

—
APUNTES ESCÉNICOS
DEL MUSEO

#1

ATLÀNTIDA

5 MARZO 2022
ESTRENO ABSOLUTO



ATLÀNTIDA

VERSIÓN CAMERÍSTICA
ESCENIFICADA PARA
CANTO, PIANO A CUATRO
MANOS Y PERCUSIÓN A
PARTIR DE LA VERSIÓN
DE LUCERNA DE 1976

MÚSICA
MANUEL DE FALLA
ERNESTO HALFFTER

LIBRETO
MANUEL DE FALLA
BASADO EN EL
POEMA DE JACINTO
VERDAGUER

TRADUCCIÓN DEL
CATALÁN
JOSÉ ANTONIO HOYOS
SERGI MORENO-
LASALLE

DIRECCIÓN MUSICAL
DAVID GÁLVEZ
PINTADO

DIRECCIÓN ESCÉNICA
TOMÁS MUÑOZ

INTÉRPRETES
CORAL DE CÁMARA
DE PAMPLONA

COPRODUCCIÓN
CORAL DE CÁMARA
DE PAMPLONA
MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA

COLABORACIÓN
FUNDACIÓN ARCHIVO
MANUEL DE FALLA

APOYOS
INAEM
GOBIERNO DE NAVARRA
AYUNTAMIENTO
DE PAMPLONA

EL ESTRENO ABSOLUTO
DE ESTA VERSIÓN TIENE
LUGAR EN EL TEATRO DEL
MUSEO UNIVERSIDAD DE
NAVARRA (PAMPLONA)
EL 5 DE MARZO DE 2022

EL PROYECTO HA
FORMADO PARTE
DEL PROGRAMA
DE RESIDENCIAS
CREATIVAS DEL MUSEO

UN AVANCE
SEMIESCENIFICADO
SE PRESENTÓ EN EL GRAN
TEATRO FALLA DE CÁDIZ
EL 21 DE NOVIEMBRE
DE 2021 EN EL XIX
FESTIVAL DE MÚSICA
ESPAÑOLA DE CÁDIZ |
MANUEL DE FALLA, CON
EL APOYO DE LA JUNTA
DE ANDALUCÍA

CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA

DISEÑO DE
ESPACIO Y LUZ
TOMÁS MUÑOZ
DISEÑO DE VIDEO
ACRÓNICA
PRODUCCIONES
Y TOMÁS MUÑOZ

DISEÑO DE
VESTUARIO
GABRIELA
SALAVERRI

COREOGRAFÍA
RAFAEL RIVERO

REGIDURÍA
Y AYUDANTE
DE DIRECCIÓN
CRISTINA MARTÍN

TÉCNICOS DE
LUZ Y VIDEO
ACRÓNICA
PRODUCCIONES

REALIZACIÓN
DE VIDEO
RUT MUNGUIRA
DAVID BERNUÉS

REALIZACIÓN DE
ELEMENTOS
ESCÉNICOS
THE ROOT PUPPETS
SCNIK
SARA MUÑOZ

CARACTERIZACIÓN
ARANTZA OTEL
AMAIA MENDO

PIANISTAS
RINALDO ZHOK
NAIARA EGAÑA
PERCUSIÓN
SALVA TARAZONA

CORIFEO/FALLA
ANCIANO
JOSÉ ANTONIO
LÓPEZ
BARÍTONO

PYRENE
GEMMA COMAALBERT
MEZZOSOPRANO

ISABEL
MARTA HUARTE
DONÁZAR
SOPRANO

GERIÓN

RUBÉN LARDIES
TENOR I

DAVID ECHEVERRÍA
TENOR II

IOSU YEREGUI
BAJO

HESPÉRIDES

MAIA
ESTITXU
CASTELLANO
SOPRANO

ARETUSA
ARIADNA MARTÍNEZ
SOPRANO

CALENO
ANDREA JIMENEZ
SOPRANO

ERITEIA
ZUBEROA AZNÁREZ
MEZZOSOPRANO

ELECTRA
ANA OLASO
MEZZOSOPRANO

ESPERETUSA
PAULA IRAGORRI
ALTO

ALCIONE
LETICIA VERGARA
ALTO

DAMA
PAULA IRAGORRI
ALTO

NIÑO Y PAJE
LEIRE PERALTA

HÉRCULES
Y CRISTÓBAL COLÓN
CARLOS DÍAZ
DE CERIO
BAILARÍN



DESEMBARCO DE MANUEL DE FALLA
EN LA ISLA DE SANCTI PETRI, 1930
MANUEL DE FALLA'S LANDING ON
THE ISLAND OF SANCTI PETRI,
1930.

CORTESÍA DE LA FUNDACIÓN
ARCHIVO MANUEL DE FALLA
COURTESY OF THE FUNDACIÓN
ARCHIVO MANUEL DE FALLA
(MANUEL DE FALLA ARCHIVE
FOUNDATION)

ATLÀNTIDA

Van a cumplirse sesenta años de dos acontecimientos fundamentales en la historia del Archivo Manuel de Falla: en 1962, en el mismo Monasterio de San Jerónimo de Granada donde sonó -por primera vez en Granada- *Atlàntida*, la cantata inacabada de Manuel de Falla, se expusieron también por primera vez sus documentos y objetos en 24 vitrinas ideadas por el arquitecto José María García de Paredes, unido en matrimonio a Isabel de Falla, única sobrina y ahijada del músico.

En ese momento, y fruto de esa unión, empezaron a ponerse, una a una, las piedras de uno de los más sólidos legados culturales de nuestra historia reciente: en 1964, la creación de la Casa Museo Manuel de Falla; en 1978, la inauguración del Auditorio Manuel de Falla; en 1987, la constitución de la Fundación Archivo Manuel de Falla; y,

We will soon be celebrating the 60th anniversary of two key events in the history of the Manuel de Falla Archive. In 1962, Manuel de Falla's unfinished cantata *Atlàntida* ("Atlantis") was performed for the first time in Granada at the Monastery of San Jerónimo, which was also the venue for the first-ever exhibition of his documents and effects, in 24 display cases designed by the architect José María García de Paredes, who also happened to be the husband of Isabel de Falla, the composer's only niece and goddaughter.

From that moment on, and thanks to the couple's efforts, one of the most comprehensive cultural legacies in our recent history was assembled brick by brick: the creation of the Manuel de Falla Museum-House in 1964; the opening of the Manuel de Falla Concert Hall in 1978; the creation of the Manuel de Falla Archive Foundation in

COPRODUCIDO
CON



COLABORA



APOYA



finalmente, en 1991, el traslado a Granada del Archivo Manuel de Falla.

Sin embargo, la perspectiva y distancia que dan los años, la aparente frialdad de los nombres, se ha derrumbado, por azar o destino, en cuestión de pocos días con el reciente fallecimiento de tres personas fundamentales: Manuel Halffter, cómplice en los trabajos de archivo de nuestros respectivos legados e hijo de Ernesto Halffter, el compositor que asumió la responsabilidad de completar *Atlàntida*; José Miguel Castillo, secretario de nuestra Fundación y artífice como concejal de Cultura del Ayuntamiento de Granada del traslado del Archivo Manuel de Falla; y a los pocos días, el pasado 4 de febrero, Isabel de Falla, fundadora de este gran legado, nuestra madre.

Los mensajes y artículos que hemos recibido desde los países más dispares coinciden en destacar la deuda de gratitud que tiene con ella el mundo de la música y, en especial, los investigadores y amantes de la obra de Manuel de Falla. El mérito, más allá de conservar y enriquecer su impresionante archivo y biblioteca, que no es poco, reside también en la inteligente construcción de un archivo vivo, un espacio de creación en el que se han emprendido aventuras tales como completar la última obra que Falla dejara inconclusa a su muerte en la argentina Alta Gracia, dar a conocer en forma de *suite* la inédita *Fuego fatuo*, o reconstruir la primera versión de *El amor brujo*.

Volviendo a la que el musicólogo Enrique Franco denominó la “larga aventura de *Atlàntida*”, tenemos otro fruto de esa genial unión entre música y arquitectura que nos dejaron Isabel de Falla y José María García de Paredes. Desde que a la muerte de Manuel de Falla los manuscritos llegaron de América por valija diplomática, cuántas interminables gestiones no realizaron para ver cumplido el sueño de que esa música pudiera sonar, y cuántas interminables gestiones no realizaron para ver convertido en museo el pequeño carmen de la Antequeruela Alta, para dar a Granada un excepcional centro cultural y sala de conciertos, y para consolidar su archivo como centro de estudios de referencia internacional. Y todo ello teniendo como norte el propio ideario de Manuel de Falla: trabajar con pasión, con el máximo rigor, ni una nota de más ni una de menos.

Cuando se puso en contacto con nosotros David Gálvez para hablarnos de la propuesta de la Coral de Cámara de Pamplona y de la puesta en escena que iba a proyectar Tomás Muñoz para el auditorio del Museo de la Universidad de Navarra, supe que emprendíamos un nuevo tramo en la andadura iniciada por *Atlàntida* en 1962, soñando el sueño de Manuel de Falla, de Ernesto Halffter, de Héctor Basaldúa, de Joaquín Vaquero Turcios, de José María García de Paredes, soñando el sueño de Isabel de Falla.

ELENA GARCÍA DE PAREDES

GERENTE DE LA FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA / MANAGER OF THE MANUEL DE FALLA ARCHIVE FOUNDATION

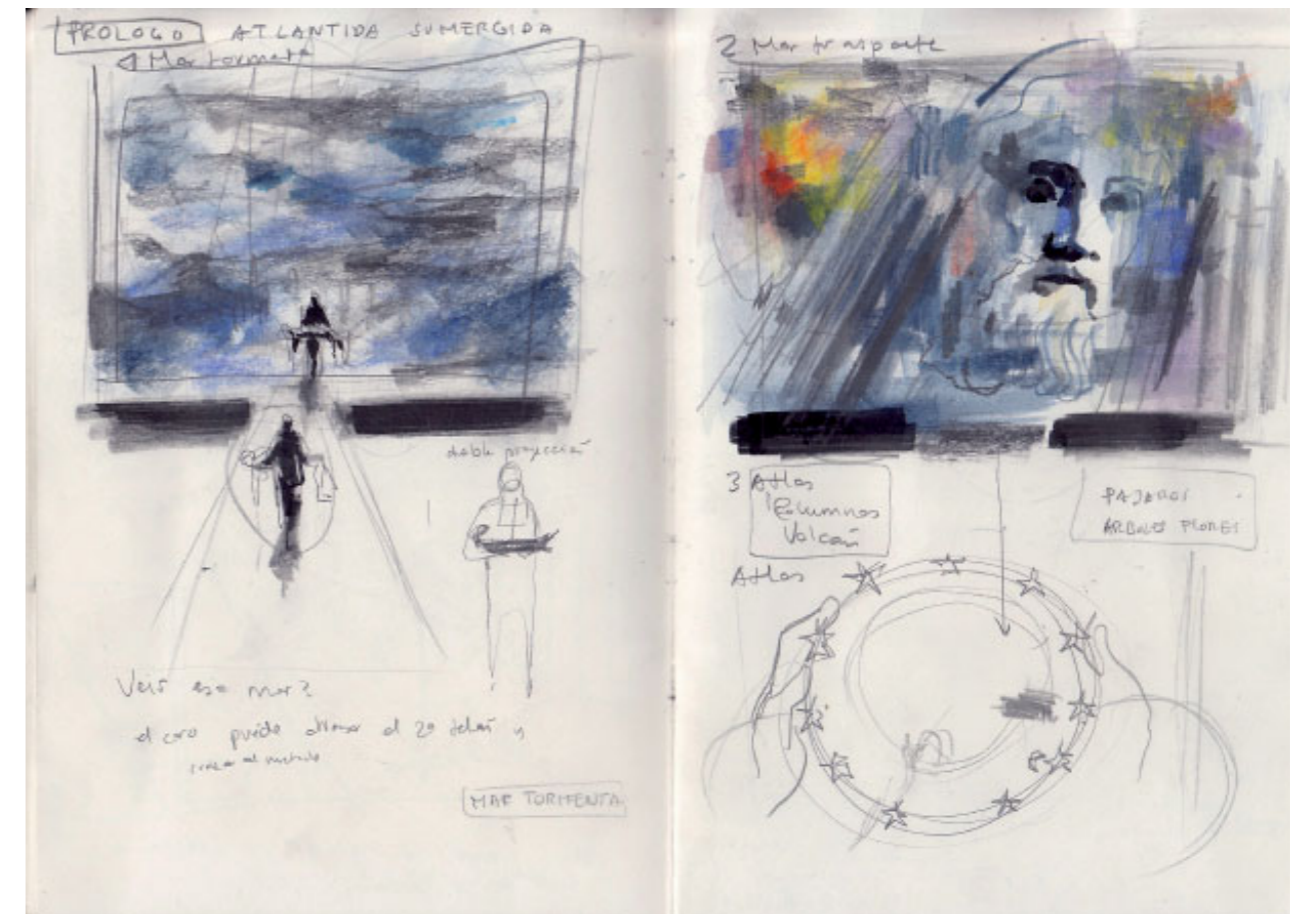
1987; and lastly, the transfer of the Manuel de Falla Archive to Granada in 1991.

However, the perspective and distance imposed by the intervening years, along with the seemingly detached quality of names, has crumbled — whether by chance or fate — in the space of just a few days with the recent deaths of three key figures: Manuel Halffter, who helped to archive our respective collections and is the son of Ernesto Halffter, the composer who took on the responsibility of completing *Atlàntida*; José Miguel Castillo, the Secretary of our Foundation and the man who oversaw the transfer of the Manuel de Falla Archive in his role as Councillor for Culture at Granada City Council; and just a short while ago, on 4 February, Isabel de Falla: the founder of this great collection and a mother to us all.

The messages and articles we have received from countries around the world have all highlighted the debt of gratitude that is owed to Isabel by the world of music and, in particular, by researchers and devotees of the work of Manuel de Falla. Beyond the conservation and enhancement of her impressive archive and library (which itself is no small feat), the merit of Isabel’s efforts also lies in the intelligent construction of a living archive: a creative space that has played host to numerous adventures, such as the completion of Falla’s final and unfinished work following his death in Alta Gracia, Argentina; the presentation of the unpublished *Fuego fatuo* (“Will-o’-the-Wisp”) in the form of a *suite*; and the reconstruction of the first version of *El amor brujo* (“Bewitched Love”).

Returning to what the musicologist Enrique Franco called the “long adventure of *Atlàntida*”, the grand union between music and architecture embodied by Isabel de Falla and José María García de Paredes has also bequeathed us another legacy. Since Manuel de Falla’s manuscripts were brought over from South America by diplomatic bag after his death, endless steps have been taken to realize the dream of finally hearing this music, and tremendous efforts have also been made to see the house in Antequeruela Alta converted into a museum, in order to provide Granada with an exceptional cultural centre and concert venue and to consolidate the archive’s status as an internationally renowned study centre. Moreover, all of these efforts were guided by Falla’s own world view: to work with passion and utmost rigour, without one note too many or one note too few.

When David Gálvez contacted us to discuss the proposal of the Coral de Cámara de Pamplona (Chamber Choir of Pamplona) and the staging that Tomás Muñoz was going to design for the auditorium of the Museo Universidad de Navarra, we knew that we were entering a new stage in the journey begun by *Atlàntida* in 1962, and that we were realizing the dream of Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Héctor Basaldúa, Joaquín Vaquero Turcios, José María García de Paredes, and Isabel de Falla herself.



BOCETOS DE TOMÁS MUÑOZ PARA LA DIRECCIÓN ESCÉNICA, ELABORADOS A PARTIR DE LOS BOCETOS DE JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES Y JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS. CORTESÍA DEL AUTOR / SKETCHES BY TOMÁS MUÑOZ FOR THE STAGE DIRECTION, BASED ON SKETCHES BY JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES AND JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS. COURTESY OF THE AUTHOR

ATLÀNTIDA, EN BUSCA DE LA ESENCIA ATLÀNTIDA: IN SEARCH OF THE ESSENCE

“VEUS EIXA MAR?”

Falla pasó los últimos veinte años de su vida trabajando en la que había de ser su obra definitiva: la cantata escénica *Atlàntida*, compuesta sobre un poema en lengua catalana de Jacinto Verdaguer. La obra quedó inconclusa a la muerte del compositor, ocurrida en Argentina en 1946.

El tema de la Atlántida había atraído a Falla desde su infancia. Imaginemos a Falla niño en las playas de Cádiz, tratando de escuchar los ecos de aquel reino sumergido que, según las fuentes clásicas, se extendía más allá de las columnas de Hércules, enfrente de la costa gaditana; y también soñando con América, el Nuevo Mundo. Estas impresiones de la infancia arraigaron en el alma de Falla y, cuando cumplió cincuenta años, decidió dedicar su labor de compositor exclusivamente a la composición de *Atlàntida*.

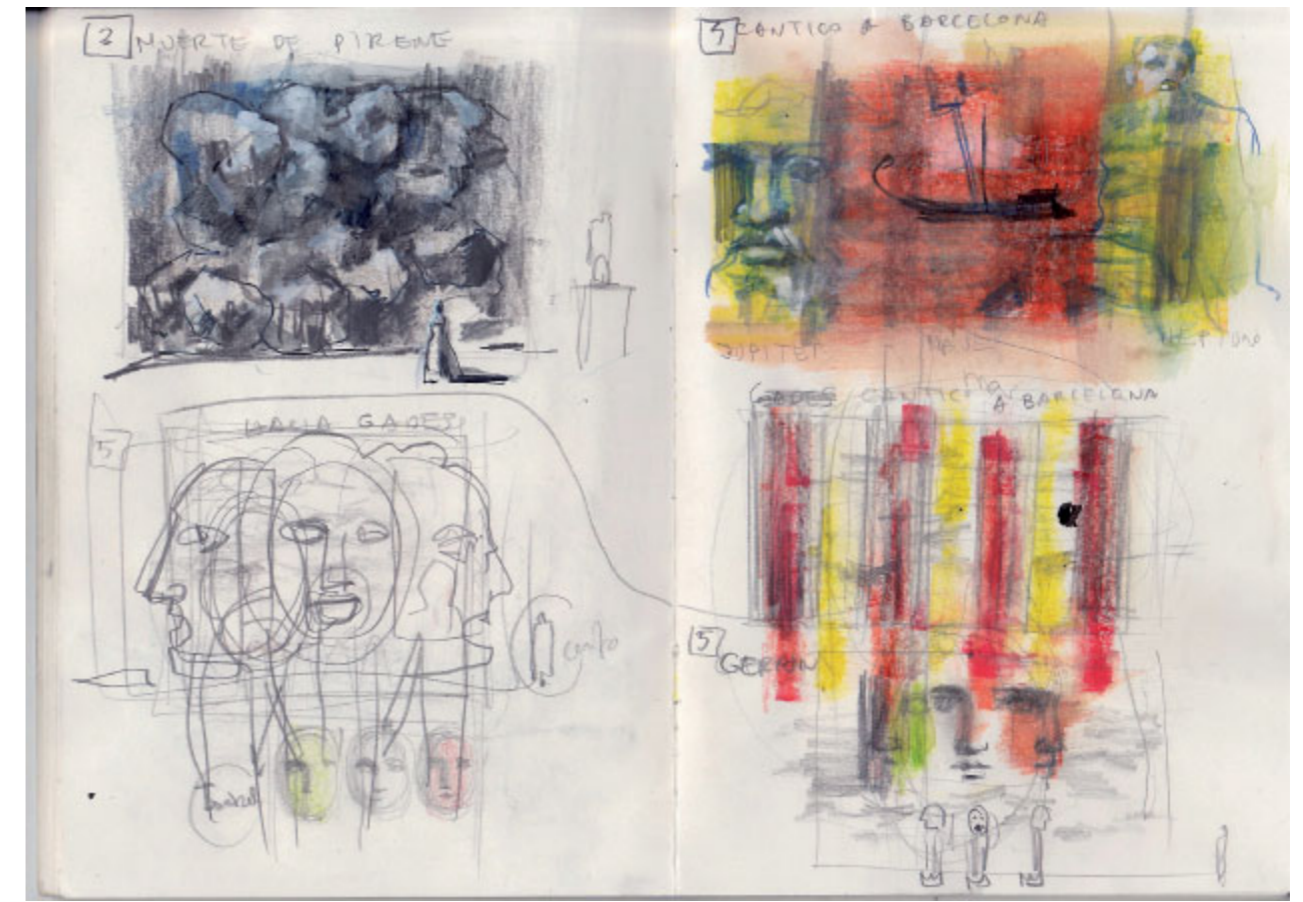
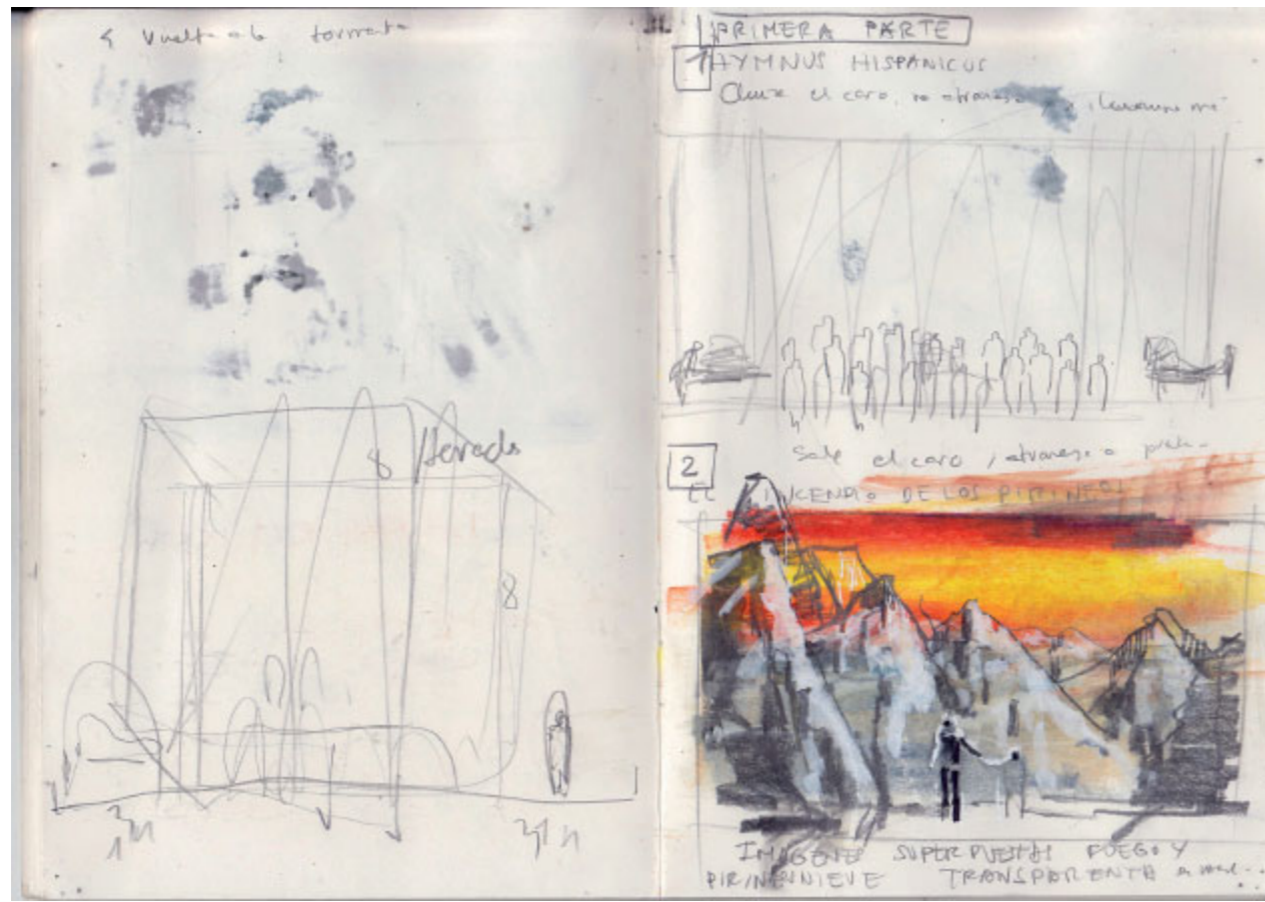
¿Qué es lo que atraía a Falla del poema, además de sus impresiones de infancia? Sin duda, la dimensión mítica e histórica del tema era vivida por Falla (hombre de enorme fervor religioso y grandes escrúpulos morales) de forma autobiográfica: al igual que la Atlántida renace en el Nue-

“VEUS EIXA MAR?” (DO YOU SEE THE SEA?)

Manuel de Falla spent the last 20 years of his life working on what would become his definitive composition: the stage cantata *Atlàntida*, based on a poem in Catalan by Jacinto Verdaguer. Upon the composer’s death in Argentina in 1946, the work remained unfinished.

The subject of *Atlàntida* (Atlantis) had fascinated Falla since childhood. We can picture him as a child on the beaches of Cadiz, searching for echoes of the underwater kingdom that, according to classical literature, stretched beyond the Pillars of Hercules off the coast of Cadiz. He would also have been dreaming of the New World of the Americas. These childhood fancies made a deep impression on Falla and when he turned 50, he decided to focus his professional efforts exclusively on the composition of *Atlàntida*.

What drew Falla to this poem, apart from those childhood impressions? Without a doubt, Falla saw the mythological and historical aspects of the subject matter reflected in his own life and experiences. An extremely pious and scrupulously moral man, he believed that, just as Atlantis



BOCETOS DE TOMÁS MUÑOZ PARA LA DIRECCIÓN ESCÉNICA, ELABORADOS A PARTIR DE LOS BOCETOS DE JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES Y JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS. CORTESÍA DEL AUTOR / KETCHES BY TOMÁS MUÑOZ FOR THE STAGE DIRECTION, BASED ON SKETCHES BY JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES AND JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS. COURTESY OF THE AUTHOR

vo Mundo, el hombre pecador se transforma en el hombre nuevo redimido por la fe. Entonces ¿cuál es el tema de la obra? Se podría intentar resumir así: la Atlántida, hundida por sus pecados, es redimida en un Nuevo Mundo que emerge más allá del mar como una nueva Atlántida, ganado para la fe cristiana por la acción de España.

Es significativo que, al componer *Atlàntida*, Falla parece renegar de sus obras escénicas anteriores, que juzga indignas o banales. Aunque en *Atlàntida* encontramos músicas que continúan su producción anterior, Falla siente que estas músicas se integran en un programa más amplio y acorde a sus convicciones. Y es que el tema de la obra ofrecía al compositor la posibilidad de una reconciliación de dos mundos culturales opuestos: el mundo pagano, rico y colorido, y el mundo cristiano, ascético y espiritual; pero también una reconciliación estética y musical porque en *Atlàntida* conviven una música de rico cromatismo, de influencia europea, que ilustra el mundo pagano, y una música muy despojada, compuesta para el mundo cristiano, que recuerda la música religiosa de Tomás Luis de Victoria.

ESTRUCTURA Y SINOPSIS

Atlàntida tiene una apariencia confusa, pero se adivina una estructura ajustada al tema moral de la obra y caracterizada por el juego de espejos y la simetría. Básicamente,

was reborn in the New World, so a sinful man could be transformed and made anew, redeemed by faith. So what is the work actually about? We can try to summarize it as follows: Atlantis, having been sunk for its sins, is reborn in the New World that emerges on the other side of the ocean like a new Atlantis and is conquered for the Christian faith through the efforts of Spain.

Significantly, when composing *Atlàntida*, Falla seemingly turned his back on his earlier stage works, judging them unworthy and banal. Although in *Atlàntida* we find music that demonstrates continuity with his earlier creations, Falla felt that these pieces fit into a broader programme, one that was more in line with his convictions. This is because the theme of the work offered the composer an opportunity to reconcile two opposing cultures: the rich and colourful pagan world and the ascetic and spiritual Christian realm. However, it also enabled an aesthetic and musical reconciliation, because *Atlàntida* contains not only the rich, vibrant, European-influenced music that embodies the pagan world, but also the highly austere music that was composed for the Christian world and harks back to the religious compositions of Tomás Luis de Victoria.

STRUCTURE AND SYNOPSIS

Although *Atlàntida* may appear confusing, it has a struc-

la composición ofrece un espejo doble: la Atlántida clásica y mítica se refleja en el Nuevo Mundo hispano e histórico, y el hombre pecador (que debía ser espejo de Dios) se refleja en el continente hundido.

La obra se estructura en un prólogo y tres partes. El prólogo, a su vez, tiene dos partes. En la primera, el corifeo (aquí una especie de espíritu del mar) rescata a un niño de un naufragio y le muestra una visión de la Atlántida sumergida. Este niño es el joven Colón y esta visión de la Atlántida le impulsará a cumplir su misión de descubrir el Nuevo Mundo. Podríamos pensar que este Colón niño es a su vez un espejo en el que se mira Falla niño, que también vislumbra la Atlántida y sueña con América. La segunda parte de este prólogo es un *Hymnus Hispanicus* que canta las riquezas materiales, humanas y espirituales de España, el artífice de descubrir y cristianizar el Nuevo Mundo.

A continuación, siguen las tres partes de la obra, de las que son simétricas la primera y la tercera.

En la primera parte, el héroe es Hércules, un viajero que llega desde tierras lejanas. En Hispania encuentra a la reina Pirene, que le encomienda la misión de ir a Gades para recuperar el cetro arrebatado por Gerión. Pero cuando Hércules llega a Gades, se deja convencer por Gerión para dirigirse a un reino que está a la altura de su grandeza y que se divisa cercano, la Atlántida.

En la tercera parte el héroe es Colón, un nuevo Hércules procedente también de tierras lejanas y desconocidas. En España encuentra a otra reina, Isabel, que le enco-

ture that is fitting for the moral theme of the work and is characterized by the interplay of reflections and symmetry. Essentially, the composition holds up two mirrors: the classical Atlantis of myth is reflected in the Hispanic and historical New World, while the sinful man (acting as the mirror of God) is reflected in the sunken continent.

The work comprises a prologue and three parts. The prologue itself has two parts. In the first, Corifeo (a type of water spirit) rescues a boy from a shipwreck and shows him a vision of the sunken Atlantis. The boy is the young Christopher Columbus and this vision of Atlantis inspires him to complete his mission to discover the New World. We may infer that this child-Columbus is a reflection of the young Falla, who also had visions of Atlantis and dreamed of the Americas. The second part of the prologue is the *Hymnus Hispanicus*, a paean to the material, human and spiritual wealth of Spain: the country that discovered and Christianized the New World.

The prologue is followed by the work's three main parts, of which the first and third are symmetrical. The hero of the first part is Hercules, a traveller from distant lands. In Hispania he meets Queen Pyrene, who sends him to Gades (Cádiz) to recover the sceptre that was stolen by Geryon. However, when Hercules reaches Gades, Geryon convinces him to continue on to Atlantis, a nearby kingdom that is worthy of his greatness. The hero of the third part is Columbus, a new Hercules who has also travelled from distant and unknown lands. In Spain he meets

mienda otra misión, en este caso descubrir y cristianizar el nuevo mundo que emerge del mar como una nueva Atlántida. El texto juega con el nombre del descubridor que es una paloma (*colom*, en catalán) que porta a Cristo (*Christopherens*).

La segunda parte, que funciona como una bisagra entre los espejos de la primera y tercera partes, es la más confusa e inacabada. En lo esencial ofrece una visión del jardín de las Hespérides, el corazón de la Atlántida, habitado por las Pléyades y vigilado por un dragón. Hércules mata al dragón y roba las naranjas del jardín; las Pléyades mueren de miedo y tristeza porque la acción de Hércules, dando cumplimento a una vieja profecía, anuncia el fin de la Atlántida. Hércules vuelve a Gades, mata a Gerión y planta el naranjo en tierras hispanas. Esta segunda parte, finaliza con la voz de Dios que justifica el hundimiento de la Atlántida por su arrogancia y sus pecados. Y aquí, en *La voz divina*, momento cumbre de la obra a nivel escénico, la Atlántida se convierte en reflejo del hombre pecador que se ha revelado contra Dios.

“ATLÀNTIDA, A ON ETS?”

Atlàntida quedó incompleta y Ernesto Halffter trató de acabarla usando los materiales de Falla. ¿Por qué quedó incompleta? Podemos señalar dos motivos principales. Por una parte, la labor de composición parece sobrepasar el genio creador de Falla, más proclive a la composición musical de dimensiones reducidas. El propio compositor parece consciente de esta imposibilidad, lo que hace aún más conmovedora su entrega. De otra parte, la fuerte implicación personal de Falla resultó en ocasiones paralizante, como también lo fue la evolución del contexto histórico. Así, durante los años de la Guerra Civil e incluso antes, Falla es incapaz de escribir casi nada. Quizá comprende que *Atlàntida*, que en su inicio pretendía evocar con optimismo una España gloriosa, ha perdido su significado original y solo podrá representar la metáfora de un país destruido.

Cuando en 1939 concluye la Guerra Civil, Falla, enfermo y profundamente abatido por la barbarie, decide marchar a Argentina. La fuerte determinación con la que un hombre envejecido y débil parte a un exilio voluntario resulta esencial y conmovedora. En su determinación, Falla se muestra como un reflejo último de los personajes de su obra. Si Colón es un reflejo de Hércules, Falla acaba siendo un reflejo de Colón y también se mueve animado por una misión, en su caso, componer *Atlàntida*. Y por eso, al igual que Colón, Falla pone los pies en este Nuevo Mundo que se había apoderado de su espíritu desde que, siendo niño, lo había soñado en las playas de Cádiz.

En América Falla retoma la composición y escribe números como *La Salve* y *La Noche Suprema* en los que el significado de la obra cambia y la dimensión histórica y mítica se sustituye por una dimensión trascendente; la creación es solo una respuesta íntima a una llamada divina. Por eso, la figura del corifeo desaparece en la tercera parte. Ya no hay necesidad de narrar la historia desde fue-

another queen, Isabella, who commands him to discover and Christianize the New World that has emerged from the waves like a new Atlantis. The text plays on the explorer's name in Catalan: Cristòfor Colom, implying that he is a “dove” (another meaning of *colom* in Catalan) and Christ bearer (Christopher).

The second part acts as a bridge between the “mirrors” of the first and third parts, and is the most confusing and least finished. Essentially, it offers a vision of the Garden of the Hesperides in the heart of Atlantis, inhabited by the Pleiades and guarded by a dragon. Hercules kills the dragon and steals the oranges from the garden: this results in the death of the Pleiades, who are overcome by fear and sorrow because Hercules' action has fulfilled an ancient prophecy and heralds the end of Atlantis. Hercules returns to Gades, kills Geryon and plants an orange tree in the soil of Hispania. The second part ends with the voice of God, who explains that Atlantis was sunk because of its arrogance and sinfulness. *La voz divina* (“The Divine Voice”) marks the dramatic high point of the work, when Atlantis becomes a mirror of the sinful man who has gone against God.

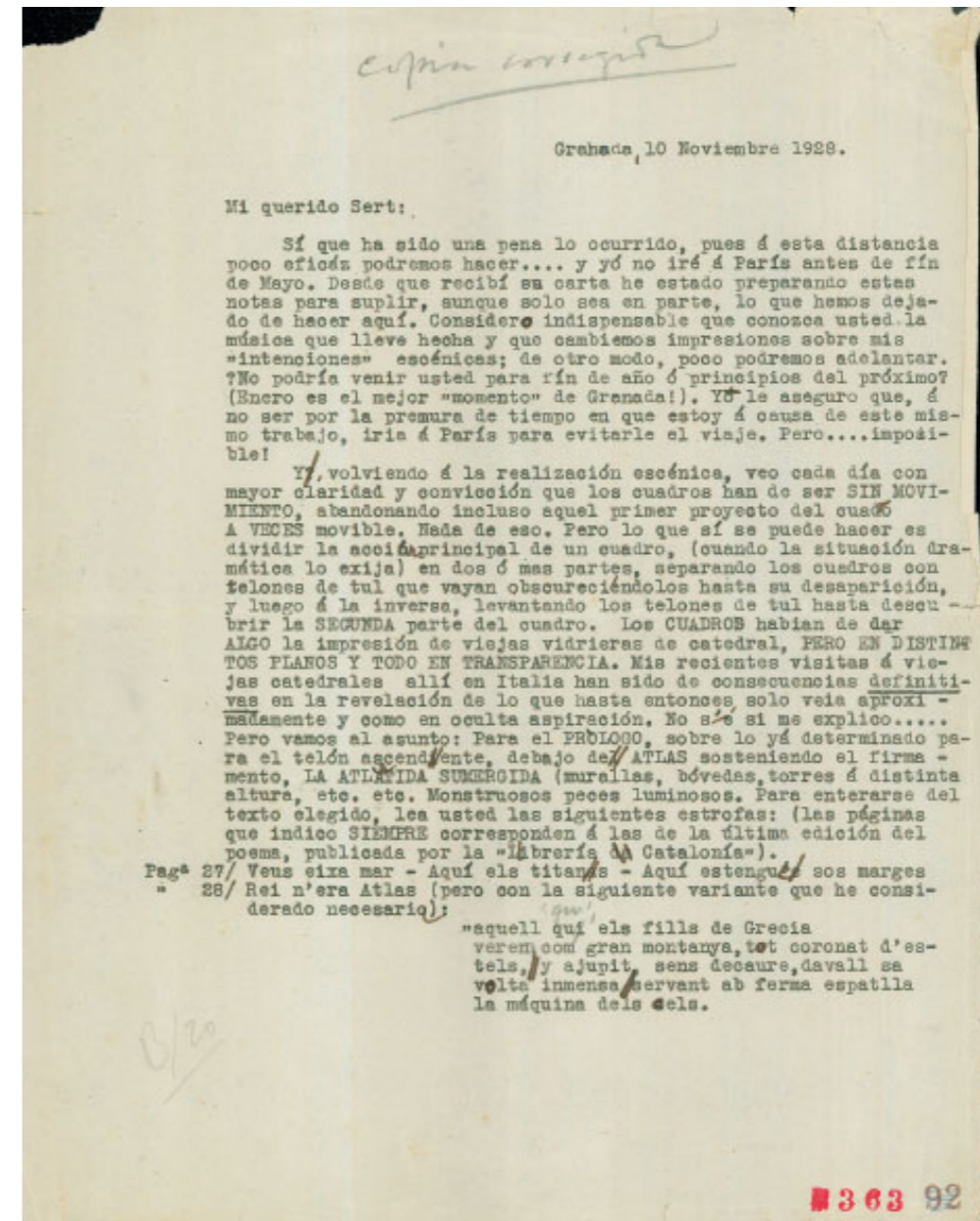
“ATLÀNTIDA, A ON ETS?”

(ATLÀNTIDA, WHERE ARE YOU?)

As *Atlàntida* was unfinished, Ernesto Halffter attempted to complete it using Falla's own materials. Why was it unfinished? There are two main reasons. First, the effort of composition was seemingly too much for the creative energies of Falla, who preferred to compose smaller works. The composer himself must have been aware of this problem, which makes his determination all the more moving. Second, Falla's deep personal commitment to the work was sometimes paralyzing, as were the historical events that accompanied the work's progress. Prior to and during the Spanish Civil War, Falla found himself incapable of writing anything. Perhaps he felt that *Atlàntida*, which was initially conceived as an optimistic evocation of the glories of Spain, had lost its original meaning and could only serve as a metaphor for a ruined country.

When the war ended in 1939, Falla — in poor health and deeply dispirited by the brutality of the conflict — decided to leave for Argentina. The determination of this weakened, aged man to voluntarily go into exile is both telling and moving. Indeed, this determination makes Falla the ultimate reflection of the characters in his work. If Columbus is a reflection of Hercules, Falla ended up becoming a reflection of Columbus, as he was also driven by a quest: in his case, to compose *Atlàntida*. Thus, like Columbus, Falla steps into the New World that had gripped his imagination ever since he dreamed of it while playing on the beaches of Cadiz as a boy.

In Argentina, Falla went back to work and composed pieces such as *La Salve* (“The Hymn”) and *La Noche Suprema* (“Supreme Night”), in which the meaning of the work changed and the historical and mythological dimension was replaced by a more transcendent meaning, in which



FRAGMENTO DE LA CARTA DE FALLA A SERT DE 1928. CORTESÍA DE LA FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA

FRAGMENT OF FALLA'S LETTER TO SERT IN 1928. COURTESY OF THE FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA (MANUEL DE FALLA ARCHIVE FOUNDATION)

ra, en un modo épico, sino desde dentro, desde la propia vivencia del compositor.

LA PROPUESTA MUSICAL Y ESCÉNICA

Esta propuesta para *Atlàntida* se basa en la llamada “versión de Lucerna”, una versión reducida, pero con algunas añadidas de la primera versión, como la escena de la muerte de las Pléyades, que la dotan de mayor sentido teatral.

Nuestra puesta en escena quiere que veamos la obra a través de los ojos del propio compositor, mostrando que el sueño infantil de la Atlántida acompañó a Falla hasta su muerte. También queremos que la puesta en escena esté vinculada a las vicisitudes personales e históricas de su composición. Por eso hemos preferido mostrar como espacios en negro los cuadros más insatisfactorios, aquellos solo abocetados por Falla. De esta manera se entienden las dificultades, parálisis y dudas a las que se enfrentó el compositor. Tampoco olvidamos el fuerte impacto de la Gue-

creation was simply an intimate response to a divine call. As a result, the figure of Corifeo disappeared from the third part, as it was no longer necessary to have an external narrator in the epic style; rather, the story could be told from within, drawing on the composer's own experiences.

THE MUSICAL AND STAGING PROPOSAL

This proposal for *Atlàntida* is based on the so-called “Lucerne version”, which is shorter but has some additions to the first version, such as the scene of the death of the Pleiades, which lends more drama to the work.

Our staging is designed to present the work through the eyes of the composer and show how the childhood dream of Atlantis remained with Falla until his death. We also wanted the staging to reflect the personal and historical difficulties that accompanied the work's composition. For this reason, we chose to represent the most unsatisfac-



rra Civil porque ¿cómo no entender el hombre pecador de *La voz divina* como un símbolo de la sociedad fratricida, y toda la escena como una superposición entre la Atlántida y la España que se hundien?

Por otra parte, hemos querido recoger las indicaciones, deseos y propuestas del propio Falla, aunque varíen a lo largo de las dos décadas de gestación del proyecto. Es necesario señalar que, desde el principio, Falla había contado para la puesta en escena, siempre aplazada, con el pintor y decorador José María Sert. Entre ellos existe una extensa correspondencia que muestra como sus puntos de vista difieren cada vez en mayor medida sin que sean plenamente conscientes de ello: Falla ve la escenificación como cuadros donde es esencial la delicada transparencia de los telones de tul, mientras Sert propone la elección de espacios históricos monumentales -Poblet, Catedral de Mallorca, Plaza del Rey de Barcelona...- para hacer una gran representación al aire libre. Ambas posturas solo coinciden en la utilización de proyecciones y nunca pudieron concretarse. Las ideas de Falla, proponiendo una puesta en escena a base de transparencias y proyecciones (entre otros elementos) a modo de “vidrieras”, fueron retomadas en la década de 1960 por José María García de Paredes y Joaquín Vaquero Turcios, que realizaron una serie de propuestas escenográficas que tampoco llegaron a los escenarios. Algunas imágenes de estas propuestas han servido de inspiración para nuestra propuesta escenográfica, basada en el uso de proyecciones.

En lo que se refiere a lo musical, la obra se aborda desde una óptica camerística. ¿Por qué esta versión? Por una parte, proponemos una *Atlántida* de escala abordable y flexible. Se trata de una producción escénica mucho más manejable que puede facilitar una mayor difusión de esta obra maestra.

De otra parte, hacemos emerger los elementos esenciales de Falla porque, a pesar de la orquestación titánica y suntuosa del maravilloso Prólogo, el compositor prefiere no seguir por este camino inicial, como demuestran los posteriores bocetos y borradores. De hecho, según pasan los años, Falla desnuda progresivamente la orquestación

tory paintings, those that were only sketched out by Falla, with black spaces. This deepens our understanding of the difficulties, paralysis and doubts that the composer had to confront. Nor must we forget the profound impact of the Spanish Civil War: it is impossible not to view the sinful man of *La voz divina* as a symbol of a fratricidal society, and the entire scene as a metaphor in which the sunken Atlantis is superimposed onto an equally sunken Spain.

We also wanted to incorporate the directions, wishes and proposals of Falla himself, even though they varied throughout the two decades of the project's gestation. It should be noted that from the very beginning, Falla wanted the artist and decorator José María Sert to design the (eternally delayed) staging. There is a lengthy correspondence between the men that shows how their points of view increasingly differed, without them ever quite realizing it: Falla conceived the staging as a series of paintings, in which the delicate transparency of the tulle curtains would play a key role, while Sert suggested large-scale outdoor performances in monumental and historic sites, such as Poblet, Palma Cathedral, and the Plaça del Rei in Barcelona. The two men concurred only on the use of projections and never reached a firm decision. Falla's idea of using transparent materials and projections (among other elements) to create a stained-glass window effect was revisited in the 1960s by José María García de Paredes and Joaquín Vaquero Turcios, who drew up a series of staging proposals that also never saw a performance. Some of the images of their work provided inspiration for our own staging proposal, which is based on the use of projections.

In musical terms, the work will be treated like a chamber composition. Why did we adopt this approach? First, we are proposing a version of *Atlántida* that is both manageable and flexible. As a theatrical production, it is much easier to stage, which may make it easier to promote Falla's masterpiece more widely. Second, we wanted to highlight Falla's essential qualities. Although the orchestration of his superb prologue is monumental and grandiose, the composer moved away from this initial approach, as demonstrated by his later sketches and drafts. In fact, as



y *Atlántida*, a pesar de sus titánicas dimensiones, adopta una naturaleza camerística, sin duda más acorde al genio creativo de Falla.

Nuestra versión musical no es una reducción de la partitura para piano a cuatro manos y percusión, sino una reelaboración del material existente -tratado con absoluto respeto y fidelidad- para que la traslación a la escala camerística (un coro de unos treinta cantantes, un piano y un set de percusión) resulte plena y satisfactoria. En ese sentido, la concepción camerística del propio Falla no solo ha facilitado el trabajo si no que ha dado las claves de cómo realizarlo.

El reto, por tanto, ha sido destilar la esencia de *Atlántida* para que esta obra gigantesca en estética y proporciones muestre una lectura más inteligible y una escala más humana.

the years passed, Falla gradually stripped back the orchestration and despite its titanic dimensions, *Atlántida* came to resemble a chamber piece, which was undoubtedly more in line with Falla's creative vision.

Rather than reducing the percussion and piano score for four hands, our musical interpretation reworks the existing material — while treating it with absolute respect and faithfulness — so that its transfer to the chamber setting (30-person choir, one piano and one percussion section) is complete and satisfactory. In this respect, Falla's own view of the work as a chamber piece not only facilitated our adaptation, but also provided us with the means to achieve it. Consequently, the challenge was to distill the essence of *Atlántida* so that this gigantic work, in terms of both aesthetics and proportion, could be given a more intelligible reading and presented on a more human scale.

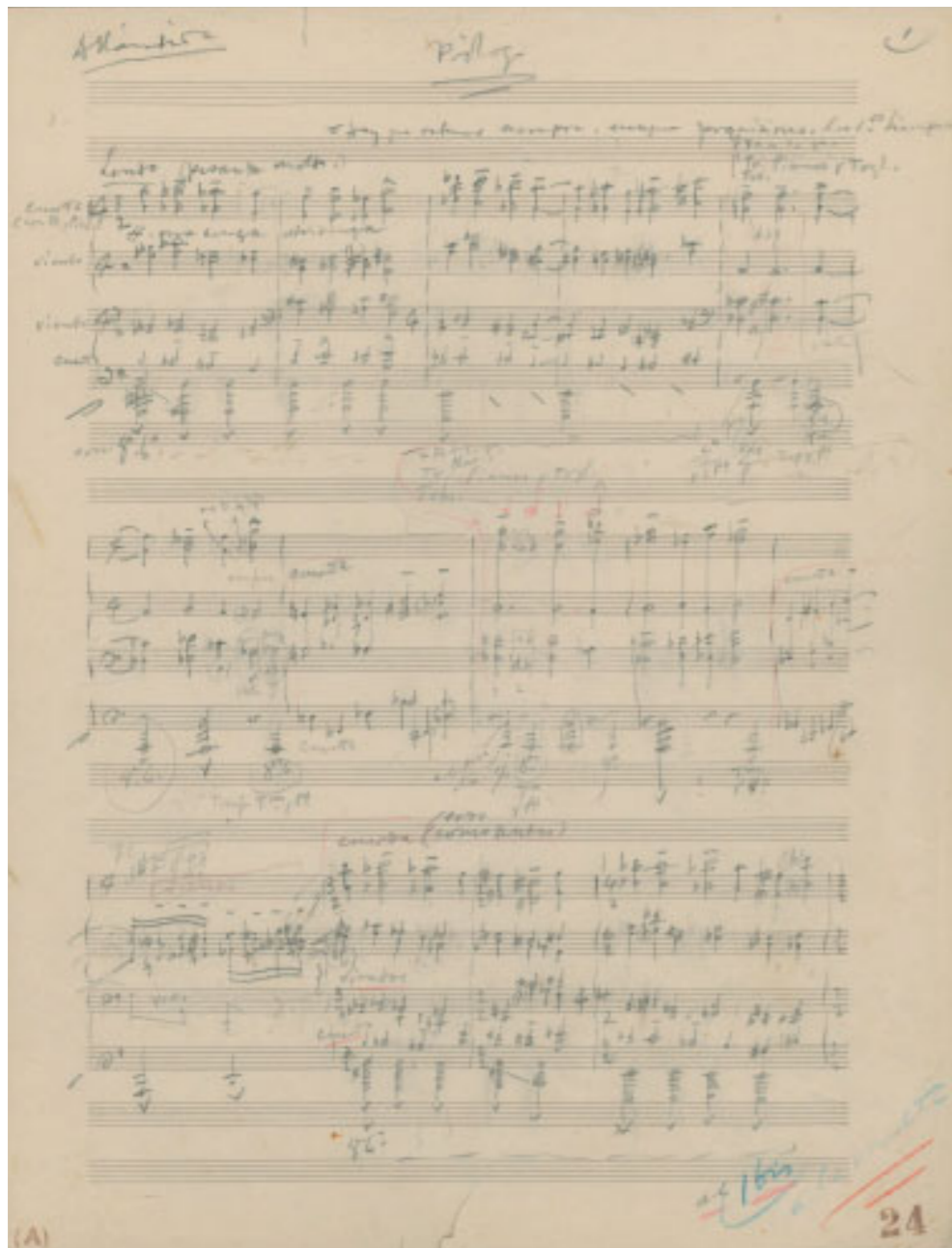
DAVID GÁLVEZ
DIRECTOR MUSICAL / MUSICAL DIRECTOR

TOMÁS MUÑOZ
DIRECTOR DE ESCENA / STAGE DIRECTOR

IMÁGENES EN LAS QUE SE INSPIRÓ TOMÁS MUÑOZ PARA LA PUESTA EN ESCENA DE *ATLÁNTIDA*.
IMAGES THAT INSPIRED TOMÁS MUÑOZ FOR THE STAGING OF *ATLÁNTIDA*

PÁG. IZDA. GARCÍA DE PAREDES / PÁG. DCHA. VAQUERO TURCIOS.
LEFT. GARCÍA DE PAREDES / RIGHT. VAQUERO TURCIOS.

CORTESÍA DE ELENA GARCÍA DE PAREDES Y VAQUERO TURCIOS, RESPECTIVAMENTE.
COURTESY OF ELENA GARCÍA DE PAREDES AND VAQUERO TURCIOS, RESPECTIVELY



PARTITURA MANUSCRITA DEL PRÓLOGO DE ATLÁNTIDA DE MANUEL DE FALLA. CORTESÍA DE LA FUNDACIÓN ARCHIVO MANUEL DE FALLA.
HANDWRITTEN SCORE OF THE PROLOGUE TO ATLÁNTIDA BY MANUEL DE FALLA. COURTESY OF THE MANUEL DE FALLA ARCHIVE FOUNDATION

LAS TENSIONES DE ATLÁNTIDA THE TENSIONS OF ATLÁNTIDA

Con motivo del cincuentenario de la muerte de Richard Wagner, en 1933, Manuel de Falla publicó una “nota” dedicada al compositor en la revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín: “Ahora, después de medio siglo, vemos a Wagner de manera distinta [...] Las obras del glorioso músico viven por sí mismas [...] pero sin la significación de anuncio profético que él pretendió darles [...] Las clasificamos como eminentemente representativas del periodo en que fueron escritas: música y literatura muy de su tiempo. Y este fue el gran fracaso de Wagner: quiso ser un

To mark the 50th anniversary of Richard Wagner’s death, in 1933, Manuel de Falla published the following note dedicated to the composer in the magazine *Cruz y Raya*, edited by José Bergamín: “Now, after half a century, we look at Wagner differently [...] The great composer’s works live on [...] albeit without the sense of prophetic warning he intended to give them [...] We classify them as highly representative of the period in which they were written; music and literature that is very much of its time. And that was Wagner’s great failure: although

sembrador de música dramática para el porvenir, y de la cosecha apenas se ha salvado otro fruto que el de su propia música”.

Negando la construcción cosmogónica y reduciendo el universo *wagneriano* a una cuestión estrictamente musical, Falla se alejaba del “romanticismo exasperado y de las ideas filosóficas”. Él mismo exploraba territorios inéditos que nada tenían que ver con la “aparatoso vanidad o la eliminación de cuanto no represente una fuerza esencial.” Apenas inaugurado el siglo XX, Falla da la mano a la zarzuela (*La Juana y la Petra*, *Los amores de la Inés...*), pues es el género español más evidente; continúa con la ópera (*La vida breve*) que le ayuda a descubrir París; se inscribe en los proyectos modernistas de Gregorio Martínez Sierra (redactados por María de la O Lejárraga), incluyendo música incidental (*La pasión*, *Amanecer...*), una gitanería de radical esencia (*El amor brujo*), y un ensayo pantomímico (*El corregidor y la molinera*); se asoma al ballet de gran espectáculo (*El sombrero de tres picos*, *El amor brujo*); se recluye en los títeres quintaesenciando el carácter simbólico del espectáculo y de su mensaje (*El retablo de Maese Pedro*); e ilustra el teatro clásico (*El gran teatro del mundo*, *La vuelta a Egipto*). Todo ello implica distintas formas de entender el espectáculo músico-teatral, tan alejadas de la escena *wagneriana* como próximas a las tendencias de renovación escénica que se practicaban en Europa.

El problema llega con *Atlántida* y su resbaladiza definición. Hay un dato procedente al hilo de unas declaraciones hechas por Falla al poco de llegar a la Argentina en las que califica a la obra como “misterio para voces y orquesta”. Eckard Weber recuerda que por entonces se huye del realismo y del naturalismo de raíz romántica lo que revaloriza el interés por la Antigüedad, la mitología, la Biblia, las ideas religiosas e incluso las políticas². En ese contexto, los misterios son un género cómodo a medio camino entre la escena representable y el oratorio. Asoma con el temprano *Le martyre de St. Sébastien* (1911), de Debussy, y se ejemplifica con el “psaume dramatique” *Le roi David* (1921) y el “oratorio dramatique” *Jeanne d’Arc au bûcher* (1938), de Artur Honegger, además de la ópera-oratorio *Oedipus Rex*, (1927) de Stravinski. En España puede rastrearse el fenómeno en el contexto del Teatro de Arte que Gregorio Martínez Sierra, puesto en marcha en el Teatro Eslava de Madrid (1916-1925) y que Falla, ya se ha dicho, conoce de primera mano. Allí se representa *Navidad* (1916), misterio en tres cuadros, con música de Joaquín Turina.

Martínez Sierra incluye entre sus colaboradores al escenógrafo Sigfrido Burmann, quien había trabajado con Max Reinhardt, fundador del Festival de Salzburgo al lado de Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal. A él se debe la investigación de espacios escénicos como la *Kammerspiele* y la *Grosse Spielhaus*, definidos por lo íntimo y lo grandioso en un contexto expresivo en el que también es posible explicar la obra escénica de Falla. Weber señala que el proyecto de *Atlántida* surgió en 1927 de un plan de Reinhardt, quien admiraba profundamente los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca. Tras ponerse

he wanted to sow dramatic musical seeds that presaged the future, the only fruit that remains from the harvest is the music itself”.

By negating its cosmological construction and reducing the Wagnerian universe to a strictly musical realm, Falla distanced himself from “frustrated romanticism and philosophical ideas”. Instead, he ventured into unexplored territories that bore no relation to “flamboyant vanity or the elimination of anything that does not represent an essential force”. In the early years of the 20th century, Falla embraced zarzuela (*La Juana y la Petra*, or “Juana and Petra”; *Los amores de la Inés*, or “The Loves of Inés”) as the most Spanish of genres; he moved on to opera (*La vida breve*, or “Life Is Short”), which helped him to discover Paris; he collaborated with the Modernist projects of Gregorio Martínez Sierra (written by María de la O Lejárraga) and experimented with incidental music (*La pasión*, or “Passion”; *Amanecer*, or “Dawn”), a radical gitanería (*El amor brujo*, or “Bewitched Love”) and pantomime (*El corregidor y la molinera*, or “The Magistrate and the Miller’s Wife”); he explored the world of grand ballet productions (*El sombrero de tres picos*, or “The Three-Cornered Hat”; *El amor brujo*); he used marionettes to distil the symbolic nature of performance and its message (*El retablo de Maese Pedro*, or “Master Peter’s Puppet Show”); and he ventured into classical drama (*El gran teatro del mundo*, or “The Great Theatre of the World”; *La vuelta a Egipto*, or “Return to Egypt”). These all involved new ways of understanding musical and theatrical performance, far from the Wagnerian tradition and much closer to the new artistic trends that were being explored in Europe.

The problem came in the form of *Atlántida* and its slippery definition. Shortly after arriving in Argentina, Falla made a number of statements in which he described this work as “a mystery play, for voices and orchestra”. Eckard Weber recalls that the composer shrank from realism and naturalism of a romantic nature, instead rediscovering his interest in the ancient world, mythology, the Bible, and religious and even political ideas². Within this context, mystery plays were a convenient option that lay halfway between “performable” theatre and oratorio. This particular genre found expression in Debussy’s early work *Le martyre de St Sébastien* (“The Martyrdom of St Sebastian”, 1911) and is exemplified in the *psaume dramatique* of *Le roi David* (“King David”, 1921) and the *oratorio dramatique* of *Jeanne d’Arc au bûcher* (“Joan of Arc at the Stake”, 1938) by Arthur Honegger, as well as the opera-oratorio *Oedipus Rex* (1927) by Stravinsky. In Spain, the phenomenon can be traced back to the Art Theatre established by Gregorio Martínez Sierra at the Eslava Theatre in Madrid between 1916 and 1925, of which Falla had first-hand knowledge (as mentioned above). The theatre hosted a performance of *Navidad* (“Christmas”, 1916), described as a mystery play in three paintings, with music by Joaquín Turina.

Martínez Sierra had collaborated with the art director Sigfrido Burmann, who had worked with Max Reinhardt, the founder of the Salzburg Festival along with Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal. Martínez

en contacto con Paul Claudel, Darius Milhaud, el pintor Josep Maria Sert y Manuel de Falla para preparar un espectáculo sobre Colón, se distanció del proyecto. Claudel y Milhaud se centraron en la ópera *Christophe Colomb* (1930). Falla y Sert se quedaron con *Atlàntida*.

Al margen de la verosimilitud de los hechos, en 1927, Falla todavía se mantiene suficientemente ágil como para afrontar un nuevo proyecto que parece cercano. *Atlàntida* toma como origen la obra homónima que el poeta y sacerdote Jacint Verdaguer escribe en 1877. En ella se narra la llegada del naufrago Colón a la Península, donde un ermitaño le cuenta la historia de la Atlántida. Las gestas de Heracles contra Gerión dan paso a la destrucción del continente y a la aparición del Mediterráneo. Colón, tras oír el relato, sueña con nuevas tierras iluminado por el presentimiento del descubrimiento de América. A partir de aquí, los análisis derivan en muchos sentidos, aunque es la trayectoria autorreflexiva de la obra de Falla (tal y como se ha explicado) la que sugiere que *Atlàntida* debía construirse con la pureza, el esfuerzo, el rigor, la disciplina y la perfección que propugnaba la Generación del 27.

Atlàntida supone, además, la posibilidad de profundizar en un ascetismo ideológico, de fuerte raigambre hispánica y para el que la mitología adquiere una representatividad de carácter religioso, lo que, desde una perspectiva práctica, significa fijarse en la vieja polifonía española. También en *El retablo de maese Pedro* (1923) y el *Concerto* (1926), Falla se había servido de la tradición musical culta y española rescatando su esencia musical lo que permite que “en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada”³. Es la irrisación atemporal de *Atlàntida* como representación de un misterio que surge a la manera de gran auto sacramental, lo que Josep Maria Sert veía como acción sin movimiento, con cuadros iluminados con el mismo sentido de transparencia que ofrecen “las viejas vidrieras de catedral”⁴.

El problema es que apenas se ha iniciado la composición de *Atlàntida*, Falla decae. Lo demuestra el escaso número de obras compuestas a partir de aquel 1933 cuando la República y su anticlericalismo añaden una desilusión. Poco antes de su escrito sobre Wagner, ha estado en Mallorca refugiándose “del ruido y de las turbulencias sociales”. Allí compone la *Balada de Mallorca*, basada en Chopin y en un texto de Verdaguer. El resto del catálogo se completó con obras asociadas al recuerdo personal, desde la brevísima *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934), al pianístico e imponente *Pour le tombeau de Paul Dukas* (1935), o la suite *Homenajes* (1939), para orquesta, en la que se vuelve sobre Enrique Fernández Arbós, Debussy, Dukas y Felipe Pedrell.

Y aún la Guerra Civil termina por negar todo aquello que se creía posible. El sentido de desarraigo aflora en los exiliados y permanece latente en quienes se someten al exilio interior bajo la impresión de la patria perdida. Falla nunca manifestó sufrir lo primero, pero debió soportar lo segundo pues, pese a los intentos que se suceden a lo largo de casi dieciocho años, *Atlàntida* es una obra imposi-

ble que crece a duras penas mientras el mundo conocido (aquel que debió emerger de las aguas atlantes) se convierte en algo hostil; mientras mueren quienes podrían haber convertido la obra en una realidad, como Sert en 1945. *Atlàntida*, en manos de Manuel de Falla, se convirtió en un acto fallido, solo posible tras la intervención desinhibida de su alumno Ernesto Halffter quien completa partitura a la muerte del compositor.

El mismo determinará las coordenadas definitivas de la obra, y gracias a él, la obra concluye convertida en una curiosa restauración: “¡Maldito Wagner!”, le dice Falla al contertulio Luis Jiménez⁵, “no hay admirador más grande de este compositor que yo.” Y así hay que creerlo viendo como *Atlàntida* crece en paralelo a *Parsifal*⁶, compartiendo su carácter postrero y su sentido místico, al margen de numerosas coincidencias y paralelismos desde el punto de vista estructural y expresivo. Corifeo se asemeja a Gurnemanz; la reina Pirene a la desventurada Kundry; las siete hespèrides parecen las seis muchachas flor; la figura de Klingsor, guardián del jardín, se refleja en Alcides, el “drac de les hespèrides”... Caben más pero no es relevante pues, salvando anteriores objeciones, fue Falla quien reconoció la clarividencia de “ese testamento de fe —de redentora fe cristiana—” en el que se refleja *Atlàntida*. Allí donde “el don se manifiesta más potente que nunca cuando su espíritu, elevado a sonoros espacios infinitos, despierta en el nuestro altísimas aspiraciones [...] Por eso me parece indudable que esta obra [...] cuenta, por su inmensa y serena expresión mística, entre las más sublimes manifestaciones que debemos al arte de todos los tiempos.”⁷

Whatever truth there may be to this account, in 1927 Falla still had the capacity to tackle a new project that appeared to be within his reach. *Atlàntida* had its origins in the work of the same name written by the poet and priest Jacint Verdaguer in 1877. The poem recounts how a shipwrecked Columbus washes up on the shores of Spain, where a hermit tells him the story of Atlantis. Hercules’ actions against Geryon end up destroying the continent and creating the Mediterranean Sea. After hearing this story, Columbus dreams of new lands that foretell his discovery of the Americas. The analysis branches off in multiple directions at this point, although the process of self-reflection inherent to Falla’s work (as discussed above) suggests that *Atlàntida* would have been constructed with the purity, hard work, rigour, discipline and perfectionism that characterized the Generation of ’27.

Atlàntida also provided an opportunity to explore the deeply rooted Spanish tradition of ideological asceticism, in which mythology acquires representative qualities of a religious nature. In practical terms, this meant focusing on the historical tradition of Spanish polyphony. In *El retablo de maese Pedro* (1923) and *Concerto* (1926) Falla also utilized the tradition of Spanish and religious music and rediscovered its essence, in line with the idea that “by virtue of the mysterious power of the secret spirit of our art, the newest music is purely and simply the revitalization of music that has been forgotten for centuries”³. Thus, *Atlàntida* becomes a timeless and multihued representation of a mystery play that unfolds like a grand *auto sacramental*, which Josep Maria Sert viewed as an action without movement involving paintings illuminated by the same sense of transparency as “the ancient stained-glass windows of a cathedral”⁴.

The problem is that shortly after he started working on *Atlàntida*, Falla’s energies faded. This much is clear from the reduction in his output from 1933 onwards, when the Second Spanish Republic and its anti-clericalism added to his disillusionment. Shortly before writing his note on Wagner, Falla travelled to Mallorca to seek refuge “from the noise and social upheaval”. There, he composed *Balada de Mallorca* (“Ballad of Mallorca”), for which he drew inspiration from Chopin and a text by Verdaguer.

ble que crece a duras penas mientras el mundo conocido (aquel que debió emerger de las aguas atlantes) se convierte en algo hostil; mientras mueren quienes podrían haber convertido la obra en una realidad, como Sert en 1945. *Atlàntida*, en manos de Manuel de Falla, se convirtió en un acto fallido, solo posible tras la intervención desinhibida de su alumno Ernesto Halffter quien completa partitura a la muerte del compositor.

El mismo determinará las coordenadas definitivas de la obra, y gracias a él, la obra concluye convertida en una curiosa restauración: “¡Maldito Wagner!”, le dice Falla al contertulio Luis Jiménez⁵, “no hay admirador más grande de este compositor que yo.” Y así hay que creerlo viendo como *Atlàntida* crece en paralelo a *Parsifal*⁶, compartiendo su carácter postrero y su sentido místico, al margen de numerosas coincidencias y paralelismos desde el punto de vista estructural y expresivo. Corifeo se asemeja a Gurnemanz; la reina Pirene a la desventurada Kundry; las siete hespèrides parecen las seis muchachas flor; la figura de Klingsor, guardián del jardín, se refleja en Alcides, el “drac de les hespèrides”... Caben más pero no es relevante pues, salvando anteriores objeciones, fue Falla quien reconoció la clarividencia de “ese testamento de fe —de redentora fe cristiana—” en el que se refleja *Atlàntida*. Allí donde “el don se manifiesta más potente que nunca cuando su espíritu, elevado a sonoros espacios infinitos, despierta en el nuestro altísimas aspiraciones [...] Por eso me parece indudable que esta obra [...] cuenta, por su inmensa y serena expresión mística, entre las más sublimes manifestaciones que debemos al arte de todos los tiempos.”⁷

¹ “Está en Buenos Aires Manuel de Falla”. *Nueva Época*, Corrientes, Argentina, 23 de octubre de 1939.

² Eckard Weber: “Atlàntida de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical”. *Anuari Verdaguer*, 11, 2002

³ *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: “El Retablo de maese Pedro”*, Residencia de Estudiantes, 1996.

⁴ Carta de Josep Maria Sert a Manuel de Falla, 10 noviembre 1928. Archivo Manuel de Falla.

⁵ Luis Jiménez. *Mi recuerdo humano de Manuel de Falla*. Universidad de Granada, 1979.

⁶ Justo Romero. *Obra completa comentada*. Ediciones Península, Barcelona, 1999.

⁷ Manuel de Falla. “Notas sobre Wagner en su cincuentenario”. *Cruz y Raya*, Madrid, septiembre de 1933.

¹ “Manuel de Falla arrives in Buenos Aires”. *Nueva Época*, Corrientes, Argentina, 23 October 1939.

² Eckard Weber: “Manuel Falla’s *Atlàntida*: new solutions for musical theatre”. *Anuari Verdaguer*, 11, 2002.

³ *Manuel de Falla and Manuel Ángeles Ortiz: “El Retablo de maese Pedro”* (“Master Peter’s Puppet Show”), Residencia de Estudiantes, 1996.

⁴ Letter from Josep Maria Sert to Manuel de Falla, 10 November 1928. Manuel de Falla Archive.

⁵ Luis Jiménez, *Mi recuerdo humano de Manuel de Falla* (“My Human Recollections of Manuel de Falla”). Universidad de Granada, 1979.

⁶ Justo Romero, *Obra completa comentada* (“Complete Annotated Works”). Ediciones Península, Barcelona, 1999.

⁷ Manuel de Falla, “Notas sobre Wagner en su cincuentenario” (“Notes on Wagner on the 50th Anniversary of His Death”). *Cruz y Raya*, Madrid, September 1933.

The rest of his catalogue comprised works related to his personal memories, such as the extremely short *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (“Fanfare on the Name of Arbós”, 1934), the imposing piece for piano *Pour le tombeau de Paul Dukas* (“For the Tomb of Paul Dukas”, 1935) and the suite for orchestra *Homenajes* (“Homages”, 1939), in which he once again turned to Enrique Fernández Arbós, Debussy, Dukas and Felipe Pedrell.

The Spanish Civil War ended up negating everything that Falla had thought possible. The sense of uprootedness is common to exiles and remains latent in those who subject themselves to an internal exile because they feel that they have lost their homeland. Although Falla never revealed that he was suffering from the former, he must have endured the latter, because despite his attempts over the course of nearly 18 years, *Atlàntida* is an impossible work that was constructed with great difficulty while the known world — the one that should have emerged from the Atlantean waters — was transformed into a hostile place. At the same time, those who could have turned the work into a reality died, such as Sert in 1945. In Falla’s hands, *Atlàntida* became a failed attempt. Indeed, it was only made viable by the uninhibited intervention of Ernesto Halffter, his pupil, who completed the score after the composer’s death.

It was Halffter who established the work’s definitive coordinates and it is thanks to him that *Atlàntida* ended up becoming an intriguing restoration. “That damn Wagner!”, Falla once said to his contemporary Luis Jiménez⁵. “No one admires that composer more than I do!” This much becomes clear when we see how *Atlàntida* develops in parallel with *Parsifal*⁶ and has much in common with it as a final work and with its mystical air, not to mention the many coincidences and parallels in terms of structure and expression. Corifeo resembles Gurnemanz and Queen Pyrene the unfortunate Kundry; the seven Hesperides are an echo of the seven Flower Maidens; the figure of Klingsor, the guardian of the garden, is reflected in Alcides, the “dragon of the Hesperides”. There are more similarities, but it is not necessary to list them. Despite his earlier objections, it was Falla himself who acknowledged the perspicacity of “that testament of faith, of redemptive Christian faith” in which *Atlàntida* is reflected. In the words of Falla himself: “The gift manifests itself more powerfully than ever when its spirit, elevated to infinite spaces of sound, awakens the highest aspirations in our own spirit [...] Consequently, I have no doubt that this work, [...] owing to the immensity and serenity of its mystical expression, is ranked among the most sublime creations that have ever been produced in the history of art.”⁷



IMÁGENES DEL ESTRENO ABSOLUTO EN EL TEATRO DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA.
IMAGES OF THE WORLD PREMIERE AT THE TEATRO DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA.
©MANUEL CASTELLS

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
NAVARRA'S UNIVERSITY RECTOR
Macía Icabucu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PATRONAGE'S PRESIDENT
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR DEL MUSEO
MUSEUM DIRECTOR
Jaime García del Barrio

SUBDIRECTOR
DEPUTY DIRECTOR
Javier Arana

ADMINISTRADOR
MANAGER
Ion Egúzquiza

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS
Rafael Levenfeld
Valentín Vallhonrat

DIRECCIÓN DE ARTES
ESCÉNICAS Y MÚSICA
DIRECTOR OF PERFORMING
ARTS AND MUSIC
Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE PROGRAMAS
PROGRAMS DIRECTOR
Nieves Acedo

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN
COMMUNICATIONS DIRECTOR
Marta M. Azellano

CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA

PRESIDENTA AGRUPACIÓN CORAL DE CÁMARA
DE PAMPLONA

Anne Miren Troyas

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y MUSICAL
David Gálvez Pintado

GERENCIA
David Etxeberria Irigaray

RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN Y PRODUCCIÓN
Raquel Crespo Olangua

RESPONSABLE DE ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN
José Antonio Hoyos Silva

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 469-2022 / ISBN: 978-84-8081-719-6 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES