dels francesos, acabdillats per Napoleó, ni tampoc de la fama que tenien d'invencibles a tot Europa: «Si os dicen que Napoleón / es de profundo talento; / de filósofos, portento; / de los doctos, excepción; / más sabio que Salomón, / y os cuentan por gran hazaña, / que no yerra ni se engaña, / que todo, bien le ha salido / cuanto en el mundo ha emprendido, / respondedles: “¿Y en España?”» (Robrenyo 1885a: 46; Cahner 2002: 437).

La seva actuació com a agitador «*voluntàriament popular*» havia de ser, per força, subversiva i clandestina durant l'ocupació napoleònica, perquè les autoritats no s'estaven amb gaires miraments a l'hora de reprimir amb crueltat els sediciosos.²² A diferència de l'etapa posterior en què Robrenyo va escriure un teatre bàsicament favorable a la legalitat constituïda, en aquests anys convulsos sota el domini francès els seus poemes solts eren autèntics atacs, de vegades d'una gran viru-

20. «En sus poesías castellanas se ridiculizan desde el gobierno intruso de José Bonaparte hasta las pretensiones de los absolutistas, y todo cuanto se oponga al triunfo de la Constitución. En sus sainetes, casi todos bilingües, el argumento es siempre político. No hay en el fondo de estas modestas producciones sino el conato de propagar el amor de los nuevos principios y de sacar a la vergüenza a los absolutistas» (Tubino 1880: 182).

21. «Josep I fou també dels qui captaven més sovint tota la virulència de la seva lira», va remarcar Melcior Font (1928: 12).

22. Manllevem de Joan Lluís Marfany (1965: 6) la definició de «*voluntàriament popular*».

lència verbal, al règim instaurat pel magnat francès i els seus acòlits. Hem vist les seves diatribes incendiàries contra els «gavatxos» invasors i els afrancesats que hi col·laboraven. Robrenyo no baixà la guàrdia ni s'estigué tampoc de res a l'hora de satiritzar el mateix Napoleó en persona i el seu germà Josep, tan bescantat per les classes populars.

En uns moments en què la resistència antinapoleònica s'havia afeblit amb la pèrdua de diverses places, Robrenyo devia escriure —si convenim a atribuir-l'hi— un *Enraonament que tingueren Napoleon Bonaparte i Josep Botella al presentar-se a París después de l'última retirada d'Espanya*, publicat en full solt el 1811 sense peu d'impremta, que furgava en «les desavinences entre Josep I i Napoleó amb motiu del viatge del primer a París, la primavera de 1811, contra el parer de l'emperador» (Cahner 2002: 458). Es tracta d'un diàleg en què Napoleó lamenta d'haver-se refiat del seu germà i es dol de la dissort que ha tingut amb la conquesta espanyola: «De l'Espanya refiava / per resistir tot lo món, / mes ella ha estat la desgràcia / de tot un Napoleon».

De Vilanova o de Reus estant, quan els francesos començaven la seva retirada, Robrenyo (1855a: 47-72) participà en l'*agitprop* antinapoleònica amb la redacció de romanços destinats a ser divulgats en forma de full o de plec imprès. En són una bona mostra tres composicions sobre el replegament de Josep I després de l'abandó de Madrid (17 de març de 1813) i de la batalla de Vitòria (el 21 de maig del mateix any), que l'obligà a renunciar a la corona d'Espanya: *Exclamaciones y despedida del intruso Rey Pepe Botella al tiempo de salir de Madrid*, en què Josep Bonaparte es planyia d'haver de fugir de la capital espanyola de manera precipitada («Que dirá Napoleón? / Que soy un rey fanfarrón; / pero, ¿qué había de hacer? / Si tardo más en correr / me pillaba Wellington»); *Diálogo entre Napoleón y su secretario, al tiempo de darle este el parte de la ejecutiva salida de Tío Pepe Botella de Madrid*, en el qual, en la línia de l'*Enraonament*, caricaturava la reacció irada de Napoleó en assabentar-se del destronament del seu germà que havia fugit de Madrid («¡Ay, obstinada nación! / tú sola, tú sola

has dado / ansia, temor y cuidado / al fuerte Napoleón»), i *Diálogo. Pepillo errante despreciado por Suchet al tiempo de pedirle amparo*, en què es burlava del refugi que Josep I buscava endebades a la ciutat de València, després de la seva fugida de Madrid («Quiero en Valencia quedarme; / si vienen a incomodarme / tú me podrás defender, / y yo apretar a correr / o a Cataluña escaparme»).²³ Aquestes composicions es feien eco, en realitat, del començament del declivi del domini francès amb la seva retirada a la primeria del 1814, tot i que el Principat «seria el darrer assentament de Suchet, que hi romandria després d'abandonar València fins als moments finals del conflicte» (Fontana 1988: 153).

Amb la previsió del retorn anunciat de Josep I a França, Robrenyo va escriure *Brillante entrada que deben hacer los franceses al Tío Pepe Botellas a su regreso en Francia, según lo que en España ha progresado*, en què interpellava els «gabachones» perquè fessin una rebuda «con toda pompa y grandeza» al rei destronat. Calia que s'apressessin a construir un «carro triunfal» al «tío Pepe», a fi que pogués asseure's en «una cuba apoyado, / trofeo de su destino, / que indique el carácter fino / que en su reinado sostuvo, / la afición que siempre tuvo / desde su niñez al vino»; mentrestant, Espanya, Rússia i la Gran Bretanya s'unirien per cridar: «¡muera Francia, cruel nación! / ¡muera el vil aventurero / intruso José Primero / ¡y muera Napoleón!». Les seves diatribes contra Josep Bonaparte es completaren amb unes *Coplas en alabanza irónica del pretendido Rey de España e Indias José Primero*, escrites amb motiu del seu retorn a França, que acabaven amb aquests versos: «A la soberbia malvada / de Bonaparte debemos / las desgracias que tenemos / dentro de nuestra Patria amada: / él fomentó en su aliada / la discordia universal: / Pepillo, sois concebido / por el pecado mortal. / Pues pudo elegiros tal / Napoleón, famoso Pillo: / sois concebido Pepillo / por el pecado mortal».

23. Sobre *Diálogo entre Napoleón y su secretario...*, Joaquín Marco (1981: 174) apunta que el text parteix del ritme popular del «zorongo» i que, sense cap mena de respecte cap a Josep I, aconseguix «una graciosa canció satírica con el estribillo del bon-bon».

Més indirectament, en els poemes de temàtica constitucionalista, Robrenyo també al·ludí a la lluita contra Napoleó, especialment en aquelles composicions esborrallades durant el Trienni Constitucional per defensar la llei fonamental aprovada a Cadis el 1812. En el *Diàleg entre lo bon rector i un seu feligrés, nomenat Segimon* (2a part), que podem datar circa el 1821 (Lluch 1994), Robrenyo manifestava de nou la seva oposició a Josep I i exaltava la Constitució gaditana, bo i recordant que els monarques no eren de designació divina, sinó per la força, encara que la voluntat popular pogués revocar-los: «Los reis tots vénen a ser / per los pobles aclamats, / i molts s'han vist coronats / per la intriga o lo poder: / si no, digas qui va fer / rei d'Espanya, a en Botella? / La gran força; mes si a ella / no ens haguéssim oposat / rei sens hauria quedat / i més brillant que una estrella» (Robrenyo 1855a: 347). En un altre poema, també escrit durant el mateix període, *Gozos del nacimiento, vida, muerte, resurrección, portentos y virtudes de nuestra santa Constitución*, Robrenyo hi valorava la importància benefactora de la Constitució gaditana per fer fora l'invasor francès: «Tú fuiste la que arrojaste / las huestes de Napoleón, / de este aborto de ambición, / con mucha gloria triunfaste; / tú al fin le derribaste / de su carro triunfal» (Robrenyo 1855a: 45).²⁴

Altrament, l'apologia del liberalisme i la denigració de l'absolutisme que trobem en les peces teatrals robrenyanes d'«agitació política» només fan memòria de la Guerra del Francès, de manera més o menys explícita, quan han de remetre a un temps despòtic que ha de conjurar-se amb la de-

24. En el *Prefacio liberal*, també denunciava la voluntat dels «serviles» d'implantar una monarquia absoluta contrària a la Constitució i, des de posicions liberals, recordava la ferida recent provocada pel regnat despòtic de Bonaparte: «sin tener la menor parte / pues por nada nos llamaron / a este vil nos entregaron / los absolutos. / ¡Cuan desgraciados frutos / de tal arbitrariedad / nos probó la humanidad / en su invasión!» (Robrenyo 1855a: 356). En altres composicions, d'interès menor, com són ara *A Luís diez y ocho i El Zar y los franceses*, Robrenyo continuava manifestant l'oposició als excessos imperialistes francesos, que tenien com a precedent immediat l'ocupació napoleònica (Robrenyo 1855a: 183 i 185).

fensa de la legitimitat constitucional (Poblet 1965; Fàbregas 1969; Fàbregas 1975; Rubió 1986; Fàbregas 1986; Morell 1994; Mas 1996; Anguera 2002; Anguera 2005).²⁵ Al sàinet *El trapense* (1822), escrit durant el Trienni Constitucional, el venerable Senyor Pere recorda a la seva afillada Roseta que la lluita en favor de la llibertat i la Constitució volia evitar tornar al temps en què eren «esclaus d'absolut senyor», una referència que tant podria al·ludir a Josep I com a Ferran VII, que invalidà l'obra constitucional i restablí de cop l'absolutisme el 1814. A més, hi esmenta també dos dels antics «herois» de la Guerra del Francès: Juan Díaz Porlier (1788-1815) i Luis Roberto de Lacy (1775-1817), que poc temps després del conflicte bèl·lic van ser ajusticiats per les seves idees liberals (Robrenyo 2004a: 82).²⁶

25. Com a referència indirecta, podem anotar el sàinet *Mossèn Anton en les muntanyes de Montseny* (1822), inspirat en el diaca Anton Coll, d'Espinelves, que durant la Guerra del Francès havia aixecat els estudiants catalans per lluitar contra l'exèrcit invasor.

26. Per bé que no n'ha perviscut el text, ens consta que «el ciudadano Robreño» va escriure també «una pieza nueva patriótica en un acto» intitulada *El sitio y toma de los fuertes de la Seo de Urgel por el valiente general Mina*, que s'estrenà el 22 de febrer de 1823 «finalizando la función» (*Diario de Barcelona*, 22-II-1823: 478). Devia ser un text dedicat al militar navarrès Francisco Espoz y Mina, que fou nomenat cap de les partides de Navarra durant la Guerra del Francès i que obtingué victòries clamoroses damunt dels exèrcits napoleònics, tot i que és molt possible que la inspiració de la peça fos la gesta que protagonitzà en eliminar, el 1822, la regència d'Urgell, sota control reialista. Com ja indicà Josep M. Poblet (1965: 45), en la vetllada del 25 d'agost del mateix 1823, la cartellera anuncia un programa que també es clouria amb una peça de Robrenyo i que, en aquest cas, devia referir-se a un dels episodis coetanis de la invasió peninsular dels Cent Mil Fills de Sant Lluís per posar fi al règim constitucional i restaurar la monarquia absoluta de Ferran VII: «Teatro. Dará principio la acreditada comedia en dos actos del célebre Moratín: *El barón*, en la que desempeñará el papel principal el señor Prieto: se bailaràn las seguidillas manchegas a cuatro; y terminará la función con una pieza patriótica bilingüe, nueva, original del ciudadano Robreño, titulada: *Los franceses en el pueblo de Gracia, llano de Barcelona*. El caso es verdadero y glorioso para las armas nacionales: no se trata ni de luengas tierras ni de pasados años, pues tal vez no habrá mes y medio que lo presencié gran parte del vecindario de la presente ciudad. Es una lección bastante dura para los esclavos de Luis XVIII, pues a costa de su sangre conocen que han venido a sacrificarse, pero que jamás lograrán someter al despótico yugo los valientes que han jurado Constitución o muerte» (*Diario de Barcelona*, 25-VIII-1823: 3276).

De les peces escrites durant el Trienni Liberal (1833-1836), cal destacar les referències a la Guerra del Francès que es fan a *La Unió o la tia Secallona a les festes de Barcelona* (1833) i a *El pare Carnot a Guimerà* (1835). En la primera, el personatge de Segimon alludeix de manera indirecta a la resistència antinapoleònica en recordar «aquell ardor espanyol / que ens donà glòries tan grans», ja que tant ell com Bartomeu van participar en la insurgència. A la tia Secallona, Bartomeu li comenta l'amistat intensa que el lliga amb Segimon, d'ençà de «la guerra de la Independència» en què van «caure presoners junts / a Girona» (Robrenyo 2004b: 72). Poc després, Segimon torna a parlar de la seva experiència a la Guerra del Francès recordant a l'obstinada tia Secallona que deu la vida al seu amic, per tal com, en ésser greument ferit, el salvà de la mort a mans de les tropes napoleòniques (Robrenyo 2004b: 74-75).

Al sàinet polític *El pare Carnot a Guimerà*, quan el capitost carlí Rosset introdueix en la seva arenga la falsa notícia que França havia enviat «legions» per socórrer els partidaris de l'absolutisme, el pare Carnot respon, enutjat, que els francesos eren «la causa de tot»: «Quan el pastel ja teníem / en bona disposició, / alborotaren l'Espanya, / se reanimà de nou...» (Robrenyo 2004b: 133), en al·lusió molt probablement a l'entrada dels Cent Mil Fills de Sant Lluís el 1823, tot i que amb una resistència molt notable de la ciutat de Barcelona. «En parlant de Barcelona, / jo m'encenc com un tió», confessa l'incredul pare Carnot; una indignació que s'entén molt millor si tenim en compte l'oposició que el clero —especialment el regular— va fer als invasors napoleònics.

COROLLARI: LES PRIMERES ARMES D'UN DRAMATURG

Les vicissituds de Robrenyo en plena Guerra del Francès, tant en el seu periple biogràfic com en l'obra escrita a l'escalf de les circumstàncies, ens mostren la implicació i el compromís, ben actius, d'aquest actor que poc després esdevingué

dramaturg amb l'*agitprop* de signe liberal en contra, de primer, de la invasió napoleònica i, tot seguit, a favor de la legitimitat constitucional. És evident que algunes de les composicions poètiques que hem destacat sobre la Guerra del Francès són el germen —un autèntic banc de proves de les tècniques, els procediments i els missatges d'eficàcia popular— d'allò que serà el seu *teatre polític* de les dècades posteriors, en què la bel·ligerància robrenyiana s'acarnissava bàsicament contra els anticonstitucionalistes. Talment com ja va assenyalar Artís (1933: 225), des de la praxi, en qualitat d'aficionat i professional del teatre, Robrenyo se situava en els prolegòmens de la Renaixença dramàtica i n'esdevenia *velis nolis* un precursor.

FRANCESC FOGUET
Universitat Autònoma de Barcelona

ANNEX: CONTRACTE DE LA COMPANYIA ENCAPÇALADA PER JOAN COLL (VILANOVA I LA GELTRÚ, 4-V-1813)

Nosotros los abajo firmados nos obligamos a representar en el Coliseo de esta Muy Magnífica Villa, en calidad de aficionados, desde el día que dicho coliseo esté en términos de poder empezar hasta el último día del Carnaval de mil ochocientos catorce, bajo las condiciones y artículos que nos promete cumplir el señor Juan Coll, comisionado y cabeza de la compañía.

Artículo primero

No podrá ningún actor rehusar el papel que le entregue el señor Juan Coll, y éste no podrá entregarlo sin conocimiento del señor Josep Rafó y Josep Robreño, ya sea en comedias, sainetes, bailes, tonadillas, pantomimas, etcétera.

Artículo segundo

Nos obligamos a asistir en todos los ensayos a las horas que el señor Juan Coll, Josep Rafó y Josep Robreño juzguen por convenien-

tes, como estar vestidos media hora antes de lo que anuncien los carteles para empezar la función.

Artículo tercero

Será de cuenta de la misma compañía el pagar los vestidos como no sean de niletaz [sic], de tropa y vestidos usuales de los sainetes, pero las damas aunque sean de tropa o de niletaz [sic] se les pagará, a excepción de los vestidos que ordinariamente se usan en los referidos sainetes.

Artículo cuarto

No podrá separarse, ni admitirse ningún individuo que no sea con el pleno consentimiento de toda la compañía, menos que alguno por inútil no pudiera seguir que a éste se le señalará media parte.

Artículo quinto

Todo individuo enfermo ya presente o ausente gozará el mismo fuero y logrará el mismo interés que si estuviera sano.

Artículo sexto

Nos conformamos, en cuanto a intereses, a los tratos que particularmente tiene hechos con el Muy Magnífico Ayuntamiento el señor Juan Coll, que son de las tres partes que queden pagadas los gastos diarios, una por el Ayuntamiento y dos por la compañía, debiendo de estas dos sacarse media por los gastos atrasados de Coliseo, Bancos, etcétera, y los gastos extraordinarios que se hagan en las demás comedias.

Artículo séptimo

Todo lo que se ha hecho y se haga de aquí adelante en la casa de comedias quedará (concluido el tiempo que arriba expresa) a beneficio de la Villa, de lo que el Magnífico Ayuntamiento destine.

Artículo octavo

En caso de alguna desavenencia que no pudiera aclarar de bien a bien el señor Juan Coll, se pone toda la compañía a las órdenes que el Muy Magnífico Ayuntamiento tenga a bien deliberar.

Y para que conste donde convenga, lo firmamos en Villanueva y Geltrú a los cuatro de mayo de mil ochocientos trece.

Joan Coll, Josep Robreño, José Rafó, Joaquín Rigalt, Josep Mollist, Magín Comas, Francisco Arumí, Josep Pujol, Esteban Lloberas, Pablo Rigalt (por pintor y tramoista), Fèlix Castañé, José Payró, Teresa Rafó.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Anguera 2000: Pere Anguera, *Els precedents del catalanisme. Catalانيتat i anticontralisme: 1808-1868*, Barcelona, Empúries (Biblioteca Universal Empúries, 146).
- Anguera 2002: Pere Anguera, «El teatre anticarlí de Josep Robrenyo», dins *Absolutistes i liberals. Deu estudis a l'entorn de la guerra dels Set Anys*, Reus, Associació d'Estudis Reusencs, p. 151-168.
- Anguera 2005: Pere Anguera, «Estudi introductorio», dins Josep Robrenyo, *Teatre català*, vol. 1, edició d'Albert Mestres, Tarragona, Arola (Biblioteca Catalana, 18), p. 9-36.
- Artís 1938: Josep Artís, «Robreño, actor profesional», *Revista de Catalunya*, 85 (15-IV), p. 556-564.
- Artís 1933: Josep Artís, *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre (Estudis, 11).
- Cahner 2002: Max Cahner, *Literatura de la Revolució i la contrarevolució (1789-1849). La Guerra del Francès*, vol. 1 i 2, Barcelona, Curial.
- Casals 1816: Bru Casals, *Tarragona sacrificada en sus intereses y vidas por la independencia de la nación y libertad de su cautivo monarca Fernando Séptimo. Relación de los sucesos más memorables ocurridos en esta ciudad durante la última guerra defensiva contra la invasión del tirano del siglo XIX Napoleón Bonaparte*, Tarragona, Miguel Puigrubi.
- Coroleu 1979: Josep Coroleu, *Historia de Villanueva y Geltrú*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa.
- Curet 1935: Francesc Curet, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre.
- Curet 1967: Francesc Curet, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos (Enciclopèdia Catalana Aedos).
- Esteve 2008: Josep-Joaquim Esteve, *La música al teatre de Palma (1800-1817). L'efecte de la reforma il·lustrada*, Palma, Documenta Balear (Arbre de Mar, 29).

- Fàbregas 1969: Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62 (Llibres a l'Abast, 74).
- Fàbregas 1975: Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial (Biblioteca de Cultura Catalana, 15).
- Fàbregas 1986: Xavier Fàbregas, «La nova literatura popular: tradició i modernitat. El teatre», dins *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona, Ariel, p. 54-69.
- Ferrer 1815-1821: Raymundo Ferrer, *Barcelona cautiva, o sea, diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, 7 vol., Barcelona, Oficina de Antonio Brusi.
- Font 1928: Melcior Font, «Josep Robreño Tort», dins *El teatre català anterior a Pitarrà. Josep Robreño. Francesc Renart. Abdon Tarra-des*, Barcelona, Barcino (Antologia, 2), p. 11-19.
- Fontana 1988: Josep Fontana, *La fi de l'Antic Règim i la industrialització. 1787-1868*, Barcelona, Edicions 62 (Història de Catalunya, 5).
- Garcías 2001: Domingo Garcías Estelrich, *El teatro en Palma (1800-1810)*, Palma, Leonard Muntaner (Refaubetx, 8).
- Garcías 2003: Domingo Garcías Estelrich, *El teatro en Mallorca en los albores del Romanticismo (1808-1824)*, Palma, Leonard Muntaner (Refaubetx, 15).
- Llorens 1981: Rodolf Llorens i Jordana, *Josep Robreño. El nou concepte de la Renaixença*, Barcelona, Ariel.
- Lluch 1994: Marc Lluch i Jordi Malé, «Josep Robreño (1783-1838): exegesi constitucional d'un poema», *Anuari Verdguer*, 8, p. 111-143.
- Marco 1977: Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, 2 volums, Madrid, Taurus (Persiles, 102).
- Marco 1981: Joaquín Marco, «Reacción frente al francés en la literatura popular en España», dins Josep Fontana et al., *La invasión napoleònica. Economía, cultura i societat*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, p. 159-184.
- Marfany 1965: Joan-Lluís Marfany, «Pròleg», dins Josep Robrenyo, *Teatre revolucionari*, Barcelona, Edicions 62 (Antologia Catalana, 2), p. 5-13.
- Mas 1986: Joan Mas i Vives, *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 13).
- Mas 1996: Joan Mas i Vives, «Esquema per a una revisió del teatre català del segle XIX», dins *Miscel·lània Germà Colón*, vol. 6, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 109-123 (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 33).
- Mercader 1949: Juan Mercader Riba, *Barcelona durante la ocupación francesa (1808-1814)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita.
- Moliner 1989: Antoni Moliner i Prada, *La Catalunya resistent a la dominació francesa (1808-1812)*, Barcelona, Edicions 62 (Llibres a l'Abast, 247).
- Moliner 2007: Antoni Moliner Prada, *Catalunya contra Napoleó: la guerra del francès (1808-1814)*, Lleida, Pagès.
- Morell 1994: Carme Morell, «El sainet a Catalunya i a les Illes Balears», *L'Aiguadolç*, 19-20 (primavera), p. 13-34.
- Pi 1971: Oriol Pi de Cabanyes, *Vilanova i la Geltrú en la Guerra del Francès (1808-1814)*, Barcelona, Rafael Dalmau (Episodis de la Història, 144-145).
- Poblet 1965: Josep M. Poblet, «Josep Robreño», dins *Les arrels del teatre català*, Barcelona, Selecta (Biblioteca Selecta, 374), p. 41-71.
- Ramisa 1995: Maties Ramisa i Verdguer, *Els catalans i el domini napoleònic. Catalunya vista pels oficials de l'exèrcit de Napoleó*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba, 158).
- Recasens 1965: José M. Recasens, *La Revolución y Guerra de Independencia en la ciudad de Tarragona*, Tarragona, Sugrañes.
- Riera 1994: Enric Riera i Fortiana, *Els afrancesats a Catalunya*, Barcelona, Curial (Biblioteca d'Història dels Països Catalans, 11).
- Robrenyo 1855a: José Robreño, *Obras poéticas. Poesías sueltas*, Barcelona, Oliveres.
- Robrenyo 1855b: José Robreño, *Obras poéticas. Poesías dramáticas*, Barcelona, Oliveres.
- Robrenyo 2004a: Josep Robrenyo, *Teatre català*, vol. 1, edició d'Albert Mestres, Tarragona, Arola (Biblioteca Catalana, 18).
- Robrenyo 2004b: Josep Robrenyo, *Teatre català*, vol. 2, edició d'Albert Mestres, Tarragona, Arola (Biblioteca Catalana, 19).
- Rubió 1986: Jordi Rubió i Balaguer, «Josep Robreño», dins *Història de la literatura catalana*, vol. 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba, 51), p. 368-385.
- Suero 1987a: Maria Teresa Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. 1, Barcelona, Institut del Teatre (Estudis, 2).
- Suero 1987b: Maria Teresa Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. 2, Barcelona, Institut del Teatre (Estudis, 2).

- Tarragó 1993: Maria Tarragó Artells, *El Teatre de les Comèdies de Reus. Un exemple de vitalitat ciutadana, 1761-1892*, Tarragona, El Mèdol.
- Tubino 1880: Francisco M. Tubino, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello. [Edició facsímil, amb una introducció de Josep M. Domingo, a Lleida, Punctum, 2005 (Aula Màrius Torres. Philologica, 1).]
- Vall 1998: Xavier Vall, «La Comèdia del misser fet míser, entre el teatre popular i el neoclàssic», dins Josep Massot i Muntaner (ed.), *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, vol. 2, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 133-155.
- Vilar 1973: Pierre Vilar, «Pàtria i nació en el vocabulari de la Guerra contra Napoleó», dins *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, Barcelona, Curial (Biblioteca de Cultura Catalana, 5), p. 133-171.

VICENÇ ALBERTÍ I LA REESCRITURA DEL TEATRE POPULAR ESPANYOL DE L'ÚLTIM TERÇ DEL SEGLE XVIII. A PROPÒSIT D'EL CRIAT DE LES OBLIGACIONS I ALTRES OBRES¹

La història tradicional del teatre català ha donat per fet que en els primers anys del segle XIX s'inicia d'una manera més o menys espontània el teatre costumista o teatre català modern, sense afegir-hi cap més explicació raonada. Segons aquesta visió clàssica, tan sols la «vigorosa» tradició autòctona de l'entremès i de les representacions casolanes és suficient per fer sorgir, *Deus ex machina*, aquesta nova manera d'entendre i de plantejar el teatre, que suposava una clara superació dels vells esquemes de l'entremès, per adoptar-ne uns altres més del dia o més moderns.

Per la nostra banda, intentem determinar fins a quin punt

1. Aquesta comunicació s'emmarca en la realització del projecte «La literatura catalana en el ochocientos: liberalismo, renaixença(ces), modernidad» (MCI, FF12008-01548/FILO). Així mateix, volem agrair al Departament of Spanish, Italian and Portuguese de la University of Virginia (UVA) i, de forma particular, al professor David T. Gies, les facilitats donades per a l'elaboració d'aquest treball, que, a més, s'ha beneficiat d'una subvenció per a la mobilitat del professorat i personal investigador en centres estrangers (PR2009-0376), atorgada pel Ministerio de Educación. També a la Universitat d'Alacant i al Departament de Filologia Catalana per fer possible aquesta recerca. Vull agrair a Maite Salord la seua generositat en permetre'm la consulta d'una documentació que, sense la seua amabilitat, m'hauria estat impossible d'estudiar. També a Fina Salord, generosa, atenta i cordial, que ha solventat les consultes que, atesa la llunyania física de Menorca, li he fet reiteradament.