

EUGENIO MONTALE Y LA *ATLÀNTIDA*

EUGENIO MONTALE AND *ATLÀNTIDA*

Luca Chiantore

Escola Superior de Música de Catalunya

lchiantore@esmuc.cat

ORCID: 0000-0002-0730-3704

Resumen:

El día de su controvertido estreno en forma escénica en el Teatro alla Scala de Milán, el 18 de junio de 1962, *Atlàntida* no fue cantada en catalán, según lo previsto por la partitura dejada inacabada por Falla, sino en una *versione ritmica italiana* cuyo autor es nada menos que Eugenio Montale, uno de los principales poetas del siglo XX y premio Nobel de Literatura en 1975. Este artículo analiza cómo las limitaciones impuestas por la necesidad de adaptarse a una composición ya existente convierten la aparente incompatibilidad del catalán exuberante de Verdaguer y el italiano austero e incisivo de Montale en un espacio de creatividad capaz de reconfigurar las continuas referencias territoriales, míticas y religiosas del libreto, así como de proporcionar nuevas implicaciones retóricas y simbólicas a intervalos y giros armónicos. Sorteando la fuerte disparidad silábica entre ambas lenguas, Montale diluye la simetría de los alejandrinos originales aportando a la melodía una plasticidad más cercana a la tradición operística italiana, a la vez que labra la sonoridad de cada palabra mediante su característico virtuosismo fonético. Aunque hoy una iniciativa semejante parezca inimaginable, las dos distintas grabaciones que se realizaron, en 1962 y 1963, de la *Atlàntida* en esta versión italiana son una muestra del potencial que una traducción de este nivel tiene para adaptarse a interpretaciones muy dispares de la obra. En una época como la nuestra, tan abierta a reinterpretar creativamente su propio pasado, su olvido podría estar llegando a su fin.

Palabras clave:

Manuel de Falla, Jacint Verdaguer, versificación, traducción, ópera, lengua catalana, lengua italiana.

Abstract:

On the day of its controversial staged premiere at the Teatro alla Scala in Milan, 18 June 1962, *Atlàntida* was not sung in Catalan as originally intended by the unfinished score left by Falla, but rather in an Italian rhythmic version, whose author was none other than Eugenio Montale, one of the foremost poets of the twentieth century and Nobel Prize in Literature in 1975. This article examines how the limitations imposed by the need to adapt to an already existing composition transform the apparent incompatibility of Verdaguer's exuberant Catalan and Montale's measured and incisive Italian into a space of creativity capable of reconfiguring the varied territorial, mythical, and religious references in the libretto, as well as providing new rhetorical and symbolic implications to intervals and harmonic progressions. By overcoming the strong syllabic disparity between the two languages, Montale dilutes the symmetry of the original alexandrines, bringing a plasticity to the melody that aligns more closely with the Italian operatic tradition, while carving out the sound of each word with his characteristic phonetic virtuosity. Although such an initiative might seem unimaginable today, the two different recordings made in 1962 and 1963 of *Atlàntida* in this Italian version demonstrate the potential for a translation of this calibre to accommodate highly varied renderings of the work. In an era like ours, so open to creatively reinterpreting its own past, this forgotten version may be set for renewed interest.

Keywords:

Manuel de Falla, Jacint Verdaguer, versification, translation; opera, Catalan language, Italian language.

Recibido: 04-12-2024. **Aceptado:** 08-09-2025. **Publicado:** 19-01-2026.

Cómo citar / Citation: Chiantore, Luca. «Eugenio Montale y la *Atlàntida*». *Anuario Musical* 80 (2025): 573. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2025.80.573>.

1. INTRODUCCIÓN

El largo e inacabado proceso de gestación de la *Atlàntida*, que cubre los últimos veinte años de la vida de Manuel de Falla, convierte esta obra en un caso extremo de las dificultades que pueden encontrarse a la hora de identificar una composición con un texto musical único y definitivo. Los problemas musicológicos que plantea esa compleja génesis se proyectan así sobre quienes se acercan a ella desde otras perspectivas, ya sea la dirección de orquesta, la programación musical, el mundo editorial o la crítica especializada. Los retos empiezan por cómo abordar su posible y originalmente prevista dimensión escénica, continúan con la decisión de qué hacer con las muchas integraciones realizadas por Ernesto Halffter a partir de aquello que Falla dejó en forma de apuntes y se completan con los inevitables problemas generados por el libreto, escrito en un idioma, el catalán, cuya peculiar fonética es conocida en detalle sólo por un número relativamente reducidos de cantantes de primera fila. Las multiformes soluciones que se han encontrado son hoy parte de la identidad de *Atlàntida*, que gracias a ellas ha sabido adaptarse en el tiempo a las mutaciones del gusto, reflejando anhelos individuales y colectivos en más de un caso ajenos a las intenciones manifestadas por el propio Falla.

Este ensayo se ocupa de uno de los aspectos más conflictivos de esa historia: la traducción italiana del texto cantado encargada por la editorial Ricordi con vista a la publicación de la partitura y empleada en la primera representación de *Atlàntida* como obra escénica, el 18 de junio de 1962, en el Teatro alla Scala de Milán.¹ Para este estreno se renunció al libreto original catalán en favor de una *versione ritmica italiana* que recuerda la tradición decimonónica de adaptar la letra al idioma local: una práctica entonces en declive pero que se mantenía viva en el caso de lenguas poco habituales en los teatros líricos. El texto de Jacint Verdaguer —que el propio Falla había recortado, reordenado y transformado en colaboración con Josep Maria Sert, acudiendo puntualmente también a otras fuentes— pareció necesitar semejante adaptación. A diferencia de lo que había sucedido el año anterior en Barcelona, Cádiz y Granada, donde la obra se había presentado con el texto cantado en catalán, en el estreno teatral milanés las partes vocales se cantaron en italiano; tanto es así que la edición Ricordi sigue presentando a día de hoy la partitura superponiendo el libreto original catalán a la versificación italiana, presente no sólo en primera edición de 1962 sino también en la posterior de 1993, donde se reducen las aportaciones compositivas de Halffter y la estructura se ajusta a la que Jesús López Cobos propuso con ocasión de la interpretación pública de la obra en el Festival de Lucerna de 1976.

La mayor sorpresa viene al descubrir quién fue el encargado de realizar esta versión italiana: el mismísimo Eugenio Montale. El hecho de tener a un futuro Premio Nobel traduciendo a Verdaguer sería, de por sí, un acontecimiento de relieve. Pero poder analizar esta traducción en sus vínculos con la partitura de Falla permite otra clase de reflexiones. Montale no era sólo un gran poeta, sino un músico de la palabra, un insuperable malabarista manipulando la sonoridad de los vocablos. Era el «poeta de la exactitud», según la definición de Italo Calvino,² y especialmente el poeta de las exactitudes sonoras: las asonancias, las aliteraciones, las rimas internas al verso.³ Con Montale, el concepto de «mu-

¹ El encargo de esta traducción se inserta en el controvertido proceso de negociación que involucró a Germán de Falla, hermano del compositor, su hija María Isabel y el esposo de ésta, José García de Paredes, el compositor Ernesto Halffter y los dos sucesivos directores generales de la editorial Ricordi, Guido Valcarengi y Eugenio Clausetti, entre otras figuras. El estudio de los diversos intercambios epistolares le ha permitido a Andrew Budwig fechar la fecha de inicio de dicha traducción en octubre de 1958 y comprobar que ésta se hizo sin contar con la aprobación de la familia Falla, que de hecho discrepó con gran parte del proceso al que *Atlàntida* fue sometida de cara a sus primeras interpretaciones públicas; véase Andrew Budwig, «Manuel de Falla's *Atlàntida*: An Historical and Analytical Study» (Tesis doctoral, University of Chicago, 1984), 309-316.

² Italo Calvino, «Lo scoglio di Montale», en *Saggi. 1945-1985* (Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1995), 1191.

³ Para comprender este rasgo tan característico de su arte, indispensable para valorare en toda su magnitud su aproximación a la *Atlàntida*, bastará el siguiente ejemplo, *incipit* de uno de los poemas de *Ossi di Seppia*. Se trata de una página explícitamente ligada al mundo de la música, donde el propio sonido de las palabras desvela el recóndito significado de unos versos a la vez dulces y crueles (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, coord. Giorgio Zampa [Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1984], 44; traducción propia, aquí y a continuación): «Tentava la vostra mano la tastiera, / i vostri occhi leggevano sul foglio / gl'impossibili segni; e franto era / ogni accordo come una voce di cordoglio» (Desafiaba vuestra mano el teclado, / vuestros ojos leían sobre la hoja / los imposibles signos; y roto era / cada acorde como una voz de pésame). Esta cuarteta, que inmortaliza sin piedad los vanos esfuerzos de quienes

sicalidad» de la palabra incorpora efectos rítmicos y tímbricos que parecen hallazgos sonoros dignos de un Messiaen. Se trata de recursos poéticos, pero su componente sonoro no es casual: la carrera del gran escritor italiano estuvo constantemente impregnada de una activa y apasionada frecuentación de la música. Incluso cuando sus poemas no tienen temática musical, sus metáforas recurren frecuentemente a imágenes inspiradas en el mundo de la música (clásica, por lo general). Y, lo que es más importante, la sonoridad misma de los fonemas es esencial en su obra como pocas veces lo ha sido en la historia de la literatura.⁴

Los idiomas que Montale mejor dominaba no incluían el catalán; su relación con esta lengua se debía principalmente a la literatura y a algunos importantes contactos personales (con Juan Ramón Masoliver, Joan Teixidor y Josep Carner, principalmente).⁵ Pero su fascinación por este idioma, por su historia y por su arraigo en el presente fue sólida y continuada; de hecho, no era ésta la primera vez que abordaba el reto de adaptar al italiano uno de los pilares de la poesía catalana: en 1947, tras un primer viaje a Cataluña —al cual le seguiría otro en 1954— había traducido el *Cant Espiritual* de Joan Maragall, incluido al año siguiente en su *Quaderno di traduzioni*.⁶ Y sintió siempre un especial compromiso con la propia tarea de la traducción, que no fue únicamente un medio para subsistir, en los momentos más inciertos de su vida profesional, sino un espacio de creatividad que es una parte esencial de su legado y él mismo mencionó tres veces en su discurso en la ceremonia de entrega del Premio Nobel.⁷

se acercan al piano sin la preparación adecuada, tiene —como frecuentemente ocurre con Montale— una explícita ambientación musical. Pero las conexiones que ligan entre sí palabras como *foglio*, *accordo* y *cordoglio* van más allá del significado literal de los vocablos. *Foglio* rima con *cordoglio* gracias a la sustitución de la primera sílaba, de modo que la letra inicial *f* se ve reemplazada por un total de cuatro nuevas letras (*cord*), derivadas directamente de la palabra *accordo* y capaces por sí solas de vincular entre sí los tres conceptos. El *cordoglio*, el «pésame» conclusivo, es por tanto el punto de llegada (fonético, además de conceptual) de esa imposible reconciliación entre los «signos» de la partitura y los «rotos acordes» que la mano acaba por realizar. La propia verticalidad de la letra *f* y su correspondiente pronunciación fricativa deja paso, gráfica y fonéticamente, a la irregular sucesión de tres nuevas consonantes, dos de ellas oclusivas, como si la simultaneidad de las notas del acorde se desmoronara en una confusa sucesión temporal de eventos. Y esto no es casual, sino una muestra del soberbio manejo lingüístico de Montale. Sin ir más lejos, en la siguiente cuarteta del mismo poema, la iteración de la *i* genera un estancamiento (un «encasquillamiento», de acuerdo con la palabra empleada por el propio poema) perfectamente integrado en la patética situación que aquí se describe y reforzado por la consciente renuncia a una puntuación convencional: «Tutto, intorno, s'inteneriva / in vedervi inceppata inerme ignara» (Todo, alrededor, se enternece / al veros encasquillada, inerme, ignara); Montale, *Tutte le poesie*, coord. Zampa, 44.

⁴ Este lado «musical» de su manejo de la lengua no se limita a la poesía: en su prosa late esta misma característica. Chiara Fenoglio, en su contribución a una reciente colección de ensayos sobre Montale más allá de su actividad de poeta, lo sintetizó con una fórmula que recoge precisamente esta dimensión, al hablar del camino que condujo Montale a convertirse en «un crítico exigente, curioso, alla ricerca di una musica personalissima che facesse vibrare la sua pagina come il suo verso» (un crítico exigente, curioso, en busca de una música personalísima que hiciera vibrar su página como su verso); Chiara Fenoglio, «Montale crítico di critici», en *La prosa di Montale. Generi, forme, contesti*, coords. Leonardo Bellomo y Giacomo Morbiato (Padua: Padova University Press, 2022), 83. El propio Montale, de hecho, solía usar la metáfora de la música de un modo igualmente polisémico. Pocos años antes de morir, conversando con Giuseppe Grieco, afirmó: «io non ho mai programmato nulla nella mia vita: semplicemente, ho raccolto dei reperti e ho cercato di comporli secondo un ritmo musicale, che poi non è altro che il ritmo su cui la mia anima cerca di modularsi per essere in armonia con le cose» (nunca he planeado nada en mi vida: simplemente he recogido hallazgos y he tratado de componerlos según un ritmo musical, que no es otro que el ritmo al que mi alma trata de modularse para estar en armonía con las cosas); Francesca Castellano coord., *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)* (Florença: Società Editrice Fiorentina, 2019), 474.

⁵ Véanse Giuseppe Grilli, «Montale, Maragall i la via catalana a la poesia», *Els Marges: revista de llengua i literatura* 8 (1976): 110-111; Francesco Ardolino, «Maragall a Itàlia al voltant de 1947: un díptic per a Montale i Pasolini», *Haidé* 1 (2012): 12-13.

⁶ Acerca de las relaciones de Montale con la cultura y la lengua catalana, véanse, en particular, Grilli, «Montale, Maragall i la via catalana a la poesia», 110-113; Ardolino, «Maragall a Itàlia», 11-19, y Gabriella Gavagnin, «Un capitolletto della ricezione catalana di Montale: a proposito di alcune traduzioni disperse», *Quaderns d'Italia* 22 (2017): 274-276. Acerca de la controvertida traducción montaliana del *Cant Espiritual* véase la rica documentación reportada por Francesco Ardolino en el citado artículo. No hubo una recepción similar, ni polémicas análogas, en el caso de la versión de *Atlàntida*.

⁷ Eugenio Montale, «È ancora possibile la poesia?», en Eugenio Montale, *Sulla poesia*, coord. Giorgio Zampa (Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1976), 6-7.

2. LA *ATLÀNTIDA* Y MONTALE

Nacido en 1896 en Génova en el seno de una familia de clase media, Eugenio Montale había heredado el amor por la música de su padre Domenico. Llegó a estudiar canto en su ciudad natal con Ernesto Sivori, desarrollando una potente voz de barítono que le hizo soñar con una carrera operística, un proyecto que fue chocando con la timidez que le acompañaría toda la vida y se truncó con la muerte de su venerado maestro, en 1923.⁸ No tardarían, en cambio, los éxitos literarios. Su primera colección de poemas, el célebre *Ossi di seppia*, se remonta a 1925, y empezó así una afortunada carrera que no se interrumpió ni siquiera en los peores años de la dictadura fascista, a pesar de su declarada y militante oposición al régimen mussoliniano. En 1946 empieza su colaboración con el diario milanés *Il Corriere della Sera*, donde se ocupa esencialmente de crítica literaria, pero el haberse trasladado a Milán le permite también reanudar su pasión por la música y, en particular, por la ópera. Desde 1954 hasta 1967 desempeña el cargo de crítico musical para el *Corriere d'Informazione*, con una ingente producción que terminará recopilada años más tarde en *Prime alla Scala* (1981). Mientras tanto, sigue publicando nuevas colecciones poéticas: a *Le occasioni*, de 1939, le siguen, entre otras, *Bufera e altro* en 1956 y *Satura* en 1971. En 1975, seis años antes de su muerte, su fama internacional se ratifica gracias a la concesión del Premio Nobel de Literatura.⁹

Cuando, en 1962, la Casa Ricordi publica la traducción italiana del texto de la *Atlàntida*, Eugenio Montale se encuentra, pues, en la plenitud de su carrera. Es un escritor reputado y un crítico reconocido. A pesar de ello, en este caso, su labor pasaría bastante inadvertida, tanto en Italia como en otros países. En las 360 páginas de la monografía dedicada a Falla que Massimo Mila presentó al público en 1962 con ocasión del estreno de la *Atlàntida* —una colección de ensayos en lengua italiana (originales o traducidos para la ocasión)—¹⁰ no hay ni una mención a la traducción italiana del libreto ni menos aún una valoración crítica de la aportación de Montale; la fundamental tesis doctoral de Andrew Budwig sobre la *Atlàntida* («Manuel de Falla's *Atlàntida*: An Historical and Analytical Study») únicamente destaca la decisión de encargarla a un poeta tan importante («Italy's most acclaimed poet»),¹¹ mientras que los escritos posteriores que han profundizado en el controvertido asunto del estreno de la obra y la relación de Ernesto Halffter con el editor Ricordi no han mencionado la figura de Montale.¹²

Asimismo, no incluyen reflexiones críticas acerca de esta versión italiana otros importantes estudios dedicados a Falla y a la *Atlàntida* en las últimas décadas, más allá de alguna esporádica información bibliográfica;¹³ la única edición discográfica actualmente disponible del estreno milanés de la obra no aporta datos sobre la autoría del texto italiano,¹⁴ ni se pronuncia al respecto el catálogo online del Archivo Manuel de Falla,¹⁵ del mismo modo en que tampoco hay referencias a la tradición en el amplio y detallado capítulo dedicado a la *Atlàntida* en el estudio más completo realizado sobre la discografía de Falla.¹⁶

⁸ El propio Montale recordaría años más tarde que la anhelada y nunca materializada llegada a los escenarios chocaba con su propia naturaleza: «io non avevo il sistema nervoso adatto per affrontare il pubblico. Sarei morto il giorno dell'esordio» (yo no tenía el sistema nervioso adecuado para enfrentarme al público. Me habría muerto el día del debut), en «Queste le ragioni del mio lungo silenzio: dialogo con Eugenio Montale», *Settimo Giorno* (5 de junio de 1962); cit. en Loreto Busquets, *Eugenio Montale y la cultura hispánica* (Roma: Bulzoni, 1986), 72.

⁹ Para estos y otros detalles biográficos me remito al extenso volumen de Giovanna Ioli, *Montale* (Roma: Salerno Editrice, 2002).

¹⁰ Massimo Mila, coord., *Manuel de Falla* (Milán: Ricordi, 1962).

¹¹ Budwig, «Manuel de Falla's *Atlàntida*», 311.

¹² Véanse, en particular, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares, coords., *Ernesto Halffter: músico en dos tiempos* (Granada - Madrid: Archivo Manuel de Falla - Residencia de Estudiantes, 1997), 79-87; Jorge de Persia, «Atlàntida, a on ets?», *Quodlibet* 55, n.º 1 (2014): 101-131; Victoria Lloret Llopart, «La emoción estética en *Atlàntida* de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad», *Iberic@l* 6 (2014): 77-88.

¹³ Eckart Weber, «*Atlàntida* de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical», *Anuari Verdaguer* 11 (2002): 629; Eckart Weber, «Colon – el Christoforus». Manuel de Falla, la guerra civil y su cantata escénica *Atlàntida*, *Quodlibet* 55, n.º 1 (2014): 138; Nancy Lee Harper, *Manuel de Falla: His Life and Music* (Lanham - Oxford: Scarecrow Press, 2005), 412.

¹⁴ El nombre de Montale sí aparece, en cambio, en el libreto del CD Cascavelle VEL 2005 que reproduce la grabación parcial de esta versión italiana realizada por Montserrat Caballé y Heinz Rehfuss, el Coro de la Radio y la Orquesta de la Suisse Romande bajo la dirección de Ernest Ansermet.

¹⁵ Fecha de consulta 8 de septiembre de 2025, www.manueldefalla.com/es/obras/obras-escenicas/atlantida.

¹⁶ Justo Romero, *Falla: discografía recomendada – Obra completa comentada* (Barcelona: Península, 1999), 211-229.

La propia crítica italiana que comentó el estreno de 1962 se limitó a mencionar fugazmente la participación del poeta, por lo general mediante halagüeñas palabras de circunstancia (así lo hicieron Alfredo Mandelli en *Il Giornale di Lecco* y Massimo Bruni para *La Gazzetta del Popolo*, y también el prestigioso Franco Abbiati en un extenso artículo para *Il Corriere della Sera*),¹⁷ en ocasiones mostrando cierta suficiencia («la traduzione niente di speciale», escribió el siempre mordaz Beniamino dal Fabbro, entonces crítico musical de *Il Giorno*)¹⁸ y puntualmente poniendo de manifiesto ciertas reservas hacia la decisión de renunciar al idioma original (Laura Foà, en *Il Giornale di Bergamo*).¹⁹ De hecho, la única reacción negativa ante la traducción de Montale no procede de un escritor de lengua italiana sino de Federico Sopeña, que en su breve monografía *Atlántida: Introducción a Manuel de Falla* (1962) mostró su disconformidad no tanto con las decisiones lingüísticas montalianas sino con el uso de la lengua italiana en sí misma, en un alegato cuya genericidad se completa con el doble error ortográfico con el que se menciona el nombre del poeta, presentado por Sopeña como «Eugenio Montada».²⁰

Especialmente llamativa es la ausencia de cualquier mención a la *Atlàntida* y a la labor de Eugenio Montale como traductor del texto de Verdager en las actas del seminario internacional «La Costruzione del Testo in Italiano» celebrado en marzo de 1996 en la Universidad de Barcelona, que María de las Nieves Muñiz Muñiz y Francisco Amella Vela publicaron dos años después.²¹ Tampoco se le menciona en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, actas de otro congreso —celebrado, en este caso, en Italia— en las que las referencias a la *Atlàntida* se cuentan por docenas,²² mientras que Stefano Verdino reservó a esta traducción dos párrafos —de indudable interés, por otra parte— de su erudita intervención en el congreso «La letteratura italiana e le arti».²³

Como recordó el propio Verdino, aquella fue una «impresa che meriterebbe più attenzione»,²⁴ pero la realidad es que ni el mundo literario ni el musical parecen especialmente atraídos por el tema. La extensa tesis doctoral que Maria Silvia Assante dedicó monográficamente a la relación de Montale con la música en 2016²⁵ no hace ni un fugaz comentario al trabajo del poeta en torno a la partitura de Falla, como tampoco se menciona la traducción italiana de *Atlàntida* en la reciente tesis doctoral de Álvaro Flores Coletto acerca de la relación entre Falla e Italia, a pesar de que esta obra ocupe una porción significativa del texto y se haga una referencia explícita a su estreno en Milán.²⁶

La bibliografía que se ha planteado una aproximación rigurosa y razonada al texto italiano de la *Atlàntida* se reduce así a un único título: la monografía de Loreto Busquets *Eugenio Montale y la cultura hispánica* (1986), repetidamente citada en la crítica montaliana en lengua española. El estudio de Busquets es muy sutil a la hora de abordar la actitud de Montale ante la tarea de traducir a Verdager, haciendo un especial énfasis en las divergencias que separan la versión italiana publicada en forma de libreto por la editorial Ricordi y la que esa misma editorial incluyó en sus

¹⁷ Véanse Busquets, *Eugenio Montale*, 167; Franco Abbiati, «Atlantida di Manuel de Falla», *Il Corriere della Sera* (21 de junio de 1962): 8. La reseña de *Il Corriere della Sera* es sin duda el más atento trabajo crítico que recibió la *Atlàntida* en su versión escénica. Firmado únicamente con las iniciales *f.a.* (transcritas erróneamente como *f.z.* en Busquets, *Eugenio Montale*, 167), la autoría de Abbiati está fuera de toda duda, y adquiere especial valor porque el entonces crítico musical de cabecera del diario milanés había podido asistir también a la anterior presentación barcelonesa en lengua catalana. Su artículo ofrece una interesante comparación entre un evento y otro, así como una meticulosa descripción del espectáculo del Teatro alla Scala.

¹⁸ En Félix Fernández-Shaw, «Consideraciones en torno al estreno de *Atlántida*», *Cuadernos Hispanoamericanos* 154 (1962): 17.

¹⁹ Cit. en Busquets, *Eugenio Montale*, 167-168.

²⁰ Federico Sopeña, *Atlántida: introducción a Manuel de Falla* (Madrid: Taurus, 1962), 56.

²¹ María de las Nieves Muñiz Muñiz y Francisco Amella Vela, coords., *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore, con un'appendice su Montale in Spagna* (Florenia: Franco Cesati Editore, 1998).

²² Paolo Pinamonti, coord., *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa* (Florenia: Leo S. Olschki Editore, 1989).

²³ Stefano Verdino, «Scrivere sulla música: occasioni montaliane», en *La letteratura italiana e le arti*, coord. Lorenzo Battistini et al. (Roma: Ali Editore, 2018), 11-12.

²⁴ Verdino, «Scrivere sulla música», 11.

²⁵ Maria Silvia Assante, «Montale e la musica: “Quel regno di fuochi fatui e cartapesta”» (tesis doctoral, Università degli Studi Federico II, 2016).

²⁶ Álvaro Flores Coletto, «Italia: una silenciosa presencia constante en la obra de Manuel de Falla» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2023), 180-181.

distintas partituras de la obra. En este sentido, la lectura del volumen de la investigadora catalana invita a pensar si no deberíamos hablar de la existencia de *dos* versiones de este texto italiano para la *Atlàntida*: la del libreto publicado en 1962 (que es más bien una traducción del poema de Verdaguer, independiente y poéticamente muy coherente) y la que se plasmó en torno a la música de Falla, acudiendo para ello a una elisión reiterada de las vocales finales, a la repetición de algunas palabras y, en más de una ocasión, a una distinta traducción de determinados versos.

Veremos en este artículo que estas divergencias lingüísticas, y sobre todo las especificidades de esta última versión, adquieren nuevos matices si se estudian desde la perspectiva de la propia música, y no sólo en el plano estrictamente rítmico —un aspecto ya abordado puntualmente por la propia Loreto Busquets—, sino también por su impacto sobre la significación musical y las implicaciones para la interpretación de aquella partitura, especialmente cuando observamos la forma en que los versos se plasmaron en sonido en las grabaciones existentes de 1962 y 1963.

El trabajo de Montale en torno a la *Atlàntida* —indicado con escueto término *traduzione* en los programas de mano del Teatro alla Scala, pero que la editorial Ricordi presentó siempre como una *versione ritmica italiana*, tanto en las diversas ediciones de la partitura como en el libreto—²⁷ fue la última de las tres traducciones que realizó el poeta para composiciones teatrales contemporáneas, precedida por *Prosérpina y el extranjero* de Juan José Castro (con libreto de Omar de Carlo, estrenada en 1952) y *Troilus & Cressida* de William Walton (sobre un libreto de Christopher Hassall derivado de Chaucer, estrenada en versión italiana en Milán en 1956), mientras que Goffredo Petrassi, unos años antes, había empleado la traducción montaliana de *El viejo celoso* de Cervantes para la redacción del libreto de su ópera *Il cordovano*, estrenada en 1949.²⁸ En todos estos casos se trata de obras «problemáticas», que no encajan con una visión simplista del concepto de «vanguardia»: Montale —quien como crítico no dudó en defender sin reservas la grandeza de un Janáček o el valor de las versiones originales de las óperas de Musorgsky— parecía sintonizar especialmente con piezas que precisaban de su maestría para que el público captara las complejidades semánticas de la producción teatral de su tiempo.²⁹

²⁷ Véanse, Teatro alla Scala, *Atlàntida. Cantata scenica in un prologo e tre parti sul poema di Jacinto Verdaguer ridotto da Manuel de Falla* [...] (Milán: Teatro alla Scala, 1962) (programa de mano), [657]; Manuel de Falla, *Atlàntida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla. Opera postuma completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Sceneggiatura e didascalie di Margherita Wallmann secondo le annotazioni di Manuel de Falla. Riduzione per canto e pianoforte* (Milán: Ricordi, 1962); Manuel de Falla, *Atlàntida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla. Opera postuma completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Partitura orchestrale* (Milán: Ricordi, 1962); Manuel de Falla, *Atlàntida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Riduzione per canto e pianoforte* (Milán: Ricordi, 1993); Eugenio Montale, *Atlantida* [libreto]. *Musica di Manuel de Falla. Opera postuma completata da Ernesto Halffter. Cantata scenica sul poema di Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale* (Milán: Ricordi, 1962).

²⁸ Imposible no mencionar aquí las palabras del propio Petrassi acerca de esta traducción, unas palabras que —a la vez que delatan una evidente incapacidad de entrar en la complejidad del universo cervantino— muestran cuán decisivas resultaron las decisiones poéticas de Montale: «non musicai un libretto: la storia di Cervantes era una serie di luoghi comuni tipici del teatro comico cinque-seicentesco, di nessuna importanza. In realtà io musicai una traduzione. Perché fu la lingua di Montale ad affascinarmi, quell'italiano perfetto nella sua compostezza, nella sua fluidità» (no puse música a un libreto: la historia de Cervantes era una serie de tópicos sin importancia, típicos del teatro cómico de los siglos XVI-XVII. En realidad, puse música a una traducción. Porque fue la lengua de Montale la que me fascinó: ese italiano perfecto en su compostura, en su fluidez); cit. en Roberto Iovino y Stefano Verdino, coords., *Montale, la musica e i musicisti* (Génova: SAGEP, 1996), 77.

²⁹ La fascinación de Eugenio Montale por la traducción es bien conocida y muy documentada (véase, en particular, el capítulo monográfico dedicado a este aspecto en la monografía de Ioli, *Montale*, 175-180), y tiene su máxima manifestación en el ingenioso proyecto que culminaría, gracias a la tenacidad de Maria Corti y la colaboración de Guglielmo Gorni, en el volumen póstumo Eugenio Montale, *Poesia travestita*, coords. Maria Corti y Maria Antonietta Terzoli (Novara: Interlinea, 1999): encargar una cadena de traducciones sucesivas de un mismo poema («Nuove stanze», de *Le occasioni*), siempre ocultando la paternidad del texto y su formato original. El original italiano fue primero traducido al árabe; esa traducción árabe se tradujo al francés; del francés pasó al polaco, luego al ruso y así sucesivamente al checo, al búlgaro, al holandés, al alemán, al español y de ahí volvió (enormemente transformada, evidentemente) al italiano. Montale no pudo ver el desenlace del proyecto: murió en el momento del paso del búlgaro al holandés; el resultado final y sus diversos estadios intermedios, sin embargo, son un formidable homenaje al poder creador de la traducción.

Este esfuerzo alcanza con la *Atlàntida* su clímax. La partitura original de Falla había surgido de un texto cronológicamente lejano y particularmente elaborado, terminado por Verdaguer en 1876, el mismo año del nacimiento del compositor. Con él el poeta ganó al año siguiente los *Jochs Florals* de Barcelona, en la que sería su consagración como poeta, y en 1878 se publicaría la versión definitiva de la obra. Pero Falla no habría podido poner en música la totalidad de este poema inmenso, cuya edición original (bilingüe) ocupa un total de 345 páginas. Y al seleccionar sólo una parte de los versos acabó por transformarlo en fondo y forma, creando una narración de nuevo cuño a cuyas diferencias con respecto al poema de Verdaguer la ya citada Loreto Busquets dedicó un brillante artículo monográfico en 2006.³⁰

Pero gracias a la versión italiana, el que era originalmente un cara a cara se vuelve un diálogo a tres. La enigmática partitura de Falla se convierte así en el lugar privilegiado donde se dan cita dos grandes poetas, Verdaguer y Montale, uno frente a otro. Dos poetas de generaciones diferentes, lenguas diferentes, culturas diferentes. Dos hombres muy distintos en lo que respecta a la manera de vivir la religiosidad y la trascendencia, y, sin embargo, con mucho en común. Las páginas que siguen quieren ilustrar algunos aspectos de este extraordinario encuentro.

3. LA MÉTRICA ITALIANA Y LA *ATLÀNTIDA*

Para el principio de su obra, Falla decidió renunciar a la *Introducció* original de Verdaguer, que en el texto original convierte el conjunto del poema en una narración a posteriori, casi en *flashback*. Tras unas breves frases instrumentales, el coro entona el principio del Primer Canto, que constituye el eje del prólogo de la composición y se prolonga en la sucesiva 1ª parte. Basta observar este inicio para percibir inmediatamente la peculiar situación ante la que nos encontramos al entrecruzar el texto original de Verdaguer, la partitura de Falla y la *versione ritmica italiana* de Montale (Ejemplo 1).

The image shows a musical score for the beginning of Manuel de Falla's *Atlàntida*. It features four vocal parts: Soprano (Sopr.), Contralto (Contr.), Tenor (Ten.), and Basses (Bassi). The lyrics are: "Veus ei - xa mar!... Ve . di tu il mar?...". The piano accompaniment is shown below the vocal parts. The score is labeled "15" in a box.

Ejemplo 1. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Prólogo, cc. 13-15. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.³¹

³⁰ Loreto Busquets, «El mito de Atlántida: De Verdaguer a Falla y Halffter», *Studi Ispanici* 31, n.º 2 (2016): 157-194, posteriormente reeditado en Loreto Busquets, *Ensayos de literatura comparada* (Córdoba: UCO Press, 2018).

³¹ Todos los detalles acerca de la partitura de la *Atlàntida*, números de compases y títulos de las distintas secciones hacen referencia a la edición Ricordi, Opera Vocal Score Series 132481, © 1993 Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen / International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by permission of Hal Leonard Europe.

Entre *veus eixa mar* y su traducción *vedi tu il mar* la diferencia no es sólo conceptual sino prosódica: la métrica original (que podríamos esquematizar — / — / —) deja sitio a una ingeniosa sucesión — / —, más irregular y articulada. Se trata de una solución poéticamente más que aceptable, pero sorprendente a la hora de aplicarla a la partitura de Falla. El acento indicado en la segunda nota, que daba al verso una estructura yámbica — — —, deja de tener sentido, al desplazarse el acento tónico; la consonante *x* del original catalán, que conectaba las dos mitades de la frase con su peculiar sonoridad, desaparece en favor de una concentración de acontecimientos fonéticos que incluye la consonante oclusiva *t* y la sucesiva sinalefa *u,i*, generando una clara separación entre las primeras dos notas y las dos siguientes; por último, la sucesión italiana yambo-troqueo refuerza la sílaba conclusiva, que se convierte así en un claro punto de llegada. Ese *mar* que ocupa todo el segundo compás —única palabra común entre ambos idiomas— adquiere ahora un nuevo y distinto valor; su única vocal, en el texto italiano, llega de repente, como una novedad no anticipada por la sonoridad de la palabra anterior, como si sucedía en el original catalán.

El resultado es un cambio en las implicaciones emotivas de este *incipit*: la frase originalmente fluida y sinuosa adquiere mayor dirección; la pregunta planteada por el texto se hace más inquieta, más urgente, más problemática, y se transforman las implicaciones para quien canta y dirige esa frase. La tercera de las tres notas iniciales se carga de una intensidad nueva y obliga a una dicción rápida y angulosa, que entronca con el acompañamiento orquestal del compás siguiente. No es casual que este inicio sea uno de los escasos lugares en que la ejecución de 1962 se distanció de la partitura impresa: para el estreno en el Teatro alla Scala se decidió prescindir del pronombre *tu* —un retoque que matiza la irregularidad del texto de Montale devolviendo a la frase cierta simetría y continuidad— lo que sin duda facilitaba la labor de un coro como el de aquel teatro, entonces poco acostumbrado a las exploraciones fonéticas de la música contemporánea. Y no es menos significativo que, en cambio, el pronombre sí se perciba con claridad en la otra grabación existente de esta versión italiana de la *Atlàntida*, realizada en Ginebra pocos meses después bajo la dirección de un director tan meticuloso con los detalles tímbricos como siempre fue Ernest Ansermet.

Pero el impacto de la traducción de este simple verso inicial no se limita a esas primeras cuatro notas. Tras un silencio, el texto catalán puesto en música por Falla sigue con un segundo verso que empieza repitiendo las mismas cuatro sílabas del principio (*Veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra*), aunque ahora sobre un *la* en unísono y con valores rítmicos más rápidos. Pero esa repetición es un recurso retórico, y una licencia con respecto al texto de Verdaguer, cuyo *Cant Primer* empezaba directamente (en su ortografía original) con *Veus eixa mar qu'abrassa de pol á pol la terra*.³² Montale opta por una solución distinta: descarta la repetición de *Vedi tu il mar?* y convierte la segunda pregunta en *Il grande mar che abbraccia la terra tutto intorno?*, que preserva la continuidad del verso y a la vez da sentido a la partitura de Falla, ajustándose perfectamente a la placidez de la homofonía de esa segunda frase.

Esta exploración de las posibilidades de la lengua en función de la meticulosa precisión de la partitura tiene un peculiar eco, a cargo del mismo Montale, en el libreto que el mismo año 1962 la editorial Ricordi publicó —como de costumbre entonces— como opúsculo de bolsillo.³³ Pensado para ser leído, no cantado, el texto no es una transcripción literal de la letra sino más bien un intento de acercarla un poco más al italiano hablado y emanciparla de la obligación de ajustarse milimétricamente a las estructuras rítmicas definidas por la partitura. Las numerosas divergencias entre ambas versiones —que tanto atrajeron la atención de Loreto Busquets— están, en primer lugar, orientadas a acercarse al italiano contemporáneo y, en algunos casos, también a recuperar una conexión con el original verdagueriano allá donde la estructura rítmica de la partitura había obligado a alejarse en exceso de él. Pero es cierto también que ni una ni otra versión pretenden ser una traducción literal de los versos de Verdaguer, y este *incipit* es un buen ejemplo de ello. Montale no renuncia a la ruptura en dos frases del original *Veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra?*, pero sí convierte *Vedi tu il mar? Il grande mar che abbraccia la terra tutto intorno?* en un más fluido *Vedi tu il mare? Il mare che circonda la terra tutto intorno?*

³² Jacint Verdaguer, *La Atlantida* [sic]. Edición original bilingüe, con la traducción castellana de Melcior de Palau (Barcelona: Estampa de Jaume Jepús, 1878), 42.

³³ Montale, *Atlàntida*, 19.

Situaciones como ésta se suceden una y otra vez en esta peculiar traducción tan integrada en el texto musical. Por supuesto, no siempre se trata de grandes cambios, pero merece la pena observar la ingeniosidad del gran poeta italiano, volcado en la doble tarea de traducir correctamente el complejo texto de Jacint Verdaguer y a la vez adecuarlo a una partitura tan exigente como la de Falla y Halffter, que inevitablemente condiciona la construcción métrica del verso. Y éste es un hecho clave cuando hablamos de idiomas próximos entre sí, pero muy distintos en lo que respecta a la acentuación y a la pronunciación, como son el italiano y el catalán.³⁴

Los casos más gráficos nos los ofrecen aquellas palabras que son muy parecidas en ambos idiomas y, sin embargo, se acentúan de diferente forma. Los cc. 175-182 del Prólogo son un ejemplo clarísimo de esta dualidad, de especial interés porque evidencia las sutiles alternativas que pueden estar en juego. Traducir al italiano nombres como *Homer* o *Elíseu* no parece un gran problema: *Omero* y *Eliseo* tienen el mismo número de letras que el original y ninguna alternativa posible. Pero esta última palabra —que fue empleada por Verdaguer en la forma arcaica *Elíseu* en lugar del ahora habitual *Elisi*— tiene el acento tónico en la segunda sílaba, no en la tercera como en italiano, y como tal fue puesta en música por Falla.³⁵ Y el problema no es menor con la anterior *Homer*, que en catalán, a diferencia de lo que sucede en italiano, sólo se compone de dos sílabas. ¿Cómo encajar, por tanto, las traducciones italianas en un texto musical moldeado sobre el original catalán? La solución de Montale (véase Ejemplo 2) es ingeniosísima en su extrema sencillez. El desplazamiento de la palabra *Eliseo* obliga a reajustar toda la oración, pero permite acoplarse a un esquema yámbico — — — — — que de otro modo no habría tenido sentido.

³⁴ La música vocal plantea problemas que varían profundamente de una lengua a otra, cuando se trata de traducir letras y libretos. Sin alejarnos de la obra de Falla, un estudio ejemplar al respecto es el de Laura Santana Burgos, «Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de *Carmen* y *El retablo de maese Pedro*» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013).

³⁵ El texto catalán incluido en las distintas versiones de la partitura (que a su vez reproducen fielmente la ortografía del manuscrito ya empleado en las interpretaciones en forma de concierto de 1961) presenta varias imprecisiones en lo que a acentuación se refiere. Esta es una de ellas: *Elíseu*, cuando se refiere a los Campos Elisios, debe escribirse con tilde (ausente en la partitura y en cambio sí presente en el original de Verdaguer, *Atlántida*, 50). En la continuación del artículo la ortografía también seguirá las normas de acentuación cuando la partitura no lo hace, mientras que no rescata la ortografía original de Verdaguer en los muchos casos en los que diverge de la normalización que Falla fue incorporando con el suceder de su trabajo compositivo y que desembocó en la edición Ricordi, en gran medida ajustada a las normas ortográficas impulsadas por el Institut d'Estudis Catalans en 1913 (aunque en ella no faltan las imprecisiones, en particular en lo relativo a la acentuación). Como ha evidenciado Andrew Budwig, los manuscritos de trabajo del propio Falla presentan, en cambio, una ortografía ajustada a la edición original del poema (Verdaguer, *Atlántida*), de la cual el compositor poseía una copia que actualmente se conserva en los Archivos Manuel de Falla y está repleta de anotaciones del propio Falla; véanse Budwig, «Manuel de Falla's *Atlántida*», 16-17; Andrew Budwig, «The Rebirth of *Atlántida*: Preparing the Way for a New Edition», en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, coord. Paolo Pinamonti (Florenca: Leo S. Olschki Editore, 1989), 190.

Ejemplo 2. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Prólogo, cc. 173-182. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

Ahora bien, la situación se vuelve más compleja si consideramos que el término *Eliseo*, en italiano, es únicamente un nombre de persona, nombre ya presente en el Antiguo Testamento que no tiene relación etimológica conocida con los Campos Elisios de la mitología griega a los que, en cambio, está haciendo referencia Verdaguer. En italiano, la traducción directa del catalán *Eliseu* (que Verdaguer había acentuado de este modo en su poema, aunque la tilde no aparezca en la partitura) habría por tanto tenido que ser el poco frecuente *Elisio* o tal vez el arcaico *Eliso*. Indudablemente consciente de esta multiplicidad de resonancias, y ante la imposibilidad métrica de una traducción más convencional como *Campi Elisi*, Montale acabó por hacer suya la arcaizante solución de Verdaguer. Pero a alguien no debió de parecerle buena idea, dado que esta solución se vio sustituida, durante los ensayos de 1962, por una distinta opción —*l'Eliseo di Omero fu*— prosódicamente coherente con la música pero etimológicamente más improbable aún. Una opción que, unida a la inexplicable decisión de respirar al final del compás 177, acabó generando una declamación francamente cómica: *l'Eliseo di Omero, fu l'Eliseo di Omero fu*. Estamos ante un perfecto ejemplo de cómo el tenaz respeto de una norma —en este caso, además, susceptible de distintas interpretaciones ante la variopinta etimología del término— acaba por generar problemas innecesarios.³⁶

4. (RE)SIGNIFICACIÓN Y ASPIRACIONES UNIVERSALES

Los límites impuestos por la partitura no son, naturalmente, únicamente métricos. Un buen ejemplo de ello nos lo ofrecen los giros compositivos que tienen claras implicaciones en clave de significación musical. Son numerosos, a lo largo de toda la *Atlàntida*, especialmente en las secciones que fueron compuestas directamente por Falla. La costumbre de ilustrar gráficamente el significado de determinadas palabras llevó al compositor a construir el recorrido melódico de numerosos fragmentos de un modo que no se acopla a una traducción literal del texto. Veamos, por ejemplo, el dramático *solo* de los bajos en los cc. 80-82 del Prólogo (Ejemplo 3).

³⁶ Bien distinta fue la solución que el propio Montale (*Atlàntida*, 21) adoptó en el libreto impreso, donde sí el término elegido fue *Elisio*: *L'Elisio fu di Omero*. No fue ésta la única licencia lingüística que se incorporó en aquellos días de ensayo. La más evidente fue la decisión de modificar la vocal final del propio título de la obra: en lugar de *Atlàntida*, el coro pronuncia siempre *Atlantide*, que es como en italiano se suele indicar la isla mítica descrita por Platón. Montale no había optado por esta solución, sino por preservar la versión catalana del término (y conservando incluso, en el libreto impreso, el característico acento grave, que en italiano no sería necesario para una correcta pronunciación).

80

f marc.

Mes com un got de
Ma co-me ve-tro

Mes com un got de
Ma co-me ve-tro

Mes com un got de
Ma co-me ve-tro

marcatiss.

En gegante, sa i muscles sosfills li re-til - raren,
I fi-gli suoi se ne impos-ses-sa-rono a forza,

in tempo, ma un poco più lento che il precedente

sosten.

VUOTA

Ejemplo 3. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Prólogo, cc. 79-82. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

La exclamación inicial, con sus dos quintas ascendentes consecutivas, ilustra casi visualmente el significado de la palabra *gegantesa*; pero ni esta palabra ni la frase en su conjunto se prestan a una traducción literal en italiano. Renunciando a cualquier posible acercamiento al significado de cada palabra, la solución elegida por Montale proporciona un distinto sentido a todo el pasaje. Los saltos iniciales pasan a subrayar la figura de los hijos (*i figli suoi*), con una vehemencia acorde con la tradición operística italiana, mientras que la tensión emocional va concentrándose en la sección conclusiva, cuyo texto (*se ne impossessarono a forza*) se aleja del original tanto fonética como semánticamente, y culmina en el salto de octava descendiente, convertido ahora en centro emotivo de todo el pasaje.

Efectos teatrales de esta índole están presentes en otros pasajes de esta traducción. Los personajes principales, en particular, cobran gracias a Montale mayor relieve y se presentan como verdaderos protagonistas de la trama. La figura que mejor resume este proceso es Gerión, el monstruo tricéfalo derrotado por Hércules. En los dos siguientes fragmentos, el cambio en la distribución del texto no era estrictamente necesario, ni por motivos métricos ni por exigencias gramaticales, pero evidencia el nombre de esta figura mitológica, en torno a la cual giran ambos momentos de la narración. En el original catalán, el dramatismo de la frase del Ejemplo 4 reside en la imagen del *beber sangre*, subrayada por los saltos ascendentes y los puntos culminantes melódicos (*amb sang... per abeurar-se*). Con la traducción italiana, la acción del ingerir pierde peso frente al hecho de saber *de quién* es esa sangre: es la sangre de Gerión.

Contr. 375 *fun poco stacc.*
 Ten. *fun poco stacc.*
 Bass I
 Bass II

Lyrics:
 Contr.: pels ve - co - me
 Ten.: i amb sang de Ge - ri - ó per a - beu - rar - se,
 e al - lor per be - re il san - gue di Ge - rio - ne, di -
 Bass I: - li - ta i amb sang de Ge - ri - ó per a - beu - rar - se,
 - li - sce, e al - lor per be - re il san - gue di Ge - rio - ne,
 Bass II: - li - ta i amb sang de Ge - ri - ó per a - beu - rar - se,
 - li - sce, e al - lor per be - re il san - gue di Ge - rio - ne,

Ejemplo 4. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Primera parte, cc. 373-376. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

Con el caso del Ejemplo 5, la situación es parecida: Montale aprovecha la estructura armónica para desplazar el nombre del monstruo al c. 31; de este modo, el acento tónico cae en el tiempo fuerte y se convierte en culminación de toda la frase (una frase obsesivamente centrada en la repetición de la misma nota), justo en correspondencia del cambio de modo representado por el acorde de do sostenido mayor.

Contr. 30
35

Lyrics:
 Contr.: sal - ta per em - pren - dre a Ge - ri - ó va - quer quies -
 scen - de a ter - ra e muo - ve in - con - tro a Ge - rion che -
 - po - ru - guit al veu - re'l venir al - ta la cla - va als
 si spa - ven - ta al su - o venir la cla - va in al - to, ma

Ejemplo 5. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Segunda parte, cc. 28-35. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

Estos cambios adquieren un especial interés cuando están relacionados con dos elementos esenciales de la poética de Verdaguer: las referencias locales y el sentimiento religioso. Un caso particularmente emblemático lo hallamos en el siguiente fragmento de la Primera Parte, donde las referencias geográficas son explícitas (Ejemplo 6).

135

Tutti f vibrante

I el que entre Es - pa - nya i Fran - ça tor - re - ja, mur de ro - ca, de
 Tra Spa - gna e Fran - cia quel che torreg - gia gran - de mu - ro di

Tutti f vibrante

I el que entre Es - pa - nya i Fran - ça tor - re - ja, mur de ro - ca, de
 Tra Spa - gna e Fran - cia quel che torreg - gia gran - de mu - ro di

Tutti f vibrante

I el que entre Es - pa - nya i Fran - ça tor - re - ja, mur de ro - ca, de
 Tra Spa - gna e Fran - cia quel che torreg - gia gran - de mu - ro di

Tutti f vibrante

I el que entre Es - pa - nya i Fran - ça tor - re - ja, mur de ro - ca, de
 Tra Spa - gna e Fran - cia quel che torreg - gia gran - de mu - ro di

Ampiente (solenne)

Ejemplo 6. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Primera parte, cc. 133-136. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

Aparentemente, estamos ante un simple cambio en el orden de las palabras, que ni siquiera afecta la sucesión de los dos topónimos, *España* y *Francia*. Pero el desplazamiento de ambos tiene precisas consecuencias debido al recorrido melódico indicado por Falla: el salto ascendente en la línea superior del c. 134 —que en la partitura original subrayaba la referencia ibérica de una forma bastante insólita, yendo en contra de la propia entonación convencional del vocablo *España* y adquiriendo casi el valor de un suspiro— se traslada al vocablo siguiente. El cambio está justificado sólo en mínima parte por el problema métrico que se habría generado en el caso de una traducción literal; de hecho, si se hubiera optado, por ejemplo, por *Ciò che tra Spagna e Francia torreggia*, la sinalefa *a e* habría caído entre los cc. 134 y 135, evitando de este modo la subdivisión del último tiempo entre las dos sílabas *-gna* y *e*. Pero la solución adoptada tiene un impacto enorme sobre la relación entre los dos topónimos. En la traducción italiana, la referencia al país galo cobra un protagonismo sin duda alejado de la idea original, al tiempo que se pierde la sensación de separación geográfica entre ambas naciones, que con Falla coincidía con el citado salto de tercera precisamente en una estrofa que hace mención explícita a la cadena montañosa que las divide: los Pirineos.

No es éste un caso aislado: con Montale el mensaje de Verdaguer se globaliza; las referencias locales pasan a un segundo plano y se convierten en símbolos de realidades de mayor respiro. Ya en el citado primer verso (*Veus eixa mar*) teníamos un eco de este proceso: el poeta catalán deja claro que no se trata de un mar cualquiera, sino de un mar concreto, de *ese* mar, *eixa mar que abraça de pol a pol la terra*; en la traducción italiana se habla del mar en sentido genérico (*il mar, il grande mar che abbraccia la terra tutto intorno*). Poco después (Prólogo, cc. 105-111), la insistente pregunta *Oh Atlàntida, aon ets? Aon ets?* se convierte en un más distante *L'Atlantida dov'è? Dov'è?*, donde el cambio de la segunda a la tercera persona reduce notablemente la implicación emocional.³⁷ Y pronto veremos que esos cambios de perspectiva son aún más significativos cuando la participación afectiva se hace más directa.

5. MA DOLÇA CATALUNYA...

El caso más llamativo de esta propensión a la deslocalización lo hallamos en el que es uno de los pasajes más íntimos y delicados de toda la *Atlàntida*: la única referencia explícita a Catalunya en todo el poema original de Verda-

³⁷ La diferencia es aún más evidente si nos atenemos a la ortografía verdagueriana original, que es precisamente aquélla de la que empezó el trabajo de Falla: *ahont ets?* (Verdaguer, *Atlantida*, 46).

guer (pero no la única en el libreto de Falla, ya que las adaptaciones realizadas con colaboración con Josep Maria Sert desembocaron en otra mención poco antes de la conclusión):³⁸

Des d'esta gesta d'Hèrcules, ma dolça Catalunya
d'altre castell de roques seure pogué a redós;
de la veïna França dormí Espanya més llunya,
fins al mar allargant-se lo Pirineu boirós.³⁹

En los cc. 353-368, Falla trata este pasaje con una extrema dulzura, dedicando a estos versos una de sus páginas más intensas. La traducción de Montale recoge a la perfección el espíritu del pasaje, pero introduce una sutil novedad:

Da questa gesta d'Ercole, la dolce Catalogna
sorger potè alfine e i cieli dominar;
dalla vicina Gallia la Spagna fu protetta,
che la costa toccava il nebbioso Pireneo.

La sustitución del adjetivo catalán *ma* ('mía') por el artículo determinado italiano *la* es métricamente irrelevante pero trascendental en el plano emotivo. *Ma dolça Catalunya*, escribió Verdaguer (*dolsa*, de hecho, según su propia ortografía)⁴⁰ y Falla quiso hacer suyo semejante delicado sentimiento.⁴¹ Pero Montale no podía decir lo mismo, y su versión, renunciando al adjetivo posesivo, presenta la *dulzura* de Cataluña como un hecho objetivo e impersonal, alejado de la implicación afectiva del texto original.

Los afectos territoriales, por otra parte, no eran los únicos que separaban a Verdaguer de Montale. Otro terreno de conflicto es la religión: el ateo Montale difícilmente habría podido hacer suyo el evidente trasfondo religioso del texto de la *Atlàntida*.⁴² Las múltiples referencias explícitas a Dios se convierten, de este modo, en un interesante terreno de comparación. Véanse, por ejemplo, los casos siguientes:

³⁸ Este añadido bien se ajusta al afecto que el compositor sentía por Catalunya y su cultura, que llega a impregnar numerosos aspectos de esta pieza. Diversos indicios han llevado a Albert Fontelles a hipotizar que Falla incluso llegara a plantearse incluir en su orquestación instrumentos característicos de la còbala como la tenora y el tiple; véase Albert Fontelles, «Manuel de Falla catalanófilo: la sardana y la sonoridad de la còbala en *Atlàntida*», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 293-297.

³⁹ «Desde esta gesta d' Hèrcules, ma dolça Catalunya / d' altre castell de roques seure pogué a redós; / de la vehina França dormí Espanya més llunya, / fins al mar allargantse lo Pirineu boirós», según el original de Verdaguer.

⁴⁰ Verdaguer, *Atlàntida*, 70.

⁴¹ Valdrá la pena recordar que Falla dedicó la *Atlàntida* a las ciudades de su vida: a Cádiz, su ciudad natal, y luego a Barcelona, Sevilla y Granada, por las que en la misma dedicatoria declaró tener «la deuda de una profunda gratitud» (Falla, *Atlàntida... Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter*, 1962, [V]).

⁴² Acerca de una pretendida conversión de Montale al catolicismo en los últimos años de vida hubo cierta polémica en Italia justo después de su muerte, que se unió a la inesperada aparición del *Diario postumo*, cuya autenticidad sigue siendo objeto de opiniones encontradas. En cualquier caso, todo ello fue muy posterior a los años de su trabajo en torno a la *Atlàntida* de Falla, al cual bien se aplican las poéticas reflexiones de Italo Calvino: «No hay en Montale ningún mensaje de consuelo o aliento que no parta de la aceptación de que el universo es un lugar inhóspito y mezquino. En este arduo camino, su discurso continúa el de Leopardi, aunque sus voces suenen muy diferentes. Del mismo modo, comparado con el de Leopardi, el ateísmo de Montale es más problemático, atravesado por continuas tentaciones de un sobrenatural inmediatamente corroído por un escepticismo subyacente. Si Leopardi disuelve los consuelos de la filosofía de la Ilustración, las propuestas de consuelo que se le ofrecen a Montale son las de los irracionalismos contemporáneos, que él va evaluando y dejando caer con un encogimiento de hombros, reduciendo cada vez más la superficie de la roca sobre la que descansan sus pies, la roca a la que se aferra su obstinación de náufrago»; Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, coord. Esther Calvino (Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1991), 249 (traducción propia). Difícil imaginarse una visión del mundo más alejada de *mossén* Verdaguer, que cuando escribió *Atlàntida* ya siete años después de cuando había sido ordenado sacerdote, aunque no le faltaron a este último las divergencias encendidas con determinadas autoridades eclesíásticas.

[cat.] *Li carregà feixuga l'Omnipotent sa esquerra*
 [it.] *Con la pesante mano Iddio l'ha colpita* (Prólogo, cc. 112-114)

[cat.] *L'Altíssim! Ell, de naufrag tresor omplint ta popa*
 [it.] *Iddio che colmò di tesori la tua prua* (Prólogo, cc. 127-128)

[cat.] *Així en ton front la faça més gran l'Omnipotent!*
 [it.] *La ingrandirà Iddio e ti proteggerà* (Primera parte, cc. 277-280)

La reducción de atributos tan poderosos como *Omnipotente* o *Altísimo* al simple *Iddio* no es casual: ausente actualmente del italiano hablado y empleado únicamente como recurso literario, este vocablo difumina irremediablemente la dimensión religiosa tiñéndola de un matiz arcaizante de claras resonancias operísticas. Y un ejemplo aún más explícito lo hallamos en los últimos versos, cuando Montale convierte la *nit sagrada* —una expresión que Falla extrajo, en realidad, de otro poema de Verdaguer, *Colom*—⁴³ en una sugerente pero más neutra *notte profonda* (Tercera parte, cc. 485-486).

La perspectiva cristiana de toda la obra se desdibuja con Montale en favor de una ambientación mitológica más próxima al de una tragedia clásica que a la de un oratorio o un drama litúrgico. Se trata de una operación llevada adelante con sistemático rigor, y que no fue registrada por los comentaristas de la época ni en Italia ni en la España franquista, donde la temática religiosa de la *Atlàntida* fue en cambio subrayada una y otra vez, destacando las explícitas declaraciones de Falla en esta dirección.⁴⁴

6. LA LENGUA ITALIANA Y LA HERENCIA VERISTA

Estas importantes diferencias conceptuales entre el texto original de Verdaguer y la versión rítmica de Montale se entremezclan con otras más estrictamente lingüísticas. Ya Falla, al seleccionar y adaptar el poema épico original, se había tomado licencias que a menudo implicaban renunciar a la regularidad de las cuartetas de la *Atlàntida* verdagueriana. Pero Montale va mucho más allá, sin renunciar a la versificación, pero sustituyendo los alejandrinos de Verdaguer por un verso libre en línea con su propio estilo poético.⁴⁵

Al hacerlo, el principal problema al que tuvo que enfrentarse fue la necesidad permanente de limitar el número de sílabas, como apuntó con precisión Loreto Busquets:

La cuestión del polisilabismo italiano que Montale mencionara en más de una ocasión [...] se impone imperiosa frente a una lengua que contiene un elevado número de voces de una sola sílaba, que reduce casi sistemáticamente las trisílabas latinas, y por ende italianas, en palabras bisílabas, y que, por consiguiente, presenta secuencias sintácticas frecuentemente acentuadas.⁴⁶

La eliminación de artículos, adverbios y adjetivos demostrativos y posesivos, e incluso la modificación puntual de tiempos verbales se unen así a la ya observada propensión a la eliminación de las vocales finales tras las consonantes líquidas (como sucedía con el *mar* del primer verso), pero también a otras estrategias a las que Busquets dedica páginas

⁴³ Budwig, «Manuel de Falla's *Atlàntida*», 432.

⁴⁴ Véanse, en particular, Sopena, *Atlàntida*, 14-47, y Fernando Sánchez García, *La correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán (1929-1941)* (Sevilla: Alfar, 1991), 40-44, que recoge y comenta el intercambio epistolar de Falla y José María Pemán al respecto.

⁴⁵ Aunque se trate de unas pocas frases, son especialmente estimulantes las líneas que dedica Stefano Verdino al argumento (Verdino, «Scrivere sulla musica», 11-12), que incluyen un detallado análisis de la segunda cuarteta del Prólogo.

⁴⁶ Busquets, *Eugenio Montale*, 170.

muy lúcidas:⁴⁷ las dobles adjetivaciones, tan frecuentes en Verdaguer, pero también las metáforas, los pleonasmos y los reiterados encabalgamientos son reconducidos por Montale a formas más próximas al italiano corriente y a recursos poéticos arraigados en la tradición de esta lengua.

Un caso especialmente claro nos lo ofrece el quiasmo, al que esta traducción acude frecuentemente y que facilita a menudo un ahorro silábico, siendo al mismo tiempo un recurso retórico frecuente no sólo en poesía sino incluso en la prosa y, puntualmente, en el propio italiano coloquial. Traducir literalmente, por ejemplo, *pertot cànctics de verges i música d'ocells* (Prólogo, cc. 40-43) habría implicado cuatro sílabas más en italiano, mientras que el quiasmo le permite a Montale quedarse en las trece sílabas originales y a la vez dar un movimiento inesperado a una frase rítmicamente reiterativa: *le vergini cantavan, trillava il rosignol*.

Una y otra vez, la música proporciona a Montale no sólo un marco métrico, sino un espacio para la creatividad que empieza por la propia sonoridad de ambas lenguas. Si la partitura de Falla está pensada en función de la fonética catalana (y castellana, en los pocos versos de la *Salve en el mar*), el poeta italiano acabó creando un distinto vínculo —sonoro y conceptual— entre música y texto. Algunos fragmentos de la segunda y la tercera parte evidencian esta dualidad. Veamos, por ejemplo, este significativo momento del *Càntic a l'Atlàntida*:

The image shows a musical score for Manuel de Falla's *Atlàntida*. It features vocal parts for Tenor (Ten.) and Bass (Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in both Catalan and Italian. The score includes markings such as 'con molta forsa', 'cresc. gradatamente', and 'f marc.'. The lyrics are: 'Co. lom amb sos com - bo e i fi - di' and 'panys, com un hom que va a cer - car la mort en co - men dan do mor - te a cer - car nel'.

Ejemplo 7. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Tercera parte, cc. 311-316. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

Si cotejamos ambas soluciones, el original catalán parece más adecuado al diseño rítmico-melódico de Falla; sin embargo, la traducción italiana —con su doble sinalefa *Colombo e i fidi* y la sustitución de la sucesión de monosílabos en *com un hom que va a cercar la mort* por un hipérbaton que da a la frase una inesperada sinuosidad— no parece tanto el producto de la imposibilidad de reproducir la métrica original como la expresión de la distinta sonoridad de ambas lenguas.

La musicalización del texto pone de manifiesto la característica fluidez del idioma italiano, donde las consonantes a menudo representan, más que una separación entre el sonido de las vocales, una ocasión para subrayar la conexión interna de las palabras y los vínculos sintácticos entre las distintas partes de una frase. Este aspecto,

⁴⁷ Busquets, *Eugenio Montale*, 172-177.

masivamente explotado por la música vocal italiana de los siglos XIX y XX, es ingeniosamente aprovechado por Montale, quien a menudo parece estar escribiendo no ya un texto poético sino un libreto propio de una ópera: esa ópera que tanto amaba y que llevó a Gilberto Lonardi, gran estudioso del poeta italiano, a definirlo como un hombre «habitado, ocupado, sitiado por el melodrama», tanto que a veces «entre el Montale melómano y el Montale poeta hay en curso un intercambio casi perfecto».⁴⁸

La ópera italiana predomina en la actividad de Montale como crítico musical, sino que impregna su poesía, como ha sido evidenciado en repetidas ocasiones y en más de un caso con especial perspicacia.⁴⁹ En nuestro caso, sin embargo, la conexión no vierte tanto en torno a la elección de los vocablos, que es el aspecto más frecuentemente comentado, sino a la propia construcción poética. Por una vez, tenemos a un libretista construyendo su texto en torno a una música ya escrita. No la música de una ópera, propiamente, aunque los esfuerzos de Ricordi y el despliegue escénico puesto en acto en el Teatro alla Scala en 1962 se orientaban precisamente en esa dirección. Pues a eso parece apuntar, en más de un caso, también la acción creativa de Montale, como si quisiera responder afirmativamente, y en verso, a la pregunta que él mismo dejó en suspenso al escribir, tras el estreno, en el *Corriere d'Informazione*: «si Falla escuchara esta *Atlàntida*, ¿encontraría en ella la ópera que soñó escribir?».⁵⁰

Los gustos operísticos de Montale los conocemos bien, y eran mayoritariamente canónicos: Verdi y Puccini, por encima de todos, y luego, a debida distancia, Donizetti y algunos grandes clásicos de la ópera francesa (*Faust*, *Carmen*, *Manon*); entre los modernos, el amado Poulenc, mientras que nunca mostró grande simpatía por las aventuras vanguardistas. No puede extrañar, por tanto, si en esta *Atlàntida* se presentan a menudo situaciones como la que hemos observado anteriormente, en las que el despliegue melódico se impone.⁵¹ Las ingeniosas soluciones de la versión italiana —sobre todo cuando más se alejan del original de Verdaguer— evocan en particular los libretos puccinianos de Illica y Giacosa, con su intrincada fusión de elaborada afectación y sencillez de matriz popular.

Puccini era un autor muy alejado de la estética del último Falla. Su presencia, no obstante, se percibe una y otra vez, en esta versión italiana. El siguiente principio de la sección de las Voces Mensajeras, por ejemplo, parece «mal resuelto» por Montale, quien en el c. 501 renuncia excepcionalmente a la coincidencia del acento tónico (*pròstrati*) con el tiempo fuerte del compás. Pero el interesante resultado de esta irregular versificación otorga al pasaje una direccionalidad nueva y sugerente, muy alejada, probablemente, de las intenciones de Falla (y de Halffter, que tanto intervino especialmente en esta segunda parte de la obra) pero perfectamente integrada en el proyecto de llevar esta cantata al terreno del gran repertorio dramático. En esta versión montaliana de la *Atlàntida* la fluidez del idioma italiano parece a menudo suavizar las asperezas de las líneas melódicas, como si se tratara de buscar una vocalidad más plástica y abierta a un mayor lirismo.

⁴⁸ Gilberto Lonardi, «Montale, la poesia e il melodramma», *Chroniques italiennes* 57, n.º 1 (1999): 66.

⁴⁹ Gilberto Lonardi, *Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale* (Bologna: Il Mulino, 2003); Luca Carlo Rossi, *Montale e l'«orrido repertorio operistico»: presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose* (Bérgamo: Sestante, 2007); Carla Riccardi, *Montale dietro le quinte* (Novara: Interlinea, 2014), 136-141.

⁵⁰ «Se de Falla ascoltasse questa *Atlantida* vi ritroverebbe l'opera che sognò di scrivere?». Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, coord. Gianfranca Lavezzi (Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1981), 795.

⁵¹ En los cc. 130-133 y 440-441 de la segunda parte, por ejemplo, la versión catalana es más articulada y declamada frente a una traducción italiana más continua y conectada, y lo mismo sucede en otros momentos de la tercera parte, como los cc. 112-127, 382-384 y 393-398.

495 con forza marc.

Sopr. Cau de ge -
Or pro - stra -

Contr. Cau de ge -
Or pro - stra -

Ten. Cau de ge -
Or pro - stra -

Bassi Cau de ge -
Or pro - stra -

Doppio più lento (♩ = 48)
sonoro e pesante
ma non troppo f

500

.nolls, At - làn - ti - da!
- ti, A - tlan - ti - da!

.nolls, At - làn - ti - da!
- ti, A - tlan - ti - da!

.nolls, At - làn - ti - da!
- ti, A - tlan - ti - da!

.nolls, At - làn - ti - da!
- ti, A - tlan - ti - da!

505

pp Cau de ge - nolls i pre - gal! Noveus al
Or pro - stra - ti e pre - gal! Non ve - di

pp Cau de ge - nolls i pre - gal! Noveus al
Or pro - stra - ti e pre - gal! Non ve - di

pp Cau de ge - nolls i pre - gal! Noveus al
Or pro - stra - ti e pre - gal! Non ve - di

pp Cau de ge - nolls i pre - gal! Noveus al
Or pro - stra - ti e pre - gal! Non ve - di

sost.

Ejemplo 8. Manuel de Falla: *Atlántida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Segunda parte, cc. 495-505. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

7. ALTA POESÍA

Es imposible saber qué hubiera opinado Falla acerca de semejantes adaptaciones, sin duda ajenas a la austera estética de su última etapa creativa. No es extraño, de hecho, que entre los críticos de la época hubo quien culpara a esta traducción de traicionar el espíritu de la composición: según Federico Sopena, en particular, la traducción italiana es efectivamente «muy bella» y sin embargo «debilita, “edulcora” en exceso el carácter de la obra». ⁵² Pero las interven-

⁵² Sopena, *Atlántida*, 56. En otro momento de su breve estudio, Sopena es aún más explícito a la hora de manifestar su disconformidad, en un párrafo que, por otra parte, colecciona una cantidad de imprecisiones sintácticas, expresiones ambiguas, arcaísmos estetizantes y errores de puntuación realmente desconcertante: «Téngase en cuenta la enorme dosis de trabajo soterrado hasta manejar con esta familiaridad una lengua que a Falla le era extraña. También en la explicación [?] de ese manejo del catalán abundan los tópicos: no sé cuál [sic] y no sé por qué razón se acumulan las características “provenzales” o de dulzura cuando lo hermoso del catalán de *Atlántida*, lo que viene [sic] como eje para toda la construcción musical de Falla [sic] es, sí, lirismo y dulzura, pero mezclado, inseparable, de esa rudeza, de esa sostenida violencia que la genialidad de Verdaguer hace colocar bellamente a la antigua junto al sonido de la palabra, pues lo épico es más para oído que para leído. Por eso pierde tanto *Atlántida* en su versión italiana» (Sopena, *Atlántida*, 46-47).

ciones de Montale son cualquier cosa menos un gesto estetizante; de hecho, en más de un caso, actúan en una dirección opuesta a ese supuesto «edulcoramiento».

En su fundamental estudio, Loreto Busquets insiste reiteradamente en esta propensión del Montale traductor por la esencialidad, y en el caso específico de la *Atlàntida* no dudó en evidenciar la «economía y sobriedad del texto» y la «tendencia a podar cuanto en el original parece «excesivo o superfluo»,⁵³ evidente no sólo en la traducción italiana impresa en las sucesivas ediciones de la partitura Ricordi sino también en las numerosas divergencias que existen entre la propia partitura y la versión italiana del libreto tal como se publicó para que el público pudiera seguir la representación.

Pero esa esencialidad, que siempre fue una característica del Montale poeta, nunca significó escribir de forma plana o convencional, sino todo lo contrario. Cada palabra está labrada con la precisión del orfebre, en todos y cada uno de los seis poemarios que publicó. Lo que sucede con la *Atlàntida* no es tan distinto. El léxico exuberante de Verdaguer y su elaborada sintaxis son aprovechados por Montale para explorar otras y más enigmáticas posibilidades, que en más de un caso aprovechan la partitura para alejarse del propio poema original. Y no es aventurado suponer que las elaboradas soluciones presentes una y otra vez en el texto poético italiano hubieran fascinado al propio Verdaguer, maestro en el manejo de la palabra.

Pensemos, por ejemplo, en los cc. 124-125 del prólogo (Ejemplo 9), donde Montale se permite introducir una cesura y una traducción muy libre de una palabra (*infranta*, que literalmente significa ‘quebrantada’, no es desde luego una traducción literal de *amarrada*) con tal de reproducir auditivamente la angustiosa metáfora del naufragio. La renuncia a la previsible elisión *gondola infranta* en favor de una incómoda sucesión de dos vocales en dos notas consecutivas, unida a la elección de una palabra tan inusual y evocadora como es, de hecho, «infranta», genera una sensación fonética muy adecuada al dramatismo del pasaje.

120

tu, quietsal - va, oh niu de les na - cions i - be - res! quietsal
chi tí sal - ve - rà o ni - do del. l' i - be - ria, chi

ser - va, jo - ve Es - pa - nya, quan lo na - vi - li on
può sal - var - ti, Spa - gna, or che il na - vi - glio

125

(ben misurato)

e - res com gòn - do - la a - mar - ra - da, s' en - fon - sa mig par - tit?
tu o co - me gon - do - la in - fra - nta, nel mar s' i - na - bis - so?

Sopr.
Contr.
Ten.
Bass

Ejemplo 9. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Prólogo, cc. 118-126. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

⁵³ Busquets, *Eugenio Montale*, 188.

Son numerosos los casos en los que Montale parece deleitarse con la distinta sonoridad de las palabras italianas y catalanas. Sucede, por ejemplo, en los cc. 51-58 de la primera parte, donde la impactante imagen del incendio de los Pirineos, ya en el original de Verdaguer, rompe repentinamente la frase gracias a una cuidadosa elección de consonantes (*Desde hont lo sol al naixer ja daura ses boscuries, / ab brams y cruixidera l' incendi, á coll del torb, / duya sos rius de laves á Roncesvalls y Asturies*). Ante la imposibilidad de respetar estas sutilezas fonéticas, Montale elige el camino de una traducción libre, igualmente sonora pero muy distinta: *Da dove il sole al nascere indora le foreste / con forti schianti avvampa l' incendio a valle, porta torrenti di lava, sommerge le Asturie*. Las consonantes, como podemos apreciar, son la clave de ambas soluciones, como lo son en otros pasajes de la primera parte (los cc. 305-336, por ejemplo, donde la diferente sonoridad implica al menos cuatro significativas variantes en la articulación de la frase) y también en el ingenioso pasaje de los cc. 380-381 de la tercera parte, donde cambios radicales en las consonantes (debidos a una reestructuración radical en el orden de las palabras) no llegan siquiera a afectar las vocales que coinciden con los tiempos fuertes de ambos compases, gracias a la elección de palabras centradas en la acentuación de la letra *o* (*De cara al sol, qu 's pon*, convertido en *Or che tramonta il sol*).

En otros momentos, las variaciones entre ambos idiomas ni siquiera residen en la sonoridad de las palabras, sino en el distinto significado que adquieren vocablos de sonoridad similar. En los anteriormente citados cc. 105-108 del Prólogo (Ejemplo 1), la diferencia entre la expresión catalana *on ets* y el italiano *dov'è* no es tanto fonética como de significado: el adverbio de lugar es el mismo, pero el paso de un verbo en segunda persona a otro en tercera persona cambia radicalmente el enfoque de todo el pasaje.

Las secciones más enrevesadas, que cualquier versificador de segunda fila hubiera resuelto con alguna estratagema con tal de conseguir una traducción lo más literal posible, con Montale se convierten en otras tantas ocasiones para desplegar todo su arsenal poético. De hecho, los momentos en los que la versión original parece dejar sin salida al traductor son precisamente aquellos donde Montale nos deja sin aliento ante sus malabarismos literarios. Fijémonos en los que serán los dos últimos ejemplos de este artículo, dedicados a los casos quizás más significativos en este sentido y al mismo tiempo tan distintos entre sí. Al final de la tercera parte, pocos compases antes de la conclusión de la obra, el texto original presenta dos frases cuya traducción literal resulta inviable si intentamos aplicarla a la composición de Falla: *En el silenci august d'aqueixa nit sagrada, sol Christoforus vettla en fervoros deliqui*. La solución de Montale es alta poesía, capaz de encontrar en la partitura ya no un obstáculo sino un estímulo. El triple y estático do sostenido final se convierte en el broche ideal para la imaginativa traducción italiana *in estasi rapito*, como si Falla lo hubiera escrito pensando en la versión de Montale más que en el texto original catalán (que en este caso, por otra parte, ni siquiera es de Verdaguer sino el producto de la colaboración del compositor con Josep Maria Sert).

480

Sopp. En el si - len - cian -
Contr. Or nel l'o - scu - ri -
En el si - len - cian -
Or nel l'o - scu - ri -

485

- gust d'a - quei - xa nit sa - gra - da, sol Chris -
- tà del - la not - te pro - fon - da, sol Cri -
- gust d'a - quei - xa nit sa - gra - da, sol Chris -
- tà del - la not - te pro - fon - da, sol Cri -
Sol Chris -
Sol Cri -
Sol Cri -

490

to - fo - rus vet - lla - en fer - vo - ros de -
sto - fo - ro ve - glia - in e - sta - si ru -
to - fo - rus vet - lla - en fer - vo - ros de -
sto - fo - ro ve - glia - in e - sta - si ru -
to - fo - rus vet - lla - en fer - vo - ros de -
sto - fo - ro ve - glia - in e - sta - si ru -

495

li - qui -
pi - to.
li - qui -
pi - to.
li - qui -
pi - to.
li - qui -
pi - to.
semprepp
pp

132481

Ejemplo 10. Manuel de Falla: *Atlàntida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Tercera parte, cc. 479-499. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

No menos sorprendente es el caso del inicio del *Càntic a Barcelona*, página que corona la primera parte de la obra. En un pasaje que métricamente parecía no dar ningún juego, Montale interactúa con la partitura de Falla, cargada de un desarrollo progresivo del material de aroma brahmiano, regalándonos una intrincada red de anáforas (*al Dio possente, al Dio del mar... al Dio il tridente*, cc. 426-432) y aliteraciones (especialmente con la letra *d*: *al Dio del mar domanda, al Dio il tridente*, cc. 428-432) que, al coincidir con notas continuamente cambiantes, crean una interacción siempre nueva entre timbre y alturas.

420

Sopr. *f marc.*
D'Al-ci - des és la fi - lla ge -
D'Al-ci - de la fi - glia tu

Contr. *f marc.*
D'Al-ci - des és la fi - lla ge -
D'Al-ci - de la fi - glia tu

Ten. *f marc.*
D'Al-ci - des és la fi - lla ge -
D'Al-ci - de la fi - glia tu

Bassi *f marc.*
D'Al-ci - des és la fi - lla ge -
D'Al-ci - de la fi - glia tu

Allegro moderato, giubiloso ed energico

425

-gant! Per e - lla no de - ba - des, al Déu po -
sei. Per te do - man - da al Di - o pos - sen -

-gant! Per e - lla no de - ba - des, al Déu po -
sei. Per te do - man - da al Di - o pos -

-gant! Per e - lla no de - ba - des, al Déu po -
sei. Per te do - man - da al Di - o pos -

-gant! Per e - lla no de - ba - des, al Déu po -
sei. Per te do - man - da al Di - o pos -

marc. molto

430

mf cresc.
-tent al Déu po - tent de - l'o - na de - ma - na la fi - to -
-te, al Dio del mar, do - man - da al Di - o il triden -

mf cresc.
Déu al Déu po - tent de - l'o - na de - ma - na la fi - to -
-sen, te al Dio del mar, do - man - da al Di - o il triden -

mf cresc.
-tent al Déu po - tent de - l'o - na de - ma - na la fi - to -
-sen, te al Dio del mar, do - man - da al Di - o il triden -

mf cresc.
-tent al Déu po - tent de - l'o - na de - ma - na la fi - to -
-sen, te al Dio del mar, do - man - da al Di - o il triden -

mf cresc.

Ejemplo 11. Manuel de Falla: *Atlántida*. Vocal and Piano Reduction - CP 13248104, Primera parte, cc. 420-431. © 1993 Casa Ricordi Srl. Reproducido con el permiso de Hal Leonard Europe.

Estamos ante un breve fragmento de gran maestría poética. No es extraño, al tratarse de Montale. Lo que es sorprendente es que un poeta de su talla se haya querido prestar a la ingrata tarea de realizar una versificación rítmica de una obra tan compleja, tanto poética como musicalmente. No cabe duda de que los alicientes no fueron simplemente económicos: el reto era, en primer lugar, artístico. Y no es casual que hoy su trabajo en torno al libreto de *Atlántida* resulte tan fascinante. En una reciente monografía (*Applying Translation Theory to Musicological Research*, 2024), Malgorzata Grajter ha mostrado los estrechos y múltiples lazos que pueden establecerse entre la teoría de la traducción y los estudios musicológicos. En el marco de su aplicación de la tripartición teórica elaborada en 2019 por Kobus Marais, la traducción montaliana de la *Atlántida* es un caso de *extra-music translation*, y más concretamente de ese tipo específico de *singable translation* en la cual el texto fuente es una «entidad músico-verbal» concebida como artefacto unitario.⁵⁴ La creatividad con la que el poeta aquí se mueve es tan propia de un artista creador que sus efectos revierten directamente sobre la propia música: no sólo pueden ser vistas —siguiendo con la terminología propuesta por Grajter— como parte de un *inter-system* «text-to-text» y de un *extra-system* «music-to-text»,⁵⁵ sino que proyecta sobre la propia música, además de nuevos matices semánticos, un preciso juego sonoro, aquel que tanto caracterizaba la poesía de Eugenio Montale.

⁵⁴ Malgorzata Grajter, *Applying Translation Theory to Musicological Research* (Cham: Springer Nature, 2024), 133.

⁵⁵ Grajter, *Applying Translation*, 146.

8. CONCLUSIÓN

En 1962 aún más que hoy, abordar la *Atlàntida* significaba acercarse a una obra problemática. La obra póstuma de Falla no despertaba fáciles entusiasmos ante los admiradores de *El amor brujo* o *El sombrero de tres picos*, ni tampoco podía ser saludada como música «contemporánea», sobre todo en la Italia de los años 60, la Italia de la *nuova musica* de Nono y Maderna. El sincretismo que la caracteriza, destacado con vehemente entusiasmo en tiempos más recientes,⁵⁶ tardó en verse como uno de sus grandes valores. Y, desde luego, no era propiamente una ópera: su sujeto no respondía a ningún cliché, el principal protagonista vocal era el coro y los solistas no podían lucir sus habilidades vocales, por muy exigentes que sean sus papeles. Ni siquiera tenía una estructura dramática que dialogase críticamente con la tradición decimonónica, a diferencia de obras escénicas no menos atrevidas como *Peter Grimes* o *The Rake's Progress*.

La versificación rítmica de Montale bien puede ser leída como un intento de vencer estos obstáculos. Un intento dirigido, en primer lugar, al exigente público italiano —tradicionalmente tan atento al texto y a su relación con el sonido— y también capaz de atraer posibles intérpretes de renombre que pudieran cantar en un idioma cuya fonética conocían. Pero si únicamente se hubiera tratado de esto, cualquier otro traductor hubiera podido realizar dignamente esta tarea. La diferencia entre un buen oficio y una obra maestra es cuestión de detalles: detalles que a menudo pasan desapercibidos pero que marcan la diferencia.

Como hemos podido comprobar a lo largo de este artículo, la versificación rítmica de Montale está llena de esta clase de sutilezas, capaces de poner de relieve la inquietante ambigüedad estilística de la partitura de Falla, su unicidad en lo que a temática se refiere, sus peculiares asimetrías armónicas, melódicas y rítmicas. Los versos luminosos y entusiastas de Verdaguer adquieren entre la pluma de Montale una nueva plasticidad, que a su vez suaviza la austeridad de la partitura y la dota de nuevos matices. En más de un caso, interactúan con las líneas vocales y con las estructuras armónicas de una forma tan creativa que éstas parecen haber sido escritas en nombre de esos nuevos versos italianos, pero adquiriendo con ello una nueva e inesperada significación.

La traducción montaliana redimensiona el fervor religioso de Verdaguer —hecho suyo por Falla y ajeno a la sensibilidad de Montale— ofreciendo a los anhelos místicos y a las frecuentes referencias mitológicas una nueva espectacularidad, inconfundiblemente operística. Persigue una universalización de las menciones que remiten a la península ibérica y con ello conecta indirectamente con la abstracción del último Falla, con su renuncia a cualquier elemento que pudiera entenderse como «folklórico». Consigue, finalmente, dar una salida plausible (aunque en absoluto la única posible) al principal problema interpretativo de una obra tan a mitad de camino entre la ópera, el oratorio y el gran fresco sinfónico-coral.

De hecho, fue precisamente gracias al estreno escénico de 1962 y a la partitura de la editorial Ricordi como la *Atlàntida* dejó de ser una obra mítica e inconclusa para convertirse en una parte del repertorio de nuestro tiempo. Su vida en los teatros, sin embargo, fue breve. Muchos se interesaron por ella, eso sí, y entre ellos un gigante de la dirección de orquesta como Ernest Ansermet, quien pocos meses después del estreno milanés interpretó —en forma de concierto— una vasta selección de la *Atlàntida*. Ansermet tenía entonces casi 79 años, y no se limitó a poner esta nueva obra en su repertorio, sino que le rindió un emocionado homenaje en un artículo en la revista *Opera News* de 1962 y en el programa de mano de aquel concierto, realizado en Ginebra el 3 de abril de 1963.⁵⁷ Por supuesto, eligió el texto italiano, a pesar de que la protagonista femenina de esa noche fue Monsterrat Caballé, quien no hubiera tenido ningún problema en cantar el texto original catalán.

Hoy en día la *Atlàntida* ya no se canta en italiano. La trayectoria de aquella traducción parece haberse agotado; intérpretes y público la han rápidamente olvidado. No sólo los versos de Montale, sin embargo, se han quedado en el

⁵⁶ Yvan Nommick, «L'Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique», en *Pensée mythique et création musicale*, coord. Marie-Pierre Lassus (Lille: Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006), 163-191; Busquets, «El mito de Atlántida», 192-194.

⁵⁷ Ernest Ansermet, «Falla's *Atlàntida*», *Opera News* 27, n.º 1 (29 de septiembre de 1962): 8-13; Ernest Ansermet, «Manuel de Falla et l'Atlantide», en *Orchestre de la Suisse Romande: Ernest Ansermet dirige Manuel de Falla* (CD Cascavelle VEL 2005), 2-5.

pasado, sino también la idea —tan firmemente promovida por Ricordi— de que el lugar donde apreciar de la mejor manera esta composición fuera un teatro de ópera, y que los versos de Montale, implícitamente, nos recuerdan.

Jesús López-Cobos, al presentar la edición impresa de la partitura en el formato que desde entonces se ha considerado canónico (y que él mismo definió «definitivo»), manifestó en 1993 su convicción de que esta última obra de Falla podía ser mejor apreciada en un formato «más cercano al oratorio que a la cantata escénica», convencido de que «bajo este último aspecto el trabajo no parecía poderse abrir el camino que sus cualidades musicales merecían».⁵⁸ Pero la realidad es que, décadas después, la *Atlàntida* sigue sin encontrar un lugar estable en el gran repertorio sinfónico. Queda por ver si, en un mundo tan apegado a lo audiovisual como es el actual, precisamente la dimensión escénica no podría ser un elemento central capaz de abrir un nuevo capítulo en la recepción de un proyecto que el propio Falla planteó como obra para el teatro. La peculiar combinación de paisajes naturales intemporales, lugares geográficos precisos, personajes mitológicos y figuras históricas convierte la *Atlàntida* en una obra tan heterogénea que se ajustaría perfectamente a propuestas interdisciplinarias de muy diversa índole; y un texto italiano tan refinado y prestigioso como éste es una invitación constante a reubicarla en ese marco escénico para el cual nació.

Lo que es seguro es que la versión de Montale no es una simple traducción: es una interpretación del texto y una interpretación de la partitura, y sobre todo una interpretación de los vínculos entre uno y otra. Representa, en este sentido, un caso de especial interés en el marco de ese acercamiento entre música y teoría literaria, entre *Performance Studies* y *Translation Studies* que promete ser especialmente fértil para la musicología venidera. Esta *Atlàntida* en italiano, tal como sucede en cualquier acción artística realizada a partir de una obra preexistente, es una combinación de sensibilidades y contextos diferentes. Y si a su vez la propia composición preexistente el producto de una interacción entre dos grandes artistas —como en este caso— entonces el resultado es un fascinante juego a tres bandas: un encuentro de lenguas, estéticas e intenciones distintas que nos muestra, una vez más, el poder de la interpretación. De esa interpretación que es espacio privilegiado para la creatividad.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES:

El autor declara que no tiene intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

AGRADECIMIENTOS:

Un sincero agradecimiento a tres personas que han sido indispensables para que este artículo tomara su formato final: Elena Torres Clemente, que me ha proporcionado una información bibliográfica a la que difícilmente habría tenido acceso con esa fusión de amabilidad, erudición y curiosidad que tanto la caracteriza; Jorge de Persia, por la constante disponibilidad y la impagable ayuda que me ha ofrecido en la última y trabajosa fase de la preparación de este artículo; y Robert Garrigós, cuya meticulosa lectura me ha permitido mejorar importantes detalles del texto.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA:

Conceptualización, curación de datos, análisis formal, investigación, metodología, recursos, redacción - revisión y edición.

⁵⁸ Jesús López-Cobos, «Prefazione», en *Atlantida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter* (Milán: Ricordi, 1993), [vi].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abbiati, Franco. «Atlantida di Manuel de Falla». *Il Corriere della Sera* (21 de junio de 1962): 8.
- Acker, Yolanda y Javier Suárez-Pajares, coords. *Ernesto Halffter: músico en dos tiempos*. Granada - Madrid: Archivo Manuel de Falla - Residencia de Estudiantes, 1997.
- Ansermet, Ernest. «Falla's *Atlántida*». *Opera News* 27, n.º 1 (29 de septiembre de 1962): 8-13.
- . «Manuel de Falla et l'*Atlantide*». Extractos del programa de concierto del 3 de abril de 1963, Victoria Hall, Ginebra. En *Orchestre de la Suisse Romande: Ernest Ansermet dirige Manuel de Falla*, 2-5. CD Cascavelle VEL 2005, Colección Mémoires de l'Orchestre de la Suisse Romande, 1990.
- Ardolino, Francesco. «Maragall a Itàlia al voltant de 1947: un díptic per a Montale i Pasolini». *Haidé* 1 (2012): 11-25.
- Assante, Maria Silvia. «Montale e la musica: "Quel regno di fuochi fatui e cartapesta"». Tesis doctoral, Università degli Studi Federico II, 2016.
- Budwig, Andrew. «Manuel de Falla's *Atlántida*: An Historical and Analytical Study». Tesis doctoral, University of Chicago, 1984.
- . «The Rebirth of *Atlántida*: Preparing the Way for a New Edition». En *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, coordinado por Paolo Pinamonti, 189-207. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1989.
- Busquets, Loreto. *Eugenio Montale y la cultura hispánica*. Roma: Bulzoni, 1986.
- . «El mito de *Atlántida*: De Verdaguer a Falla y Halffter». *Studi Ispanici* 31, n.º 2 (2006): 157-194.
- . *Ensayos de Literatura Comparada*. Córdoba: UCO Press, 2018.
- Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*. Coordinado por Esther Calvino. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1991.
- . «Lo scoglio di Montale». En *Saggi. 1945-1985*, 1190-1193. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1995.
- Castellano, Francesca, coord. *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*. Florencia: Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Falla, Manuel de. *Atlántida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla. Opera postuma completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Partitura orchestrale*. Milán: Ricordi, 1962 (130326).
- . *Atlántida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla. Opera postuma completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Sceneggiatura e didascalie di Margherita Wallmann secondo le annotazioni di Manuel de Falla. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter*. Milán: Ricordi, 1962 (129112).
- . *Atlántida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter*. Milán: Ricordi, 1993 (132481).
- Fenoglio, Chiara. «Montale critico di critici». En *La prosa di Montale. Generi, forme, contesti*, coordinado por Leonardo Bellomo y Giacomo Morbiato, 83-98. Padua: Padova University Press, 2022.
- Fernández-Shaw, Félix. «Consideraciones en torno al estreno de *Atlántida*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 154 (1962): 5-18.
- Flores Coletto, Álvaro. «Italia: una silenciosa presencia constante en la obra de Manuel de Falla». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2023.
- Fontelles, Albert. «Manuel de Falla catalanófilo: la sardana y la sonoridad de la cobla en *Atlántida*». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 271-306.
- Gavagnin, Gabriella. «Un capitoletto della ricezione catalana di Montale: a proposito di alcune traduzioni disperse». *Quaderns d'Italia* 22 (2017): 273-284.
- Grajter, Malgorzata. *Applying Translation Theory to Musicological Research*. Cham: Springer Nature, 2024.
- Grilli, Giuseppe. «Montale, Maragall i la via catalana a la poesia». *Els Marges: revista de llengua i literatura* 8 (1976): 109-113.
- Harper, Nancy Lee. *Manuel de Falla: His Life and Music*. Lanham - Oxford: Scarecrow Press, 2005.
- Ioli, Giovanna. *Montale*. Roma: Salerno Editrice, 2002.
- Iovino, Roberto y Stefano Verdino, coords. *Montale, la musica e i musicisti*. Génova: SAGEP, 1996.

- Lonardi, Gilberto. «Montale, la poesia e il melodramma». *Chroniques italiennes* 57, n.º 1 (1999): 65-75.
- . *Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*. Bologna: Il Mulino, 2003.
- López-Cobos, Jesús. «Prefazione». En *Atlantida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer: Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter*. Milán: Ricordi, 1993.
- Llort Llopart, Victoria. «La emoción estética en *Atlántida* de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad». *Iberic@l* 6 (2014): 77-88.
- Mila, Massimo, coord. *Manuel de Falla*. Milán: Ricordi, 1962.
- Montale, Eugenio. *Atlantida* [libreto]. *Musica di Manuel de Falla. Opera postuma completata da Ernesto Halffter. Cantata scenica sul poema di Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale*. Milán: Ricordi, 1962.
- . «È ancora possibile la poesia?». Discurso para la entrega del Premio Nobel de Literatura 1975. En Eugenio Montale, *Sulla poesia*, coordinado por Giorgio Zampa, 5-14. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1976.
- . *Prime alla Scala*. Coordinado por Gianfranca Lavezzi. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1981.
- . *Tutte le poesie*. Coordinado por Giorgio Zampa. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1984.
- . *Poesia travestita*. Coordinado por Maria Corti y Maria Antonietta Terzoli. Novara: Interlinea, 1999.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves y Francisco Amella Vela, coords. *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore, con un'appendice su Montale in Spagna*. Florencia: Franco Cesati Editore, 1998.
- Nommick, Yvan. «L'*Atlantide* de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique». En *Pensée mythique et création musicale*, coordinado por Marie-Pierre Lassus, 163-191. Lille: Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006.
- Persia, Jorge de. «Atlántida, a on ets?». *Quodlibet* 55, n.º 1 (2014): 101-131.
- Pinamonti, Paolo, coord. *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1989.
- Riccardi, Carla. *Montale dietro le quinte*. Novara: Interlinea, 2014.
- Romero, Justo. *Falla: discografía recomendada - Obra completa comentada*. Barcelona: Península, 1999.
- Rossi, Luca Carlo. *Montale e l'«orrido repertorio operistico»: presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*. Bérgamo: Sestante, 2007.
- Sánchez García, Fernando. *La correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán (1929-1941)*. Sevilla: Alfar, 1991.
- Santana Burgos, Laura. «Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de *Carmen* y *El retablo de maese Pedro*». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.
- Sopeña, Federico. *Atlántida: introducción a Manuel de Falla*. Madrid: Taurus, 1962.
- Teatro alla Scala. *Atlántida. Cantata scenica in un prologo e tre parti sul poema di Jacinto Verdaguer ridotto da Manuel de Falla. Traduzione di Eugenio Montale. Sceneggiatura e didascalie di Margherita Wallmann. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter*. Programa de mano. Milán: Teatro alla Scala, 1962.
- Verdaguer, Jacint. *La Atlantida* [sic]. Edición original bilingüe, con la traducción castellana de Melcior de Palau. Barcelona: Estampa de Jaume Jepús, 1878.
- Verdino, Stefano. «Scrivere sulla musica: Occasioni montaliane». En *La letteratura italiana e le arti*, coordinado por Lorenzo Battistini *et al.*, 1-13. Roma: Ali Editore, 2018. Fecha de consulta 8 de septiembre de 2025, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>.
- Weber, Eckart. «*Atlántida* de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical». *Anuari Verdaguer* 11 (2002): 629-647.
- . «“Colon – el Christoforus”. Manuel de Falla, la guerra civil y su cantata escénica *Atlántida*». *Quodlibet* 55, n.º 1 (2014): 132-147.

DISCOGRAFÍA

- Teresa Stratas, soprano; Giulietta Simionato, mezzosoprano; Gustavo Halley, bajo; Roger Browne, barítono; Coro y Orquesta del Teatro Alla Scala de Milán, director: Thomas Schippers. Grabación en vivo: 18 de junio de 1962, Teatro Alla Scala, Milán. CD Allegro Corporation OPD-1307 (© 2001).
- Montserrat Caballé, soprano, y Heinz Rehfuss, bajo-barítono; Coro de los Jóvenes de Lausana, Coro de la Radio de la Suisse Romande, Pequeño Coro del Colegio de Villamont (preparador: André Charlet); Orquesta de la Suisse Romande, director: Ernest Ansermet. Grabación en vivo: 3 de abril de 1963, Victoria Hall, Ginebra. CD Casca-velle VEL 2005 (? 1990). Versión digital remasterizada: Artemisia 0104 (© 2022).

