FRANCESC RENART I ARÚS (1783-1853) I ELS ORÍGENS DEL TEATRE CATALÀ VUITCENTISTA*

GABRIEL SANSANO

ABSTRACT

This article examines the influence of Spanish *sainete* (in the second half of the eighteenth century) on the birth of Catalan «costumista» literature in the first half of the nineteenth century. Taking as a point of analysis the work of Francesc Renart i Arús, a undervalued playwright, it offers a biographical sketch, and informs the reader about some forgotten and neglected works. It expands the number of titles of the author, and points out to some errors of attribution of books that he never wrote. Overall, it stresses the dedication and importance of Renart i Arús on the birth and introduction of dramatic poetry in the Catalan eighteenth century commercial theater.

És conegut que, al primer terç del segle XIX, el teatre català es fa present en l'escena comercial i oficial mitjançant el teatre costumista, el qual suposava una nova manera d'entendre i de (re)plantejar el teatre tradicional, procés que comportava una clara superació dels esquemes de l'entremès, per adoptar-ne uns altres més en sintonia amb els gustos del dia o més moderns, i que, gradualment, donaren pas a la comèdia de costums.

Per la nostra banda, intentem determinar fins a quin punt l'aparició d'aquesta nova dramàtica presenta punts de contacte o està relacionada directament amb la recepció del teatre popular espanyol —el sainet nou— de la segona meitat del XVIII (Ramón de la Cruz i altres autors de peces breus coetanis com J. I. González del Castillo, Sebastián Vázquez, Luis Moncín, Lluçia F. Comella, *et alii*) en l'escena catalana del segle XIX. Una recepció que, segons el nostre punt de vista, es va produir a través de tres vies: a) la posada en escena de les obres; b) la difusió d'aquestes obres mitjançant els plecs i resums de comèdies, i c) les traduccions, adaptacions i reescriptures que en feren els poetes dramàtics catalans.

Així, fins ara, ens hem ocupat de l'obra del català Josep Robrenyo (1780-1838), del valencià Josep Bernat i Baldoví (1809-1864) i del menorquí Vicenç

* Aquesta comunicació forma part del projecte «La literatura catalana en el ochocientos: liberalismo, renaixença(ces), modernidad» (MCI, FFI2008-01548/FILO). 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 personal docent i 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.

Albertí i Vidal (1786-1859).¹ En aquest context, l'obra de Francesc Renart i Arús se'ns presenta no com la més productiva, però sí com una de les més singulars dins el marc del nostre estudi, perquè il·lustra molt bé tant les relacions entre el teatre espanyol popular del període acotat i el teatre català immediatament posterior, com el fet que aquell —en bona mesura— arriba a ser l'escambell necessari d'aquest.

El resultat de la recerca ens permetrà veure com l'obra de Renart i Arús presenta punts de convergència i ensembles de divergència amb algunes iniciatives que, independents les unes de les altres, realitzaven diversos dramaturgs coetanis que tenien formacions diferents però unes *necessitats* semblants. El resultat fou un procés de posada al dia i, fins a cert punt, de renovació i de reivindicació de l'espai de l'escena catalana. Una evolució o modernització de l'escena que se'ns revela com a general, paral·lela i convergent, tot i que els processos a cada territori siguin relativament independents els uns dels altres.

Com ja hem apuntat, en aquesta ocasió ens proposem ocupar-nos de l'obra de Francesc Renart i Arús, impulsor, juntament amb Robrenyo, del sainet de costums en l'escena catalana del Vuit-cents o, dit d'una altra manera, del nou teatre català, que superarà els esquemes del vell entremès i passarà, dels espais casolans o informals, al teatre comercial i professional. En paraules de Manuel Jorba:

Les noves realitats socials i els models literaris portaren, abans dels anys cinquanta, a la renovació d'un repertori molt reiteratiu gràcies a la capacitat creativa en primer lloc de Josep Robrenyo i de Francesc Renart i Arús, que reflectien ambients diversos de la Barcelona coetània, tot captant, especialment Renart, les transformacions dels hàbits socials de la burgesia benestant. (125)

Si l'estudi de l'obra de Robrenyo continua presentant llacunes notables, bàsicament inherents a les seues circumstàncies biogràfiques, Renart, a pesar de la projecció professional, cultural i social que va assolir a la Barcelona de la primera meitat del XIX, dos segles després és pràcticament un desconegut. És més, encara avui dia continuen vigents algunes mistificacions sobre la seua vida i obra dramàtica que emmascaren l'interès del seu estudi. És per això que, en aquesta ocasió, més que d'un estudi aprofundit del seu teatre, ens ocuparem de posar una mica d'ordre sobre l'obra i evolució d'aquest dramaturg, pas previ per poder iniciar qualsevol valoració crítica feta amb garanties.

¹ Vegeu la bibliografia final.

1. FRANCESC RENART I ARÚS ²

Començarem recordant ací l'anècdota sobre la publicació del celebèrrim poema de Bonaventura C. Aribau quan aquest, de Madrid estant, escrivia a un seu amic barceloní les ratlles següents, que acompanyaven la composició «La pàtria (Trobres)»:³

Madrid 10 noviembre 1832

Amigo mío. Recibe con paciencia mis pegigueras y disimula si solo cuando las hay tomo la pluma para escribirte. Necesito de ti como verás. Para el día de S. Gaspar presentamos al Gefe algunas composiciones en varias lenguas. A mí me ha tocado el catalán, y he forjado estos informes alejandrinos que te incluyo para que lo revises, y taches y enmiendes lo que juzgares pues yo en mi vida las vi mas gordas. Pero es menester que lo hagas pronto de manera que el viernes 16 por la noche ya tengas entregado el papel corregido á mi amigo d. Ant^o. Bergnes impresor calle de Escudellers, n^o 13, y esto sin falta alguna pues interesa muchísimo que no sea mas tarde. Mira que lo exijo de tu amistad.

El receptor d'aquesta carta i revisor del poema aparegut a *El Vapor* l'agost de 1833 no era cap altre que Francesc Renart i Arús, el personatge que ens ocupa. Alguns podrien pensar que el nom d'aquest ha passat a la història tan sols per aquesta anècdota menor. Tanmateix l'any 1975 l'historiador del teatre Xavier Fàbregas escrivia:

La biografia de Francesc Renart, tot i la importància que tingué aquest personatge dins l'*élite* barcelonina de la primera meitat del XIX, està per establir. Considerat un dels escassos conreadors del teatre en el seu temps, i tot ignorant-ne la personalitat, historiadors-compiladors com Tubino carregaren al seu compte obres que mai no escriví, i el despatxaren amb quatre ratlles de compromís. Hom ha utilitzat com a font usual en referir-se a Renart —les poques vegades que hi ha fet referència— la bibliografia publicada per Elías de Molins al seu diccionari, la qual, si bé ha tingut una utilitat incontestable, inclou alguns errors importants. (*Les formes* 159)

I més endavant continuava:

Les perspectives de confeir una biografia de Francesc Renart milloraren de manera absoluta en ésser catalogats els papers de l'escriptor, dipositats al fons de la Biblioteca de Catalunya. Home ordenadíssim, que guardava papers de tota mena, apunts, croquis, documents oficials, correspondència, etc., qualitat que el seu fill heretà, [per la qual cosa] elaborar la biografia de Francesc Renart, així com l'inventari dels seus nombrosos treballs, és avui dia qüestió de temps. (*Les formes* 160)

² Volem agrair a Joan Alegret, Josep Maria Domingo, Manuel Jorba i Anna M. Villalonga les observacions que ens han fet sobre l'obra i el context d'aquest autor, que ens han ajudat a aclarir alguns dubtes bibliogràfics.

³ L'original pot ser consultat a la Biblioteca de Catalunya, ms. 923/1.

Fàbregas, massa optimista quant a la confecció d'una biografia solvent de Renart i Arús en un temps prudencial, esmenava alguna de les dades de les fonts referides i n'aportava algunes de noves, tot i que obviava una referència (que ens sembla obligada), de Josep Artís, publicada l'any 1933. No obstant això, avui dia les dues referències bàsiques sobre aquest autor són la de Joan Alegret i la de Joan Bassegoda, centrada en la seua professió d'arquitecte; casualment, l'una i l'altra, es van publicar l'any 1979. La de Bassegoda és la més extensa i completa, tot i que en la part literària acumula totes les informacions —i errors— dels biògrafs anteriors, amb la qual cosa en aquest punt és més confusa que la d'Alegret.

Així, si bé és cert que l'obra arquitectònica de Renart ha estat estudiada mínimament per Bassegoda i que el context i les relacions poètiques han estat analitzades per Alegret, l'aproximació a la figura de Francesc Renart com a dramaturg i home compromès amb la Barcelona del seu temps sembla que encara està per fer. Fins al punt que encara no hem pogut establir amb certesa quina fou la seua obra dramàtica, que fou la més popular.

2. ALGUNES DADES BIOGRÀFIQUES

Recordarem que Francesc Renart i Arús va nèixer a Sarrià (Barcelona) el 13 d'agost de 1783. Estudià tres anys de filosofia al Seminari Conciliar de Barcelona, humanitats a Cervera, i matemàtiques, història natural i dibuix a l'Escola de la Llotja de Barcelona. Fill i nét de mestres de cases, prosseguí l'ofici familiar i el 1803 fou admès al gremi de Mestres de Cases, Arquitectes i Molers. Es casà dues vegades i tingué quatre fills.

Mobilitzat per la Guerra del Francès, a partir de l'any 1809 el trobem assumint diferents responsabilitats administratives, bé com a ajudant del director dels hospitals de Catalunya, bé com a factor o encarregat de la distribució de queviures a la tropa, particularment a Vic, entre altres nomenaments. Tots els seus biògrafs recorden que, trobant-se Renart a Vic, hi organitzà una companyia d'aficionats per tal de matar el cuquet teatral i, alhora, recaptar fons destinats a cobrir algunes necessitats de la tropa. Sembla que Renart i la seua muller hi actuaren com a primeres figures del quadre escènic, amb el qual representaren títols «del antiguo teatro castellano», com *Juan de Serrallonga* o, fins i tot, el sainet bilingüe *El sastre y el Asistente, o sea, Las bodas cambiadas* (Nanot f. 16). Aquesta és una circumstància que es repetirà en un altre moment d'inestabilitat o conflicte com és l'any 1821 quan, de Martorell estant, dirigí un quadre escènic amb el qual representà títols com *El desembarco de los rusos* i *El pleito del pastor*, entre altres.

Durant el Trienni liberal (1820-1823), amb els seus amics ben situats políticament, obtingué un gran nombre de reconeixements i càrrecs. Així, fou nomenat regidor de l'Ajuntament de Barcelona (1821), arquitecte del port de Barcelona (1822), membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

(1822), on intervingué amb la lectura de composicions literàries i altres treballs professionals sobre l'urbanisme o la defensa del patrimoni; membre de la Societat Econòmica d'Amics del País (1822), i supervisor de diverses obres públiques de Barcelona i d'algunes viles pròximes.

Per contra, durant la reacció absolutista, fou represaliat tot i posant damunt la taula el seu full de serveis durant la Guerra del Francès per tal de poder continuar exercint la professió d'arquitecte. Siga com siga, els gremis tenien els dies comptats i, cada vegada més, a partir d'un determinat nivell administratiu es considerava que el títol atorgat pel gremi de mestres de cases no era suficient per ocupar determinats llocs d'arquitectes, ja que es considerava preceptiu el nomenament de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Així, l'any 1830 viatjà a Madrid per tal d'examinar-s'hi i aconseguir-hi el desitjat títol, que li permeté progressar en la professió i accedir a càrrecs de major responsabilitat en l'Administració i obres públiques.

Es relacionà amb bona part dels joves i no tan joves de l'època amb inquietuds literàries i artístiques; ja hem assenyat la relació amb Aribau, però també amb el baró de Maldà, Leandro Fernández de Moratín, Ramon López Soler, Muns i Serinyà, Francesc Altés, Larios de Medrano, Rubió i Ors, i els actors Josep Robrenyo i García-Parreño, entre molts altres.

Ja en la dècada següent, exercí diverses responsabilitats municipals o entitats de la ciutat que promovien el teatre i la música. Així, estigué molt relacionat amb l'efímer Teatre del Carme (1837), fou alcalde de barri (1838) i, transitòriament, fou director de la Cátedra de Declamación del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés (1838), administrador de l'Hospital de la Santa Creu (1845) o, als inicis de l'any 1848, president de la Sociedad Apolínea, entitat que tenia com a objectiu el foment de l'estudi de la música, el cant i l'art dramàtic, i un dels fundadors del Teatre del Liceu. Entre molts altres mèrits, cal apuntar que havia fet estudis de llatí, anglès i italià, i coneixia bé el francès.

Cal reconèixer que deixem de banda tot allò que fa referència a la seua professió com a arquitecte (i sobretot urbanista), encara molt més important que no pas l'estrictament literària, vista en perspectiva, atesa la seua intervenció en la construcció o reforma d'edificis públics i privats, i en determinades qüestions de planificació urbana, tant de Barcelona com d'algunes poblacions del voltant.⁴

Morí a Barcelona el 21 de gener de 1853, justament quan els seus amics més joves havien iniciat la campanya per a la restauració dels Jocs Florals. Segurament per les seues relacions amb Aribau i altres romàntics i pel seu interès per la llengua catalana, sempre se l'ha considerat un dels antecedents de la Renaixença, un aspecte gens clar que reprendrem al final de la nostra exposició.

⁴ Per a l'activitat i vida professional de Renart, vegeu el documentat estudi de Bassegoda (1979).

3. OBRA DRAMÀTICA

Fins als nostres dies, la relació d'obres atribuïdes a aquest autor, en general, ha estat confusa, amb falses atribucions i, sobretot, resta incompleta. Això es deu al fet que Renart i Arús mateix mai no va manifestar un interès excessiu a signar-les o a deixar-ne una relació completa, atès que moltes no eren realment «obres originals», sinó reescriptures de peces anteriors. A més, ja des dels seus primers biògrafs —sobretot, Elías de Molins (1889-1895), i amb l'excepció d'Arús 1933—, li van ser atribuïts erròniament títols que s'han anat repetint pràcticament fins als nostres dies (Broch 2008). Amb aquest estat de coses, encara no disposem d'una relació completa o fefaent de l'obra d'aquest dramaturg.

Pel que fa a la seua activitat teatral més reculada, cal recordar que el baró de Maldà ja anota al *Calaix de sastre* diverses notícies sobre com el mestre de cases Josep Renart havia bastit al domicili propi un petit teatre casolà, on l'hereuet Francesc feia funcions amb els seus amics o s'hi lluia amb diversos instruments musicals com, per exemple, el violí. Per aquesta mateixa font, sabem que a la ratlla de 1800 el jove Renart havia estrenat, en una casa particular, el *Sainete de l'amo i criat*, del qual no n'ha quedat cap rastre; i que cap a 1808 es relacionava habitualment amb aficionats i professionals de l'escena per als quals traduïa, apedaçava o reescribia peces «com si fóra un cap de colla» (Curet, *Teatres particulars*, III-113; Sala Valldaura, *Teatre català* 30).

Aquesta extensa dedicació a fornir obres als quadres escènics d'aficionats o professionals, ja siga per a funcions de benefici, ja siga de fi de festa, fan difícil d'identificar un corpus d'obres concret; fins i tot resulta arriscat delimitar quines són o poden ser originals i quines arranjaments de títols anteriors. O, simplement, fins a quin punt cal considerar alguns arranjaments o reescriptures en tant que obres pròpies o «originals». És cert que gradualment Renart es dedicà més i més a l'arquitectura i a l'urbanisme, però el cordó umbilical que el lligava a l'escena per diverses vies no el tallà mai fins a les vigílies del seu traspàs. Així, per exemple, un any abans de morir encara va arranjar una obra, *La festa del poble* (1852), per a l'actor Joaquim García-Parreño.

Malgrat la manca de dades contrastades, de les falses atribucions i de notícies fragmentàries o contradictòries, intentarem elaborar una nòmina al més completa possible de les obres que sabem, positivament, que van eixir de la mà d'aquest dramaturg. Prendrem com a punt de partida la relació més fiable elaborada fins ara, que és la confeccionada per Artís (255-258), segons el qual, Renart podria haver escrit un total de tretze títols. Per la nostra banda, considerem que podem demostrar que van ser alguns més. Els hem agrupat en dos blocs:

a) Obra castellana

1. *El embrollo*. Obra en un acte, de caràcter jocós, en castellà, estrenada el dia 11 de gener de 1808. A benefici de l'actor Dionisio Ibáñez. Sembla ser una

reelaboració d'una peça castellana anterior que ens és desconeguda. Es tracta d'un text que no hem pogut localitzar. Suero Roca en documenta vuit representacions entre els mesos de gener i febrer (II 282-283, 287 i 289).

2. *La venganza de la niña*. «Drama en un acto, en verso. Traducido y refundido por F. R. y A., para representarse en el Teatro de Barcelona. 1808» (Arxiu Renart, lligall xxxvi, 1).⁵

3. *El tío Fructuoso, o El Hospital*. «Executado en el Teatro de Barcelona el jueves, 24 de Noviembre de 1814 en beneficio del Hospital» (Arxiu Renart, lligall xxxvi, 54). A més de la data de representació indicada, Suero Roca en documenta dues altres representacions el mes de juliol de 1818 (III 96).

4. *Saynete, Las curas prodigiosas*. «Para representarse en el Teatro de Barcelona, por D. F. R. A. Año 1815». Suero Roca dona notícia de l'estrena el dia 2-12-1816, d'una «pieza jocosa en un acto, nueva y nunca representada en teatro alguno titulada *Las Curas*» (III 25). Ignorem si es tracta de la mateixa obra. Coneixem aquest títol a través d'un esborrany, de lectura difícil, conservat a l'Arxiu Renart, lligall xxxvi, 80. També ignorem si pot tractar-se d'una peça bilingüe.

5. *Quince años o Los efectos de la perversión*. Drama sentimental en tres actes, traduït del francès i estampat a Barcelona el mateix any de l'estrena, el 1829, per la impremta de Josep Torner. Es tracta de l'única de les peces castellanes de Renart (ja siguen versions del francès o reescriptures d'altres obres espanyoles) que va arribar a la impremta, i sobre la qual s'han produït algunes confusions. Així, a pesar que Francisco Lafarga afirma desconèixer-ne la font original (209), alguna obra recent diu que procedeix d'un títol francès de Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794) (Broch 839).

L'obra de Renart fou estrenada al Teatre de Barcelona el dia 3 de febrer, i no fou ben rebuda per la crítica. De fet, Suero Roca tan sols documenta dues representacions més efectuades els dies següents (IV 65-68). Al cartell teatral —reproduït per Suero Roca—, la publicitat de l'empresa posa l'obra de Renart a l'empara de l'obra de Víctor Ducange, *Trente ans où La vie d'un joueur* (1827), que tant èxit havia tingut entre els espectadors del mateix teatre un any abans i que, a més, comptava amb una versió castellana, *Treinta años, o La vida de un jugador, drama trágico en tres jornadas, traducido del francés*.⁶

A més, a la contracoberta de la segona edició de la versió de J. N. Gallego, l'editor adverteix que «en la misma librería de Torner se hallará el siguiente drama: *Quince años, o efectos de la perversión*. Dividido en tres piezas, cada una en un acto; traducido por D. F. R. y A.». La impressió duu data de 1828, any de la

⁵ Com ja he apuntat *supra*, l'Arxiu Francesc Renart i Arús es conserva a la Biblioteca de Catalunya, i aquí ens hi referirem com a Arxiu Renart.

⁶ A la primera pàgina de l'edició de Ducange, se'ns informa que el drama ha estat «representado en los teatros de Madrid en los meses de febrero y julio de este año [1828], y en el de Barcelona en Octubre del mismo». A la segona edició, s'indica «puesto en castellano por D. José Ulanga y Algocín [pseudònim de Juan Nicasio Gallego], estampada l'any 1828 a la mateixa impremta de Josep Torner.

primera edició, tot i que les cobertes podrien ser posteriors. I en l'edició de Renart, de l'any següent, se'ns adverteix que «En la misma librería Torner se hallará el drama en tres jornadas titulado: *Treinta años, ó La vida de un jugador*».

Malgrat una cosa i l'altra —que ha pogut induir a l'error—, el fet cert és que el títol de Renart no és tret del de Ducange. Entre els papers del dramaturg català, es troba una còpia manuscrita de la versió castellana del text francès en la qual es pot llegir el títol original i literal de la peça, «*El labrador pervertido o Quince años en París. Drama dividido en tres piezas escrito en francés por el señor Théaulon. Representada por primera vez en París en 1827 y traducido al castellano por D. F. R. y A. en 1828*». Es tracta del dramaturg francès Emmanuel Théaulon (1787-1841) i la seua obra *Le Paysan perverti, où Quinze ans de Paris*. Arxiu Renart, lligall LIII, 2 (tres plecs manuscrits, f. 45-77).

b) Obra bilingüe

6. *El sastre y el asistente, o sea, las bodas cambiadas, saynete en castellano y catalán*. En un acte, estrenat el dia 21 d'agost de 1815 al Teatre de Barcelona i, segons la cartellera, «escrito sobre algunos caracteres del país» (Suero Roca II 441). L'obra fou coneguda popularment pel nom de la protagonista, *La Laieta de Sant Just*, i, pràcticament, esdevingué una obra de repertori. Tal com ens recorda Xavier Fàbregas («Teatre del segle XIX» 226), fou representada durant vint temporades seguides. Se'n conserven diverses impressions, la primera potser de 1819. Com ja hem apuntat abans, l'obra podria haver-se estrenat uns mesos abans, a Vic, posada en escena per un quadre d'aficionats dirigits per Renart mateix.

7. *El caletero y los tunos*. Estrenada al Teatre de Barcelona, el dia 19 de febrer de 1821, segons consta a la cartellera: «y se dará fin con un sainete nuevo en castellano y catalán, original del ciudadano Traner y Sura, autor de *Las Bodas cambiadas*, titulado: *El caletero y los Tunos*» (Suero Roca III 198). Cal recordar que Traner y Sura era l'anagrama de Renart i Arús.

8. *Saynete nou El Pintadó y la Criada* (conegut també com a *Caló i Teresa*). Estrenada al Teatre de Barcelona el dia 1 de febrer de 1823. No obstant això, sembla que l'obra ja havia circulat abans en diverses representacions en teatres particulars, fet que facilità que el text fóra conegut amb algunes variacions quant al títol. Fou estampada per Ignasi Estivill, sense indicació d'any. Se'n van fer diverses impressions.

9. *Doña Paca o El viaje de la Fortuna*. Fi de festa, bilingüe, en un acte, amb aprovació de censura del novembre de 1827, estrenada al Teatre de Barcelona el 28 de gener de 1828. Es conserva manuscrita a l'Arxiu Renart, lligall xxxvi, 116.

10. *Pieza bilingüe, en un acto, titulada Titó y Doña Paca, o El viaje de la Fortuna*. Estrenada el dia 9 de febrer de 1829. Com ja va observar Artís, es tracta d'una reelaboració molt superficial del títol anterior. Fou estampada a Barcelona l'any 1829 per Josep Torner.

11. *Pieza bilingüe, La casa de despesas, o sea La calúmnia descubierta*. En un acte, duu data de desembre de 1832, i fou estrenada al Teatre de Barcelona el dia 7 de gener de 1833. Impresa a Barcelona l'any 1839 per Ignasi Estivill.

12. *El tambor y el aprendiz*. Diàleg bilingüe, arranjament, estrenat al Teatre de Barcelona el dia 3 de febrer de 1834 per Josep Robrenyo i Joaquim Ferrer. Sembla que es tracta d'un altre arranjament, i aparentment no va tenir gaire èxit perquè no va ser reposat els dies següents. No s'ha pogut localitzar aquest text.

13. *El regreso después del cólera*. «Pieza bilingüe, en un acto», estrenada al Teatre de Barcelona, el dia 23 de febrer de 1835. Impresa a Barcelona el mateix any, per Josep Lluç.

14. *Sainete que no es sainete*. «Piececita, en un acto, refundida, puesta en bilingüe y arreglada por D. F. R. y A. para representarse en el Teatro del Carmen de Barcelona. Marzo de 1837». Es tracta d'una peça de costums teatrals, que fou un arranjament fet a instàncies de l'actor Joaquim García-Parreño, i estrenat al Teatre de Barcelona. Tot i que és difícil fixar amb precisió la font que serví de model a l'autor, ens resulta evident que no l'hem de relacionar amb *La Estera*, com s'ha fet tradicionalment. Es conserva manuscrita a l'Arxiu Renart, lligall xxxvi, 140.

15. *El calesero y la Viuda. Diálogo bilingüe*. «Original de D. Fran.co Renart y Arús, del cual es propiedad»; es conserva manuscrita a l'Arxiu Renart, lligall xxxvi, 114. Ignorem quan va ser escrita o representada. A partir d'un parell de referències internes (la representació de l'òpera *Medea* al Principal i l'actuació de l'actor José Valero), l'hem situat entre aquestes dues obres, tot i que podria ser la seua una representació cronològicament anterior.

16. *Don Manolito o Pau y Vicenta*. Peça bilingüe en un acte i dos quadres, estrenada al Teatre de Barcelona el dia 12 de novembre de 1849. Amb música de Mateu Ferrer i a benefici de Joaquim García-Parreño. No n'hem trobat cap còpia i tot fa pensar que no es va estampar mai, malgrat que Palau (1964, xvi, 214) la dóna com a impresa. Segons un comentari d'*El bien público*, 13-11-1849, «un cuadro de costumbres del país, delineado muy al vivo, quizás demasiado».

17. *La festa del poble*. «Pieza en un acto, bilingüe, popular y alegórica, para representarse en los teatros de Barcelona Principal y del Liceo, en celebridad del feliz natalicio de la Augusta Princesa D^a. María Isabel, por D. F. R. y A. Febrero 1852». Tan sols tenim constància de l'estrena al Teatre del Liceu el dia 21 de febrer de 1852, i no el dia 2, com indica Artís, el qual assenyala que es tracta d'una nova versió d'*El viaje de la Fortuna*, ara amb motiu d'unes celebracions d'Isabel II. Tot i que presenta punts de contacte, de construcció dramàtica amb aquesta, no és exactament una reescriptura. Es conserva manuscrita al Fons F. Renart, ms. 1102/3.

18. Finalment, cal afegir que, a pesar que Elias de Molins (426, vol. II) atribueix a Renart la peça *¡Al fin!*, estampada l'any 1844, Barcelona, imp. de Francisco Coma, 32 p. —informació que reproduïxen Artís (*Tres conferències* 258) i Palau (214)—, no n'hem pogut localitzar cap exemplar, ni tan sols una simple

referència entre els papers de l'autor. Tot ens fa pensar que es tracta d'un error d'atribució o bibliogràfic.

Comptat i debatut, podem acreditar que Renart signà un total de quatre obres castellanques, dues de les quals s'han perdut (títols 1-2) i dues més que conservem (3-4), una traducció del francès (5) i onze de bilingües, nou de les quals estan perfectament localitzades i documentades (6, 8-11, 13-15 i 17); una altra de la qual tenim ben documentada la estrena (16), però que no hem pogut localitzar, i dues més que només coneixem a través de notícies vagues (7 i 12). Aquesta opció —textos bilingües— predomina en la seua trajectòria. A més, dues de les obres, *Doña Paca o el Viaje de la Fortuna* i *Titó y Doña Paca o La festa del poble*, cal que siguin considerades en tant que variacions d'un mateix tema o com una obra reescrita dues vegades. Un cas semblant podria ser *El calesero y los tunos* i *El calesero y la Viuda*,⁷ tot i que no ho podem afirmar taxativament atès que aquella no es conserva.⁸

A despit d'augmentar el nombre d'obres assenyalades per Artís, el resultat de tot el que acabem d'exposar encara podria fer-nos pensar que l'obra de Francesc Renart no és gaire extensa, sobretot si l'acarem (com han fet gairebé tots els investigadors) amb l'obra del seu coetani i amic Josep Robrenyo. Aquesta, però, creiem que seria una impressió errònia atès que, a la relació de títols reportada, cal afegir-hi, amb les cauteles pertinents, les obres següents:

19. *Sainete de l'amo i criat*. Representa l'any 1800. Potser fou un arranjamment d'una peça de títol semblant de Ramón de la Cruz.

20. *Saynete Nuevo Titulado El currutaco burlado, para representarse en el teatro de Barcelona en 1806*. Tot i que no és lletra del nostre autor, ni va signada per ell, podria ser un text copiat per algú altre. Entre el repartiment també hi apareix Dionisio Ibáñez i altres membres de la companyia del Teatre de la Santa Creu, per al quals ja havia arranjat altres títols. A banda de trobar-se en el seu llegat, no disposem de cap informació que ens permeta determinar si es tracta d'una obra que Renart tenia entre mans per a fer-ne una refundició, si és el resultat d'un treball previ o si tan sols és una de les tantes còpies que circulaven entre la gent del teatre i que Renart conservà en el seu arxiu. A l'obra, però, s'hi introdueixen una dotzena de versos catalans, un costum que en aquells anys va anar gradualment en augment. Segons anuncia la cartellera, el 25 de maig de 1807, «y se finalizará la diversión con un divertido Saynete nuevo de la composición de un ingenio nacional, titulado *El currutaco burlado*» (Suero Roca, III

⁷ Molt possiblement, *El calesero y la ciudad*, títol reportat per Rubió i Balaguer (365) i datat per aquest l'any 1837, cal relacionar-lo amb el segon dels títols que hem inventariat.

⁸ *El calesero y la viuda* sí que presenta diversos punts de contacte amb els títols dels anys 1827 i 1829, perquè els personatges del diàleg són els mateixos (Titó i Doña Paca), i la seua caracterització, història personal i anhels són els mateixos. És evident que en aquelles peces o en aquesta, Renart hi reutilitza personatges i versos, tot i que l'argument és diferent. També l'espai de l'acció, en aquesta peça, és netament urbà: la Rambla, a la vora del Teatre Principal. També sorprèn, als sis versos finals, una vindicació del caràcter dels catalans. Per diverses qüestions, es tracta d'un text que mereix un estudi a banda.

254). Potser la referència a «un ingenio nacional» exclou la possibilitat de l'autoria de Renart, o simplement es va ocupar de fer-hi alguna mena d'arranjament en funció de la companyia que l'havia de representar (Arxiu Renart, lligall xxxvi, 69).

21. *Fin de fiesta para la noche de Inocentes*. No duu el nom de l'autor, però la calligrafia ens fa pensar que possiblement es tracta d'una obra de Renart. Desconeixem l'any en què es va representar (Arxiu Renart, lligall xxxvi, 59).

A més, entre els papers del dramaturg es conserven altres manuscrits (versions, traduccions i originals, totals o parcials, esborranys) que permetran que un estudi més atent afegeixi nous títols a aquesta relació. Proposem, doncs, aquesta nòmina de títols en tant que provisional, atès que pensem que continuarà creixent i completant-se en els pròxims anys.

Totes aquestes dades, que vénen a ratificar, una vegada més, tant la vinculació regular, però diletant, de Renart amb el món de l'escena i dels aficionats, com la seua vocació d'estar al seu servei mitjançant arranjaments i reescriptures, fan que no puguem dubtar que l'obra dramàtica de Renart i Arús degué ser molt més intensa i extensa de la que avui dia coneixem. És evident que mentre no puguem determinar amb seguretat les obres que va escriure o reescriure per a l'escena i, sobretot, les seves fonts, serà molt difícil d'avaluar amb garanties l'interès de l'obra de Renart i la seua aportació a l'escena catalana de la primera meitat del Vuit-cents.

Per tancar aquest apartat de l'estudi, tan sols assenyalarem que malgrat que alguna bibliografia recent continua repetint —sense cap fonament— les atribucions a Renart d'obres com *La flauta Mágica*, o sea *El borrico bailarín*, *La Peteta de Rubí*, *La vieja hipócrita* o *Lo pare Llop i el hermano Botija* que, com hem dit, provenen del diccionari d'Elias de Molins, ja fa molts anys que els investigadors més acreditats (Artís, *Tres conferències*, Fàbregas *Les formes*) han esmenat aquests errors.

4. FRANCESC RENART I EL CATALÀ

Finalment, no volem tancar aquesta breu aproximació al dramaturg sense referir-nos a la relació tan singular que Francesc Renart tingué amb l'idioma propi. Així, a l'inici del nostre text ens hem referit a la carta que Aribau va remetre al seu amic, en la qual sotmetia al seu criteri «estos informes alejandrinos que te incluyo para que lo revises, y taches y enmiendes lo que juzgares...». A més, també hem al·ludit a la consideració de la seua figura com a «precursor» de la Renaixença que li va atorgar algun historiador de la literatura (Artís, *Tres conferències* 246) i que molts altres han repetit, sense cap fonament.

El fet cert, però, és que, fins on sabem, Renart, d'ofici arquitecte, havia estudiat matemàtiques, humanitats, dibuix, etc., però no especialment «llengües», ni tenia una vocació «filològica» específica, més enllà d'alguns estudis elementals d'anglès i d'italià i de coneixements més o menys amplis de llatí i francès.

D'on naixia, doncs, aquesta reputació com a home «entès» en l'idioma del país fins al punt que el seu amic i company de la Sociedad Filosófica, Aribau, li confiaria la versió última del poema? Per què no remetre'l directament a l'impressor o a qualsevol altre acadèmic de «més pes» o preparació?

El tema no ens sembla marginal, sinó que creiem que es relaciona directament amb el conjunt de la seua escriptura dramàtica. Hi posarem tan sols dos exemples semblants. El primer apareix en el mateix cartell teatral en què l'empresa, en anunciar *Doña Paca o El viaje de la Fortuna* (gener de 1828), adverteix al públic que «El fin de fiesta reúne sin indecencias, ni groserías, pureza y naturalidad en el diálogo, singularmente en el idioma catalán». El segon, vint anys posterior, és el resultat de l'estrena de *Don Manolito, o Pau y Vicenta* (novembre del 1849), i el crític del diari valora la nova obra amb els termes següents: «Mejor que un cuadro de costumbres catalanas, es una galería de tipos catalanes ... Sería ofender al autor elogiar el lenguaje de la pieza; sabido es que los mismos catalanes asistimos a la representación de sus obras para aprender los modismos de nuestro idioma» (Artís 1933 260).

Josep Artís reporta aquests testimonis per remarcar la valoració positiva de les obres de Renart en el seu temps. Però, malgrat això, cal que ens preguntem per què el dramaturg despertava aquesta admiració tan acreditada de ser, com a mínim, un bon observador de l'idioma propi i un coneixedor dels seus registres més elegants o formals.

És cert que entre les dues citacions havien transcorregut més de vint anys i que, fins i tot, com ha recordat Joan Alegret, a final dels anys trenta Renart sembla decantar-se a favor de l'ús del català com a llengua literària, seguint l'actitud reivindicativa de Joan Cortada i de Miquel-Anton Martí iniciada a *El guardia nacional*, i de Joaquim Rubió i Ors, al *Diario de Barcelona* (Alegret 5). D'aquesta època, és també la declaració que el mateix autor insereix en la dedicatòria de la impressió de *La casa de despeses...* (1839), amb la qual confessa «mi antigua afición al teatro, de que estoy lejos de sonrojarme, y de mi innato amor al idioma de mis mayores, que desde largos años he procurado cultivar con ahínco». Es tracta d'unes paraules que han estat citades reiteradament pels uns i pels altres i que, en el context del pas dels anys trenta als quaranta, potser —només potser— justifiquen el que haja estat considerat un dels precursors de la Renaixença, seguint una interpretació obsoleta d'aquest corrent.

Però no estem segurs que aquesta consideració de precedent o pioner expliqui que del tot la seua «saviesa filològica». Perquè, d'on naixia doncs, la consideració com a «entès» en l'escriptura del català que palesen els testimonis dels anys 1828 i 1832? Potser hem passat per alt alguna mena d'escrits «filològics» o de «reivindicació de l'idioma» anteriors a aquestes dates? O aquesta aurèola d'expert només deriva de la seua dedicació al teatre i de la insistència a escriure-hi peces bilingües, a reescriure'n altres d'anteriors i introduir-hi unes dotzenes de versos en català? Potser sí.

Alguna cosa devia haver-hi en la contumàcia a l'hora d'introduir el català en les seues peces. Així, Joaquim Rubió i Ors, de Valladolid estant —on havia

anat a exercir de catedràtic universitari de Literatura— el mes de novembre de 1849, en una carta que adreça conjuntament a la muller i a la filla de Renart, escriu:

He visto por los diarios de esa que la última pieza bilingüe [*Don Manolito o Pau y Vincenta*] que ha compuesto y dado al teatro el esposo y padre respectivo de Udes. ha tenido, como todas las suyas, el más feliz resultado. Sírvanse Vdes. darle el parabién en mi nombre y decirle que continúe dando al teatro esas producciones que, al paso que describen nuestras poéticas costumbres, despiertan ese espíritu de provincialismo que tanto empeño ponen en apagar otros que se avergüenzan de ser catalanes..⁹

Justament aquesta insistència de Renart en l'esperit «provincial» o «regional» és el que li censuren altres crítics, i d'això es dol en la resposta que remet a Rubió, uns mesos després:

Tuve la satisfacción de no haber disgustado la última pieza bilingüe que, a vivas y repetidas súplicas del recomendable joven Parreño, me fue ya casi fuerza escribir. Cabalmente, contra el espíritu de provincialismo de que habla Ud. con tan buenos deseos, en la censura que dio el periódico *El bien público*, de mi dicha composición, se lee, entre elogios y lunarillos, el siguiente párrafo «Esta clase de piezas tienen por lo común un defecto de que no se exceptúa la presente: el de halagar a cierta clase del pueblo, perpetuando en ella instintos de un odio tradicional inspirado por acontecimientos bárbaros de épocas que convendría borrar de la memoria; el espíritu de provincialismo empleado como medio de castigar los defectos humanos, además de ser un pobre recurso, exacerba lejos de corregir las preocupaciones vulgares». Según tengo entendido, fue un andaluz el que escribió eso.

Aquest comentari introdueix, de gaidó, un altre problema del qual no podem ocupar-nos ara: les reticències o reserves que despertava la popularitat creixent de l'ús del català en l'escena formal, oficial i burgesa, contra les quals també havien de bregar els dramaturgs o actors que, com Renart, com Parreño, es decantaven per complaure un sector ampli del públic que gustava de veure's retratat, amb l'idioma propi, en els escenaris als quals acudia quotidianament. Fixem-nos-hi bé: recels que despertaven les peces bilingües!

Fet i fet, ens sembla evident que Francesc Renart, per edat i per capacitat o per curiositats culturals, comptava amb un cert ascendent sobre els joves amb inquietuds artístiques o literàries, com Aribau o Rubió i Ors,¹⁰ López Soler, *et alii*. A més, tot i que de formació més classicista, Renart connectava amb una part dels més joves, per les seues complicitats liberals, fet molt evident durant

⁹ Biblioteca-Arxiu Rubió. Cartes creuades entre F. Renart i J. Rubió i Ors. Valladolid, 27-11-1849 i Barcelona 27-2-1850. Volem agrair als responsables d'aquesta biblioteca arxiu, i en particular a Antoni Rubió, les facilitats donades per a la consulta d'aquestes cartes. La crítica aparegué a *El bien público. Diario del Instituto Industrial de Cataluña*, 19-11-1849. Cal recordar que, de forma més succinta, les cartes i la crítica ja havien estat objecte de comentari per part de Rubió i Balaguer (367).

¹⁰ Les cartes de Renart així ho palesen.

el període 1820-1823. També hi havia la sensibilitat pel patrimoni històric i artístic de l'arquitecte, com testimonien les seues intervencions a la RABLB, cosa que connectava molt bé amb el romanticisme de caire historicista que predominarà en els més joves que després protagonitzaren la restauració dels Jocs Florals. Finalment, i no menys important, hi havia alguna cosa relacionada amb el reconeixement professional, la projecció i l'extracció social o, si es vol més eufemísticament, amb la formació i relació «burgesa» de Renart amb el teatre.

Per ser justos, cal dir que «l'esperit provincial i la correcció» ja havien estat apuntats per Josep Yxart quan escrivia que:

Un actor expert, Robrenyo, i un arquitecte barceloní, Renart, prenen d'elles patró per escriure els primers *sainetes* dignes de tal nom, i, sense apartar-se de llur gènere, casolà i gens pretenció, introdueixen en aquella primera i rudimentària manifestació del disseny popular a reproduir *son propi retrato provincial*, introdueixen en ella, diem: l'un, son coneixement i experiència de les taules; l'altre, la *relativa correcció* i majors formes literàries degudes a sa major formació. (65-66) (El subratllat és nostre.)

És possible que, als ulls del seu braç social, unes coses i les altres el separaven de Manuel Andreu Igual, de Josep Robrenyo, d'Ignasi Plana i dels altres: els tipus dramàtics tan representatius del teixit social o de les circumstàncies històriques immediates, els ambients i costums urbans, el paternalisme i manteniment de l'*status quo* social, «una certa cura» lingüística que encara cal delimitar, i el simple fet d'evitar la sal grossa, també.

Al capdavant, tal com reflecteixen les seues peces breus, ell escrivia per als seus; o, si de cas, reescribia obres per als aficionats que les havien de representar, però on els personatges del seu braç es captenien dignament i la dinàmica social era harmònica i bonhomiosa. I no obstant això, devia haver-hi alguna cosa més; ni que siga una activitat d'adaptador molt més intensa i anterior a 1830, molt més vinculada al català, de la que avui dia coneixem i que hem intentat apuntar més amunt.

5. CONCLUSIONS

Malgrat el desconeixement que encara tenim sobre el teatre català de la primera meitat del segle XIX, gràcies a les aportacions d'Artís (1933), de Fàbregas mateix (1975, 1986), de Suero Roca (1987-97), Sala Valldaura (2005, 2007), Pessarrodona (2006), Villalonga (2008), Morell (2009) i Sansano (2010, 2011), queda demostrat que entre l'últim quart del segle XVIII i el primer del XIX, el teatre català passa dels teatres particulars i informals al Teatre de Barcelona, o ensems al teatre comercial, i fins i tot la seua presència va augmentant any rere any. Si fa no fa, l'escena catalana es torna més visible i regular, aprofitant les esclatxes d'una crisi del Teatre de la Santa Creu (i del teatre comercial en general), que venia determinada tant pel canvi de gustos com pel sistema d'explotació del

mateix teatre, piramidal i molt pendent —per legislació i per les modes— del teatre de *la villa y corte*.

Aquesta crisi palesa una recessió que ja venia de la darrereria del XVIII, però que (a banda dels estudis sobre la cartellera o sobre el teatre) emergeix nítidament en un conjunt de textos que es van publicar a la premsa, però sobretot en forma de plecs solts i en algun volum, a partir de l'acabament de la Guerra del Francès i fins a ben entrada la tercera dècada del segle: *Memoria sobre los Teatros* (ca. 1816), *Adición a la Memoria sobre los Teatros* (ca. 1816), *Carta de un amigo a otro en la que se analiza la farsa...* (1816), *Apuros de Gil Gaca para contextualizar a la Adición a la Memoria sobre los Teatros* (1816), *Opinión del estado actual del Teatro de Barcelona y su dirección* (1818), *Revista Teatral. Opusculo jocoso en prosa y en verso en el que se hace una exacta descripción del estado actual del Teatro de Barcelona* (1830). Aquestes podrien ser algunes mostres significatives que reflectirien l'estancament de l'activitat teatral i que mereixen una contextualització i un estudi detallat a banda. Són «reflexions» i libels d'un debat estètic que té —només— una part de la seua justificació en el ressò dels canvis importantíssims que s'estaven produint en l'escena madrilenya de la mà de Máiquez i de Grimaldi, per exemple. Molts d'aquests opuscles esmentats es troben entre el llegat documental deixat per Francesc Renart, circumstància que ens fa pensar que el dramaturg seguia o s'interessava pel debat. Tot això ens fa pensar que, en aquest context, Renart i el seu treball teatral de decantament cap al teatre català (bilingüe) poden ser la clau de volta de l'impuls del teatre costumista català i, molt especialment, de la introducció subsegüent del català entre els gustos dramàtics dels sectors burgesos i benestants de la ciutat en les primeres dècades del Vuit-cents. És clar que tan sols es tractava de peces bilingües o que introduïen tirades de versos catalans, però això habituava l'oïda (i el gust) d'aquest públic a una mena de peces que, fins aquell moment, es trobava, bàsicament, en mans de menestrals i poble menut. I no obstant això, com hem vist, la introducció parcial de l'idioma propi en segons quins ambients, aquests borrons tan tendres, despertà fins i tot algunes reticències entre els qui voldrien veure soterrat per sempre «l'esperit provincial» (o de l'«accent nadiu», com havia dit Aribau).

Cal remarcar, a més, que l'autor mostra una relació molt intensa amb els diferents espais teatrals de la ciutat i, particularment, amb el Teatre de Barcelona, amb companyies i actors durant la primera part de la seua vida, una relació que, tot i que atenuada, es mantindrà regular fins a la seua mort. Això potser ajudaria a entendre que Renart s'especialitzara en peces per al fi de festa i funcions de benefici, que en aquella època i fins a Frederic Soler foren l'«espai natural» del teatre català. De fet, escriví alguns dels seus títols per a Josep Robrenyo i J. García-Parreño, amb els quals tingué una relació amical.

Derivada d'aquesta relació intensa, descobrim una obra molt més extensa de la que coneixíem fins ara, fins al punt que hem pogut identificar algunes fonts, corregir el que creiem una atribució errònia (*Al fin*) i augmentar el corpus en cinc títols segurs i tres més de probables. Una nòmina de títols que fa

més regular la presència de Renart a la cartellera dels teatres barcelonins de la primera meitat del XIX.

Finalment, i en tant que una primera avaluació molt superficial de l'obra dramàtica, resta demostrat que Renart s'inicià en la representació i els arranjaments de les peces teatrals castellanes de l'últim terç del XVIII i, gradualment, es decantà per les peces del nou sainet popular espanyol i, a partir d'aquests models castellans, crearà els seus tipus propis, fins al punt d'esbossar-hi un teatre de costums netament catalans, però no exactament de tipus populars o de la menestralia. Aquests tipus hi són, és clar, però sempre al servei de la petita burgesia o de les classes intermèdies.

Vistes les diverses consideracions exposades fins ara, no és cap temeritat afirmar que Renart és, segurament, el valor més representatiu de l'escena catalana de la primera meitat del segle XIX (cosa que ja han apuntat altres investigadors abans d'ara), ni afirmar que contribueix de forma decidida a preparar el terreny (l'escena: actors, poetes dramàtics, públic i empresaris) per a l'arribada del teatre català posterior.

Ara bé, també som conscients que aquestes característiques cal que siguin explicades d'una forma més precisa i documentada. Dit d'una altra manera, el ciutadà barceloní Francesc Renart i el seu teatre mereixen alguns estudis que fins ara no s'han fet i que comencen a ser urgents per poder avaluar adequadament la seua figura en el seu context. Una edició moderna de les seues obres ajudaria a contextualitzar i a revalorar el conjunt de la seua obra i el coneixement de la seua figura en la Barcelona del seu temps.

GABRIEL SANSANO

UNIVERSITAT D'ALACANT-IIFV-ILCC

REFERÈNCIES

- ALEGRET, Joan. *Poesia catalana de l'arxiu de Francesc Renart i Arús. Resum de la tesi presentada...* Barcelona: Universitat de Barcelona, 1979.
- ARTÍS, Josep. «La Renaixença teatral. Francesc Renart i Arús, precursor». *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*. Barcelona: Publicacions de la Institució del Teatre, 1933. 246-263.
- . «Robreño, actor professional.» *Revista de Catalunya* 85 (15-4-1938), 556-564.
- BASSEGODA NONELL, Juan. «La familia Renart». *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Tercera época, 798. Vol. XLIV 13 (1979), 345-384. [Separata]
- BROCH, Alex, dir. *Diccionari de la Literatura Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008.

- CURET, Francesc. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva, 1917.
- . *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- . *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIè*. Barcelona: Institució del Teatre, 1935.
- ELÍAS DE MOLINS, Antonio. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona, 1889-1895. 2 v. [Hildesheim i Nova York: Georg Olms Verlag, 1972]
- FÀBREGAS, Xavier. «La nova literatura popular: tradició i modernitat». *Història de la literatura catalana*. Vol. 8. Ed. a cura de M. de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas. Barcelona: Ariel, 1986. 54-69.
- . *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975.
- . «Teatre del segle XIX». PRADO, Joan Manuel i Francesc VALLVERDÚ (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62 i Ediciones Orbis, 1985. 225-236.
- FONT, Melcior. «Francesc Renart i Arús». *El teatre català anterior a Pitarra. Josep Robreño. Francesc Renart. Abdon Tarrades*. Barcelona: Barcino, 1928. 91-96.
- GALLÉN, Enric. «Notícia sobre la recerca del teatre català del segle XIX». *Anuari Verdaguer. Revista d'Estudis Literaris del Segle XIX* (2007): 307-318.
- GIES, David. T. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- JORBA, Manuel. «Literatura, llengua i Renaixença: la renovació romàntica». *Història de la cultura catalana*. Vol. IV. *Romanticisme i Renaixença, 1800-1860*. Sota la direcció de Pere Gabriel. Barcelona: Edicions 62, 1985. 77-132.
- LAFARGA, Francisco. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Vol. 1. *Bibliografía de impresos*. Barcelona: PEUB, 1983. 209 [531].
- MAS I VIVES, Joan. «Esquema per a una revisió del teatre català del segle XIX». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XXXIII* (= *Miscel·lània Germà Colón* 6). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996. 109-123.
- MORELL, Carme. «El teatre.» *Panorama crític de la literatura catalana*. Vol. 4. *Segle XIX*. Sota la direcció d'Enric Cassany. Barcelona: Vicens Vives, 2009. 290-299.
- NANOT-RENART, Pedro. *Biografía de don Francisco Renart y Arús*. Discurs llegit a la RALB, en la sessió del dia 24 de novembre de 1881. [ABLB, UI 47, lligall 33è, núm. 4].
- PALAU I DULCET, Antoni. *Manual del librero hispanoamericano*. Vol. XVI. Barcelona: Librería Palau, 1964.
- PI I ARIMON, Andreu A. *Barcelona, antigua y moderna, o descripción e historia...*, Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomàs Gorchs, 1874. 275.

- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi. *Història de la Literatura Catalana*. Vol. III. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria. «El fet teatral a la ratlla de 1800». *Anuari Verdader. Revista d'estudis literaris del segle XIX* 13 (2005). 327-353.
- . *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida: Milenio, 2000.
- . *Història del teatre a Catalunya*. Vic: Eumo, 2006.
- . ed. *Teatre català burlesc del segle XVIII*. Barcelona: Barcino, 2007.
- SANSANO, Gabriel. «Els models dramàtics de Josep Bernat i Baldoví: Ramón de la Cruz i els plecs de comèdies». *Teatre breu: procediments, formes i contextos*. Ed. a cura de Núria Santamaria i Isabel Marcillas. València: Universitat de València, 2011. En premsa.
- . «La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatre català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo». *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Vol. 2. Ed. a cura de F. Lafarga, L. Pegenaute i E. Gallén. Berna: Peter Lang, 2010. 493-510.
- . «Vicenç Albertí i la reescriptura del teatre popular espanyol de l'últim terç del segle XVIII. A propòsit d'*El criat de les obligacions* i altres obres». *Actes de les Jornades Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme. Menorca, 26 a 28 de març de 2010*. Ed. a cura de Fina Salord. Maó: IME, 2011. En premsa.
- SUERO ROCA, Maria Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987-1997. 4 v.
- TUBINO, Francisco M. *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1880. [Edició facsímil, amb una introducció de Josep M. Domingo. Lleida: Punctum, 2005]
- VILLALONGA, Anna-Maria. «El "serial" d'en Saldoni i la Margarida: una mostra de la casuística del sàinet català». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* LVI (= *Miscel·lània Joaquim Molas* 1). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008. 61-88.
- YXART, Josep. «Teatre català. Ensaig històric-crític». *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*. [Obres catalanes. Barcelona: L'Avenç, 1896. 214-340] Ed. a cura de Jordi Castellanos. Barcelona: Edicions 62 i la Caixa, 1980. 41-127.