

St Joan de 1907



Ja les podem fer deu altres
Les fogueres, aquest any:
Cal que brillin lluny, i s'uegin
Aquests focs de Sant Joan.
Cal que s'uegin de València,
De Orient, de Llevant;
I en faran també en la serra
Per que s'uegin mes endà,
Que la terra està revoltada
Sota el peu dels occitans
I comé que s'en recordin
De l'antiga germanada.
Des que fou esquarterada
No s'havia pas vist may
Redreçarse alhora els troços
Cada un pel seu costat.
i Miracle, gent d'Occitània!
L'esperit d'oc s'ha despertat.
Tot, la passanem en vetlla
Sica nit de Sant Joan.
Tot, la passanem en vetlla
ell voltant dels focs mes alts,
Per que s'podem veure ab altres
Com llengües del Spirit Sant.

Parlaràn de serra en serra,
I de la mes alta als plans:
i Vivimen, si veuplaudim,
Tot encès de mar a mar
Remembrant els fills en vetlla
Les memories del passat,
Les fianças del perividre,
I els misteris d'ix atjar
Que fa que 'ls fills d'una mare,
Que 'ls homes d'un sol parlar
tingan els braços enlayre
Tot, alhora bracejant,
I el crit d'una sola llengua
S'alsi dels llòcs mes distants,
Omplint els aires encensats
D'un clamor de llibertat

Avatares de un ballet frustrado: llamas y cenizas de *La noche de San Juan*

Idoia Murga Castro

En 1939, poco después del fin de la Guerra Civil y recién estallada la Segunda Guerra Mundial, los creadores Roberto Gerhard, Ventura Gassol y Joan Junyer comenzaban su andadura en el exilio. A pesar de sus respectivos esfuerzos por continuar con su trabajo, nada pudo evitar que el ilusionante proyecto para el ballet *La noche de San Juan* (*Soirées de Barcelone*), que los había unido en los últimos años, se perdiera para siempre. La obra pasaría así a la historia por ser uno de los más destacados proyectos artísticos de la modernidad europea que quedaron truncados por el ascenso del fascismo y las consecuencias bélicas. Con todo, su concepción resulta idónea para ilustrar una fructífera línea creativa de los años veinte y treinta, liderada por el modelo que cristalizó con gran

éxito a partir del impacto y el legado de los Ballets Russes de Serguéi Diáguilev.

EL CONTEXTO DE LA DANZA EN LOS AÑOS TREINTA

En efecto, para mediados de los años treinta, la danza llevaba disfrutando varias décadas de la atención y el interés de creadores de disciplinas afines que, sin tener una experiencia previa en ese campo, se habían lanzado a colaborar y experimentar, ofreciendo un repertorio innovador y, muchas veces, enormemente rupturista. Escritores y artistas se unieron a las filas de numerosas agrupaciones de danza y trabajaron junto a coreógrafos y músicos en la búsqueda de una obra de arte total afín a los nuevos lenguajes modernos y

*Ja les podeu fer ben altes
 Les fogueres, aquest any:
 Cal que brillin lluny, y's vegin
 Aquests fochs de Sant Joan.
 Cal que's vegin de Valencia,
 De Ponent y de Llevant;
 Y en farèu també en la serra
 Per què's vegin mes enllà,
 Que la terra està revolta
 Sota el peu dels occitans
 Y convé que s'en recordin
 De l'antiga germanadat.
 Dès que fou esquarterada
 No s'havia pas vist may
 Redreçarse alhora els troços
 Cada un pel seu costat.
 ¡Miracle, gent d'Occitania!
 L'esprit d'oc s'há despertat.
 Tots la passarèm en vetlla
 Eixa nit de Sant Joan.
 Tots la passarèm en vetlla
 Al voltant dels fochs mes alts,
 Per què's parlin uns ab altres
 Com llengües del Esprit Sant.
 Parlaràn de serra en serra,
 Y de la mes alta als plans:
 ¡Pirineu, si resplandisses
 Tot encès de mar à mar,
 Remembrant als fills en vetlla
 Les memories del passat,
 Les fiançes del pervindre,
 Y els misteris d'eix atzar
 Que fá que'ls fills d'una mare,
 Que'ls homes d'un sol parlar
 Tingan els braços enlayre
 Tots alhora bracejant,
 Y el crit d'una sola llengua
 S'alci dels llochs mes distants
 Omplint els ayres encesos
 D'un clamor de llibertat*

Que montéis, este año sí,
 muy altas las hogueras:
 que brillen lejos y se vean
 estos fuegos de San Juan.
 Que se vean en Valencia,
 en Poniente y en Levante;
 y también las prenderéis en la sierra
 para que se vean más allá,
 que la tierra se ha sublevado
 bajo el pie de los occitanos
 y conviene que recuerden
 la antigua hermandad.
 Desde que la descuartizaran,
 nunca jamás se había visto
 cómo, a la vez y cada uno por su lado,
 los pedazos se volvían a erguir.
 ¡Milagro, pueblo de Occitania!
 Ha despertado el espíritu de oc.
 Todos la pasaremos despiertos
 esa noche de San Juan.
 Todos la pasaremos despiertos
 en torno a las más altas hogueras,
 para que unas con otras conversen
 como lenguas del Espíritu Santo.
 Conversarán de sierra en sierra,
 y desde la más alta hasta el llano:
 ¡Pirineo, si brillaras
 resplandeciente de mar a mar,
 recordando a los hijos despiertos
 las memorias del pasado,
 las promesas del porvenir
 y los misterios de ese azar
 que hace que los hijos de una madre,
 que los hombres de una sola voz,
 mantengan los brazos levantados
 moviéndolos a la par;
 y que el grito de una sola lengua
 se alce desde los puntos más distantes,
 colmando los aires ardientes
 con un clamor de libertad!

vanguardistas. La propuesta de Diáguilev, que desde 1909 había establecido el centro de sus circuitos en la efervescente París, había llevado a reunir en su repertorio a una deslumbrante nómina de artistas de la talla de Igor Stravinsky, Pablo Picasso, Bronislava Nijinska, Jean Cocteau, Natalia Goncharova, Erik Satie y Manuel de Falla, por citar solo algunos de los más conocidos. A medida que este modelo se fue consolidando y difundiendo gracias a giras internacionales, fueron surgiendo otras agrupaciones análogas por la geografía europea. Si bien una parte adaptó ese esquema a sus imaginarios nacionales –como los Ballets Suédois de Rolf de Maré o los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina–, numerosas compañías replicaron el sello de “ballet ruso” en sus denominaciones.

De entre ellos, fueron probablemente los Ballets Russes de Monte-Carlo, dirigidos por René Blum y Wassily de Basil (conocido como el Coronel De Basil) desde 1932, quienes, durante algunos años, aglutinaron de manera directa el legado de Diáguilev, fallecido tres años antes. Esto fue posible gracias a la conservación de buena parte de su repertorio, el contrato de antiguas estrellas –como el coreógrafo Léonide Massine– y el encargo de nuevas obras que seguían aquellos estándares de innovación estética. Entre la primavera de 1933 y la de 1936, la compañía realizó cuatro giras ibéricas, durante las cuales pudieron verse piezas tan significativas como el ballet *Juegos de niños*, que incorporó los diseños de Joan Miró a la coreografía de Massine sobre la música de Georges Bizet con libreto de Borís Kojnó. En la temporada de 1936, el Liceo ofreció una programación con obras ya clásicas, como *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *Scheherazade* y

Las sílfides, y otras novedades para el público español, como *El baile* –con decorados metafísicos de Giorgio de Chirico– y *Los presagios* –con una arriesgada escenografía surrealista de André Masson–. Igualmente, la compañía de Basil regresaba con *El sombrero de tres picos*, epítome de la fusión de lo ruso y lo español a través de la colaboración de María Lejárraga, Falla, Picasso y Massine.

Precisamente, *El sombrero de tres picos* había supuesto todo un punto de inflexión en el desarrollo y la recepción del ballet inspirado en el imaginario español desde su estreno por los Ballets Russes en 1919, y se había representado en sus giras por España. Esta vía sería posteriormente transitada a partir del estreno en París de *El amor brujo* de Falla para Antonia Mercé, La Argentina, la creación de sus Ballets Espagnols, los Bailes de Vanguardia de Vicente Escudero y Carmita García, y la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López, La Argentinita, por citar los hitos más conocidos. A su vez, el paso por la península ibérica, no solo de las sucesivas giras de Diáguilev, sino también de los Ballets Romantiques Russes, los Ballets Russes de Nijinska, la compañía de Léon Wójcikowski y la mencionada agrupación de Basil y Blum acabarían por dinamizar enormemente el panorama. La suma del legado académico renovador y el rescate de la tradición popular se apreciaban en propuestas como la que lideró Joan Magrinyà en la Barcelona de los años treinta.

Estas estrategias de inspiración en lo vernáculo estaban extendidas en la práctica dancística de las primeras décadas del siglo XX, ya no solo en el ballet, sino también en los aportes a la danza moderna de las pioneras que miraron a otras culturas

o a otros tiempos en busca de un vocabulario alternativo a la codificación normativa.

Una de las artistas que lideró estos procesos de estilización y modernización en la danza española fue Antonia Mercé, quien emprendió trabajos de campo para reformular materiales populares sobre el escenario, defendiendo una supuesta autenticidad basada en las esencias que tendían a la universalización formal. Así, los títulos de muchos de sus números aluden a su trabajo a partir de bailes populares de distinta procedencia geográfica: *Charrada, Lagarterana, Valencia, Almería, Castilla, Malagueña, Rapsodia vasca, Madrid*, etc. Otras artistas, como Teresina Boronat, que había sido primera bailarina del Liceo y del Teatro Real, harían convivir en sus programas piezas de ballet con otras folclóricas –la sardana sería una de sus señas de identidad– y con nuevas coreografías que tendieron progresivamente a la identificación con el estereotipo de “lo español”, que era, a la postre, la manera más

eficaz de atraer al público extranjero. En el ámbito catalán, además, se venía desarrollando una potente línea de inspiración en la Antigüedad revisitada desde los presupuestos noucentistas, que valoraban el mediterraneísmo, el clasicismo, la serenidad, el ritmo y la armonía. Si, por un lado, esto fue estimable en el contexto educativo gracias a Joan Llongueras –introdutor del método Jaques-Dalcroze en su Institut Català de Rítmica i Plàstica–, artistas como Àurea de Sarrà y Josefina Cirera lo llevaron a sus espectáculos.

Se puede apreciar, por tanto, el floreciente panorama en el ecuador de una década en la que la danza sirvió de espacio de encuentro para la colaboración, el intercambio y la creación conjunta. Las obras resultantes, por un lado, exploraban vías de modernización a través de

La Patum de Berga. Fotografía de Gonsanhi, publicada en *Estampa*, 4 de julio de 1936, p. 22.



una mirada a las tradiciones populares y, por otro, operaban como herramienta de definición, construcción y proyección de identidades culturales.

LAS LLAMAS VIVAS DE LA TRADICIÓN

En este fértil contexto para el ballet europeo, la última de las visitas de los Ballets Russes de Monte-Carlo a Barcelona sirvió de trasfondo perfecto para la génesis de un proyecto que involucró a tres creadores catalanes junto con el coreógrafo Massine: el músico Roberto Gerhard, el escritor y político Ventura Gassol y el pintor y escenógrafo Joan Junyer. Según señalan las investigaciones de Calum MacDonald, la idea surgió gracias a la intervención de Antal Dorati, entonces director de orquesta de la compañía de Basil, que medió para que encargaran a Gerhard una partitura. Con el respaldo de Gassol, entonces consejero de Cultura de la Generalitat, se acordó la configuración de un “ballet catalán” inspirado en su folclore y tradiciones, que acabaría por llevar el título de *La noche de San Juan*.

Acogidos por el Liceo, los miembros de la compañía de danza ofrecieron su última función extraordinaria en la tarde del domingo 7 de junio de 1936. Tres días después, se iniciaban las celebraciones de la Patum en Berga, vinculadas al Corpus Christi, que aquel año se extendieron hasta el 14 de junio, lo que constituía la ocasión perfecta para que Basil y sus colaboradores las presenciaran como ejemplo potencial para la inspiración del nuevo ballet. Con origen en el teatro y la danza medievales, entre numerosas actividades, las celebraciones incluían desfiles de gigantes y cabezudos, pasacalles, bailes

populares –como la *bullà*– ejecutados por el *esbart dansaire* del Institut de Folklore de Catalunya, e interpretaciones de sardanas por la cobla La Selvatana de Cassà de la Selva. El impacto en los responsables fue inmediato y se procedió a basar la pieza en los elementos más destacados de las huellas de las danzas y músicas del folclore catalán. Nada hacía presagiar que, apenas un mes más tarde, la sublevación contra la Segunda República daría al traste con los ilusionantes preparativos.

El conjunto de fuentes del troncado ballet que se han conservado (véase el texto de Mònica Tarré i Pedreira en este programa de mano) pone de manifiesto el interés de sus creadores por desplegar sobre el escenario el rico imaginario de creencias, leyendas y mitos relacionado con las celebraciones estivales. Así, el título hace referencia a la noche del 23 de junio, víspera de la conmemoración cristiana del nacimiento de San Juan Bautista, que enraíza en fiestas paganas del solsticio de verano. En el área mediterránea, estas se caracterizan por la presencia del fuego de las hogueras y el ruido de la pirotecnia. Resulta además fundamental, para entender el impacto buscado por sus creadores, tener en cuenta el simbolismo que la temática de este ballet podía tener en el contexto del catalanismo –con el que Gerhard, Gassol y Junyer se identificaban– y de la defensa de la legitimidad de la Segunda República a partir de la sublevación militar contra ella que dio origen a la guerra y que acabó provocando su exilio.

La estimación de las fiestas de las Hogueras de San Juan llevaba décadas motivando poemas, canciones y danzas populares que aludían a la especial alegría y el espíritu mágico de aquella velada. No obstante, fue a partir de las celebraciones

de 1906 y 1907 cuando la noche del 23 de junio adquirió un carácter político de protesta catalanista impulsado por el acto de encendido de hogueras en las montañas, imagen que ensalzaron destacados intelectuales de la talla del poeta Joan Maragall (véase el poema que se reproduce al inicio de este texto). Las connotaciones nacionalistas se consolidaron con el paso de los años, hasta el punto de que las hogueras en las cumbres constituyeron el símbolo central en la Crida del foc con la que se conmemoró el centenario de la *Reinaixença* el 8 de abril de 1933. Si aquella fiesta tan señalada ya tenía un marcado signo catalanista cuando surgió la idea del ballet, la politización de la pieza no haría más que acentuarse durante los años de guerra y exilio que tuvieron que sufrir sus creadores. En unas circunstancias mucho más duras, en lucha contra el avance del fascismo, la alusión del fuego prendido como clamor de libertad, que tres décadas antes Maragall había evocado con sus versos, cobraba entonces un nuevo sentido.

Las huellas coreológicas, visuales y musicales conservadas funcionan a modo de *collage* de referencias al rico patrimonio etnográfico e inmaterial del nordeste peninsular, el levante y el área balear. Menciones, no solo a las hogueras de San Juan y la Patum de Berga, sino también a Les Falles de Isil –donde Gassol localizaba la acción–, los Cossiers de Montuiri y a distintas piezas de otras localidades recopiladas durante minuciosos trabajos de campo en los que Gerhard había trabajado intensamente salpican este compendio. Con los paisajes pirenaicos de fondo, la obra reúne las danzas de espíritus forestales, demonios, seres híbridos mitad humano mitad caballo, enanos enmascarados y coloridos gigantes, una mezcla

de iconografía cristiana, clásica y pagana habitual en las fiestas populares.

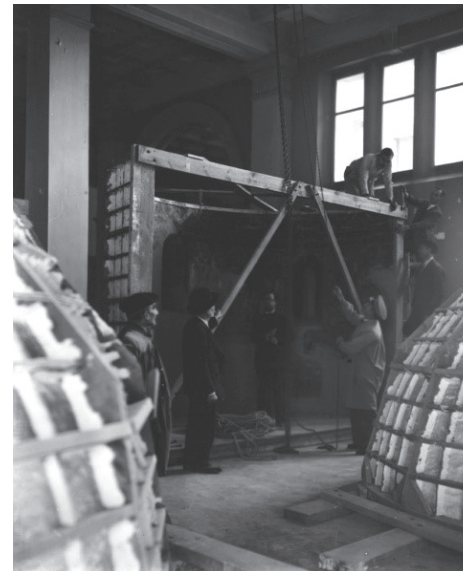
Hay en muchos de estos personajes diseñados por Joan Junyer una evidente mirada al mundo románico, que el escenógrafo conocía muy bien gracias a las colecciones artísticas de su padre, Carles, y su tío, Sebastià, ambos destacadas personalidades de los círculos barceloneses e íntimos amigos de Picasso, que dedicaron muchos esfuerzos a recorrer las poblaciones del Pirineo catalán para rescatar un patrimonio de cuyo valor apenas se comenzaba a tener conciencia. Fueron, de hecho, años clave en el conocimiento y la difusión de las joyas del románico que, según los criterios autorizados de la época, se procedieron a trasladar a varios museos en Barcelona. Como ha estudiado pormenorizadamente Lucía García de Carpi, el románico se había recuperado bajo el foco del florecimiento cultural de la *Reinaixença*, que veía en él la huella del esplendor de su pasado medieval. Precisamente en 1933 algunas de las pinturas murales más relevantes se instalaron en el Palau de Montjuïc, actual Museu Nacional d'Art de Catalunya. Los figurines de Junyer reúnen de manera literal numerosos detalles característicos de los personajes que pueblan los ábsides de Sant Climent y Santa Maria de Taüll y Sant Pere de Burgal, todos ellos incorporados a las colecciones del museo.

Además, otros detalles plásticos remiten al ámbito balear, y en particular a las centenarias danzas de Montuiri protagonizadas por los Cossiers y sus diablos, personajes enmascarados con llamativos cuernos retorcidos. Junyer llevaba años capturando en sus lienzos escenas de estas danzas baleares; no en vano, el artista disfrutó de largas estancias en Mallorca



Joan Junyer, *Danza de San Juan en Mallorca*, 1936. Colección de T. S. Mathews, foto: Duchamp. Reproducido en *Dance Index*, 1947, p. 150.

Montaje de un ábside románico en el Palau Nacional de Montjuïc, 1933. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFM 056591.



junto a su familia, entre Deia y Llucalcari. En suma, con la referencia en el título a la celebración más extendida del solsticio de verano, el ballet aglutinaba toda una serie de vestigios vivos de la historia de la danza, elementos etnográficos y obras de arte que se revisitaban como resultado de un proceso de estilización y fusión con el vocabulario afín a los intérpretes de la compañía, procedente de otras tradiciones y codificaciones.

Desconocemos en qué habría consistido la propuesta de Massine, aunque no era la primera vez que el coreógrafo trabajaba a partir de materiales de los bailes populares. Cabe remitir de nuevo al proceso de creación de *El sombrero de tres picos*, surgido a partir de su intenso estudio del flamenco durante el paso de los Ballets Russes por España. En todo caso, la mirada primitivista y el interés por las tradiciones de las comunidades rurales rusas habían marcado los inicios de la compañía de Diáguilev. No obstante, es posible localizar un precedente temáti-



Las fuentes del ballet se describen con detalle en el texto de Mònica Tarré i Pedreira incluido en este programa de mano.

IZQUIERDA. Joan Junyer, *Gigantes y cabezudos*. Ballet 'La Nuit de la Saint Jean'. París, 1939. DERECHA. Joan Junyer, *Tres demonios de 'La Nuit de la Saint Jean'*. Lugar desconocido, 1939. Reproducido en *Dance Index*, 1947, p. 155.

co más directo del proyecto de los Ballets Russes de Monte-Carlo en el repertorio de los Ballets Suédois, la compañía de Rolf de Maré. Los espectáculos de esta compañía aglutinaron estéticas diversas a través de la colaboración de intelectuales y creadores como Fernand Léger, Francis Picabia, René Clair, Darius Milhaud, George Auric y Arthur Honegger, entre otros, y recorrieron Europa y Estados Unidos en el primer lustro de los años veinte. Fue precisamente un ballet titulado *La noche de San Juan* uno de los elegidos para formar parte de la única gira que esta agrupación realizó por España, en 1921. El coreógrafo Jean Börlin lo concibió a partir de las festividades suecas del solsticio de verano, para lo cual, junto con el compositor Hugo Alfvén y el escenógrafo Nils Dardelf, se adaptaron bailes, músicas y trajes populares. Ese mismo año, la compañía sueca hizo uso de un recurso similar en *Dansgille*, otra coreografía de Börlin con música de Eugène Bigot que también adaptaba melodías populares y que, como novedad, basaba su escenografía en las pinturas conservadas en el Nordiska Museet de Estocolmo.

Con todos estos precedentes, *La noche de San Juan* de los Ballets Russes de

Monte-Carlo se podía leer como una propuesta original en cuanto al rescate de las mencionadas joyas del patrimonio coreológico, musical, artístico y etnográfico, a la vez que perfectamente en sintonía con el espíritu de la época.

LAS CENIZAS DE LA HOGUERA

Las circunstancias bélicas dificultaron enormemente a los responsables del ballet avanzar en su configuración, aunque hubo un intento de retomar el proyecto en los primeros meses de 1939, durante el exilio de Gerhard y Gassol en París, y el de Junyer en la Bretaña. Parece que fue en este momento de intensa propaganda cultural a favor de la República cuando Gassol propuso renombrar la obra *Soirées de Barcelone*. Aunque no se conocen exactamente las razones para este cambio, el título recuerda a las efímeras *Soirées de Paris* que el conde Étienne de Beaumont había patrocinado una década antes como la intersección de la vanguardia transnacional en la danza, telón de fondo de piezas como *Mercure* –segunda colaboración de Satie, Picasso, Cocteau y



Marcel·lí Porta, "Sant Joan", *La Humanitat*, Barcelona, 25 de junio de 1938, p. 4.

Massine—. Sin embargo, la carga en la capital francesa era ya mucho más política, con grandes acontecimientos a modo de perfectos cañones propagandísticos como la Exposición Internacional de 1937, en cuyo pabellón español, entre el *Guernica* de Picasso y la *Montserrat* de Julio González, actuó la Cobla Barcelona. Esta última, considerada cobla oficial de la Generalitat, llevaba meses realizando intensas giras, acompañada de Joan Magrinyà y Teresina Boronat.

No obstante, además de las durísimas consecuencias bélicas, entre las causas

de la cancelación del estreno de *La noche de San Juan* debe considerarse el conflicto que se generó entre los responsables de los Ballets Russes de Monte-Carlo, que llevó a su escisión, por un lado, en los Ballets Russes del Coronel De Basil y, por otro, en los Ballets de Monte-Carlo, estos últimos bajo la dirección de Blum y con el apoyo de Massine. Los acontecimientos se llevaban por delante la última oportunidad de materializar el ballet catalán en los escenarios londinenses. El coreógrafo llegó a demandar a Basil ante los tribunales ingleses por la apropiación de obras de su autoría, lo que derivó en un nuevo cambio de denominación en las compañías. Así, por una parte, Blum y Massine pasarían a conformar los Ballets Russes de Monte-Carlo, que se establecería luego en Estados Unidos bajo la dirección de Serge Denham y Julius Fleischmann tras la detención y asesinato de Blum en Auschwitz. Por su parte, Basil refundó su grupo como el Covent Garden Russian Ballet, aunque poco después emprendió una gira por Australia con el nombre de Original Ballet Russe. Lo único que sobrevivió a la guerra de aquellas desafortunadas *Soirées* fue la partitura inconclusa, al igual que los bocetos de decorados y figurines que conservó Junyer, algunos de los cuales se llegaron a exponer en la muestra *Art in Progress* del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Pero no hubo más oportunidades para *La noche de San Juan*. Del resto de la hoguera solo quedaron las cenizas.

Idoia Murga Castro, científica titular del Instituto de Historia del CSIC¹

1. Texto enmarcado en el proyecto de I+D+i *Silfide* (PGC2018-093710-A-I00, MCI/AEI/FEDER-UE)