

"GARRAF", DE RAMON PICÓ I CAMPAMAR: UNA AL·LEGORIA DEL TREBALL EN LA SOCIETAT CATALANA DE LA RESTAURACIÓ

VINYET PANYELLA i BALSELLS

Sitges

"Actualment las Costas se pot ben dir que han entrat á la vida moderna. Per tots indrets las carreteras y camins hi crehuan, l'estrident xiulet de la locomotora li dóna 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 lográ ab lo temps convertir á la Quadra de Garraf en esplendit verger".

(Joan Llopis i Bofill:
Assaig Històric sobre la Vila de Sitges, p. 158)

DADES BIOGRÀFIQUES (I)

Ramon Picó i Campamar va néixer a Mallorca, a Pollença,

el 1848, en el si d'una família de classe humil. De jove es traslladà a Barcelona on, a més d'intentar assolir una certa estabilitat econòmica que aconseguí, s'introduí aviat en les tertúlies literàries i prengué part en diverses activitats culturals. De primer treballà com a escrivent a les oficines del ferrocarril Barcelona-França. Des del 1889 fins al final de la seva vida va ser apoderat i home de confiança del Comte Eusebi Güell i Bacigalupi, fill de Joan Güell i Ferrer, el destacat industrial i economista que fou un dels pilars del proteccionisme; Eusebi Güell, a més de seguir els passos del seu pare fou un mecenes reconegut, i Ramon Picó i Campamar fou, un dels artistes protegits. Així, tant Güell com Picó formaren part de "La Jove Catalunya", i tots dos varen prendre part posteriorment en la fundació de la Lliga Regionalista.

L'activitat literària de Picó i Campamar es reflecteix en diverses col·laboracions en publicacions periòdiques de l'època: "La Renaixensa", "La Xamfaina", "La Il·lustració Catalana", "Museo Balear", "El Eco de Santuari", i altres. Però principalment la creació literària l'encaminava vers la participació en els Jocs Florals. Picó fou un poeta eminentment flouresc. Guanyà l'englantina tres vegades: el 1874 amb el poema *Visca Aragó!*; el 1884, amb el poema *Depressa!* i el 1885 amb *Ferran V.* Fou proclamat tot seguit Mestre en Gai Saber. Encara guanyà la Viola el 1888, l'any de l'Exposició Universal, amb el poema *A uns nuvis*.

El 1892 va ser president del Consistori dels Jocs Florals de Barcelona; anteriorment havia estat President de La Jove Catalunya, el 1873. El 1902 va ser elegit President de l'Ateneu Barcelonès, i en la sessió del discurs presidencial llegí un parlament sobre la decadència de Catalunya, *El Renaixement i Catalunya*. Aquesta faceta literària anava unida també a la figura de l'home interessat per l'arqueologia, l'excursionisme, el folklore i la mitologia. Aquests trets són importants perquè són reflectits en diversos aspectes de l'obra que tractarem.

La producció teatral de Picó i Campamar és més aviat escassa. Sabem que el 1874 es representà el drama històric *Cor de roure*, i sabem de l'existència d'un altre drama històric *La filla del segador*, publicat sense data, però que segons el *Dic. Biogràfic Albertí* data del 1914.

Entre aquestes dues obres hi ha *Garraf*, que apareix com a obra insòlita en el panorama literari del poeta Picó. Fou escrita com a obra de recolzament i de lloança vers la gestió d'Eusebi Güell i Bacigalupi, —senyor de Garraf i comte de Güell, entre altres títols—, el qual havia fet iniciar treballs de recerca del riu soterrani d'aigua dolça que transcorre per la penya de la Falconera. És una obra de lloança per la seva intenció i és interessant perquè fa palesa la mentalitat i la ideologia de la societat burgesa de la Catalunya de la Restauració. S'hi traspuja tot un concepte del treball que l'autor eleva a la categoria de mite d'acord amb les conveniències ideològiques d'una classe dominant amb la qual Picó s'hi sentia lligat socialment i econòmicament.

El primer acte de *Garraf* va ser llegit "devant un nombrós aplech d'artistes, en sa majoria músichs y poetes, el dia 4 d'agost de 1892" (2) i el segon va ser-ho en dues ocasions, el 1894 davant de Monsenyor Cretoni, nunci del Papa Lleó XIII, i el 1911 davant de les Infantes Donya Pau i Donya Pilar de Baviera (3).

Picó i Campamar pertany a l'esquema del típic literat de la Restauració, lligat per extracció social i per vinculació professional a la burgesia que es consolida ràpidament, i que mira de fer-se amb un bagatge cultural propi autòcton per al seu prestigi. Picó és, a més, figura típica del poeta encara romàntic, atret per la literatura de tipus historicista i patriòtica: *La filla del segador* es alhora la venjança individual de la dona enganyada, i col·lectiva, en simbolitzar Martí, el seductor, el castellà, l'estranger, el culpable del mal de Catalunya... És l'exaltació de la "raça catalana", de la independència del país català enfrontat amb un rei i un virrei castellans que volen subjugar-lo. Picó queda enquadrat, doncs, en aquest primer grup de poetes que, segons Joaquim Molas, segueixen encara l'esquema romàntic, moguts pel leitmotiv del paradís perdut; Molas qualifica aquesta actitud com a posició literària llavors "en vies de liquidació" (4).

POSICIÓ IDEOLÒGICA DE PICÓ I CAMPAMAR.

Crec que la posició ideològica de Ramon Picó i Campamar ve donada per la seva adscripció a grups com el de "La Jove

Catalunya i "La Renaixensa", la seva participació entusiasta en els Jocs Florals, la seva poesia historicista i patriòtica. Estèticament, el naturalisme no afectà Picó i Campamar; ideològicament, tampoc. Aquestes observacions són demostrades en considerar *Garraf* sota el punt de vista ideològic. Però ara cal centrar una mica el personatge en el panorama social que li era contemporani.

El fet d'haver-se convertit en apoderat i home de confiança del Comte de Güell fou un fet determinant en la relació del poeta Picó i la seva societat. No es convertí en un poeta aïllat i tancat respecte dels seus contemporanis, que era una sortida adequada per al poeta burgès que vol desentendre's de la societat puixant, de la burgesia en plena "febre de l'or", del poeta iniciador de la "ruptura subterrània" i precursor de l'home modernista, com apunta també Joaquim Molas (5). Pel contrari, Picó va estrènyer més els llaços que el lligaven a aquesta societat burgesa, en pugna constant amb el liberalisme centralista que perjudicava la indústria i el comerç català, àvids de proteccionisme oficial. Cal no oblidar, en aquest aspecte, que el pare del mecenes Güell havia estat Joan Güell i Ferrer, teòric del proteccionisme progressista, l'actitud del qual davant del creixent moviment obrer era "sempre una mescla de paternalisme integrador i de clara diferenciació classista" (6). El mecenes Güell fou hereu d'aquesta visió del món i de les classes socials, i l'escriptor i poeta Picó i Campamar, el seu protegit, assumí, alhora, aquesta visió. Cal no oblidar, tampoc, que la burgesia que volia una Catalunya nova, moguda per un ordre nou que produís un país modern i industrial, estava en pugna amb un rerapaís immobilitista, tradicional i carca, que defensava alguns dels postulats que la burgesia feia seus, o, almenys, no els combatia. El Romanticisme historicista, del qual Picó participava ni que fos estèticament, era una força no gens progressista, perquè els millors romàntics liberals havien triomfat i fracassat a Madrid; en conseqüència, el romanticisme que triomfà a Catalunya era conservador i arqueològic, reivindicador únicament de les glòries passades. Aquest Romanticisme s'integrà en la primera generació jocfloralasca, de la qual participà Picó i Campamar. Així, la ideologia d'aquest escriptor de la Restauració, d'una banda feia costat i recolzava el progressisme d'una burgesia en puixança, i d'altra, guardava encara algunes engrunes, alguns trets de romanticisme mal dissimulat i d'historicisme literari, la

mostra del qual pot ésser molt bé *La filla del segador*. Aquests dos vessants ideològics no significa que estiguin en contradicció; sembla que en el cas de Picó i Campamar són dos aspectes complementaris. Respecte d'això, Jordi Solé Tura diu que el corrent immobiliari, del qual formà part el Romanticisme historicista, fou absorbit pel catalanisme burgès de Prat de la Riba. Potser Picó i Campamar és un precedent de la síntesi (7).

" G A R R A F "

A) LÍNIA ARGUMENTAL

Com a explicació o complement de l'argument cal fixar algunes anotacions històriques respecte de la Quadra de Garraf. Els reis d'Aragó varen vendre la Quadra de Garraf i tots els drets senyorials a la Pia Almoina del Capítol de la Catedral de Barcelona. El Rei Alfons II d'Aragó, d'altra banda, hi havia fundat el Monestir de Sant Vicenç, la vida del qual fou més aviat mediocre, i el segle XV ja entrava en decadència. El Capítol féu obres de reparació, diverses vegades, a la torre i a la masia de Garraf, que construïren un lloc de guaita i de defensa gairebé permanent, entre les guerres i els desembarcs dels pirates que s'anaven succeint. El 1872 la Quadra de Garraf fou venuda en pública subhasta, i en passar a ser propietat del comte de Güell s'hi conegué un període de cert ressorgiment. S'hi restaurà l'antic celler i la torre, i s'hi projectaren diverses construccions, algunes no realitzades. L'actual edifici modernista, adjunt a l'antiga masia, edifici de tres plantes d'autor polèmic— segons Joan Bassegoda i Nonell és obra de la col·laboració indestruïble d'Antoni Gaudí i del seu deixeble, Francesc Berenguer i Mestres (8), es pot interpretar com a un intent d'embelliment i de revitalització de l'indret, malgrat la qual cosa el seu estat actual de degradació i de descurança té ben poc a veure amb la sensibilitat artística d'Eusebi Güell.

Moltes de les dades històriques vénen proporcionades per l'obra de Joan Llopis i Bofill, *Assaig històric sobre la Vila de Sitges* (9), el qual acaba el capítol referent a Garraf explicant el saqueig del celler de l'antiga masia que van fer els anglesos durant

la guerra anglo-espanyola de principis del segle dinou. D'aquest episodi, Llopis salta a la frase optimista amb què hem encapçalat aquest treball, i que significa tota una idea d'esperança i d'idealització en l'incipient progrés material que en aquell moment la nova situació desvetllava. El pas dels anys i de les vicissituds demostrà que no n'hi havia per tant...

Com a obra de teatre que és, *Garraf* presenta al lector —o espectador— una problemàtica que cal resoldre formalment a través de l'acció i del diàleg. L'obra s'inicia amb el parlament d'un Herald —monitor i introductor—, que la presenta com a una realització implicada en el culte a "*la veritat*" i a "*la Bellesa*". Davant d'aquesta implicació d'entrada ja cal que hom es plantegi de quina veritat i de quina bellesa es tracta. Això podria semblar, en part, un refinament estètic, una motivació de l'art per l'art que, com ja veurem, aquí no hi té lloc. En aquest mateix introit el Cor entona un himne a LABOR, himne que, mitjançant una terminologia romàntico-nacionalista defineix ja les línies del contingut de l'obra dramàtica. LABOR és qui porta la pau i l'alegria, qui allibera l'home de "*l'ociositat embrutidora*" i qui fa créixer i prosperar "*l'arbre sant de la Pàtria*" (10) —se sobreentén Catalunya, és clar—. L'Introit ha traçat ja l'obra com a una estructura dedicada a la lloança i mitificació del treball, el qual, en l'escala de valors de la burgesia liberal és un dels pilars fonamentals de l'estructura social, econòmica i política del país que malda per governar.

L'Acte I introdueix l'acció. L'acotació primera informa de la situació del moment: GARRAF i les filles, esmaperduts, es lamenten de la desaparició de la DONA D'AIGUA, la Fada, que donava vida a la contrada. Ja en aquest mateix acte s'introdueix LABOR, com a donzell misteriós que promet ajudar GARRAF i guiar-lo fins la Fada a canvi de seguir-lo per arreu. GARRAF accedeix, i LABOR li dóna com a penyora un mall, que cal que porti sempre amb ell. LABOR encoratja GARRAF i el posa en guàrdia contra la FATIGA. L'acte acaba amb una endreça del Cor a GARRAF, perquè no defalleixi.

L'Acte II és la lluita de GARRAF contra la FATIGA, que acaba per vèncer i per fer-li foragitar LABOR del seu costat. Justament en aquests moments FALCONERA, una de les filles

de GARRAF, localitza on és tancada la seva mare. Les filles invoquen LABOR, però com que aquest ha estat rebutjat per GARRAF no fa més que acomiadar-se d'elles amb to planyívol.

L'Acte III s'obra amb l'anunci a la DONA D'AIGUA de l'adveniment del rei del mar, el qual se la vol endur al seu palau. Enmig d'una acció ostentosa, i en el moment més crític, arriba GARRAF i aconsegueix atènyer el lloc on hi ha la Fada; GARRAF fa fora POSEIDON i la seva cort.

L'Acte IV, no dividit en escenes, com els anteriors, consisteix en un diàleg acompanyat d'oscil·lacions de més o menys quantitat de llum —segons les indicacions de l'autor—, entre GARRAF i la DONA D'AIGUA. Les oscil·lacions de llum corresponen a les consideracions que ells dos fan; la intensitat de la il·luminació que permet a GARRAF de veure la Fada va en funció de l'aproximació a la veritat de les seves paraules. Hom veu que el gran pecat que ha portat a la tragèdia els protagonistes és un pecat de rebel·lia en oblidar el treball per l'amor "sensual", i en voler la Fada "*pujar fins a l'Etern*" (11). Tot seguit, i en ésser de nou invocat per GARRAF, apareix LABOR, que venç la FATIGA que de nou encalçava el protagonista.

L'Acte V i últim ens presenta una escena força diferent. En primer lloc, i com a prefiguració del feliç desenllaç, els udols de les harpies, convocades per POSEIDON, són ofegats per cants de veus angèliques. En segon lloc, davant la decadència i devastació que POSEIDON ha ocasionat a l'indret, la posició de les filles de GARRAF es divideix: VALLBONA i GINESTA resten resignades; FALCONERA opta per la revolta únicament verbal, és clar. L'escena és un pretext que utilitza l'autor per dividir el Cor en dos bàndols, dretes i esquerres, i per col·locar-hi enmig un moderador, suposadament imparcial, el CAPISCOL. S'esdevé llavors un enfrontament dialèctic, en una terminologia demagògicament dretana, que el CAPISCOL soluciona recomanant fraternitat i caritat vers el desvalgut. Altrament, aquest diàleg, que constitueix potser la part crucial de l'obra, al meu entendre, s'ha portat a terme col·loquialment. La dreta ha recomanat la resignació a ultrança; l'esquerra, que tot sigui de tots. El CAPISCOL, que acusa la dreta d'immobilisme, defensa la desigualtat humana amb l'ar-

gument de l'origen diví d'aquesta desigualtat, i parla d'un Déu que mai no abandona. En aquest moment, les filles de GARRAF recorden l'existència d'aquest Déu i li resen el Parenostre. En acabar, *"la costa de.l enfront s'estremeix com si una gran força reclosa sota terra fes alsaprem per aixecarla"* (12), i surten GARRAF, la DONA D'AIGUA seguits de *"totes les Arts y Cien-cies que, com s'ha dit, dormian en la potencia intelectual de l'Home que, en la rondalla que aquí fineix hem anomenat GARRAF"* (13). L'obra acaba amb un cant del Cor amb el text de Ramon Llull, que expressa com, amb la intervenció divina, el sofriment acaba.

D'aquest argument, les seves implicacions i del final feliç deriva el recolzament explícit de l'autor a les gestions del comte de Güell per l'aprofitament de l'aigua dolça de la Falconera.

B) FONTS D'INSPIRACIÓ. INFLUÈNCIES.

Per bastir estèticament la seva ideologia, Picó i Campamar ha utilitzat diversos elements, heterogenis, com són la tradició popular, la llegenda i la història, els mites. Més endavant insistirem en l'al·legoria i el seu significat. En aquest apartat s'analitzen els elements assenyalats com a fonts d'inspiració estètica.

1) La tradició popular.

Picó ha volgut que GARRAF sigui no un heroi de nom mitològic, com cap dels altres protagonistes. Ha pres el nom de tota la contrada, el topònim del massís muntanyós que, segons Ignasi M. Muntaner significa "amuntegament pedregós", si hom parteix de la base de les llengües cèltiques (14). Tant Vallbona com Ginesta són dues caletes, delimitades per torrentets que moren en aquestes platges (15); d'aquest nom també en participen les respectives masies que hi ha a prop. Tots dos indrets són paratges on fins i tot ara hom hi troba una sensació de calma poc habitual. Picó degué utilitzar aquests topònims com a exponents de la dolcesa i submissió de les filles de GARRAF, així

com la identificació del nom del protagonista amb el del massís és també deliberat —GARRAF, sense la DONA D'AIGUA, esdevé sec i aspre.

FALCONERA, la tercera filla de GARRAF pren el nom de la roca denominada així, un lloc on hi havia hagut bona cacera, la penya que servia de senyal de mar als navegants i pescadors per la seva determinada forma (16). Just per dins de la Falconera hi transcorre el riu d'aigua dolça que va a parar a mar per una cova en el mateix indret, el riu que Eusebi Güell volia aprofitar per proveir d'aigua Barcelona. Picó pren el topònim per denominar la de GARRAF que en el segon acte, escena tercera, notifica que ha localitzat la seva mare *"Allá, lluny, lluny!... Dins les penyes!... Ran de mar! (...) La Mare que dins la penya/ fa setgles que viu cativa!.../ (...) Les ones! ay! la taparen/ y mes no he pogut sentir-la!"* (17). És significatiu que sigui també FALCONERA la veu de la disconformitat i de la revolta en veure's abandonada i en veure què ha estat del paisatge de la contrada.

Cal assenyalar que Picó i Campamar coneix el terreny que escenifica. A part de la personificació d'alguns dels topònims del paratge, que ja hem vist, n'utilitza d'altres per situar exactament i concreta l'acció en uns moments determinats. Així, l'Acte II té lloc a la Fondalada del Torrent de l'Infern (18), que l'autor descriu en l'acotació inicial amb tot detall, indret ben adequat per esquerp i feréstec per a l'escena que hi ha de tenir lloc: l'aparició de la FATIGA i el triomf d'aquesta sobre l'ànim de GARRAF. En canvi, l'Acte V s'esdevé en una cala petita, ben agradable, l'Areny de Sant Salvador, situat entre les cales de Vallbona i de la Ginesta (19).

En fer referència a la utilització de la tradició popular dels noms de lloc no s'ha d'oblidar que Picó era un excursionista, i, curiosament, un dels comentaristes de *Garraf*, Mossèn M. de Faura i Sans (20) atribueix el poc èxit de *Garraf* entre els crítics barcelonins perquè aquests desconeixien el paisatge. Recordem aquí que en aquells moments l'excursionisme venia a ser una activitat cívica, font de coneixences arqueològiques, populars, folklòriques, geològiques, activitat a la què eren força aficionats els homes de la Renaixença catalana i les generacions que els van succeir. Mossèn M. de Faura anota, també, l'aspecte de "coneixe-

dor del paisatge", "historiador simbòlic", "poeta" i "folklorista" de Picó i Campamar (21).

2) La llegenda i la història.

La tradició popular es recolza, altrament, en llegendes d'origen més o menys ancestral. El Garraf, com a comarca, n'està plagat, d'indrets legendaris: des de les Coves de Sitges al riu mateix de la Falconera, per exemple. Un contemporani de Picó i Campamar, i molt probablement conegut seu, vilanoví de naixença, Theodor Creus i Corominas, és autor d'un recull de llegendes centrades totes entre els termes de Sitges i Vilanova (22). Picó aprofita també aquestes llegendes com a font d'inspiració i punt de referència.

El riu de la Falconera ha estat explicat en diferents versions més o menys científiques: des del cataclisme geològic a la teoria de la filtració de l'aigua de la pluja (23). Però hi ha també la llegenda que Picó converteix en mite, en al·legoria, amb el propòsit d'encoratjar els que treballaven en la captació del riu "*la dèria altruista de deslliurar la fada*", com diu Faura (24).

Hi ha una altra llegenda versificada precisament per Theodor Creus, i que Picó utilitza: la del *Pas de la Mala Dona* (25). Les HARPIES l'esmenten quan creuen seu el triomf final, i la llegenda és contemporaneitzada: "*també per folgar i riure á son pler ab son amant, la Mala Dona hi es vinguada aposta per estimbar el seu marit orb al fons del Mar!*" (26).

Entre la llegenda i la història queden esments fets als pirates i bandolers que impedièn el pas tranquil pels camins de Garraf (27). El que sí que queda documentalment provat és l'existència del monestir de Sant Vicenç del Garraf, d'origen medieval, del qual actualment queden unes escasses pedres (28), i també l'estada per aquests indrets del rei Joan II, poc abans de morir, estada que esmenten també les HARPIES: "*Des de que l'Amor no hi es el mal Rey matador de sos fills, en Joan Sense Fe hi vé a caçar, y á folgar y riure*" (29).

De tot això deduïm que Picó es documentà respecte del tema que volia tractar. Al final del llibre hi ha una sèrie de notes documentals i bibliogràfiques que proven les al·lusions d'irreversibles fets històrics. Els llibres són el ja citat de Creus i Corominas i l'*Assaig Històric*, de Joan Llopis i Bofill, editat feia ben poc temps. Picó demostra així l'ànim de perfeccionament i d'autenticitat i rigor històrics que vol fer jugar en favor de les seves consideracions dintre del text. D'aquí la presentació de Joan II com a figura negativa, per exemple. El corrent historicista és presentat breument, però ha estat utilitzat una vegada més.

3) L'element mitològic.

La introducció d'elements mitològics dona a l'obra un aire de grandiloquència, d'universalitat, configurada per un pretès classicisme. Quan s'utilitza, en aquest cas, la mitologia, és per personificar els trets negatius de la natura —la mitologia clàssica, és clar. El tret negatiu és el mar i el seu rei, POSEIDON, el qual es dirigeix a la cova per convertir la DONA D'AIGUA en la seva presonera. El rei del Mar va seguit de tota una cort d'HARPIES, ERINYES, TRITONS, NEREIDES, PROTEUS, AEOLUS, EROS i altres déus i semidéus, etc. En realitat, la dificultat de l'expedició del comte Güell radicava en l'acció de la mar, i Picó aprofita aquest element natural per girar-lo en contra de GARRAF, per convertir-lo en perill aliat de la FATIGA. El mite clàssic es converteix en element negatiu, en enemic del triomf i del progrés humà. ¿Cal veure aquí, a més, un enfrontament entre la mitologia pagana, el món antic, i la civilització cristiana en nom d'uns principis establerts com el treball dignificador? Sigui com sigui, preval en tot moment el pensament dretà i cristianòfil de Picó i Campamar per damunt de tot el que podria significar alguna concessió al paganisme.

En aquest apartat, tot i no tractar directament de l'estructuració de *Garraf* com a obra de teatre, cal considerar la introducció del COR com a element manllevat també de la cultura clàssica. Ja veurem com realitza el COR la seva funció teatral. Ara cal senyalar que la introducció del COR vol donar, també, a l'obra un caire de grandiositat tràgica que aquí no serà tan tràgica —en l'estricta sentit de la paraula, perquè *Garraf* no és

una obra tancada, no presenta l'home sol davant d'un destí tancat insoluble. El COR significa, pel que fa a aquest apartat, un element de tipus decoratiu manllevat dels clàssics.

A part de la mitologia clàssica del món grec i llatí a Garraf hi juga un paper primordial la mitologia cristiana. El principi del Bé i del Mal són enfrontats i personificats en LABOR i en la FATIGA, respectivament. Els dos personatges oposats estaran en contínua pugna al llarg de l'obra, en constant enfrontament dialèctic: la FATIGA renega de l'Àngel, del treball: "*sota'l jou de ta lley, lay! t'envileixes!*..." (30). LABOR, per contra, identifica la FATIGA amb la "*serpent ensopidora*" i li pronostica la derrota: "*Tu, Fatiga, á la fi serás vençuda/ Y'l tenebros abisme/ t'engolirá per sempre*" (31). Aquest enfrontament té força importància a l'hora d'analitzar el concepte del treball que ens ofereix l'autor a través de l'obra, concepte que, al seu torn, correspon a la ideologia de la burgesia ascendent.

El mite que té més importància en l'obra que tractem sobre el qual es basa la major part de l'argument és el mite de l'home caigut i del Paradís perdut. L'home caigut, GARRAF, no té consciència de la seva falta, i no pot reaccionar per aquesta causa per sortir de l'estat que li ha ocasionat la seva caiguda. Sap únicament del malestar, de la tristesa i de la ruïna en què es troba perquè li manca la DONA D'AIGUA: "*Ay de mi... Mos jorns passaren!... Mes ilusions se desferen com la boyra... (...) ¿Per què'm dáreu a la vida? ¿Per què, si havia de veure'm despuliat de ma corona de glòria y magestat, y abatut per la dissort?*" (32). És la mateixa ceguesa —ceguesa moral— la que li impedeix veure la Fada a l'Acte IV —recordem la versió de la intensitat de llum, subordinada a l'encert de les paraules que pronuncia. La incògnita de la culpa, que GARRAF no intueix fins que la DONA D'AIGUA li insinua aquesta possibilitat, resta sempre flotant de forma dil·luïda, marginal. És l'absència de la Fada allò que el mou a seguir a LABOR, i no la intenció d'expiar mitjançant l'esforç que això suposa una culpa de la qual no és conscient.

El paral·lelisme entre la història d'Adam i Eva i la de GARRAF és bastant complet. Es comet una falta inicial, un "*pecat*" —d'orgull en ambdós casos—. La Fada adora "*com á*

Deu" Garraf, i la falta fou "recloure la fi del nostre ser dins l'estretura de la vida sensible!... Entre tos braços reclosa i estancada, mon cor va desvaneixe's...! Cremant en ton amor mon ser va fondre's, y calitja, boyrina, en mon desvari volguí pujar fins a l'Etern!..." (33).

Adan i Eva són expulsats del Paradís; GARRAF és privat de la companyia de la DONA D'AIGUA i aquesta privació equival al paradís perdut, que, expressat amb la terminologia i amb les connotacions literàries i ideològiques de la Renaixença pot significar el país, Catalunya:

*"FADA - Paradís!... Llum! Ignocència..
verdor que no passa may!...
camins planers sens'espines!... (...)*

GARRAF- Paradís!... Jo't recort!... ¿Perqué't perdérem!... Perqu'es que avuy hem de plorar, oh Pàtria! lluny de tu, sepultats dins eixa trista vall fonda y tenebrosa!..." (34).

El mite del paradís perdut ha cobrat força, una vegada més, en el text literari. Aquest paradís no pot ser aconseguit més que mitjançant el treball; d'aquí la mitificació que tant Picó com la burgesia que el recolza porten a terme a diferents nivells. Aquí, a nivell literari; Güell i Ferrer i d'altres, a nivell teòric.

El paral·lelisme amb la llegenda bíblica continua amb l'aparició de LABOR i de la FATIGA. Han estat ja esmentats com a personificacions dels vells principis del Bé i del Mal. En el cas que tractem prenen cos també com a l'Àngel del Paradís l'un, i com la "serpent" o la seva enviada l'altre. Picó els identifica clarament:

"DONA D'AIGUA - L'àngel!... ¿perqué vingueres sen's ell? ¿Com no'l cridares? (...)

GARRAF - May mes l'he vist... ¿Hont es? ¿Com s'anomena?

DONA D'AIGUA - ¿Ni ja't recordas del sant nom de LABOR?

GARRAF - ¿LABOR?!

DONA D'AIGUA - LABOR es l'Àngel!..." (35).

La FATIGA és identificada més aviat mitjançant acotacions: "*La Fatiga acotxada en terra ronca com un cá que va per abordar a algú...*" (36); "*crídada per Fatiga apareix davant Labor la vella serpent que redreçantse i xiulant preten deturar-lo*" (37). Apareixen, doncs, d'un costat: L'Àngel —Labor— treball; d'altre, Fatiga —Serpent— ociositat.

Cal fixar-se en el fet que l'autor no oposa al "*sant nom de Labor*" una acció de modificació d'estructures socials i econòmiques, sinó únicament el cansament —tampoc l'ociositat. A través d'aquesta oposició s'hi pot entreveure el desig d'encoratjament per la recerca de l'aigua, l'enemic de la qual no són els que han de portar-la a terme, sinó el desànim, el temor de la tasca infructuosa i l'abandonament. És clar que el cansament és aliat de la "*serpent*", de la temptació, i que el mite bíblic gira a l'entorn d'un suposat pecat inicial.

4) Textos antics.

L'afecció arqueològica de Picó i Campamar introdueix a *Garraf* dos textos medievals. L'un, el Parnostre, en versió del segle XIII (38), extret d'un *Libre de vicis e virtuts*. L'altre, un text del *Llibre de Contemplació de Deu*, de Ramon Llull, també mallorquí, com Picó. El dit text clou l'obra, i la moralitat és: "*En així, quant cercant los nostres acabaments en vos, tots los defalliments nostres tornen en acabaments*" (39). Aquests textos corroboren, com ja hem dit, d'una banda, la tradició arqueològica de la que participa Picó, i d'altra, un desig de proporcionar qualitat literària a l'obra de teatre.

5) La síntesi.

La síntesi que s'opera de tota aquesta amalgama d'elements heterogenis és *Garraf*: un compost d'elements mitològics, de tradició popular i legendària, de notes històriques, per sobre dels quals hi sobresurt una narració, una mena de narració simbòlica amb forma d'obra teatral.

C) L'AL·LEGORIA DEL TREBALL

Si calia escriure una obra de recoizament a les gestions del comte de Güell, no podia ser una obra de característiques naturalistes, o realistes, perquè aquest tipus de literatura comportava una mena d'enfrontament directe de classes o de personatges que no convenia per a tal propòsit —calia, per contrari, la insinuació d'uns interessos comuns, a totes les classes socials. En l'obra que tractem hi trobem un únic enfrontament dialèctic: el que té lloc entre les DRETES i les ESQUERRES, supervisades pel CAPISCOL, com a "jutge imparcial", segons l'òptica de l'autor, que imposa allò que ha de ser acceptat i allò que no. D'aquest enfrontament ja en parlem més endavant.

Picó i Campamar tria l'al·legoria com la millor forma que li permetrà fer referència a una situació que cal que sigui superada pel treball humà. El treball, personificat en LABOR que alhora significa el principi del Bé, té funció de guia, d'una mena d'enviat de Déu —l'Àngel del Paradís, identificat per la DONA D'AIGUA,— i és elevat a la categoria d'element redemptor de l'home caigut que, juntament amb l'ajut de les ARTS i les CIÈNCIES que ajuden l'home fan que aquest assoleixi tots els seus propòsits ben encaminats. D'aquesta manera, el treball es converteix en un mite al servei de la classe dominant. Aquest és el nucli central de l'explicació de *Garraf*.

L'al·legoria supera el que hauria pogut ser una síntesi ben feta d'elements populars i mitològics als quals ja ens hem referit. De fet, per al propòsit a què va destinada l'obra, aquest és el model més adequat, i tant Faura com Joan Sardà ho reconeixen així. Faura diu que *Garraf* és "la representació de la tradició bíblica de la caiguda de l'home i de la noble missió de Labor" (40). Joan Sardà, en el pròleg que antecedeix l'edició que hem utilitzat, considera el treball humà, "que abarca y comprende en su infinita radiación todo lo que es esfuerzo, desde el oscuro trabajo del obrero más ínfimo hasta la deslumbrante elaboración de las ideas madres en el cerebro del sabio, del filósofo o del poeta" (41). Aquest concepte del treball, ben propi de la burgesia de l'època, implica clarament una suposada comunitat d'interessos de les classes socials catalanes, unides per un destí comú. Aquí,

aquest concepte del treball preval i engendra el mite que serà utilitzat per Picó i per Güell per a les seves finalitats econòmiques. És com un autoimpuls, un motiu d'orgull natural per ser precisament ells qui gestionen el treball, els que el distribueixen — i, naturalment, els qui en treuen més profit material.

LABOR és elogiat contínuament des de les primeres escenes: *"Labor enriqueix, Labor engrandeix els pobles y els aguanta y enforteix. Si la Dissort els abat, no més ell pot aixecarlos de la pols y aviarlos de bell-nou vers un pervindre gloriós!"* (42). *"Garraf, Garaf, no'l deixis may á Labor...!/ segeix-lo sempre!... Sols ab ell atenyer/ podrás lo cim altíssim/ hont tos desigs floreixen/ Segueixlo sempre y serás fort y lliure!..."* (43). Fins i tot PROTEUS, element d'extracció mitològica, profetitza sobre el predomini de LABOR per damunt del regne de POSEIDON: *"Qui es Labor podran dirtho/ los rius que abans corrian/ sens fré y avuy tan dócils/ de sol a sol la tasca/ que Labors els imposa!/(...) Un jorn veuras á Labor/ senyorejar l'abisme!... Seran seus tos esplendits / palaus, seus los riquíssims tresors que amaga l'Egas...!/ Oh Poseidon, s'acaba/ per sempre ton imperi!..."*

LABOR s'autodefineix: *"Jo so la Lley"* (45), i Garraf el veu, a més, com l'instrument de redempció: *"Oh, Labor, apiá-da't/ de ma miseria y alsa'm!.../ Redimeixme!... Recream!..."* (46).

LABOR significa, a més, l'esperit oposat a la matèria: *"Tréume del fanch...! Deslliura'm/ dels frots lligams de la matèria...! Oh, Labor/, aixeca'm, dóna'm ales per 'atenyer/ l'Infinit l'Infinit..."* (47). S'observa aquí la contradicció de voler enlairar el treball, que el cap i a la fi és matèria a un nivell espiritualitzat. Més endavant, a LABOR van unides les ARTS i les CIÈNCIES, per entonar un cant final: *"Laor, Laor a Deu, font abundosa / d'hont tot lo ver deriva!"*.

El treball ha estat enlairat, doncs, a manament i deure d'origen diví. Es compleix la finalitat de l'obra: la mitificació absoluta del treball com a pedra fonamental de la societat burgesa de la Restauració.

D) LA IDEOLOGIA BURGESA: "DRETES" I "ESQUERRES"

Crec important fixar l'atenció, ni que sigui breument, en l'enfrontament de les dues parts del COR que signifiquen DRETES i ESQUERRES, enfrontament al qual m'he referit ja en apartats anteriors. Ho crec important en el sentit que aquesta escena conté els principals ingredients que conformen la ideologia burgesa de la que Picó i Campamar participa.

D'entrada, cal constatar que el diàleg té lloc de forma molt casolana, és a dir, amb un tipus d'expressions col·loquials, i, segons com, gairebé amicals. No dona la impressió de ser un diàleg de lluita de classes, sinó d'una disputa d'amics amb diversos punts de vista: "*Idòs*", "*Calla, home, calla*", "*beneyt*", "*fuig, home, fuig*", "*Aquí hu tens*" (48), són les expressions amb què els dos bàndols s'interpel·len.

Cal constatar, també, que la tal dreta no és ben bé això sinó una "ultradreta", i que a l'ESQUERRA se l'ha desprovista totalment d'un aspecte intel·ligent: se la presenta com a grup que a penes se sap explicar, amb un escàs bagatge de capacitat dialèctica. El CAPISCOL, en canvi, sí que se sap ben bé què vol dir. Presentarà tot un programa d'acció social digne de la millor "dreta civilitzada" de l'època...

La injustícia és la pedra de toc que fa que FALCONERA "flastomi" així: "(...) *¿qu'hem de ferhi, qué hi fem a n'aquet mon!... Que hi romanguin aquells que viuen en l'opulència; nosaltres ¿qu'hem de ferhi, com no sia patir i flastomar!...*" (49); i més airada: "*¿Quant será que la pobrissalla redreçantse altiva, ho passarà tot a foch y a sanch!*" (50). És la situació del pobre, del desvalgut. Davant de la desigual repartició de la riquesa, la DRETA recomana als pobres "*que treballin*". I com que ningú no els dona feina FALCONERA exclama que "*això no passaria si tot fos de tots*", a la qual cosa respon la DRETA: "*per l'amor de Deu! Calla! No diguis desbarats*" (51), i recomana "*una mica de resignació*", "*un bàlsam del cel que calma les penes y endolceix les amargures*" (52). El CAPISCOL, que fins ara no hi ha intervingut, pren partit i observa que amb la resignació sola no n'hi ha prou: "*a n'aquets pobres cal acostarshi, cal ajudarlos*"

(53). L'ajuda brindada pot suposar-se que serà a base d'institucions benèfiques i de paternalisme protector, no la de mirar per una societat una mica més justa.

De la injustícia social es passa a parlar de la desigualtat. Aquí ja veurem com és l'ESQUERRA la que en surt més ridiculitzada, perquè l'autor gira els arguments en contra d'ella i no li proporciona cap facilitat d'expressió, negant-li, gairebé, la capacitat de reflexió i de definició. L'ESQUERRA proposa com a remei "*que no hi hagi ni pobres ni rics (...) que tots els homes siguin iguals* (54). La DRETA esclata a riure, però el CAPISCOL, "*li diu amorosament y ab molta calma*" —vegi's la demagògia paternalista fins i tot en l'acotació—: "*¿Quin patró pendrem per establir aquesta igualtat que tu vols?*" Argumenta tot seguit les raons de la desigualtat entre els homes, basada en l'obra de la creació divina, i estableix la "*desigualtat necessaria*" a base de la comparació d'una "*gran biblioteca plena d'exemplars d'un mateix llibre. ¿Quina cosa mes inútil, oy?*" (55). Crec que la ideologia que s'extreu de totes aquestes frases del CAPISCOL s'adiuen perfectament amb els trets que Jordi Solé Tura estableix com a propis i peculiars de la burgesia de la primera etapa del catalanisme polític (56).

El tema de la desigualtat social és argumentat, per part del CAPISCOL, amb les frases més tòpiques de la tradició immobilitista i reaccionària davant del canvi social. Entretant, FALCONERA, és a dir, el proletari, acusa uns i altres de vana eloqüència i xerrameca, i de poca aportació de solucions pràctiques. Per fi, el CAPISCOL, per aturar la discussió i l'enfrontament, utilitza l'argument que creu bàsic: la virtut de la caritat, que cal practicar a tot nivell —fins i tot a nivell polític: "*Com que tu á la Caritat no la coneixes gayre, t'diré que la Caritat es activa y dilligent y que no s'cança. Encara més: la Caritat en tan forta y poderosa que, ab ella, tu qu'ets revolucionari, podrás ferhi, si vols, la revolució més transcendental que may s'hagi vista, porque ab ella, ab la Caritat, podrás derrocar tota lley de malvestats y tiranias y podrás fer triunfar la Bondat y la Justicia. Pero per això, y essent, com ets, partidari de la Fraternitat* (57) no't costará gayre ferho, cal que procuris ésser germá, pero germá veritable, de tos semblants y, sobre tot, dels pobres que, després de tot son els que més ho

necessiten; estima'ls, ajuda'ls y serveixlos sempre ab amor, ab alegria! Aqueixa es la gran política á seguir!" (58). Aquest programa, idealista i dretà a ultrança, conté tota la fórmula d'integracionisme paternalista de la burgesia ascendent vers l'obrer, probablement per dividir-lo i restar així la força d'una compacta massa unida de treballadors. Aquest fragment conté també l'exaltació de virtuts cristianes, valors inamovibles i bàsics de l'immobilisme social. Cal destacar com la burgesia amaga sota aquestes valors cristianes el seu ambiciós programa econòmic i polític (59).

E) "GARRAF" COM A ESTRUCTURA TEATRAL

Joan Sardà qualifica *Garraf* de "fórmula Wagnerista espiritualizada y cristianizada" (60). Com a espectacle teatral l'obra pot fer un cert efecte d'acció i d'això, d'espectacle en el ple sentit de la paraula. El fet de dividir el text en cinc actes, ben delimitats cada un d'ells amb les corresponents escenes, i delimitats també per una unitat de lloc en cada un d'ells respon a una certa voluntat de perfeccionisme teatral, de voler portar a terme "l'obra ben feta", a la recerca d'efectivisme i de produir en l'espectador la tensió dramàtica.

La unitat de lloc està, doncs, aconseguida, a través de la divisió en actes i de situar cada un d'ells en un indret diferent i concret. La temàtica no queda dispersada: la unitat d'acció és total, i ni tan sols hi ha una temàtica secundària al voltant de l'argument. Sembla que cal que tota l'atenció es reconcentri en l'afany de GARRAF a la recerca de la DONA D'AIGUA. El temps, no obstant això, és considerat de manera arbitrària. Entre el principi de l'acció i el final de l'obra poden haver transcorregut segles o hores, solament. L'element temps queda anul·lat, i juntament amb la personificació i cosificació de LABOR i tots els altres protagonistes, la qual cosa fa esperar un mínim de cohesió entre una acció i l'altra —cohesió temporal—, es parla de la manca de la mare de les filles de GARRAF com si fes poc temps de la seva desaparició, com si es tractés d'un fet recent. Però en canvi, en localitzar FALCONERA la seva mare ho fa dient: "la Mare que

dins la penya / fa setgles que viu cativa" (61). El desfasament del temps obeeix a la voluntat de l'autor d'explicitar la identificació entre el torrent de la Falconera i la DONA D'AIGUA. No té en compte l'anacronisme que es produeix entre l'acció i el temps que transcorre.

Pel que fa a la constitució dels personatges, s'observa que tots ells són, més que figures humanes amb implicacions psicològiques, símbols i al·legories. En el cas de LABOR i de FATIGA ja hem observat que s'esdevé una oposició entre els dos personatges perquè són símbols del principi del Bé i del principi del Mal, no perquè estiguin oposats per unes causes extrínseques al rol que han de portar a terme. GARRAF, més que un individu amb les lògiques contradiccions de la natura humana, és un camp de lluita entre el Bé i el Mal, LABOR i FATIGA. VALLBONA, GINESTA i FALCONERA no tenen altra funció que evolucionar per l'escena mogudes per planys i pel dolor. Ni tan sols a l'hora de l'enfrontament entre les DRETES i ESQUERRES les filles de GARRAF exposen arguments de pes per a la discussió.

A part de la divisió ja esmentada, el COR té un paper com de ressò de l'acció, dels fets positius. D'altra banda, actua també com a substitut d'un narrador omniscient, que pregunta i increpa els protagonistes: "*Garraf!... Ta trista complenta / fins quin dia ha de durar? / ¿Què hi fas abatut, inmòvil/ ran vorera de la mar? / (...) ¿De què't queixes? ¿Per què't planys?*" I el protagonista es dirigeix a l'interlocutor: "*Chor amich, si tu sabesses / ma dissort y mon mal fat, / mes queixes no't sorprendrian / ni estranyarias mon plant*" (62). El COR és també la veu que expressa els pensaments que es desprenen de l'acció de l'obra i que l'autor vol exposar, el COR esdevé llavors el pretext, el transmissor: "*Amunt els cors!... Que aixampli/ ses ales l'Esperit!... / Amunt, amunt...! La set que'ns atormenta/ de coneixer y amar, assaciarla/ podrà sols l'Infinit!*" (63).

Pel que fa a la resta de personatges, la seva constitució és bastant primària, en el sentit que són simples motius de decoració— el cas dels personatges mitològics de l'Acte III—, la finalitat dels quals és omplir l'escena.

En definitiva, es pot establir que la cura de l'autor en estructurar convenientment l'obra és deguda a l'interès en fer una peça ben feta dintre de les estructures que llavors es portaven. No li calia aprofundir massa en la construcció de cada personatge donada la finalitat de l'obra; l'oposició entre el Bé i el Mal, entre LABOR i la FATIGA, podia ser molt ben realitzada sense protagonistes amb problemes personals ni profundes contradiccions internes. D'una manera o altra és Picó i Campamar qui parla per boca de tots ells, amb tots els matisos que li calen per deixar bé allò que creu que cal deixar bé, per salvar allò que creu que cal salvar, i per deixar en condicions d'inferioritat aquells elements o idees que no combreguen amb la seva.

Dintre de l'estructura de *Garraf* com a peça teatral les acotacions criden l'atenció perquè són excessivament detallistes. És bastant lògic un detallisme quant a la descripció paisatgística, però és potser excessiu quan s'indica fins i tot els moviments que cal que facin tots els actors: "(Aturat y sense gosar ferse endins, se gira instintivament enrera y, al veure la mica de resplandor qu'entra per la boca de la Cova, diu)" (64); "(desesperat aixeca'ls ulls al Cel y exclama:)" (65). Més que indicacions escèniques les acotacions semblen fragments narratius, per assabentar el lector d'aspectes que poden semblar incomplets. Fins i tot en algun moment aquesta pseudonarració manifesta parcialitat i partit pres: "(Garraf, mal aconcellat per la FATIGA, diu secament a LABOR:)" (66).

Una última observació en l'estructura d'aquesta peça teatral és el sentit que té de l'espectacle. *Garraf* ambiciona ser un aglutinant d'elements artístics: literatura, música i escenografia —hi caldria una decoració d'allò més efectista, si se segueixen les anotacions de l'autor. Pel que fa a la música, sabem que Josep Garcia Robles, protegit també d'Eusebi Güell, hi va prendre part, però l'edició que hem utilitzat no inclou les partitures. No obstant i per la indicació que fa Joan Sardà en el pròleg en dir que *Garraf* és una "*fórmula Wagnerista*", suposa que aquest autor devia estar influït pels treballs de Wagner, en un moment en què a Catalunya la música d'aquest compositor es tenia per avançada i progressista.

Fa tot l'efecte que *Garraf* intentava ser un tot artístic subjugat, és clar, als condicionaments ideològics que l'engendraren. Com a fórmula artística, com a espectacle, probablement hauria funcionat, malgrat un excés de grandiloquència i d'èmfasi en diverses seqüències —un exemple ben clar n'és l'Acte IV, les reflexions de GARRAF i de la DONA D'AIGUA a l'entorn de la seva falta inicial; també l'Acte III, en tota la seva dimensió i en el tractament dels elements mitològics.

Cal que considerem, finalment, en aquest apartat, el llenguatge que s'utilitza al llarg de l'obra. Un buidat del lèxic demostraria les paraules clau, les paraules mitjançant les quals s'opera la mitificació dels valors inamovibles; a tall d'exemple, l'expressió del "*sant nom de Labor*", "*el consol de creure en Deu*", "*llum del Paradís*", etcètera. El to que predomina al llarg de les escenes és grandiloqüent. Aquest to general contrasta amb l'escena de l'enfrontament de dretes i esquerres, portada a cap, ja ho he esmentat, amb paraules molts més corrents, més casolanes. En la resta del text s'hi nota una dèria culturaloide, un desig d'expressió aristocratitzant; aquest tret es fa patent en el mateix lèxic, en ser triat el mot culte al col·loquial, o al corrent.

En aquest text s'alterna el vers i la prosa. En realitat, la prosa hi és dominant, i la rima s'utilitza únicament en moments molt marcats: en cants del COR, o en alguna seqüència que cal remarcar. Hi ha, a més, un fragment que m'ha cridat l'atenció perquè reproduïx voluntàriament les estrofes de tonada popular. En el segon Acte, foragitat LABOR de les valls de GARRAF, l'Àngel s'acomiada de les filles del protagonista. L'escena V és un cant d'adéu, que repeteix les paraules i els planys: "*Adeu, filles de Garraf!.../ Be'n sou de desventurades!...*" (67). Aquesta és la tonada que es repeteix al final de cada estrofa. Les filles, al seu torn, responen tot seguit: "*Ay Labor, adeu, adeu/ y adeu per sempre Esperança!...*". I a l'inici de cada estrofa, es repeteix la paraula "*adeu*", seguida del nom de cada filla.

CONCLUSIÓ

En definitiva, amb *Garraf* ens trobem davant d'una propos-

ta d'un contingut molt clar i d'elaboració complexa i ben acurada. És una proposta ambiciosa, presentada com la síntesi d'elements de filiació diversa i realitzable a través de la unió d'altres elements —text, música, espai escènic— amb una compenetració total. El rerafons ideològic i la realització material són indistriables i complementaris. Així, doncs, considerem *Garraf* com el producte intel·lectual d'una classe social, la burgesia catalana de l'època de la Restauració, que utilitzà les ARTS i les CIÈNCIES per a les seves finalitats concretes.

NOTES

- (1) Dades extretes del *Diccionari Biog. Albertí*, vol. III, i de l'*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, vol. 44. També de diversos articles de la *Gran Enciclopèdia Catalana*.
- (2) PICÓ, *Garraf*, 123 - nota final.
- (3) Id., ob. cit., 123 - nota final.
- (4) MOLAS, Joaquim. *Introducció a la Poesia catalana de la Restauració*.
- (5) id., ob. cit., *Introducció*.
- (6) SOLÉ TURA, Jordi. *Catalanisme i revolució burgesa*, 70
- (7) id., ob. cit., cap. IV.
- (8) art. *Bassegada una obra...*
- (9) V. Bibliografia.
- (10) PICÓ, *Garraf*, 14.
- (11) id., ob. cit., 74-75.
- (12) id., ob. cit., 100.
- (13) id., ob. cit., 102.
- (14) MUNTANER I PASCUAL, Ignasi M. *Toponímia...*, 88
- (15) id., ob. cit., 96, 199
- (16) id., ob. cit.,
- (17) PICÓ, ob. cit., 38.
- (18) MUNTANER I PASCUAL, Ignasi M. ob. cit., 107.

- (19) id., ob. cit., 87, 179.
- (20) FAURA I SANS, Mossèn M. de *Excursió geològica al "Garraf" den Picó i Campamar*. (vegi's Bibliografia.)
- (21) id., ob. cit., núm. 638.
- (22) CREUS I COROMINAS, Theodor. *Set contalles del temps vell* (vegi's bibliografia).
- (23) FAURA I SANS, ob. cit., núm. 638 i següents.
- (24) id., ob. cit., núm. 639.
- (25) CREUS I COROMINAS, Theodor. *Set contalles...*, 129-139.
- (26) PICÓ, ob. cit., 90.
- (27) id., ob. cit., 89.
- (28) id., ob. cit., 89, i notes al final del llibre. També LLOPIS *Assaig*.
- (29) id., ob. cit., i notes al final del llibre.
- (30) id., ob. cit., 36.
- (31) id., ob. cit., 36.
- (32) id., ob. cit., 20.
- (33) id., ob. cit., 75.
- (34) id., ob. cit., 74-75.
- (35) id., ob. cit., 77.
- (36) id., ob. cit., 78.
- (37) id., ob. cit., 80.
- (38) id., ob. cit., 123, nota.
- (39) id., ob. cit., 103, 123, nota.
- (40) FAURA I SANS, M.M. de. *Excursió...* BS, núm. 638.
- (41) SARDÀ, Juan. *Un drama líric catalán*, 6.
- (42) PICÓ, ob. cit., 14.
- (43) id., ob. cit., 28.
- (44) id., ob. cit., 59.
- (45) id., ob. cit., 36.
- (46) id., ob. cit., 78.
- (47) id., ob. cit., 80.
- (48) id., ob. cit., 92-96.
- (49) id., ob. cit., 91.
- (50) id., ob. cit., 92.
- (51) id., ob. cit., 92.

- (52) id., ob. cit., 93
- (53) id., ob. cit., 93
- (54) id., ob. cit., 94
- (55) id., ob. cit., 94-95
- (56) SOLÉ TURA, Jordi. *Catalanisme...*, cap. IV.
- (57) Els subratllats són els originals.
- (58) PICÓ, ob. cit., 96
- (59) id., ob. cit., 96-97.
- (60) SARDÀ, Juan. *Un drama lírico...*, 8
- (61) PICÓ, ob. cit., 38
- (62) id., ob. cit., 21
- (63) id., ob. cit., 81
- (64) id., ob. cit., 64
- (65) id., ob. cit., 20
- (66) id., ob. cit., 35
- (67) id., ob. cit., 40-41

BIBLIOGRAFIA

- Edició utilitzada:
PICÓ Y CAMPAMAR, Ramon. *Garraf*. Poema líric en cinch actes y un prólech. Escrit en català per D. ... Musica de D. Joseph Garcia Robles.— B., Henrich y Cia en C., 1911-123 pp.
- Bibliografia utilitzada:
- BASSEGODA NONELL, Juan. *Una obra de Gaudí y Berenguer: las Bodegas Güell de Garraf*. "San Jorge" juliol 1976, núm. 96-97.
- CREUS I COROMINAS, Theodor. *Set contallas del temps vell*. Vilanova i Geltrú, Est. Joseph A. Milà, 1893.
- *Diccionari Biogràfic Albertí*. Barcelona, Albertí.
- *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. B., Espasa Calpe. (articles i volums diversos).
- FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. B. Curial, 1972. (Bibl. de Cultura Catalana, 2).

- FAURA I SANS, Mossèn M. de, *Excursió geològica al "Garraf" den Picó i Campamar*. BS., A. XIII, 28-XII-1913, núm. 638, 2; A. XIV, 4-I-1914, núm. 639, 1-2; 11-I-1914, núm. 640, 2; 18-I-1914, núm. 641, 2-3; 25-I-1914, núm. 643, 2.
- *Gran Enciclopèdia Catalana*, B., Ed. 62. (articles i vols. diversos).
- JUTGLAR, Antoni. *Història crítica de la burgesia a Catalunya*. B., Dopesa, 1972). (Pinya de Rosa, 2).
- LLOPIS I BOFILL, Joan. *Assaig històric sobre la Vila de Sitges*. Edició facsímil amb un pròleg de Josep Carbonell i Gener. B., La Hormiga de Oro, 1891 - Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1977. (Estudis Sitgetans, 1).
- MOLAS, Joaquim. *Poesia catalana de la Restauració*. B., Ed. 62, (1966). (Antologia Catalana, 19).
- MUNTANER I PASCUAL, Ignasi M.^a. *Toponímia del terme de Sitges i les seves rodalies* (1). Sitges, (mecano), 1973.
- PLANES, Ramon. *Llibre de Sitges*. B., Selecta, (1952). (Biblioteca Selecta, 114).
- PICÓ I CAMPAMAR, Ramon. *La filla del segador*. B., La Il·lustració catalana, (s.a.).
- SARDÀ, Juan. *Un drama lírico catalán. Apunte expositivo*. Pròleg a l'edició de *Garraf* utilitzada en aquest treball. L'article va ser publicat a "La Vanguardia" el 1894.
- SOLÉ TURA, Jordi. *Catalanisme i revolució burgesa*. B., Ed. 62, (1967). (Llibres a l'abast, 47).
- Han estat consultats, a més, diversos números dels periòdics sitgetans "El Eco de Sitges" i "Baluart de Sitges".

