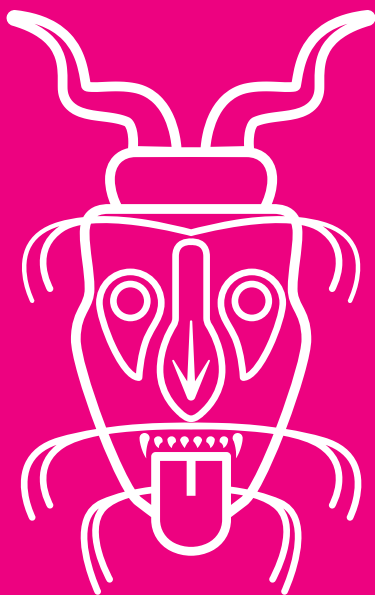


# LA NOCHE DE SAN JUAN

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA  
DEL 23 AL 28 DE JUNIO DE 2021



# LA NOCHE DE SAN JUAN

(SOIRÉES DE BARCELONE)

BALLET INÉDITO DE ROBERTO GERHARD  
CON ESCENOGRAFÍA DE JOAN JUNYER  
Y COREOGRAFÍA DE ANTONIO RUZ

**ESTRENO ABSOLUTO**

**TEATRO MUSICAL DE CÁMARA**  
DEL 23 AL 28 DE JUNIO DE 2021

NUEVA PRODUCCIÓN DE

  
FUNDACIÓN JUAN MARCH

 **Liceu**  
Opera  
Barcelona

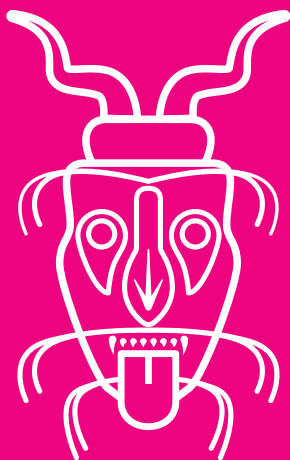
**L**a noche de San Juan (*Soirées de Barcelone*) es un ballet con música de Roberto Gerhard, escenografía de Joan Junyer y argumento de Ventura Gassol que quedó inédito en 1939 por los avatares de la Guerra Civil. La obra se había creado al calor del furor dancístico de principios del siglo XX, con el trasfondo de la imagen europea de una España exótica y del arrasador éxito que Falla había conquistado en este ámbito. El exilio de todos los creadores que participaron en su gestación provocó el olvido de esta extraordinaria composición de la que el propio Gerhard preparó una versión pianística que se emplea en esta producción.

Más de ochenta años después de su creación, la Fundación Juan March, en coproducción con el Gran Teatre del Liceu, recupera este ballet, en lo que supone su estreno absoluto. Uno de los bocetos originales de la escenografía de Junyer ha sido rescatado, sus figurines han evocado el diseño del vestuario y una nueva coreografía de Antonio Ruz reemplaza la original de Léonide Massine, de la que no se conserva ningún apunte.

Inspirada en la noche mítica de la festividad de San Juan y en las celebraciones del fuego del Pirineo catalán, una música moderna de aire popular y ritmos frenéticos describe danzas de antorchas, el desfile de figuras mágicas y los movimientos eróticos de parejas que, en íntima unión, acaban en boda al amanecer.

**Fundación Juan March y Gran Teatre del Liceu**

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que no hagan uso de sus teléfonos móviles y que no abandonen la sala durante el acto.*



## ÍNDICE

6

FICHA ARTÍSTICA

9

NÚMEROS

11

ARGUMENTO

13

Un ballet inédito

**Antonio Ruz**

14

La visión desde el piano

**Miguel Baselga**

17

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

**Idoia Murga Castro**

27

Catalanismo, ritualismo y modernidad:  
la música de Gerhard para *La noche de San Juan*

**Diego Alonso Tomás**

34

Las fuentes del ballet  
**Mònica Tarré i Pedreira**

44

Selección bibliográfica

46

Biografías  
Créditos

# LA NOCHE DE SAN JUAN

(SOIRÉES DE BARCELONE)

Música  
**Roberto Gerhard**

Escenografía  
**Joan Junyer**

Argumento  
**Ventura Gassol**

## COMPAÑÍA ANTONIO RUZ

Dirección y coreografía  
**Antonio Ruz**

Danza y colaboración coreográfica  
**Melania Olcina**  
**Elia López**  
**Carmen Fumero**  
**Begoña Quiñones**  
**Pau Aran**  
**Miguel Zomas**  
**Julián Lazzaro**

Piano  
**Miguel Baselga**

La música se interpreta en la versión para piano del propio compositor y el decorado reproduce el telón original *Pirineu de nit*. Ballet 'La Nuit de la Saint Jean' de Joan Junyer

## EQUIPO ARTÍSTICO

Figurinista	<b>Rosa García Andújar</b>
Diseño de iluminación	<b>Olga García (AAI)</b>
Ayudante de dirección	<b>Lucía Bernardo</b>
Atrezo y complementos de vestuario	<b>Rosa García Andújar</b>
Ayudante de vestuario y atrezo	<b>Lucía Celis</b>
Realización de vestuario	<b>Milagros González</b>
Sastrería en función	<b>Rocío Pozuelo</b>
Producción (SPECTARE)	<b>Paola Villegas y Gabriel Blanco</b>
Distribución (TINA AGENCY)	<b>Valeria Cosi</b>
Investigación y documentación	<b>Mònica Tarré i Pedreira</b>
Edición musical (inédita)	<b>Juan de Udaeta</b>
Revisión de la edición	<b>Miguel Baselga</b>
Reproducción del telón	<b>Dolores Iglesias</b>

## EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH Scope Producciones S. L.

Coordinación	<b>Patricia Pérez de la Manga</b>
Iluminación	<b>Álvaro Caletrio</b>
Realización	<b>Marta Herrero y Belén Fernández</b>
Operador de cámara	<b>Cristina Lafuente</b>
Sonido	<b>Simón Rey</b>

DURACIÓN  
65 minutos

## FUNCIONES

Miércoles 23 de junio, 18:30 h (Radio Clásica)  
Jueves 24 de junio, 18:30 h\*  
Viernes 25 de junio, 18:30 h  
Sábado 26 de junio, 12:00 h y 18:30 h (Canal March)  
Domingo 27 de junio, 12:00 h\*  
Lunes 28, 18:30 h

\*Encuentro con los artistas después de la función

La función del miércoles 23 se transmite en directo por Radio Clásica y la del sábado 26 a las 18:30 h por Canal March y YouTube

Esta producción se presentará los días 8, 9 y 10 de octubre en el Foyer del Gran Teatre del Liceu de Barcelona



## CUADRO PRIMERO

### Los fuegos [*Les feux*]

La multitud - Procesión - Danza de los enanos - Melé: la multitud baila con los enanos  
[*La foule - Cortège - Danse des nains - Mêlée: la foule danse avec les nains*]

Danza de las *majorales*  
[*Danse de les majorales*]

Los portadores de antorchas - Danza del vencedor  
[*Les porteurs de torches - Danse du vainqueur*]

Galantería  
[*Galanterie*]

Danza de los *fallaires*  
[*Danse des fallaires*]

## CUADRO SEGUNDO

### Eros [*Eros*]

Nocturno - Danza de la seducción - Aparición de Eros  
[*Notturmo - Danse de la séduction - Apparition d'Éros*]

Danza de los espíritus - Las ninfas - Los duendes  
[*Danse des esprits - Les nymphes - Les lutins*]

Los ancianos con los faroles - Las parejas y los ancianos  
[*Les vieux aux lanternes - Les couples et les vieux*]

## CUADRO TERCERO

### La boda [*Les noces*]

Fandanguillo de los recién casados  
[*Fandanguillo des mariés*]

Sardana

Coda





## ARGUMENTO

Basado en el guion de Ventura Gassol, el argumento de *La noche de San Juan* se sitúa en Isil, una pequeña localidad del Pirineo leridano cercana a la frontera con Francia. Coincidiendo con el solsticio estival, aquel lugar acoge unas tradicionales fiestas (las Fallas de Isil) en las que el fuego se sitúa en un plano central.

En el primer cuadro del ballet (titulado “Los fuegos”), los jóvenes del pueblo (*fallaires*) descienden de la montaña con antorchas encendidas, mientras el resto de aldeanos los observan. Los jóvenes se apresuran y compiten entre sí, pues el primero en llegar recibirá de manos de beatas y *majorales* un ramo de albahaca, la planta del amor. Las campanas tañen al tiempo que los diablos bailan con antorchas encendidas. Las puertas de la iglesia se abren y dan paso a un cortejo formado por enanos, beatas y autoridades. Una hoguera ilumina el centro de la plaza. Finalmente, las beatas otorgan la albahaca al vencedor y ofrecen a los jóvenes una copa de vino que todos beben siguiendo un rito antiguo.

En el segundo cuadro del ballet (“Eros”), el encantamiento del fuego y el misterio nocturno se han apoderado de la muchedumbre, que abandona la plaza silenciosamente. Los jóvenes amantes se

adentran por parejas en el bosque, que se ha llenado de seres fantásticos: silvas, druidas, náyades, duendes. También aparece Cupido, que baila la “Danza de la seducción”. La sensualidad se apodera de los jóvenes, que caen luego en un sueño del que serán despertados por los severos ancianos y los notarios, antes de ser arrastrados hacia el pueblo. Tras la procesión se puede ver a Cupido, que sonríe con ironía satisfecho por el éxito de su acción.

El último cuadro (“La boda”) tiene lugar con el clarear del nuevo día. La plaza del pueblo está iluminada por el sol y refleja un ambiente de fiesta. Las puertas de la iglesia se abren y dan paso al cortejo nupcial, con diablos, enanos, beatas, casados, ancianos, notarios y autoridades. Comienza el “Fandanguillo de los recién casados”, y en el rosetón de la iglesia puede verse a Cupido. Al terminar la danza, Cupido advierte que se trata de las mismas parejas sorprendidas por ancianos y notarios en el bosque, y rompe a carcajadas. El pueblo parece despertar de un sueño y comprende todo lo que encierra el halo mágico de la noche de San Juan. Recorridos por este impulso vital e infundidos por la alegría de Amor, los presentes danzan una triunfal sardana.

ANTERIOR. *Falles rodades* de Sant Julià de Lòria (Andorra).

Fuente: Fons comunal de Sant Julià de Lòria.

IZQUIERDA. Hoguera de San Juan en el pueblo de Isil, donde se sitúa la acción del ballet. Fuente: Falles d'Isil



# Un ballet inédito

Antonio Ruz

Este encargo de la Fundación Juan March para ser el coreógrafo del ballet inédito *La noche de San Juan (Soirées de Barcelone)* llega, curiosamente, en un momento profesional muy especial. Desde hace años he sentido el deseo de recuperar y versionar un ballet de las vanguardias españolas, época tan fructífera en la interacción de artistas y disciplinas, a su vez, seña de identidad de mi trayectoria como creador.

En mi entusiasmo por aceptar esta invitación se unen varios ingredientes, para mí, muy atractivos: el hecho de que sea un proyecto de recuperación de repertorio olvidado, las coyunturas históricas desfavorables para que su estreno nunca se llevase a cabo, la constelación de grandes artistas

que lo componen y el contexto de los Ballets Russes de Monte-Carlo y el bailarín y coreógrafo Léonide Massine de corte modernista, que bebe de ritos y danzas populares como en algunos ballets de Stravinsky.

Inspirándome en todo este valioso material histórico, mi objetivo como coreógrafo es ofrecer una pieza de danza actual y ritualística con pinceladas de folclore, bañada de teatralidad y dinamismo y acompañada de una puesta en escena efectiva y sin artificios. Los siete intérpretes llevarán, con su cuerpo, el peso narrativo de la obra, apoyados por la interpretación en directo de la partitura para piano del propio Gerhard, revisada por Miguel Baselga. Una reproducción del telón original de Junyer, el diseño de iluminación de Olga García y el de vestuario de Rosa García Andújar completan el concepto estético de la obra. Un nuevo reto artístico que nuestra compañía afronta con empeño, respeto y mucha ilusión.



Joan Junyer, *Pirineu de nit* [Pirineo de noche]. Ballet 'La Nuit de la Saint Jean', París, 1939, gouache sobre madera, 26,5 × 3 cm.



# La visión desde el piano

Miguel Baselga

Cuentan las crónicas que Ravel, tras presenciar un ensayo de su *Bolero* dirigido por Arturo Toscanini, le hizo saber su desagrado por el *tempo* en la interpretación. El volcánico carácter del italiano no se lo tomó a bien y, tras una acalorada discusión, zanjó el asunto con un contundente: “¡Cállese, usted no entiende nada de su propia música!” [*Taisez vous, vous ne comprenez rien à votre propre musique!*]. Sirva esta anécdota para situarnos ante los continuos dilemas que todo intérprete debe afrontar cuando decide interpretar una obra. Más aún cuando el compositor ya no está entre nosotros para iluminar nuestras decisiones (o para reprochárnoslas).

El aspecto interpretativo más llamativo del manuscrito con la versión pianística del ballet de Gerhard conservado en Cambridge –material de partida para este proyecto– es la casi total ausencia de dinámicas y las escasísimas articulaciones. Como saben los que están familiarizados con la notación musical, estos elementos

son absolutamente esenciales para dotar de personalidad a una interpretación porque informan sobre el “cómo” y el “de qué manera” el autor quería que sonara su música. Y esto nos lleva a la siguiente pregunta: ¿por qué Gerhard, un músico meticuloso y bien formado, no los incluyó en esta versión? Podríamos pensar que las articulaciones y las dinámicas (no digamos ya los arcos en el caso de los instrumentos de cuerda) van intrínsecamente unidas a la especificidad de cada instrumento. No frasea igual ni articula del mismo modo una flauta que un contrabajo, una trompeta que un clarinete, y un *staccato* no se escribe de la misma manera en un piano que en una trompa. Podemos concluir que el manuscrito no respondía, por lo tanto, a las funciones convencionales de una partitura escrita y pensada para ser interpretada por un piano. Contrariamente a lo que ocurrió con los ballets de otros compositores (*Romeo y Julieta*, *Petrushka* o *La Valse*, que sí cuentan con transcripciones

pianísticas de sus autores), Gerhard no concibió esta versión pianística para que fuera interpretada en público; o, al menos, la versión conservada no refleja un estado finalizado de la obra. Más bien parece ser un borrador o material de trabajo (ahora lo llamaríamos *work in progress*) pensado para una posterior orquestación o para una interpretación privada. Por consiguiente, de cara a este proyecto de recuperación, ha sido necesario revisar el manuscrito y tomar ciertas decisiones sobre la interpretación. En cierto modo, mi trabajo ha sido el de un “forense musical”: buscar las evidencias para reconstruir la obra que tenía en mente su autor.

Esta situación conduce a un dilema moral, el mismo que subyace en el fondo de la anécdota de Ravel y Toscanini: ¿puede un intérprete tomar unilateralmente todas estas decisiones sin justificarlas y basándose únicamente en su criterio personal? Contestar por extenso a esta pregunta nos llevaría a un complejo debate que sobrepasa los límites de este ballet, pero, en este caso concreto, decidí que el trabajo de revisión de la edición debía basarse en los materiales disponibles más o menos cercanos a Gerhard. Era necesario emprender un viaje “de vuelta” a la obra original (cualquiera que sea la acepción que demos a este término) para considerar todos aquellos elementos que aparecían en las versiones posteriores. Huelga decir que este proceso incluye irremediablemente una selección, pues no se puede “volcar” en un piano, sin más, lo que hace una orquesta. El cambio de instrumento es mucho más que una simple transferencia de formato. Implica, en este caso concreto, analizar lo que el compositor deseaba y tenía en mente, captar la esencia y el carácter de su música para poder

reflejarlo en el nuevo medio con respeto y creatividad. El criterio en el que he basado este proceso ha querido ser objetivo, pero buscando al mismo tiempo un resultado idiomático, acorde con las posibilidades del piano. Esta ha sido, en esencia, mi aportación.

El encargo que recibe Gerhard del entonces consejero de Cultura de la Generalitat, Ventura Gassol, es el de escribir un ballet de temática catalana utilizando en lo posible temas del folclore. Unas melodías son fácilmente reconocibles y otras están más transmutadas y disimuladas; mientras que unos ritmos son fieles a su referente popular, otros están contruidos con mayor complejidad. Entre las distintas danzas se distingue una sardana, un fandanguillo y otras más, a veces pensadas como amalgama del mestizaje propio de toda la música popular. Hay influencias de Bartók y de Hindemith, y sin ser atonal (a excepción de los nueve compases de la “Danza de los espíritus”), Gerhard juega con una politonalidad en la que simultanea tonalidades y modos distintos, al mismo tiempo y en cada mano. Bajo una apariencia liviana se esconde una concepción musical muy sofisticada. La variedad de compases irregulares de cinco, siete, ocho, once e incluso un único tiempo confiere a esta obra una extraordinaria riqueza rítmica particularmente apropiada para ser coreografiada.

Este ballet es la historia de un fracaso, de un proyecto frustrado que nunca llegó a hacerse realidad en vida del autor. Un trabajo que quedó truncado por la Guerra Civil y el consiguiente exilio pero que casi un siglo después de su creación, finalmente, va a ser representado. Estoy seguro que este retraso no le ha restado ni un ápice de interés.

St Joan de 1907



Ja les podem fer ben altes  
Les fogueres, aquest any:  
Cal que brillin lluny, f' d'uegin  
Aquets focs de Sant Joan.  
Cal que s'uegin de València,  
De Ponent, de Llevant;  
I en faràn també en la serra  
Per que s'uegin mes enllà,  
Que la terra estí revolta  
Sota el peu dels occitans  
I comé que s'en recordin  
De l'antiga germanada.  
Dés que fou esquenterada  
No s' hauria pas vist may  
Redreçarse alhora els braços  
Cada un pel seu costat.  
i miracle, gent d'Occitànie!  
L'esperit d'oc s'ha despertat.  
Tot, la passarem en vetlla  
Sica nit de Sant Joan.  
Tot, la passarem en vetlla  
Al voltant dels focs mes alts  
Per que s' pardin mes ab altres  
Com llengües del Esperit Sant.

Parlaràn de serra en serra,  
I de la mes alta als plans:  
i dirinen, si resplandines,  
Tot encès de mar a mar  
Remembrant als fills en vetlla  
Les memories del passat,  
Les fianças del perivindre,  
I els misteris d'ixa atjar  
Que fa que 'ls fills d'una mare,  
Que 's homes, d'un sol parlar  
Fingan els braços enlayre  
Tot, alhora bracejant,  
I el crit d'una sola llengua  
S'alzi dels llocs mes distants  
Oruplant els ayes encens,  
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*, *Scheherezade* 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 CSIC<sup>1</sup>

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



# Catalanismo, ritualismo y modernidad: la música de Gerhard para *La noche de San Juan*

Diego Alonso Tomás

## LES FEUX DE LA SAINT-JEAN

### Introduction

La nuit de la Saint-Jean, dans les villages <sup>catalans</sup> des hautes Pyrénées, les <sup>jeunes hommes</sup> ~~garçons~~ vont au bois en abattre <sup>un arbre</sup> chacun, ~~un arbre~~. Ils allument la tronche par les deux bouts à la fois ~~et se disputent ensuite~~ une course aux flambeaux, en descendant vers le village, les troncs en feu sur l'épaule.

### I<sup>er</sup> Tableau

#### LES FEUX ..... l'entrée

1. La foule attend la course aux flambeaux à l'entrée du village. Arrivée des ~~habitants~~ <sup>habitants</sup> officiels. Danse des ~~habitants~~ <sup>habitants</sup>.

Cuando, a mediados de 1936, Roberto Gerhard comenzó a componer la música de su segundo ballet, *La noche de San Juan*<sup>1</sup>, hacía ocho años que había concluido sus estudios con Arnold Schönberg y tenía ya varias obras importantes en su catálogo. Entre ellas figuraba un cuarteto de cuerda compuesto hacia 1927 como “proyecto final” de sus estudios con Schönberg, un original –parcialmente serial– *Quinteto de viento* (c. 1928) y la música para el ballet *Ariel* (1934), premiada y reconocida internacionalmente. Las primeras ideas sobre el nuevo ballet se concretaron en una reunión celebrada poco antes en su casa de Barcelona a la que asistieron el Coronel de Basil, el coreógrafo Léonide

Massine y el escritor y político Ventura Gassol. De Basil quería para su compañía un ballet basado –como el exitoso *El sombrero de tres picos* de Falla– en el folclore musical y dancístico español. Gerhard y Gassol propusieron entonces asistir juntos a las fiestas de Berga, un pequeño pueblo pirenaico a unos cien kilómetros de Barcelona. Entusiasmado con el espectáculo y convencido del potencial artístico de aquellos ritos ancestrales, De Basil dio luz verde al proyecto con Gassol como libretista, Gerhard como compositor y Massine como coreógrafo. Gerhard comenzó la composición poco después. Cuando, dos años más tarde –en los meses finales de la Guerra Civil–, se vio for-

Extracto del borrador manuscrito del argumento, de Gerhard (Roberto Gerhard Archive, Universidad de Cambridge. Sig. 13.24.1)

1. Es difícil establecer el título original de la obra dada su gestación fragmentada. Los nombres más usados en la documentación y fuentes del ballet son *La Nuit de la Saint Jean*, *Les Feux de la Saint-Jean* y *Soirées de Barcelone*.

zado al exilio, la versión para piano estaba concluida y la orquestación, al parecer, tan solo pendiente de algunos retoques. Gassol propuso entonces un nuevo título con mayor proyección internacional: *Soirées de Barcelone*.

El argumento de Gassol sitúa la acción no en Berga sino en Isil, una pequeña aldea catalana algo más al norte en los Pirineos, cerca de la frontera con Francia. Tanto entonces como ahora, la localidad era conocida por su particular celebración del solsticio de verano con una fiesta de culto al fuego: las Fallas de Isil. En ella, los jóvenes del pueblo –los *fallaires*– bajan rápidamente la montaña llevando teas encendidas con las que forman una larga serpiente luminosa que el resto de aldeanos observa llegar desde el pueblo. Las muchachas de la aldea (las “madrinas”) los reciben con agasajos en la plaza. Los *fallaires* recorren a continuación las calles del pueblo al son de melodías populares. Tras una parada en la puerta del cementerio y una vez saltada una serie de hogueras, llegan a la plaza mayor, donde, alrededor de un gran fuego, bailan varias danzas tradicionales. Esta fiesta, declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2008, es la base argumental del primer cuadro del ballet, titulado “Los fuegos”.

Como ha estudiado el musicólogo británico Julian White –en cuyos excelentes trabajos se basa este ensayo– gran parte de la música compuesta por Gerhard está derivada de un significativo número de canciones y danzas populares catalanas, la mayoría asociadas con las comarcas pirenaicas a las que pertenecen Berga e Isil o relacionadas (por su letra o uso tradicional) con el argumento del ballet. Muchas de esas canciones habían sido recogidas

pocos años antes de informantes campesinos en las estribaciones de los Pirineos y publicadas por la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (una institución dedicada a la investigación del folclore catalán). Por cuestiones de espacio, en este estudio comento solo las citas y alusiones de Gerhard que considero más significativas.

La música del “cortejo” que abre el primer cuadro es una estilización de los pasacalles tocados generalmente por un par de grallas (instrumentos similares a las dulzainas) en las fiestas de la mayoría de las localidades catalanas (entre ellas Valls, la ciudad natal de Gerhard, durante el levantamiento de *castells* el día de San Juan). La frenética “Danza de los enanos” está basada en un *ball de rogle* [baile en corro] de Arén, un pueblo en el prepirineo aragonés, a pocos kilómetros de la frontera con Cataluña. La música de la “Danza de las *majorales*”, bailada por las jóvenes madrinas de Isil, está basada en tres canciones populares de temática amorosa: *El romeu i la romeva* [El romero y la romera], *De les nines de Surroca* [De las niñas de Surroca] y *Aquestes muntanyes* [Estas montañas], recogidas respectivamente en Barcelona, San Salvador de Bianya (al norte de Olot) y La Sella (Gerona). La segunda relata el abandono de las jóvenes de Surroca por sus prometidos, que parten a la guerra (posiblemente una velada alusión a la realidad bélica en España cuando Gerhard compuso el ballet). La llegada de los *fallaires* al pueblo se anuncia con una cita de la *Cançó dels fallaires*, recogida en Sort (la capital de la comarca en que se sitúa Isil) por el musicólogo (y amigo de Gerhard) Higiní Anglès. En la “Danza del vencedor” un *fallaire* baila un *ball de bastons* alrededor de una cruz formada con dos bastones en el suelo. La música está basada en la popular canción catalana *L'hereu Riera*



Recogida de canciones en un pueblo catalán (indeterminado) organizada por la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (posiblemente en los años 1920). Fuente: Univers Patxot / Diputació Barcelona

(que Frederic Mompou cita en su *Canción y Danza nº 7*). En la “Galantería” que sigue, el *fallaire* corteja a una de las madrinas; Gerhard cita aquí la popular canción *La filla del marxant* [La hija del marchante], un trágico relato de amor ilícito (que podría aludir a los galanteos sexuales, también ilícitos, que tienen lugar en el segundo cuadro del ballet). El primer cuadro concluye con la “Danza de los *fallaires*” (ej. 1), inspirada en la música de la muy conocida Festa de la Patum de Berga, celebrada el día del Corpus Christi con frenéticas danzas y juegos pirotécnicos. El insistente ritmo yámbico de esta danza (cc. 431, 435) recuerda uno de los sonidos más distintivos de la fiesta: el ono-

matopéyico “¡Patum! ¡Patum!” tocado por el pregonero en el *tabal* [timbal].

En el segundo cuadro, titulado “Eros”, lo místico de la noche de San Juan se hermana con el erotismo de los jóvenes amantes. Las jóvenes parejas de Isil dejan la plaza del pueblo e inician varios actos rituales y purificadores. A continuación, se pierden furtivamente en el bosque, lleno de seres fantásticos y espíritus nocturnos. Los ancianos de la aldea, alertados, descubren en el bosque a los amantes dormidos y abrazados. Tras despertarlos bruscamente, los llevan de vuelta a la aldea. En este cuadro, Gerhard alude a dos melodías asociadas al conocido romance religioso *Sant Ramon de Penyafort* [San Raimundo de Peñafort] (ej. 2), a la canción *La dida* [La niñera] y a la nana *La Mare de Déu quan era xiqueta* [La Virgen cuando era niña].

El cuadro final, “La boda”, tiene lugar al amanecer. Los aldeanos se reúnen de nue-



Ej. 1. Inicio de la “Danza de los fallaires” (cc. 428-435)



Ej. 2. Alusión a la canción popular catalana Sant Ramon de Penyafort al inicio del segundo cuadro “Nocturno” (mano derecha, cc. 1-6 y 8-13).



Ej. 3. Inicio del gran número final “Sardana” (cc. 183-191).



vo en la plaza, donde observan aproximarse una procesión nupcial. Las parejas que bailan y se abrazan son las mismas que habían sido devueltas por los viejos a la aldea la noche anterior. Musicalmente, el último cuadro es el de mayor contenido político. En el preludio, Gerhard cita dos importantes símbolos musicales del nacionalismo catalán: la canción *Muntanyes del Canigó* [Montañas del Canigó] y *Els segadors* [Los segadores], el himno –entonces todavía no oficial– de Cataluña (prohibido por Franco poco después y declarado oficialmente himno nacional de Cataluña en 1993). Gerhard mantiene la tonalidad en la que se canta habitualmente *Els segadors* (Mi menor) e imita en su orquestación el sonido de las chirimías de la cobla. La música alcanza en esta sección un clímax expresivo hasta entonces inaudito en la producción de Gerhard. La escena final se abre con un “Fandanguillo de los recién casados” que alude a *La fi d'en Toca-son* [El fin de Toca-son], una canción, recogida en Oliana (a unos cuarenta kilómetros de Berga), símbolo, según White, de la resistencia catalana contra la opresión castellana.

El ballet termina con una gran sardana final, bailada por los amantes nocturnos junto a los viejos de la aldea, con los que se han reconciliado (ej. 3). En ella, Gerhard cita y rinde homenaje a dos sardanas clásicas, pero a la vez relacionadas con la temática del ballet: *La nit de Sant Joan* [La noche de San Juan] de Enric Morera y *Juny* [Junio] de Juli Garreta. En la melodía de los *curts* Gerhard alude de nuevo a *La filla del marxant* [La hija del marchante] y en los *llargs* a una melodía tradicional bailada en, entre otras, la Festa Major de Castelltersol. El ballet culmina con una coda frenética y orgiástica, cuyo tema principal es el *Galop de Pallars*, una im-

petuosa danza con la que concluyen las fiestas del Pallars.

## PRIMITIVISMO Y MODERNIDAD

Como en otras obras de los años veinte y treinta en las que el material popular es predominante (por ejemplo, sus *Catorze cançons populars catalanes*), en *La noche de San Juan*, Gerhard a menudo genera el acompañamiento por medio de la verticalización de breves fragmentos de las melodías populares, llevando sus peculiaridades interválicas (y por tanto sonoras) al terreno de lo armónico. De tal modo, aun cuando no utiliza ningún procedimiento serial, se da en el ballet una estrecha relación interválica entre la dimensión horizontal (melódica) y vertical (armónica). Este principio es lo que Schönberg llamó “unidad del espacio musical”, y constituye el fundamento estructural no solo del dodecafonismo sino de gran parte de la música moderna del periodo, incluidas las de Béla Bartók e Igor Stravinsky, dos de los compositores más admirados por Gerhard, cuya forma de tratar el folclore influyó con toda seguridad en su manera de armonizar el material popular con un lenguaje decididamente moderno y a la vez estructuralmente coherente.

Más allá de estas influencias, en el plano técnico, el ballet de Gerhard se inscribe dentro de las tendencias de modernidad hispano-francesa de la primera mitad del siglo pasado que consideraron lo primitivo, ritualístico y ancestral como una fuente particularmente fértil a partir de la que regenerar el lenguaje artístico. En esta corriente se incluyen la fascinación de Paul Gauguin por la escultura medieval bretona, los grabados japoneses y el arte



Instrumentos de la cobla (en la imagen, La Principal de Banyoles en 1928). Arxiu Comarcal Alt Empordà, Biblioteca de Catalunya, No. ACAE110-45-N-15608

polinesio; el influjo de las máscaras y culturas africanas en un sinfín de pintores expresionistas y cubistas, o el interés de Joan Miró por el arte de los pueblos árticos. Y por supuesto, en ella se incluyen también los ballets del periodo de entreguerras compuestos por Igor Stravinsky y Manuel de Falla, que Gerhard seguramente tenía muy presentes cuando compuso *La noche de San Juan*.

Este interés por lo ancestral y ritualístico permea prácticamente toda la producción de estos compositores en este periodo: en Stravinsky no solo su conocida *Consagración de la primavera* (basada en atávicos rituales paganos rusos y cuya música alude a multitud de melodías popu-

lares rusas), sino también *Les Noces* (una estilización de rituales nupciales rusos), el teatro antinarrativo de *Oedipus rex*, el ritualismo religioso de la *Sinfonía de los Salmos* y *Requiem Canticles*, e incluso obras instrumentales como la *Sinfonía de instrumentos de viento* (según Richard Taruskin, un velado ritual religioso). Ese mismo interés por lo mágico y ritualístico caracterizó la música de compositores españoles como Frederico Mompou –quien utilizaba los términos “mágica” y “primitivista” para describir su música– o Falla, cuyo interés por el flamenco más antiguo (el “cante jondo”) y las tradiciones “ancestrales” de los gitanos culminaron en la “gitanería” *El amor brujo* (1914–1915) y en abundantes alusiones al flamenco en muchas de sus obras del periodo, entre ellas *El sombrero de tres picos* (1916–1919). Esta última parece haber sido uno de los modelos principales de Gerhard a la hora de componer *La noche de San Juan*: si bien las similitudes y

diferencias entre ambas están pendientes de analizar, parece que muchos elementos de *La noche* podrían ser trasunto de otros en *El sombrero* (la gran sardana final, por ejemplo, seguramente emula la jota final en el ballet de Falla).

Por supuesto, en el contexto de la modernidad catalana, este interés por lo primitivo no se orientó hacia el flamenco y las tradiciones gitano-andaluzas sino hacia el folclore y los ritos “ancestrales” todavía practicados en los pueblos catalanes, cuanto más recónditos y alejados del mundo urbano y burgués, mejor. Como ha explicado el poeta, ensayista e historiador José Corredor-Matheos, los miembros de este grupo, al que pertenecía Gerhard, “... buscaven allò que era primigeni, [...]. Descobriren el valor genuí de les coses populars perquè intuïen que l’art necessitava tornar a tenir el contacte amb la terra per a no perdre’s pels núvols. I ho feien amb l’art popular, el dels nens, el dels pertorbats mentals, el jazz, les joguines. Els encantava Eivissa, amb la seva arquitectura sense arquitecte...”<sup>2</sup>.

En este espíritu general de renovación y modernidad artística que permeó el arte español y catalán previo al franquismo es, en definitiva, en el que nace este extraordinario ballet de Gassol y Gerhard: tradicional y ritualístico a la vez que original y rigurosamente moderno. En el plano sociopolítico, *La noche de San Juan* refleja un

momento muy especial en la historia de España, un momento en que la solución de la “cuestión catalana” y la implementación de un programa social, cultural y político progresista parecían cada vez más cerca y en el que el arte y la cultura españolas estaban por fin adquiriendo una proyección universal con cada vez más artistas, escritores o compositores –como Falla y Gerhard– en primera línea de la modernidad internacional. A la vez, refleja un momento de brutal confrontación entre “las dos Españas” –y dentro de ellas– en el que, además, la situación política internacional se iba oscureciendo cada vez más a medida que avanzaba la Guerra Civil. Si, como conjetura White, el amanecer con el que comienza el tercer cuadro de *La noche de San Juan* simbolizaba el comienzo de una nueva época y la “sardana triunfante” final –bailada por los jóvenes y viejos del pueblo reconciliados– era el símbolo de una victoria final republicana y catalana, la realidad pronto se encargaría de demostrar a Gassol y Gerhard cuán equivocados estaban. La recuperación de esta fascinante obra es una excelente oportunidad de homenajear a estos creadores y a aquel momento único en nuestra historia reciente.

---

**Diego Alonso Tomás**, musicólogo y profesor de la Humboldt Universität zu Berlin

---

2. “... buscaban aquello que era primigenio, [...] Descubrieron el valor genuino de las cosas populares porque intuían que el arte necesitaba volver a tener contacto con la tierra para no perderse por las nubes. Y lo hicieron con el arte popular, el de los niños, el de los perturbados mentales, el jazz, los juguetes. Lo encantaba Ibiza, con su arquitectura sin arquitecto...”. José Corredor-Matheos, “Els Amics de l’Art Nou (ADLAN)”, en *Les avantguardes a Catalunya. Cicle de conferències fet al CIC de Terrasa*, Barcelona, L’Abadia de Montserrat, 1999, p. 86.

# Las fuentes del ballet

Mònica Tarré i Pedreira

En este texto se describen las distintas fuentes del ballet que se han conservado y de las que se tiene constancia. Esta documentación relativa al guion, los figurines, la escenografía y la música ha servido de base para desarrollar esta producción.

## FUENTES DEL GUIÓN

**En la actualidad se conservan tres guiones del ballet. El primero de ellos recoge el argumento original y es obra del escritor, poeta y político Ventura Gassol (1893-1980). Las otras dos fuentes conocidas presentan variantes respecto al texto de Gassol y posiblemente fueron los documentos con los que trabajaron Roberto Gerhard (1896-1970) y Joan Junyer (1904-1994). Las tres fuentes coinciden en su temática, basada en los rituales populares del solsticio de verano y de las fiestas de la noche de San Juan:**

❶ **El guion de Gassol.** Se conserva en el Fondo Ventura Gassol del Arxiu Nacional de Catalunya, en Sant Cugat del Vallès (Barcelona). Escrito a máquina en dos folios, el documento presenta algunos problemas de legibilidad debido a su mal estado de conservación. El texto, sin datar y escrito en francés, se inicia con un prefacio de cuatro versos del poeta Joan Maragall sobre el amor, tema principal de la historia. La acción transcurre durante la vigilia, noche y mañana del día de San Juan y se sitúa en Isil, una pequeña población de los Pirineos. Su contenido se divide en tres actos y narra la celebración pagana que tiene lugar durante esa noche. En esta festividad, el fuego se convierte en un símbolo de purificación y fertilidad en un contexto mágico para los amantes.

❷ **Los apuntes del libreto de Roberto Gerhard.** Se conservan en el Fons Robert Gerhard de la Biblioteca Nacional de Catalunya, en Barcelona. Constan de tres folios manuscritos que se encuentran reunidos en una carpeta bajo el título de *Soirées de Barcelone*. La letra no corresponde a la de Gerhard, y tal vez podría tratarse de unos apuntes facilitados por el propio Gassol. Sin embargo, el texto presenta diferencias con el guion original que escribió el político y escritor. En cuanto a la estructura, los apuntes de Gerhard presentan dos grandes partes, en vez de las tres del guion de Gassol. En cuanto al contenido, en el primer cuadro se hace referencia a un lanzamiento de cohetes, episodio que no aparece en el texto original de Gassol.

❸ **Los apuntes de Joan Junyer.** Se descubrieron en el Archivo Joan Junyer, que se encontraba en la antigua residencia del matrimonio Junyer-Canals en Barcelona. Actualmente se encuentran en paradero desconocido, pero se puede consultar una copia escaneada de los tres folios escritos a máquina que habrían inspirado al pintor en la tesis doctoral de Isabel Casanellas (*Joan Junyer, la pintura en moviment*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006). En este documento se describe la escenografía de cada acto y aparecen algunas diferencias en relación con los protagonistas respecto al guion original de Gassol. Por ejemplo, en el primer acto, mientras que en los apuntes de Junyer quienes llevan las antorchas de fuego son los jinetes, en el texto original del político quienes lo hacen son los jóvenes y adolescentes. Asimismo, en el segundo acto, mientras Junyer se refiere al dios del amor por su nombre griego (Eros), Gassol lo hacía con el nombre romano (Cupido). Resulta significativo que Junyer pintara centauros, dándoles cierto protagonismo, mientras que Gassol no los nombraba en su guion. Se desconoce el motivo de estas divergencias entre el guion de Gassol y los apuntes de Junyer. En cualquier caso, esta fuente explicaría la presencia de determinados personajes en los bocetos para el ballet.

**Tanto el guion de Gassol como los apuntes de Gerhard y Junyer han servido para definir la narración de la obra y para extraer los personajes principales que aparecen en esta producción.**





## FUENTES DE LOS FIGURINES

### Se conocen siete bocetos de figurines que Joan Junyer realizó en 1939:

❶ **Gegants i nans [Gigantes y cabezudos].** Ballet *'La Nuit de la Saint Jean'*. París, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 35 x 26,5 cm. Este boceto se conservó hasta 2014 en el Archivo Joan Junyer (Barcelona). Desde entonces no hay constancia de su localización. En él, Junyer representó a dos gigantes y dos cabezudos típicos de las fiestas de la Patum de Berga. Las figuras presentan una importante influencia del románico catalán: la figura masculina podría representar a San Juan, mientras que la figura femenina evocaría la representación de la Virgen María que aparece en el ábside de Sant Climent de Taüll. Destaca el vestuario muy colorido que concibió Junyer y el diseño de todo tipo de complementos: adornos, mantillas y el orbe.

❷ **Parella [Pareja].** Ballet *'La Nuit de la Saint Jean'*. París, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 35 x 26,5 cm. Este boceto se conservó hasta 2014 en el Archivo Joan Junyer (Barcelona). La pintura, con colores muy vivos, representa a un hombre y a una mujer vestidos con ropas tradicionales mallorquinas.

❸ **Eros.** Ballet *'La Nuit de la Saint Jean'*. París, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 26,5 x 35 cm. Se conservó hasta 2014 en el Archivo Joan Junyer (Barcelona). El boceto representa al dios del amor mediante la figura de un adolescente con alas de serafín atadas en los brazos. Este figurín de color blanco está dibujado sobre un fondo más oscuro en el que se aprecian los contornos de varias figuras que representan al mismo personaje y que bailan dispersadas en el espacio.

❹ **Centaures [Centauros].** Ballet *'La Nuit de la Saint Jean'*. París, 1939, tinta china y gouache sobre madera, 26,5 x 35 cm. Se conservó hasta 2014 en el Archivo Joan Junyer (Barcelona). Este boceto representa personajes fantásticos que aparecen en la acción del ballet durante la noche de San Juan. Las seis figuras danzantes de color blanco representan a dos sátiros, dos centauros y dos seres con piernas humanas y con cabeza y cola de caballo.

❺ **Boceto para 'La Nuit de la Saint Jean'.** Lugar desconocido, 1939, tinta china y gouache sobre madera. Se conservó hasta 2014 en el Archivo Joan Junyer (Barcelona). En este estudio se pueden observar dos seres fantásticos bailando, que sorprenden a un prior y una figura femenina con gesto atemorizado. Los personajes, todos ellos de color blanco sobre un fondo marrón, tienen rasgos del estilo romántico.

❻ **Tres dimonis [Tres demonios] de 'La Nuit de la Saint Jean'.** Lugar desconocido, 1939, técnica desconocida. Reproducido en "Stage and Ballet Designs of Joan Junyer", *Dance Index*, 1947, p. 155. Los personajes llevan máscaras con grandes cuernos retorcidos, ojos saltones, nariz puntiaguda, bigotes y una larga lengua. Los figurines remiten a los tradicionales diablos mallorquines de Montuïri.

❼ **Boceto para 'La Nuit de la Saint Jean'.** Posiblemente París, 1939, aguada, témpera y lápiz sobre papel, 23 x 31 cm. Colecciones de arte de la Fundación Mapfre. En este dibujo se representa el mismo tipo de demonio que en el boceto titulado *Tres dimonis*. En el fondo destaca un caballo blanco en movimiento guiado por una figura alada que lleva las riendas desde el cielo.





En relación con los figurines, también hay constancia de los siguientes esbozos:

③ *Diseño para dos trajes para 'La Nuit de Saint Jean', ballet.* Lugar desconocido, 1939, gouache, 35 x 27 cm, y *Diseño para dos trajes para 'La Nuit de Saint Jean', ballet.* Lugar desconocido, 1939, gouache, 27 x 35 cm. Entre el 24 de mayo y el 17 de septiembre de 1944, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) expuso estos diseños de trajes para el ballet en la exposición *Baile y diseño teatral*, que se enmarcaba en el decimoquinto aniversario del museo (*Art in Progress: 15th Anniversary*). Según el inventario, esas dos piezas, cuya localización actual desconocemos, fueron cedidas al MOMA por el propio pintor.

Además de los bocetos de los figurines, en los apuntes de Joan Junyer, el pintor detalla el estilo y el vestuario de los figurines. Así, la masa de los campesinos estaría vestida con tonos neutros (casi grises); los seres fantásticos evocarían el románico catalán (en algunos casos en blanco y negro) y la pareja de enamorados cambiaría de vestuario en cada acto e iría vestida con colores dominantes. Además, en el documento se alude al atrezzo y a la iluminación (por ejemplo, los corredores tendrían una antorcha encendida iluminada mediante unas baterías eléctricas colocadas en su interior).

Todos estos materiales artísticos y documentales han servido de base e inspiración directa para la confección del vestuario de esta producción.

## FUENTES DE LA ESCENOGRAFÍA

Se conocen dos bocetos de los telones que diseñó y pintó Joan Junyer en 1939:

① *Pirineu de dia* [Pirineo de día]. *Ballet 'La Nuit de la Saint Jean'*. París, 1939, gouache sobre madera, 26,5 x 35 cm. Se conservó hasta 2014 en el Archivo Joan Junyer (Barcelona). Escena diurna en los Pirineos. Representa montañas nevadas de una cordillera sobre fondo nublado de tono morado.

② *Pirineu de nit* [Pirineo de noche]. *Ballet 'La Nuit de la Saint Jean'*. París, 1939, gouache sobre madera, 26,5 x 3 cm. Se conservó hasta 2014 en el Archivo Joan Junyer (Barcelona). Escena nocturna con un telón azulado y diferentes tipos de estrellas que brillan como las llamas de una hoguera o como fuegos artificiales.

Además de estos bocetos, en el Archivo Joan Junyer aparecieron tres dibujos esquemáticos del pintor que indican su concepción de la escenografía del ballet. Se desconoce su localización actual:

③ *Dibujo n° 1*: trabajo preparatorio del boceto *Pirineu de dia*. En este dibujo, Junyer realizó unas anotaciones en catalán que indican que los colores oscuros deben estar presentes en el cielo y los árboles, mientras que los colores claros se encuentran en el blanco de la nieve, y el amarillo y rojo del fuego.



①



②

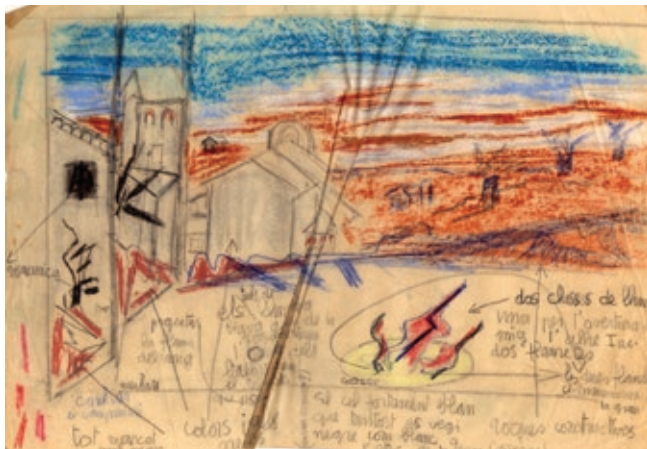


③

4 **Dibujo nº 2:** representa la plaza del pueblo donde se sitúa parte de la acción del ballet. Destaca la iglesia románica en el centro de la escena, rodeada de casas, con una gran plaza delante y el cielo y las montañas al fondo. En este dibujo Junyer señaló que los personajes tenían que estar espaciados físicamente en la escena, sobre todo en el momento de la sardana. Asimismo, escribió un apunte sobre la construcción de una estructura de madera para poder ubicar la cobla.



4



5

5 **Dibujo nº 3:** en este dibujo, que representa otra perspectiva del pueblo y las montañas, Junyer señaló la importancia que tendría la llama del fuego central con anotaciones sobre su proyección y luz. Igualmente, apuntó que la escena tendría rocas construidas. En relación con el estilo de los edificios, indicó que la iglesia sería románica.

Junto con todo el material de Junyer que acaba de describirse, en el Fons Robert Gerhard de la Biblioteca Nacional de Catalunya se conserva una carpeta titulada *Soirées de Barcelone* con cuatro folios de dibujos a lápiz que representan diferentes viñetas esquemáticas. Una de ellas, titulada *La processió* [La procesión], es la única que podría estar relacionada con la narración del ballet.



En los apuntes mecanuscritos de Joan Junyer, el pintor indicó que los telones de fondo representarían un paisaje muy sobrio y claro de un pequeño pueblo de montaña dominado por la arquitectura románica. En estos apuntes también se hace referencia a unas rocas en la escena, que serían bajas, alargadas y se ubicarían separadas de los lienzos para ocultar las luces. Asimismo, el documento expone la importancia que el pintor concedió a la iluminación en este ballet, ya que llegó a concebir tonos de luz diferentes para cada uno de los actos: azul en el primero, rosa o verde en el segundo y amarillo en el tercero.

## FUENTES MUSICALES

Tal como se ha comentado, el Coronel De Basil, director de la compañía de los Ballets Russes de Monte-Carlo, encargó al compositor Roberto Gerhard la partitura de este ballet de carácter folclórico. Se conocen distintas fuentes musicales del ballet, debido a que el proceso compositivo se inició en 1936 en Barcelona, parte de su orquestación se llevó a cabo en 1938 en París y su finalización y nuevas versiones se realizaron en Cambridge a partir de 1939:

1 **Manuscrito autógrafo** que lleva por título *Ballet: Música de acompañamiento para una composición coreográfica*, M 6840/10 (fuera de catálogo). Este documento, datado en torno a 1938, se conserva en el Fons Robert Gerhard de la Biblioteca Nacional de Catalunya de Barcelona. Consta de un sistema inicial que une pentagramas, pero no contiene notación musical. Podría ser alguno de los primeros indicios de trabajo de Gerhard en la composición del ballet.

2 **Apuntes del ballet.** En una carpeta datada en 1938 y localizada en el mismo Fondo de Gerhard en la Biblioteca Nacional de Catalunya, se conserva esta fuente manuscrita que no es una partitura, sino un esquema formal en el que el compositor planificó la duración de cada una de las partes del ballet y escribió breves apuntes de las secciones. Este documento indicaría que Gerhard ya tenía una idea bastante clara de la composición cuando aún estaba en Barcelona.



③ **Partitura de la Suite para orquesta del ballet ‘Soirées de Barcelone’ de Gerhard y Atherton, Londres, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1939.** Esta partitura de la suite del ballet fue realizada por Gerhard en 1939. En la década de los setenta, el director David Atherton hizo algunas anotaciones de dirección orquestal, indicando entradas de los diferentes instrumentos y dinámicas, como preparación del estreno de la suite en 1972 con la Orquesta Sinfónica de la BBC. Esta versión es conocida como *Suite Atherton*.



④ **Partitura del ballet *Soirées de Barcelone* (edición y orquestación de Malcolm MacDonald), Londres, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1939.** Esta partitura completa contiene tres cuadros y una coda final, de acuerdo con el guion de Gassol. En 1995, Boosey & Hawkes encargó a MacDonald la edición de la partitura del ballet de *Soirées de Barcelone* que Gerhard escribió en 1939.



⑤ **Partitura del ballet *Soirées de Barcelone* (versión para piano), de Roberto Gerhard.** Documento manuscrito, datado en torno a 1939, que se conserva en perfecto estado en el Roberto Gerhard Archive, en la Cambridge University Library, signatura 3.99. Su portada manuscrita lleva por título *Soirées de Barcelone / (piano)*. Si se compara con la versión orquestal del ballet, esta partitura para piano contiene la misma estructura y solo le faltan cuatro compases de la mano izquierda de una de las danzas. Este manuscrito ha sido la fuente de referencia para esta producción.



⑥ **Partitura manuscrita de la Suite del ballet ‘Soirées de Barcelone’ de para piano, revisada por Gerhard en 1958, Londres, Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1992.** Versión reducida del ballet, resultado de varias supresiones y modificaciones. Solo contiene cuatro danzas frente a las veinte de la versión de 1939.

**Además de estas fuentes, el musicólogo y periodista Jorge de Persia realizó un estudio, todavía inédito, de todos los bocetos y versiones manuscritas del propio Gerhard que se conservan en la Cambridge University Library:**

[1] **Signatura (1.15):** borrador a lápiz prácticamente completo de la orquestación. Datado en 1939 y formado por tres cuadros.

[2] **Signatura (1.16):** manuscrito autógrafo, a tinta y algunos retoques a lápiz, sin portada. Datado en 1939, parece una versión definitiva respecto a la anterior. En esta falta la “Danza del ganador”.

[3] **Signatura (3.100):** versión incompleta de la *Suite para orquesta de ‘Soirées de Barcelone’*.

[4] **Signatura (3.101):** versión incompleta, datada del 1939, de solo 56 páginas. En portada aparece “From *Soirées de Barcelone / Final Episodes, the last Fandanguillo des mariées not fully scored (missing end contained in piano version)*”.

[5] **Signatura (3.102):** manuscrito autógrafo a lápiz, contiene la anotación “borradores de coda”.

[6] **Signatura (4.17):** versión para piano del ballet que lleva por título *Suite for piano*

*from Soirées de Barcelone. Roberto Gerhard.* Manuscrito autógrafo a tinta, de 36 páginas apaisadas.

[7] **Signatura (4.38):** tres páginas manuscritas a tinta que representan el inicio de la suite del ballet con el título *Soirées de Barcelone / Roberto Gerhard*.

## FUENTES DE LA COREOGRAFÍA

El encargado de concebir la coreografía de este ballet fue Léonide Massine (1896-1979). Aunque se cree que llegó a fijarla para su estreno, no se ha conservado ningún documento que permita extraer conclusiones o presentar una idea aproximada sobre cómo habría sido la coreografía. Es posible que se inspirara en los bailes tradicionales que presenció al asistir a las fiestas locales de la noche de San Juan de Berga y en los movimientos que caracterizan a los *diables, centaures y fallaires*, ya que, para Massine, era imprescindible que los bailarines representaran la esencia de los protagonistas de las historias. No obstante, lo más plausible es que la coreografía original conciliase algunos de los movimientos típicos de las danzas populares catalanas con el lenguaje coreográfico de la vanguardia.

Mònica Tarré i Pedreira, historiadora del arte, musicóloga y directora adjunta de patrocinio y mecenazgo del Teatro Real de Madrid

## Selección bibliográfica

Monty Adkins et al, ed., *The Roberto Gerhard Companion*, Londres, Ashgate, 2013.

Monty Adkins y Michael Russ (eds.), *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Jack Anderson, *The One and Only. The Ballet Russe de Monte Carlo*, Nueva York, Dance Books, 1981.

Isabel Casanellas, *Joan Junyer, la pintura en moviment* (trabajo de investigación inédito), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

Georges Detaille y Gérard Mulys, *Les Ballets de Monte-Carlo (1911-1944)*, París, Arc-en-ciel, 1954.

Lucía García de Carpi, “Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia”, *Anales de Historia del Arte*, 13, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 257-285.

Vicente García Márquez, *The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952*, Nueva York, Knopf, 1990.

Joaquim Homs, *Robert Gerhard y la seva obra*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.

*Dance Index*, vol. VI, 7 (volumen monográfico dedicado a Joan Junyer), Nueva York, 1947.

Calum MacDonald, “*Soirées de Barcelone: A Preliminary Report*”, *Tempo*, 139 (1981), pp. 19-26.

Calum MacDonald, “*Soirées de Barcelone: towards a performing version*”, *Tempo*, 198 (1996), pp. 22-27.

Idoia Murga Castro, “El coreógrafo de la pintura. Junyer en el exilio”, *Laberintos*, 12, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 77-98.

Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet*, Madrid, Editorial CSIC, 2012.

Leticia Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Madrid, Fundación Scherzo, 2013.

Mònica Tarré i Pedreira, *Robert Gerhard i el ballet 'Soirées de Barcelone'*, trabajo de fin de grado (inédito), Escola Superior de Música de Catalunya, 2015.

Julian White, “Catalan Folk Sources in *Soirées de Barcelone*”, *Tempo*, nº 198 (1996), pp. 11-21.





## Antonio Ruz

### *Dirección y coreografía*

Coreógrafo y bailarín, es uno de los creadores más destacados de la danza en nuestro país. Entre las menciones y galardones que dibujan su trayectoria, figuran el Premio Nacional de Danza en la categoría de Creación 2018 y el Premio Ojo Crítico de danza 2013. Desde 2018 es miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España. La compañía que lleva su nombre fue creada en 2009 y tiene como objetivo la investigación, la búsqueda en el campo del movimiento y la colaboración con artistas de otras disciplinas como las artes plásticas, la música antigua y la contemporánea. Ha presentado sus trabajos en España, Europa, África y América del Sur. Entre sus producciones destacan las premiadas *No Drama*, *Ignoto*, *Ojo*, *Libera Me!*, *Vaivén*, *À l'espagnole*, *Recreo.02* y *Double Bach*, así como sus creaciones *Electra* para el Ballet Nacional de España e *In Paradisum* para la Compañía Nacional de Danza.



## Miguel Baselga

### *Piano*

Según la crítica, se ha convertido en uno de los pianistas españoles de su generación con mayor proyección. Lo avalan medios tan prestigiosos como *The New York Times*, *Sunday Times*, *Jylland Postens*, *BBC Music Magazine* o *Le Monde de la Musique*. De origen aragonés, pero nacido en Luxemburgo en 1966, y diplomado en el Real Conservatorio Superior de Música de Lieja, su formación corrió a cargo de Eduardo del Pueyo, con quien trabajó hasta su fallecimiento. En 1996 grabó para el sello sueco BIS su primer álbum con la obra integral para piano de Manuel de Falla y en 1998 inició la grabación de la integral para piano de Isaac Albéniz para el mismo sello, cuyo primer volumen fue presentado ese mismo año y el último en 2017.



## Rosa García Andújar

### *Diseño de vestuario*

Diseñadora de vestuario escénico desde 1989, es licenciada en Arte Dramático (RESAD, 1988) con formación pedagógica y artística (danza, dibujo, pintura y dirección de cine). Ha recibido varias becas de estudio del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Asuntos Exteriores-Real Academia de San Fernando. Ha colaborado con grandes profesionales, en especial con Francisco Nieva desde 1992, y sus vestuarios para ópera, danza y teatro se han visto en producciones del Teatro Español, Teatre Nacional de Catalunya, Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Ballet Nacional de España, Compañía Nacional de Teatro Clásico y Centro Dramático Nacional, entre otros espacios escénicos.



## Olga García

### *Diseño de iluminación*

Especializada en la iluminación de danza, ha presentado sus trabajos en los principales festivales de danza y en grandes teatros como el City Center de Nueva York, el Sadler Wells de Londres, el Teatro Chailiot de París o el Teatro Colón de Buenos Aires. En danza cabe destacar sus diseños para María Pagés, Víctor Ullate, Rocío Molina, Manuel Liñán, Daniel Doña, Dimo Kirilov, Sharon Fredman, Marco Flores, Estévez Paños y Compañía, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Flamenco de Andalucía o el Ballet Nacional de España, entre otras. Desde 2015 colabora como profesora especialista con el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila impartiendo diseño de iluminación.



## Lucía Bernardo

### *Ayudante de dirección*

Es pedagoga, coreógrafa y bailarina, titulada por el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid y por el Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma de Madrid. Se forma en danza clásica en el Centro Internacional de Danza Carmen Roche y amplía sus estudios de danza contemporánea en el Centro Coreográfico Mathilde Monnier en Montpellier. Junto a Antonio Ruz, ha desarrollado una especial colaboración artística, principalmente como asistente de dirección y coreografía en trabajos como *Electra* o *In Paradisum*. Actualmente combina su labor docente en la especialidad de danza contemporánea, composición y creación coreográfica con su labor de asistente de dirección y creación.

## Bailarines



Melania Olcina

Es intérprete y videoartista. Ha obtenido premios y becas como intérprete en festivales nacionales e internacionales de danza. Como docente ha trabajado en La Fundación de Blanca Li y en el proyecto TRASDANZA (Jóvenes en Movimiento, promovido por la Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid), y como asistente de coreografía en la inauguración de los IX Juegos Suramericanos de Colombia. Como creadora realiza piezas cortas de danza como *Solo orgánicos* y *Tengo la ambición de una hormiga*, este último estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.



Elia López

Estudia danza contemporánea en el Institut del Teatre de Barcelona y otras instituciones europeas. Ha trabajado como intérprete y asistente de coreografía con compañías, coreógrafos y artistas como Sasha Waltz & Guests, La Veronal, Gelabert-Azzopardi, Àlex Rigola, Romeo Castellucci, Maura Morales, Gustavo Ramírez, Lanònima Imperial, Toula Limnaios, Stopgap Dance Company y Els Comediants, entre otros, con los que ha actuado por todo el mundo. En 2018 cofunda HOTEL Col·lectiu Escènic en Barcelona. Paralelamente participa en proyectos independientes como creadora y desarrolla su faceta como docente impartiendo talleres de danza y yoga.



Carmen Fumero

Es titulada en Coreografía e Interpretación por el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid. Como intérprete ha trabajado para la Compañía I+D Danza-Ana Beatriz Alonso, la Compañía Sharon Fridman, la Compañía Daniel Abreu, el Proyecto Trasdanza, el AI-DO Project de Iker Arrue, la Compañía Antonio Ruz y la Compañía 10&10 de Mónica Runde, entre otras. Paralelamente desarrolla su proyecto junto Miguel Zomas. Sus trabajos han sido presentados en plataformas como Red Acieloabierto, Circuito Danza a Escena, Red de Teatros Alternativos, Tanec Praha, Baila España Bremen, Jacob's Pillow y gala B.OOM by B. Dance en Taiwán y Malasia. En la actualidad, trabaja para las compañías Antonio Ruz, Daniel Abreu y La Intrusa, al mismo tiempo que continúa desarrollando su proyecto personal.





Begoña Quiñones

Intérprete y creadora de danza contemporánea, se formó con Carmina Ocaña e inició su carrera en el European Ballet de Londres. Se graduó en Interpretación y Coreografía de Danza Clásica en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila. Ha trabajado en múltiples proyectos nacionales e internacionales. Actualmente participa en las producciones de Sara Cano Compañía de Danza, es miembro habitual de la Compañía La Fármaco y desde 2018 forma parte del elenco de bailarines de la Compañía Antonio Ruz.



Pau Aran

Nacido en las costas mediterráneas catalanas, comenzó su carrera profesional a través del baile de salón y el jazz moderno, desde donde su interés se expandió hacia múltiples formas de movimiento expresivo. Durante sus estudios en el Conservatorio Profesional de Danza Mariemma de Madrid, fue invitado a asistir a la Universidad de las Artes Folkwang de Essen, Alemania. Esto le llevó a formarse con Pina Bausch. Ha bailado en más de veinticinco producciones y continúa bailando con el internacionalmente reconocido Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch. Como artista independiente, se dedica a desarrollar su lenguaje de movimiento personal a través de proyectos colectivos multidisciplinares en todo el mundo y realiza talleres creativos para diversos artistas y comunidades.



Miguel Zomas

Conocido también como B-Boy Zomas, forma parte del reconocido grupo Fusion Rockers Crew desde hace trece años. Ha trabajado como intérprete para compañías como Dani Pannullo DanceTheatre, 10&10 Danza, AI-DO Project, Proyecto Larrua, Dimo Kirilov y Tamako Akiyama y Compañía Antonio Ruz. En 2018, fue finalista en los Premios Max como mejor intérprete masculino de danza por su interpretación en *Broken Lines* del creador Dimo Kirilov. Actualmente es bailarín invitado en la Compañía Lava y trabaja con la Compañía La Intrusa de Virginia García y Damián Muñoz.



Julián Lazzaro

Nacido en Madrid, de origen andaluz. A los dieciocho años comenzó sus estudios de danza en el Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma, donde se graduó con mención de honor en Danza Contemporánea. Allí se formó con Pedro Berdayes, Christine Tanguay, Óscar Lozano y José Reches. Amplió su formación en el extranjero con distintos coreógrafos de reconocimiento internacional como Damien Jalet, Thomas Hauert, Samuel Lefeuvre o Judith Sánchez Ruiz. En 2018 ingresó en la compañía alemana Pforzheim Stattheater, aunque actualmente reside en Madrid.

## Autores de las notas al programa



Idoia Murga Castro

Es científica titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), donde trabaja en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio de su Instituto de Historia en torno a los estudios de danza y su relación con las artes visuales. Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, con Mención de Doctorado Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado, y está titulada en Danza Clásica por la Royal Academy of Dance y la Imperial Society of Teachers of Dancing. Entre 2012 y 2018 fue profesora de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Ha sido comisaria, asesora y coordinadora de exposiciones, como la titulada *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, cuyo catálogo obtuvo el Primer Premio Nacional al libro mejor editado en 2017. Ha dirigido varios proyectos de I+D+i, siendo el último *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (MCIU/AEI/FEDER-UE, PGC2018-093710-A-I00). Entre sus publicaciones, destacan los libros *Escenografía de la danza en la Edad de Plata* (2009, 2ª ed. 2017) y *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet* (2012).



Diego Alonso Tomás

Estudió Musicología en la Universidad Complutense de Madrid. En 2015 se doctoró en la Universidad de La Rioja con una tesis sobre la influencia de Arnold Schönberg en la música de Roberto Gerhard. Ha sido investigador invitado en la Universidad Humboldt de Berlín (2010 y 2013), la Universidad de Cambridge (2011), la Goldsmiths-Universidad de Londres (2012) y el Instituto Estatal de Investigación Musical de Berlín (2014). Ha impartido docencia en la Universidad de La Rioja, en la Universidad de Salamanca, en la Universidad Humboldt de Berlín y Universidad de las Artes de Berlín. Ha participado en *The Roberto Gerhard Companion* (Asghate, 2013) y publicado en algunas de las principales revistas musicológicas. Dirige el proyecto “Hanns Eisler in Republican Spain” (2018–2021), alojado en la Universidad Humboldt de Berlín. Es fundador y director del equipo de investigación “Deutsch-Ibero-Amerikanische Musikbeziehungen” de la Sociedad Alemana de Musicología y miembro del grupo de investigación “*Trayectorias: Música ente América Latina y Europa*” de la Universidad de las Artes de Berlín.



Mònica Tarré i Pedreira

Nacida en Gerona en 1991, realizó el grado profesional en especialidad de violonchelo en el Conservatorio de Vic. En 2014 se graduó en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y en 2015 en Musicología por la Escola Superior de Música de Catalunya, donde realizó una investigación sobre el ballet *Soirées de Barcelone* de Roberto Gerhard. En 2015 finalizó sus estudios del Máster en Formación del Profesorado, en la especialidad de Música, en la Universidad Internacional de Valencia y, en 2018, completó el Máster en Gestión Cultural del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Como documentalista, ha realizado tareas de catalogación de estudios de arte en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi y en la Biblioteca Nacional de Catalunya. Como gestora cultural, ha trabajado en el Museu de la Música de Barcelona, en el Gran Teatre del Liceu, en el Museu d'Arqueologia de Catalunya y en las promotoras de conciertos Ibercamera y La Filarmónica. Desde enero de 2019 trabaja en el Teatro Real como directora adjunta de Patrocinio y Mecenazgo Privado.

## El formato Teatro Musical de Cámara

Con el formato Teatro Musical de Cámara, inaugurado en 2014, la Fundación Juan March aspira a dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para las posibilidades espaciales del auditorio de la Fundación, a la vez que contribuye a difundir el teatro musical español en sintonía con la misión de su Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación y sus fondos de música y teatro españoles contemporáneos.

1

### CENDRILLON

*Opereta de salón*

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical: **Aurelio Viribay**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

2

### FANTOCHINES\*

*Ópera de cámara*

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **José Antonio Montaña**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

3

### LOS DOS CIEGOS

*Entremés lírico-dramático*

Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y libreto de **Antonio Romero**

### UNE ÉDUCATION MANQUÉE

*Opereta en un acto*

Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de **Eugène Ieterrier** y **Albert Vanloo**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Pablo Viar**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

4

### TRILOGÍA DE TONADILLAS\*

*Tonadillas a solo y a tres de Blas de Laserna*

La España antigua · Tonadilla a solo\*

El sochantre y su hija · Tonadilla a tres\*

La España moderna · Tonadilla a solo\*

Director musical: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

5

### EL PELELE\*

*Tonadilla a solo*

Música de **Julio Gómez** y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

### MAVRA

*Ópera bufa en un acto*

Música de **Igor Stravinsky** y libreto de **Borís Kojnó**

Director musical: **Roberto Balistreri**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

3, 6, 9 y 10 de abril de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

6

### LE CINESI\*

*Ópera de salón*

Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

9, 11, 14 y 15 de enero de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

7

### MOZART Y SALIERI

*Ópera lírica en un acto*

Música de **Nikolái Rimski-Kórsakov** y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

22, 23, 26 y 29 de abril de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

8

### LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS\*

*Ballet en un acto*

Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de **Federico García Lorca** y **Cipriano de Rivas Cherif**

Dirección y coreografía: **Antonio Najarro**

Director de escena y guión: **David Picazo**

10, 13 y 14 de enero de 2018

9

### LOS ELEMENTOS

*Ópera armónica al estilo italiano*

Música de **Antonio Litteres**

Director musical y clave: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

9, 11, 14 y 15 de abril de 2018

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

10

### IL FINTO SORDO\*

*Ópera bufa de salón*

Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

Director musical y piano: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Paco Azorín**

6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y ABAO/OLBE

11

### EL PÁJARO DE DOS COLORES\*

*Ópera de cámara*

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **Miquel Ortega**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

6, 8, 11 y 12 de enero de 2020

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

12

### LA NOCHE DE SAN JUAN\*

*Ballet*

Música de **Roberto Gerhard**, argumento de **Ventura Gassol** y escenografía de **Joan Junyer**

Dirección y coreografía: **Antonio Ruz**

23, 24, 25, 26, 27 y 28 de junio de 2021

Coproducción con el Gran Teatre del Liceu

\* Primera interpretación en tiempos modernos



## CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

La función del miércoles día 23 se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE, y la del sábado 26 a las 18:30 h por Canal March y YouTube.

- © Antonio Ruz
- © Miguel Baselga
- © Idoia Murga Castro
- © Diego Alonso Tomás
- © Mònica Tarré i Pedreira
- © Fundación Juan March, Departamento de Música

ISSN: 2341-0787  
DL: M-1428-2014

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

### Director

Miguel Ángel Marín

### Coordinadores

Sonia Gonzalo Delgado  
Alberto Hernández Mateos  
Josep Martínez Reinoso

### Agradecimientos

Dolores Iglesias  
Cristina Martín Quintero  
Rosa Planchart  
Isabel de la Parte  
Albert Roig  
Patrimoni Cultural (Govern d'Andorra)

### Diseño del programa de mano

Guillermo Nagore

Teatro Musical de Cámara, junio 2021 [textos de Antonio Ruz, Miguel Baselga, Idoia Murga Castro, Diego Alonso Tomás, Mònica Tarré i Pedreira y Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

60 pp.; 20,5 cm.

Teatro musical de cámara (12), ISSN: 2341-0787, junio 2021.

*La noche de San Juan (Soirées de Barcelone)*, ballet de Roberto Gerhard con escenografía de Joan Junyer, argumento de Ventura Gassol y coreografía de Antonio Ruz. Compañía Antonio Ruz; Antonio Ruz, dirección y coreografía; Melania Olcina, Elia López, Carmen Fumero, Begoña Quiñones, Pau Aran Gimeno, Miguel Zomas y Julián Lazzaro, danza y colaboración coreográfica; Miguel Baselga, piano; Rosa García Andújar, figurinista y realización de atrezzo; Olga García, diseño de iluminación; Lucía Bernardo, ayudante de dirección; Milagros González, realización de vestuario; y Lucía Celis, ayudante de vestuario y atrezzo; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 23, 24, 25, 26, 27 y 28 de junio de 2021.

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1.1. Ballets (Piano) - S. XX.- 2. Música para piano - S. XX.- 3. Programas de conciertos.- 4. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una **temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en [march.es](http://march.es), en directo y en diferido)**. En su mayoría, **estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.**

## ACCESO A LOS CONCIERTOS

La Fundación ofrece la posibilidad de obtener un número limitado de invitaciones para asistir a conciertos y conferencias. Siete días antes de la celebración de un acto, de 9 a 12 de la mañana, se podrá solicitar una o dos entradas por persona. Un sorteo determinará la asignación aleatoria de localidades en el auditorio (no se distribuirán entradas para el salón azul). Si el número de solicitudes es menor que el de asientos disponibles, la asignación de la invitación será automática. Solo se permitirá la entrada a personas con invitación.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por [march.es](http://march.es) y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

## RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en [march.es/musica](http://march.es/musica) durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March ([canal.march.es](http://canal.march.es)) y el canal de YouTube de la Fundación.

## BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís  
Salvador Bacarisse  
Agustín Bertomeu  
Pedro Blanco  
Delfín Colomé  
Antonio Fernández-Cid  
Julio Gómez  
Ernesto Halffter  
Juan José Mantecón  
Ángel Martín Pompey  
Antonia Mercé "La Argentina"  
Gonzalo de Olavide  
Elena Romero  
Joaquín Turina  
Dúo Uriarte-Mrongovius  
Joaquín Villatoro Medina

## PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](http://march.es). Más información en [march.es/musica/](http://march.es/musica/)

## CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en [march.es/boletines](http://march.es/boletines)

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMAS PRODUCCIONES

---

# TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (13)

## I tre gobbi

Ópera de salón de **Manuel García** (1775-1832)  
con libreto de **Carlo Goldoni** (1707-1793)

Nueva producción de  
la **Fundación Juan March** y el **Teatro de la Zarzuela**

DEL 26 DE SEPTIEMBRE AL 4 DE OCTUBRE

**José Luis Arellano**, dirección de escena  
**Rubén Fernández Aguirre**, dirección musical y piano

### REPARTO

Madama Vezzosa  
**Cristina Toledo**, soprano

El conde Bellavita  
**David Alegret**, tenor

El barón Macacco  
**David Oller**, barítono

El marqués Parpagnacco  
**Javier Povedano**, barítono

Un sirviente  
**Andoni Larrabeiti**, actor y bailarín

### EQUIPO ARTÍSTICO

**Pablo Menor Palomo**, escenografía  
**Ikerne Giménez**, vestuario  
**David Picazo**, iluminación

Notas al programa de **Víctor Pagán** y **Olivier Bara**

---



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
Castelló 77. 28006 Madrid

Boletín de música y vídeos en [march.es/musica](http://march.es/musica)  
Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

