

---

---

# ATLÁNTIDA, A ON ETS...?

## ATLÁNTIDA, WHERE ARE YOU...?

Jorge de Persia •

### RESUMEN

*Atlántida*, de Falla, en versión de Ernesto Halffter, es fruto de una propuesta que herederos y editores hacen al maestro madrileño en los años cincuenta, poco después de la muerte de Falla. Sus trabajos tuvieron lugar hasta el estreno de Barcelona en 1961, y luego ajustó ordenamiento y contenidos hasta dar por buena una versión de 1976. Falla había trabajado en ella durante casi veinte años, desde 1927-1928 hasta sus últimos momentos de vida en el exilio de Alta Gracia, Argentina, en 1946. Hubo un proyecto inicial –siempre en base al poema *L'Atlàntida* de Verdaguer– que Falla comunicó a Josep Maria Sert a finales de 1928 con vistas a la representación en las Exposiciones de Sevilla y Barcelona del año siguiente. Pero los trabajos se dilataron y la obra modificó sus rumbos, a la vez que la sociedad española pasaba por la II República y finalmente la Guerra Civil. Durante esos conflictivos años republicanos, el trabajo de Falla no dejó de ser metáfora de un proceso social y político que, según él, creyente y republicano de convicciones, llevaba a la crisis, y en los papeles manuscritos de *Atlántida* queda reflejada por ejemplo la coincidencia de la destrucción y hundimiento de la Atlántida con hechos como la quema de iglesias y conventos: los Atlantes primero y los hombres después, que se rebelan contra su Dios.

---

• Jorge de Persia ejerció como docente e investigador en la Universidad de Buenos Aires, y como profesor de Organología en el Conservatorio de La Plata hasta el golpe militar de 1976. Exiliado en España, fue colaborador científico del CSIC hasta hacerse cargo de la dirección del Archivo Manuel de Falla (1990-1996). Desde entonces ha publicado numerosos artículos y varios libros relacionados con Falla y la música española e iberoamericana, entre otros *Los últimos años de Manuel de Falla* (Fondo de Cultura Económica de España, 1993); *Voilà la véritable Manola. En torno a lo español en la música del siglo XX* (Diputación de Granada, 2003); y *Ecos de músicas lejanas* (Icaria, 2012). Actualmente es crítico musical en *La Vanguardia* (Barcelona).

Recepción del artículo: 01.12.2013. Aceptación de su publicación: 22.01.2014.

QUODLIBET

La Guerra Civil y el triunfo del fascismo llevaron a Falla al exilio en Argentina en 1939, y allí, en las apacibles serranías de Córdoba, continuó sus trabajos, siempre condicionados por problemas de salud. Y *Atlántida* fue avanzando y a la vez modificando su carácter original ampliando episodios colombinos y de carácter religioso. Falla dejó totalmente completo el Prólogo y muy avanzados números de la Primera Parte y del final. La presencia de Halffter como compositor se hace más evidente en la Segunda parte.

**Palabras clave:** Atlántida; II República española; Guerra Civil; América; Inspiración.

#### ABSTRACT

*Atlántida*, the opera of Manuel de Falla, in a version of Ernesto Halffter, is the result of a proposal made by heirs and editors to Halffter in the fifties soon after the death of Falla. He continued his works until the premiere of Barcelona in 1961, and then, he adjusted contents until approve a version of 1976. Falla had work in it during almost twenty years, from 1927-1928 to his last moments of life in exile in Alta Gracia, Argentina, in 1946. There was an initial project –always based on the poem *L'Atlántida* by Verdaguer– which was told by Falla to Josep Maria Sert at the end of 1928 taking into account the representation in the Expositions in Seville and Barcelona of the following day. But works became bigger and the opera altered its course, while the Spanish society went through the Second Spanish Republic and, finally, the Spanish Civil War. During those conflicting republican years, Falla's work was a metaphor of a social and political process that, according to him, faithful and republican, brought to the crisis. In the manuscripts of *Atlántida* is reflected, for example, the coincidence of the destruction and sinking of Atlantis with facts like the burning of churches and convents: the Atlanteans first and men later, which rebel against their God.

Civil War and the triumph of fascism took Falla into exile in Argentina in 1939, and there, in the peaceful mountains of Córdoba, he continued his works, always limited by his health problems. And *Atlántida* continued progressing and at the same time modifying its original nature, increasing Columbus episodes and of a religious character. Falla left the Preface completed and the First Part and the final well advanced. The presence of Halffter as compositor becomes more evident in the Second Part.

**Keywords:** *Atlántida*; Second Spanish Republic; Spanish Civil War; America; Inspiration.

## UN LARGO ITINERARIO

“*Veus eixa mar?*”, comenta un personaje a un jovencito marinero náufrago: donde ahora ves ese extenso mar Atlántico, ahora calmo pero sabedor de fuertes tempestades y enormes olas... allí está la Atlántida sumergida. En su tiempo era un bello jardín con músicas de pájaros y cánticos virginales cuyo rey era el poderoso Atlas, y donde vivían sus siete hijas, las Hespérides, que hoy vemos como una constelación en las noches claras. Sus pobladores, los enormes atlantes, desafiantes y movidos por desmedida ambición, llegaron a poner en duda el poder y las advertencias de Dios, por lo que el mar sepultó esas tierras tras poderoso cataclismo. Hércules, impulsado por designio divino, rescató del gran incendio a la reina Pirene que muy pronto habría de morir dejando a sus Pirineos como mausoleo. También fundó Barcelona, destruyó a los monstruos que asolaban la tierra, llegó a la antigua Gades, y finalmente rompió el muro montañoso que unía África a Europa dando paso al mar. En este cataclismo desaparecería la Atlántida, mientras que el Altísimo protege a la vecina España, responsable del nacimiento de un nuevo mundo al que habría de llegar Colón, su “mensajero”.

Esta historia que sintetizamos atrajo sin duda la atención de Falla y le llevó a recordar sus años de niñez en Cádiz en el último cuarto del siglo XIX, tan marcados por las historias míticas de la Atlántida. Falla nació el mismo año en el que Verdaguer culminó su libro, y al cumplir ambos –el músico y el libro– los cincuenta años en 1926, el tema de Atlántida<sup>1</sup> iba a adquirir actualidad debido a un creciente interés por la arqueología, con estudios, escritos teóricos y grandes descubrimientos. Estos intereses fueron el preludio de casi veinte años de trabajo para el compositor. Y, a pesar del desorden, los manuscritos son muy ricos y dicen mucho más de lo que conocemos hoy ante la carencia de nuevos estudios sistemáticos. Lamentablemente los trabajos de Budwig –por intereses extraños– no continuaron. Hay sumergidas en esas carpetas músicas muy íntimas, muy intensas, de corte camerístico, de coros transparentes –que rememoran a Victoria– ya elaborados y presentes en la versión actual; música de primera mano de Falla<sup>2</sup>.

Si hay una historia de *Atlántida* de Falla–Halffter, también existe una pequeña pero sustancial serie de estudios que se le han dedicado, sobre todo a partir del momento en que dejó

<sup>1</sup> El tema de la Atlántida parecía estar de moda, y también la figura de Colón. En *El Sol* del 6 de mayo de 1927, junto a un artículo de Roque Guinart sobre “Los juegos florales de La Atlántida”, se incluía una noticia sobre una escuadrilla aérea española que salió de Barcelona: “La Atlántida en vuelo para Melilla”.

<sup>2</sup> Este texto es producto de una síntesis de las notas elaboradas durante varios años de trabajo con el objetivo de realizar una exposición como base para nuevos estudios sobre el tema *Atlántida* de Falla en la Universidad Internacional de Andalucía que nunca tuvo lugar. Son solo apuntes de trabajo que quizá sean de utilidad para avanzar en este difícil periplo de *Atlántida* de Falla. Lamentablemente no existen posibilidades de realizar trabajos de largo aliento y el tema Falla ha quedado muy limitado a las voluntades personales.

de ser *Atlántida* de Falla; y en este sentido hay que destacar las reflexiones sistemáticas de Enrique Franco en “La grande avventura di *Atlántida*”<sup>3</sup>, primera visión clara sobre el comienzo de los trabajos de Falla, con citas extraídas de su correspondencia; luego la tesis doctoral de Andrew Budwig y su esencial artículo “Una metodología para el estudio de la *Atlántida* de Manuel de Falla”<sup>4</sup>, y también “The rebirth of *Atlántida*: Preparing the Way for a New Edition”<sup>5</sup>. También sobre la partitura, aunque con objetivos de interpretación y no de edición, trabajaron Edmon Colomer para su grabación con la JONDE y Josep Pons para la versión escénica que realizó La Fura dels Baus en Granada en 1996. Finalmente, en 2008 se editó en Granada, por parte del Archivo Manuel de Falla, un catálogo (con textos de José Vallejo Prieto y del autor de este artículo) que acompañaba la exposición de los materiales que el arquitecto José María García de Paredes preparó para una escenografía de *Atlántida*<sup>6</sup>.

## LOS PRIMEROS PASOS

Algo fatigado de viajes y homenajes, aunque ya en casa —era junio de 1927—, Manuel de Falla lee con atención en plena primavera granadina un artículo que aparece el día 9 de ese mes en el diario madrileño *El Sol*<sup>7</sup> en el que se relacionan los nombres de Frederic Mistral, viejo conocido de Falla, Lamartine y Jacinto Verdaguer. La noticia daba cuenta de un homenaje al escritor catalán con motivo del cincuenta aniversario del premio recibido en los Juegos Florales de Barcelona en 1877, y transcribía un fragmento del libro galardonado; posiblemente era la primera vez que Falla leía fragmentos de *La Atlántida*.

El músico tenía entonces en mente algo no muy alejado de ello, la historia de Cristóbal Colón<sup>8</sup>, ya que su amigo el pintor Josep María Sert le había propuesto trabajar sobre el libreto de

<sup>3</sup> En Mila, Massimo (ed.), *Manuel de Falla*, Milán, Ricordi, [1962].

<sup>4</sup> En *Revista de Musicología*, vol. V, n.º 1, 1982, pp. 155-159.

<sup>5</sup> Presentado en Venecia en 1987 y editado por Paolo Pinamonti en Olschki, Leo S., *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, Florencia, col. “Quaderni della Rivista italiana di Musicologia”, n.º 21, 1989, pp. 189-207.

<sup>6</sup> Mucho aportan además diversos trabajos de ámbito más general de los últimos años, como los de Michael Christoforidis, Yvan Nommick y Elena Torres.

<sup>7</sup> *El Sol*, 9-VI-27: “Ante un Homenaje. Jacinto Verdaguer”, artículo sin firma que subraya la importancia del poema *La Atlántida* para España, y encabezado por un fragmento del mismo con su traducción. Los recortes de prensa que guardaba Falla desvelan sus intereses.

<sup>8</sup> Falla guardaba numerosos recortes de prensa, entre ellos la primera parte de un artículo sobre “La catalanidad de Colón” publicado en *El Sol*, 25-VI-27. En la misma página aparecía la noticia del éxito del concierto dirigido por el músico en Londres con la presentación del *Concerto*, el *Retablo* y otras obras. Por otro lado, en agosto de ese año Falla pide a Melquíades Almagro varios libros que había leído en su niñez y juventud (Duque de Rivas, Cristóbal Colón...).

una pantomima que estaba escribiendo Paul Claudel sobre el marino, que él pondría en escena en el marco de la Exposición Hispano-Americana de Sevilla y en el mismo Patio de los Naranjos del Alcázar, a sugerencia de la Casa Real. Pero Claudel, en lugar del “drama mímico” previsto, realizó “una obra magnífica” según Sert, aunque “impracticable”, y el proyecto quedó descartado en la parte española, aunque Darius Milhaud lo trabajó musicalmente para ser editado en 1930.

Entretanto, Falla buscaba otras posibilidades. Había que darse prisa –con lo que fuera– para llegar con algo a la Exposición. Joan Gisbert, desde Barcelona, le había hablado de *La Atlántida* de Verdaguer –allí también estaba Colón–, sugiriendo que le pusiese música. Así que, una vez despejado el asunto Claudel, Falla pide a Gisbert<sup>9</sup> un ejemplar del libro, que su solícito amigo le hace llegar en octubre en “bella y curiosa edición”<sup>10</sup>. Sobre la marcha, Falla escribe a Sert a mediados de noviembre<sup>11</sup>:

He encontrado como solución única hacer una especie de Oratorio basado en la admirable *Atlántida* de Verdaguer. Si esto, como supongo y vivamente deseo, le interesa a Ud. veo fácil hallar la manera de hacerlo representable escénicamente, y por esto le ruego me conteste lo antes posible con el fin de poder enviar un proyecto de escenificación. Desde luego se ha de tratar de una obra corta, dada, repito, la premura del tiempo<sup>12</sup>.

Sert responde entusiasmado con la idea, y muy posiblemente –en carta que desconocemos, fechada el 11 de enero de 1928– el músico le comunica por fin el comienzo de los trabajos musicales de *Atlántida*<sup>13</sup>. Un par de testimonios de esos primeros días de 1928 aclaran aún más el

<sup>9</sup> Carta del 6-X-27 a Gisbert: “un nuevo encargo, querido don Juan, por ser cosa que me urge, y es que me mande un ejemplar de la *Atlántida* de Verdaguer. Si, como creo, existe edición en catalán con la traducción castellana, sería lo mejor”. Archivo Manuel de Falla [AMF], sign.: 7050/1-036.

<sup>10</sup> Verdaguer, Jacint, *La Atlántida*, con la traducción castellana de Melcior de Palau, Barcelona, Estampa de Jaume Jepús, 1978. En el Archivo Manuel de Falla se conserva un ejemplar de 1886 con numerosas anotaciones de Falla (R. 2687). Hay una primera selección de los versos y estrofas que utilizaría, enumerando las de mayor interés con algunas anotaciones complementarias. Y, a pesar de que en un principio selecciona unas catorce estrofas del episodio inicial del libro, pronto las desestima, comenzando directamente con “*Vens eixa mar*” del Canto Primero.

<sup>11</sup> Se trata de un borrador del 16-XI-27. AMF, sign.: 7619/2-003.

<sup>12</sup> El diálogo Falla-Sert es fundamental en todo el proceso, a pesar de las lagunas existentes en la documentación. Por el momento no disponemos de los originales del músico, y además muchas de las cartas de Sert carecen de fecha, aunque Falla anotaba en ellas la de su respuesta. Naturalmente, la conocida carta de Falla a Sert de 1928 es una referencia inicial fundamental, ya que Falla especifica algunas de las secuencias de las escenas y/o las modificaciones al texto establecido por Verdaguer.

<sup>13</sup> Lo confirma la carta del 24-I-1928 a Wanda Landowska: “Pensez que c’est seulement depuis quelques jours qu’il m’a été possible de commencer *réellement* un nouvel ouvrage, et cela malgré l’illusion de me remettre au travail depuis la fin du printemps dernier!”. AMF, sign.: 7171-061.

comienzo de los trabajos de composición. El primero es una carta a Joan Gisbert (14-II-28): “¡AL FIN!, desde hace cosa de mes y medio estoy componiendo, y, gracias a Dios, con mucho fruto, así es que aprovecho todo lo posible con el fin de no romper el hilo... Ya hablaremos en París!”<sup>14</sup>. El segundo, días después, en carta a Sert (17-II-1928): “No extrañe Ud. mi silencio. Es que estoy trabajando cuanto puedo para poderle hacer oír en París una buena parte –al menos– del Prólogo. Allí hablaremos de todo y le llevaré el plan completo”<sup>15</sup>. Una semana más tarde Falla viaja a París, ya que a partir del día 7 de marzo hay varios conciertos con obras suyas; el 19 tiene lugar el Festival Falla en la Salle Pleyel.

El tema seguía pues centrado en Colón, pero –a pesar de que Verdaguer no dedica gran atención a la epopeya de América– la dimensión espectacular de *La Atlántida* y sus posibilidades de desarrollo iban a interesar cada vez más al compositor. Con poco tiempo por delante, recurre a las fuentes documentales que tiene más a mano, como por ejemplo la *Historia General* de Lafuente, o un par de revistas de 1892 con tema colombino que le envió Ángel Barrios, a la vez que consulta a librerías y amigos. Paralelamente lleva adelante gestiones con los herederos de Verdaguer, a quienes informa que “se trata de una especie de libreto hecho por mí y basado en algunos episodios del poema”, a la vez que recomienda discreción, ya que no quería que se relacionase su proyecto con el colombino que Milhaud estaba finalmente elaborando para Claudel y que tenía también como colaborador a Sert<sup>16</sup>.

“Yo veo los cuadros cuando compongo la música”, escribía Falla a Sert en 1928. Las impresiones visuales, sensoriales, de percepción de paisaje o entornos, están muy presentes en la definición de aspectos musicales de la obra de Falla. Recordemos su primera visita a Granada con María Lejárraga. Mas tarde, con motivo de un viaje a Siena en septiembre de 1928, por ejemplo, le conmovieron las vidrieras de antiguas iglesias: “Mis recientes visitas a viejas catedrales allí en Italia –dirá Falla a su amigo Sert en la famosa carta de 1928– han sido de consecuencias definitivas en la revelación de lo que hasta entonces solo veía aproximadamente y como en oculta aspiración” para la parte visual de *Atlántida*.

---

<sup>14</sup> AMF, sign.: 7050/1-040.

<sup>15</sup> AMF, sign.: 7619/2-004. A vuelta de correo –sin fecha– Sert dice: “Encantado querido Falla con la nueva que me da”, y en el reverso Falla anota extractando de la muy usada *Historia General* de Lafuente: “Del Empíreo descenden claras armonías de trompetas y como ecos profundos de campanas. Voces angélicas: *Sanctus, Sanctus, Sanctus*”, y otros párrafos que utiliza en la carta que escribirá a Sert algo más tarde describiendo la obra.

<sup>16</sup> A comienzos de 1930 va a recibir la partitura del *Christophe Colomb* de Milhaud, con dedicatoria del músico francés.

El 10 de noviembre de 1928 Falla escribe a Sert una carta sustancial sobre una primera visión completa de la obra, en la que considera indispensable un encuentro para poder trabajar juntos y cambiar impresiones sobre las intenciones escénicas, a la vez que desea hacerle oír lo que lleva hecho, “que es bastante, aunque aún me queda muchísimo trabajo por realizar; pero, en fin, lo esencial está ya asegurado, gracias a Dios...”<sup>17</sup>. Y le sugiere que, de no ser posible antes, “Enero es el mejor momento de Granada!”. El horizonte del estreno se perfila para “no antes de marzo de 1930”. Falla “ve” las escenas cuando las define musicalmente, tiene “intenciones escénicas”, y propone a Sert trabajar sobre la reciente edición de Llibreria Catalònia de 1928<sup>18</sup>, señalando alguna “variante” que considera necesaria al texto *Rei n'era Atlas*.

La idea inicial de la obra propone un Prólogo, que se acerca mucho –en el texto– al de la versión final y definitiva de Falla<sup>19</sup>, y dos partes. La primera parte incluiría el “Incendio de los Pirineos”, sigue “Gades”, con la rada gaditana al fondo (“muchas naves rojas o negras, largas o redondas (ventrudas)”, con el monstruo tricéfalo Gerión (*La Divina Comedia* de Dante: *Inf. XVII*) que aparece en primer plano postrado ante Hércules (Alcides). En “El jardín de las Hespérides”, los cantos de las Pléyades y Hércules que coge su rama cimera de naranjo; la escena siguiente presenta el enorme y rocoso “Templo de Neptuno” con Atlantes y Titanes que, en medio del “retemblor de la tierra” y ante el clamor de las Hespérides: “*Ay! Lo guerrer que'l pare preveia, veus aquí*”, se preparan para luchar contra Hércules que se abre paso victorioso entre ellos para, camino de Gades, plantar “allí el retoño del naranjo”.

En “Calpe” (*Fretum Herculeum*) Alcides rompe a golpes la sierra dejando paso al mar. Se oye “La Palabra Divina” (Arcángel y coro) que pone en marcha el último de los trabajos de Hércules, “*Gibraltar obert*” (ya pide un narrador). La Atlántida se hunde, los Atlantes “forman ciclópea torre” para escalar al cielo, y el castillo humano se derrumba, el Arcángel regresa a los cielos y Hércules levanta sus dos columnas con la inscripción: *Non Plus Ultra*.

En la segunda y última parte, introduce la figura de “El Peregrino”, de tema colombino. Las “Voces del Empíreo” claman: “*Christoferens*”, y el Coro profético canta el texto latino de Medea de la famosa “profecía de Séneca”. Colón (como ocurrió con Hércules) es “mensajero del Altísimo”. Sigue el “*Somni d'Isabel*”, romance para el que señala una voz de niño. “La noche suprema”: sobre

<sup>17</sup> AMF, sign.: 7619/2-007.

<sup>18</sup> Verdaguer, Jacinto, *L'Atlántida*, vol. 1 de *Obres Completes de Mossén Jacinto Verdaguer*, Barcelona, Llibrería Catalònia, 1928. Falla anota en este ejemplar que guarda el Archivo Manuel de Falla, junto al texto del *Somni d'Isabel*, algunas ideas para su puesta en música, tema al que vuelve años más tarde.

<sup>19</sup> Diez estrofas seleccionadas del cuadro primero del poema, tal como quedan en la versión definitiva y una, “Tú sola, hermosa Gades” –del episodio “La torre de los titanes”–, que finalmente no incluye.

una imagen de Colón escrutando el horizonte, con “Coro místico” sobre textos bíblicos<sup>20</sup> y también el himno *Ave Maris Stella* y “Voces proféticas”<sup>21</sup>. La escena del “descubrimiento” con que se cierra la obra muestra la imagen de la Catedral Hispánica, con las “voces del Empíreo” –“voces de la tierra”– que entonan el *Hosanna in excelsis. Benedictus*.

En casi toda esta segunda parte –salvo en el “Sueño de Isabel”– usa el latín en los manuscritos. No estaba aún prevista la *Salve* en castellano, en la que piensa al leer poco después las *Cartas* de Colón. Las previsiones de Falla y Sert miraban entonces a las próximas exposiciones de Sevilla y Barcelona; participaría el Orfeo Català con Lluís Millet, y nada podría tener lugar antes de marzo de 1930.

Hacia finales de noviembre de 1928 Falla hace oír al piano en el carmen de la Antequeruela algunos de sus trabajos de composición a su gran amigo Matos –hecho absolutamente inusual, por cierto–. Matos queda impresionado con lo que considera “una obra sobrehumana”. Durante esa no muy larga “sesión crepuscular”, Falla le hace conocer sus ideas musicales sobre “el himno a España, la presentación del héroe y el romance del anillo”, que era como identificaba Matos el *Somni d’Isabel*<sup>22</sup>, es decir, una secuencia que abarca aspectos del prólogo, de la primera parte de la obra y del final de la misma.

La fecha más temprana que aparece anotada en las partituras es “29-XII-1928” y corresponde a una primera versión de conjunto del prólogo<sup>23</sup>. Los trabajos de la primera etapa, hasta 1929, están marcados por la prisa que determinaban las representaciones programadas en Sevilla y en Barcelona. Hay varios manuscritos musicales que parecen ser de esta primera etapa: bocetos en los que se desarrolla de manera elemental casi todo el prólogo, alguna escena de Hércules (posiblemente su llegada a Gades) y el romance del “Sueño de Isabel”<sup>24</sup>, además de algún

<sup>20</sup> *Salmo 115* e *Isaías* III.6 y XII.2.

<sup>21</sup> Que entonan Is. LX.8 (texto que usa luego para “Las Carabelas”) y el ya citado Is. LX.9.

<sup>22</sup> Comentarios de Leopoldo Matos en carta a Falla del 24-XI-1928, en la que lamenta “la brusca interrupción de la sesión”, que seguramente había tenido lugar pocos días antes. AMF, sign.: 7263/1-092.

<sup>23</sup> El manuscrito B1 (que presenta los compases de introducción instrumental del prólogo) aparece encabezado: “*Atlántida*/ (comienzo)/ 29-XII-28”, que hace pensar en principio en la fecha de inicio de los trabajos de composición, pero en realidad parece referirse a una primera revisión de la serie, algo antes de emprender el trabajo en el “Incendio de los Pirineos”. Es la fecha más temprana que aparece en los manuscritos de *Atlántida*, pero no hay duda de que los trabajos de composición –a juzgar por lo que el propio Falla dice en su correspondencia– se iniciaron al menos casi un año antes, posiblemente en los primeros días de ese 1928.

<sup>24</sup> Para el romance del “Sueño de Isabel”, copia en A98v el romance para voz y vihuela “Ya cabalga Calainos” (Romance viejo de “Silva de Sirenas” de Enríquez de Valderrábano, 1547, en Pedrell: *Cancionero*, t. III, p. 118), al que siguen una serie de primeros apuntes melódicos para distintos momentos

trabajo sobre temas religiosos. De todos modos es difícil determinar con precisión el momento en que fueron escritas las diferentes etapas, salvo –como ya se ha dicho– si el origen del papel –o la fecha– lo sugieren. La mayor parte de las fechas anotadas corresponden al momento en el que el compositor revisaba un tema o procedía a un ordenamiento del mismo, es decir, preparaba un borrador más claro, desarrollado, señalado a veces como “casi definitivo”. En estos casos cruza el pasaje o la página con lápiz de color, y a veces anota “definitivo”, o si se trata de más de una versión subraya “la mejor”.

Hay páginas en las que hay ejemplos o ideas que copia de alguna fuente y sobre ellas ensayos para preparar un pasaje; y en el momento en que trabaja sobre ello anota “mío” y una fecha, seguramente para tenerlo claro ante una revisión próxima. El segundo y último ordenamiento temático será de la época de Argentina.

Además del sello de numeración que Germán de Falla dio a los manuscritos dividiéndolos en cuatro series (A, B, C y uno numerado G), muchos de ellos llevan un encabezamiento, con lápiz de color, de mano del propio Falla y que obedecen a ordenamientos temáticos realizados en Argentina en función del desarrollo de los trabajos.

### TRES PARTES, Y EXTENSAS...

Después de la primera visión de conjunto, Sert visita a Falla en Granada hacia finales de mayo de 1929 y coinciden en que no hay urgencia por estrenar, ya que las nuevas proporciones de la obra exigen trabajar con calma. Entonces sugiere para el acontecimiento dos escenarios, como comunica Sert a Matos: “quiere que, de ser posible, se haga el estreno en la magnífica ‘pedrera’

---

del *Somni* y una “Preparación p<sup>a</sup> la entrada de Romance”. En un posterior ordenamiento encabeza esta página como “Romances clásicos. Ejemplos”. Esta página, que tiene apariencia de primeros trabajos, tiene continuidad en A92, que llama “romance 1bis”, que presenta ya bastante desarrollado el comienzo (en A51v hay un breve apunte en una página que utiliza luego para otro tema). Siguen A60v (“Romance 2”), A91 (“Romance 3”) que, como varias de estas páginas en las que se desarrolla fundamentalmente el trabajo melódico, tienen agregados posteriores para la orquestación. En esta desarrolla el interludio que precede a “*Terra enfora*”. En C26v, continúa el interludio anterior, con dos agregados posteriores, esta vez fechados “8-9-33”, y dedicados al episodio “*Aqueix Colom*” en el que la reina da al “mensajero de Dios” sus joyas. También en este folio escribe la estrofa de comentario para coro femenino no incluida hasta entonces: “*El sol ensems*” (con trabajo musical melódico en otro folio, A49v, este sin fecha). Finalmente en C29 (“Romance 4”) hay anotaciones para los momentos orquestales del comienzo y del final del romance, y anota una “Canción de Granada”, melodía muy cercana a la que utiliza para el párrafo “*Terra enfora*” (ver también anotación en su edición del Reinach, p. 82).

de Tarragona (para la primera parte) y en la iglesia del Monasterio de Poblet para la segunda, preparando los medios de trasladar al público de un sitio al otro”<sup>25</sup>.

En agosto de 1929 Sert comunica a Falla –al parecer es la primera vez que lo hace– que ya trabaja para *Atlántida*, aunque poco sabemos de sus bocetos. El músico ha retomado en esos momentos “el Incendio de los Pirineos pues como creo le dije –escribe a Sert–<sup>26</sup>, me he decidido al fin a hacerlo”. Y le comunica una nueva idea sobre el conjunto de la obra: el Incendio “formará con el Prólogo la primera sección de la obra que ahora tendrá tres partes”, y serán extensas<sup>27</sup>.

Un nuevo impulso y escribe con entusiasmo a Matos en el último día del año: “aprovechando hasta las horas de insomnio, Atlas, Hércules, Pirene y Columbus me acompañan diariamente, y gracias a Dios, raro es el rato que les dedico que no resulta fructífero. ¡Cuántas ganas tengo de hacerte oír nuevos episodios, entre ellos el Incendio de los Pirineos y el Canto a Barcelona!<sup>28</sup> Ahora tendrá la obra tres partes, más el Prólogo, y ocupará por lo tanto un programa completo”<sup>29</sup>.

El tema de Colón reunía la dimensión americana, su presencia en el texto de Verdaguer y su carácter de “mensajero del Altísimo”, y en este sentido Falla va a profundizar en su carácter

<sup>25</sup> A Leopoldo Matos, 20-VI-1929 (AMF, sign.: 7264-026). En octubre de 1930 Sert –desconocemos esta carta– actualiza una idea sobre el Monasterio de Poblet que entusiasma al músico, quien le pide “por Dios, silencio absoluto respecto al *procedimiento* escénico!, cada día me parece más admirable”. ¿Se trataba de los cristales para las proyecciones que iban a dibujar juntos después de una visita al monasterio catalán? (véase comentario de Sert en carta del 4-VI-1931. AMF, sign.: 7619/2-027).

<sup>26</sup> 10-X-1929. AMF, sign.: 7619/2-014.

<sup>27</sup> Este episodio es uno de los ejemplos de la discontinuidad de los trabajos en *Atlántida*. “El Incendio de los Pirineos” casi no existía en los pentagramas en el momento de su carta-proyecto de 1928. Meses más tarde comenta a Matos (1-III-29): “Al fin he decidido incendiar los Pirineos”, pero otros temas impiden la tarea y la apelación a la “falta de tiempo” comenzará a ser un lugar común en sus cartas. Al parecer a fines de marzo de 1929 retorna a ello: “La *Atlántida*, con todos los ‘jaleos’ que te he dicho está en plena huelga; pero espero reanudar el trabajo tal vez mañana mismo, y seguir incendiando los Pirineos” (30-III-1929). Con relación a este episodio hay una serie de borradores de estudio de esta parte (papel de 14 pautas) y dos de ellos llevan fechas “dic. 1931” y “marzo 1932” (C22v y C15v, Budwig habla de “B15v” quizá por error). Hay un último borrador con reducción de orquesta llamado “Pirineos”, con numeración del propio Falla de 1 a 15 (entre f. C30-7, 4-7, 7v, 8-9, 9v, 10-13) que incluyen notas en borrador para “Incendio”, “Aria Pirene” (C4-10) y “Cântic a Barcino”, con muchas indicaciones para la orquestación definitiva. En C33/34 y A107 se describe el incendio proyectando las voces bajas hacia las agudas, “*rost avall... i la fumera i flames*”. En ms. C15, A107 y C33 del “Incendio de los Pirineos” presta atención a la descripción de las llamas.

<sup>28</sup> Estas escenas, junto al lamento y muerte de Pirene, constituirán luego la primera parte de la obra.

<sup>29</sup> AMF, sign.: 7265/2-054.

religioso. En un diálogo epistolar que mantiene con R. García Carrasco (30-I-1929), este le habla desde Guadix de las relaciones del *Libro de las Profecías* de Colón con textos bíblicos, y Falla orienta sus estudios en esta dirección, hasta el punto de que guarda esa carta en un ejemplar de la Biblia. La unión entre el final del *Somni* y Colón y sus compañeros, guiados por una estrella, la hace por medio de un coro en latín, el primero que introduce en la obra, sobre un texto bíblico de Isaías (13:6). Esta palabra del Señor es anunciada con “voz natural” y lejana de niños. También el viaje de las carabelas (que vuelan) se inicia con un texto de Isaías (60:8 “*Qui sunt... columbae*”) musicalizado en A64v, que al parecer quita en el ordenamiento final. Continúa en A68 y en A66 escribe “Columbae a la vuelta”.

De finales de 1929 encontramos en el manuscrito C16 (16-XII-1929) músicas para lo que sería la parte final de la obra: “Himno religioso. *Hosanna in excelsis. Benedictus*” con referencia a Mateo 21:9, que Falla toma de *La Vita Nuova* de Dante (AMF, pp. 185-6), para coro de niños, mujeres y hombres. Vuelve a este manuscrito al año siguiente con la anotación “Mío 29-9-30”.

## METÁFORAS DE LA CRISIS

La caída de Primo de Rivera enciende el ánimo progresista de Falla, dando lugar, junto a algunas ilusiones, a años de fuertes crisis. “Ahora sí que me gustaría hallarme en Madrid! Aquí mismo, y por lo que me llega a este rincón, el momento es de un interés casi desconocido por lo olvidado a fuerza de creerlo irremediable”, escribe a Salazar a fines de enero de 1930. La correspondencia con Salazar suele presentar interesantes intercambios de ideas y manifestaciones que, precisamente basadas en la amistad, no son del estilo de “la consabida y antipática agua de rosas”. Las ideas –por parte de Falla en particular– se expresan con rotundidad: “¿Es que se ha vuelto usted loco? –pregunta a Salazar unos días después–. De otro modo no podría explicarme la frescura con que me habla usted contra la moral cristiana sabiendo mi modo de pensar y de sentir. Para mí, la moral cristiana es la *única verdad* que en moral existe”.

Y este es el otro gran tema. Desde la perspectiva de Manuel de Falla, y seguramente de otros de su generación, incluso Ortega o Fernando de los Ríos, la década de los años treinta, con las dificultades surgidas de la necesidad de construir un nuevo estado, es sumamente problemática desde sus comienzos. Así, *Atlántida*, que pretendía evocar una España gloriosa, pasará a representar también la metáfora de la crisis.

Antes de ponerse a trabajar en cada fragmento o episodio, Falla estudia el tema de que trata: la cultura griega y su música y teatro, las cuestiones americanas, las antiguas culturas de la tierra de Gades, los textos sagrados, cancioneros antiguos, etc.<sup>30</sup>. Pero también recurre a

<sup>30</sup> Budwig piensa que gran parte de 1930 la pasó estudiando materiales literarios y musicales para *Atlántida*, dedicando atención a Hércules, Pirene o las Pléyades (Budwig, Andrew, *Manuel de Falla's Atlántida*:

experiencias sensoriales, como escuchar sonidos del mar o recoger impresiones de obras plásticas diversas. Ante la perspectiva de seguir los trabajos con más calma, Falla se propone, según comenta a Matos, ir a Marruecos unos pocos días “para ver el Atlas y oír aquella música”, aunque luego abandona la idea. Pero sí irá a Cádiz a escuchar los sonidos del mar en 1930. La antigua Gades le esperaba desde hacía tiempo, y allí se dirige a comienzos de diciembre para recuperar los viejos recuerdos míticos de su niñez. Por las tardes baja a la playa a reconocer y anotar sonidos del mar. Por fin va a la isleta de Sancti Petri, acompañado de algunos amigos, donde se supone estaba el antiguo templo de Hércules. Cuenta José M.<sup>a</sup> Pemán que un marinero les ayudó a desembarcar del bote en el que llegaban –como se ve en una difundida foto– y que Falla, “pequeño, asustadizo”, le preguntó si podría con él. El San Cristobalón, dice Pemán aludiendo al marinero, que sin duda le reconoció, dijo entonces con su finura bética: “Con Wagner sí podría..., no sé si podré con usted...”.

Días después, desde Granada, escribía entusiasmado a Ansermet que habían encontrado los supuestos restos del famoso templo de Hércules en Cádiz: “Quant à l’Atlantida [...] Je viens précisément de rentrer à Grenade après avoir trouvé [?] les restes présumés du Temple d’Hercule à Cadiz. Très impressionnant! Ma santé (excellente –grâce à Dieu– pour le travail)”<sup>31</sup>.

También cuenta Pahissa en su estupenda biografía de Falla que llegaron “a Tarifa, a la punta de España más cercana al África, en el sitio más estrecho del Estrecho de Gibraltar. Suben al torreón histórico [...] De su alto véase el sol poniéndose entre los cercanos macizos de África y de Europa, como si fueran, realmente, las columnas que alzara Hércules para aguantar dos continentes. Los rayos del sol abriéndose entre las sombras que les dibujan las nubes, dan al espacio el imponente aspecto de un cielo bíblico. Todo es de una grandeza impresionante, de mitología, de leyenda, de lejana historia”<sup>32</sup>. En este mismo sentido de diálogo con el paisaje o el entorno, seguirán después las experiencias en Mallorca y lógicamente en el rincón americano de las sierras de Córdoba.

Las fuentes a las que recurre son muchísimas y felizmente se encuentran casi todas en su biblioteca personal. En lo que hace a mitología, música y teatro griegos, recurre entre otras a libros clásicos como *La música en la antigüedad* de Curt Sachs<sup>33</sup>, ejemplar que conserva anotaciones y referencias que remiten a otro clásico, *La musique grecque* de Théodore Reinach. También guarda

---

*an historical and analytical study*, Tesis doctoral, University of Chicago, 1984. En pp. 148-149 cita los folios relativos a ello).

<sup>31</sup> A Ansermet, Granada, 28-XII-1930. AMF, sign.: 6706-037.

<sup>32</sup> Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, nueva ed. ampliada, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 162.

<sup>33</sup> Barcelona, Buenos Aires, Ed. Labor, 1927 (AMF, R. 4122).

unas pequeñas fichas de papel con ensayos melódicos para el comienzo del aria de Pirene de febrero de 1931. Poco antes había copiado en uno de los manuscritos (C41) fragmentos de himnos griegos sobre los que elabora ideas, trabajando en ellas con fecha 18-VII-30.

El “texto [que Falla consideraba] definitivo” modifica algunos “detalles” del original de Verdaguer con la finalidad de unir la tradición helénica y la cristiana: el héroe griego evoca a Jehová y va a limpiar la tierra de monstruos, y define la música del momento en que Hércules se arrodilla ante el Dios “único”, y el de la muerte de las Pléyades: en efecto, en “novbre. 1930” fecha el manuscrito (A111) con la breve versión armonizada de la “Muerte de las Pléyades” (que se transformarán en estrellas ascendiendo gradualmente hacia “el cielo”), y el 28 de ese mismo mes revisa y da como “definitivo” el pasaje en que Hércules jura que el Dios de Tubal será el de sus retoños (canto y algunos compases de acompañamiento)<sup>34</sup>.

A pesar de los problemas de salud, el trabajo sigue su curso. Hacia mediados de marzo de 1931 Falla envía a Sert gran parte del texto definitivo de la obra, “hasta la terminación de la 2.ª parte”. El esfuerzo del músico en este sentido es considerable y no duda en estudiar catalán, de lo que deja testimonio en sus libros varios de Pompeu Fabra, particularmente los *Cursos* y el *Compendio de Gramàtica Catalana*<sup>35</sup>, que contienen numerosas anotaciones del compositor.

Tras la alegría por la instauración de la República siguen tiempos difíciles para Falla: la quema de las iglesias, problemas de salud... En 1932 observa cómo arde sin remedio la iglesia de San Nicolás en el Albaicín; su ilusión comienza a desmoronarse, y discute con el ministro y amigo Fernando de los Ríos sobre las injusticias que sufre el pueblo, el papel contradictorio de la Iglesia y sus propias convicciones cristianas. Para él, la tradición deja de residir en lo humano para tener solo validez en lo trascendente, y en este cambio conceptual *Atlántida* entrará en una etapa

<sup>34</sup> Esta página (B33) concluye con la melodía de la parte del Corifeo (“*Una ciutat...*”) que precede al “Cántico a Barcelona”, pieza ya diseñada un año antes. Es posible, por tanto, que muchos de estos borradores en que se desarrollan escenas de las Pléyades (o Hespérides), o de Hércules con Pirene, hubiesen sido escritas algún tiempo antes y que esta última fecha estuviese señalando nuevamente una revisión posterior.

<sup>35</sup> Barcelona, Llibreria Catalònia, 1929 (AMF, R. 1020). También de Pompeu Fabra: *Qüestions de Gramàtica Catalana*, segunda edición de la primera serie de *Converses Filològiques*, Barcelona, Editorial Regina, s.a. (fonética, diptongos, sílabas finales, en un marco de comparaciones entre la lengua catalana y la castellana) (AMF, R. 1024); *Gramàtica Catalana*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1926 (AMF, R. 1023); *Gramàtica Catalana. Curs Mitjà*, Barcelona, Edit. Pedagògica, 1923 (AMF, R. 1022). De Jeroni Marvà, *Exercicis de Gramàtica Catalana*, rev. de Pompeu Fabra, Barcelona, Barcino, 1928 y 1929 (AMF, R. 3677). De A. de Bofarull y A. Blanch, *Gramàtica de la Lengua Catalana*, Barcelona, Salvat, s.a. (AMF, R. 1021). Y de A. Serra i Baldó y Rossend Llatas, *Resum de Poètica Catalana. Mètrica i versificació*, Barcelona, Ed. Barcino, s.a. (AMF, 3701).

de diálogo con la realidad y de búsqueda profunda. Los hombres se rebelan contra Dios y, al igual que ocurre con los Atlantes, ello es un mal presagio.

En sus trabajos musicales de finales de 1931 hay constancia de estudios sobre obras de Monteverdi, tal como se deduce de los apuntes polifónicos que copia de la partitura de *Poppea*, y que trabaja para la “llegada de Alcides a Gades”. Hércules –guiado por el Dios cristiano– destruye con furia el muro del Estrecho que contiene el mar y este se traga la tierra mítica.

A finales de 1932 fecha algunos manuscritos referidos a la destrucción del mundo de los Atlantes, y del mismo año es la primera parte de su testamento. La fecha “11-XI-32” encabeza el folio B19 con la anotación: “Apuntes p<sup>a</sup> Fretum y Hundimiento” y aclara: “/mío”<sup>36</sup>.

Unas temporadas en Mallorca en 1933 y 1934 parecen alejar a don Manuel de sus problemas cotidianos y le tranquilizan. *Atlántida* vuelve a marchar, con altibajos de salud, viajes y otras complicaciones, a mediados de 1934. Esta vez las referencias son más colombinas y con mayor contenido religioso. Al año siguiente comenta a Matos que ya le puede dar a conocer la *Salve en el mar* que entonan Colón y sus marineros al avistar las nuevas tierras, y “es lo único que se cantará en castellano”, dice, y a Sert (2-VIII-1935): “tanto el verano pasado, como lo que va del presente, he trabajado y trabajo en ella. Cuando vengan ustedes conocerán, Dios mediante, muchas cosas nuevas; he añadido nuevas escenas a la última parte, entre ellas la partida de las carabelas y la *Salve en el mar*”<sup>37</sup>. Si es posible, en seis u ocho meses enviará música al Orfeo, y ante la propuesta de Sert de representar la obra en la Plaza del Rei en Barcelona: “sigo pensando que, para *presentar* por primera vez la obra, el Liceo, a *pesar de todo*, reúne condiciones hasta ahora inmejorables”. Luego sí se podría llevar a diferentes sitios abiertos.

En el folio C26v escribe texto para el final del *Somni d'Isabel* con fecha 8-IX-1935, y el 16 de marzo de 1936, en momentos en que se acentúa la conflictividad social, fecha en el folio A74 fragmentos para *El Somni* y *Les Caravelles*. Cuatro días más tarde escribe desde Granada a Melquíades Almagro: “¡Pensar que ya no volverá uno a ver el Carmen, la Merced, Santa María...! Es una inmensa pena que aumenta todavía la indignación sana que se siente por esos actos satánicos que tan fácilmente se hubiesen podido evitar”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Budwig señala que “el trabajo de Falla en *Atlántida* en este difícil periodo refleja su gran *desilusión* con la conducta destructiva de tantos españoles. Fue entonces que empezó a componer la sección intermedia de la parte 2 en la cual se describe la caída de los Atlantes blasfemos. El borrador para ‘La torre de Titans’, número modelado de la historia bíblica de Babel, no fue nunca completado dado que Falla dudaba en relatar la reconstrucción divina” (Budwig, A., *Manuel de Falla's Atlántida...*, pp. 164-165). Cita el ejemplo de B19. Ver también B10 y 11, B15, B18v y B45-47.

<sup>37</sup> AMF, sign.: 7619/2-039.

<sup>38</sup> AMF, sign.: 6691-036.

En agosto de 1936, ya comenzada la Guerra Civil, amplía la segunda parte de su testamento, y no deja de pregonar sobre todo a un criminal como Queipo de Llano sobre el divino evangelio, justicia, amor y misericordia. El asesinato de Federico García Lorca es un golpe definitivo a su maltrecha salud, ciertamente marcada por procesos psicosomáticos. América está en el horizonte y la triste realidad de la Guerra Civil y su desenlace la acercará más aún. El mundo parece hundirse...

## EL VIAJE A AMÉRICA

Cuando Falla desembarcó en el puerto de Buenos Aires, su carpeta con los papeles de *Atlántida* contenía aproximadamente dos tercios de la obra. Muy poco era lo que había podido avanzar en los años de la guerra española. A comienzos de 1942 consideraba que desde el año 36 no había podido trabajar más que unos seis meses en conjunto. En carta de enero de 1942 a Pedro Massa, consideraba la obra “ya realizada en su mayor parte, aunque” –agregaba– “añada usted a esto lo que he ido agregando a mi primer proyecto, a medida que progresaba mi trabajo, y que supone casi una duplicación”<sup>39</sup>.

En efecto, era difícil que Falla diese por definitiva una parte y, aunque en algunos casos anotaba en lápiz visible las palabras “vale”, o “definitivo”, al cabo de algún trabajo al que agregaba a veces la fecha, solía volver a él cuando lo aconsejaba su inspiración. Solo dio por terminado algo cuando había decidido, en 1944, estrenar una parte de la obra en Buenos Aires, pero el intento no pasó de la copia de los veintitrés folios del Prólogo y de un ordenamiento general.

Ensayar una cronología de los trabajos que realizó Falla en relación a *Atlántida* en su etapa argentina no es fácil. Tras haber revisado con detalle las diferentes fuentes que proceden de estos años, como es el gran volumen de correspondencia, los papeles musicales y algunas referencias bibliográficas al respecto, me queda la sensación de que sí hubo muchas horas de trabajo, a veces con temporadas de inactividad entre sí, aunque en muchos de esos casos don Manuel seguía el tema mentalmente, como se ha visto en algunos testimonios. Sin embargo, los folios de música que proceden de este periodo de casi siete años (incluida la copia autógrafa del Prólogo) pueden estimarse en torno a los 62, de los 202 conocidos<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Carta a Pedro Massa, 26-I-1942. AMF, sign.: 7257-003.

<sup>40</sup> En algunos casos el papel de marca argentina es identificable, aunque en el Archivo Manuel de Falla de una parte de los manuscritos, casi la mitad, solo hay copias fotográficas por estar los originales en Ricordi, Milán. Cuando hablamos de “folios” hay que distinguir entre el papel pautado en general de 35 x 27 cm, y también mitades de estos folios utilizados de forma autónoma por una o ambas caras, y además con variación en tipo y tamaño de papel. Hay muchas hojas de música partidas por la mitad, y a veces con anotaciones de muy distinto carácter en ambas caras. Budwig estableció los diferentes tipos de papel

Ya hemos hablado del interés de don Manuel por dar término a la *Atlántida* en Argentina. Por un lado porque la tranquilidad y la paz del paisaje cordobés eran propicios para poder dedicarse de lleno a trabajar en ello y, por el otro, porque esa tierra era una parte de América, y como tantas veces había señalado: ¿quién hubiese pensado que iba a dar término allá precisamente a la música de su descubrimiento? El mismo Verdaguer había hecho la travesía también en busca de una solución para su obra.

En aquella serranía reencontró su diálogo con el paisaje, o más bien a través de él con lo trascendente, ya que Falla no era paisajista. Así lo había experimentado en otras ocasiones, frente al Atlántico en Cádiz, y en Mallorca, donde había trabajado cara al Mediterráneo. Desde “las muy bellas y saludables sierras cordobesas” escribe a su amigo don Juan Viniestra en febrero de 1940 que, habiendo dado “feliz término y estrenado la suite *Homenajes*”<sup>41</sup>, ha de procurar ahora dar un empujón a la *Atlántida* en sus escenas de América, como ya hiciera en Mallorca con las mediterráneas.

## INSPIRACIÓN Y TRASCENDENCIA

Enrique Franco<sup>42</sup> habla de la gran ilusión de Falla, la de crear una música religiosa que tuviese como fundamento el ejemplo de los grandes polifonistas españoles, y a la vez los valores de la antigua monodia, y ello es lo que se ve expresado en distintas partes de *Atlántida*. Para Falla, este diálogo con el paisaje no estaba exento de contenido sobrenatural; la “Providencia de Dios” estaba allí presente y guiaría sus pasos. Su profunda religiosidad, su convencimiento de ser un simple intermediario, propiciaban además esta comunicación. Juan José Castro escribía algunos años después de su muerte:

Él mismo se sentía un simple intermediario. Él era un instrumento. Recibía para dar. Así entendía su misión. Y esperaba. Esperaba, siempre, sin impaciencia, el mensaje que laboriosamente recogía, y sobre él trabajaba duramente para transmitirnoslo pulcro, transparente y profundo. ¿No dijo

---

utilizados y su procedencia, quedando claro que los de fabricación argentina no podían haber sido escritos en otro lugar que allí, lo que no quiere decir que todo lo escrito en esa última etapa esté en ellos. Además de los papeles de música de industria argentina, o fechados en los años correspondientes a su estancia allí, don Manuel se ocupó constantemente de revisar la música escrita en España. Hay muchas señales de ello en anotaciones superpuestas con lápiz azul o rojo, con las que señalaba títulos o numeraba las páginas. En la correspondencia de Falla con el presidente de Ricordi Americana, Guido Valcarenghi, se señalan algunas de las características del papel de música que Falla quería, y que le enviaban, en especial en cuanto al número de pautas.

<sup>41</sup> Carta de Falla a Juan Viniestra, 10-II-1940. AMF, sign.: 7756-112.

<sup>42</sup> Franco, E., “La grande avventura di *Atlántida*”, p. 273.

acaso una vez que el tema de la Noche de América para su ópera *Atlántida*, tanto tiempo esperado, tan ansiado y tan esquivo, se le presentó aquí, en nuestra Córdoba, una noche estrellada, paseando cerca de su casita en [Villa] Carlos Paz? Sé que habrá murmurado, como hacía cuando en días de calor, al atardecer, una brisa fresca le acariciaba la cara: “se agradece... se agradece...”. Y de allí habrá ido a su mesa de trabajo a poner en papel pautado unos pequeños puntitos en lápiz. El mensaje ya está anotado. Él era un simple intermediario... ¿Entre quiénes? Este Mensajero Elegido lo sabía muy bien<sup>43</sup>.

Trabajar en esta obra era para don Manuel sinónimo no solo de salud, sino de vida. Era su gran objetivo, y más que ello: “Podría decir —escribe a Enrique Bullrich en 1946— que forma parte de mi vida y a tal punto que si llego a terminarla me va a faltar en ella algo y aún mucho”<sup>44</sup>.

Al margen de los comentarios y especulaciones sobre estos aspectos tan particulares que afectan a la creación, como es el carácter casi sobrenatural del fenómeno que conocemos como inspiración, y que nos llevaría a temas importantes —aunque alejados del propósito de este texto— como puede ser la perspectiva sagrada de “lo musical”, disponemos de dos fuentes básicas sobre los trabajos “atlantes” de don Manuel en Argentina. Son, por un lado, las menciones al tema en la correspondencia, y por otro los mismos papeles de música a que ya hemos hecho referencia.

Casi todas las biografías, las vidas de músicos, han mostrado una tendencia y una influencia —quizá inconsciente— en relación a las “vidas de santos”. Niños prodigio, manifestaciones de predestinación, alejamiento de lo terrenal, intermediarios entre lo humano y lo divino, etc., suelen ser parte del anecdotario de estas vidas. Aunque no con tanta intensidad, algunas biografías de Falla (como las de muchos otros grandes músicos) caen en estas tentaciones. Ya lo hemos visto por otro lado en varios de sus “retratos”<sup>45</sup>: los símiles con un *frailecico*, o con San Juan de la Cruz, y otras referencias a imaginería religiosa, incrementadas en la iconografía del franquismo que lo mostraba como alguien alejado de lo humano (contrariamente a lo que fue) y envejecido prematuramente. Descripciones a veces muy alejadas de lo que parece haber sido este hombre, de ideas tan claras, de preocupaciones tan humanas, de vocación —su profesión la favorecía— sacerdotal en cuanto a las esencias, muy fuerte en su carácter, en sus convicciones sociales, incluso republicanas, y con una concepción de su papel como cristiano que le llevó a enfrentarse con ambos sectores en los conflictos durante la República, y muy especialmente con los conservadores; de ahí su exilio.

Todo esto no quiere decir que un creyente como don Manuel no aceptase como un don divino el beneficio de la inspiración, del mismo modo que aceptaba como tal decisión sus etapas

<sup>43</sup> En Arizaga, Rodolfo, *Juan José Castro*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 40.

<sup>44</sup> Carta del 22-VI-1946. AMF, sign.: 7803-010.

<sup>45</sup> Persia, Jorge de, “Las otras imágenes”, en *Iconografía. Manuel de Falla 1876-1946. La imagen de un músico*, ed. e intr. de Javier Suárez-Pajares, Madrid, SGAE, 1995, pp. 39-51.

de enfermedad e inactividad. El mismo Pahissa cuenta aquello de que “una noche sintió pasar a su lado el soplo de la inspiración; púsose al trabajo, y al día siguiente dijo a su buen amigo, el doctor Carlos Quiroga Losada: contento estoy, he escrito la entrada de Hércules en el jardín de las Hespérides”<sup>46</sup>.

Las noches parecían ser su ámbito preferido de trabajo: “El atardecer era la primera hora de Falla, ya que se ha vuelto nocturna su vida”, escribía Ramón Gómez de la Serna<sup>47</sup>; aunque ya lo había sido desde mucho antes, en tiempos en que trabajó una temporada larga en Barcelona en detalles de sus *Noches*, antes del estreno, según nos cuenta María Lejárraga.

### LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

Sobre el papel vemos que, al margen de estos soplos de inspiración, el trabajo de don Manuel tenía diversos puntos muy concretos de referencia. El tema de América fue de los primeros que llamó su atención cuando comenzaron los trabajos en esas tierras. Hay en este sentido entre los papeles de música una referencia básica: los apuntes basados en *La musique des Incas et ses survivances* de Raoul y Margueritte d’Harcourt, libro editado en París en 1925. Hay dentro de este libro –actualmente en su biblioteca– una hoja llena de anotaciones, una especie de índice con los temas de interés contenidos en el mismo, unos más señalados que otros, a lo que Falla agrega unas escalas relacionadas con instrumentos musicales. En relación con lo americano hay entre los manuscritos de *Atlántida* dos folios (n.º A99 y C17v, papel de sello francés) señalados por el compositor como *Incas 1* e *Incas 2*, en los que Falla anotó muchos de los temas musicales y escalas que le interesaron. Desconocemos el momento en que fueron hechas estas anotaciones. El tipo de papel las podría remontar a la época de España, aunque en el segundo de los folios, anota “casi mío, 13-2-1940”, en referencia a unos apuntes musicales relacionados con “Pájaros, arpegios y escalas en movimiento contrario. (Madera y cuerda)”, usados aparentemente para una revisión de una parte de “Las carabelas” que aparece en el mismo folio<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> En efecto, esta anécdota es cierta. Pahissa no estaba presente cuando ocurrió, pero la ha corroborado la hija de Carlos Quiroga, María Pilar, que fue con su padre aquella “inmensa noche cordobesa” a las cercanías del lago a saludar a don Manuel y María del Carmen, cosa que hacían muy a menudo. Cuando salió a recibirles, entusiasmado, dijo al Dr. Quiroga que acababa de completar esta escena de la entrada de Hércules.

<sup>47</sup> Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas. Retratos y biografías, II. Retratos completos (1941-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 663.

<sup>48</sup> Budwig señala que estos apuntes no fueron finalmente incorporados a la versión final de “Las carabelas”. Según el mismo autor, Falla hizo estas correcciones a la versión anterior del número teniendo en cuenta precisamente estos silbatos incas.

Los trabajos de *Atlántida* tenían una organización muy particular y algo caótica, vistos a distancia, ya que Falla pasaba de unos temas a otros, llevando un orden que obedecía a circunstancias diversas. No comenzaba y trabajaba una parte hasta dejarla terminada, sino que cambiaba muy a menudo dejando borradores que más adelante retomaba. Queda claro que en algún momento intentó una visión de conjunto después de su llegada a Argentina, organizando los materiales de acuerdo a su nueva visión de la obra, pues hay varios papeles de música utilizados como carpeta en que, a modo de portada, anota por ejemplo “Hércules y los Atlantes”, subrayado en rojo, y luego: “a) El Peregrino, b) *Somni d’Isabel*, c) Romance, d) Carabelas”, agregando en sitio visible: “Casi definitivo”. Otra de estas portadas (folios numerados por Germán de Falla como A69, f. 69 a 82) hace referencia a: “a) apuntes y ensayos para Romance y Peregrino. Id. p. coro Atlántida, b) (Idem para –tachado–) *Salve*”.

Algunas anotaciones musicales, como una frase inspirada en un *Agnus Dei* del siglo XV, y otros apuntes, son rematadas al pie de la página por estos versos de su antiguo amigo, el artista catalán Apeles Mestres: “*El sol se pon. S’adormen las montanyas y sas ombres estranyas (A. Mestres. Cants intims, pág. 33)*”.

En Argentina trabajó bastante con toda seguridad en la *Salve*, pues de esta etapa es la versión definitiva de la misma. Precisamente en esa portada Falla ha tachado “apuntes y ensayos para”, quedando sola y subrayada la palabra que identifica la pieza. Esta *Salve en el mar*, como otras tantas partes de *La Atlántida*, fue producto de un trabajo muy lento y prolongado. Budwig ha datado las fuentes existentes entre 1932-1933 y 1940-1941. La lentitud y complejidad de los trabajos de don Manuel se ponen en evidencia por ejemplo en los doce compases del esbozo final de “La profecía de Séneca”, al comienzo de “El peregrino”, que le llevaron cuatro meses, por lo menos, a juzgar por la fecha de los borradores que van desde el 7 de junio de 1935, el segundo, hasta el 26 de octubre de ese año, el penúltimo.

También es posible seguir –es casi el único caso– la secuencia de composición de la *Salve* hasta su versión final, que fue elaborada en Córdoba, como también lo fue la de la *Noche suprema*, al parecer entre 1940 y 1941.

En carta del 19 de marzo de este año 1941 a José Rodríguez Acosta, don Manuel se muestra optimista con sus trabajos recientes sobre *Atlántida* y desde Carlos Paz comenta su esperanza de terminarla en América: “¿Cómo iba yo a suponer esto cuando la empecé en Granada? Gracias a Dios le he dado ahora un buen ‘empujón’ pero aún me queda bastante camino por andar”<sup>49</sup>. Posiblemente sean de estas fechas algunos de los manuscritos de la *Salve* y de la *Nit suprema*. Uno de ellos al menos, que tiene un estudio preliminar para el comienzo, lleva la fecha 1940.

<sup>49</sup> AMF, sign.: 7507/2-004.

Pero este impulso inicial pronto entraría en crisis. En mayo don Manuel debe ir a diario a Córdoba para preparar el concierto con la Orquesta Sinfónica en beneficio de los damnificados por las inundaciones porteñas, y luego comienza el proceso que culminará con una pequeña intervención quirúrgica. En noviembre de ese año comenta a Juan José Castro que, a raíz de esas circunstancias complicadas con la preparación de “lo de Victoria” (el homenaje a los 400 años del polifonista) cuya realización ya empezaba a posponerse, “la pobre Atlántida está en huelga desde abril con harto dolor mío”<sup>50</sup>.

Quizá no sean ajenos a esta versión de la *Salve* y la *Nit* los trabajos corales que debió emprender sobre la obra de Tomás Luis de Victoria. Si bien un solo folio aparece fechado, no hay duda (por el papel que usa) que los restantes que definen estos números proceden de estos años, en los que –como sabemos– dedicó mucho tiempo a sus “versiones expresivas”.

Las referencias probadas que tenemos entre 1941 y 1943 son escasas; recordemos lo que decía María del Carmen en abril del 1941 sobre la salud inconstante: “Manuel sigue malo aún del enfriamiento de hace cerca de dos meses... no pasa día bueno, y está desde entonces sin poder trabajar en su música que es la vida para él”<sup>51</sup>. De 1941 solo tenemos constancia cierta de los trabajos musicales relativos al tercer canto, en el que se desarrolla la batalla entre “Hércules y los Atlantes en el templo de Neptuno”. Unos borradores breves sobre un tema que era la primera vez que trataba, y que pronto fue al parecer abandonado.

También hubo breves pero buenos momentos, como se desprende de las cartas de mayo y junio de 1942 a Cambó y Salazar: “La *Atlántida* empieza lentamente a revivir [...] sigio mejorando, y hasta he podido reanudar mis trabajos atlantes con ‘providencial eficacia’, pero siempre sometido al régimen severísimo”<sup>52</sup>.

Y la línea que va a definir los trabajos musicales desde 1944 en adelante se asienta sobre unos intentos para la orquestación del Prólogo, fechados en agosto de 1942. Poco sabemos sobre los resultados musicales de las “iritis” de 1943, en medio de las que desarrolló esa “vida interior más intensa, y con más íntima unión a la Única Verdad”, como decía a Castro. Los frutos iban a verse más tarde, ya que con tanta convicción señalaba en agosto de ese año: “En música, por ejemplo, con el trabajo puramente mental, estoy descubriendo cosas hasta ahora insospechadas por mí”<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Carta del 16-XI-1940. AMF, sign.: 6835/3-006.

<sup>51</sup> Carta de María del Carmen Falla a Raquel Aguirre, 6-IV-1941.

<sup>52</sup> Véanse las cartas a Francisco Cambó, 12-V-1942 (AMF, sign.: 6813-021) y a Adolfo Salazar, 6-VI-1942 (AMF, sign.: 7573-069).

<sup>53</sup> Carta de Falla a Juan José Castro, Alta Gracia, 20-VII-1943. AMF, sign.: 6835/2-019.

Junto a la preparación de las “Escenas preliminares” para la versión cinematográfica del *Retablo*, de lo que solo quedan textos manuscritos, en aquel año 1944 va a avanzar sustancialmente en la instrumentación de la primera parte de la obra, que quedará prácticamente sellada con la copia que él mismo hará posteriormente, introduciendo varias modificaciones con relación a estos trabajos de 1944.

Los testimonios sobre salud y trabajos musicales se suceden, y acompañándoles aparece el ya comentado proyecto de dar en versión de concierto las partes terminadas de *Atlántida*, idea que al fin es descartada –según comenta Pahissa– por el temor de Falla de que la presentación de algunos fragmentos pudiese dar una sensación de desequilibrio y perjudicar la visión total de la obra.

En marzo de 1945 decía a José Manuel Hernández Suárez: “[*Atlántida*] todavía anda a pie cojito a causa del calor implacable que aquí hemos sufrido durante meses y hasta hace poco. En fin: ¡adelante y siempre adelante! Menos mal que desde febrero he podido reanudar los trabajos atlantes y además, sigo preparando el filme del *Retablo*”<sup>54</sup>. Este proyecto para el cine, medio que empezaba a convencer a Falla, todavía se mantenía en junio de ese año, cuando escribe a Margarita Aguirre: “Gracias a Dios la salud la voy defendiendo, pero no se podrá normalizar mientras no pueda reanudar tranquilamente mis trabajos de música, interrumpidos por los ‘jaleos’ cinematográficos. ¡Cuánto tiempo están haciendo perder a la *Atlántida*!”<sup>55</sup>.

Los amigos seguían de cerca la marcha de la obra, y Cambó escribe en julio desde la misma Alta Gracia: “Por nuestro común amigo Hernández sé lo mucho y bien que ha trabajado usted últimamente. Me ha dicho también que va a entregarse de nuevo a *La Atlántida*, algo olvidada en estos últimos meses. ¡Por Dios, Maestro, no olvide que *La Atlántida* ha de ser su obra maestra y que, para su gloria y honra de la música española, conviene que no la deje usted de la mano!”<sup>56</sup>.

Pero las dificultades de salud, las de carácter económico y otras, no dejaban el margen de tranquilidad necesario y hacían comentar a Falla poco después:

Mi vida tiene de tal apenas más que la apariencia, y hasta para no abandonar mi trabajo de música tengo que andar a la caza de minutos... Pero en fin: de lo que no sé cómo dar gracias a Dios es del buen ánimo que providencialmente conservo en medio de estas calamidades, y lo mismo digo respecto a lo bien dispuesto que siempre estoy para mi trabajo de música, pues cuando lo reanudo después de una temporada de males, me parece que lo he dejado el día anterior. Y es que no dejo de trabajar mentalmente, salvo en los casos de fiebre. [...] disfrutamos [en Alta Gracia] de un

<sup>54</sup> Carta del 15-III-1945. AMF, sign.: 7107/2-020.

<sup>55</sup> Carta del 23-VI-1945. AMF, sign.: 6680-041.

<sup>56</sup> Carta del 5-VII-1945. AMF, sign.: 6813-011.

paisaje delicioso, entre español e italiano, con montaña, “prado verde y florido” y un clima que sería magnífico –menos en el interminable verano– de no ser tan frecuente el viento cálido, que es el mal que sufre toda esta región. Por lo demás cree uno hallarse en España, a pesar del inmenso mar que nos separa<sup>57</sup>.

Por esos mismos días en que dedicó mucha atención a la correspondencia atrasada, llegan noticias nada gratas que van a ensombrecer esta época de intenso trabajo de don Manuel: en poco tiempo mueren Ignacio Zuloaga y José María Sert; “en fin, –comenta a Hernández en diciembre– que se van yendo todos de este pícaro mundo, acaso por lo fea que en él se ha hecho la vida”<sup>58</sup>.

José María Sert había sido su colaborador más entusiasta en este proyecto escénico. Después de enterarse esa misma mañana de la muerte del amigo, comenta en carta dolida del 30 de noviembre de 1945 a Francesc Cambó, amigo común:

¡Nos quedamos sin José María Sert! Ya supondrá usted el dolor con que le estoy escribiendo. [...] la última vez que hablé con José María fue el año 34 en Granada, adonde iba casi cada año (de no vernos en París o Barcelona) para tratar de la *Atlántida* y seguir la marcha de mi trabajo... ¡Qué le vamos a hacer! Se quedaron sin realizar tantos bellos proyectos como hacíamos para la representación. ¡Cuántas cosas tremendas han pasado desde que empecé la *Atlántida*! Ya me quedé solo con la música. Millet, que había de dirigirla, también se fue<sup>59</sup>.

A pesar del calor, el año 1946 comienza sin grandes sobresaltos de salud. En la agenda memoria de comienzos de enero leemos: “Examen, incluso de presión arterial, satisfactorio”.

## IMPULSO FINAL

Quizá este impulso final, o que al menos apuntaba a ello, que vemos en los papeles de *Atlántida* en este año, hubiese tenido algo que ver con el hecho de que ahora definitivamente el proyecto escénico original de la obra había quedado truncado. Si bien durante el trabajo de estos tiempos de Argentina don Manuel no mantuvo correspondencia ni relación directa o indirecta con Sert, seguramente su pensamiento seguía en el proyecto conjunto. Cuando estuvo repasando los apuntes sobre la música de los Incas, subrayó el tema *Trajes* con el característico lápiz azul que le acompañaba en las revisiones.

De la visión general de los manuscritos se desprende una fuerte intención de ordenamiento definitivo, que dio como resultado esas hojas de música que servían como portadas a distintas

---

<sup>57</sup> Carta a Segismundo Romero, 12-IX-1945. AMF, sign.: 7529-134.

<sup>58</sup> Carta del 4-XII-1945. AMF, sign.: 7107/2-033.

<sup>59</sup> AMF, sign.: 6813-057.

partes agrupadas, considerando ya algunas como “casi definitivas”. Ideas que se complementan con las que poco después, en abril, comenta a José Manuel Hernández sobre su compromiso de músico:

Apenas puedo dedicarle cada día más que un par de horas muy escasas –y eso cuando la salud me lo permite, y acostándome a la una de la madrugada–, creería faltar a un grave deber de conciencia si abandonase la composición y no hiciera lo imposible –como suele decirse– por terminar esta pobre Atlántida tantas veces interrumpida por meses y aun por años a causa de los males que he venido sufriendo desde el año 35. Y gracias, gracias a Dios que el buen ánimo nunca me ha faltado, y que hasta en los peores momentos he seguido mentalmente ocupándome del trabajo interrumpido en espera de reanudarlo. Mi salud, ahora, marcha bastante mejor, según los médicos<sup>60</sup>.

Quien estuvo cerca de don Manuel y María del Carmen en estos tiempos fue Sergio de Castro, joven músico, compositor, que más adelante cambió su orientación hacia las artes plásticas. Compartió en Alta Gracia con los hermanos Falla su pensamiento de creyente, además de sus intereses musicales, siendo una buena ayuda para ambos. Sergio acudía a Los Espinillos, la casa de Falla, a menudo, y puso su importante formación musical al servicio de don Manuel ayudándole en la compleja tarea de copiar la música. También el joven Joaquín Nin Culmell quiso colaborar en este sentido y fue su intención desplazarse a Argentina, pero el viaje no pudo realizarse.

A pesar de la escasa distancia –Sergio de Castro vivía en Córdoba– y de la asidua relación, también hubo alguna correspondencia con Falla: “¿Cómo va *La Atlántida*? Su autor ya sabe que por lo menos copiaré este año el Prólogo ¿no es así? Así sea”<sup>61</sup>. Pero finalmente es el mismo don Manuel quien se pondrá a la tarea; posiblemente con el fin de hacer él mismo sobre la marcha una serie de correcciones a los borradores trabajados en su mayor parte en 1944. De aquí los primeros veintitrés folios manuscritos definitivos que constituyen el Prólogo completo de *Atlántida* que pasa en limpio esos días.

Sobre lo que sigue en su ordenamiento de entonces, los estudios de Andrew Budwig han establecido que los dieciséis folios (numerados posteriormente por don Manuel del 1 al 15) que contienen el diseño total de la primera parte de la obra (“El incendio de los Pirineos”, “Aria de Pirene” y “Cántico a Barcelona”) datan de 1932 y sobre estos manuscritos Falla trabajará entre mayo y julio de 1946 en los comienzos de la orquestación. La última fecha que aparece en los papeles de *Atlántida* –al menos que he podido constatar– es la del 8 de julio de 1946, y figura precisamente en los manuscritos de “El incendio de los Pirineos” y el “Aria de Pirene”. Esta

<sup>60</sup> Carta del 16-IV-1945. AMF, sign.: 7107/2-024.

<sup>61</sup> Sergio de Castro a Falla, Córdoba, 18-VI-1946.

Parte Primera presenta al fin un estado avanzado de trabajo, que podría llegar a considerarse casi completo, dadas las indicaciones con relación a la orquestación, dinámica y articulación establecidas por don Manuel.

Al parecer, el excesivo trabajo de los últimos meses va a alterar su salud, viéndose obligado a seguir un régimen severo de alimentación, reposo absoluto y medicamentos, para rebajar la tensión arterial que se había comenzado a manifestar alta, según comenta María del Carmen a Raquel Aguirre el 18 de julio<sup>62</sup>. Pero pronto lo vemos nuevamente recurriendo a su mejor medicina: el trabajo musical, que habrá de continuar sin pausa hasta el final de su vida. Algunos comentarios del mismo don Manuel dejan claro este aspecto, aunque Budwig afirma –no exento de razón– que su trabajo musical se acabó con esos malestares de julio.

Otras cuestiones entran en juego, y en carta del 28 de agosto de 1946 a José Giacompòl, vicepresidente de Ricordi Americana, comenta los distintos problemas que todavía pesaban en su vida cotidiana, como era el conflicto con sus casas editoras Chester y Eschig<sup>63</sup>. Lo mismo vemos en las que poco tiempo después serían sus últimas cartas a los amigos. En esta carta a Giacompòl comenta la complicación de su tensión arterial, aunque el hecho –le dice– de no abandonar el trabajo de música, es lo único que, lejos de perjudicarlo, favorece a su curación.

Nuevas pequeñas batallas habrá de afrontar aún. En octubre se muestra preocupadísimo por modificar algunos aspectos del libro que Pahissa publicaría en Ricordi poco después. La lectura de unas pruebas le pone casi en pie de guerra, exigiendo que le visite el mismo Pahissa para rectificar especialmente determinados conceptos que conciernen a hechos inexactos, “y a personas cuya amistad tanto estimo”. “No basta buena voluntad –le decía a Pahissa en carta-telegrama del 21-X-1946– siendo imprescindible hagamos juntos numerosas rectificaciones y supresiones para evitar males irremediables. Abrazos / Manuel”<sup>64</sup>. Coherente al extremo con su personalidad, le mortificaba –diría después María del Carmen– cualquier comentario que pudiese “rebajar o hacer crítica a sus compañeros”; también la mención del tema de la Guerra Civil llegaba a atormentarlo.

Recibidas inmediatamente las seguridades por parte de Pahissa y de Ricordi de que nada se publicaría sin su consentimiento, se dedicó a hacer las oportunas anotaciones al texto. De todos modos, a medida que se iba aproximando la fecha de su setenta cumpleaños en noviembre, la salud presentaba síntomas inquietantes. En una de sus últimas cartas, escribe a Valcarengi sobre “el fuerte malestar nervioso y febril” que, con altibajos, había llegado a “presentar un aspecto

---

<sup>62</sup> AMF, sign.: 6835/3-038.

<sup>63</sup> AMF, sign.: 9149/2-044.

<sup>64</sup> AMF, sign.: 7373-017.

alarmante”. Esto ocurría en torno a los días 10 a 12 de noviembre, y en la misma le pedía que suspendiesen en el Teatro Colón de Buenos Aires una programada representación de *La vida breve*, dejándola para la temporada siguiente, de modo que pudiera asistir a los ensayos “después de modificar determinadas escenas”, y subraya: “Esto lo considero también importantísimo”<sup>65</sup>. Parece ser que en esos últimos días le preocupaban aspectos que había manifestado ya en su testamento. La misma María del Carmen decía que “pocos días antes de morir” le había dicho que esa obra era una de sus composiciones “más hondamente sentidas”.

Conchita Badía –que había decidido regresar a España para finales de ese año 1946– viajó a Alta Gracia para despedirse de don Manuel al que no encontró muy bien de salud. “El día que yo pasé con él” –diría poco después– “se retiró a descansar varias veces. Pero no se acostaba, sino que se sentaba en un sillón, y allí reponía fuerzas. Luego volvía a mi lado”. Hablaron, naturalmente, de proyectos, y del regreso a España. “En contra de lo que se ha dicho” –comentaba Conchita– “él no tenía el propósito de regresar por ahora. Precisamente me dijo dos o tres veces: ‘Conchita, deberías quedarte dos años más’ [...]”<sup>66</sup>.

Tres días después de esta visita, el miércoles 13, don Manuel apunta los últimos comentarios sobre su salud: “Noche calurosa... Siguen molestias lado izquierdo...”. A la mañana siguiente –comenta María del Carmen– “me lo encontré sentado en la cama con un semblante de lo más sereno, pero ya inexistente. Figuraos qué horror!”<sup>67</sup>.

## EL “REGRESO” A ESPAÑA

Manuel de Falla murió en su casa de Alta Gracia en la noche del 13 al 14 de noviembre de 1946, pocos días antes de la celebración de sus setenta años. Mucho se ha hablado ya de sus creencias en los ciclos de siete años, y también se ha dado testimonio de la inquietud que le producía este, que en pocos días cerraría el décimo. “Aparecía decaído esos días”, decía María del Carmen, “temía no llegar al cumpleaños”.

El doctor Carlos Ferrer Moratel, su médico y amigo de Alta Gracia, certificó que su muerte fue a consecuencia de “síncope cardíaco”. Pronto la noticia llegó a Buenos Aires donde en esos momentos a bordo del *Cabo de Hornos* –un transatlántico que unía puertos de España con

<sup>65</sup> Carta del 11-XI-1946. AMF, sign.: 9149/2-055.

<sup>66</sup> Persia, Jorge de, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1993, p. 250.

<sup>67</sup> Carta de María del Carmen Falla a Germán Falla, Córdoba, 3-XII-1946.

el de Buenos Aires— los representantes del gobierno español recibían al presidente de Argentina, el general Juan Domingo Perón. Allí los gobiernos de ambos países comenzaron la “operación Falla”. La noticia conmocionó a todos y el doctor Pedro Ara, destacado anatomista y por entonces agregado cultural de la Embajada de España, fue designado para viajar con urgencia a Alta Gracia. Ara empaquetó papeles de música y correspondencia de don Manuel, que fueron depositados en un banco de Córdoba<sup>68</sup>. Los más de dos centenares de manuscritos de *Atlántida* fueron guardados por personal de la Embajada de España en Buenos Aires hasta su traslado definitivo a España por José María Pemán años más tarde, en 1957, ante los requerimientos de Ricordi para que Ernesto Halffter pudiese completar los trabajos en la obra.

El cadáver de don Manuel fue destinado al Hospital Nacional de Clínica de Córdoba, en cuyo Instituto de Anatomía se desarrollaron durante algunos días los trabajos de embalsamamiento, dirigidos por el mismo doctor Ara, con la colaboración del director del centro. Pedro Ara, famoso posteriormente en Argentina por haber embalsamado a Eva Perón, había desarrollado métodos de gran eficacia en este campo.

Las honras fúnebres fueron modestas pero imponentes por la cantidad de gente que asistió conmovida<sup>69</sup>. Luego de ser velados los restos el día 18 de noviembre en la capilla del Hospital Español, fueron trasladados al día siguiente por la mañana a la Catedral de Córdoba para un solemne funeral. Antes de llegar allí, al pasar el cortejo fúnebre frente al Teatro Rivera Indarte, que ostentaba signos de luto, la Orquesta Sinfónica reunida en sus escalinatas interpretó música de Falla. En la catedral se cantó la misa con la participación del coro del Seminario Conciliar, siendo recibida la comitiva fúnebre a las puertas de la misma por una banda de música. El cortejo se dirigió luego, como destino final —hasta tanto se resolviese sobre la posibilidad de trasladar inmediatamente los restos de Falla a España— al panteón de los Carmelitas en el cementerio cordobés de San Jerónimo, donde habrían de descansar transitoriamente los restos de don Manuel.

María del Carmen, que fue especialmente atendida por las monjas del Hospital Español, decía poco después a su hermano Germán: “Nuestro Señor en su gran misericordia me ha traído aquí que es como una antesala del cielo. En mi vida he estado mejor atendida ni más mimada. Es

<sup>68</sup> “El cuerpo de Manolo está embalsamado —escribía M.<sup>a</sup> del Carmen a su hermano Germán, Córdoba, 3-XII-1946—. Lo hizo el Dr. Ara (español) y persona de mucho talento [...] Este Sr. me ayudó también para empaquetar todos los papeles importantes de Manolo, por secciones lacrados y a nombre tuyo y mío. Todo está en un Banco, incluso *Atlántida*, que se la llevó antes el Dr. Quiroga, que es como si fuera de la familia; amigo de los de verdad”.

<sup>69</sup> *Ibid.*: “Aquí hubo una manifestación popular verdaderamente emocionante. Yo no he visto nunca nada semejante. Las calles abarrotadas de gente”.

el Hospital Español, que ya conocíamos”<sup>70</sup>. Entretanto, de acuerdo con su hermano Germán que vivía en Cádiz, María del Carmen decidía sobre el discutido destino del cuerpo de don Manuel, a la vez que ponía orden a temas pendientes. Este tema le preocupó mucho, y trataba –en la medida de sus posibilidades, ya que las influencias por parte de la Embajada fueron notorias– de respetar el pensamiento de su hermano en materia de política. Desde el Hospital Español escribe a Germán:

Respecto al cuerpo de Manolo hay que evitar por cuantos medios puedas todo homenaje político, que siempre le había horrorizado y le parecía algo así como de “funerales cívicos”. Yo, recordando lo que él me decía, lo prohibí aquí. Querían llevarlo al teatro, pero yo “me impuse” y me obedecieron. Les dije que el cuerpo de mi hermano únicamente se llevaría a sitio sagrado, así que del hospital se llevó a la catedral, donde fue el funeral, y de allí al Panteón de los Carmelitas, porque él era hermano del Carmen. Aquí hubo una manifestación popular verdaderamente emocionante. Yo no he visto nunca nada semejante. Las calles abarrotadas de gente. Yo fui al funeral y al cementerio (y así pienso hacerlo ahí)<sup>71</sup>.

Finalmente, el día 22, a bordo del *Cabo de Buena Esperanza* de la Compañía Ybarra, únicos barcos neutrales que en aquellos días de la guerra hacían la travesía transatlántica, fue izado cuidadosamente, en medio de la emoción circundante –habían acudido al muelle infinidad de personas–, el sencillo y vacilante ataúd, mientras que las sirenas del barco, con su grave acento, saludaban. Un viaje “no querido” en lo que respecta a su regreso a España porque esperaba a hacerlo cuando reinasen la concordia y la paz. No obstante, y quizá por esa anticipación con que los hombres como él se comunican con la divinidad, seguramente lo aceptó humildemente, ya que era voluntad y lo señalaba la Providencia.

Detestaba los ruidos y los homenajes espectaculares, por eso no habría aceptado ni alabanzas ni cañonazos, que saludaron cuando fue desembarcado en tierra española su ataúd. Pero, así lo exigían las ordenanzas y las circunstancias políticas, y todo ello matizado con una atmósfera de religiosidad. Contaba después María del Carmen al gran amigo de Córdoba, don Carlos Quiroga Losada:

En Tenerife, aunque el ataúd lo llevaron al ayuntamiento, estaba preparado como un verdadero oratorio, con un crucifijo antiguo magnífico y unos grandes candelabros de la catedral. Fueron todos los párrocos y cada uno dijo un responso. Después por la tarde pronunció un discurso el alcalde... luego me llevaron al barco minador El Cañonero, que nos condujo a Cádiz; al llegar allí fue todo de lo más emocionante que se puede pensar y admirablemente organizado. El ministro, el señor obispo, y toda la comitiva fueron andando desde el barco hasta la catedral, donde fue enterrado en la cripta con un altar al fondo para celebrar la Santa Misa. Todo esto ha

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

sido autorizado con el mayor gusto, —a causa de haber leído el testamento— nada menos que por el Sumo Pontífice declarándolo “hijo predilecto de la Iglesia”<sup>72</sup>.

Así regresó don Manuel cruzando el mar en el familiar *Cabo de Buena Esperanza* a la tierra en donde había nacido setenta años antes. Al otro lado del Atlántico le habían despedido las sirenas nostálgicas, acompañadas de las miradas y pensamientos de quienes también algún día habían llegado a ese puerto esperanzador, de quienes allí habían nacido y también le admiraban.

Su último paso por Buenos Aires fue muy rápido; apenas el trayecto hasta el puerto desde la estación de trenes de Retiro, adonde había llegado la comitiva fúnebre procedente de Córdoba. Todo muy organizado, y amparado en el temor de la supuesta utilización que de su figura querían hacer los “oposidores” allí exiliados.

Un grupo de intelectuales españoles y argentinos, algunos íntimos amigos de Falla (entre los que se encontraban sus médicos Gumersindo Sayago, Carlos Ferrer y Juan González Aguilar, el mismo Juan José Castro, Rafael González, Alejandro Casona, Paco Aguilar, Rafael Aberti, Manuel Ángeles Ortiz, y otros) habían hecho declaraciones a la prensa expresando su desacuerdo por el traslado del cuerpo de don Manuel a España, ya que no respetaba su voluntad: “Sabemos que no le interesaba la política” —reclamaban—, “sabemos que le interesaba la paz entre los hombres y que esa paz no la encontró en la situación actual de España. Si, ello no obstante, el cadáver de Manuel de Falla es hoy arrancado de la Argentina y llevado a España, el alma del maestro poseedora de su voluntad queda en la Argentina a la espera de la España que anheló”<sup>73</sup>.

## LA “SEGUNDA ETAPA”

Algunos comentarios de Enrique Franco<sup>74</sup> señalan las dificultades con las que se encontró Ernesto Halffter en el curso de sus trabajos de revisión y conclusión de la obra, tarea no sistemática ni crítica, sino de recomposición, a la que dedicó un tiempo considerable aunque de muy desigual intensidad.

Así pues, esta historia de *Atlántida* presenta ya dos etapas que esperan de una tercera. Y que, al igual que con la anunciada de su testamento, por el momento se ha planteado en un

---

<sup>72</sup> Carta de María del Carmen Falla al Dr. Quiroga Losada, San Fernando (Cádiz), 26-I-1947.

<sup>73</sup> Persia, J. de, *Los últimos años...*, p. 250.

<sup>74</sup> También hace alusión a ello en el folleto del disco Auvidis/Valois V4685, 1993, con motivo de la versión de *Atlántida* que dirigió Edmon Colomer con la JONDE.

trabajo ya citado de Andrew Budwig que establece con bastante claridad lo realizado por Falla y lo agregado por Halffter, pero no se ha abierto.

La primera etapa, lógicamente, de realización, durante poco menos de veinte años, fue interrumpida temporalmente por los graves acontecimientos de la historia española, y más tarde y definitivamente por la muerte casi súbita del compositor. La segunda etapa culminó con los trabajos de Ernesto Halffter para su estreno en Barcelona en 1961, muy marcada por intereses lejanos a los originales del compositor, en una versión que el mismo Halffter modificó para interpretaciones posteriores.

Como se explica con detalle en el libro dedicado a los últimos años de Manuel de Falla, desde que marchó al exilio en Argentina en 1939, sin billete de retorno, el régimen de Franco se ocupó de tentar al músico para que regresara, ofreciendo cargos, honores y dinero de por vida. La ética de Falla resistió, hasta que otros decidieron por él a los pocos días de su muerte en Alta Gracia el 14 de noviembre de 1946. Quedan por revisar detalles en el archivo del Ministerio de Exteriores<sup>75</sup>, pero en términos generales sabemos que la noticia de la muerte del compositor llegó a Buenos Aires durante una recepción que el Embajador de España daba a las autoridades argentinas en el Cabo de Buena Esperanza.

Los herederos del músico habían pedido a Ernesto Halffter que se ocupase de la obra inacabada, lo que le llevó entre 1953 y 1954 a realizar algún trabajo sobre la base de algunos manuscritos, con el patrocinio del Ayuntamiento de Cádiz. Y fue al año siguiente cuando Halffter firmó el contrato con la Casa Ricordi de Milán para encargarse de la reconstrucción de *Atlántida*<sup>76</sup>.

Hasta años después del estreno de 1961, fue una incógnita el estado y la cantidad de trabajo que Falla había dejado, dado que difícilmente solía compartir con alguien la marcha íntima de su trabajo.

Un manuscrito de Frederic Mompou agrega alguna luz al tema, que llevó con dedicación y preocupación Germán de Falla, hermano del músico, hasta su resolución definitiva y, antes de tomar ninguna decisión, consultó a varios compositores prestigiosos. Mompou comentó detalles del proceso y de la reunión con Germán en su casa de Barcelona en una conferencia en

<sup>75</sup> Una primera aproximación a estos documentos puede verse en Suárez-Pajares, Javier, “Una cuestión de Estado: La repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto”, en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso (ed.), Madrid, ICCMU, 2010, pp. 169-186.

<sup>76</sup> Para ello, le fueron entregados en dos tandas –con intervalo de un año: en julio de 1956 y de 1957– los manuscritos que se detallan en los documentos correspondientes de la casa editorial. Véase para estos temas un documentado artículo de José Vallejo Prieto: “Atlántida. Sonidos y materia” en el Catálogo de la exposición homónima. Granada, 2008.

la Acadèmia de Sant Jordi coincidiendo con el estreno de *Atlántida* en 1961<sup>77</sup>. En aquella ocasión Mompou aconsejó a Germán que en principio intentase que la obra fuese editada en España, para no quedar en manos de editores extranjeros; y con relación a los derechos, Mompou señala que en su momento el Estado podía haberlos comprado a los herederos, pero al no hacerlo debió pagar cerca de cuatro millones de pesetas a Ricordi por las representaciones en los días de los estrenos en Barcelona y Cádiz. Además, propuso seleccionar las partes completamente realizadas por Falla procurando evitar que hubiese que agregar otra música, y si hubiese sido necesario para completar algún fragmento inacabado, que se hiciese con discreción; y finalmente señaló Mompou que para estos trabajos creía que Ernesto Halffter sería el compositor más idóneo, aunque, agrega, siente que en los últimos tiempos se hubiese dejado llevar por meros intereses monetarios haciendo música fácil.

Los trabajos de Halffter se prolongaron durante años, con exigencias diversas a la editorial. Con ocasión del estreno en Barcelona, explicó a Mompou particularidades y detalles de su trabajo, señalando sobre la partitura lo que era de Falla y lo que había agregado. En este sentido, al parecer, la casa Ricordi tenía intención de hacer una edición a dos tintas. A partir de este primer acercamiento a la obra y a su posterior audición, Mompou reconoce que la labor era difícil y delicada y concluye que no se traiciona el espíritu de Falla ni hay artificio presente.

Para el estreno el 24 de noviembre de 1961, el Gobierno organizó un cuidado espectáculo<sup>78</sup>, con una notoria presencia oficial presidida por S.A.R. el príncipe D. Juan Carlos de Borbón, quien se instaló —a falta de palco Real en el Teatro del Liceo— en el del marqués de Comillas. Bajo la dirección de Eduard Toldrà se interpretaron *Frammenti di Atlántida*, según se señalaba en la partitura realizada por Ricordi para la ocasión, y Xavier Montsalvatge señala que comprendía los números siguientes: *Prólogo Veus eixa mar*, el *Himnus Hispanicus*, la bella *Aria de Pyrene*, el *Càntic a Barcelona*, *Alcides en Cádiz*, la *Veu Divina*, *El Pelegrí* (en la segunda parte, en referencia a Colón), el maravilloso *Somni d'Isabel*. Luego seguían *Al sol les caravel.les* precedido de texto en latín, la *Salve en el mar*, y finalmente el coral de *Los Atlantes*.

---

<sup>77</sup> Gracias a la Fundació Frederic Mompou hemos tenido acceso a la copia del texto manuscrito que el compositor leyó en el acto académico.

<sup>78</sup> Se da cuenta de ello con detalle en las páginas de *La Vanguardia Española* de los días 25 y 26 de noviembre de 1961.

“¿Es esta *Atlántida* el testamento catalán de Manuel de Falla?”, se preguntaba en 1961 el compositor y crítico Xavier Montsalvatge al acabar el estreno mundial que dirigió Eduard Toldrà en el Teatro del Liceu, y concluía: “nos queda aún mucho por conocer”<sup>79</sup>.

Manuel de Falla trabajó con ella veinte años, Ernesto Halffter durante muchos meses, otros reiniciaron ese camino para entender los enigmas..., ¿llegaremos alguna vez a dar con la *Atlántida* que veía Falla? ■

---

<sup>79</sup> Montsalvatge, Xavier, “Anticipo de *Atlántida*”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 24-XI-1961.