EL IMAGINARIO DE LAS VISIONES MUSICALES Y SUS IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS: ENTRE EL FOLKLORE POPULAR Y EL SIMBOLISMO NACIONALISTA

José Miguel Pérez Aparicio
Investigador predoctoral FPU-Ministerio de Universidades
Departamento de Arte y Musicología /
Centre de Recerca en Arts Escèniques (CRAE)
Universidad Autónoma de Barcelona
ORCID: 0000-0002-8723-8948

Resumen

Las "visiones musicales" fueron el formato lírico propuesto por la burguesía conservadora catalana para consolidar un género de *teatre líric català* durante el Modernismo como parte del proyecto cultural del catalanismo. La raíz de su dramaturgia se hallaría en el folklore popular, es decir, se glosarían canciones populares, cuentos y leyendas tradicionales como motor creativo y eje estructural de las piezas.

Este material recabado de la cultura popular estaba poblado de referencias medievales a reyes, princesas, condes y otros personajes de la aristocracia medieval catalana y de sus cercanías: el famoso conde Arnau, la princesa Margarida y el barón de Lleida, los condes de Barcelona visitando a Fra Garí, el príncipe de Inglaterra como uno de los *tres tambors* a su paso por el condado de Granastre, el ficticio "conde Carles de Aragón", la dama de Aragón (hija del Rey de Francia y hermana del de Aragón), etc. Además, otra de las fuentes principales para la creación del repertorio serían los textos sacros y los personajes religiosos. Muchas visiones musicales estarían basadas en episodios bíblicos, y se conjugaría la identidad catalana con el sentimiento católico como elementos indivisibles.

Si tomamos como referentes ideológicos del momento a Prat de la Riba y a Torras i Bages y analizamos el discurso ideológico que se desprende de las visiones musicales a través de sus teorías, podemos dar un valor ideológico a los elementos del imaginario escénico del género. Estos habrían servido para divulgar entre el público obrero al que iban dirigidos los espectáculos los cimientos culturales en los que se sustentaba la teoría nacionalista.

Palabras clave: Teatro lírico, catalanismo, Modernismo, folklore, tradicionalismo

Abstract

The "musical visions" were a format of lyric theatre proposed by the Catalan conservative bourgeoisie to consolidate a genre of Catalan lyric theatre during Modernism, as part of the Catalanist cultural project. The root for its dramaturgy would be the popular folklore. It would gloss popular songs, tales and traditional legends as its creative motor and structural base for the pieces.

These materials from popular culture were full of references to medieval kings, princesses, counts and other kinds of titles from the Catalan medieval aristocracy: the famous count Arnau, the princess Margarida and the baron of Lleida, the counts of Barcelona visiting Fra Garí, the prince of England as one of the *tres tambores* (three drums) passing by the county of Granastre, the imaginary "count Carles of Aragon", the lady of Aragon (daughter of the king of France and sister of the king of Aragon), etc.

Moreover, the musical visions would also have sacred texts and religious characters as the sources for the creation of the repertory. Many of them were based on biblical episodes and would join the Catalan identity and the Catholic feeling as indivisible elements.

If we take Prat de la Riba and Torras i Bages as ideological referents of the moment and analyze based on their theories the ideological discourse that can be read on the musical visions, we can give an ideological value to the scenic elements of the imaginary that the musical visions form. The genre would have been used to divulgate throughout the working classes (the public that the musical visions were aiming to), the cultural key elements in which the nationalist theories were basing themselves on.

Keywords: Lyric theatre, catalanism, modernism, folklore, traditionalism

Qué son las visiones musicales

El género de las visiones musicales fue la propuesta del catalanismo tradicionalista y católico para conformar un género nacional de teatro lírico, una inquietud que surge durante el Modernismo tardío como parte del proyecto cultural catalanista para abarcar la totalidad de las artes desde una perspectiva nacional. Entre sus principales impulsores podemos remarcar los nombres de Lluís Graner, Adrià Gual y unos muy jóvenes Josep Carner, Rafael Masó y Joan Llongueras, además de otros colaboradores habituales como Enric Morera, Joan Lambert, Adrià Esquerrà, etc.

Estos, entre 1904 y 1910, fomentaron y extendieron el género de las visiones musicales a lo largo del territorio catalán, desde la experimental sala Mercè de Barcelona (González 2004: 32-44) a la sala Ars Lucis de Terrassa (Aulet 2009: 134-136), el saló Gerió de Girona, además de otras sedes o itinerancias en Tarragona, Reus, Valls, Tortosa… con la especial mención de los Espectacles-Audicions Graner instalados en el teatro Principal de la capital barcelonesa como cúspide del proyecto (Beltran 2020: 305-362).

Esta iniciativa debemos enmarcarla como parte del movimiento del *teatre líric català*, puesto que, siguiendo esta misma finalidad de consolidar un género lírico nacional, los artistas e intelectuales partícipes del catalanismo concibieron diferentes propuestas formales y estilísticas según las necesidades que el género lírico nacional debía cubrir según su perspectiva ideológica personal. Por ello, cabe remarcar que las visiones musicales fueron la apuesta del sector nacionalista más afín al tradicionalismo y al catolicismo, ya

que estos posicionamientos determinarán muy notablemente la iconografía y simbología implícitas en estas obras.

Se debe tener presente también que la consolidación del género de las visiones musicales fue un proyecto de carácter activista, divulgativo y pedagógico. Sus impulsores buscaban, más que un lucro empresarial, la divulgación de su ideario nacionalista y la instrucción de los espectadores en sus mismos valores éticos y morales. Por ello, el contenido de las obras está especialmente seleccionado y la manera de tratarlo, muy cuidada para mantener la línea ideológica marcada por las empresas y sus directores. Bajo esta estricta supervisión y censura, se aseguraban su principal objetivo de nacionalizar a las clases trabajadoras a través de la divulgación en el entorno urbano del folklore rural, de la lengua catalana y del imaginario y mitología propias del catalanismo, además de instruir en el correcto gusto estético y bajo los valores de la moral católica.

Objetivos y metodología

Tras un breve análisis de la concepción dramatúrgica del género para entender en qué se basaban estas obras y cómo se presentaban al público, se procederá a analizar el imaginario escénico de las visiones musicales: qué contenidos basan su composición, cuáles son recurrentes hasta convertirse en característicos del género, qué funciones simbólicas ejercen y qué valor tienen o transmiten al espectador. Es decir, si las visiones musicales principalmente glosaban leyendas, canciones populares y episodios religiosos, se incidirá en definir el discurso ideológico subyacente y en la relación que este tenga, a su vez, con los movimientos e inquietudes del momento en el terreno político y eclesiástico.

Ello está basado en una catalogación previa del repertorio y en un proceso de documentación tanto de los materiales literarios, musicales y visuales que conformaban la obra, como de su recepción y crítica en prensa. Estas obras pasarán por un proceso de análisis multimodal de contenido en clave cualitativa, que nos acabe permitiendo hacer generalizaciones cuantitativas. Para ello se toma como unidad de análisis cada texto literario en busca de elementos léxicos que definan o determinen cuáles son los objetos recurrentes y característicos que conforman el imaginario que las visiones musicales recrean en escena. A esto, se añade el análisis de otros elementos semióticos que interactúan con los textuales, especialmente los escénicos y lumínicos, puesto que las visiones musicales eran espectáculos escénicos de naturaleza pluridisciplinar y multimedio.

Se procederá entonces a una primera clasificación que lleva a dividir el repertorio de visiones musicales en dos grupos: las basadas en leyendas populares y las basadas en episodios religiosos. Como resultado se identifica como objetos característicos del imaginario de las visiones legendarias a personajes nobiliarios relativos a las antiguas entidades territoriales de la actual Cataluña y a castillos y otros elementos del paisaje medieval descontextualizados temporalmente; y, de las visiones religiosas, a la Virgen, el niño Jesús y otra serie de personajes bíblicos y del santoral, elementos lumínicos

que resaltan sus apariciones, y paisajes relacionados a lugar de culto, como el monasterio de Montserrat o la silueta de sus montañas.

Paralelamente, al tratarse de empresas con una causa activista y un objetivo divulgativo y pedagógico, se identifican sus objetivos a través de técnicas de análisis discursivo aplicadas tanto de sus propias declaraciones como a las reseñas en prensa de sus visiones musicales, y se trazan los referentes teóricos de las ideologías de los autores y empresarios involucrados. Con esto, identificamos a Torres i Bages como referente religioso en cuanto a la relación entre espiritualidad católica y sentimiento identitario, y a Prat de la Riba respecto a la definición nacionalista de los elementos que conforman la identidad catalana.

Los resultados expuestos se obtienen al comparar finalmente las teorías ideológicas de dichos autores con los elementos identificados en el imaginario de las visiones musicales, entendidos como complementos semióticos de un mismo discurso. Con este se pretende comprobar si dichos elementos del imaginario se dotan de una función ideológica sustentada en estas teorías y si su tratamiento semiótico alcanza un valor simbólico. Por lo tanto, se estará siguiendo una metodología abductiva por la que el trabajo empírico sobre las visiones musicales y su ideología contemporánea y la construcción teórica de su marco analítico se van construyendo paralelamente, puesto que el estudio empírico del contenido demanda un análisis discursivo que, a su vez, condiciona la fase de documentación empírica.

Concepción dramatúrgica del género

Para que el nuevo género estuviese intrínsecamente relacionado con la esencia cultural de la identidad catalana, se teoriza una elaborada propuesta que inicialmente desarrolla Adrià Gual bajo el nombre de “cançons catalanes harmonitzades per a l’escena” (Batlle 2001: 233-269) y que, cuando Lluís Graner toma el relevo e institucionaliza el género con una temporada y sede estable, renombra como “visiones musicales”.

La dramaturgia del nuevo género debía enraizar y partir desde el folklore popular; es decir, se glosarían historias populares como motor creativo y eje estructural de la pieza. Su principal particularidad es que estas no servirían meramente como material en el que inspirarse para escribir un nuevo drama, sino que se debía respetar al máximo posible el material folklórico recabado de las fuentes orales de origen, puesto que en ellas residía la esencia atemporal de la identidad catalana transmitida de generación en generación (Batlle y Gallén 2016: 153-162). El género lírico nacional debía actuar como un continuador en el medio urbano e industrial de esta transmisión oral, siendo fieles al material original.

Por lo tanto, las visiones musicales supondrán una materialización del imaginario popular oral en escena, de ahí su carácter de “visión”. De esta manera también se modernizaba la cultura folklórica a través de espectaculares pues-

tas en escena para que, a través de una forma atractiva, se renovase el interés por un contenido tradicional. Las visiones musicales glosarían canciones populares, leyendas tradicionales, rondallas infantiles… todas ellas provenientes de cancioneros y romanceros populares compilados por los folkloristas del momento. Sin embargo, su puesta en escena rehuiría el costumbrismo o realismo tradicional y se elaboraría en clave simbolista, influida por el medievalismo maeterlinckiano: escasa acción y desarrollo narrativo, más bien basado en la presentación de cuadros medievales atemporales y en la sugestión de sensaciones o situaciones a partir del uso específico de la música, la iluminación, el color y otros recursos escénicos y escenográficos al alcance.

En términos musicales, rehuirían explícitamente el lirismo melódico italianizante para buscar un diseño vocal mucho más plano y lineal, aproximándose al concepto de la *volksmusik* como uno de los pilares del nacionalismo cultural alemán que ejercía como su referente. Su objetivo era estilizar el canto popular, elemento identitario clave, por lo que sus líneas vocales, cuando no glosaban directamente las melodías tradicionales, eran de estrecho ámbito melódico, con saltos pequeños y movimientos más bien por grados conjuntos. Si tomamos como muestra las partituras de Joan B. Lambert (de las pocas que se conservan íntegras de la sala Mercè) y los fragmentos publicados en prensa de Borràs de Palau, vemos cómo generalmente la voz pivotaba entre la tónica y la dominante apoyándose en los grados intermedios como notas de paso, mientras que a nivel instrumental se llega a introducir un alto grado de cromatismos y disonancias buscando el interés y modernidad musical en el color armónico.

El medievalismo y la nobleza del folklore popular

Si analizamos el contenido de las historias seleccionadas para ser llevadas al escenario, podemos identificar ciertas tendencias constantes: la atemporalidad medievalista, la presencia de personajes nobiliarios de los condados catalanes y de la corona aragonesa y, por supuesto, el uso exclusivo de la lengua catalana, con un carácter marcadamente arcaizante contextualizado dentro de este medievalismo mitológico. Estos elementos aparecerán en el repertorio teatral de manera casual por ser ya habituales en las historias populares de los romanceros y cancioneros. Al glosar el folklore popular, respetando y variando lo mínimo posible el contenido original recogido de las fuentes, sus temáticas y motivos característicos pasarán a ser los mismos en el nuevo género lírico. Se pensaba que así se mantenía intacta y preservada la esencia de la cultura nacional catalana que residía en este folklore (Batlle 2001: 240-251), y era la técnica para “nacionalizar” el género y que su concepción dramatúrgica estuviera intrínsecamente relacionada con la identidad catalana.

La principal publicación folklorista que habría servido de fuente a los dramaturgos y compositores habría sido el *Cançoner popular* editado por Aureli Capmany y publicado por la editorial *La Renaixença*, especialmente la primera

serie de 1901-1903, en la que colaboran como ilustradores Lluís Graner y Adrià Gual. Muchas de las visiones musicales de la primera temporada de los Espectacles-Audicions Graner (1905-1906) son glosas de canciones aquí incluidas (*La presó de Lleida*, *El Comte l'Arnau*, *Els tres tambors…)* y otras tantas fueron glosadas en la sala Mercè (*Lo Decembre congelat*, *La porquerola*, *La Mare de Déu*, *La pastoreta*…). En menor medida, también se utilizó como referente el *Romançer popular de la terra catalana* que edita Marià Aguiló en 1893, de donde se toma, por ejemplo, la leyenda de *Donzella qui va a la guerra* para el teatro Principal de Barcelona en 1906, o donde ya aparecía la *Blancaflor* que Adrià Gual glosó junto con Enric Granados entre 1897 y 1899.

El medievalismo atemporal es una de las características implícitas en el folklore, que acaba también caracterizando al repertorio de visiones musicales. Tanto los exteriores de los castillos (con incluso la construcción de torres y escaleras practicables de grandes dimensiones) (Fig. 1.) como sus interiores (grandes salones de piedra, arcos y pórticos de madera) serán los espacios más comunes recreados en escena, a lo que acompañarán unos vestuarios acordes. Sin embargo, estas escenas serán más bien ambientaciones sugestivas, puesto que las obras no mencionan hechos históricos concretos que las sitúen en un pasado real, ni fechas ni lugares que las concreten de manera historicista, sino que más bien actuarán como imágenes de un pasado idealizado o mitológico.

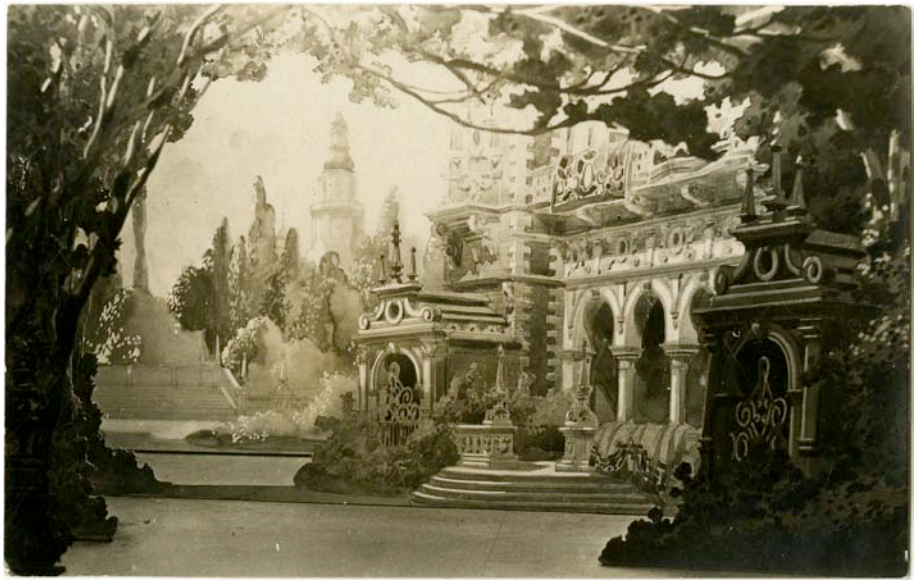


Fig. 1. Postal con la imagen de la escenografía de Moragas y Alarma para el cuadro segundo de *Els tres tambors*, en la que se ve el jardín del palacio de la princesa de Granastre donde llegará el tambor del ejército victorioso a pedirle la mano (CDMAE: Registro 317221; topográfico F 302-13).

Aunque fuera causado por el propio contenido del folklore que se glosaba, este medievalismo encajaba perfectamente con las pretensiones artísticas de los ideólogos y directores artísticos del género. Cabe tener en cuenta que las obras simbolistas de Maeterlinck fueron una de las inspiraciones directas para la dramaturgia concebida para el género por Adrià Gual, quien ya había versionado el *Pelléas et Mélisande* (1893) en su propio *Nocturn* (1896) (Solanilla 2013: 67-71), y la estética medievalista era una de las características del teatro simbolista que se importó para modernizar la escena teatral catalana durante el Modernismo (Castellanos y Marrugat 2020: 31-35).

El material popular que se toma de base para el repertorio estaba también poblado de reyes, princesas, condes y otros personajes de la nobleza medieval relacionada con los territorios catalanes: el famoso conde Arnau, la princesa Margarida y el barón de Lleida, los condes de Barcelona visitando a Fra Garí, el príncipe de Inglaterra como uno de los *tres tambors* a su paso por el condado de Granastre, el ficticio "conde Carles de Aragón", la dama de Aragón (hija del Rey de Francia y hermana del de Aragón) (Fig. 2), etc., que en varios casos, además, se muestran como las figuras de toma de decisión judicial (el conde de Barcelona condena o perdona a Fra Garí, el barón de Lleida decide sobre las sentencias de muerte de los presos…).

Fig. 2. Esbozo escenográfico de Frederic Brunet y Antoni Pous del cuadro primero de *La dama d'Aragó*, de Josep Morató y Adrià Esquerrà (CDMAE Reg. 249665, top. esc E 2).

Estas historias, que de manera oral transmitieron entre generaciones a lo largo de los siglos a las figuras aristocráticas como los personajes dirigentes del poder territorial, adquirían un nuevo valor en el contexto de la construcción de culturas nacionales en los albores del siglo XX. Con ellas, las visiones musicales pretenden divulgar en un formato cultural de masas la existencia pasada de una administración y títulos nobiliarios propios relativos a la Corona de Aragón y los condados catalanes, ejecutores de su propia justicia, y de una lengua propia con siglos de antigüedad que ejercía como elemento aglutinante entre ese pasado y el presente, como continuadora del hecho nacional. Es decir, los dos puntos que Prat de la Riba remarcaba como indispensables para considerar a un pueblo como nación: una lengua y una legislación propias (Prat de la Riba 1978: 49).

Las empresas dedicadas a las visiones musicales no eran explícitamente políticas, cosa en la que incidía, por ejemplo, Lluís Graner de cara al Hospital de la Santa Creu, propietario del teatro Principal:

> "[…] entre las reformas que estoy haciendo en el teatro Principal que tengo en arrendamiento, y como complemento de la ornamentación de su fachada, pienso poner una bandera catalana en la parte superior de la misma. Al obrar así no entiendo de ninguna manera dar el menor asomo de carácter político a mi empresa, que es puramente artística y educativa. […]" (CAT AHSCP 01-I.6-02-04.01-7.110, pp. 26-27 [Lluís Graner, 12/10/1905])

Por ello, justificar todo el constructo dramatúrgico de su repertorio exclusivamente mediante la teoría estética y referencias artísticas era un punto determinante, pero su activismo catalanista era patente y acababa evidenciando sus filias ideológicas. La selección del folklore a glosar tampoco era meramente artística, puesto que la divulgación en escena de los valores y símbolos que tenía implícitos este folklore se puede relacionar directamente con el programa del nacionalismo catalanista que se difundía activamente durante esos años. Entre los artistas e intelectuales implicados en las visiones musicales, especialmente los más jóvenes eran abiertamente "humils deixebles del gran Prat de la Riba", como describe Emili Vallés a Rafael Masó (promotor del género en Girona) en la revista *Presència* 299, p. 16. Masó, incluso, recibiría el apoyo directo de Prat de la Riba desde la diputación de Barcelona para proyectos culturales posteriores como fue la sociedad Athenea (Oller 1980: 28).

Los movimientos catalanistas surgidos para cimentar un arte nacional basado en la cultura popular y los bellos oficios tradicionales, como manifiesta Joaquim Folch i Torres, estarían inspirados o verían sus mismas pretensiones reflejadas directamente de Prat de la Riba, quien a su vez enmarca sus ideas dentro de las corrientes nacionalistas europeas que pretenden buscar los elementos definitorios de sus identidades en las artes populares (Vidal 2014):

> "[…] aquesta obra en conjunt deu ésser el desenrotllo d'aquell punt del llibre de Prat de la Riba, on se posen a contribució per a demostrar l'existència de la Nacionalitat Catalana els fets de l'art, com els de la llengua i el dret." (Folch i Torres, J.: "L'art popular". *La Veu de Catalunya* [07/03/1912], 4).

Por ello, la teoría nacionalista de Prat de la Riba se acaba alzando como el referente ideológico del catalanismo del momento, que tenía un impacto y recibía un seguimiento directo por parte de los activistas culturales implicados en la producción de visiones musicales.

Siguiendo el pensamiento que refleja en *La nacionalitat catalana* (1906), que serviría como manual de referencia para el catalanismo del momento y el venidero, Prat de la Riba teoriza, aunque estas ideas ya venía sosteniéndolas desde el *Compendi de la doctrina catalanista* de 1894, que una identidad cultural se podría constituir como nacional si esta tuviese una lengua común propia y una tradición legal o de derecho diferenciada:

> "Si ésser pàtria, si ésser nació era tenir una llengua, una concepció jurídica, un sentit de l'art propis, si era tenir esperit, caràcter, pensament nacionals, l'existència de la nació o de la pàtria era un fet natural com l'existència d'un home, independent dels drets que li fossin reconeguts." (Prat de la Riba, E. 1978 [original 1906]: *La nacionalitat catalana*, Barcelona, 49).

En estos dos aspectos incidirán las visiones musicales, dando al uso del folklore un valor ideológico y llevándolo a un plano simbólico. La permanente estética medievalista previamente mencionada hace que el público coloque estos elementos, lengua y nobleza territorial, en un imaginario del pasado histórico mitificado. El uso de la lengua catalana con notables estilemas arcaizantes, ya recuperados por la Renaixença, hace de conector entre pasado y presente a través de la lengua común, remarcando sus siglos de tradición. Los títulos nobiliarios y las constantes menciones a la corona de Aragón, además, remarcarán la tradición legislativa propia en clave monárquica, encajando con los posicionamientos imperialistas del propio Prat de la Riba, opuestos a otras tendencias del catalanismo favorables al republicanismo.

Las visiones musicales, por lo tanto, jugarán un papel en la "nacionalización" de las clases populares y en la divulgación de la teoría nacionalista del catalanismo. En estos momentos, una de las mayores preocupaciones para la sociedad catalana conservadora es la migración de trabajadores industriales provenientes de regiones castellanoparlantes y la pérdida de la cultura tradicional por la popularidad de nuevos géneros importados (Aviñoa 1985: 260-265). Esto es, que las nuevas clases trabajadoras impusiesen el castellano como lengua común en las ciudades y que la zarzuela o la revista sustituyesen a las formas culturales tradicionales. Por ello, las visiones musicales se implementan como un espectáculo dirigido a estas clases populares, y especialmente al público infantil y familiar, para mantener la transmisión del folklore rural y de la lengua catalana en ámbitos urbanos.

Los bajos precios a los que deben vender las entradas para facilitar el acceso a la clase trabajadora, los días especiales dedicados a los niños con ofertas y sorteos, la inclusión de cine cómico como parte de las sesiones y de efectos visuales espectaculares… todo ello va dirigido a atraer a este público hacia unos espectáculos modernizados a las nuevas tendencias estéticas y

tecnológicas del siglo XX, pero manteniendo un contenido tradicional y unos valores morales censurados. Además, en muchas de las obras se incluirá la participación directa de niños como actores, normalmente en números de baile de sardanas, por lo que se ejerce un activismo directo enseñando a los niños el baile tradicional, ya no solo como espectador, sino como partícipes.

Referencias bíblicas y personajes religiosos

Además del folklore de los romanceros y cancioneros populares, dentro del repertorio de visiones musicales cabe remarcar la presencia de referencias religiosas y la representación de escenas bíblicas.

En dicho repertorio encontramos obras que se corresponden directamente con episodios bíblicos. En estos casos, la mitología o elementos del imaginario popular que se toman como base a glosar vienen directamente de los textos sacros. Casos como estos son *La nit de Nadal* (escenificación del poema de Francesc Casas musicado por Joan Lamote de Grignon), las dos versiones de *La resurrecció de Llàtzer* (una de Guimerà y Morera y otra de Josep Carner y Joan Borràs de Palau [Fig. 3]) o *L'oració a l'hort* y *El calvari* (ambas probablemente con texto adaptado por Josep Carner y proyectadas en versión cinematográfica durante la temporada de Cuaresma), o incluso *La tornada del fill pròdig* (de Lluís Viladot y Joan Fargas, basada en la parábola homónima).

Fig. 3. Fotografía de escena del cuadro primero de *La resurrecció de Llàtzer* de Josep Carner y J. Borràs de Palau representada en la sala Mercè. (*La Ilustració Catalana* 150 [15-04-1907], p. 2).

Otras, sin embargo, no beberán directamente de textos bíblicos, pero sí que tratarán personajes del imaginario sacro como son los casos de *La Mare de Déu quan era xiqueta* (de Josep Carner y Joan B. Lambert), el *Somni de Jacob* (Mateu Nonell y Adrià Esquerra) o *Moisès* (Viladot y Fargas). En un punto intermedio entre la referencia religiosa y la popular, encontramos las visiones basadas en diversos personajes del santoral y a sus milagros: *Sant Ramon nonat* (Folch i Torres y Piqué), *Lo miracle del Tallat* (Carner y Morera) (Fig. 4), *El miracle de Sant Francesc* (Marc Miravitllas y Nicanor Pérez)… E incluso, muchas otras donde está presente la referencia a lugares significativos para la Iglesia catalana, como los casos de *Montserrat* (Folch i Torres y Joaquim Grant), *La mort de l'escolà* (escenificación de la canción de Antoni Nicolau sobre texto de Verdaguer) o *Fra Garí* (Xavier Viura y Morera).

Fig. 4. Fotografía de escena del cuadro tercero de *El miracle del Tallat* de Josep Carner y Enric Morera representada en el teatro Principal de Barcelona (*La Ilustración Artística* 1250 [11-12-1905], p. 807).

Con este repaso, se evidencia que la referencia religiosa era prácticamente omnipresente en el repertorio, ya fuera de manera explícita y directa glosando los textos bíblicos, a través de referencias secundarias a personajes de la esfera religiosa como santos o frailes o mediante la localización de la acción en espacios de devoción como sería Montserrat. No obstante, debe-

mos remarcar la modernidad de estas puestas en escena, que pretendían renovar el interés popular por este folklore o mitología religiosa y atraer a las clases populares mediante su espectacularidad escénica. En el caso de las visiones de contenido religioso, es la luz eléctrica el elemento que juega un papel especialmente relevante.

La iluminación eléctrica es, en estos primeros años del siglo XX, un elemento de vanguardia en el teatro. De hecho, las salas dedicadas a visiones musicales deberán hacer grandes inversiones para electrificar sus instalaciones e instalar las hileras de bombillas de colores necesarias para realizar estos efectos. Los juegos de intensidades, las mezclas y transiciones de colores, el dibujo de siluetas… resultarán técnicas muy atractivas al público. Pero, además, la luz es un elemento cargado de valor simbólico para el catolicismo vitalista.

Como queda patente en los escritos y reseñas dedicados a *La matinada* de Adrià Gual y Felip Pedrell (obra que recrea un amanecer a través de la progresiva iluminación del escenario), la luz es sinónimo de nueva vida, del despertar al regalo del Señor de un nuevo día, de un despertar también espiritual para reconducirnos al buen camino:

> "[...] El sentiment poètic de la vinguda del nou dia, de la sortida del bon sol, ha inspirat a en Pedrell una música de caràcter quasi místic: és el cant de la multitud que regracia al bon Déu que ens envia l'astre de la llum i de la vida. És un himne en el qual els vells decrèpits i els infants, les donzelles i les mares canten les benefactores gestes del sol. [...]" (*Revista musical catalana* 23 [noviembre 1905), 218)

La aparición, además, de personajes sacros envueltos en destellos de luz blanca, como el caso de la Virgen en *La mare de Déu quan era xiqueta* y en *Lo miracle del Tallat*, o incluso de las hijas del conde Arnau en la obra homónima como representación de la pureza que expulsa al mal del condenado, serán casos que combinen estas dos concepciones del uso de la iluminación.

La función, por tanto, que acaban ejerciendo estas obras es la de modernizar la cultura religiosa y actualizarla a la incipiente modernidad del siglo XX, pero de manera censurada y moral. Este era, de hecho, uno de los fines perseguidos especialmente durante el papado de Pío X (1903-1914), a quien hicieron referencia en la prensa los defensores del género lírico y de las proyecciones cinematográficas que acompañaban las sesiones, pues la Iglesia fomentaba este tipo de espectáculos incluso a través de encuentros de empresarios y sesiones de proyecciones en el Vaticano y la creación de distribuidoras ligadas a la institución católica.

Para los promotores del género, la identidad catalana era intrínsecamente católica y resultaba indisociable el sentimiento nacional del religioso. Por ello, resultaba totalmente natural para ellos alternar escenas religiosas sobre santos locales o milagros bíblicos con episodios medievalizantes del folklore rural, puesto que ambos pertenecían al imaginario nacional en igual medida. Esta concepción es heredera de la mitología de Jacint Verdaguer, de quien de

hecho glosan varios textos como visiones musicales, y recibiría una influencia directa del pensamiento de Torras i Bages, con quien Lluís Graner había llegado a tener contacto directo a través del Cercle Artístic de Sant Lluc cuando Torras i Bages era su consiliario (Jardí 1976: 57).

Con esta institución artística, de fuerte carácter católico, tuvieron contacto los principales promotores e implicados en la producción de visiones musicales, desde Graner y Gual a Antoni Gaudí (arquitecto de la sala Mercè), Joaquim Vancells (fundador de la sala Ars Lucis), o Modest Urgell (director escénico de los Espectacles-Audicions Graner), por lo que ya no solo compartirían entre ellos la ideología católica del círculo, sino que este podría haber sido uno de sus principales nexos de unión o lugares de encuentro en la gesta del proyecto.

Volviendo al papel del obispo Torras i Bages, en estos momentos ya había publicado la pieza clave de su ideario, *La tradició catalana* (1892), con la que promovió bajo el conocido lema "Catalunya serà cristiana o no serà" la indivisibilidad entre religión y nacionalidad catalana, en parte como método de protección y legitimación ante el liberalismo secularizador que se abría paso (Torras i Bages y Pérez Francesch 1985: XII-XXIV), y que podemos ver patente en el repertorio de las visiones musicales. En su revista *Montserrat* se iniciarían en la publicación en prensa Rafael Masó (arquitecto y director artístico del saló Gerió) y Josep Carner (adaptador dramatúrgico a sueldo fijo de los textos de la sala Mercè y de los Espectacles-Audicions Graner) (Prats 2007: 12).

Estos espectáculos estarían participando en la divulgación de los símbolos creados en torno al catalanismo católico y fomentando la unidad patriótica alrededor de hitos religiosos. Esto, sumado a la clara intencionalidad que tenían sus empresarios de ofrecer las entradas a bajo precio y ubicar sus salas en espacios urbanos para facilitar la asistencia de las clases obreras, deja claro que la pretensión era la de atajar la "cuestión social" del momento a través de la instrucción en los valores religiosos e identitarios, colocando, a su vez, a la Iglesia como institución indispensable para la integridad de la identidad cultural catalana (Torras i Bages y Pérez Francesch 1985: XII-XXIV).

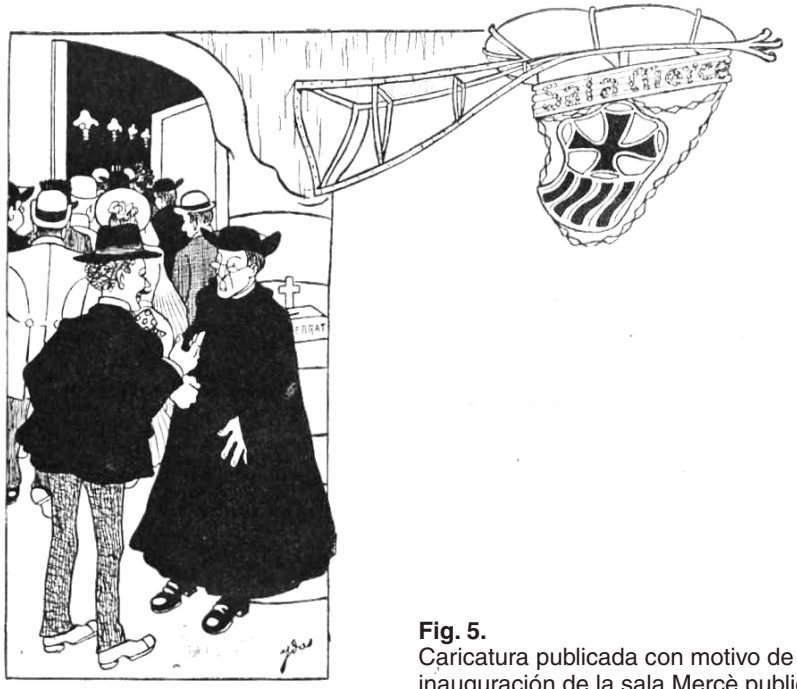
> "El artista Graner, al poner en práctica su gran idea de exhibición de cuadros plásticos y musicales con el nombre de *Espectáculos y Audiciones*, se propuso, por lo visto, varias cosas y, entre ellas, la moralización del "Teatro", pues habíamos llegado a un extremo en el que la inmoralidad y malas costumbres habían invadido por completo los escenarios del modo más descarado. Este lo ha conseguido, pues en su teatro nos exhibe funciones que son el ejemplo de todas las virtudes, con lo que ha hecho muy bien. Es lástima que no haga unas sesiones exclusivamente para la clase obrera a precios sumamente reducidos, en competencia con los teatros inmorales, que no dudamos que estarían muy concurridas y en ellas el obrero se moralizaría e ilustraría a la vez. M. C." (*La Academia Calasancia* 337 [04/04/1906], p. 331).

La vinculación del proyecto con las instituciones religiosas será, aunque no oficial, bastante evidente. La primera de las salas dedicadas al género de

las visiones musicales, la sala Mercè, tuvo una sonada inauguración por la notable presencia de personajes del mundo eclesiástico (Fig. 5), lo que causaba reticencias entre los sectores menos afines al clericalismo, además de al clero anticatalanista:

> "A la atentísima invitación del maestro Graner correspondió su público selectísimo. Estábamos allí la crema del catolicismo barcelonés, muchas y distinguidas damas apostólico-romanas y cosa de una docena de reverendísimos señores sacerdotes. […] La sala Mercè comienza, por este lado, con todo género de garantías religiosas, lo cual me tranquiliza para el caso posible de un incendio allá dentro […] los que no pudieran salir tendrían el consuelo de morirse calientes, pasando en breve tiempo desde esta mísera vida a las excelsas regiones de donde bajan los ángeles […]. Federico Urrecha. (*El Diluvio* 308 [04/11/1904], ed. mañana, 16-17)

> "[...] De totes maneres, la sala Mercè constitueix una curiositat barcelonina, que per lo mòdic de son preu d'entrada està a l'alcanç de totes les fortunes. No sé si donat el seu caràcter religiós, algun prelat es dedicarà a concedir algunes indulgències als que la visitin.
>
> Lo que sí em consta, perquè ho vaig veure, és que el dia de la inauguració, una senyora en sortir anava tota adelerada buscant la pica de l'aigua beneïda." (*L'Esquella de la Torratxa* 1349 [11/11/1904], 733)



—¿No deyan que 'n farían pagar una pesseta d' aquestas «projecciòns *enrahonadas*?»
—No, sant cristiá; no val mes que 25 céntims.
—¡Ah, vamos! Això ja es mes *enrahonat*.

Fig. 5.
Caricatura publicada con motivo de la inauguración de la sala Mercè publicada en *L'Esquella de la Torratxa* 1349 (11-11-1904), p. 726.

Además de las moralmente adecuadas visiones musicales, el cinematógrafo de la sala Mercè era el único de la ciudad que poseía el visto bueno de la censura eclesiástica para que asistieran a sus proyecciones los clérigos. Por su parte, el saló Gerió, diseñado en Girona por Rafael Masó, sí que estuvo ligado directamente al Centro Moral Gerundense al instalarse en su edificio. También, entre los autores de visiones musicales podemos encontrar a diversos *mossens* y capellanes, por lo que el activismo religioso del proyecto queda totalmente patente e incluso apoyado por las instituciones religiosas, que pondrán a su servicio los diarios religiosos como un importante medio propagandístico para estos espectáculos.

Conclusiones

Además de espectáculos con voluntad artística y que conectan estéticamente con la modernidad del siglo XX, las visiones musicales se crearon como herramienta para divulgar como espectáculo de masas un programa ideológico catalanista y católico. Los elementos que conforman el imaginario de las visiones musicales son asimilables a los que conforman la esencia teórica de la identidad catalana y habrían servido para introducir al público los referentes culturales en los que se basaba el catalanismo conservador.

Los condes, reyes y princesas del folklore popular que glosan las visiones musicales, enmarcados en un contexto medievalista que los dota de un valor atemporal, ejercen de símbolos de la tradición legislativa propia que Prat de la Riba considera necesaria para considerar a un pueblo como nación. Además, aparece la lengua común propia que este mismo medievalismo y las características arcaizantes del léxico legitiman en el pasado histórico, además de que ejerce como elemento continuador con el espectador catalanoparlante del presente. Los personajes sacros y lugares de culto que aparecen en las visiones musicales también tendrán una lectura ideológica en clave identitaria al ligar la nacionalidad catalana con el sentimiento católico como algo intrínseco, siguiendo la doctrina de Torras i Bages.

Por lo tanto, podemos hablar de las visiones musicales como un repertorio de teatro lírico basado en la modernización formal del folklore e inspirado directamente en el teatro del arte y en el teatro simbolista, a la vez que era un repertorio dedicado a la divulgación del ideario nacionalista y a la difusión, como espectáculo de masas, de los símbolos que componen la identidad cultural catalana según las teorías del sector catalanista conservador y católico.

Bibliografía

Aulet, J. 2009: “El Modernisme a Terrassa. L’empremta literària”. *Terme* 24, 117-141.

Aviñoa, X. 1985: *La música i el Modernisme*, Barcelona.

Batlle, C. 2001: *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*, Barcelona.
Beltran, C. 2020: *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo. Entre la tradición y la modernidad (1899-1936)*, Universitat de Barcelona.
Castellanos, J.; Marrugat, J. (dirs.) 2020: *Història de la literatura catalana, vol. VI. Literatura contemporània II: Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona.
González, A. 2004: "La Sala Mercè, el desaparecido cinematógrafo diseñado por Antoni Gaudí". *Quaderns científics i tècnics de restauración monumental* 14, 32-44.
Gual, A. 1904: "El Teatre Líric Català". En Batlle, C. y Gallén, E. (eds.) 2016: *Teoria escènica*, Barcelona.
Jardí, E. 1976: *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, Barcelona.
Oller, D. 1980: *La poesia de Rafael Masó: per a una anàlisi de la poètica noucentista*. Girona.
Prat de la Riba, E. 1978 (original 1906): *La nacionalitat catalana*, Barcelona.
Prats, D. 2007: *Rafael Masó: antologia poètica*. Girona.
Solanilla, A. 2013: "Adrià Gual, l'escenògraf de la modernitat". *Serra d'Or* 640, 67-71.
Torras i Bages, J. y Pérez Francesch, J. L. (ed.) 1985: *L'Església i el regionalisme i altres textos (1887-1899)*, Barcelona.
Vidal, M. 2014: *Enric Prat de la Riba i les arts. Recull epistolar 1911-1916*, Girona.