QUODLIBET

Visiones de Grecia en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla

Michael Christoforidis•

Resumen

Como muchos artistas europeos de comienzos del siglo XX, Manuel de Falla tuvo una profunda afinidad con los aspectos de la cultura griega, y se podría argumentar que esta fascinación repercutió en su construcción cambiante del nacionalismo musical. En este proceso, Falla parece haber recurrido a múltiples niveles de contacto históricos y culturales entre España y Grecia, así como a diferentes construcciones del mundo helénico que estaban al día en sus ambientes españoles y europeos. En este artículo se examina el conocimiento de Falla de la cultura y la música griega, y se rastrean sus vínculos con los artistas griegos. Se sugiere que a medida que la música de Falla evoca las tradiciones hispanas cada vez más arcaicas, su exploración de la música griega trazó un arco similar, desde las fuentes populares a las tradiciones bizantinas y clásicas. A finales de la década de 1920, este antiguo interés por la cultura griega alcanzó su punto culminante, con un marcado impacto en la búsqueda de Falla de una lengua hispana universal que se pone de manifiesto en *Atlántida*.

Palabras clave: Manuel de Falla; Grecia; *Atlántida*; El Greco.

Abstract

Like many European artists of the early 20th century, Manuel de Falla had a deep affinity with aspects of the Greek culture, and it could be argued that this fascination had an impact upon his evolving constructions of musical nationalism. In the process, Falla seems to have drawn upon multiple layers of historical and cultural contacts between Spain and Greece, as well as the different constructions of the Hellenic world that were current in his Spanish and European milieus. This paper examines Falla's knowledge of Greek culture and music, and traces his contacts with Greek artists. It is suggested that while Falla's music evoked increasingly more archaic Hispanic traditions, his exploration

---

• Michael Christoforidis es músicologo e investigador de la obra de Manuel de Falla. En la actualidad ejerce la docencia en la Universidad de Melbourne. La investigación llevada a cabo en este texto ha sido financiada por la Australian Research Council.

Recepción del artículo: 16-12-2012. Aceptación de su publicación: 16-02-2013.

of Greek music traced a similar line, from folk sources to Byzantine and Classical traditions. By the late 1920s, this longstanding interest in Greek culture reached its high point, with a marked impact on Falla's search for a universal Hispanic language in *Atlántida*.

Keywords: Manuel de Falla; Greece; *Atlántida*; El Greco.

Falla, como muchos artistas españoles y europeos del siglo XX en el entorno parisino, sentía un profundo interés por diversos aspectos de la cultura griega. Entre ellos estaban sus contactos con artistas de ascendencia griega, y su exploración de elementos helenísticos modernos, la cultura popular, la cultura bizantina y la cultura clásica. Sin embargo, se distinguió por su intento de incorporar estas influencias en la evolución de la construcción del nacionalismo musical hispano. La definición de Falla de qué constituía la cultura "hispana" fue siempre ecléctica, y sus componentes siempre remodelados. En su exploración de aspectos de la cultura griega, Falla trató de relacionar lo que, en su percepción, era una multiplicidad de estratos en el contacto histórico y cultural entre España y Grecia. Sentía atracción por las cuestiones del exotismo y el orientalismo que vincularon los márgenes del Mediterráneo con el pensamiento romántico europeo, y estas dieron forma a sus ideas sobre la posible relación entre el canto bizantino, la música popular griega y el flamenco. Falla también se inspiró en las evocaciones de la música griega tan prevalentes en el París *fin-de-siècle* (especialmente en las obras de Claude Debussy, Maurice Ravel y Louis Bourgault-Ducoudray), en el modernismo catalán y el Noucentismo, y posteriormente en la música de Igor Stravinsky. El presente artículo explorará el creciente impacto de Grecia en la producción del compositor gaditano, impacto que se manifestará de forma diferente en cada uno de sus periodos de madurez y culminará en su última obra, la cantata escénica *La Atlántida*.

Cádiz, la ciudad natal de Falla, le brindó su primer encuentro con Grecia. Según la leyenda, los orígenes de la ciudad están vinculados con la figura mitológica de Hércules (Heracles), que aún hoy en día aparece en el escudo de armas de Cádiz con las palabras "Hercules Fundator Gadium Dominatorque". Jaime Pahissa, el biógrafo de Falla, señala –basándose en las observaciones de Victor Berand– que la Isla de Perejil (también llamada Isla de las Palomas) bien podría ser la isla de la ninfa Calypso en *La Odisea* de Homero[1]. Cádiz fue un bastión de los bizantinos cuando estos ocuparon el sur de la península en los siglos VI y VII, antes de la invasión de los árabes; la biblioteca personal del compositor contiene anotaciones suyas sobre la presencia griega en Andalucía[2].

[1] Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 161. Falla también anota esta posibilidad en su ejemplar de *La Odisea*: Homére, *L'odyssée*, Paris, Les belles lettres, 1925, Archivo Manuel de Falla [en lo sucesivo AMF], n.º de inventario 2397.

[2] Díaz Carmona, Francisco, *Compendio de Historia de España*, Madrid, Perlado, Páez y C.ª, 1911, AMF, n.º de inventario 2278.

Pocos años después de su traslado a Madrid, Falla encontró el libro *L'acoustique nouvelle* de Louis Lucas (1854)[3] en las librerías que hay junto al Jardín Botánico. Lucas establece las bases para el desarrollo de la música contemporánea en relación con la música popular y las músicas no occidentales, incorporando además conceptos de la música de la antigua Grecia presentes en el pensamiento de Platón y Pitágoras. El apéndice de este volumen incluye un tratado de Euclides y un diálogo de Plutarco sobre la música. Aparte de que Falla sugiriera que *L'acoustique nouvelle* actuó como catalizador para su formulación de conceptos que posteriormente darían forma a su lenguaje armónico (una afirmación que ha sido puesta en tela de juicio, como veremos), el libro le sirvió como introducción a la teoría musical de la Grecia clásica y a las estructuras melódicas de ciertas músicas populares no europeas.

Para Falla, el intercambio de ideas con otros artistas desempeñó un importante papel en el desarrollo y definición de su perspectiva estética, aunque no existen pruebas de encuentros con personas de origen griego antes de su estancia en París entre 1907 y 1914. En uno de sus primeros conciertos públicos en París acompañó al violinista heleno Alcibiade Anemoyanni[4]. Aunque Falla refleja en su diario su descontento con esta interpretación inicial[5], continuó actuando con Anemoyanni y mantuvo una amistosa relación con el violinista, quien le visitó en Granada en 1928. Sin embargo, la relación más importante de Falla con un músico griego fue la que mantuvo con el escritor y crítico musical Michel Dimitri Calvocoressi. Sabemos de los primeros encuentros entre Calvocoressi y Falla merced al diario personal del pianista español Ricardo Viñes. A mediados de octubre de 1907 Viñes presenta a su recién conocido Manuel de Falla y a Calvocoressi[6]. El propósito de esta visita fue dar a conocer al crítico y a otros miembros de *Los Apaches* la oportunidad de escuchar *La vida breve*. Los otros Apaches que estaban presentes en esta ocasión eran Maurice Ravel y Maurice Delage. A Calvocoressi le interesó mucho el talento lírico de Falla, y fue por entonces cuando estuvieron considerando la posibilidad de colaborar en una adaptación operística de *Le jardinier de la Pompadour*, de Eugene Demoldier. Calvocoressi estimuló a Falla en su exploración de la música de otras culturas, especialmente la música rusa[7]. Era también un gran entusiasta de las músicas preclásicas y de la música folclórica de Grecia. Muy dotado para las lenguas, Calvocoressi tradujo muchos textos líricos al francés, entre ellos el *Boris Godunov* de Mussorgsky y las *Cinq mélodies populaires grecques* de Ravel.

---

[3] Lucas, Louis, *L'acoustique nouvelle*, Paris, Éditée par l'auteur, 1854, AMF, n.º de inventario 8506.

[4] Concierto celebrado el día 4 de mayo de 1908 en la Grande Salle de la Galerie des Champs Elysées, donde interpretaron sonatas de Beethoven y Grieg.

[5] Falla, Manuel de, *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*, Yvan Nommick (ed.), Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. "Facsímiles", serie "Documentos", n.º 1, 2001, p. 365.

[6] Véase Gubisch, Nina, *Ricardo Viñes à travers son journal et sa correspondence*, Tesis doctoral, Université Paris IV Sorbonne, 1977, vol. 1, pp. 155-157.

[7] Hay un ejemplar dedicado del libro de Calvocoressi sobre Mussorgsky en la biblioteca personal del compositor.

Falla fue consciente de que los textos y alusiones mitológicos fueron la fuente de inspiración de mucha de la música del momento en París, y admiraba especialmente el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, el *Daphnis et Chloé* de Ravel y las *Gymnopédies* de Erik Satie –compositor muy cercano en su momento a Debussy y a los artistas catalanes de París, y a quien Santiago Rusiñol llegaría a calificar de "músico griego"–. Falla también conocía bien las *Chansons de Bilitis* de Debussy, sobre textos pseudoclásicos de Pierre Louÿs. *Syrinx* (1912), originalmente titulada *Pièce* y escrita para el drama de Gabriel Mourey *Psyché*, es otra obra de Debussy que evoca la mitología griega. La *Psyché* del propio Falla, de 1924, es su obra más claramente impresionista, y se basa en un texto que el autor francés G. Jean-Aubry le había dado antes de la Primera Guerra Mundial. El interés de Falla por este personaje mitológico le llevó incluso a anotar las alusiones a Psyché y los paisajes griegos en el poema de Edgar Allan Poe *To Helen*. Las referencias a paisajes griegos aparecen en recortes de periódicos que guardó durante su estancia en París[8]. Falla también fue sin duda testigo de la corriente prohelenista en la Francia de la época, propiciada por las luchas por la reunificación de Creta con Grecia.

Jaime Pahissa relata la siguiente anécdota, acaecida en el año final de la estancia de Falla en París:

> Una artista española –malagueña– de la compañia de la Ópera Cómica, después del estreno en este teatro de *La vida breve*, le dijo a Falla que quería dar un concierto en París, y le pidió que le indicara qué canciones españolas podría cantar en él. Le interesó la cosa a Falla, y le contestó que miraría de arreglarle algunas él mismo. Precisamente un profesor de canto, griego, deseaba poner acompañamiento a unas canciones populares de su país, y no sabiéndolo hacer, le preguntó a Falla si se lo haría. Una de las canciones era muy bella y a Falla le gustó armonizarla, para canto y piano. En este trabajo empleó su técnica y su propio sistema de armonización. La prueba le pareció de excelente resultado, y aunque no volvió a ver más al profesor griego, ni supo nunca más de la canción, le sirvió para acometer con confianza y entusiasmo la composición de las *7 Canciones españolas*[9].

La idiosincrática armonización de melodías exóticas de Falla en las *Siete canciones populares españolas* no constituye un caso aislado en su entorno parisino. Compositores como Charles Koechlin, Maurice Delage y Déodat de Séverac le proporcionaron numerosos modelos, y de forma más inmediata Ravel le proporcionó como ejemplos las *Cinq mélodies populaires grecques* (1904-1906) y los *Chants populaires* (1910). Las últimas fueron compuestas por invitación de Marie Olénine d'Alheim para el concurso internacional patrocinado por la Maison du Lied de Moscú[10]. Según Arbie Orenstein,

---

[8] Véase el suplemento literario de *Le Figaro*, 29-VII-1911, AMF.

[9] Pahissa, J. *Vida y obra*…, pp. 82-83.

[10] Las canciones que conforman los *Chants populaires* fueron las cuatro obras de Ravel que recibieron premio en este concurso (de las siete que envió en total).

> [la Maison du Lied] se fundó con un triple propósito: en primer lugar, para estimular el interés del público en las melodías populares; en segundo lugar, para aumentar el repertorio de armonizaciones artísticas de melodías populares, mediante la invitación a los compositores de participar en concursos bianuales; finalmente, para potenciar la labor de los jóvenes cantantes, dándoles la oportunidad de interpretar canciones populares en público en pequeños recitales[11].

En este sentido, cabe destacar que entre los recortes de periódico del compositor que se encuentran en el Archivo Manuel de Falla, hay un ejemplar del boletín de 1910 de la Maison du Lied que recoge las bases del concurso y las melodías que debían utilizarse[12].

Entre las antologías de música folclórica no española conservadas en la biblioteca de Falla figura una de Louis Bourgault-Ducoudray titulada *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*[13]. Falla adquirió esta colección a comienzos de siglo en Madrid, y la consultó antes de emprender la composición de *La vida breve* en 1904. Bourgault-Ducoudray (1840-1910) había sido un influyente profesor de Historia de la Música en el Conservatorio de París que tuvo un destacado papel en la difusión de músicas populares francesas y exóticas. Fue uno de los pioneros en la recopilación de melodías folclóricas griegas, dejando un relato de su estancia entre los griegos del Levante Mediterráneo[14], e interesándose también por la teoría musical griega y bizantina.

No sabemos si Falla tuvo la oportunidad de conocer a Bourgault-Ducoudray, aunque sí sabemos que tanto Calvocoressi como Viñes lo conocían. Es probable que hubiera escuchado el *Carnaval d'Athènes* de Bourgault-Ducoudray, un conjunto de dos danzas basadas en motivos folclóricos griegos que se interpretaron en los Concerts Colonne el día 19 de febrero de 1911, en homenaje a su autor, recientemente desaparecido[15]. Los pasajes marcados por Falla en la introducción teórica a las *Trente mélodies* se refieren a los modos antiguos y los bizantinos, y la relación entre ambos tipos, si bien –pese a los comentarios de Bourgault-Ducoudray– los modos no siempre se correspondían con los que aparecían en las canciones de la colección. En la partitura, Falla parece interesarse más por la musicalización de ciertas palabras y la exclamación de ciertas vocales. El interés inicial de Falla por este volumen puede estar relacionado con su trabajo en *La vida breve*, aunque parece haber consultado de nuevo este libro en relación con la evolución de sus ideas sobre el flamenco a comienzos de los años veinte.

---

[11] Orenstein, Arbie, *Ravel, Man and Musician*, Nueva York, Columbia University Press, 1975, p. 63.

[12] AMF, ejemplar de *Maison du Lied*, 2 (28-II-1910).

[13] Publicada por Lemoine et fils, París, 1885. Esta es la edición de 1897 y tiene el sello de Casa Dotesio de Madrid. La única revista de música griega que se encuentra en el AMF es la *Mousiká Chroniká* (2, 1, 13-I-1930). El volumen incluye un artículo sobre Wanda Landowska, pero aparte de estas páginas, las únicas que fueron abiertas a cortaplumas fueron las que contenían el suplemento musical, con una melodía de Y. Lambelet.

[14] L. A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une Mission Musical en Grèce et en Orient*, París, 1878.

[15] Véase el programa de mano que poseía Falla en el AMF.

Los estudios escritos por Manuel de Falla en la época del primer concurso de *Cante jondo* de 1922 parecen evidenciar el influjo bizantino en la evolución de los estilos del flamenco. Como hemos mencionado ya, Falla ha advertido la presencia bizantina en España. Influido por las ideas de Felipe Pedrell sobre los elementos constitutivos del flamenco, Falla sintetiza en su artículo *El "cante jondo" (canto primitivo andaluz)* los factores históricos que llevaron al desarrollo del cante jondo:

> El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable Cancionero Musical Español, escribe: "El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversion de nuestro país al cristianismo hasta el siglo onceno, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha".
>
> Y a ello querríamos añadir nosotros que en uno de los cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el Viejo espíritu, en la siguiriya, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enarmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por ultimo, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta[16].

La argumentación de Pedrell por la que la música bizantina sería el conducto para la influencia oriental puede verse como un intento de marginalizar el legado arábigo y judío en España. Las teorías preconizadoras del influjo árabe y sefardí en el flamenco solo empiezan a cobrar fuerza a partir de la década de 1930. Aunque Falla alude a la influencia bizantina, muy respetuosamente cuestiona las ideas de Pedrell, admitiendo las mutuas influencias hispano-árabes sobre los contornos rítmicos y los timbres instrumentales de algunas de las formas de danza[17].

La fascinación de Falla con los modos griegos en este periodo se manifiesta también en sus deliberaciones sobre *El retablo de maese Pedro*, una obra compuesta en su mayor parte en los años granadinos[18]. En algunos bocetos y apuntes de la ópera de marionetas hay referencias a los

---

[16] Falla, Manuel de, *El "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz)*, Granada, Urania, 1922.

[17] Para más detalles sobre las ideas de Falla acerca del flamenco y la música bizantina en relación con Pedrell, véase el estudio de Michael Christoforidis "Manuel de Falla, Flamenco and Spanish Identity", publicado en *Western Music and Racial Discourse*, Julie Brown (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 230-243.

[18] Véase Christoforidis, Michael, "Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's *El retablo de maese Pedro* and *Concerto*", Doctorado University of Melbourne, 1997; y Torres, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla: de* La vida breve *a* El retablo de maese Pedro, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

modos griegos extraidas de una nueva lectura de *L'acoustique nouvelle* de Lucas y, como señala Chris Collins, "es probable que el lenguaje modal de *El retablo* fuera inspirado por el canto gregoriano y la polifonía medieval tanto como por la discusión que hace Lucas de los modos griegos"[19]. Esta confluencia de fuentes quizá fuera inspirada a su vez por las alusiones clásicas del texto de Cervantes, en particular la referencia a los héroes en el arrebato final de Don Quijote en la ópera. Los vínculos del propio Cervantes con Grecia y el Mediterráneo, y su impacto en la lucidez de su escritura, son mencionados en las lecturas que hacía Falla a la sazón, particularmente en las obras de Azorín, uno de sus autores predilectos[20].

El nexo de *El retablo* con lo griego está incluso presente en las primeras ejecuciones de la obra. En la década de 1920, Falla colabora con dos sopranos griegas: Crisena Galatti y Vera Janacopoulos. Galatti fue una de las intérpretes de sus obras dentro de España, donde interpretó el papel del trujamán de *El retablo* y el papel principal de *El amor brujo*. Resulta algo sorprendente que ambos papeles, tan esencialmente españoles en su estilo vocal, fueran interpretados por una cantante griega en España[21]. Galatti trabajó mucho en España, especialmente en colaboración con Joaquín Turina[22]. La otra soprano, Vera Janacopoulos, era una gran intérprete de la música contemporánea, a quien Falla conocía de su estancia en París. Janacopoulos contribuyó notablemente a la difusión en Europa de la música de Falla y de otros compositores (Igor Stravinsky, Darius Milhaud y Francis Poulenc), y colaboró con el compositor gaditano en numerosas ocasiones, con Falla al piano o al frente de la orquesta. Ella promocionó activamente la obra de Falla, y la abundante correspondencia que mantuvieron llegó hasta los años de Falla en Argentina[23]. En una carta a Falla del 1 de febrero de 1927, ella expresaba su deseo de presentar *El retablo de Maese Pedro* en Atenas la temporada siguiente, y en un borrador de su respuesta (11 de febrero de 1927), Falla expresa su entusiasmo ante esta idea.

Una de las figuras más trascencentales de la cultura griega que Falla tuvo ocasión de conocer fue el autor Nikos Kazantzakis. La única prueba de este encuentro es la tarjeta de visita

---

[19] Véase Collins, Chris, "Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed", *Journal of the Royal Musical Association*, 128.1 (2003), pp. 71-97. Collins se refiere a un ejemplo justo después del número 63 de ensayo en la partitura Chester de *El retablo de Maese Pedro*, en lo que Falla denomina "modo frigio griego" (dórico sobre fa, en la nomenclatura actual).

[20] Véase el pasaje anotado por Falla en Azorín, *Al margen de los clásicos*, Madrid, Residencia de estudiantes, 1915, pp. 110-111, AMF, n.º de inventario 4113.

[21] Crisena Galatti interpretó las dos obras bajo la dirección de Falla durante un festival con sus obras en Barcelona, el día 5-XI-1927.

[22] Para más detalles, véase Morán, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Fundación Juan March, 1991.

[23] En este periodo, Janacopuolos residía en Brasil; en una carta con fecha 5-XI-1939 le propone a Falla un concierto en Sao Paulo para marzo de 1940.

que se conserva en el Archivo Manuel de Falla, con la dirección del autor escrita con la letra de Falla. Kazantzakis visitó España en varias ocasiones, pero esta dirección parece corresponder al viaje que realizó en agosto y septiembre de 1926 como reportero del periódico ateniense *Eleftheros Typos*. En su estancia en España, Kazantzakis tuvo ocasión de entrevistar al dictador Primo de Rivera, y su contacto con Falla tuvo lugar a través de un amigo común: Juan Ramón Jiménez[24]. No podemos sino especular sobre los temas de conversación entre los dos artistas, ya que ambos tenían un interés permanente por la figura de Don Quijote, y Kazantzakis estaba inmerso en el proceso de creación de su poema épico *La Odisea*, un tema que interesaba también a Falla en ese momento. Los unían otros intereses, ya que ambos escribieron una obra basada en la figura de Cristóbal Colón, y compartían su fascinación por las pinturas del Greco[25].

Jaime Pahissa relata la siguiente anécdota en relación con El Greco, en la que trata de ilustrar la naturaleza de las observaciones de Falla y su razonamiento deductivo:

> Un día, paseando por Niza, Falla vio en la distancia un escaparate con fotografías que parecían ser reproducciones de obras del Greco. Al acercarse, se percató de que se trataba de reproducciones de imágenes de la Iglesia Ortodoxa de Niza. Esto le hizo pensar que El Greco, siendo griego, debió recibir sus primeras impresiones artísticas de la pintura religiosa bizantina, en las que las figuras aparecen estilizadas. Por esta razón, al abordar obras de temática religiosa, el pintor presentaba las figuras alargadas. Sin embargo, al ejecutar obras no religiosas, como por ejemplo retratos, las figuras mantienen sus proporciones normales[26].

A Falla no solo le interesaba la relación entre los iconos bizantinos y la pintura del Greco; sus comentarios escritos apuntan a una identificación más estrecha con el pintor, que abarcaría el laborioso método de trabajo y el significado universal de su producción. Falla anotó la siguiente descripción del Greco en una obra de Azorín:

> ¿Quién podría creer –escribió el sorprendido Pacheco– que Doménico Greco retocó sus cuadros una y otra vez, para distinguir y disgregar los colores, y añadir manchas de color con valentía? Eso es lo que yo llamo trabajar para ser pobre. Es decir, El Greco trabaja según su conciencia, contra el lienzo, hasta la extenuación, preocupado, obsesionado por su arte… Hasta que encuentra la fórmula de su ideal; una forma que exterioriza sin preocuparse por su público, sin pensar en el beneficio: solo para él y para la belleza[27].

---

[24] También se conserva en el AMF una tarjeta en la que Juan Ramón Jiménez le presenta a Kazantzakis.

[25] Kazantzakis escribió obras teatrales sobre *Don Quixote* (1932) y *Christopher Columbus* (1949). Su novela autobiográfica se titula *Informe a Greco*.

[26] Pahissa, J., *Vida y obra*…, p. 189.

[27] Azorín, *Clásicos y modernos*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919, p. 154, AMF, n.º de inventario 3223.

Incluso el contemporáneo de Falla, Gregorio Marañon, escribiría sobre los parecidos entre el compositor y El Greco en *Tiempo viejo y tiempo nuevo*[28]. La fascinación de Falla con El Greco había sido además avivada por la revalorización del pintor por parte de artistas próximos al entorno cultural de Falla, como Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol y Pablo Picasso.

Falla recibió la influencia del renovado acercamiento de Picasso al Clasicismo en las artes visuales después de la Primera Guerra Mundial. Fue a través de Picasso y su entorno como Falla conoció al influyente crítico y editor griego Christian Zervos, quien contribuyó decisivamente a la difusión de la imaginería del arte griego antiguo. Falla era un ávido lector de la influyente revista *Cahiers d'art*[29], que dirigía Zervos, revista que dedicó en uno de sus primeros números un extenso artículo al *Concierto para clave*. Zervos editó la primera biografía de Falla[30].

En 1926 Falla empieza a contemplar su primera obra dramática sobre tema griego. Las anotaciones de Falla en sus dos antologías de teatro de Pedro Calderón de la Barca indican que, entre 1926 y 1927, pensó en una adaptación musical de algunos pasajes de las piezas teatrales *El mayor encanto, amor* (también conocida como *La Circe*) y *Los encantos de la culpa*[31]. Tanto la comedia como el auto sacramental de Calderón comparten el mismo protagonista, el Ulises/Odiseo homérico, y tratan sobre la estancia del héroe en la isla de Circe. Los comentarios escritos del compositor sobre sus planes de adaptar estas dos obras son escasos, pero también existen pruebas de que consultó este episodio clásico en otras fuentes como la *Odisea* de Homero, las *Odas* de Horacio, y los poemas de Pierre Ronsard. Algunas de las anotaciones de Falla a los textos de Calderón se refieren a las ideas musicales que quería explorar: "declaman lentamente y marcando los acentos", "música vocal, sin texto", "sobre cantos lejanos de victoria"[32]. Falla subraya también alusiones musicales en el texto teatral de Calderón y en las ediciones críticas que consultó, referencias como "estrepitoso son de clarines y trompetas bárbaras" o "triste música y canción"[33]. En 1927 Falla escribe la música incidental de una producción de *El gran teatro del Mundo* de Calderón, y muchas de las ideas musicales anotadas en las ediciones de obras teatrales sobre Ulises se materializan en *El gran teatro del Mundo* y los primeros bocetos de la *Atlántida* (1927-1946).

La *Atlántida*, obra final de Falla, fue concebida en la segunda mitad de la década de 1920, un periodo que vio la creación de varias obras monumentales basadas en temas clásicos, la más famosa de las cuales sería el *Œdipus Rex* de Stravinsky, obra que el compositor español escuchó

[28] Marañón, Gregorio, *Tiempo viejo y tiempo nuevo*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, AMF, n.º de inventario 101.

[29] *Cahiers d'art* se publicó entre 1926 y 1960.

[30] Roland-Manuel, Alexis, *Manuel de Falla*, París, Cahiers d'art, 1930.

[31] Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), Madrid, Hernando, 1925, AMF, n.º de inventario 3874; *Autos sacramentales*, Madrid, La Lectura, 1926, AMF, n.º de inventario 3007.

[32] Calderón de la Barca, P. *Autos sacramentales*…, pp. 79, 98 y 131.

[33] Calderón de la Barca, P. *Comedias*…, p. 38.

en París en 1927. La cantata panhispánica concebida por Falla, que quedaría inconclusa a pesar de los veinte años de trabajo intermitente, es su obra más deudora con la música y cultura griegas. La adaptación del mito griego de Hércules y las Hespérides constituye la base de los actos primero y segundo. Este tema tiene relación con la juventud del compositor en Cádiz, sobre todo por la importancia de esta ciudad en el argumento de la *Atlántida*.

Sin embargo, fue Barcelona y el vínculo cultural catalán con la herencia griega lo que proporcionó a Falla el primer ímpetu creativo. Falla había gravitado sobre su lejana ascendencia catalana[34] en la década de 1920, con una creciente afinidad con el ambiente cultural de la ciudad. Obras como *Psyché* (1924), una inspirada evocación debussiana de la Grecia antigua, y el *Concierto para clave* (1926) fueron estrenadas en Barcelona. En 1926 Falla contempla la posibilidad de trabajar con *L'Atlantida* (1879) de Jacinto Verdaguer, un poema épico de la *Renaixença* catalana que trataba de reinterpretar la mitología de la fundación de Barcelona y la Península Ibérica en relación con el mito de Atlantis. Falla también recibió influencias del Noucentismo, que preconizaba los conceptos de "clasicismo apolíneo" y "mediterraneidad" en relación a cuestiones estéticas y políticas relacionadas con Cataluña. Uno de los vínculos más directos de los noucentistas con la Grecia antigua fue su activismo político, que les llevó en 1908 al rescate de las ruinas de Ampurias (Emporion), los únicos restos de una ciudad griega en la Península Ibérica[35].

A partir de 1927 Falla lee profusamente sobre los temas engarzados por Verdaguer en *L'Atlantida*, de donde extrajo el argumento y buena parte del texto que empleó en su cantata. La costumbre de Falla de recopilar abundante literatura e información complementaria sobre las obras que componía explica en parte el dilatado periodo de gestación de muchas de sus partituras. En el caso de la *Atlántida*, la biblioteca personal del compositor contiene toda una gama de material, desde biografías de Colón hasta textos descriptivos de barcos y ropa en la antigüedad, que podrían haberle servido para perfilar la puesta en escena de la obra. Hay también numerosos textos sobre la leyenda de Atlantis, incluidas algunas de las fuentes griegas, como las de Platón y Herodoto. Su ejemplar del *Timeo y Critias* de Platón es uno de los volúmenes más profusamente anotados. Algunas de las tragedias de Sófocles y Esquilo contienen anotaciones sobre los pasajes

[34] De apellido Matheu por parte de su madre. Para más detalles de la impresión favorable de Barcelona sobre Falla, véase Hess, Carol A. "Manuel de Falla and the Barcelona Press: *Universalismo*, *Modernismo*, and the Path to Neoclassicism", en *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*, Dru Dougherty y Milton M. Azevedo (eds.), California, University of California – Berkeley, 1999, pp. 212-229.

[35] También hubo apoyo político por parte de los noucentistas a Grecia y a la liberación de Creta. Para más información sobre el impacto del noucentismo en la música catalana, véase Cortès, Francesc, "La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936", en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, pp. 325-362; "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936", *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), pp. 27-45.

que se refieren a personajes o hechos tratados en la *Atlántida*, y también sobre los comentarios acerca de la música[36].

Durante el proceso de composición de la *Atlántida*, Falla hizo detalladas anotaciones de textos sobre la interpretación de la tragedia griega en época clásica[37], incluido el aspecto musical. Falla prestó especial atención al papel del coro en la *Atlántida*, y esto le llevó a copiar el siguiente pasaje de *Gli spiriti della musica nella tragedia greca* de Romualdo Giani: "[…] el poder invisible invocado por el coro. Mediante el empleo de la exaltación lírica, las imágenes del escenario aparecen vívido brillo de una vidriera iluminada por los rayos del sol"[38]. Falla también señala la percepción del erudito Georg Finsler sobre la oscilación de la narración homérica entre "majestuosidad calmada y extremada brevedad"[39].

En el plano puramente musical, los dos libros que sirvieron a Falla como fuente de música griega en la *Atlántida* fueron *La musique Grecque* de Theodore Reinach y *La música en la antigüedad* de Curt Sachs. Ha llegado hasta nosotros una hoja completa escrita por el compositor con el encabezamiento "Grecia" (véase ilustración), que da fe de la costumbre de Falla de tomar apuntes procedentes de varios volúmenes, relacionados con aspectos de la obra que estuviera componiendo. En este caso, realiza anotaciones sobre la música griega de la antigüedad y su empleo en un contexto dramático, provenientes de las obras de Sachs y Reinach, que Falla leyó a comienzos de los años treinta[40]. Las ideas tratadas están estrechamente relacionadas con algunas de las deliberaciones compositivas sobre su trabajo del momento en la *Atlántida*, así como con su experimentación con melodías del norte de África, como podemos comprobar en sus anotaciones a las partituras de la *Collection Yafil* y la revista *Hespéris*, presentes en su biblioteca.

---

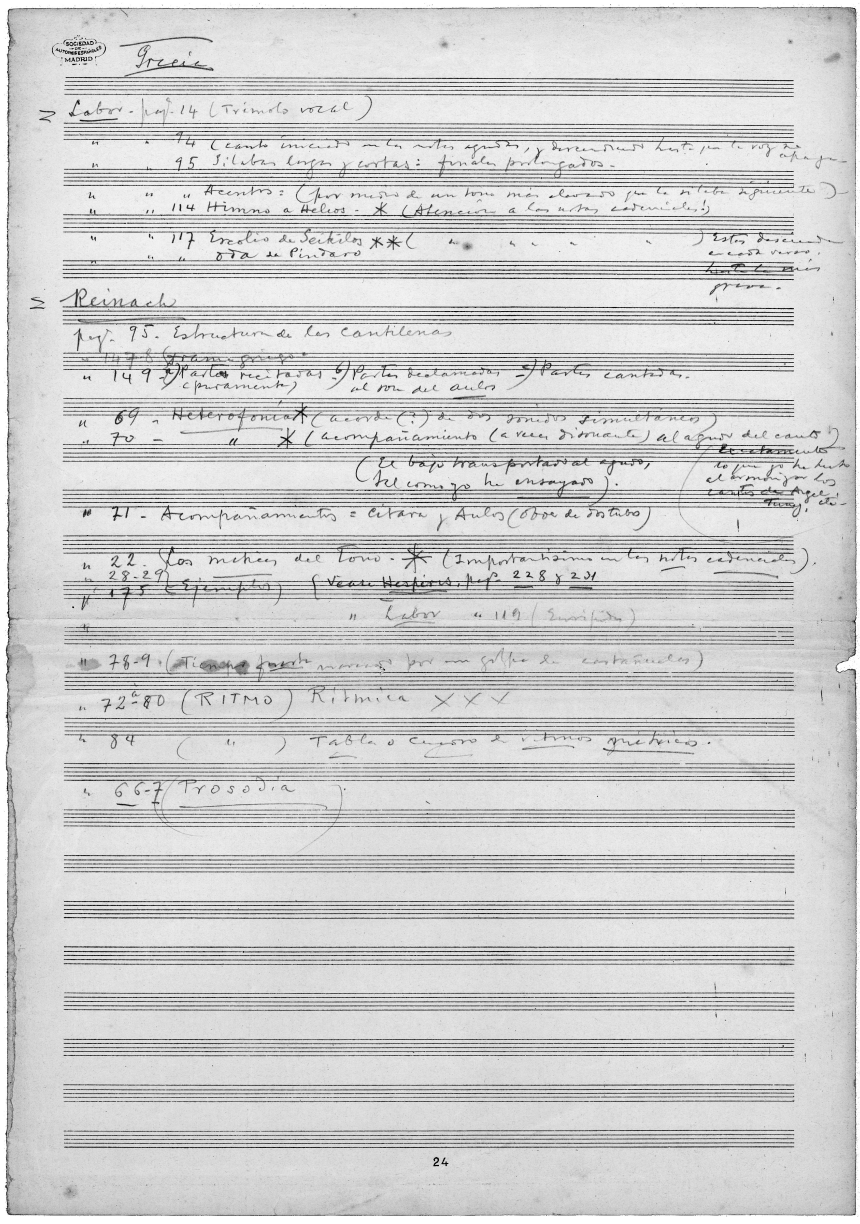
[36] *Sophocle*, traducción de Leconte de Liste, Paris, Alphonse Lemerre, [s.a.], AMF, n.º de inventario 2389; y Esquilo [Aeschylus], *Las siete tragedias de Eschylo*, Madrid, Hernando, 1924, AMF, n.º de inventario 2388.

[37] Véanse, sobre todo, las extensas anotaciones al tomo de Sachs, Curt, *La música en la antigüedad*, Barcelona, Labor, 1927, AMF, n.º de inventario 4122; Reinach, Théodore, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926, AMF, n.º de inventario 1454; Gianni, Romualdo, *Gli spiriti della musica nella tragedia greca*, Milano, Bottega di Poesia, 1924, AMF, n.º de inventario 1461; y Grachede, Christián, *El Teatro desde la antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Labor, 1930.

[38] Merece la pena comentar que entre las anotaciones de Falla sobre este libro hay algunas en alfabeto griego.

[39] Finsler, Georg, *La poesía homérica*, Barcelona, Labor, 1925, p. 93, AMF, n.º de inventario 4113.

[40] Andrew Budwig sostiene que durante gran parte de 1930 Falla se dedicó al estudio de la música griega, y califica a este año de "año griego de Falla". Véase Budwig, Andrew, *Manuel de Falla's* Atlántida*: An Historical and Analytical Study*, Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 1984, pp. 143-145.



Enumeración de referencias de Falla a Grecia, en relación a su trabajo en Atlántida *[AMF].*

De este documento se desprende que los intereses de Falla por la música griega tenían varias vertientes, entre ellas las implicaciones armónicas en la interpretación y los diversos estilos vocales e instrumentales. Las notas que hizo sobre heterofonía muestran que se planteaba un tratamiento similar al que había utilizado en la armonización de canciones de Argelia y Túnez. Falla copió incluso transcripciones de melodías antiguas griegas, y Andrew Budwig ha especulado que melodías como el "himno a Helios" (transcrito por Curt Sachs) guarda relación con los bocetos del "Himnus Hispanicus" de *La Atlántida*[41].

El nacionalismo supone un punto de referencia importante en la producción y en las deliberaciones del compositor, y sobre ello se expresa Falla en términos análogos con los debates contemporáneos. No obstante, para Falla es también un concepto que valora e incorpora una plétora de fuentes ibéricas y no ibéricas. En este sentido, el interés de Falla en la cultura griega no fue algo pasajero, sino que constituyó una faceta importante de sus siempre evolucionantes y muy eclécticas construcciones de un nacionalismo musical hispánico. Según la música de Falla va evocando tradiciones hispanas cada vez más arcaicas, su exploración de la música griega traza un arco similar: desde la música folclórica hasta las tradiciones bizantina y clásica. A finales de los años veinte, el interés permanente de Falla por la cultura griega alcanza su punto culminante, con un marcado impacto en su búsqueda de un lenguaje hispano universal en la *Atlántida*. ■

Artículo original para Quodlibet
Traducción de Ramón Silles

[41] Budwig, A. "Manuel de Falla's *Atlántida*…", p. 144.