

Garraf, drama líric de Ramon Picó i Campamar i Josep Garcia Robles

Nascut a Pollença (Mallorca) l'any 1848, en el si d'una humil família pagesa, Ramon Picó i Campamar es traslladà molt aviat a Barcelona, el 1859, cridat pel seu germà gran, Miquel, que s'hi havia establert com a pintor. Alternant amb estades a Pollença, a Barcelona hi féu l'aprenentatge administratiu i hi cresqué envoltat de joves amb aspiracions literàries i artístiques. Començà escrivint poesia romàntica i participant als Jocs Florals, especialment amb poemes de tipus històric, i el 1868, a vint anys, estrenà *Cor de roure*, probablement a Barcelona (Mas, 2006, p. 41). Membre del Partit Radical i fundador de La Jove Catalunya, el 1871 es casà amb Carme Serra i fixaren la seva residència a la capital catalana. Essent ben aviat pare de dues filles, són anys de treball intens com a administratiu, que no li deixa temps per a la creació, i de desmoralització per la divisió del catalanisme, mentre s'allunya del republicanisme radical dels primers anys per acostar-se al conservadorisme liberal.¹ Gràcies a l'amistat de Jacint Verdaguer, l'any 1880 es convertí en el secretari particular del primer comte de Güell. Això li representà «la solució del seu problema econòmic i la reinserció dins la societat barcelonina com a home de lletres i com a polític influent» (Rabassa, 1992, p. 4). Eusebi Güell fou un actiu mecenes que protegí una colla d'escriptors i artistes catalans del seu temps. Ho explica Francesc Curet, en parlar de quan va conèixer Josep Pin i Soler:

[...] el vam conèixer quan estava al despatx de la fàbrica d'Eusebi Güell i Bacigalupi, al carrer dels Còdols. Aquest senyor, un d'aquells dels quals gairebé s'ha perdut la mena, era un perfecte cavaller i un aristòcrata nat, encara que no

1. Sobre la vida i l'evolució de Picó, vegeu Tomàs, 1979.

blasonés de dur sang blava a les venes, i, amic apassionat de les arts i les lletres, va acollir a les oficines de la seva indústria un estol d'homes de vàlua com l'esmentat Pin i Soler, Ramon Picó i Campamar, el músic Garcia Robles, Cebrià de Montoliu i d'altres. Gest elegant d'en Güell en dissimular la seva generositat instintiva en el mecenatge que practicava (Curet, 1967, p. 260).

El mateix destacaven algunes de les notes necrològiques publicades als diaris barcelonins ran de la mort d'Eusebi Güell, el 1918, com ara *La Publicidad* del 18 de juliol o, fins i tot, *El Radical* del 12 de juliol, on s'afirma que, «a pesar de estar separado de nosotros por un abismo en cuestión ideológica», «a nosotros nos basta con que Güell ayudara a triunfar a lo más escogido de nuestra intelectualidad (Gaudí, Canals, Picasso, Garcia Robles, el gran Isidro Nunell [*sic*], Millet y tantos otros consagrados ya) para decir que Güell laboró por la prosperidad de Cataluña» (Miquel d'Esplugues, 1921, p. 155). I, lògicament, ho remarca el seu biògraf Gual Villalbí:

Por el amor y desinterés que puso en este mecenazgo, que reunía en su tertulia cotidiana a quienes llevaron estos significativos apellidos: Gaudí, Garcia Robles, Nobas, Vallmitjana, Verdaguer y Callís, Ramon Picó, Mosén Collell, Franquesa y Gomis, Pin y Soler, entre otros [...] (Gual, 1953, p. 10).

A can Güell, doncs, coincidiren Picó i el mestre olotí Josep Garcia Robles, professor de música dels fills. Mentrestant, Picó formà part de l'efímera Associació d'Autors Catalans, que pretenia «eixamplar l'horitzó de l'escena catalana» (Curet, 1967, p. 211), fundada el 1885, any en què fou proclamat Mestre en Gai Saber pels Jocs Florals de Barcelona, que cinc anys després tindrien el comte de Güell com a mantenidor. I en part Picó s'anirà convertint en una mena de poeta àulic dels Güell. El 1890 publicà, sense títol, un aplec de poesies dedicades a diferents membres de la família: al comte, a la seva esposa, als fills... I el 1893 donà a conèixer *Una floreta de Sant Francesc*, dedicada a la poetessa Mercè Anzizu i Güell, cosina del comte, en professar aquesta com a sor Eulàlia al monestir de Pedralbes.

Si bé d'ençà que entrà a treballar a can Güell s'havia mantingut allunyat dels escenaris, això no vol pas dir que hagués abandonat el teatre. Ben al contrari, són els anys d'elaboració d'una nova obra, el seu projecte més ambiciós: el drama líric *Garraf*. Picó, que ja havia tingut una primera experiència de col·laboració musical amb Felip Pirozzini, que li musicà el poema *Cançó dels mariners* (1873), treballà en aquesta ocasió amb el músic de la casa, el mestre Josep Garcia Robles. I, tractant-se d'una obra dedicada als Güell, no ens ha de sorprendre que acabés utilitzant el massís de Garraf com a material literari. En aquella època Eusebi Güell era propietari d'una finca en l'esmentat massís i pretenia explotar comercialment la deu d'aigua que sorgeix dins del mar, als peus de la Falconera —es tracta d'un fenomen hidrològic característic d'aquest massís: l'actual port esportiu de Sitges encara pren el nom de l'antiga cala d'Aiguadolç. Ho explica el mateix Eusebi Güell:

Dueño de la finca llamada *Cuadra de Garraf*, en las costas del mismo nombre, al estudiar su más acertada explotación según el resultado de sus condiciones naturales, hube de fijarme en el manantial que brota al pie de la *Falconera*, junto al mar, y de cuya existencia tenía noticias vagas (Güell, 1899, p. [5]).

Una explotació —dit sigui de passada— que, en un país tan necessitat d'aigua com aquest, la brutal destrucció del territori que comportà la dictadura franquista va fer impossible ja per uns quants segles, perquè es va contaminar el corrent d'aigua amb les deixalles de l'abocador de Barcelona.

Joan Llopis i Bofill recollí la transformació que en aquell temps experimentava el Garraf en el seu *Ensaig històrich sobre la vila de Sitges*:

Actualment las Costas se pot ben dir que han entrat á la vida moderna. Per tots indrets las carreteras y caminos hi crehuan; l'estrident xiulet de la locomotora li dona á todas horas del dia la animació que abans li mancava; la verdor de la vinya y dels pins ha trencat lo negrench color de sas penyas, y qui sap tal volta si, conseguint aprofitar la antiga y abundant mina d'aygua, se lograrà ab lo temps convertir á la Quadra de Garraf en esplendit verger (Llopis, 1891, p. 158).

I també Joan Sardà recorda els esforços de Güell per colonitzar aquesta part del massís:

Despoblase totalmente [...], el yermo y la soledad dominaron en toda su extensión. Hoy renace en manos de su actual propietario, D. Eusebio Güell; hoy la vid repuebla sus valles y laderas, vuelve a pacer el ganado por sus riscos, y la masía catalana alza otra vez dentro de los rústicos muros un albergue al trabajo honrado y vivificador (Sardà, 1911, p. 3).

En aquesta mateixa finca, i aquests mateixos anys, Eusebi Güell havia encarregat a Antoni Gaudí la construcció d'un pavelló de caça, que no es va arribar a fer. Però, finalment, Gaudí i el seu deixeble Francesc Berenguer, el 1895, hi projectaren el Celler Güell, edifici que s'acabà de construir el 1901.

Com a administrador dels Güell, Ramon Picó hagué de trescar sovint pels camins del massís i d'aquesta costa brava del Garraf, que tant li recordaven la costa de la seva Pollença natal, i en deixà constància en algunes de les cartes que envià al seu amic Tomàs Forteza,² poeta i filòleg cosí de Marià Aguiló. En la que li adreçà el 25 d'agost de 1894, després de lamentar la mort de tants amics, dels vells que l'havien premiat als Jocs Florals, però també de força de la seva edat, li confessa:

Quant puch sortir de ciutat, quant puch arribar a les Costes de Garraf, tan germanes, ay, de les costes de Pollensa, quantes vegades assegut ran del mar, entre pins y garbeyons, fonolls y romanins, quantes vegades, sol post, horabai-

2. Vegeu una descripció d'aquest epistolari a Bohigas, 1980.

xa de tot, tot sol en aquella soletat, al veure claretjar la lluna per entre'l brancatge dels pins m'ha semblat veure flotar per l'espai les ombres amigues dels companys perduts... Quantes vegades en aquella hora quieta que sembla l'hora dels recorts, m'ha semblat veure'ls y sentirlos y el plor m'ha negat els ulls, sentint com un desitj, pero un desitj dolç d'anarme'n y enlairarme ab ells amunt, amunt per entre les primeres estrelles que en aquella hora brillan en el cel!... Benaventurats los que reposan en la pau del Senyor!

El Garraf li donà, doncs, l'espai on bastir la seva obra.³ I també les llegendes que s'hi refereixen i que, contemporàniament, recollia l'advocat i historiador Teodor Creus i Corominas, publicades a *Set contallas del temps vell* (1893). Picó personificà el massís i diversos dels seus indrets en diferents personatges: Garraf, el senyor d'aquell territori, i les seves filles Falconera, Ginesta i Vallbona, que cerquen la Dona d'aigua, dona i mare, respectivament, perduda com a càstig diví per haver-se oblidat de la missió que tenia encomanada, reclosa en una cova i pretesa per Posidó. Al costat de Labor, l'àngel protector símbol del treball, la Fatiga, símbol del mal, i una corrua d'harpies, nereides, sirenes, tritons, etc. Com ha dit Pere Farrés:

Geologia, món de fades, ideologia i una determinada idea de pàtria recorden sovint Verdaguer, l'obra del qual plana sobre la de Picó. Però, més enllà de la referència personal, es respira una ideologia, social i religiosa, extremadament conservadora, pròpia de la classe que tenia el poder, alerta davant dels moviments socials que apareixen a la segona meitat del segle XIX (Farrés, 2009, p. 184).

En aquest punt, i continuant amb les encertades observacions de Farrés, és interessant de remarcar que Picó, que maldava per la renovació del teatre català, tingué molt en compte l'opinió d'un crític tan prestigiós com Josep Yxart, el qual, en un text escrit a propòsit de *Cor de roure*, de Picó, deia:

No: lo drama historic de què hem parlat molts dies amb en Picó no té res que veure amb aquelles moixigangues: és altra cosa, no diferent, sinó oposada del tot; és quelcom de la reforma wagneriana aplicada a la història i al teatre parlant, encara que precisament aquella revolució de Wagner rebutgi el quadro històric i, lògicament, s'enfilí més amunt, a la mitologia, i requereixi l'antiga i primitiva compenetració de la música i la paraula. Aquí, precisament, està el punt de la dificultat: pot ésser encara intentable aquest gènere entremig? Pot aplicar-se avui a la història una representació que tinga tota la grandiositat i amplades del drama líric, i la psicologia i veritat de l'obra dramàtica sense cant ni orquestra? (Farrés, 2009, p. 176).

3. Vegeu una primera aproximació a l'obra a Panyella, 1980; i també, sobre la relació amb el massís, Faura, 1913 i 1914.

És més, Yxart, seguint Schiller, proposava també la introducció del cor, procedent de la tragèdia grega. I considerava que calia «convertir el drama històric en un drama líric, modern, amb fidelitat a la història, presència de la mitologia, dignitat i grandiositat d'execució, amb intervenció del cor com a veu del poble» (Farrés, 2009, p. 179). Un cor que —continua explicant Farrés— «es converteix en un personatge ideal, amb veu pròpia i intervenció en l'acció, essencialment diferent dels cors de l'òpera tradicional» (Farrés, 2009, p. 179). I a *Garraf*, com explica Joan Sardà:

por si tantas singularidades no bastasen, juega papel principal en la obra el *Coro*, el Coro de la antigua tragedia [...]; personaje olvidado en la tramoya del teatro moderno, que es y quiere ser pasatiempo y recreo más ó menos elevado antes que ceremonia ó solemnidad genuinamente cívico-religiosa como fué en la edad de oro de Grecia (Sardà, 1911, p. 7).

Una troballa apreciada igualment per Gabriel Alomar:

Acostumat a veure en clàssic i no en romàntic la naturalesa pollencina, amb més sabor he pogut disfrutar les helenitzacions de la vostra obra, i aquella barreja mitològica-cristiana que va iniciar-se ja en la literatura dantesca (Cerdà, 2000, p. 13).

I és també a través de la correspondència amb Tomàs Forteza que ens han arribat notícies de les interpretacions i de la redacció de *Garraf*. Abans que l'obra estigués acabada, Picó i Garcia Robles n'oferiren un primer tast i el primer acte s'estrenà la nit del 4 d'agost de 1892 a can Güell de Barcelona. L'endemà mateix, Picó escriví al seu amic Forteza per dir-li:

Amich Thomàs: per en Lluís Pascual t'enviy alguns exemplars de la lletra del primer acte de l'òpera *Garraf* qual primer acte va executar-se ahí a la nit a casa de mon principal lo Sr. Güell per una nutrida orquesta, cantants y choro. M'hauria agradat molt que hi haguessis estat.

Fesme'l favor de fer repartir los exemplars dedicats; n'hi ha alguns en blanch per si vols darne a alguns coneguts o amichs teus.

T'enviy també un numero de «La Vanguardia» d'avuy que parla ja de la vetllada d'ahí.

I efectivament, a les pàgines 2 i 3 de *La Vanguardia* del dia 5, sota el títol de «En casa Güell», un reportatge signat per Joan Puiggarí informa detalladament de l'acte, hi transcriu l'escena iv «como muestra de la maestría y pericia con que está trazado el libreto» i, entre altres coses com ara el nom de les cantants o els instruments que hi van intervenir, explica que «además de la apreciable familia del señor Güell, asistieron los literatos señores Guimerá, Sardá y Llanas y los profesos-

res y distinguidos aficionados señores Arteaga, presidente de la Asociación musical, Rodríguez-Alcántara, Nicolau, Armet, Bau, Costa y Noguera, Pérez, Romani, Chassaigne, Guardia y muchos más que sentimos no recordar».

En ocasió d'aquesta estrena es publicà el primer acte de l'obra: *Garraf. Poema dramàtic en cinch actes. Escrit en català per Ramón Picó y Campamar; música de Joseph García Robles* (Barcelona, Estampa La Ilustración, á c. de Fidel Giró, 1892). A la coberta hi consta: «Recort del ensaig del primer acte del poema dramàtic Garraf tingut á casa del senyor don Eusebi Güell y Bacigalupi lo dia 4 d'agost de 1892 baix la direcció del mestre compositor Joseph García Robles».

Però l'obra no estava acabada i, lògicament, els seus autors hi van continuar treballant, ara esperonats per l'excel·lent rebuda que havia tingut el primer tast que n'oferiren. I gairebé per casualitat en tornem a tenir notícies —i no gaire bones, per cert— a través d'una curiosa i extensa carta que Picó envià a Forteza el 20 d'agost de 1894. Pel que explica, Forteza li havia enviat les proves del primer full de la seva gramàtica i com que havia d'anar a la finca del Garraf i passar-hi uns dies, se les va endur per mirar-s'ho allí. I, molt empegueït, com és lògic, es veu obligat a dir-li que les havia perdudes: «Tal vegada m'ho vaig descuidar dins al tren al tornar a Barcelona, puix recort que dins el tren ho vaig tornar a llegir». Però el cas és que va perdre els papers que duia i que aquestes proves no van aparèixer, «com tampoch un tros del acte quart del *llibreto* de l'òpera *Garraf*».

I el mes següent, en una breu carta datada la diada de Sant Miquel (30 de setembre) del 1894, el dia abans de tornar a Barcelona després d'haver fet una estada a Mallorca, li diu: «Aquesta nit he llegit *Garrafa* n'En Costa: sembla que li ha agradat».⁴

El dijous 25 d'octubre de 1894, a la nit, en ocasió de la visita del nunci del papa Lleó XIII, monsenyor Cretoni, se'n féu una nova interpretació, també a can Güell. Aquest cop, però, amb molta més solemnitat, com era de preveure. Segons explica *La Vanguardia* de l'endemà, el nunci hi assistí acompanyat del bisbe de Barcelona, alguns canonges i altres jerarquies de la diòcesi i, a més de força més membres de la família Güell, hi foren presents el governador, el degà del Col·legi de Notaris i representants del «Claustro universitario como el Sr. Durán y Bas, Aguiló, Rubió y Ors, Rubió y Lluch, Balari, Estanyol, Soler y Pla, Franquesa y Gomis, señores Serrahima, Camin, Maspóns, Sampere y Miquel, Bofarull, Pascual, Martí y Codolá, Girona (hijo), Vehils, Suárez (hijo), Canals, Picó, Elías de Molins, Massó, Aspiazu, Coroleu, Oller, Pin, Prat de la Riba, Cabot (don Francisco, don Emilio y don Joaquin), Balaguer, Sotolongo (hijo), Ribas, Ferrer y Soler, Pons, Escriche. Los maestros Frigola, Goula, Nicolau, Sanchez Gabañach, Garcia Robles, Rodríguez Alcántara, Font; señores Alsius, Folguera, Sardá, Roquer, Sanllehy, Carreras, Gaudí, Clapés, Badia, Massó Rahola, Sert, Fontcuberta, Ariñano, Dotres, Capmany, Casellas,

4. Vegeu, també, l'epistolari amb Costa i Llobera a Torres, 1975.

Sánchez Ortiz, y otros muchos cuyo nombre sentimos no recordar». Fou una nit de «gloria para la poesía y el arte catalanes y para Picó y García Robles que tan hermosa obra han producido». Però val la pena llegir alguns fragments de la carta, que també l'endemà mateix, Picó envià a Forteza:

Estimat amich: Ahí dijous á la nit el Sr. Güell tengué'l Nunci Apostòlich á ca-seua y l'obsequià ab un concert. ¡Quina festa, amich meu, quina festa!

Després d'un preludi de Grieg i de l'*Himne a Apol·lo*,

vengué l'execució de les escenes 2a., 3a., 4a. y 5a. del segon acte del *Garraf* per una numerosa orquesta de professors del Liceo, una contralto, dues tiples, un tenor, un baix y un choro d'homes. L'èxit va ser complert y devés les onze, quant el Nunci s'hagué retirat, la concurrència demanà al Sr. Güell la repetició de les quatre escenes que, per lo que vaig veure y sentir, causaren fonda impressió. La música és realment hermosa e inspirada. D. Marian Aguiló, dret debora jo y ab les ulleres posades seguia la música tenint la lletra á la vista y lo mateix feya la major part dels convidats, entre'ls quals hi havia el Sr. Rubió y Ors, Duran y Bas, Balari, Estanyol y no pochs literats y artistes. D. Marian estava emocionat y els ulls li llagrimetjavan, també llagrimetjavan els meus al veure que, després de tants d'esforços, vèyam aquella nit la nostra llengua materna acullida dins un palau suntuós y escoltada ab reculliment y fins ab reverència pe'l representant de'l Papa, per les més altes dignitats de l'Església y per la gent més significada d'aquesta ciutat en posició social, ciència, arts y lletres. D. Marian estava verament rejoyenit per l'entussiasme, el vellet Sr. Rubió va dar-me, tot emocionat, una forta encaixada, y D. Manuel Duran y Bas me donà, en alta veu, la més entussiasta 'norabona. Jo estim molt tot això, però no per mi sinó per la nostra llengua. Si veus el Sr. Quadrado, diga-li que aquella nit parlarem molt d'ell ab el Sr. Duran y Bas.

Y ara ve lo bo: no vaig esser jo l'únich pollencí que aquella nit guanyà aplausos: n'hi hagué també per Mossèn Matheu Rotger. M'havia encarregat que si may se cantava algun tros del *Garraf*, que l'avisàs y que vendria. Le-y vaig dir, pregant-lo que vengués ab Mossèn Costa; a tu no t'ho vaig dir perquè massa sé jo que'ts ben mal de moure, ¡ni vengueres a Pollensa!... Tampoch vengueren ells a Barcelona, però En Rotger envià una poesia llatina dedicada al Nunci. El Sr. Güell le-y entregà y Monsenyor Cretoni la llegí ab marcades mostres de satisfacció y l'alabà molt, molt, encarregant el Sr. Güell que donàs en son nom les més espressives gràcies a l'autor y la més entussiasta felicitació per son hermosíssim treball. Si arriba a venir en Costa y despara e n'el Nunci el seu *Adiós a Itàlia* o li enverga per demunt el *Pi de Formentor*, aleshores sí que Pollença hauria quedat ben bé, eh? Diantre de mallorquins, que siguin tan malts de moure! Que los costi tant dexar la Roqueta...

T'enviy alguns diaris que parlan de la festa. T'enviy també per correu algunes colleccions dels impresos que's repartiren als convidats; d'aquestes colleccions guarda per tu les que vulguis y t'agrairé que'n donis als amichs de per

ciutat: Alcover (Juan y Toni), Llabrés, Aguiló, Estelrich, Ferrà, Maura, Oliver, Orlandis, Penya, y dóna'n també, si creus que los pugui interessar, als Srs. Quadrado y Rosselló.

Com s'havia fet en la primera audició, també es féu una publicació amb el primer acte de l'obra, amb el mateix títol que l'anterior (Barcelona, Impr. La Renaixensa, 1894).

Però, malgrat aquesta nova interpretació i l'èxit obtingut, *Garraf* era encara una obra inacabada i els seus autors hi continuaren treballant. En una carta del 27 de novembre del mateix any li comenta el ressò que la recent interpretació de *Garraf* havia tingut a Mallorca:

Gràcies moltes pe'ls dos números de «El Católico Balear». No he rebut cap número de «L'Almudayna». M'hauria agradat veure lo que'n deya N'Oliver.

Estich contentíssim de què *Garraf* hage agradat al Sr. Quadrado, ¿què més pot un desitjar que l'aprobació d'un homo d'aquets?

I, a continuació, li fa una explicació de grandíssim interès literari:

L'altre dia vaig passar la vetlada ab en Juan Alcover, qui, de pas per Madrit, passà alguns dies aquí. Llegírem el tercer acte de *Garraf* y sembla que li agradà.

Estich treballant en el quart acte, que serà el menos aparatós del drama. ¡Quina diferència entre el tercer y el quart! En aquell hi ha, com si diguéssim, el món sensible; en el quart, el món interior. Per entrar en el quart acte vaig haver de deixar el pare Homero, Èschilo y Sóphocles, vaig dir adéu a la llum olympica, adéu a les ones rialleres del mar transparent de les nostres costes, adéu a les sílphides y nereides y tritons... y vaig fer-me endins per la *selva escura* de l'edat mitja, cercant altres capparees, cercant altres deïtats y un'altre llum més clara y resplandent que la del Olymp dels déus de Grècia... Fent-me endins per aquesta *selva escura* he trobat una creu (?) [...] vorera del camí, m'he ajonollat devant [...]. M'han sortit a l'encuanre St. Agustí, St. Tomàs d'Aquino, y los he besat la mà, han conegut ab mon mirar esglaiat que anava mitj perdut y m'han dit: —Vés per allà on no't pots perdre... He trobat el nostre venerable Mestre Ramon Llull, m'ha pres per fill d'ànima, m'ha agafat per la mà y m'ha fet pujar amunt per camins desconeguts, per malpasos pitjors que'l de Formentor, entre penyals y abismes; molt sovint, en lloch de dir-me posa'l peu aquí, aferra't allà, m'ha agafat pe'ls cabeys, m'ha aixecat enlayre y me'n ha duyt amunt, amunt!... Perquè'l mestre de Miramar, més que un homo que camina, més que un penyaler arriscat que juga ab els precipicis, és un voltor que vola atupant els núvols ab ses ales potents y enlayrant-se fins al sol. He conversat amigablement ab aquells bons poetes Ausiàs March, Roiç de Corella, Oleza, Febrer y altres, los he demanat colors y tons pera'l meu quadro... Y tot això, amich meu, tot això per escriure dues escenes gens aparatoses, ben senzilles: un diàlech entre *Garraf* y la Dona d'Aygo y una curta conversa d'aquets ab Labor, que de segur passaran desapercebuts a la major part, però ja'u diu l'adagi: *No miris a quants plaus sinó*

a quals. Ja voldria tenir aquest quart acte llest, me sembla qu'estich foradant un túnel, atravesant la roca viva, ja voldria esser a l'altra banda per poder dir: ¡Laus Deo!

Tornem ara a Pere Farrés quan diu:

recordem, per acabar, dues notes finals del pròleg de Schiller a *La promesa de Messina*: a) que en un moment determinat el dramaturg alemany divideix el pròleg en dues meitats «en contradicció consigo mismo»; és el mateix que fa Picó a l'últim acte (el semicor de La Dreta, i el de L'Esquerra). I b) Schiller es permet de «fundir en la acción la religión cristiana, el paganismo griego y el mahometismo»; llevat d'aquesta darrera religió, Picó —com Verdager a *L'Atlàntida*— fa el mateix (Farrés, 2009, p. 185).

Farrés acaba preguntant-se si aquest era el drama líric que volia Yxart. En tot cas, com diu Manuel Jorba, «respon a un compromís entre les teogonies wagnerianes i certes deliquèscències decadentistes, contingudes sempre per una concepció cristiana del món i de la vida» (Jorba, 1986, p. 196).

El segon acte de *Garraf* es tornà a interpretar encara una altra vegada a casa dels Güell, la nit del 17 de novembre de 1911, dins del concert que oferiren a les princeses de Baviera. Un concert que féu un repàs a l'obra de Josep Garcia Robles, traspasat l'any anterior, amb l'orquestra dirigida pel mestre Rodríguez Alcántara. Aquest cop, però, la concurrència estava formada, bàsicament, per membres de la noblesa, militars, cònsols i autoritats. Això no obstant, i segons la crònica de *La Vanguardia* de l'endemà, entre l'audiència hi havia un Casas, que podria ser el pintor modernista, Puig i Cadafalch, i un Rusiñol que no sabem si era l'autor modernista descobridor de Sitges o el seu germà.

Aquest mateix any aparegué, finalment, l'edició de la versió literària, amb els cinc actes, de *Garraf. Poema líric en cinch actes y un prólech* —pròleg de Joan Sardà—⁵ (Barcelona, Impremta d'Henrich, 1911), dedicat «Al Excel·lentíssim Senyor D. Eusebi Güell y Bacigalupi, comte de Güell y senyor de la Quadra de Garraf». Tal com explica una nota d'aquesta edició, la versió musical —el llibret— té només quatre actes i el final del quart acte difereix del de la versió literària per tal d'incloure, molt resumidament, el final de l'argument de l'obra que es desenvolupa en l'acte cinquè de la versió literària: *Garraf. Poema líric en quatre actes* (Barcelona, Impremta Elzeviriana, 1917).

* * *

5. Aquest text s'havia publicat a *La Vanguardia* el 21 d'octubre de 1894, p. 4.

L'òpera *Garraf* podria haver estat una obra de circumstàncies. Així semblaria si ens atenguéssim només a una llegida descurada de les esparses notícies que situen l'obra de Garcia Robles enmig de l'alenada musical del canvi de segle. *Garraf* fou escrita per Garcia Robles en un lapse extens de temps. L'estrena es realitzà de manera fragmentària, a aixopluc d'Eusebi Güell. El caire àulic de la composició, sortosament, es redueix a un fet circumstancial. Picó i Campamar d'una banda i Garcia Robles pel que fa a la música transcendiren amb escreix una obra d'encàrrec, una endreça al seu protector. La difusió d'un ideal reformador i l'existència d'un projecte civilitzador per al Garraf són elements presents a l'òpera. Aquest fet resulta prou singular dins del panorama líric català de l'època. Més enllà de l'entusiasme encomanat per Güell, que ablamà tant el compositor com el poeta, s'hi troba l'òpera que depassà l'eventualitat fins a mostrar-se com una proposta que reclama atenció per la seva singularitat. Panyella ja havia assenyalat que amb *Garraf* ens trobàvem davant d'una «síntesi d'elements de filiació diversa i realitzable a través de la unió d'altres elements —text, música, espai escènic— amb una compenetració total». Aquest producte d'una societat burgesa, que utilitzava les arts i la ciència per a unes finalitats concretes, resta ara deslligat d'aquells projectes regeneradors de la societat (Panyella, 1980, p. 147). *Garraf* esdevé una de les poques òperes que no pretenia adreçar-se al públic amb voluntat d'adoctrinar-lo sobre les essències de la pàtria. Ni el llibret ni la música no poden considerar-se partícips de convertir-se en emblemes conscients del patriotisme del moment. En tot cas aquell concepte naixent de nació es manifestava a través d'un espai geogràfic, el qual es pretenia remodelar i exaltar a partir d'una actitud vital, el treball i l'esforç.

Josep Garcia Robles fou batejat a Olot, el 29 de juliol de 1835. Era fill d'un pintor daurador, establert a Olot. La majoria de les biografies publicades fins ara dubtaven en indicar l'any de naixement del compositor. Civil proposava el 28 de juliol de 1836 com a possible data (Civil, 1991, p. 115), i avançava que molt aviat hauria adquirit fama com a professor de piano a Barcelona. Altres proposaven el 1838, i establien com a hipòtesi que inicià els estudis musicals a Reus (Ràfols, 1951, p. 458). Pedrell, al seu *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos*, insistia en la hipòtesi de la seva naixença entre el 1838 i el 1839. La vaguetat de la dada és prou capciosa, ja que la nota del *Diccionario* de Pedrell fou redactada en vida de Garcia Robles; sorprèn que l'interessat no hagués pogut certificar-ne una data més fiable (Pedrell, 1897, p. 28). La partida de baptisme ens dóna clàries definitives:

Fran^{co} Feixas P^{bno} Vic[cario].

A los veinte y nueve de Julio de mil ocho cientos treinta y cinco, en la Pila bautismál de S^a Esteban de la Villa de Olot, Obispado de Gerona yo bajo firmado

he bautizado á José Angel Victu [*sic*: Víctor] hoy nacido hijo de los Con[s]{ortes} D^ñ Antonio Garcia de Cartagena y D^{ña} Dolores Robles de Barcelona. Av[uelos] Pa[ternos] D^ñ Juan Garcia y D^{ña} Vicenta Fonterina. Av[uelos] Mat[ernos] D^ñ José Robles, y D^{ña} Josepha Palomeda. Pad[rinos] D^ñ Angel Robles y D^{ña} Candelaria Robles.⁶

Si seguim les dades conegudes fins ara, visqué a Reus entre els vuit i els dotze anys, on estudià música amb Francesc Vidal. La seva família es traslladà posteriorment a Vic. Segons Pedrell, el jove Garcia Robles començà a impartir docència a Vic, amb poc més de tretze anys. Més tard, sense poder precisar-ne la data, s'establí a Barcelona, i continuà estudis de piano amb Antoni Nogués (Dulín, 2000, p. 1053). La seva estada a Barcelona fou afavorida per una pensió dotada pel marquès de Puerto Nuevo. Durant quatre anys estudià dibuix a l'Escola de Belles Arts, a Barcelona, des de l'octubre de 1854 fins a la primera meitat del 1858. Passà pels estudis menors i els estudis superiors impartits a l'Escola de Belles Arts, i assolí una formació molt completa, amb un expedient personal en el qual destaquen diverses mencions honorífiques (*Llibres de matrícula per classes*, 1850-1859).⁷ La seva formació com a dibuixant i pintor va anar a càrrec de Jaume Batlle i Mir (1801-1865) i Claudi Lorenzale, entre d'altres.

Segons Pedrell, fou el mateix Batlle qui li proporcionà la primera feina. Aquesta ocupació no era de músic sinó que estava vinculada amb la pintura. Es tractava d'una plaça de professor de dibuix al col·legi Valldemia de Mataró (Carbonell, 1999, p. 486). Aquest centre, fundat per Hermenegildo Coll de Valldemia, era un centre pedagògic d'elit, molt ben considerat a l'època, on també exerciren com a docents personatges de la Renaixença catalana com Pau Bertran i Bros, Terenci Thos i Codina o Josep Maria Pellicer (Vellvehí, 2006, p. 134). Al col·legi de Mataró es donà la circumstància que la plaça de professor de música estava també vacant, de manera que Garcia Robles passà a exercir —possiblement de forma tàcita, i a partir de 1858— aquesta especialitat. Començà llavors a compondre obres circumstancials per al mateix centre docent. A Mataró, Garcia Robles va afermar les seves coneixences amb l'alta societat barcelonina, amb els Sagnier, els Villavecchia o els Peñalver. La primera composició que se li pot atribuir fou una salve per a cor i quintet de corda. En la interpretació de l'obra hi participaren compositors mataronins: Manuel Blanch i Carles Isern, fill d'un significat músic orb, Jaume Isern. Aquest músic era persona propera a cercles liberals, autor d'un sistema de lectura musical per a cecs. Alhora mantenia un actiu saló musical privat, per on passaren diferents escriptors, polítics i homes del món de la cultura del país (Cortès, 2000, p. 498-499).

6. Agraïm la informació facilitada per Joan Peytaví.

7. Agraïm a Victoria Durá Ojea, conservadora del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, la informació que gentilmente ens ha facilitat.

Aquella salve seria la seva primera composició, escrita sense que Garcia Robles posseís estudis de composició, si fem cas de les biografies publicades. Una altra data no té coherència amb la resta d'informacions: Pedrell atribuïa la participació de Carles Isern en les primeres composicions de Josep Garcia Robles si més no des de 1868. El fet no és creïble ja que Carles Isern morí el 1862, amb només dinou anys. Possiblement, Pedrell es devia referir al seu pare, Jaume Isern (1798-1880). També s'atribueix a Garcia Robles un himne fúnebre, *Alla morte di Rossini* (1869), amb text de Pellicer (Saldoni, 1881, p. 117). Mentre residí a Mataró, Garcia Robles compongué diverses obres escèniques per al col·legi: *El Àngel de Puigcerdà*, *Las coronas* —poesia de Coll de Valldemia—, *El Olimpo en Narbona* —una obra que consistia en una peça humorística escrita pels mateixos alumnes del col·legi—, i *Charles VI*, escrita aquesta darrera en francès —l'idioma vehicular habitual al col·legi Valldemia— amb text de Franquesa, llavors també professor de l'escola.

Segons Pedrell, el comte de Peñalver, després d'escoltar un cor i un himne de Garcia Robles interpretats a Valldemia, l'aconsellà que es dedicués a la música i n'ampliés estudis: «Amigo mío, hay más corazón que cabeza en sus composiciones». Nicolás de Peñalver era membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, des de 1860. A partir d'un fragment de *Las coronas*, s'animà a escriure una òpera en quatre actes, *Julio César*. El llibret fou escrit per Nonito Guille, un deixeble de l'escola Valldemia, el qual va treballar a partir de la inspiració d'unes fotografies de pintures atribuïdes a Jean-Léon Gérôme. La pintura *La mort de César* de Jean-Léon Gérôme s'exhibí a l'Exposició Universal de París del 1867. Pels volts de 1863 se li atribueix un altre oli en el qual apareix en primer terme Juli Cèsar, i el 1866 pintà un oli titulat *Cleòpatra davant Cèsar*, exhibit al Salon de París de 1866. En vista d'aquestes dates de les obres, sembla plausible que el pintor academicista francès pogués servir com a font d'inspiració per a la composició de l'obra. Al Teatre Espanyol de Barcelona s'interpretaren alguns fragments d'aquella òpera: «La Marcha», interpretada per la Banda Militar d'Enginyers; «Las Lupercales», escena ballable; «Romanza de Porcia», cantada per la senyoreta Musté amb acompanyament de cors, i la «Romanza de César», cantada pel baix Meroles.

Garcia Robles esdevingué un músic respectat a Barcelona, un fet afavorit per la protecció que li dispensà l'alta societat. No es pot documentar, fins al moment, quan s'establí a Barcelona, ni la data exacta en què entrà en contacte amb Eusebi Güell i Bacigalupi i es convertí en el professor de música de la família. El nom de Garcia Robles apareix com a membre de tribunals a diferents certàmens musicals: consta al jurat de la Societat Catalana de Concerts que el 1892 atorgà un guardó a Pedrell per *Lo cant de les muntanyes*. Entre els altres membres d'aquell tribunal figuraven Balart, Frigola, Arteaga i Antoni Nicolau.

Garcia Robles va ser un dels membres fundadors de l'Orfeó Català. Per a aquesta entitat va compondre *Bandera catalana*. En els primers concerts d'aquella

entitat sovintejava la programació de les seves obres, tant corals com de cançons interpretades freqüentment per Emerenciana Wehrle. Fou nomenat soci honorari de l'Orfeó Català. Una de les primeres composicions que cantà l'Orfeó havia sortit de les mans de Garcia Robles, la *Boda d'aucells*, interpretada quan només havien passat mesos escassos des que l'Orfeó havia iniciat els assajos, el 1891, dins del marc d'un concert organitzat per l'acadèmia que regentava Antoni Nicolau. Els programes no recolliren el nom de la novella entitat coral, segons Millet, perquè no tenien encara «una mica de basa» (Millet, 1910, p. 7). En fer el seu primer concert, anomenat per Millet com una «prova anyal», la primera peça que interpretà l'Orfeó va ser un *Himne patriòtic* escrit per Garcia Robles. És significatiu, doncs, que la primera obra de l'orfeó de Millet fos aquell himne a Catalunya, en forma d'estrofes a solo, de Garcia Robles (Millet, 1917b, p. 64). Quan el cor posseïa ja una secció de senyoretetes i nois —entre 1895 i 1896— (Millet i Loras, 2004-2005, p. 141), Garcia Robles els compongué la peça *Bandera catalana*, «que sempre que era executada aixecava el públic amb ovació sorollosa» (Millet, 1910, p. 8). També compongué per a l'Orfeó la trilogia patriòtica *Catalònia*, integrada per una segona part sota el títol *Pregària*, una de les peces que més vegades fou interpretada per l'Orfeó Català abans de 1936.

El 1904 Josep Garcia Robles exercí com a membre del primer jurat de la Festa de la Música Catalana, al costat de Pedrell, Antoni Nicolau, Eusebi Daniel i Lluís Millet. La tria del tribunal era prou simbòlica perquè aplegava els noms que, d'una manera o d'altra, havien tingut una implicació significativa en els inicis de l'Orfeó Català, als quals se'ls podia atorgar una significació propera a l'ideari estètic de l'entitat. L'any 1910 fou novament membre del jurat de la V Festa de la Música Catalana. Millet en va dir que «formava part de la nostra família, d'un venerable de casa nostra [...] ell deia que era l'avi de l'Orfeó; y, veritablement, son amor pera nosaltres tenia tirat de tendresa de senectut al caríssim rebrot propi» (Millet, 1910, p. 8). Morí el 25 de gener de 1910:

Repetidas desgracias de familia amargaron su vida íntima, abatiendo su espíritu hasta el punto de desesperación, a destruir todas sus obras, en cuyo momento, la Providencia trajo a su lado a su amigo querido el distinguido músico Claudio Martínez Imbert, quien logró consolarlo y levantar su ánimo decaído, arrebatándole entonces la inspiración para componer su sentidísima pieza *La última lágrima* (M. R. C., 1917, p. 5).

Garcia Robles s'abocà a la composició de l'òpera *Garraf* a partir d'una experiència suficient, però sense haver pogut veure mai representada cap de les seves propostes escèniques escrites amb anterioritat. Ni *Charles VI*, o *Julio César*, o *El Olimpo en Narbona* pujaren a l'escena. Millet emmarcava l'obra de Garcia Robles des de la seva vinculació amb la renaixença musical catalana, però alhora hi pro-

jectava alguna de les seves obsessions estètiques, un fet que no deixa de distorsionar una lectura més desapassionada:

Ell fou un dels primers vidents del renaixement artístic de la nostra terra, empeltant la saba de la cançó popular en son estil amable; ell tenia oberts els sentits a l'ambient de l'art modern, y feia esforços pera apropiar-se sos elements de tècnica formidable; y, encara que l'home no tenia temps pera madurar els procediments y fer obra definitiva, donava sempre quelcom sincerament musical que portava l'empremta d'aquella ànima sensible a l'ideal (Millet, 1910, p. 8).

La lectura de les seves composicions convida a ressituar algun d'aquells posicionaments, necessàriament globalitzadors, amb els quals Millet pretenia definir el conjunt de la producció de Garcia Robles.

Garraf fou composta en un dels moments més intensament actius, i alhora diversos, de la música lírica catalana. La partitura de Garcia Robles era contemporània de les composicions escèniques d'Antoni Nicolau, de Josep Rodoreda, i coincidia amb l'inici del projecte endegat per Morera: el Teatre Líric Català. Tot plegat representava un gir estètic i ideològic considerable per comparació a dècades anteriors, durant les quals els majors afanys estaven dipositats en la sarsuela, i la creació operística era escadussera. El fet que només en dotze anys s'escrivissin vint-i-vuit obres de gran envergadura, la major part de les quals foren representades, ajuda a mesurar la intensitat d'aquest interès pel gènere líric:

1889	<i>L'ultimo Abenzeraggio</i> (refosa), Pedrell.
1889	<i>La messaggiera</i> , Sánchez Gavagnach.
1892	<i>The magic opal</i> , Albéniz.
1893-1895	<i>Henry Clifford</i> , Albéniz.
1895	<i>Pepita Jiménez</i> , Albéniz.
1895	<i>Hermonth</i> , Giró.
1895	<i>Arthus</i> , Vives.
1895	<i>El estudiante endiablado</i> , Vidal.
1896	<i>Aurora</i> , Espí Ulrich.
1897	<i>Nuestra Señora de París</i> , Giró.
1897	<i>La fada</i> , Morera.
1898-1902	<i>Merlin</i> , Albéniz.
1898-1899	<i>María del Carmen</i> , Granados.
1899	<i>Don Lucas del Cigarral</i> , Vives.
1900	<i>Euda d'Uriach</i> , Vives.
1902	<i>Los Pirineus</i> , Pedrell.
(1902)	<i>La Celestina</i> , Pedrell.
1903	<i>Doña Inés de Castro</i> , Costa i Noguerras.

1903	<i>Giovanna di Napoli</i> , Manén.
1903	<i>Acté</i> , Manén.
(1904)	<i>El comte Arnau</i> , Pedrell.
1906	<i>Galiéri</i> , Costa i Noguerras.
1906	<i>Picarol</i> , Granados.
1906	<i>Gaziel</i> , Granados.
1906	<i>Empòrium</i> , Morera.
1906	<i>Bruniselda</i> , Morera.
1907	<i>Hesperia</i> , Lamote de Grignon.
1907	<i>Laura</i> , Pons. ⁸

Garraf no fou l'única col·laboració de Garcia Robles amb Picó i Campamar. El 1903 Garcia Robles va compondre la trilogia coral *Catalònia*, sobre text del poeta mallorquí. L'obra la interpretà l'Orfeó Català al Palau de la Música, el desembre de 1903. «El mestre García s'ha sentit jove i ha posat tot son entusiasme al compondre la música». Aquesta obra conté una visió en bona mesura didàctica, d'un cristianisme devocional. Acabava amb «un fugat que li dona cert tirat clàssic» (Millet, 1917a, p. 110-111).

El poema líric *Garraf* va ser escrit en el llarg lapse de temps de tretze anys. La seva composició no va ser impulsada per la voluntat de veure l'obra representada. Està distribuït en quatre actes. La partitura exigeix un nombre elevat de cantants solistes, vuit, en comparació dels paràmetres habituals del moment.

Els arguments de tipus allegòric o mitològic, com els emprats a *Garraf*, no sovintejaven entre la temàtica usual a l'escena lírica catalana. Picó s'avançà a l'*Empòrium* de Marquina, una obra en la qual, rere la narració de tipologia historicista emmarcada en la caiguda de l'Imperi romà, planaven les primeres proclames noucentistes o, si més no, la reivindicació del passat grec en el qual volia emmirallar-se la cultura catalana de principis de segle. L'ús d'arguments amb alenada mitològica a les òperes buscava un replantejament estètic. Els temes allegòrics, quan no s'empraven amb finalitats còmiques, tot sovint presentaven vinculacions religioses, o bé s'obrien a lectures de tipus exòtic. Aquests llibrets permetien establir forts vincles entre política i religió, tot imitant un procés endegat a França després de 1871.⁹ El món mitològic havia passat de ser el fitó de les lectures càustiques i satíriques de les operetes i les sarsueles a assumir una interpretació simbòlica. A *Garraf* aquest gir és ben evident. Ara bé, la seva percepció rau més sobre el poema de Picó i Campamar, mentre que la música no ho accentua amb la mateixa intensitat.

8. Indiquem entre parèntesis aquelles obres que no foren representades, ni tampoc interpretades, de forma completa. La data suggerida és la data de composició de la partitura.

9. Per als arguments de tipus mitològic i les seves relacions amb les lectures socials de finals del segle XIX, vegeu Giroud, 2006.

L'òpera s'inicia amb el plany de Garraf i les seves tres filles —Falconera, Ginesta i Vallbona—, desconhortats per la pèrdua de la muller i mare, presa per Posidó. Per als protagonistes, n'hi hagué prou amb la personificació del relleu orogràfic del Garraf. Els elements geogràfics catalans prenen cos al costat dels símbols i divinitats clàssics. L'aparició d'una divinitat, Labor, els obre la possibilitat de deslliurar la Dona d'aigua, l'esposa captiva dins les muntanyes del Garraf. La Fatiga entorpeix l'acció. El caire exemplar de l'argument és una apologia de les virtuts del treball, capaç de vèncer els obstacles.

A la portada de l'edició del poema líric del 1911, se'ns representa un esment evident al món clàssic: Neptú amb trident i, al fons, la deessa Fortuna. La intencionalitat propagandística que planava rere d'aquella visió classicitzant era ben explícita. Algunes crítiques de l'època trenaven el parallelisme amb el món clàssic, i depassaven el marc de l'antiga Grècia. Es proposava que Picó i Garcia Robles havien pres com a referència el teatre renaixentista i les primeres passes de l'òpera humanística:

En beure de la mitologia grega, el poeta devia sentir-se impulsat a copçar l'essència immortal del classicisme, puix la mateixa estructura del poema és amotllada a les formes de la dramàtica antiga [...] amb comentaris musicals dels que s'encarregava el *Chor*, i personificaven les virtuts i els vicis.

El senyor Picó i Campamar ha modernitzat el concepte antic, no atenent-se a l'unitat de lloc ni a la constància en la versificació. [...]

Endinzant-nos en el fons del poema hem observat que podíem trobar-hi un símbol (Fontana, 1917, p. 174).

Diferents elements presents a *Garraf*, tant dramàtics com musicals, eren presents sovint entre les noves simbologies de la cultura catalana del tombant de segle. Un d'aquests temes era el personatge de la Dona d'aigua, la muller de Garraf. Les ondines es troben presents tant a la tradició popular oral com a l'èpica literària. Per això fou recollida en diferents propostes líriques, conscients que consistia en una temàtica identitària. Les goges del *Canigó* de Verdaguer serien una d'aquelles referències, les quals prengueren forma a les versions del poema verdaguerià musicades per Vives o Morera. Ara bé, en el cas de *Garraf* la significació era del tot contrària. La «Dona d'aigua» de *Garraf* no és l'ésser pernicios que atrau l'home per a la seva dissort, al contrari. En altres obres líriques catalanes d'aquell temps, la fatal dona seductora prenia els mateixos caients d'altres literatures europees. Aquest seria el cas de *La dona d'aigua* (1911) de Cassià Casademont, amb llibret de Joan Trias, una peça que pretenia ser una veritable òpera catalana, a mig camí entre poema líric i sarsuela, fonamentada sobre la Lorelei germànica. L'argument de *La fada* (1897) de Morera, amb llibret de Massó i Torrents, seria un dels referents més fidels a la tradició de les ondines perverses. En canvi, el personatge

concebut per Picó i Campamar, tot i ser la causa de la desesperació de Garraf i les seves filles, acaba per redimir-se. El seu alliberament significarà l'alliberament de les aigües que flueixen pel massís del Garraf, i servirà per a reviscolar i civilitzar la natura.

En la crítica que Sardà va escriure el 1894, trobava alguns punts de contacte entre les ondines i la muller de Garraf. Sardà argumentava el seu discurs basant-se en un seguit de tòpics de connotacions wagnerianes, molt habituals en aquells anys, com la redempció, la cerca del perdó diví, el retorn a l'ordre, o la mateixa transcendència que necessàriament ha d'informar tota obra artística «elevada»:

La catástrofe geológica [...] se transformó en poético mito que fue a buscar algo como un germen de inspiración en la tradición bíblica de la caída del hombre [...]. La esposa olvidó un momento aquella misión celeste [l'amor conjugal] y Dios la castigó y castigó al esposo robándole la grata compañera. ¿Quién le redimirá a él de su soledad, a ella de su cautiverio? ¿Quién romperá las ataduras con que la materia aherroja a la humanidad, y la volverá a la alta vida del espíritu? (Sardà, 1911, p. 6).

Sardà ja afirmava que *Garraf* anava més enllà d'una obra circumstancial: hi trobà «algo más hondo, una concreción artística, por medio del símbolo, del gran misterio de la humanidad» (Sardà, 1911, p. 6). Tampoc li passà per alt la citació de Ramon Llull. Picó incorporava al final de l'obra una citació lulliana. Sardà definia Llull com a exemple que convertia el treball humà en «acción, de la virtualidad potencial del alma». El fragment de Llull que clou l'obra prové del *Llibre de contemplació de Déu tot poderós i de la creació del món*. No es tractava ni molt menys d'una temàtica tangencial, al contrari. La figura de Llull fou ben present en la música catalana de l'època, sense que hagués arribat a reeixir en cap obra significativa. Com que algunes de les obres que prenién Llull com a referència quedaren en projectes, aquesta vinculació ha passat desapercebuda. Un exemple eloqüent en fou el projecte de composició d'una òpera sobre *Visions de Randa* planejat per Pedrell, on col·laborà com a llibretista Magí Morera i Galícia.

Des del punt de vista formal, i també a partir d'una interpretació dramàtica, hi ha dos elements que ens criden l'atenció en estudiar la partitura de *Garraf*. En primer lloc sorprèn la utilització d'un llibret en prosa per a escriure una òpera de volada, d'una extensió força considerable. A finals del segle XIX el més habitual era que els llibrets encara fossin versificats. La poesia semblava que trobava un dels seus reductes més fermes a l'òpera, després que al teatre ja fos habitual escriure en prosa. A França es començà a especular sobre el «chant de la prose» vers el 1875, quan Gounod publicà *Autobiographie de Ch. Gounod et articles sur la routine en matière d'art*, on es preguntava sobre les rutines que dominaven l'art, i

quan Édouard Schuré proposava al llibre *Le drame musical* que la prosa es reservés per als recitatius, però que sempre els passatges cantables i les àries fossin escrites en vers. El 1897 la representació a l'òpera Garnier de París de *Messidor* de Bruneau, amb text de Zola, provocà una veritable controvèrsia. Tot i així, a l'anomenat «vers blanc» operístic, també conegut com a «poème en prose», els ritmes solien ser respectats. A *Le Figaro* s'obrí un intens debat sobre la idoneïtat, o no, d'escriure grans òperes en prosa, o en vers lliure.¹⁰ Picó i Campamar es mostrà, doncs, ben receptiu a aquell corrent procedent de França, i que aquí quallà en obres com *La Celestina* (1902) de Pedrell, sense produir una controvèrsia de fons similar al cas francès.

Sardà assenyala també aquesta singularitat del llibret: «Corre pareja con estas atrevidas novedades, en cuanto a la forma externa, la introducción de la prosa en el lenguaje del drama. En prosa están escritas varias de sus escenas, prosa que el poeta juzga primera materia hábil para la adaptación musical, recordando y aplicando el decisivo ejemplo del canto llano eclesiástico» (Sardà, 1911, p. 7). Aquí va sorprendre, per la seva manca de contextualització amb la resta d'Europa, el símil religiós, coherent però amb la resta del discurs de Sardà, en el qual la referència catòlica sovinteja.

L'altre element que sobresurt en l'òpera de Garcia Robles i de Picó i Campamar és la manera d'emprar el cor. Sardà també assenyala aquesta peculiaritat en el seu article:

Y por si tantas singularidades no bastasen, juega papel principal en la obra el *Coro*, el Coro de la antigua tragedia, el personaje de imaginación en quien encarnaba el poeta griego al público que le escuchaba [...]; personaje olvidado en la tramoya del teatro moderno, que es y quiere ser pasatiempo y recreo más ó menos elevado antes que ceremonia ó solemnidad genuinamente cívico-religiosa como fué en la edad de oro de Grecia (Sardà, 1911, p. 7).

Era un excurs força habitual proposar que l'antic teatre grec s'havia reencarnat en les òperes humanístiques florentines de finals del segle XVI. Wagner mateix havia proposat un retorn als orígens del teatre grec, tot aprofitant la seva capacitat catàrtica i el comentari simbòlic de l'element coral. L'arc amb el qual es volia dibuixar aquell procés solia trobar com a punt de recolzament les òperes reformades de Gluck. Era un recurs útil per a evitar la utilització dramàtica que n'havia fet la dramaturgia italiana, i també l'efectisme dels compositors francesos. Al cap i a la fi, aquest discurs era coincident amb el que havia escrit Pedrell a *Por nuestra música* el 1891. Però Sardà no en feia una lectura historicista. La catarsi wagneriana passava a ser, a les nostres contrades, una adaptació de la moral cristiana, dotada

10. Per a un estudi de les òperes escrites amb llibret en prosa, vegeu Leroy, 2002.

amb bones dosis de conservadorisme. La reaparició d'un cor que imitava, o reinventava, l'antic cor grec s'entenia com una mesura preventiva enfront d'altres tendències literàries i musicals que, bé fos per un excessiu realisme o bé per un excessiu simbolisme, tendien a paganitzar l'escena catalana. Per això no ens estranya que, a l'inici del poema de *Garraf*, un Herald barrés el pas, segons Sardà, «a la danza lasciva de la bacante y a la innoble farsa que embrutece el alma y aguza infamemente los sentidos de la bestia. Allí ha de penetrar sólo el Arte, el Arte sagrado que eleva y enaltece, que hace templo de la esena». El pròleg era, en la interpretació amb deix catòlic de Sardà, un «resumen y sustancia de la obra; la revelación del propósito del poeta; la fórmula artística de su modo de concebir el *Drama lírico*. La fórmula wagnerista espiritualizada y cristianizada».

A la partitura de l'òpera, però, el pròleg no hi és musicat. Sardà escrivia tenint al davant el text, no la música. Suposem, doncs, que aquell cor devia ser declamat, com una atípica introducció, adreçada als assistents a les representacions que tingueren lloc a la casa de Güell, un espai que havia quedat enllestit el 1890. L'única presència de música en l'escenificació del pròleg ens és suggerida per una acotació: «Sonen trompetes, apareix l'Herald (El Chor va a seure's dins el clos que avui dia solen ocupar els músics de l'orquestra)». Aquesta acotació ens convida a deduir que els autors no pensaven limitar la seva interpretació a la casa dels Güell: allí no existeix cap fossat d'orquestra al saló principal, si més no al saló principal on tingué lloc la primera representació parcial de la partitura.

Les diferències entre l'obra de Picó i l'òpera són molt notables. Garcia Robles va suprimir el pròleg, d'una gran càrrega discursiva i moral. El primer i segon actes de l'obra lírica són quasi idèntics al poema de Picó. La diferència més notable es troba a les acotacions escèniques, abreujades de manera considerable a la partitura de cant i piano. L'acte tercer de l'òpera només es distancia en un breu pasatge a l'escena primera. És a l'acte quart on es concentren les alteracions més significatives en comparar les dues fonts, poema i llibret operístic. A la versió del poema de Picó apareix una serp per a obstaculitzar l'alliberament de Garraf i la seva muller, amb unes figures visuals potents, de força plàstica ineludible: «redreçant-se i xiulant pretén deturar [Garraf]; Labor, segur de la seva força, no fa més que alçar la mà dreta i la Serpentina s'acotxa esporuguida, però torna tot seguit a redreçar-se, per a baixar-se de nou així que Labor estén altre cop la mà vers ella». A continuació, Labor, Garraf i la Dona d'aigua marxen al fons de la cova mentre el cor interpreta un càntic: «Amunt els cors».

A la proposta operística, en canvi, no apareix en cap moment la serp. El paper de la Fatiga és abreujat de forma important. La solució escènica resulta més àgil, alhora que opta per estalviar-se problemes escènics, com seria l'aparició d'un enorme ésser fantàstic com la serp. Certament, la seva aparició podria tenir unes ressonàncies wagnerianes ben importants: només cal recordar el paper del drac a

la tercera part de la *Tetralogia, Siegfried*, i les semblances amb aquesta escena si se seguís al peu de la lletra la proposta de Picó. Al seu lloc, i segons les didascàlies de la partitura, «Garraf esfondra les parets de les coves que es fonen com si fossin de fum». A la versió de Garcia Robles, Garraf i la Dona d'aigua no desapareixen al fons de la cova, sinó que davant seu s'obre un panorama assolat de les costes i les valls del Garraf, tot intervenint les filles de Garraf en el retrobament joiós de la família. Des del punt de vista escenogràfic, i pensant en els recursos de principis de segle xx, aquesta opció era de més simple solució, guanyava en credibilitat, i permetia una visió realista de les costes del Garraf. Tot aquest efecte tan naturalista s'esdevenia al mateix temps que Labor interpreta el càntic «A Déu tota alabança, glòria i honor».

També és notable la supressió de l'acte cinquè del poema de Picó en la partitura de l'òpera. El contingut dens d'aquest acte, amb el recitat d'un parenostre extret d'una versió medieval procedent de Lull, o l'extensa escena del cor dividit en dues meitats —la «dreta» i l'«esquerra»— que indueix alhora a una evident interpretació politicosocial, no formen part de l'òpera. Possiblement fou un encert dramàtic prescindir de la càrrega ideològica. És evident com es volia reflectir la ideologia d'Eusebi Güell, el qual es posava en una posició centrista i repartia retrets a un país dividit. Segons Picó, el Cabiscol hauria de dir, en adreçar-se a les esquerres corals: «La caritat és tan forta y poderosa que, ab ella, tu qu'ets *revolucionari*, podrás ferhi, si vols, la revolució més trascendental»; a la secció coral dreta li etziba: «Y tu, tu que no pensas més que en conservar la dolça tranquil·litat del teu benestar; tu tan amant del Ordre que fusellarias sense formació de causa al primer que probés de turbarlo ab un *¡visca!* o un *¡muyra!* [...] pots contribuir com el qui més, á establir entre'ls homes una lley d'Ordre tan perfecte y tan segura» (Picó i Campamar, 1911, p. 96). Però el sarcasme que ara ens pot causar resulta un llast dramàtic evident. L'únic fragment del cinquè acte que passa al poema líric de Garcia Robles és la citació final de Ramon Lull, la qual és cantada de manera coral, és el colofó de l'obra.

Un dels tòpics que encara planen sobre la nostra música d'inicis del segle xx és el reincident recurs al wagnerisme, omnipresent sempre que se cita una peça amb voluntat èpica. A l'avançada semblaria que *Garraf* hauria de ser una peça més d'alenada wagneriana. Alguns indicis a la partitura per a cant i piano semblen animar-nos la picada d'ullet wagneriana: s'hi llegeixen uns temes, recurrents. Com que part del nacionalisme català s'ha forjat sota la protecció ideològica de Wagner, amb aquests referents n'hi ha prou per a sentenciar que es tractaria de motius conductors. El cas és que els temes recurrents wagnerians tenen una significació molt més complexa. Amb l'única presència d'uns temes recurrents no n'hi ha prou, ni molt menys, per a sancionar la «wagneritat» d'una partitura. Un d'aquests temes s'associa a la «Lamentació», tal com indica una nota al marge del

llibret. La presentació d'aquests temes a semblança de les edicions de l'Associació Wagneriana, és a dir, anotats al marge del text del llibret, pot portar-nos a confondre'ls amb el que serien els veritables motius conductors wagnerians.

A grans trets, podem avançar que *Garraf* pot ser definit com a «pièce bien faite».¹¹ Fem aquesta afirmació ben conscients del pont estètic que suggerim envers els motlles estètics francesos. *Garraf* no té cap excés de cromatisme postwagnerià. Ans al contrari, després d'una lectura de la partitura ens adonem de la voluntat de Garcia Robles per a escriure una música agradable, que no provoqués cansament, sense pretensions experimentals ni especulacions estètiques per a mostrar-se *à la dernière*. No hi ha evidències de la utilització de materials inspirats en cançons populars. Tampoc no es detecta cap rastre de diatonisme, ni tampoc cap voluntat per a recrear una música de perfil exòtic. El compositor no optà per vies estètiques que s'apropessin a un cert tipus de realisme musical. Alhora, mantenia una certa distància envers els corrents més decadentistes de finals de segle: es demostra amb el fet que s'allunyés de melodies de perfil antic, o que prescindís de la utilització del recurs a la modalitat o a altres trets arcaïtzants, llevat d'unes tímides experiències harmòniques a graus alterats a l'interludi de l'acte segon.

L'escriptura de les parts vocals ressalta en primer lloc els papers de Garraf, Labor, la Dona d'aigua, les filles de Garraf, Posidó i la Fatiga. La resta dels papers són d'extensió més discreta. Les parts corals estan ben escrites, i des del punt de vista dramàtic les intervencions dels diferents elements vocals s'integren prou bé a l'acció. La partitura no cerca la creació de grans tensions, i el creixement de l'interès dramàtic i musical segueix un procés ascendent prou ben equilibrat. Les sonoritats l'apropen més a l'estètica simfònica francesa de finals de segle XIX. *Garraf* és instrumentat per a un grup orquestral de grans dimensions, integrat per flautí, dues flautes, dos clarinets, clarinet baix, tres fagots, quatre trompes, dos cornetins, dues trompetes, tres trombons, tuba, timbales, percussió, corn marí, dues arpes, orgue i corda. El lapse de temps de composició de la partitura deixa veure una evolució en l'escriptura de Garcia Robles. Al primer acte encara es troba la singular aparició d'un fiscorn junt amb una tuba a la secció dels instruments greus de metall. És una inèrcia pròpia de la realitat vuitcentista de les orquestres del país. A l'acte segon el fiscorn desapareix, el seu paper és assumit per una «bastuba», seguint els models europeus dominants.

No hi ha cap presència del que podríem anomenar referències musicals amb connotacions catalanes. Als models nacionalistes catalans de finals de segle trobem tot sovint crides a temes populars, de tradició oral. També és característica la

11. L'estudi de la partitura s'ha fet a partir de Josep GARCIA ROBLES, *Garraf. Poema dramàtic en cinch actes escrit en català per D. Ramón Picó y Campamar. Música del mestre D. Joseph Garcia Robles*, manuscrit de la partitura general, Biblioteca de Catalunya, Fons Garcia Robles.

presència de determinats girs rítmics que recorden danses catalanes. Aparentment, Garcia Robles no va buscar d'escriure una obra de caire èpic; defuig les exageracions, però no decau.

Pel que fa a la forma, *Garraf* combina les escenes enllaçades sense solució de continuïtat amb d'altres amb final tancat. Això ens faria parlar d'un tipus d'òpera d'un caire híbrid, que cerca un aliatge entre la tendència a les òperes sense cesures internes amb la tradició, encara vigent en temps de Garcia Robles, d'òperes amb escenes tancades.

L'estructura del poema dramàtic segueix aquestes parts:

Acte I (Les costes del Garraf)

Escena I: Garraf, Falconera, Ginesta, Vallbona¹²

El cor, en «eco», fa una primera intervenció des de fora l'escena.

Escena II: Garraf, Falconera, Ginesta, Vallbona i cor

Escena III: Garraf, Falconera, Ginesta, Vallbona i Labor

Acte II (Fondalada del torrent de l'Infern)

Escena I: Labor, Garraf, la Fatiga

Escena II: Cor

Escena III: Garraf, Falconera, Ginesta, Vallbona, cor

Escena IV: Falconera, Ginesta, Vallbona

Escena V: Falconera, Ginesta, Vallbona, Labor

Acte III (El mar)

Escena I: La Fada, les Ones, Zéphirs, Sirenes, Néreides, monstres marins

Escena II: Els d'abans, Poseidon, Eros, Proteus, Aeolos, Trytons, Erinyes, Harpies

Escena III: Els d'abans, Garraf

Escena IV: La Fada, les Ones, Zéphirs, Sirenes, Néreides, monstres marins, Poseidon, Eros, Proteus, Aeolos, Trytons, Erinyes, Harpies

Escena V: Els d'abans, Zéphirs

Acte IV (La cova)

[Escena I]: Garraf, la Dona d'aigua

[Escena II]: Els d'abans, la Fatiga, Labor, cor.

El poema líric va trigar encara uns anys a poder-se escoltar en la seva totalitat. A partir de la que fou la seva única audició coneixem que la recepció que els contemporanis li atorgaren fou prou positiva. Millet opinava que a *Garraf* «el mestre

12. Mantenim la grafia dels personatges segons l'edició del llibret i de la partitura de cant i piano.

havia posat tota la seva fe y el seu entusiasme, que la vellesa no havia pogut ni debilitar en la seva ànima. Quina alegria hauria tingut, el bon vell, si s'hagués vist una de dites obres sobre les taules d'un escenari! Mes els temps dels precursors no són temps de glòria per a ells» (Millet, 1910, p. 8).

Durant els dies 18, 22 i 25 de març de 1917 se celebraren al Palau de la Música els Festivals Garcia Robles, patrocinats per Eusebi Güell com a homenatge a qui havia estat el seu professor de música privat. L'impulsor dels concerts fou el director Antoni Ribera, el qual també havia fruit en més d'una ocasió de l'ajut de Güell (Blanxart, 2010, p. 25).¹³ El 21 de febrer de 1917 s'havien interpretat alguns fragments de *Garraf* a la casa dels Güell al parc Güell. L'audició privada s'acompanyà de la interpretació d'algunes composicions de la marquesa de Castelludosrius, Isabel Güell i López, filla d'Eusebi Güell.

L'edició del llibret del 1917, de fet, es realitzà per a aquells Festivals Garcia Robles. La iniciativa era considerada com un fet insòlit ja al seu temps, ja que suposadament l'obra de Garcia Robles havia quedat oblidada injustament (S[alvat], 1917, p. 107). Els tres concerts al Palau de la Música constituïren, a més a més, un veritable acte de societat: la premsa de l'època recollí amb cura l'enumeració de dames i altres personatges de l'alta societat barcelonina que hi assistiren. El públic habitual als concerts també hi acudí, significativament molt més nombrós en el darrer concert. El primer dia s'interpretaren els dos primers actes de *Garraf*, mentre que el dia 22 es pogueren escoltar el tercer i el quart. La part coral va anar a càrrec de l'Orfeó Gracienc. Els solistes foren Bertran, Llobet, Tarrau, Concepció Callao, Barrau, i els senyors I. Navarro, Estrada i Gallofré. L'orquestra fou dirigida per Antoni Ribera. La resta del repertori dels festivals es completà amb el poema simfònic *Santa Isabel d'Hongria, Epitalami* per a orquestra i orgue, les cançons *Tardor*, *Follies* i *Sospir*, una ària de l'òpera *Julio César*, una *Cançoneta* per a corda, piano i orgue, i el *Magnificat*. El concertino de l'orquestra fou un jove Eduard Toldrà. *Garraf* s'interpretà en versió de concert: llavors ja era una «empresa difícil» poder representar en versió escènica una partitura, «y sólo haciendo un gasto cuantioso para su presentación, se conseguiría darle la visualidad teatral requerida. [...] Por esto se ha pensado en dar una audición en forma de conciertos, como se hizo con *Parsifal* en el *Palau de la Música*» (*La Vanguardia* (4 març 1917), p. 17).

La reacció de la premsa fou diversa, segons si es referia a la interpretació fragmentària dels dos primers dies o a la versió íntegra del darrer concert. Hi podria

13. Aquesta implicació de Ribera en el projecte es palesa fins i tot en la publicitat, que s'incloua al llibret, d'Antoni Ribera com a mestre de «llicions de piano, cant i composició per mètodes moderns». Era força inusual, en materials d'aquest tipus, trobar referències a classes particulars. Les classes ens remetien als domicilis barcelonins del carrer d'Aragó, 257, on tenia la seu La Cultura Musical Popular, i també a la botiga de la Unión Musical, al Portal de l'Àngel, 1.

pesar el fet que la partitura ja havia tingut la possibilitat d'estar més segura per part dels intèrprets. També el fet de la singularitat de l'argument havia estat la causa d'una primera incomprensió, que es va veure superada el segon dia, com explica Escofet:

Le resta acaso emotividad la mezcla híbrida de elementos geológicos y entes fantásticos, entre los que se cuentan dioses de la mitología griega, moviéndose todos como personajes del drama, lo cual no puede suceder sin alguna violencia, aunque la inspiración del poeta volara muy alto. La música es fácil, melódica y con pasajes muy bellos, pareciéndonos más inspirada en el primer acto que en el segundo. Las lamentaciones de *Garraf* y de sus hijas, llorando la ausencia de la esposa y la madre ausente, son conmovedoras. La intervención del coro da relieve a la acción dramática, y por medios sencillos logra el músico muy bellos efectos. La llegada de *Labor*, que indica á *Garraf* el camino del trabajo para encontrar a la compañera perdida, y el apoyo del coro á los requerimientos del doncel, son momentos que supo comentarlos el músico con amplias y robustas frases melódicas.

La acción dramática es sencilla y aunque la extraña naturaleza de los personajes puede, de principio, desconcertar un poco al público, a medida que éste va adentrándose en el poema, sorprende sus bellas y aplaude (Fausto, 19 març 1917).

Es pot palesar un gir evident de la premsa cap a reaccions més positives a partir del segon dia de concerts. La crítica apareguda a *La Vanguardia* ho recollia amb detalls:

Se completó, por último, la audición de *Garraf* con los actos tercero y cuarto. En éstos hay más acción que en los primeros, y con ello adquiere la música mayor vivacidad, llegando a veces a teñirse de color épico. El tercer acto es el mejor de todos, donde aparece más abundante la inspiración del músico y donde mejor acierta a decorar la frase heroica. [...] En el cuarto acto hay un gran dúo, que requiere cantantes de mucho aliento. La victoria del trabajo y de la fe, seguido de un canto de alabanza al Señor, conmovió al auditorio (Fausto, 23 març 1917).

Quan es va poder escoltar l'òpera tota sencera, les reaccions foren encara més positives. Entre el públic hi assistiren aquells que es podrien considerar més habituals dels concerts simfònics, que fins al tercer concert no havien arribat a omplir el Palau de la Música:

[...] decidió á los morosos, viéndose anoche el *Palau* concurridísimo, no ya sólo por el público aristocrático que ha seguido fiel á la primera invitación, sino por todos cuantos sinceramente se interesan por el arte patrio. [...]

Garraf gustó anoche y se aplaudió más que nunca porque pudieron apreciarse mejor sus bellezas dándose en audición íntegra. Siguió el público con más

interés la acció dramàtica del poema, y los artistas, más seguros, lograron una interpretación discretísima, que fué sancionada por los aplausos (*La Vanguardia* (26 març 1917), p. 8).

AUGUST BOVER I FONT
Universitat de Barcelona
Societat Catalana de Llengua i Literatura

FRANCESC CORTÈS
Universitat Autònoma de Barcelona
Societat Catalana de Musicologia

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, Gerald M. *Jean-Léon Gérôme: His life, his work (1824-1904)*. Courbevoie: ACR Édition, 1997.
- BLANXART I PÀMIÉS, Eduard. *Antoni Ribera*. Barcelona: Infiesta, 2010. (Gent Nostra; 135)
- BOHIGAS, Pere. «L'epistolari de Ramon Picó i Campamar adreçat a Tomàs Forteza». *Randa*, x (1980): *Homenatge a Francesc de B. Moll*, 2, p. 107-116.
- CARBONELL I GUBERNA, Jaume. «García Robles, José». A: CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, p. 486-487.
- CERDÀ CLADERA, Catalina Eva. «Pròleg». A: PICÓ I CAMPAMAR, Ramon. *Garraf. Un de tants*. Pollença: El Gall, 2000, p. 9-15.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc. *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. 2a ed. Girona: Dalmau Carles, 1991.
- CORTÈS, Francesc. «Isern». A: CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, 2000, p. 498-499.
- CREUS I COROMINAS, Teodor. *Set contalles del temps vell*. Vilanova i la Geltrú: Estampa de Josep A. Milà, 1893.
- CURET, Francesc. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- DULÍN IÑÍGUEZ, Ana. «Nogués Torras, Antonio». A: CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid: SGAE, 2000, p. 1053.
- FARRÉS, Pere. «Una proposta de Josep Yxart: del drama històric al drama líric». A: DOMINGO, Josep M.; CABRÉ, Rosa (ed.). *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*. Lleida: Punctum: Grup d'Estudi de la Literatura del Vuit-cents, 2009, p. 173-185.
- FAURA I SANS, Marià. «Excursió geològica al Garraf d'en Picó i Campamar». *Baluart de Sitges* (28 desembre 1913), p. 2; (4 gener 1914), p. 1-2; (11 gener 1914), p. 2; (18 gener 1914), p. 2-3, i (25 gener 1914), p. 2.
- FAUSTO [ESCOFET, Josep]. «Palau de la Música Catalana. Festivals García Robles. Primer concierto». *La Vanguardia* (19 març 1917), p. 10.
- «Música y Teatros. Palau de la Música Catalana. Los festivales García Robles. II Concierto». *La Vanguardia* (23 març 1917), p. 14.
- FONTANA. «El poema líric Garraf. Impressions d'una lectura». *El Teatre Català*, 263 (17 març 1917), p. 172-175.

- GIROUD, Vincent. «Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français sous la Troisième République (1870-1914)». A: BRANGER, Jean-Cristophe; RAMAUT, Alban. *Opéra et religion sous la IIIe République*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 37-64.
- GOUNOD, Charles. *Autobiographie de Ch. Gounod et articles sur la routine en matière d'art*. Londres: Mrs. Weldon, 1875.
- GUAL VILLALBÍ, Pedro. *Biografía de Eusebio Güell y Bacigalupi, primer conde de Güell*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1953.
- GÜELL I BACIGALUPI, Eusebi. *Manantial de Garraf. Abastecimiento de aguas de Barcelona*. Barcelona: Imp[re]nta] de Henrich y C^a, 1899.
- JORBA, Manuel. «Ramon Picó i Campamar». A: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Vol. 7. Barcelona: Ariel, 1986, p. 194-197.
- LEROY, Christian. «Le chant de la prose: remarques sur le statut de la prose dans les livrets d'opéra français entre 1875 et 1914». A: RAMAUT, Alban; BRANGER, Jean-Christophe. *Le livret d'opéra au temps de Massenet*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 115-137.
- LLOPIS I BOFILL, Joan. *Ensaig històric sobre la vila de Sitges*. Barcelona: La Hormiga de Oro, 1891.
- M. R. C. «Música y teatros. La audición de Garraf. El maestro García Robles». *La Vanguardia* (13 març 1917).
- MAS I VIVES, Joan (dir.). *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Vol. II. Palma: Leonard Muntaner; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 41-42.
- MILLET I LORAS, Lluís. «El llegat històric de l'Orfeo Català (1891-1936)». *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 139-153.
- MILLET I PAGÈS, Lluís. «Josep García Robles». *Revista Musical Catalana*, 73 (gener 1910).
- «Catalonia, trilogia coral». A: *Pel nostre ideal: Recull d'escrits de Lluís Millet*. Barcelona: J. Horta, 1917a, p. 110-111.
- «Semprevides». A: *Pel nostre ideal: Recull d'escrits de Lluís Millet*. Barcelona: J. Horta, 1917b, p. 64-66.
- Miquel d'Esplugues. *El primer comte de Güell: Notes psicològiques i assaig sobre el sentit aristocràtic a Catalunya*. Barcelona: Arts Gràfiques Nicolau Poncell, 1921.
- PANYELLA I BALSELLS, Vinyet. «Garraf, de Ramon Picó i Campamar: una allegoria del treball en la societat catalana de la Restauració». *Miscel·lània Penedesenca*, III (1980), p. 125-150.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. II. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- PICÓ I CAMPAMAR, Ramon. *Cartes de Ramon Picó i Campamar a Tomàs Forteza, 1871-1896*. Manuscrit.
- *Garraf. Poema líric en cinch actes y un prólech*. Barcelona: Impremta d'Henrich, 1911.
- RABASSA ENSENYAT, Ramon. «Ramon Picó i Campamar, personalitat notable de la Renaixença». *Cala Murta* [Pollença], 13 (1992), p. 2-7.
- RÀFOLS, Josep F. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: Desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona: Millá, 1951.

- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Borrull, 1881.
- *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Facsimil. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986.
- S[ALVAT, Joan]. «Catalunya. Barcelona. Palau de la Música Catalana: Festivals García Robles». *Revista Musical Catalana*, 160 (abril 1917), p. 107-108.
- SARDÀ, Joan. «Un drama lírico catalán. Apunte expositivo». A: PICÓ I CAMPAMAR, Ramon. *Garraf. Poema líric en cinch actes y un prólech*. Barcelona: Impremta d'Henrich, 1911, p. 3-8. [Publicat, prèviament, amb el títol «Un drama lírico catalán. Apunte expositivo», vegeu *La Vanguardia* (21 octubre 1894)]
- SCHURÉ, Édouard. *Le drame musical*. París: Sandoz et Fischbacher, 1875.
- TOMÀS, Margalida. «Ramon Picó i Campamar (1848-1916)». *Randa*, ix (1979): *Homenatge a Francesc de B. Moll*, 1, p. 159-170.
- TORRES GOST, Bartomeu. *Epistolari de Miquel Costa i Llobera amb Ramon Picó i Campamar*. Palma: Biblioteca B. March, 1975.
- La Vanguardia* (5 agost 1892), p. 2-3; (21 octubre 1894), p. 4; (26 octubre 1894), p. 5; (18 novembre 1911), p. 3; (4 març 1917), p. 17, i (26 març 1917), p. 8.
- VELLVEHÍ I ALTIMIRA, Jaume. «La Renaixença a Mataró: el col·legi Valldemia». *Sessions d'Estudis Mataronins*, 23 (2006), p. 129-137.