

GLORIFICACIÓN NACIONAL Y PROPAGANDA FRANQUISTA: *ATLÁNTIDA* EN EL FESTIVAL DE MÉRIDA (1966)

Vasileios Balaskas

Universidad de Málaga
v.balaskas@uma.es

Recepción: 1 de septiembre de 2022

Aceptación: 30 de noviembre de 2022

RESUMEN

La búsqueda de renovación del Festival de Mérida que se inició a mediados de los años 60 reflejó los avances socioculturales y el intento de superar la saturación de la producción cultural de la época. A pesar de ello, la dictadura franquista seguía manteniendo el control propagandístico que exaltaba el discurso de la gloria española que atravesaba el tiempo y el espacio. Los mecanismos nacionales de represión y propaganda permitieron popularizar esta narrativa en términos culturales apropiándose de matices de la antigüedad clásica y de la España del Siglo de Oro. En estas circunstancias, en 1966, las autoridades decidieron poner en escena en el teatro romano de Mérida *Atlántida*, cantata escénica de Manuel de Falla y Ernesto Halffter, basada en el poema épico catalán *L'Atlàntida* (1877) de Jacinto Verdaguer y Santaló. La obra incluye elementos mitológicos y hechos históricos como la batalla entre Heracles y el gigante Gerión, el Jardín de las Hespérides, los Atlantes y los Titanes, Isabel I de Castilla, y la colonización de las Américas. *Atlántida* representó un pastiche hispánico que protagonizaron dos figuras legendarias, Heracles y Cristóbal Colón. En este contexto, la puesta en escena de *Atlántida* en Mérida reflejó tanto la percepción nacionalizada de la cultura como la propaganda ideológica de la dictadura.

PALABRAS CLAVE

Festival de Mérida, *Atlántida*, Manuel de Falla, Propaganda, Franquismo, Festivales de España

DE L'ATLÁNTIDA DE VERDAGUER A ATLÁNTIDA DE FALLA

En 1877, el sacerdote y poeta Jacinto Verdaguer completó su epopeya poética *L'Atlàntida* en catalán y el mismo año ganó el concurso de los Juegos Florales de Barcelona (*La Crónica de Cataluña* 1-5-1877: 2; *La Crónica de Cataluña* 7-5-1877: 5).¹ Durante esta celebración y en una velada organizada en la ciudad, se leyeron partes del poema que entusiasmaron a la prensa y a los intelectuales de la época (*Diario Oficial de Avisos de Madrid* 18-5-1877: 2; Casacuberta 1951/1952). El poema fue una ambiciosa labor literaria que con su larga extensión combinó temas mitológicos creando unas referencias intertextuales insólitas en la literatura catalana de la época, (Miracle 1960), representando el movimiento de la Renaixença.²

El año siguiente se publica de forma definitiva una versión doble en catalán y español traducida por Melchor de Palau (Verdaguer y Santaló 1878), una de las numerosas traducciones que tuvo durante sus primeras décadas.³ Proponiendo una fusión entre la cultura grecorromana y medieval, Verdaguer mezcla la historia de la Atlántida inspirada en los diálogos de Platón con la colonización de América y con el nacimiento mítico de la nación española como heredera de la sumergida Atlántida. Adoptando una perspectiva cósmica que percibe la tierra como un conjunto (Rosenthal 1991: 15-17), el poema aborda el décimo trabajo de Heracles y su batalla contra el gigante Gerión, el Jardín de las Hespérides, los Atlantes y los Titanes, hasta Isabel I de Castilla, Cristóbal Colón y sus expediciones a América, en un marco glorioso que identificaba América con Atlántida.⁴ En concreto, Heracles obedece la voluntad de dios, viaja desde los Pirineos al Jardín de las Hespérides, situado en la tierra de la Atlántida,⁵ y vence a Gerión, quien simboliza el caos. Mientras tiene lugar el hundimiento de la Atlántida, que se sitúa al lado de la Península Ibérica, como un evento bíblico, la voluntad divina del poema se identifica con un dios monoteísta que promulga la fundación de España.

En los años 20, el compositor gaditano Manuel de Falla decidió usar el poema de Verdaguer para crear una obra musical con la abstracta descripción 'cantata escénica' que desde entonces ha

1 Jacinto Verdaguer y Santaló (en catalán Jacint Verdaguer i Santaló) nació en 1845 en Cataluña y tuvo un papel fundamental en la literatura catalana del siglo XIX.

2 Movimiento romántico y literario que dominó la producción artística catalana de la época y combinó temas históricos, exaltaciones patrióticas y nostalgia regional.

3 La diputación provincial de Barcelona acordó financiar la realización de esta primera versión en castellano con 1.000 pesetas (*La Crónica de Cataluña* 6-7-1877: 5-6).

4 El décimo trabajo de Heracles supuso su viaje hacia el occidente, en la isla Eritea de Gadeiras, en el ya desaparecido archipiélago donde se sitúa actualmente la bahía de Cádiz. Allí tuvo que derrotar a Gerión para poder devolver sus bueyes a Micenas. Aunque las versiones del mito de Heracles varían, su viaje al occidente marcó el fin del mundo conocido que dio luz a las legendarias Columnas de Heracles, que flanqueaban el estrecho de Gibraltar con la inscripción *ne plus ultra* (*no más allá*) (Finglass 2021; Molina Marín 2021). Esta frase mítica fue la que reemplazó el rey Carlos I de España (1516-1556) creando el símbolo de las dos columnas heracleas con la inscripción *plus ultra* (*más allá*), para reclamar su idea imperial hacia el continente americano, después de la llegada allí de las expediciones de Colón. Es por ello por lo que Verdaguer hizo esta acrobacia temporal conectando la historia de Heracles y la de Colón.

5 El papel simbólico del jardín en la literatura y dramaturgia española de principios del siglo XX era fundamental para expresar un nuevo y amplio imaginario colectivo y una percepción del eclecticismo español (Sanz García 2010).

suscitado polémica en relación con su adecuada puesta en escena.⁶ Falla resumió y reestructuró el texto de nuevo en catalán (aunque usó el título *Atlántida* en español, quitando el artículo) con nuevas incorporaciones para crear una obra con unidad dramática y acción estática (Budwig 1982; Weber 2014). La relación estrecha con el mar y el océano Atlántico un aspecto con el que Falla experimentó de manera personal (Pemán 1997: 342-343). De hecho, el compositor confesó que la *Atlántida* fue un tema que había sido recurrente en su biografía e identidad local desde su infancia en la ciudad de Cádiz (*Ahora* 25-11-1931: 22). Por ello, buscando inspiración para el poema, visitó el islote de Sancti Petri cerca de Cádiz (Sánchez García 1991: 37-45; Weber 2014: 133), donde fuentes antiguas, como el geógrafo e historiador griego Estrabón, sitúan el santuario legendario de Melkart-Heracles (Daniels 2021: nota 7, 466), figura central del poema y de la mitología local y nacional.

El uso de varias fuentes literarias intensificó el carácter épico de la obra y su compromiso con la modernidad europea de la época (Nommick 1999; Fontelles-Ramonet 2021). Falla adornó el texto de *Atlántida* incluyendo una serie de composiciones religiosas que la convirtieron en una pieza de carácter didáctico y espiritual. La cercanía de la obra con motivos de autos sacramentales revela esta relación (Weber 2002; Llorc Llopart 2014). Algunos ejemplos son los monólogos, los personajes como alegorías, los efectos de luz y la transformación del antiguo caos en un glorioso y pio presente (Weber 2014). Aunque la cristianización de mitos clásicos era parte del poema de Verdaguer, Falla situó el catolicismo español como parte de un relato de continuidad orgánica desde un origen mitológico hasta la España del siglo de Oro y la nación moderna.

El paralelismo entre Heracles y Colón, que consolidaron el dominio divino español con sus hazañas gloriosas, completan la cantata (Sánchez García 1991: 40), que llega a aparecer como una metáfora de la misión católica de España en América. Weber también comenta que se trata de ‘un tema mitológico helénico interpretado desde el punto de vista cristiano en la parte de Heracles-Atlántida y una interpretación mitológica de un tema histórico en la parte de Colón’ (2002: 632–633). De esta manera, Falla canalizó referencias intertextuales y temas mitológicos hacia la exaltación de las raíces ibéricas y de la nación española que prevalece ante hundimientos y catástrofes (Gallego 1993). Construyó y reprodujo en los términos de entreguerras un mito español que encajaría bien con el auge de ideologías nacionalistas de la época. Así, mitología, historia y religión se mezclaron para crear una narrativa nacional; o como afirma Victoria Llorc Llopart, ‘Falla transforma la sacralidad mítica en religiosidad cristiana’ (2014: 85).

6 Sobre el tema del género musical de *Atlántida*, Weber concluye que ‘[s]e puede entonces constatar que *Atlántida* de Falla es una verdadera Ópera. Pero desde luego no es una Ópera en el sentido del siglo XIX, sino una Ópera del siglo XX, donde los bordes del género se abren hacia otras formas’ (2002: 646).

Falla murió antes de terminar *Atlántida*, que quedó inconclusa hasta que la completó el compositor y alumno suyo, Ernesto Halffter, años más tarde (Sánchez García 1991: 41). El estreno de la obra se hizo en forma de cantata de concierto en el Gran Teatre de Liceu de Barcelona el 24 de noviembre de 1961 y en el Gran Teatro Falla de Cádiz el 30 de noviembre de 1961,⁷ ambos dirigidos por Eduard Toldrà (*La Vanguardia* 25-11-1961: 1; *La Vanguardia* 1-12-1961: 5), y al año siguiente la obra se representó en forma escénica en Milán.⁸ Sin embargo, aunque Halffter siguió trabajando en nuevas versiones, fue su representación en el teatro romano de Mérida en el marco de los Festivales de España de 1966 la que la incorporó en el repertorio nacional que alineaba *Atlántida* con la propaganda estatal.

En adelante, intentaré reflexionar sobre algunas cuestiones en relación con la producción de 1966. ¿Cómo el Festival de Mérida se alineó con la renovación artística y la propaganda nacional de los años 60? ¿Cuál fue el rol de *Atlántida* en la España de la postguerra que empezaba a abrirse al mundo exterior? ¿De qué manera la obra reafirmó el carácter nacionalista de los Festivales de España?

FESTIVALES DE ESPAÑA Y PROPAGANDA NACIONAL

Desde la década de los 50, observamos un aumento de los Festivales culturales dentro del régimen franquista, que buscaba amenizar el verano español con actuaciones al aire libre (Monleón 1997). Para controlar este fenómeno como una serie de manifestaciones culturales estatales dirigidas a la población nacional, se organizaron los Festivales de España por primera vez en 1954 por el Ministerio de Información y Turismo. El motivo fue sobre todo el éxito que había tenido el Festival de Santander desde 1952. Esto se produce en un periodo en el que la España franquista intentó presentar una fachada más liberal y fue readmitida en instituciones y organismos internacionales. En términos artísticos, debemos tener en cuenta que, aunque el régimen proclamaba la necesidad de elevar el nivel cultural de la población, varios de los festivales periféricos mostraban un espectáculo mediocre, producto de una sociedad reprimida con mecanismos de (auto)censura, propaganda, y puritanismo institucional. La celebración de los Festivales de España fue una red de eventos culturales que, como parte de la política cultural del estado, popularizó las artes escénicas de la postguerra y aspiró a la nacionalización del espectáculo español (Ferrer Cayón 2016: 167-269).

7 Para realizar las gestiones necesarias para estrenar la obra en España, se había creado en agosto del mismo año una comisión interministerial (BOE 217, 11-9-1961).

8 Falla y su círculo intelectual habían contemplado varios escenarios para su puesta en escena, como el monasterio de Montserrat o la plaza del Rey en Barcelona y hasta las ruinas de Machu-Picchu en las Andes. Sin embargo, estos planes no se pudieron realizar (Weber 2002; Fontelles-Ramonet 2021).

Los festivales se alinearon con la noción de particularismo cultural, que percibe el mundo como un mosaico en el cual cada cultura nacional representa un conjunto claramente diferenciado (Dicks 2004: 28-29). Así, instituciones nacionales y regionales reconocieron y reclamaron sus exclusividades colectivas e intentaron exhibirles a través de producciones culturales como los festivales. En definitiva, los Festivales de España fueron aparatos socioculturales que pretendieron atraer la atención pública y recuperar el contacto con los fenómenos artísticos europeos mientras mantenían el control estricto del estado (Pack 2006: 83-85; Ferrer Cayón 2016: 167-269). De esta manera, la dictadura de Franco creó este proyecto para alcanzar a las masas y proyectar una idea de progreso cultural unificado (Ferrer Cayón 2016: 167-269). El carácter propagandístico de estos eventos y su adaptación a la burocracia franquista a través de la jerarquización de la autoridad y la censura fueron fundamentales para la creación de un espectáculo centralista donde la expresión artística estuvo supervisada por el Ministerio de Información y Turismo, esto es, el órgano cuyas funciones principales durante este periodo fueron el control de la propaganda y del fenómeno de turismo de masas.

Como el concepto de propaganda está estrechamente ligado al poder, la apropiación cultural de motivos nacionales por parte del régimen implicaba un control ideológico y artístico. Los Festivales fueron un instrumento de poder institucional cuya influencia en el público sirvió a la estandarización del régimen. Así, la propaganda nacional de los Festivales de España alimentó el discurso de paz y cohesión interna que adoptó la dictadura a partir de los años 50 como arma diplomática.

Sin embargo, la repetitividad de los festivales y la prevalencia de ciertas compañías y artistas afines al régimen pronto provocaron un estancamiento cultural y la producción de espectáculos estereotipados. Dean MacCannell describe este estancamiento como *saturación* de un espectáculo y lo relaciona con el repertorio, el estilo repetitivo de dirección y la actuación (1992: 237-239). Ampliando este concepto, se pueden analizar las contingencias socioculturales que combatieron esta *saturación* y renovaron la expresión artística en los festivales a partir de la década de los 60.

El proceso de una cierta liberalización progresiva de la dictadura española en los años 60 modernizó la percepción del arte y de la cultura en España. Por ejemplo, la nueva legislación sobre la prensa en 1966 rompió el monopolio de los medios de comunicación controlados por el Estado y contribuyó a una cierta pluralidad del espacio público (Gunther, Montero Gibert & Wert 1999: 6-7). Además, el intento del régimen de ser aceptado internacionalmente obligó a las autoridades a adoptar una política más tolerante con la expresión artística, aunque se mantuvo un control estricto. Así, instituciones artísticas e intelectuales enriquecieron la oferta cultural y renovaron la tradición teatral. Esta liberalización no produjo espectáculos radicales, pero rediseñó el discurso público y creó la idea de pertenecer al círculo intelectual occidental, mientras la represión y propaganda seguían dominando la esfera pública.

Nuevos géneros, obras y compañías españolas y extranjeras se mezclaron con óperas y dramas de carácter o inspiración religiosa, creando una fusión que se movía entre tradición y renovación. Esta tendencia tenía dos direcciones. Primero, se intentó fusionar música con teatro en producciones monumentales. Y segundo, como España pretendió abrirse al extranjero tras décadas de cierto aislamiento, se persiguió un diálogo con tendencias internacionales. La política musical de la dictadura expresó de manera explícita esta universalidad y proyección internacional que España quería radiar hacia el occidente (Ferrer Cayón 2016: 167-180).

Como respuesta de la *saturación*, el Festival de Mérida también renovó paulatinamente sus producciones. Por ejemplo, se redujeron las representaciones de drama clásico de José Tamayo,⁹ el director teatral que dominaba la escena del teatro y anfiteatro romano hasta entonces, y múltiples compañías participaron en el festival desde 1963 (Sánchez Matas 1991: 105-120). Así, Mérida reconceptualizó su oferta teatral y estableció su huella artística como concepto nacional a través de los Festivales de España.

Además, el Festival de Mérida buscó la atención internacional y se transformó en un espectáculo comercial que atrajo tanto a la alta sociedad española como a la población popular y turística. Este enfoque apeló a la excepcionalidad de la cultura nacional española. Dado que los temas de la tradición Greco-romana no representaban tan dinámicamente una conexión y particularismo nacionales, a veces esta excepcionalidad se demostró, como vimos también con el poema *L'Atlántida*, a través de la fusión artística de la antigüedad clásica con temas de la España del Siglo de Oro (Morenilla Talens 2005).

ATLÁNTIDA EN EL FESTIVAL DE MÉRIDA (1966)

En Mérida, la búsqueda de renovación temática se experimentó sobre todo a partir de 1965 con un concierto de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española y la obra *Rómulo el Grande* de Friedrich Dürrenmatt (*ABC Madrid* 13-6-1965: 105-106). El músico Federico Sopena afirmaba en esa misma época que los festivales españoles quisieron ‘conjugar el interés por la música y el interés por el teatro [...] Los montajes teatrales dentro del concepto del “festival” se han caracterizado siempre por esta doble línea escénica y musical’ (*ABC Madrid* 24-6-1966: 122).

Esta unidad escénica y musical parece haber querido Falla para *Atlántida*. Fue la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española la encargada de interpretarla en el teatro de Mérida

9 Durante la dictadura, Tamayo participó en numerosas producciones de los Festivales de España en espacios cerrados y al aire libre. De este modo, consiguió equilibrar su afinidad oportunista con el régimen de Franco y la normalización de un enfoque tradicionalista y realista en el teatro español (Kasten 2017). El enfoque populista de Tamayo expandió su actividad teatral a algunos de los pueblos españoles más remotos y reprodujo una percepción nacionalcatólica de la cultura (Wulff Alonso 2003: 225-231).

junta con coros, escolanía y solistas 20 años después del fallecimiento de Falla en junio de 1966 (*ABC Madrid* 26-6-1966: 121). A la representación asistieron artistas, intelectuales y personalidades de la alta sociedad española (*ABC Madrid* 26-6-1966: 121).

Este enfoque artístico que quiso fusionar música y teatro reflejó el carácter comercial y turístico del Festival, que reinventó su espectáculo manteniendo un diálogo con la producción artística europea. Teniendo en cuenta que, unos días después de Mérida, la obra se puso en escena en la ciudad de Toulouse en Francia y en otras ciudades europeas (*La Vanguardia* 25-6-1966: 6), como un instrumento de legitimación externa de la dictadura, con la asistencia de altos cargos españoles, se revela el valor propagandístico de *Atlántida* como obra hispánica por excelencia (San Llorente Pardo 2018: 313-315). Así, se pueden distinguir dos dinámicas: en representaciones en España *Atlántida* exaltaba la unidad y cohesión nacional e histórica, mientras que en el extranjero promocionaba la universalidad de Falla y el proyecto de paz y cultura del régimen franquista.

La exaltación nacional que identificaba a España como la nación predilecta, guardiana de la religión cristiana y del legado de la Atlántida y de los conquistadores españoles del Siglo de Oro reflejan cómo los objetivos ideológicos de un régimen se expresaron de manera descontextualizada en la creación artística. Sobre todo, el *Hymnus Hispanicus*, al final del primer canto del poema (Verdaguer y Santaló 1878: 48-51) y al final del prólogo en la versión de Falla, evocó emociones patrióticas y religiosas, ya que se elogia el futuro glorioso de España otorgado por el dios monoteísta después del hundimiento de la Atlántida (Llort Llopart 2014). Fue este nacionalismo culto combinado con el carácter costumbrista de Falla que tanto atrajo a la dictadura y popularizó su música (Ferrer Cayón 2016: 168-180).

Y si la *Atlántida* de Falla fue una glorificación de la misión católica de España en América, la producción de Mérida reflejó la glorificación del régimen franquista que se había apropiado de estos conceptos para su propaganda ideológica. La obra exaltó un mito hispánico que fusionó elementos mitológicos, matices católicos y hechos históricos. Lejos de representar la devoción católica y el misticismo de Falla, fue una representación moderna con fines comerciales que se alineaba con el moralismo del régimen como fuerza de paz, igual que se había declarado dos años antes con la notoria celebración de los ‘25 años de paz’ en el marco de los Festivales de España. Así, la *Atlántida* se convirtió en una obra nacional que glorificaba los conceptos franquistas de cohesión interna y se ajustaba cómodamente a la política musical y la mitología del régimen sobre el imperio español.

De esta manera, la dictadura franquista seguía manteniendo el control propagandístico que promovía una España gloriosa que atravesaba el tiempo y el espacio (Pingree 1995). Los mecanismos nacionales de control y propaganda permitían popularizar esta narrativa en términos culturales apropiándose de matices de la antigüedad clásica y de la España del Siglo de Oro, según se había realizado en las décadas anteriores por parte de artistas como Falla.

Decisivo para la elección de la *Atlántida* debió ser el amigo del compositor, José María Pemán, quien determinó el curso del Festival de Mérida desde sus inicios en la década de los 50. Pemán, católico y monárquico con altos cargos en el régimen franquista desde la guerra civil española, conocía la *Atlántida* y había acompañado a Falla durante su composición (Pemán 1998: 179-180). En la guerra civil, había intentado convertir a Falla en un poeta nacional e instrumentalizar su obra como propaganda franquista y exaltación nacional. Sin embargo, a pesar del nacionalismo folclórico, como caracteriza Eckhard Weber el estilo musical de Falla (2014: 141), él había adoptado un perfil neutral que no encajó con el régimen.

La recepción de la *Atlántida* fue exitosa en los mismos términos nacionales que percibieron el pasado nacional como una continuidad lineal en el tiempo: Leemos en *ABC Madrid* en una crítica del periodista Julián Cortés Cabanillas: ‘La “Atlántida”, que es la consagración musical de la Hispanidad, ha triunfado [...] Y hay que felicitar de que esta victoria de Falla y de España se ha producido en el corazón de Extremadura, allí donde Roma e Iberia forjaron, con siglos, las mentes los caracteres y las figuras de quienes debían de conquistar la nueva Atlántida después de su descubrimiento’ (*ABC Madrid* 23-6-1966: 121). Con estas palabras, el periódico reafirmaba el discurso simbólico sobre la continuidad histórica que atravesaba el tiempo y las culturas hasta el régimen franquista. Y allí fue donde cobró sentido esta fusión legendaria de los trabajos de Heracles con las expediciones de Colón, que representaron dos momentos críticos en la estandarización de España como fuerza indiscutible y predecesora del dominio de Franco.

CONCLUSIONES

Desde su publicación, *L'Atlántida* fue una obra nacional que quiso recopilar momentos históricos y míticos para crear una génesis mitológica de España bajo el dominio católico. Con la intervención de Falla, el poema se convirtió a una obra sociocultural que representaba la religiosidad política y nacionalización de la década de los 20 y los 30 en España, identificando dos pilares mitológicos que fueron responsables de la ‘gloria nacional’, Heracles y Colón. De este modo, cuando la dictadura franquista puso en marcha su producción cultural propagandística, el discurso de la unidad nacional que representaba *Atlántida* fue ideal para la reproducción de los ideales franquistas.

Así, la elección de la *Atlántida* para el Festival de Mérida de 1966, en un periodo en que se buscaba una renovación artística, representó un pastiche nacional reproduciendo la propaganda franquista que los Festivales de España persiguieron desde su inicio. En este contexto mitológico, religioso e histórico de la obra, su puesta en escena en Mérida reflejó la percepción nacionalizada de la cultura y reafirmó la propaganda ideológica de la dictadura en el teatro durante la liberalización paulatina del régimen.

BIBLIOGRAFÍA

- Budwig, A. (1982). «Una metodología para el estudio de la “Atlántida” de Manuel de Falla», *Revista de Musicología* 5/1, pp. 155-159.
- Casacuberta, J. M. (1951/1952). «Sobre la gènesi de *l’Atlantida* de Jacint Verdaguer», *Estudis Romànics* 3, pp. 1-52.
- Daniels, M., «Heracles and Melqart», en D. Ogden (ed.), *The Oxford handbook of Heracles*, Nueva York, 2021, pp. 464-488.
- Dicks, B. (2004). *Culture on Display: The production of contemporary visibility*. Berkshire.
- Ferrer Cayón, J. (2016). *El Festival Internacional de Santander (1932-1958): Cultura y política bajo Franco*. Granada.
- Finglass P., «Labor X: The cattle of Geryon and the return from Tartessus», en D. Ogden (ed.), *The Oxford handbook of Heracles*, Nueva York, 2021, pp. 135-148.
- Fontelles-Ramonet, A. (2021). «Manuel de Falla catalanófilo: La sardana y la sonoridad de la cobla en *Atlántida*», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34, pp. 271-306.
- Gallego, A. (1993). «La visión del Nuevo Mundo en *Atlántida* de Falla», *Revista de Musicología*, 16/1, pp. 265-273.
- Gunther, R., J. R. Montero Gibert & J. I. Wert. (1999). *The media and politics in Spain: From dictatorship to democracy*. Barcelona.
- Kasten, C., «José Tamayo: Foreign policy and cultural opportunism», en D. Santos Sánchez (ed.), *Theatre and dictatorship in the Luso-Hispanic World*, Londres y Nueva York, 2017, pp. 71-85.
- Llort Llopart, V. (2014). «La emoción estética en *Atlántida* de Manuel de Falla: Horror, exaltación y religiosidad», *Iberic@l – Revue d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines* 6, pp. 77-88.
- MacCannell, D. (1992). *Empty meeting grounds: The tourist papers*. Londres y Nueva York.
- Miracle, J. (1960). «Verdaguer el Atlántico y la *Atlántida*», *Anuario de Estudios Atlánticos* 1/6, pp. 327-408.
- Molina Marín, A. I., «Heracles and the mastery of geographical space», en D. Ogden (ed.), *The Oxford handbook of Heracles*, Nueva York, 2021, pp. 409–417.
- Monleón, J., «The Greek Classics in contemporary Spanish theatre», en S. Merkouris (ed.), *A stage for Dionysus: Theatrical space & ancient drama*, Atenas, 1997, pp. 63-69.
- Morenilla Talens, C., «La tragedia griega en la renovación de la escena», en F. de Martino y C. Morenilla Talens (eds.), *Entre la creación y recreación*, Bari, 2005, pp. 387-429.
- Nommick Y., «L’évolution des effectifs instrumentaux dans l’œuvre de Manuel de Falla: Continuité ou discontinuité», en L. Jambou (ed.), *Manuel de Falla: Latinité et universalité, Actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*, Paris, 1999, pp. 323-338.
- Pack, S. D. (2006). *Tourism and dictatorship: Europe’s peaceful invasion of Franco’s Spain*. New York.

- Pemán, J. M. (1997). *De las letras y las artes: El mundo de las letras, escritores y artistas de ayer y de hoy*. Antología Segunda, X. Madrid.
- (1998). *Apuntes autobiográficos, confesión general y otros*. Madrid.
- Pingree, G. B. (1995). «Franco and the filmmakers: Critical myths, transparent realities», *Filmhistoria Online* 5/2-3, pp. 1-12.
- Rosenthal, D. H. (1991). *Postwar Catalan poetry*. Lewisburg, London & Toronto.
- Sánchez García, F. (1991). *La correspondencia inédita entre Falla y Pemán*. Sevilla.
- Sánchez Matas, J. L. (1991). *El Festival de Teatro Clásico de Mérida*. Mérida.
- San Llorente Pardo, I. (2018). *Música y política en la España de desarrollismo (1962-1970)*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanz García, L. (2010). «Nacionalismo y estilo en la España de Falla: De la música al arte del jardín», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 19, pp. 145-184.
- Verdaguer y Santaló, J. (1878). *La Atlántida*. Trad. M. de Palau. Barcelona.
- Weber, E. (2002). «Atlántida de Manuel de Falla: Nuevas soluciones para el teatro musical», *Anuari Verdaguer* 11, pp. 629-647.
- (2014). «‘Colón - el Cristoforus’: Manuel de Falla, la guerra civil y su cantata escénica “Atlántida”», *Quodlibet* 55/1, pp. 132-147.
- Wulff Alonso, F. (2003). *Las esencias patrias: Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona.