
“COLÓN – EL CRISTOFORUS”. MANUEL DE FALLA, LA GUERRA CIVIL Y SU CANTATA ESCÉNICA *ATLÁNTIDA*

“COLUMBUS - THE CRISTOFORUS SWORD”. MANUEL DE FALLA, SPANISH CIVIL WAR AND HIS OPERA *ATLÁNTIDA*

Eckhard Weber•

RESUMEN

El artículo discute la actitud del compositor Manuel de Falla durante la Guerra Civil española y en los años inmediatamente posteriores, en relación con su última obra escénica *Atlántida*. Durante casi veinte años, desde 1927 hasta su muerte en 1946, el compositor trabajó en la “cantata escénica” *Atlántida*, obra que dejó inacabada, y que trata del hundimiento del continente mitológico y del descubrimiento de América, presentado como una nueva Atlántida. Esta perspectiva tiene una larga tradición en la historiografía española desde la época de Cristóbal Colón. Entre otros, el poeta catalán Jacint Verdaguer adoptó esta tradición en su poema épico *L’Atlàntida* (1877), que es la base para el libreto de Falla. En dicho libreto, el compositor presenta a Hércules y a Colón como protagonistas en un concepto de escatología cristiana. Mediante las influencias musicales del Siglo de Oro, Falla crea en *Atlántida* una glorificación no solo de Colón, sino también de los Reyes Católicos y la época de los conquistadores. Por lo tanto se puede cuestionar si *Atlántida* fue una obra de ideología franquista, que venera a los Reyes Católicos como ideal de la tradición española. Pero por lo visto Falla rechazó los intentos de los franquistas de utilizar al compositor y su obra para su propaganda nacionalista.

Palabras clave: Falla, Manuel de; *Atlántida*; Siglo de Oro; Colón, Cristóbal; Guerra civil; Franquismo.

• El doctor Eckhard Weber es licenciado en Musicología, Filología Hispánica y Etnología por la Universidad de Colonia y tiene el doctorado en Musicología por la Freie Universität Berlin sobre el tema *Manuel de Falla y la idea de la ópera nacional española*. Trabajó en la Freie Universität Berlin y actualmente es periodista de música en Berlín –donde colabora entre otros con la Kulturradio vom Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB)– y profesor invitado de la Kunstuniversität Graz/Austria.

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

QUODLIBET

ABSTRACT

The article discusses the attitude of the composer Manuel de Falla during the Spanish Civil War and the years immediately following, in relation with his last opera *Atlántida*. For more than twenty years, from 1927 until his death in 1946, the composer worked in the opera *Atlántida*, work that he left unfinished, and that talks about the decline of the mythological continent and the discovery of America, presented as a new *Atlántida*. This perspective has a long tradition in Spanish historiography since the time of Christopher Columbus. Among others, the Catalan poet Jacint Verdaguer adopted this tradition in his epic poem *L'Atlàntida* (1877), which is the base for Falla's libretto. In that libretto, the composer presents Hercules and Columbus as main characters in a Christian eschatology concept. Through the musical influences from the Spanish Golden Age, Falla not only creates a glorification of Columbus, but also of the Catholic Monarchs and the time of the conquistadors. Therefore, it is questionable if *Atlántida* was a work of Francoist ideology that venerates the Catholic Monarchs as ideal of Spanish tradition. But apparently Falla rejected the attempts of Francoists of using the composer and his work for their nationalist propaganda.

Keywords: Falla, Manuel de; *Atlántida*; Spanish Golden Age; Columbus, Christopher; Spanish Civil War; Francoism.

En el año de 1930 el compositor Manuel de Falla realizó un viaje de Granada, su lugar de residencia desde 1919, a Cádiz, su ciudad natal, donde visitó las ruinas de un presunto templo hercúleo¹. Falla describe este viaje en una carta al director de orquesta Ernest Ansermet: “Je viens / précisément de rentrer à Grenade après avoir trouvé [?] les restes présumés du Temple d’Hercule à Cádiz. Très impressionnant!”².

Tres años antes, Falla había iniciado la composición de su obra escénica *Atlántida* (Milán, 1962/Lucerna, 1976), trabajo que le exigía casi toda su energía creativa. Desde 1927 hasta su muerte en 1946 siguió trabajando en esta obra, que dejó inacabada, y que su alumno Ernesto

¹ Vid. *La Correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán (1929–1941)*, Fernando Sánchez García (ed.), Sevilla, Alfar, 1991, pp. 254 sq.

² Carta de Falla a Ernest Ansermet del 28 de diciembre de 1930, Archivo Manuel de Falla (= AMF), sign.: 6706-037.

Halffter terminaría años más tarde³. *Atlántida* demuestra de qué manera Manuel de Falla utilizó en su obra ciertos temas mitológicos pertenecientes a una larga tradición de la historiografía nacional española.

Atlántida trata del hundimiento del continente mitológico homónimo y del descubrimiento de América, presentado en la obra como la imagen de una nueva Atlántida. Este punto de vista no es nada nuevo, sino que tiene una gran tradición: desde el descubrimiento de América por Cristóbal Colón en el año 1492, Atlántida llegó a ser la pantalla determinante para proyecciones ideológicas por imponer intereses geopolíticos. Conocemos una serie de documentos que demuestran un nuevo interés en el mito de Atlántida en las décadas inmediatamente posteriores a este acontecimiento histórico. En estos textos se relaciona el propio estado histórico de España con los países y regiones mitológicos de la antigüedad. Ya en 1527 Bartolomé de las Casas especuló sobre la posibilidad de que Colón hubiese encontrado el resto de la Atlántida hundida⁴. Goropius Becanus, alias J. van Gorop, flamenco de nacimiento y súbdito del rey de los Habsburgo, Carlos V, construyó en 1580 una relación entre Atlántida y España, declarando a los reyes de España los herederos legítimos del continente y por lo tanto los propietarios indiscutibles de las dos Américas⁵. La teoría más clara de la unidad de Atlántida con el Nuevo Mundo fue construida por el cronista Pedro Sarmiento de Gamboa: en el reinado de Felipe II escribió su *Historia general llamada Indica* (1572), en la que especificaba que Atlántida en el pasado tuvo sus comarcas vecinas a las fronteras de España. Apoya su teoría en las descripciones contenidas en el *Timeo* de Platón, quien localiza Atlántida detrás de la columna de Hércules, es decir, detrás de Gibraltar⁶. El nuevo continente americano representa para Sarmiento de Gamboa el resto de Atlántida, y por la hipotética cercanía geográfica se deduce el derecho de España a las Américas⁷.

En el siglo XIX, cuando cobraron fuerza las teorías nacionalistas y regionalistas en Europa, resurgió el tema de Atlántida y de su interpretación en el Siglo de Oro. El cura y poeta catalán Jacint Verdaguer (1845–1902) se ocupó de Atlántida en su poema épico *L'Atlàntida* (1877). Esta interpretación literaria del mito de Atlántida sigue exactamente los caminos de la tradición

³ Vid. Budwig, Andrew, *Manuel de Falla's "Atlántida": an Historical and Analytical Study*. Diss. phil., University of Chicago, Ann Arbor, Michigan (UMI), 1984; Weber, Eckhard, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, pp. 365 sqq.; Id., “Atlántida de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical”, *Anuari Verdaguer*, XI (= *Actes del Col·loqui "Verdaguer i el segle"*), Vic, Estudis Verdaguerians-Universitat de Vic/Eumo Editorial, 2003, pp. 629 sqq.

⁴ Vid. Vidal-Naquet, Pierre, *Athen-Sparta-Atlantis. Die griechische Demokratie von außen gesehen*, tomo 1, München, Wilhelm Fink, 1993, p. 76.

⁵ Vid. *Ibid.*, p. 78.

⁶ Vid. Platon, *Sämtliche Werke*, tomo 4, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1994, p. 24.

⁷ Vid. Vidal-Naquet, P., *Athen-Sparta-Atlantis...*, p. 78 sq.

del mencionado Sarmiento de Gamboa. En la obra literaria de Verdaguer *Atlántida* es vecina a la península ibérica. En el canto primero de su epopeya Verdaguer utiliza la metáfora de un barco (*Atlántida*) que lleva una barca (la península) en remolque. En el acto del hundimiento de *Atlántida* esta barca, es decir, la península, no se hunde, porque está amarrada a los Pirineos⁸. Igual que en los mitos de la época de los conquistadores del Siglo de Oro, Verdaguer relaciona la leyenda de las Hespérides, aquellas islas paradisíacas que en la mitología de la antigüedad se localizaban en el borde del universo, prácticamente en el fin del mundo de aquellos tiempos, con la leyenda de *Atlántida*. Verdaguer insinúa en el canto n.º 6 de *L'Atlàntida* –titulado *Hesperis*– que el jardín de las Hespérides está localizado justamente en el continente de *Atlántida*⁹.

En su epopeya Verdaguer interpreta los motivos de la mitología griega en el contexto de una escatología bíblica: Pirene, diosa de los Pirineos en la obra de Verdaguer, tiene en la mitología griega de Hércules el papel de princesa y amante del héroe¹⁰. Verdaguer llama al padre de Pirene Tubal, un personaje del Antiguo Testamento, descrito como el nieto de Noé, según el Génesis 10:2¹¹. El hundimiento de *Atlántida* es presentado por Verdaguer como una especie de diluvio bíblico. El dios judeocristiano dicta su sentencia sobre los habitantes de *Atlántida* por haber vivido en soberbia; por tanto, el hundimiento del continente es la consecuencia de esta sentencia divina¹².

Verdaguer transforma el papel de Hércules en la medida en que este actúa en el contexto de destrucción de *Atlántida* y en la fundación de España. En *L'Atlàntida* de Verdaguer, Hércules se convierte de semidiós griego a instrumento de la voluntad de un Dios monoteísta¹³. Verdaguer menciona solo dos de las doce hazañas de Hércules, y estas de forma alterada. Se centra concretamente en la décima y la undécima hazañas, ambas localizadas en la frontera del oeste del mundo antiguo, en las que se narra el encuentro con el monstruo Gerión y el robo de las frutas del jardín de las Hespérides. En ambos casos Hércules lucha contra el orden antiguo: triunfa sobre

⁸ Vid. Verdaguer, Jacint, *La Atlàntida*. Traducción en verso de Juan Otis y Lleó, Barcelona, Planeta, 1992, p. 23; *id.*, *L'Atlàntida*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 37.

⁹ Vid. Vidal-Naquet, P., *Athen–Sparta–Atlantis...*, p. 79; Verdaguer, J., *La Atlàntida...*, 1992, pp. 63 sqq.; *id.*, *op. cit.*, 1995, pp. 77 sqq.

¹⁰ Vid. *Lexikon der Alten Welt*, Carl Andresen (ed.), Zürich/Stuttgart, Artemis, 1965, p. 2487; *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Konrat Ziegler yWalther Sontheimer (eds.), München, Alfred Druckenmüller, 1972, p. 1257.

¹¹ Vid. Verdaguer, J., *La Atlàntida...*, 1992, p. 28; *id.*, *op. cit.*, 1995, p. 41.

¹² Vid. *id.*, *op. cit.*, 1992, pp. 101 sqq.; *id.*, *op. cit.*, 1995, pp. 115 sqq.

¹³ Vid. Casacuberta, Josep Maria de, “Sobre la gènesi de ‘L’Atlàntida’ de Jacint Verdaguer”, en: *id.*, *Estudis sobre Verdaguer*, Barcelona, Eumer/Barcino/Institut d’Estudis Catalans, 1980, p. 98; Molas i Batllori, Joaquim, *Jacint Verdaguer*, en *Història de la literatura catalana, Part Moderna*, Martí de Riquer y Joaquim Molas i Batllori (eds.), tomo 7, Barcelona, Ariel, 1986, p. 242.

Gerión, el monstruo que supone un peligro para la península ibérica, y roba las naranjas (en la mitología griega se trata de manzanas) del jardín de las Hespérides, en un pasaje que tanto en el texto de Verdaguer como en la obra musical de Falla está caracterizado de forma marcadamente sensual. En el contexto del hundimiento de Atlántida, estos dos acontecimientos son interpretados como augurios. La integración del personaje mitológico de Hércules en la historiografía de España se legitima por una cierta tradición que empieza en el siglo XIII, especialmente en la crónica *De rebus hispaniae*, escrita por el arzobispo de Toledo, Rodrigo Ximénez de Rada (1170–1247), y mejor conocida por el título *Crónica del Toledano*¹⁴.

La síntesis de tantos motivos y personajes de contextos muy diversos en la epopeya de Verdaguer tiene como consecuencia contradicciones en su texto: Verdaguer iguala la Iberia de la antigüedad mitológica con la España histórica de los Reyes Católicos. A tal fin acepta el compromiso de una idea contradictoria de Dios. Durante el incendio de los Pirineos, Hércules está idolatrando a Júpiter, el primer Dios de los romanos en la antigüedad, mientras que durante el hundimiento de Atlántida y en las escenas en torno al descubrimiento de América, Verdaguer presenta el Dios judeocristiano¹⁵.

Para su cantata escénica Manuel de Falla compuso la música de *Atlántida* y escribió el libreto, basándose en la epopeya de Verdaguer. El compositor disponía de excelentes conocimientos sobre el mito de Atlántida, documentados a través de su biblioteca, hoy conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada. No solo conocía los tratados de Platón sobre Atlántida, sino también diferentes interpretaciones del mito. En la edición que Falla tenía del *Critias* de Platón el compositor había marcado la página en la que el autor menciona que Atlántida está al oeste de las columnas de Hércules, cerca de Cádiz¹⁶. Además, Falla leyó esta misma teoría de que se puede localizar Atlántida en África del Norte, esto es, cerca de Cádiz, en un texto de Alexander von Humboldt sobre Colón, que menciona el continente mitológico¹⁷. Finalmente, el compositor encontró la hipótesis de que Atlántida había formado parte de las Islas Canarias en un libro editado en 1930 en Tenerife por Nicolás de Ascanio titulado *L'Atlantide*¹⁸.

¹⁴ Tate, Robert B., “Mythology in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance”, *Hispanic Review*, XXII/1 (enero 1954), pp. 1 sq.

¹⁵ *Vid.* Molas i Batllori, J., *Jacint Verdaguer...*, p. 244.

¹⁶ *Vid.* Platón, *Obras completas VI. Diálogos Dogmáticos II. El político. Timeo. Critias* (= Nueva Biblioteca Filosófica XVI), Madrid, Espasa Calpe, 1928, AMF, R. 2321, p. 279.

¹⁷ Humboldt, Alexander de, *Cristóbal Colón y el descubrimiento de América. Historia de la Geografía del Nuevo Continente y de los Progresos de la Astronomía Náutica en los siglos XV y XVI*. Traducida al castellano por D. Luis Navarro y Calvo, tomos 1–2, Madrid, Hernando, 1926, AMF, R. 2167/I, p. 340.

¹⁸ *Vid.* Ascanio, Nicolás de, *L'Atlantide*, Villa de la Orotava/Tenerife, Imprenta Orotava, 1930, AMF, R. 2675, pp. 55 sqq.

En el Archivo Manuel de Falla hay varias ediciones de *L'Atlàntida* de Verdaguer¹⁹, además del poema épico *Colom seguit de Tenerife* del mismo autor, que supone la primera versión de *L'Atlàntida*²⁰. Falla se sintió atraído por *L'Atlàntida* por varios motivos: ante todo le fascinó la caracterización de Colón como mensajero divino. En una entrevista en París realizada por el autor de este mismo artículo, el compositor y pintor Sergio de Castro hizo hincapié en este aspecto: “Lo que le interesaba era el sentido que tenía en esta obra Colón –el Cristoforus– que se llamó Cristóbal y que el cristianismo llegó a América con todo lo bueno y todo lo malo. Él quería rendir homenaje especial a este hombre”²¹. Castro fue asistente de Falla en sus últimos años cuando trabajaba en *Atlàntida*. En el libreto de esta obra Manuel de Falla dio más importancia a Colón de lo que lo había hecho Verdaguer en su texto. Además, mediante ciertas transformaciones formales y dramáticas Falla acentuó la analogía entre Hércules y Colón (*Vid.* tabla adjunta), analogía que se puede encontrar solo de forma latente en la obra de Verdaguer. El libreto de Falla presenta a ambos, Hércules y Colón, caracterizados como protagonistas en la escatología del transcurso de la historia de *Atlàntida*, escatología que dura de la antigüedad griega hasta la época de los conquistadores en esta obra. Hércules es el personaje asociado con la “puesta” de un continente (Prólogo, actos I y II de *Atlàntida* de Falla), mientras que Colón es el personaje que está asociado con la “salida” de otro continente (acto III de *Atlàntida* de Falla).

Los dos protagonistas, Hércules y Colón –ambos personajes mudos en la obra musical, cual si se tratara de una pantomima–, tienen cada uno un papel femenino asociado que los acompaña y que interpreta un aria: en la trama de Hércules aparece Pirene, Diosa de los Pirineos; en la trama de Colón encontramos a la reina Isabel la Católica, quien costeó el viaje hacia el oeste, a las supuestas Indias. Verdaguer presenta también el papel de Hespéris, la reina de las Hespérides. Falla, sin embargo, eliminó a este personaje de su libreto, porque habría destruido la analogía equilibrada de los papeles, entre la mitología antigua y la época de Colón, con dos parejas cada uno: Hércules y Pirene a un lado, Colón e Isabel al otro. Falla hace además hincapié en la analogía entre Pirene e Isabel mediante su música. Las arias, el lamento de Pirene moribunda y el relato del sueño de Isabel, muestran un carácter similar, *cantabile*, lírico y contemplativo con una melodía

¹⁹ *Vid.* Verdaguer, Jacint, *L'Atlàntida*. Amb la traducció castellana per Melcior de Palau, Barcelona, Jaume Jèpus, 1878, AMF, R. 2692; *id.*, *L'Atlàntida*, traslado de Melcior de Palau, Barcelona, Fidel Giró, 1886, AMF, R. 2687; *id.*, *L'Atlàntida* (= *Obres completes*, Bd.1), Barcelona, Il·lustració Catalana, 1906, AMF, 2697; *id.*, *L'Atlàntida* (= *Obres completes*, tomo 1), Barcelona, Llibreria Catalònia, 1928, AMF, R. 2683.

²⁰ Verdaguer, Jacinto, *Colom seguit de Tenerife* (Obra póstuma), Barcelona, 1907, AMF, R. 2708; *id.*, *Canigó. Llegenda pyrenayga del temps de la reconquesta*, Edició popular, Barcelona, Il·lustració Catalana, sin año, AMF, R. 2713.; *id.*, *Canigó. Llegenda pyrenayga del temps de la “reconquista”*, Barcelona, Llibreria Catholica, 1886, AMF, R. 2704; *id.*, *Idils y Cants místichs* (= *Obres completes*, tomo 2), Barcelona, Il·lustració Catalana, 1879, AMF, R. 2710.

²¹ Entrevista del autor de este artículo con Sergio de Castro, París, 9 de octubre de 1995.

sencilla, anti-operística con ámbito estrecho, estructurada mediante repeticiones y variaciones. El aria de Pirene tiene alusiones a la forma musical del villancico, mientras que la de Isabel recuerda al romance, ambas formas importantes en el repertorio vocal solista del Siglo de Oro²².

Durante su trabajo Falla tuvo que enfrentarse con el problema de que el texto de Verdaguer no tenía bastantes versos para la trama de Colón. Por lo tanto, el compositor solo podía utilizar para el tercer acto de *Atlántida* los versos de *El somni d'Isabel* para el papel de Isabel y algunos versos de los coros de la epopeya de Verdaguer²³. Las palabras introductorias de la dama de honor de la reina Isabel en *El somni d'Isabel* (“Dins L’Alhambra una nit...”²⁴) son una creación propia de Falla. Este atribuyó la primera estrofa del *Somni d'Isabel* de Verdaguer, que servía de introducción al relato de la reina, al papel de un paje con la voz de tiple. No obstante, la mayoría del texto de *El somni d'Isabel* de Verdaguer es cantado en *Atlántida* de Falla por una soprano, el papel de Isabel. Para los demás versos del tercer acto, Falla tuvo que recurrir a otros textos, o bien crearlos él mismo. El *Cor profetic*, prácticamente la introducción al tercer acto de *Atlántida*, está sacado del drama *Medea* de Séneca. Al final del segundo canto del coro del drama, Séneca menciona la profecía del descubrimiento de un país inmenso al oeste del mundo antiguo²⁵. En el libro ya mencionado de Alexander von Humboldt, que Falla conocía, hay una referencia a Séneca y la relación temática de esta profecía con Colón, pues Humboldt explica en su libro que Colón cumplió la predicción del filósofo romano²⁶. No es casual que este texto, con la profecía de Séneca, se encuentre en las notas a pie de página de la edición de *L’Atlántida* perteneciente al legado de Falla²⁷. Al incluir el texto de Séneca –autor de la antigüedad– en el inicio del acto III de *Atlántida*, que trata de la trama de Colón, Falla construye otra conexión más entre la trama mitológica de Hércules y la trama histórica de Colón. La estrategia de crear este contexto tiene antecedentes en la tradición filosófica española: Ángel Ganivet, miembro de la Generación del 98, ya había construido en su manifiesto *Idearium español* una conexión entre el estoicismo de Séneca, nacido en Córdoba, y el catolicismo²⁸.

²² Vid. Weber, E., *Manuel de Falla und die Idee...*, pp. 440 sqq.; *ibid.*, pp. 471 sqq.

²³ Vid. Verdaguer, J., *L’Atlántida...*, 1995, pp. 137 sqq.

²⁴ Falla, Manuel de, *Atlántida*, Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter, Milano, Ricordi, 1993, p. 170, cc. 112 sqq.

²⁵ Vid. *Atlántida*, *op. cit.*, 1993, p. 161: “Cor Profetic / Profecía de Séneca”; Seneca, *Medea*, Lateinisch / Deutsch, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1993, pp. 36 sq.

²⁶ Vid. Humboldt, A. de, *Cristóbal Colón y el descubrimiento...*, 1926, AMF, R. 2167/I, p. 75: “[...] profecía que el Almirante ha cumplido. Tanto fijó la atención de Colón este pasaje, que se le encuentra copiado entero dos veces de su letra en el bosquejo de su famoso *libro de las Profecías*, comenzado en 1501”.

²⁷ Vid. Verdaguer, J., *L’Atlántida...*, 1878, AMF, R. 2692, p. 331.

²⁸ Vid. Ganivet, Ángel, *Spaniens Weltanschauung und Weltstellung*, München, Georg Müller, 1921, pp. 1 sqq; Shaw, Donald, *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 54.

El texto del coro en lengua latina que sigue a *El somni de Isabel* en *Atlántida*, “Affer filios meos de lonquinquo, et filias meas ab extremis terrae” [Trae de lejos a mis hijos, y a mis hijas de los confines de la tierra] (cc. 293 sqq.), está tomado de unos versos del Antiguo Testamento, de Isaías 43:6, y representa una metáfora para la misión cristiana en todo el mundo –y en el contexto de Colón en *Atlántida*, para la misión católica en Latinoamérica–, con todas las consecuencias colonialistas que conocemos hoy. Falla pudo encontrar la cita de Isaías tanto en los tratados y en las cartas del mismo Colón como en su llamado *Libro de profecías*: “Ya dije que para la ejecución de la impresa de las Indias no me aprovechó razón ni matemática ni mapamundos: llenamente se cumplió lo que dijo Isaías, [...]”²⁹.

El coro en lengua castellana *La Salve en el mar* de *Atlántida* es una oración de la tripulación de las carabelas de Colón, sin duda inspirada por un relato que este envió a los Reyes Católicos en el año 1498. En dicho relato Colón escribe que la tripulación rezó la *Salve Regina* en el momento en que vieron las primeras montañas del nuevo mundo: “[...] y como su Alta Majestad haya siempre usado de misericordia conmigo, por acertamiento subió un marinero á la gavia, y vido al Poniente tres montañas juntas: dijimos la *Salve Regina* y otras prosas; y dimos todos muchas gracias á nuestro Señor, [...]”³⁰. Falla utilizó para *La Salve en el mar* varios textos litúrgicos y un poema medieval en lengua castellana³¹. *La nit suprema*, título del último coro de *Atlántida* –último coro en la versión de Lucerna (1976), que hoy se considera la más próxima a las intenciones de Falla³²– se encuentra en una biografía de Colón en el legado de Falla, escrita por el autor francés Alphonse de Lamartine. Este interpreta el descubrimiento de América como un nuevo Génesis. En este contexto, Lamartine escribe: “Nadie durmió en esta noche suprema”³³. Los versos primeros de *La nit suprema* provienen de la obra ya mencionada *Colom seguit de Tenerife* de Verdaguer, una primera versión de su epopeya *L’Atlàntida*: “En el silenci august d’aqueixa nit sagrada, sol Christophorus vetlla en fervorós deliqui”³⁴. Los demás versos latinos de *La nit suprema* son de una antifona gregoriana de navidad (“Alleluia. *Dies sanctificatus illuxit nobis venite gentes et adoráte Dominum*:

²⁹ Colón, Cristóbal, *Relaciones y Cartas*, Madrid, Librería de Perlado, 1914, AMF, R. 2166, p. 333; *vid. Ibid.*, p. 269; *id.*, *Cartas que escribió sobre el descubrimiento de América y testamento que hizo á su muerte*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1921, AMF, R. 4038, p. 20.

³⁰ *Vid.* Colón, C., *Relaciones y Cartas...*, p. 274.

³¹ *Vid.* Budwig, A., *Manuel de Falla’s “Atlántida”...*, p. 109: “[...] the ‘Salve’ is a conflation of the liturgical hymn, *Ave Maris Stella*, and the Litanies of the Virgin, as well as the medieval Castilian poem, *Los milagros de Nuestra Señora* by Gonzalo de Berceo (1180–1246)”.

³² *Vid.* Budwig, A., *Manuel de Falla’s “Atlántida”...*, pp. 198 sqq.; Weber, E. *Manuel de Falla und die Idee...*, pp. 374 sqq.

³³ Lamartine, Alphonse de, *Biografía de Cristobal Colón*, Madrid, Perlado, Páez y Cia., 1892, AMF, R. 4058, p. 82; *ibid.*, p. 85.

³⁴ *Atlántida, op. cit.*, 1993, pp. 200 sq.; cc. 482 sqq.

quia hódie descéndit lux magna *super terram*”³⁵ y de un introitus gregoriano (“*Factus est Dominus protector meus et eduxit me in latitudinem: salvum me fecit, quoniam vouitme. Diligam te Domine (fortitudo) mea. Dominus firmamentum meum et refugium meum et libertor meum*”³⁶). La formulación “Dominus regit me” se encuentra en un canto gregoriano para la eucaristía de la semana XXXIII del año eclesiástico³⁷.

Los detalles del libreto del tercer acto de *Atlántida* demuestran claramente la intención de Falla de presentar a Colón como un mensajero divino en el contexto de la misión católica en Latinoamérica. La decisión –con excepción de la escena de Isabel– de utilizar coros en un estilo neoclásico orientado a la polifonía clásica de Tomás Luis de Victoria y otros compositores de música sagrada del Siglo de Oro corroboran este perfil “santo” de Colón en la música del tercer acto de *Atlántida*. Sin embargo, ya en el final del segundo acto, en la escena del hundimiento de Atlántida se escuchan los dos coros *Veus missatjeres* y *La veu divina* que claramente evocan a la música litúrgica católica acompañada en algunos pasajes con acordes que tienen efectos de campanas³⁸.

Falla presenta a Colón tanto en el libreto como mediante la música de una manera extremadamente positiva. No hay ningún resquicio de comentario crítico, ni en el libreto ni en la música, ni de forma abierta ni latente. Este resultado es más sorprendente incluso si tenemos en cuenta que al mismo tiempo el compositor francés Darius Milhaud también estaba componiendo una ópera sobre Colón, que en cambio utiliza la ironía y la crítica abierta en la presentación de su protagonista³⁹. Falla y Milhaud se conocían personalmente y además conocían sus composiciones, que ambos habían empezado casi al mismo tiempo, en 1927, motivados por un proyecto del director de teatro austriaco Max Reinhardt, que al fin no se realizó⁴⁰. Milhaud incluso dedicó explícitamente su ópera *Christophe Colomb* (Berlín, 1930) a Falla⁴¹.

³⁵ *Ad missam in die / in Nativitate Domini*, en: *Graduale Triplex*, Solesmes/Paris/Tournai, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes/Desclée, 1979, p. 49.

³⁶ “Introitus”, en: *Graduale Triplex*..., p. 281. Las palabras en cursiva son aquellas que Falla utilizó en el libreto de *Atlántida*.

³⁷ *Vid.* “Communion”, en: *Ibid.*, p. 365.

³⁸ *Vid.* Weber, E., *Manuel de Falla und die Idee*..., pp. 452 sqq.; *ibid.*, pp. 460 sqq.

³⁹ *Vid.* Rosteck, Jens, *Darius Milhauds Claudel-Opern “Christophe Colomb” und “Orestie D’Eschyle”. Studien zur Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption*, Laaber, Laaber-Verlag, 1995; Weber, Eckhard, “Darius Milhauds: *Christophe Colomb*”, en *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Albrecht Riethmüller (ed.), tomo 2, 1925–1945, Laaber, Laaber, 2006, pp. 90 sqq.

⁴⁰ *Vid.* Weber, E., *Manuel de Falla und die Idee*..., pp. 366 sqq.

⁴¹ *Vid.* Milhaud, Darius, *Christophe Colomb*, tomos 1–2, Wien, Universal-Edition, 1977.

En contraste con la obra de Milhaud, *Atlántida* de Falla representa una glorificación no solo de Colón, sino también de los Reyes Católicos y de su época. Por lo tanto se puede cuestionar si *Atlántida*, obra que Falla compuso durante la Guerra Civil, es una obra que sigue una ideología franquista, ya que los nacionalistas veneraban a los Reyes Católicos como ideal de la tradición española. Para responder a esta pregunta hay que discutir algunos detalles biográficos de Manuel de Falla durante los años treinta. La propaganda franquista intentó en efecto acercarse a Falla, no en vano el compositor más celebre y prestigioso de España en aquella época. El nacionalismo folclórico de Falla, por ejemplo en sus famosas obras *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*⁴²; el neoclasicismo con referencias al Siglo de Oro en *El retablo de maese Pedro* y en el *Concerto para clavicembalo* y en *Atlántida*; y sobre todo el catolicismo de Falla les parecían perfectos para instrumentalizar al compositor en sus propias estrategias ideológicas⁴³. Es verdad que Manuel de Falla era un católico conservador, pero al mismo tiempo tenía muchos amigos entre los intelectuales y los artistas de la Segunda República, y compartía sus ideas progresistas, entre otros con la familia del poeta Federico García Lorca, socialista y homosexual que se comprometió con la vida cultural de la República, siendo por todas estas razones odiado por los nacionalistas y matado por partidarios de Falange en 1936. Falla se esforzó en vano por salvar a su amigo García Lorca⁴⁴. Es también verdad que el compositor vivió con horror los incendios de monasterios e iglesias durante la República y los ataques contra las instituciones de la Iglesia por los socialistas, pero al mismo tiempo condenó la violencia de los franquistas que habían matados a amigos suyos. Hay muchos testimonios de tales emociones y actitudes de Falla durante la Guerra Civil en sus cartas⁴⁵.

Los franquistas ofrecieron varios honores y puestos a Falla, quien siempre los rechazó. Cuando le propusieron llegar a ser presidente del recién creado Instituto de España, Falla se liberó

⁴² Vid. Landreh, Konrad, *Manuel de Fallas Balletmusik*, Laaber, Laaber, 2004, pp. 135 sqq.; Weber, Eckhard, “... dem Alten entfliehen und ganz neue Dinge präsentieren...’ Madrid nach 1914, Die Avantgarde kehrt zurück”, en “Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern...”. *Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas*, Christa Brüstle, Guido Held y Eckhard Weber (eds.), Schliengen, Edition Argus, 2006, pp. 302 sqq.

⁴³ Vid. Pérez Zalduondo, Gemma, “El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 – 8 de agosto de 1939)”, *Revista de Musicología*, XVIII/1–2 (1995), pp. 260 sq.

⁴⁴ Vid. Gibson, Ian, *Federico García Lorca. Eine Biographie*, Aus dem Englischen von Bernhard Straub, Frankfurt am Main/Leipzig, Inselm 1991, pp. 601 sqq.; *id.: Lorcás Tod*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 110 sqq.

⁴⁵ Vid. Weber, E., *Manuel de Falla und die Idee...*, pp. 346 sqq.

de este cargo aduciendo razones de salud⁴⁶. En cambio, antes, en los primeros años de la República, Falla había sido miembro de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos⁴⁷. Sin embargo en el transcurso de la Guerra Civil, los nacionalistas no cesaron en sus intentos de ganarse la simpatía de Falla para la propaganda franquista. Exigían pruebas de lealtad del compositor. Insistieron en sus exigencias y por fin Falla les aportó una obra musical en homenaje a los franquistas, la pieza corta para coro *Himno marcial*. En 1937, en medio de la Guerra Civil, el general Luis Orgaz acosó a Falla apremiando al compositor para que este dedicara una obra en homenaje a las tropas nacionalistas⁴⁸. Este coro con estructura homófona está construido sobre el texto del poema bélico *Canto de marcha para los soldados españoles* del poeta José María Pemán, partidario de Franco. Para liberarse de esta tarea, Falla había criticado en vano el texto de Pemán, que consideraba poco cantable y por lo tanto inadecuado para una composición musical. Consideró el trabajo de esta composición una “cosa tan difícil de conseguir en estos trabajos de adaptación forzada”⁴⁹. Consciente de que no podría escapar a esta obligación, Falla compuso esta obra de una manera que es poco habitual en él: el compositor, que generalmente es conocido por haber trabajado muy escrupulosamente y que por ejemplo había necesitado más de tres años para la composición de una obra de una duración de media hora como *El retablo de Maese Pedro*⁵⁰, no mostró este afán con el *Himno marcial*. En el caso de esta obra parece que Falla quiso deshacerse rápidamente de una obligación desagradable. De hecho, Falla no terminó la partitura; por fin, Ricardo Dorado, un músico militar de Burgos, donde se estrenó la obra, tuvo que concluir el arreglo para coro y banda militar⁵¹. Es incluso más significativo que la melodía del *Himno marcial* no sea invención propia de Falla, sino sacada del *Canto de los Almogávares* del compositor Felip Pedrell (1841–1922), maestro de casi todos los compositores modernos españoles destacados en su época, como Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz y Robert Gerhard. Este *Canto de los Almogávares* es una pieza para coro de la ópera *Els Pirineus* (Barcelona, 1902) de Felip Pedrell, obra con libreto de Víctor Balaguer (1824–1901) que constituye un ambicioso proyecto de la *renaixença* catalana. Utilizar conscientemente esta melodía de una obra que glorifica el pasado medieval de Cataluña como base para su *Himno*

⁴⁶ Vid. Hess, Carol A., “Falla (y Matheu), Manuel”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), tomo 8, London, Macmillan Publishers, 2001, p. 532.

⁴⁷ Vid. Pérez Zalduondo, G., “El nacionalismo como eje de la política musical...”, pp. 250 sqq.; Huertas Vázquez, Eduardo, “Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República”, en *El teatro en España. Entre la Tradición y la Vanguardia (1918-1939)*, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Tabapress, 1992, p. 413.

⁴⁸ Vid. Weber, E., *Manuel de Falla und die Idee...*, pp. 352 sqq.; Gallego, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 254 sq.

⁴⁹ Vid. carta de Falla a José María Pemán del 6 de octubre de 1937; vid. Budwig, A., *Manuel de Falla's “Atlántida”...*, p. 199.

⁵⁰ Vid. Weber, E., *Manuel de Falla und die Idee...*, pp. 248 sqq.

⁵¹ Vid. *Ibid.*, pp. 352 sq.

marcial es un acto de protesta más o menos abierto por parte de Falla, ya que los franquistas promocionaron el centralismo y lucharon contra los regionalismos de España, sobre todo contra el regionalismo de Cataluña, que fue un centro de las fuerzas republicanas. Por lo tanto, Franco se esforzó en reprimir la lengua catalana, intensificando todavía más la política del dictador Miguel Primo de Rivera, que ya durante su régimen de 1923 a 1930 había luchado contra la divulgación de la lengua catalana⁵². En este contexto es aún más significativo que Falla concibiera la mayor parte del libreto de *Atlántida* en catalán, lengua original de la epopeya mencionada de Verdaguer, a pesar del título castellano que aparece en los manuscritos de su cantata escénica.

Por fin, en el año de 1939 Manuel de Falla recibió una invitación de la Institución Cultural Española en Argentina para dirigir algunos conciertos en Buenos Aires. Llegó con su hermana el 18 de octubre de 1939, poco después de estallar la Segunda Guerra Mundial, y allí se quedó hasta su muerte. Por la situación política internacional y también por su frágil estado de salud se decidió a seguir viviendo en el nuevo mundo, mudándose más tarde a Alta Gracia, en la región de Córdoba en Argentina. A pesar de estas razones que parecen tener pocas relaciones directas con la situación política en España, se puede interpretar esta emigración a Latinoamérica como un camino al exilio para escapar de la presión ideológica efectuada por el régimen franquista durante y después de la Guerra Civil española, aunque esto nunca fue explícitamente reconocido por Falla. Gemma Pérez Zaldondo, que analiza la política cultural del estado franquista, formula la siguiente tesis: “La presión que, como hemos visto, ejerció el gobierno franquista sobre Manuel de Falla fue intensa y el músico la vivió con una angustia tal que nos permite suponer que fue una de las cuestiones, y quizá no la menos importante, que decidieron al músico gaditano a abandonar España”⁵³. Se puede imaginar fácilmente que, si ya durante la Guerra Civil los franquistas quisieron instrumentalizar a Falla por su ideología, el joven estado franquista tendría incluso más ambiciones de obligar al famoso compositor a comulgar con la cultura del régimen después de 1939. En efecto, lo intentaron incluso cuando Falla ya vivía en Argentina. En el año de 1940 quisieron ganar a Falla para el puesto de presidente del conservatorio nacional. Esto se demuestra a través de una carta de Nemesio Otaño, miembro del primer Comisariado General de Música, a Falla del 1 de julio de 1940⁵⁴.

Aún años más tarde se formularían otras ofertas del estado franquista a Falla, por ejemplo un puesto de honor en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, como le escribió el embajador de España en Argentina, el Conde de Bulnes, en enero de 1945: “Adjunto me complazco en enviar a Vd. un escrito del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, comunicando su designación como Consejero de Honor de dicho organismo, que el señor Ministro de Asuntos

⁵² Vid. Carr, Raymond, *España. 1808–1975*, Barcelona, Ariel, 1992, pp. 545 sqq.

⁵³ Vid. Pérez Zaldondo, G., “El nacionalismo como eje de la política musical...”, p. 255.

⁵⁴ Vid. carta del Padre Nemesio Otaño a Falla del 1 de julio de 1940, AMF, sign.: 7366-017.

Exteriores me remite a tal fin en la valija llegada hoy”⁵⁵. Una vez más Falla no aceptó, explicándose en una carta a finales del mismo mes: “Soy y he sido siempre fiel súbdito de España, y con mi trabajo he procurado servir a mi patria dentro de mis posibilidades, pero permaneciendo siempre alejado de todo cuanto pueda tener carácter político y en alejamiento quiero seguir viviendo hasta que Dios disponga de mí”⁵⁶. Por otro lado Falla apoyó con dinero a republicanos exiliados en el sur de Francia. Sabemos esto por cartas de su hermana María del Carmen, que pidió a amigos argentinos que se afanaban en ayudar a los exiliados en Francia⁵⁷, que ocultaran por completo el nombre de Falla en estos actos de solidaridad para evitar que el compositor fuera obligado a hacer otra vez más gestos pro-franquistas: “Pero confiamos completamente en vosotros para que aparezca como anónimo nuestro envío, pues ya sabéis lo que tiene que batallar Manolo para conservar su independencia de toda política (sin esto nada nos faltaría nunca, pero él prefiere con mucho su libertad) y a más de que la comisión que recauda esos donativos tiene un carácter político muy definido, si se diera publicidad a nuestro envío podrían exigir *del otro lado* que hiciera Manolo manifestaciones y cosas que él nunca ha querido hacer, y de lo contrario nos expondremos a las graves consecuencias que podéis suponer, con que en vosotros confiamos para evitarlo...”⁵⁸.

Cuando el joven compositor y pintor Juan José Castro, que trabajaba como asistente de Falla, proyectó un homenaje a Federico García Lorca en 1940, Falla intentó convencerlo de que podría suponer un riesgo al haber transcurrido muy poco tiempo tras la Guerra Civil, por temer malas consecuencias para la familia de García Lorca en España:

Nadie más que yo desea que se honre y mantenga viva la memoria de Federico tributando a su obra el alto homenaje que merece. Sin embargo, las razones que invocan sus padres, y que su hermano Paco expone en su carta, son de tal peso que no me decido a escribir a Don Federico sin que Vd. vuelva a // leer dicha carta y piense en las graves consecuencias de lo que, a pesar de nuestros nobles propósitos e independientemente de la obra misma, pero con carácter político, pudiera producirse en el teatro, cosa inevitable en las circunstancias actuales. Todos sabemos hasta dónde es capaz de llegar un público de teatro en sus manifestaciones. Y de ser así; cuán grande sería nuestra responsabilidad ante los padres // de Federico!⁵⁹

⁵⁵ Carta del embajador español en Argentina, el Conde de Bulnes, a Manuel de Falla del 18 de enero de 1945, AMF, sign.: 7804-007.

⁵⁶ Carta de Falla al Conde de Bulnes del 28 de enero de 1945, AMF, sign.: 7804-020.

⁵⁷ Carta de María del Carmen de Falla a Maruja e Isabel Luzuriaga del 10 de enero de 1946, AMF, sign.: 7218-040. Además se menciona un cheque en esta carta: “Adjunto un cheque cruzado n.º 050,413 del Banco de Galicia y Buenos Aires”. *Vid. Ibid.*; la familia Luzuriaga se afanó en organizar ayuda desde Argentina para los refugiados republicanos en el sur de Francia.

⁵⁸ *Ibid.*

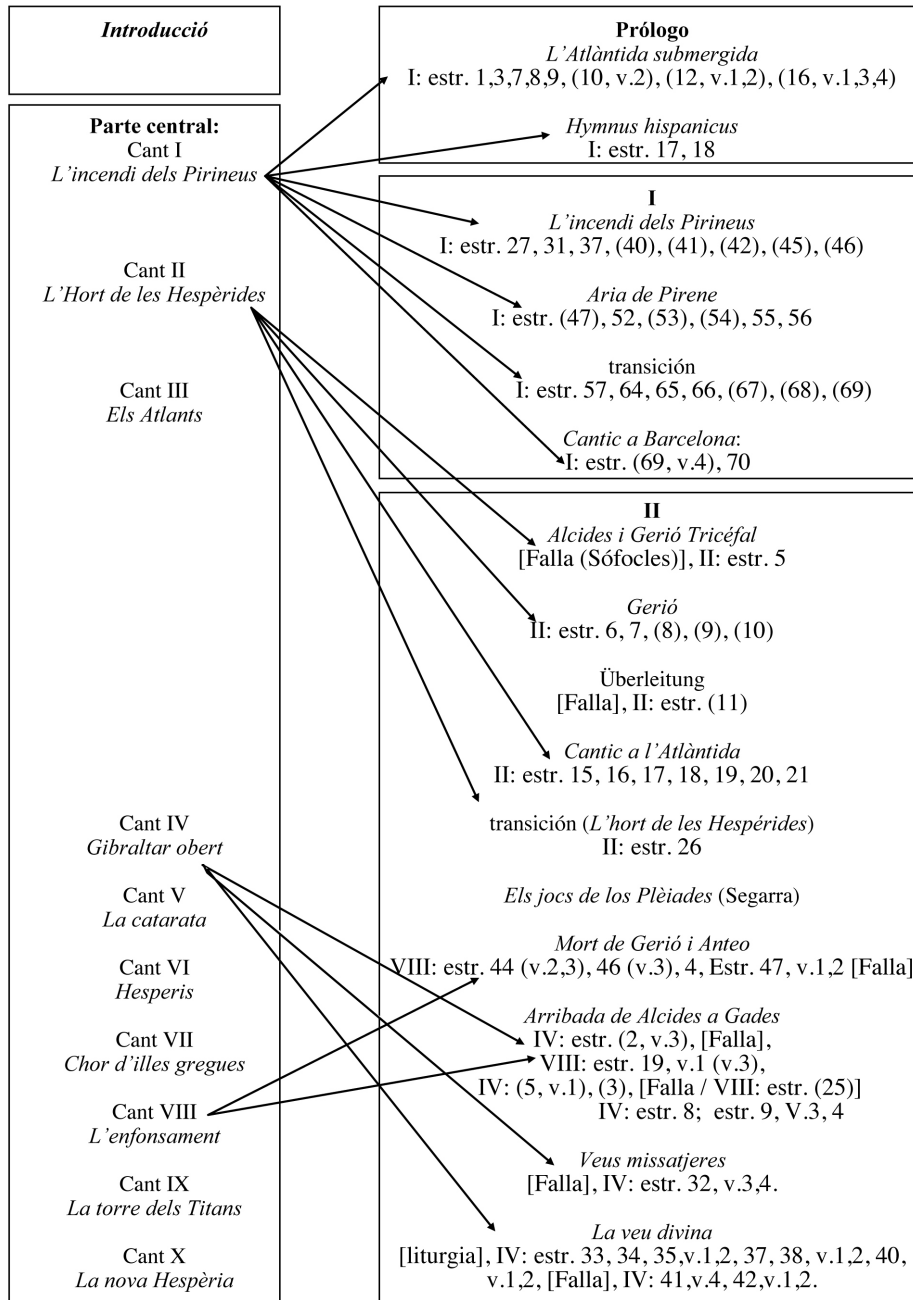
⁵⁹ Carta de Falla a Juan José Castro del 1 noviembre de 1940, AMF, sign.: 6835/2-004.

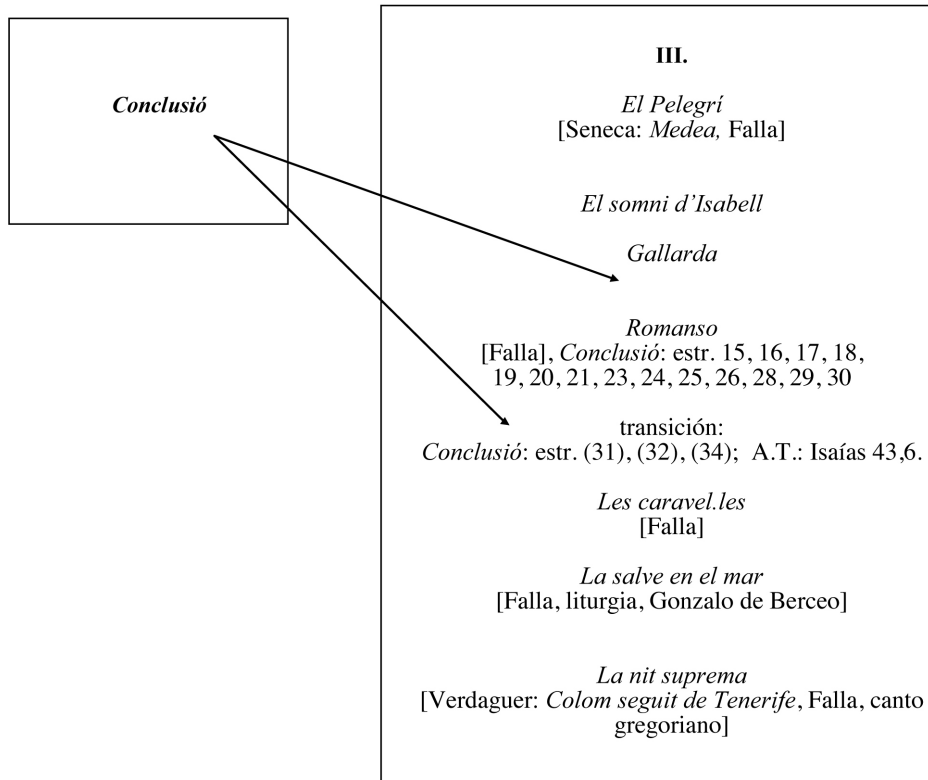
Por lo visto Manuel de Falla, creyente católico, se encontró ante un dilema tanto durante la Guerra Civil como después: el compositor tímido y sensible, que se aisló cada vez más en los años treinta, perturbado por los combates de la Guerra Civil y frágil por una variedad de enfermedades y ataques de nervios, vivió por muchos años con la ilusión de mantener una posición de artista independiente y apolítico que no era posible en aquellos tiempos. En este sentido Falla fue probablemente ingenuo y poco realista. La intención del compositor fue (re)orientar a la sociedad hacia el cristianismo, lo que significaba para España hacia el catolicismo. Esta actitud le impidió seguir los ideales de la República. Pero durante la Guerra Civil advirtió que los franquistas tenían unos objetivos diferentes a los de un estado católico con la ética social del Nuevo Testamento, con el que Falla evidentemente soñaba.

Atlántida, la obra empezada en los años 20 y que simboliza la actitud católica de Falla, le había puesto por todo esto aún más claramente en un dilema ideológico. Rechazaba rotundamente la interpretación propagandista que los franquistas hacían de su obra. Cuando ya en 1937 el diario granadino *Ideal* escribió que Falla rendía homenaje a los franquistas con *Atlántida*, este clarificó este malentendimiento con firmeza: “La inexactitud que me veo obligado a rectificar, dadas las graves confusiones que pudiera producir en mi relación con las entidades que esperan la terminación de *La Atlántida* para su estreno, es esa laboriosa actividad que ustedes me atribuyen en la composición de una nueva obra”⁶⁰. En esta carta Falla menciona dos motivaciones para trabajar en esta obra: “rendir homenaje a Dios y a nuestra Patria”⁶¹. Sin embargo, con esta formulación Falla se encontraba involuntariamente cerca de la ideología y la terminología de los franquistas, que con mucho placer la leyeron como una declaración de simpatía por su propaganda nacionalista. Casi no extraña que Falla nunca acabara *Atlántida*, que le debía parecer un gran peso en una difícil situación política. ■

⁶⁰ Falla, Manuel de, “Una Carta de Falla”, *Ideal*, Granada, VI/1629 (5 de noviembre de 1937), p. 5.

⁶¹ *Ibid.*





◀▲La transformación de la epopeya *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer en el libreto de *Atlàntida* de Manuel de Falla (versión Lucerna 1976).

estr. = estrofa, v. = verso, () = con considerables modificaciones o/y tachaduras, [] = nuevo texto.