# Manuel de Falla y Joaquín Nin Castellanos: historia de una amistad

# Manuel de Falla y Joaquín Nin Castellanos: a story of friendship

**Tamara Valverde-Flores•**

**Resumen**

Esta investigación se centra en la relación entre Manuel de Falla y Joaquín Nin Castellanos, cuyos inicios tuvieron lugar en el ambiente musical parisino de principios del siglo xx. El interés de ambos por la música nueva, así como su inclinación por la música antigua, fueron los cimientos de un vínculo que se prolongaría durante más de dos décadas. La proximidad humana y los continuos encuentros personales que mantuvieron –bien a través del trato directo, bien a través de la correspondencia epistolar–, estimularon un incremento progresivo en la admiración del uno en el otro, aunque ambos desempeñarían sus acciones en diferentes trayectorias: Manuel de Falla como compositor, y Joaquín Nin como pianista. El conocimiento de las interioridades de su catálogo epistolar nos permite desentrañar sus respectivas afinidades y diferencias, así como la reciprocidad complementaria en que se fundamenta la amistad de estos dos músicos representativos de la música española más allá de sus fronteras.

**Palabras clave:** Música española; Siglo xx; Música antigua; Interpretación; Complementariedad.

**Abstract**

This research focuses on the relationship between Manuel de Falla and Joaquín Nin Castellanos, which began in the Parisian musical environment during the early twentieth

• Licenciada en Piano y Lenguaje Musical por el Conservatorio Superior de Música Padre Antonio Soler de El Escorial, en Madrid (2003). Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid (2010-2013). Máster en Musicología por la Universidad de Bangor, en Reino Unido (2013-2014). En la actualidad realiza su tesis doctoral sobre la figura y el pensamiento estético del músico Joaquín Nin Castellanos (1879-1949), bajo la supervisión de Elena Torres y Victoria Eli en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, habiéndose iniciado en su estudio con Chris G. Collins. Es personal investigador contratado con financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para la Formación del Profesorado Universitario.

Recepción del artículo: 23-IX-2016. Aceptación de su publicación: 30-III-2017.



QUODLIBET

century. The interest shared by both musicians in new music and their penchant for early music was the basis for their bond which would last for over two decades. The closeness and the continuous personal encounters –through direct contact or via correspondence–, encouraged their interest and admiration of each other to gradually increase, although both continued their roles in different trajectories: Manuel de Falla as a composer, and Joaquín Nin as a pianist. The thorough knowledge of their epistolary catalogue allows us to unravel their respective affinities and differences, as well as the complementary reciprocity which is the basis of the relation of these two national musicians, who were representative of the Spanish music beyond the borders of the country.

**Keywords:** Spanish music; Twentieth century; Early music; Performance; Complementarity.

## I. Introducción

La relación de amistad, respeto y colaboración entre Joaquín Nin (1879-1949) y Manuel de Falla (1876-1946) nace a la luz de la efervescencia del mundo musical parisino de comienzos del siglo xx, una atmósfera testigo de sus incipientes inquietudes artísticas e intercambio de experiencias. El vínculo entre ambos perduró hasta 1930, cuando un malentendido motivó el distanciamiento de sus trayectorias artísticas. Su historia está llena de ciudades, encuentros y cerca de un centenar de epístolas que reafirman la admiración, la ayuda y el cariño mutuos que se profesaron. Sin embargo, a pesar de la importancia de compartir una determinada contextualización artístico-musical en España y Francia, nuestro conocimiento sobre las bases de esta relación es harto exiguo. Las investigaciones realizadas hasta el momento se han limitado a referenciar cuestiones específicas sobre intereses limítrofes que no dejan de ser abordadas de una manera puntual y aislada. Mediante el presente estudio pretendemos demostrar que la familiaridad y cercanía entre ambos músicos responde a una forma semejante de entender la cultura española y el arte. Esta complicidad, con sus importantes salvedades, es la que nutre nuestra historia.

Esta investigación[1] está basada en la extensa documentación conservada en el Archivo Manuel de Falla y en el Archivo de la Universidad de California de Riverside[2] –correspondencia, artículos y reseñas de prensa, programas de concierto, anotaciones autógrafas, etc–. Las fuentes epistolares han sido de vital importancia pues, aparte de aproximarnos al mundo de sus ideas, de las producciones

[1] Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a Chris Collins y a Elena Torres por la lectura del borrador de este artículo, así como las sugerencias y comentarios que me han hecho durante la realización del estudio. Igualmente, quiero expresar mi agradecimiento a todo el personal del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de la Universidad de California de Riverside por la ayuda que me han prestado.

[2] "The Joaquín Nin-Culmell papers", Tomás Rivera Library, Special Collections & Archives, University of California, Riverside, colección 076, adquirida a Serendipity Books (Berkeley, CA) en 2005.

artísticas respectivas y de su época, nos revelan el aspecto humano que completa el perfil de nuestros protagonistas[3]. Este intercambio epistolar, entendido en todo su significado y examinado con cierta distancia crítica, constituye la fuente más directa para esclarecer su vínculo de unión.

El estudio comienza con un análisis de las circunstancias biográficas y estéticas en las que coincidieron en la escena musical parisina de principios del siglo XX. Señalaremos, además, el estímulo que representó la música antigua en sus trayectorias, lo que significó un importante nexo que asentaría las bases de una fructífera amistad. Seguidamente, indicaremos la influencia de la música de Falla en las interpretaciones de Nin, aportando un listado de las obras que constituyeron un referente señalado en el repertorio del pianista. Por último, expondremos dos casos específicos relacionados con la gestión de obras de Falla en los que Nin actuó como intermediario, lo que evidencia la confianza y afección entre ellos.

*Documento 1. Joaquín Nin (ca. 1902-1908).*
*Conservada en Special Collections & University Archives, UCR Library, University of California, Riverside.*

[3] El epistolario entre Manuel de Falla y Joaquín Nin Castellanos comprende un total de 94 cartas. Dicho catálogo se conserva en el Archivo Manuel de Falla (AMF), con una copia en el citado Archivo de la Universidad de California de Riverside (UCR).

*Doc. 2. Manuel de Falla. Fotografía de Franzen (1914).*
*Cortesía Archivo Manuel de Falla.*

## II. París: un nuevo comienzo a principios del siglo xx

Hasta el momento, no tenemos testimonio biográfico que atestigüe el primer contacto personal entre Manuel de Falla y Joaquín Nin. Este encuentro tuvo lugar durante los primeros meses de residencia del gaditano en la capital francesa, y son varias las referencias que ayudan a estimar una fecha aproximada: en primer lugar, en la divulgada carta de Falla a Salvador Viniegra –sin datar, pero claramente escrita a finales de 1907–, el compositor confirma que había conocido a Dukas, Albéniz, Ravel, Schmitt, Viñes, Nin, Calvocoressi y Paul Milliet[4] y, como señala Chris Collins, también Debussy

[4] Carta transcrita en Viniegra y Lasso de la Vega, Juan J., *Vida íntima de Manuel de Falla y Matheu*, Carmen y Carlos Martel Viniegra (cols.), Cádiz, Excma. Diputación Provincial, D.L. 1966, p. 76; Falla conoce a Paul Dukas en París, el 22 de septiembre de 1907; a Isaac Albéniz, el 25 de septiembre de 1907; a Ricardo Viñes, el 29 de septiembre,

podría ser incluido en esta lista[5]; en segundo lugar, la entrada correspondiente al 16 de diciembre de 1907 en el diario de Turina es harto sugestiva, ya que deja constancia de una potencial primera reunión de los tres pianistas: "Ayer fui a Colonne con Falla y Frontera y por la noche, con el primero, a casa de Nin"[6]. De modo que Falla y Nin podrían haberse conocido el mismo 15 de diciembre, de no haberlo hecho con anterioridad[7].

Los dos Joaquines, Turina y Nin, se conocieron en París en 1905, presentados por el violinista de origen cubano Guillermo de Blanck. Ambos congeniaron enseguida, unidos por afinidades en el ámbito de la Schola Cantorum, pero también fuera de la influyente institución. Turina había aceptado las sugerencias de Nin sobre cuestiones académicas a su llegada a la capital, era asiduo a sus conciertos y pasaba muchas tardes en su casa. Falla y Turina, quienes compartieron hotel durante el otoño de 1907, comenzaron a ser muy buenos amigos y rara era la vez en que no se les veía juntos[8]. Por lo tanto, no es de extrañar que Falla se uniese de manera espontánea durante sus primeros meses en París, dadas las concurridas veladas que acontecían en la residencia de Isaac Albéniz (55, *rue* Boullin Villiers) o en el hotelito de Saint Cloud de Joaquín Nin (53, *rue* des Tennerolles), donde daban a conocer música recientemente compuesta o editada. Sea como fuere, el 31 de diciembre de 1907, Nin revelaba a Pedrell sus ya extensas conversaciones con Falla sobre el compositor catalán[9], por lo que la admiración de ambos por el maestro de Tortosa se convertiría en un enlace en esas primeras reuniones.

Federico Sopeña señala en su biografía del maestro gaditano que este no intimó inicialmente con "el predilecto de las damas"[10], aunque esta afirmación se contrarresta con el carácter amistoso del testimonio de Nin sobre Falla en una carta escrita a Pedrell en el verano de 1908, pocos meses después de conocer al compositor, en la que comenta:

> Falla se quedó algo triste, porque faltando Turina, que se halla de viaje, y faltando yo, el trío se deshacía. Cosa rara: a pesar de ser músicos los tres, y los tres pianistas, nunca reinó el desacuerdo entre nosotros. ¿Será porque no nos hallamos en España?[11].

---

quien le presentó a su vez a Ravel, Delage y Calvocoressi en una reunión en casa de este último a principios de octubre de 1907.

[5] Collins, Christopher G., "Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences", Tesis de doctorado, Bangor, Bangor University, 2002, vol. 1, pp. 131-134.

[6] Morán, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, p. 137.

[7] Turina esboza un posible encuentro anterior a esta fecha, aunque no confirma si finalmente tuvo lugar. La entrada del diario del 8 de diciembre de 1907 revela al respecto: "Hoy domingo iré, después de comer, al concierto Colonne con Falla y, quizá, después a casa de Nin". *Ibid.*, p. 138.

[8] *Ibid.*, p. 131.

[9] Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell, desde París, el 31 de diciembre de 1907. Carta conservada en la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Fondo Pedrell, M 964/1100.

[10] Sopeña, Federico, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid, Turner, 1988, p. 56.

[11] Carta de Joaquín Nin a Felipe Pedrell, desde Berlín, el 13 de agosto de 1908. BNC, Fondo Pedrell M 964/1100.

Joaquín Nin se encontraba plenamente integrado en el ambiente musical parisino cuando Falla aterrizó en la capital. Nin había llegado a París desde Nueva York en abril de 1902, y pocos días más tarde se encontraba "harmonizando bajetes" con Vincent d'Indy en la Schola Cantorum[12]. Con su característica amabilidad y don de gentes, pronto se rodeó de importantes personalidades en el ámbito musical: los pianistas Raoul Pugno y Édouard Risler, el clavecinista y pianista Louis Diémer, el director de orquesta Edouard Colonne y el fundador de la Schola Cantorum Charles Bordes, entre muchos otros; pero con quien trabó una pronta y duradera amistad fue con Déodat de Sévérac, discípulo de Albéniz, quien le organizó numerosas audiciones con reconocidos pianistas del París de comienzos de siglo[13]. A medida que iban llegando a la ciudad otros músicos españoles, fueron creando un círculo de amistades que compartían el interés por la nueva música, entre ellos, los citados Turina y Falla[14].

Podemos encontrar un cierto paralelismo en cuanto a los comienzos de uno y otro en París, aunque transcurriesen en diferentes periodos. Mientras el colosal talento de Falla como compositor ya despuntaba en sus inicios, lo que le mereció el respeto y la estima de Dukas, Albéniz y Debussy por su ópera *La vida breve*, la aptitud de Nin como intérprete destacaba entre los pianistas de principios de siglo xx, quienes quedaban seducidos ante su técnica y estilo pianísticos.

Sin embargo, la holgura económica de Nin y Falla sería muy diferente. Mientras este sobrellevaba una vida inicialmente de nómada, con continuos desplazamientos hasta asentarse en el hotel Kléber y con un presupuesto de cinco francos diarios[15], Nin disfrutaba de un visible desahogo financiero gracias al apoyo de su familia política, la cual le proporcionaba los recursos necesarios para vivir en un modesto piso en el acomodado barrio de Auteuil –en el 16, *rue* du Four–, con un piano *Steinway* nuevo y medios suficientes para nutrir una incipiente biblioteca. La diferencia entre la modestia de Falla, impuesta inicialmente pero voluntaria con posterioridad, y la aristocracia de Nin se mantendría a lo largo de sus vidas.

Falla se encontró pronto rodeado de las amistades de Debussy-Ravel-Dukas y del círculo del Conservatorio, mientras que Nin y Turina se desenvolvían habitualmente en el entorno de D'Indy y de la Schola Cantorum, dos contextos perfectamente diferenciados a causa de sus antagónicas direcciones ideológicas, aunque con numerosas acepciones intermedias. No obstante, esto no impidió que se creara entre ellos un vínculo personal dado que compartían ciertas inquietudes estéticas, tales como un interés común por las nuevas tendencias artísticas, una concepción aperturista de España a Europa más allá

[12] Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri desde París, el 8 de mayo de 1902, en *Eduardo López-Chávarri. Marco de Correspondencia,* Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López (eds.), Valencia, Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 17.

[13] Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri, desde París, el 27 de junio de 1902. *Ibid.*, pp. 17-19.

[14] Bergadà, Montserrat, "Figuras del piano español: Joaquín Nin o el Dandi erudito", *Scherzo piano*, 16 (primavera 2005), p. 31.

[15] Sagardía, Ángel, *Manuel de Falla*, Madrid, Unión Musical Española, 1946, p. 19.

de sus fronteras y la afición por la música antigua. El carácter de Falla y de Nin también presentaba notables diferencias. En una reseña en el periódico *Revista Musical* de Bilbao, Turina describía a Nin con "su habitual carácter simpático, jovial y decidor. […] Inútil es decir que con este carácter era querido en París de todos, camaradas y críticos"[16]; Falla aparecía serio, reservado e introvertido, sin que a veces apuntase también su humor y vehemencia. Al respecto, contamos con la entrañable descripción de Jean-Aubry sobre la primera vez que coincidió con Falla en 1908:

> Mi encuentro con Manuel de Falla tuvo lugar poco tiempo antes de la muerte de Albéniz, una tarde después de un concierto-conferencia dedicado a glorificar a los clavecinistas franceses que había sido organizado por el gran pianista español Joaquín Nin, y por mí mismo. Falla me pareció entonces un hombrecillo nervioso, de penetrante mirada, frente espaciosa, de ese tipo andaluz que irremediablemente denuncia la proximidad de influencias árabes y africanas; en una palabra, como un hombre a la vez resuelto y pensativo; apasionado, pero poco comunicativo[17].

Así, tan lejanos el uno del otro en su manera de vivir y en su naturaleza, estos primeros meses de contacto tuvieron una cierta repercusión en ambos músicos. Esta primera etapa en París abarcó hasta finales de junio de 1908, cuando Nin cambió su residencia a Berlín con objeto de asentarse en la cuna de la musicología y, posteriormente, a La Habana, desapareciendo temporalmente del panorama musical europeo hasta su regreso en 1910. De acuerdo al testimonio de Pahissa, Falla realizó una gira por el norte de España con el chelista polaco Víctor Mirecki y el violinista Antonio Fernández Bordas hasta su vuelta a París a principios de febrero de 1908. Tan decidido se mantenía el compositor en quedarse en la capital francesa que, para ganarse la vida, aceptó dar lecciones, acompañar a cantantes y hasta hacer de traductor[18]. Según se desprende de la correspondencia, la familiaridad entre ambos se refleja en que el paulatino contacto les ofreció enseguida la ocasión de tutearse.

## III. Pasión común por la música antigua

Manuel de Falla demostraría una profunda inclinación hacia la música de tecla antigua desde una época temprana, como señala el biógrafo Roland-Manuel[19], y este interés tuvo una mayor repercusión al estudiar con Felipe Pedrell entre 1902 y 1904 en Madrid, quien le hizo profundizar tanto en la regeneración de la música española a partir del folclore español como en las formas históricas

[16] Turina, Joaquín, "Movimiento musical en España y el Extranjero; París", *Revista Musical,* Bilbao, 3, 60 (junio 1911), p. 152.

[17] Jean-Aubry, Georges, "Manuel de Falla", *Revista Musical Hispanoamericana*, 4, 4 (30-IV- 1917), p. 1.

[18] Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana (2.ª edición española), 1956, p. 60.

[19] Roland-Manuel, Alexis, *Manuel de Falla*, Trad. esp. de Vicente Salas Viú, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 79. (Título del original francés: *Manuel de Falla*, París, Cahiers d'Art, 1930).

nacionales anteriores al siglo XVIII[20]. Así, su primera composición sería una pieza que "fue resultado de la impresión que le produjo una especie de Gavota o Musette, al estilo de las de la Bach, que encontró en una revista de modas de París"[21].

Por su parte, Nin había demostrado una predilección innata por este repertorio desde sus comienzos musicales con Carlos G. Vidiella en Barcelona, quien le había iniciado en el mundo de los maestros de los siglos XVI, XVII y XVIII, y su interés se acrecentó con los estudios en la Schola Cantorum –atraído por la relevancia de la música antigua en su plan de magisterio–. La inspiración en el mundo antiguo le condujo a poseer un amplio bagaje sobre teoría musical y a sumergirse en una labor de recuperación de obras y compositores preclásicos desconocidos en el escenario musical del momento. Incluso aceptaba hallarse inmerso en estudios sobre la notación de los hebreos, tópico raramente frecuentado por los franceses[22].

El primer recital en el que el pianista incluyó repertorio antiguo tuvo lugar el 1 de febrero de 1899 en el Ateneo barcelonés, donde un joven Nin interpretaba movimientos sueltos procedentes de suites de W. Byrd (*c.*1540-1623), J. B. Loeilly [Loeillet (1680-1730)], J. Mattheson (1681-1764), D. Zipoli (1688-1726), J. S. Bach (1685-1750) y C. H. Graun (1703/4-1759)[23]. De cara al público barcelonés, el interés de la personalidad musical de Joaquín Nin recayó en la innovación de consagrar una parte íntegra de sus programas a la música antigua[24], así como en la introducción de obras y compositores decimonónicos ignotos o semi-ignotos en el escenario musical de Barcelona. Este fue el comienzo de una intensa actividad en aras de la recuperación del repertorio para clave en relación con los conceptos estéticos e ideológicos de retorno, impartiendo conferencias, publicando artículos y, sobre todo, ofreciendo recitales históricos interpretados en el piano moderno. En cierto modo, se arrogaba a sí mismo el ser uno de los paladines en la praxis interpretativa instrumental de música histórica, ya que ante la audición que el pianista francés y profesor del conservatorio de París, Louis-Albert Bourgault-

[20] Torres Clemente, Elena, "La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla", *Manuel de Falla e Italia,* Yvan Nommick (ed.), Granada, Publicaciones Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 65-122; Véase también Nommick Yvan, "El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, 14-15 (2004-2005), pp. 289-300.

[21] Pahissa, J., p. 28.

[22] Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri, desde París, el 3 de marzo de 1903. *Eduardo López-Chávarri…*, pp. 26-27.

[23] *Catàleg del fons de documentació musical de l'Institut de Musicología Josep Ricart i Matas. Programes dels concerts públics de Barcelona, 1. 1797-1900*, Bonastre, Francesc (dir.), Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Bellas Arts de Sant Jordi, 2015, p. 490.

[24] Bonastre, Francesc, "La *Schola Cantorum* et la réception de la musique de J.S.Bach à Barcelone", en *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e^-XIX^e^ siècles: actes des Rencontres de Villecroze*, congreso celebrado del 15 al 17 de octubre de 1998, París, Klincksieck, 2000, pp. 319-334.

Ducondray, ofreció con obras de Byrd, Gibbons, Bull y Frescobaldi como novedad en 1903, Nin señalaba la asiduidad de estos compositores en su repertorio estándar desde sus inicios en Barcelona[25].

Cuando Falla llegó a París, se estaba viviendo un movimiento de revitalización del pasado musical que exponía la música francesa como epítome de lo latino y que encontraba su exégesis histórica en la música barroca. Posiblemente, esa disposición hacia la música antigua que manifestaba Joaquín Nin en sus interpretaciones incitaría a Falla a presenciar el concierto-conferencia que el pianista ofreció en colaboración con Jean-Aubry, el 12 de junio de 1908, en la *Salle des Agriculteurs* de París, organizado en torno a los maestros clavecinistas franceses[26]. Como el último rememoró en distintas ocasiones, fue en este recital donde conoció al maestro gaditano, siendo el punto de partida de una duradera amistad. Varios días después, el 16 de junio, tuvo lugar una segunda sesión destinada a los maestros alemanes del siglo XVIII, cuyo programa Falla también conservó[27].

Tal fue el interés y empeño de Nin en favor de los viejos maestros del clave que *La Revue Musicale* publicó un listado del repertorio histórico que había sido interpretado por el pianista en Europa hasta la fecha, el 15 de julio 1911. En este inventario se recaban un total de treinta y nueve autores –pertenecientes a las escuelas nacionales española, francesa, italiana, inglesa, alemana e, incluso, flamenca– y 130 obras, con una sugestiva anotación que precisaba la primera audición pública de una gran mayoría de las piezas[28].

No es aquí lugar donde tratar la relevancia de Joaquín Nin sobre la cuestión de los retornos, pero debemos recalcar que sus acciones al respecto constituyeron una labor en la que Falla estuvo altamente interesado. Así, se encuentran en el Archivo Manuel de Falla varios documentos que lo constatan: en primer lugar, en 1909 y en 1912 aparecían respectivamente los opúsculos *Pour l'art* e *Idées et Commentaires* de Nin, una recopilación de escritos estéticos donde apuntalaba teóricamente la vuelta a los valores del estilo del siglo XVIII. En ellos reivindicaba las figuras de Bach, Haendel, Couperin y Scarlatti principalmente. Además de considerar la belleza estética en el arte moderno y en el antiguo, situaba los cánones absolutos de perfección y equilibrio en el estilo clavecinístico francés, lo que denota la importancia decisiva del influjo galo en su ideario estético. En suma, Joaquín Nin plasmaba en papel lo que ilustraba en sus interpretaciones, y su mirada hacia los antepasados tuvo especial relevancia para

[25] Carta de Nin a López-Chávarri, desde París, el 3 de marzo de 1903. *Eduardo López-Chávarri*…, pp. 26-27.

[26] Programa de mano del concierto. Se conserva una copia original en AMF (NFE 1908-010) y otra en UCR (caja 8, n.º 9). Según consta, el concierto estuvo precedido de una conferencia pronunciada por Georges Jean-Aubry sobre *Les origines françaises de la musique de clavier actuelle*. Seguidamente, Joaquín Nin interpretó obras de Couperin, Rameau, Dandrieu, Daquin, Royer y Duphly.

[27] Programa de mano. Se conserva una copia en AMF (NFE 1908-011). El recital estuvo precedido de una conferencia sobre *Décadence de la Fugue et la Sonate au XVIII^e siècle*. Nin interpretó obras de W.Fr. Bach, Marpurg, Kirnberger, J.E. Bach, Haessler y Mozart.

[28] "J. Joachim Nin", *La Revue Musicale,* París, 7 (15-VII-1911), pp. 83-84.

el discurso del neoclasicismo español y recuperación historicista[29]. En el Archivo Manuel de Falla se conserva una copia de estos volúmenes que Nin dedicó al compositor[30].

En segundo lugar, también se preserva un programa de mano del concierto celebrado por Joaquín Nin en la *Salle de la Grande Harmonie* de París, el 31 de enero de 1912, con obras de Couperin, Rameau, Royer, Duphly, Bach y Scarlatti. En él se indica que el concierto estuvo precedido por una conferencia ofrecida por el mismo Nin sobre la música de clave dieciochesca en Francia, Italia y Alemania. Joaquín Nin acostumbraba a incluir unas breves referencias biográficas e históricas sobre los compositores y piezas que iba presentar en sus programas, y Falla marcó a lápiz en su ejemplar el párrafo de las notas dedicado a Scarlatti[31]. Ello es importante porque el planteamiento novedoso de Nin de considerar al maestro napolitano como referente del siglo XVIII español –y no como compositor extranjero de gran talento afincado en España–, fue compartido por Falla, quien reconocería posteriormente en un artículo publicado en *La Revue Musicale* en 1920 la paternidad de tal reivindicación al pianista[32]. Como acertadamente señala Emma V. García Gutiérrez, "Joaquín Nin puso la semilla y Manuel de Falla cultivó la flor"[33], puesto que la repercusión de Scarlatti en el lenguaje compositivo de Falla y la trascendencia de su magisterio en la Generación del 27 permitieron hallar en las referencias hispanas del compositor napolitano la causa esencial para emprender la regeneración de la producción musical española[34].

Por último, Falla acudió a los recitales de música antigua ofrecidos por Nin en la Sociedad Nacional de Música en Madrid, el 23 de mayo de 1917[35] y el 21 de mayo de 1918[36]. Como miembro

[29] El alcance y la importancia de Joaquín Nin en la cuestión de los retornos y vuelta al pasado es abordada en: Piquer Sanclemente, Ruth, "El concepto estético de Clasicismo moderno en la música española (1915-1939)", Directora: María Nagore Ferrer, Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2009, pp. 370-383.

[30] Nin, Joaquín, *Pro Arte e Ideas y comentarios,* (primera edición Revista Musical de Bilbao, 1912), 5.ª ed., Barcelona, Dirosa, 1974. (Título del original francés: *Pour l'Art*, París, Ervann, 1909; *Idées et commentaires,* París, Fischbacher, 1912). Dedicatoria autógrafa del autor a Manuel de Falla: "Pa ti, Manué, con la fiel expresión de mi fraternal cariño". AMF (1419 y 1419).

[31] Programa de mano. Se conserva una copia original en AMF (NFE 1912-003) y otra en UCR (caja 8, n.º 14). El programa marcado por Falla es el que se encuentra en el AMF.

[32] Falla, Manuel de, "Claude Debussy et l'Espagne", *La Revue Musicale* (diciembre 1920), pp. 206-210. Cit. en Torres, E., "La presencia de Scarlatti…", p. 71.

[33] García Gutiérrez, Emma V., "Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX", en *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1807-1828: 1818.

[34] Torres, E., "La presencia de Scarlatti…", p. 98.

[35] Programa de mano. Se conserva una copia original en AMF (NFN 1917-004). Nin interpretó una primera sección con obras de Couperin, Rameau, Daquin y Scarlatti; una segunda parte dedicada a Antonio Soler; y una última destinada al *Concierto* en *Re menor* de Bach. Notas al programa escritas por Adolfo Salazar.

[36] Programa de mano AMF (1918-009). Joaquín Nin incorporó como novedad la escuela española, representada

del Comité Artístico de dicha sociedad, Falla no solo asistía como espectador, sino que escogía a los intérpretes e influía en las programaciones, bajo una mirada vanguardista y europeísta[37]. El atractivo de estos conciertos recaía en que era la primera audición moderna en España de un conjunto de *Sonatas para clavicembalo* de Antonio Soler (1729-1783)[38], cuya música comenzaría tímidamente a aparecer en nuestra escena musical. Estos conciertos marcaron un hito en la recuperación histórica, puesto que Soler constituía el primer autor propiamente español rescatado del siglo XVIII[39].

Pero la gran figura que influyó de manera definitiva en Falla a inspirarse en la música antigua fue la clavecinista polaca Wanda Landowska, a quien conoció también en el París de comienzos del siglo XX[40]. Las interpretaciones al clave de Landowska incentivaron aún más su aproximación a la música de tecla del siglo XVIII, eclipsado por la sonoridad del instrumento original pero también por el estilo interpretativo de la clavecinista, tan afín a las ideas del compositor, con quien le unía una amistad construida sobre la base de la admiración mutua. El resultado musical más significativo es el mítico *Concerto* (1923-1926), dedicado a la eminente intérprete, una obra cuya tendencia al pasado y movimientos arquetípicos se encuadran dentro de la estética neoclásica[41]. Falla, conocedor de la concepción ambivalente de la tradición musical que suscitaban las actitudes de Wanda Landowska y Joaquín Nin –cuya reconocida polémica sobre la idoneidad del clave o del piano en la interpretación de música histórica se situó de lleno en la prensa[42]–, y ambos cercanos a él, prevenía al pianista modestamente cuando dedicaba un escrito a la clavecinista en el que elogiaba los triunfos de sus

íntegramente por Soler, a las tres grandes escuelas nacionales dieciochescas. Notas al programa escritas por Adolfo Salazar. Falla también conservó el artículo de Joaquín Nin en el que aludía al compositor del Barroco español: "El Pare Antoni Soler i les seves Sonates per a clavicembal". *Revista Musical Catalana* (diciembre 1929), pp. 495-501. AMF (1538).

[37] Ferreiro Carballo, David, *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): Historia, repertorio y recepción*. Directora: Elena Torres Clemente, Trabajo Fin de Máster, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2015.

[38] De acuerdo a las notas al programa, estas sonatas (manuscritas e inéditas) formaban parte de una colección de doce encontradas por Nin en la biblioteca de Prunières, que intercambió por dos volúmenes de madrigales italianos que él poseía. Nin da conocimiento a Falla de su hallazgo a finales de 1916. Carta de Nin a Falla, desde París, el 15 de noviembre de 1916. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/001). Las sonatas fueron editadas musicalmente por Joaquín Nin en *Classiques espagnols du piano. Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols: Padre Antonio Soler, Mateo Albéniz, Cantallos, Blas Serrano, Mateo Ferrer*, Edición musical y prólogo de Joaquín Nin, París, Max Eschig, 1925.

[39] Gonzalo Delgado, Sonia, "¿Un nuevo repertorio? La inclusión de los clavecinistas ibéricos del siglo XVIII en la actividad concertística española. La figura de Joaquín Nin", *Revista de musicología*, 39, 1 (enero-junio 2016), pp. 173-210.

[40] Torres Clemente, Elena, "La huella de Wanda Landowska en España: 'caminos en la sombra que nos separa del pasado'", en *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 415-440: 426-436.

[41] Nommick, Yvan, "Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla"*, Revista de musicología*, 21, 1 (1998), pp. 11-36.

[42] Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary, "El duelo entre Joaquín Nin y Wanda Landowska: ¿el viejo clave o el piano moderno?", *Revista de musicología*, 39, 1 (2016), pp. 211-234.

interpretaciones. Así pues, tras la estimulante visita de Landowska a Granada en 1922, Falla le comentaba su apreciación cuidadosamente en los siguientes términos:

> He enviado a H.P. [Henry Prunières] unas cuartillas para la Revue M^le^ [*Revue Musicale*] en las que procuro reflejar mis impresiones en aquellos conciertos (cuyo éxito por parte del público fue magnífico) y que supongo que se publicarán en el n.º de este mes… Y como se traen ustedes ese jaleíllo del clave y del piano, he querido prevenirte para evitar que des a mis cuartillas una interpretación que lamentaría profundamente. No lo creo posible, dada nuestra bien probada y fortísima amistad, pero nadie está libre –Oh, buen Joaquín – de un mal cuarto de hora. Conste, por otra parte, que ni por ella ni por mí ha sido recordado vuestro pleito[43].

Por tanto, al margen de ser Landowska la musa que inspiró al compositor, la aspiración historicista que consolidaba el pensamiento artístico de Joaquín Nin tuvo una repercusión inmediata en Manuel de Falla, puesto que se convertiría en el pretexto perfecto para que el compositor gaditano volviese la mirada hacia el pasado musical y encontrase en él los elementos que le permitían evocar una síntesis de modernismo y de ingredientes pretéritos que dejarían huella en su producción. Así, atendiendo a la documentación conservada en el archivo del compositor, podemos señalar que las concomitancias de orden teórico e intelectual fueron un estímulo que fomentó la construcción de una estrecha relación.

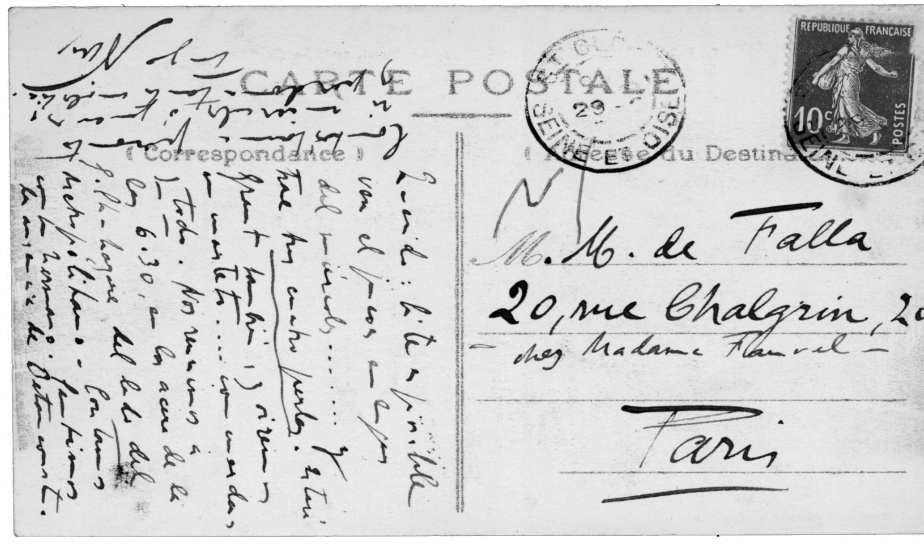
## IV. El influjo de las composiciones de Falla en el ideario de Nin

Aunque sus respectivos objetivos les condujeron a tener paraderos diferentes continuamente, Nin siguió de cerca las composiciones y los éxitos de las obras del maestro gaditano, principalmente cuando estos acontecían en la capital francesa. En 1908, Falla recibía una primera postal del cubano en la que alegremente le invitaba a una reunión musical en su residencia, instándole a traer consigo sus "cuatro perlas" (*Cuatro piezas españolas*) recién acabadas, aunque no sería esta su versión final, circunstancia característica en el trabajo creativo de Falla[44].

[43] Carta de Falla a Nin, desde Granada, el 10 de enero de 1923. AMF (Carpeta de correspondencia 7334/007).

[44] Carta de Nin a Falla, desde París [primavera 1908]. (Carpeta de correspondencia 7333/058). Falla iniciaría sus *Cuatro piezas españolas* en 1906 en España y las finalizaría en agosto de 1908 en París, tras ser sometidas al juicio de Paul Dukas, Joaquín Nin, Claude Debussy y Maurice Ravel. Cit en: Bonastre, Francesc, "Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)", en *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*, Yvan Nommick (ed.), Granada, Publicaciones Archivo Manuel de Falla, col. "Facsímiles", serie "Documentos", n.º 1, 2001, p. 294.

*Doc. 3 (1). Tarjeta postal manuscrita de Joaquín Nin a Manuel de Falla. París, [primavera 1908]. Cortesía Archivo Manuel de Falla.*




*Doc. 3 (2).* Id.

Una prueba más de la amistad que les uniría en París se advierte cuando, según el testimonio de Collet, Falla instó a Nin a incluir su mimodrama titulado *L'Autre*[45], orquestado por Turina[46], como prolegómeno a la primera representación de *La vida breve* en el Théatre National de l'Opéra-Comique de París[47]. Aunque finalmente no llegó a representarse, ambos celebraron el post-estreno francés de la obra de Falla en la residencia de Nin junto con otros allegados, como Juan del Harres y el crítico Pedro de Huelva [Morales], haciendo partícipe de ello también a Turina[48]. Además, Nin le consagraba un elocuente párrafo en la *Revista Musical Hispanoamericana* tras el debut oficial en París, en el que alababa el éxito rotundo de la obra y la "suprema cualidad" del compositor[49]. De manera similar sucedía a comienzos de 1923, cuando se interpretó por primera vez *El amor brujo* en su versión sinfónica en París, a cargo de la célebre Orquesta Colonne y con Enrique Fernández Arbós como director[50]. De nuevo ocurría con motivo del estreno en París de *El retablo de maese Pedro*, en la que afectuosamente le expresaba:

> Mi querido Manolo: no he de repetirte lo que ya te he dicho mil veces; todo lo tuyo es decisivo; absolutamente definitivo, créelo. La tarde y la noche de ayer son de las que hay que marcar con piedra blanca; el *Retablo* marca una época en nuestra historia… ya lo verás[51].

[45] El mimodrama *L'Autre* podría considerarse potencialmente como una de las primeras incursiones de Nin en el campo de la composición, iniciada en 1912. Se trata de una obra de juventud, basada en tres actos, cuya partitura aún no ha sido localizada, ni tampoco existe referencia alguna sobre su puesta en escena. Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary, "Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a Vingt chants populaires espagnols (1923)", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 1, 1 (2015), p. 57.

[46] Turina recibe en Sevilla el manuscrito de piano del mimodrama compuesto por Nin el 9 de agosto de 1913, para que elaborara su instrumentación. Este constaba de 3 actos y 209 páginas, y fue entregado a Nin a finales de octubre. Morán, A., *Joaquín Turina a través*…, p. 194; En una postal de Joaquín Nin a Joaquín Turina, desde París, el 3 de noviembre, le agradece la entrega del tercer y último acto de *L'Autre*. Legado Joaquín Turina. Fundación Juan March (postal 4).

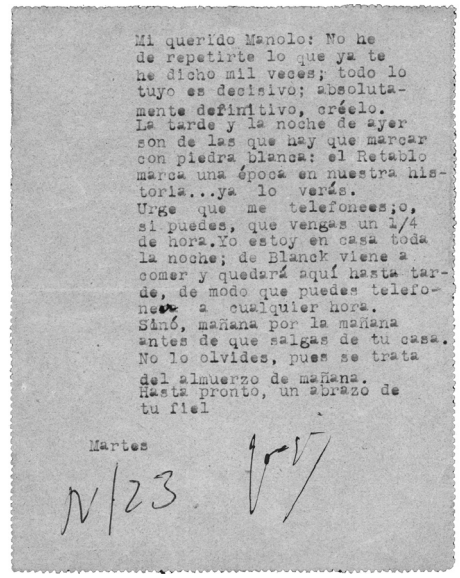
[47] *La presse dit: Joaquín Nin.* París, Max Eschig, 1930, p. 10.

[48] Postal enviada por Falla y Nin, junto a Juan del Harres y el crítico musical Pedro Morales a Turina, desde París, en 1913 [30 diciembre]. Fundación Juan March, Legado Joaquín Turina (postal 6).

[49] Nin, Joaquín, "La música en el extranjero. Desde París. Hispánicos reflejos", *Revista Musical Hispanoamericana,* 1, 3 (marzo 1914), p. 14.

[50] Telegrama de Nin a Falla, no datada [28 de enero de 1923]. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/062).

[51] Carta neumática de Nin a Falla, desde París, el 26 de junio de 1923. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/026).

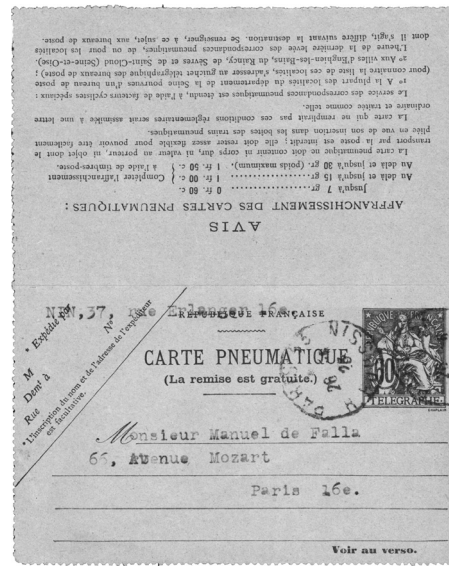


Mi querído Manolo: No he
de repetirte lo que ya te
he dicho mil veces; todo lo
tuyo es decisivo; absoluta-
mente definitivo, créelo.
La tarde y la noche de ayer
son de las que hay que marcar
con piedra blanca: el Retablo
marca una época en nuestra his-
toria...ya lo verás.
Urge que me telefonees;o,
si puedes, que vengas un 1/4
de hora.Yo estoy en casa toda
la noche; de Blanck viene a
comer y quedará aquí hasta tar-
de, de modo que puedes telefo-
near a cualquier hora.
Sinó, mañana por la mañana
antes de que salgas de tu casa.
No lo olvides, pues se trata
del almuerzo de mañana.
Hasta pronto, un abrazo de
tu fiel

Martes

N/23

*Doc. 4 (1). Carta mecanografiada de Joaquín Nin a Manuel de Falla. París, [26 junio 1923]. Cortesía Archivo Manuel de Falla.*



AVIS

AFFRANCHISSEMENT DES CARTES PNEUMATIQUES :

Jusqu'à 7 Er..... 0 fr. 60 c.
Au delà et jusqu'à 15 Er..... 1 fr. 00 c. } Compléter l'affranchissement
Au delà et jusqu'à 30 Er. (poids maximum). 1 fr. 50 c. } à l'aide de timbres-poste.

La carte pneumatique ne doit contenir ni corps dur, ni valeur ni poudre, ni objet dont le transport par la poste est interdit ; elle doit rester assez flexible pour pouvoir être facilement pliée en vue de son insertion dans les boîtes des tubes pneumatiques.

La carte qui ne remplirait pas ces conditions réglementaires serait assimilée à une lettre ordinaire et taxée comme telle.

Le service des correspondances pneumatiques est étendu, à l'aide de facteurs cyclistes spéciaux :
1° A la plupart des locaux de département de la Seine pourvus d'un bureau de poste (pour connaître la liste de ces locaux, s'adresser au guichet télégraphique des bureaux de poste) ;
2° Aux villes d'Enghien-les-Bains, de Bagneux, de Sèvres et de Saint-Cloud (Seine-et-Oise).
L'heure de la dernière levée des correspondances pneumatiques, de ou pour les localités dont il s'agit, diffère suivant la destination. Se renseigner, à ce sujet, aux bureaux de poste.

CARTE PNEUMATIQUE
(La remise est gratuite.)

Monsieur Manuel de Falla
66, Avenue Mozart
Paris 16e.

Voir au verso.

*Doc. 4 (2).* Id.

Nin, junto con Ricardo Viñes, colaboró en la difusión de las obras de sus colegas tanto en territorio español como en el extranjero, y aún con mayor empeño cuando se trataba de compatriotas. La música de Falla fue una de las constantes en el repertorio del pianista cubano, y esta motivación respondía a un interés recíproco, según se desprende del testimonio falliano: "No sabes los deseos que tengo de oírte tocar mi musiquilla y lo que te agradezco en el alma que quieras tocarla. Creo que los nocturnos te irán de primera…", añadiendo: "Si los pudieras tocar aquí en Madrid cuando vengas…"[52], aquel Madrid convulso en realidad por el dualismo entre el nacionalismo progresista de corte universal iniciado por Francisco Asenjo Barbieri y continuado por Pedrell, Falla y Salazar –al que Nin se adscribía–, con vistas a Europa, y el nacionalismo apegado a la tradición, que centraba sus raíces en una vuelta a lo auténticamente español y exento de influencias extranjerizantes, con Julio Gómez a la cabeza[53].

Como se ha divulgado en diferentes ocasiones, Nin realizó la primera audición de *Noches en los jardines de España* en París el 4 de enero de 1920, dirigida por Enrique Fernández Arbós, y con Falla y Casella en el público[54]. Emocionado ante el entusiasmo que suscitaba el debut en París, escribía al compositor: "La alegría de tocar tus *Nocturnos* es grande. Diez minutos después de recibida tu carta, empecé ya a refrescarlos"[55]. La obra, estrenada por Cubiles en abril de 1916 en Madrid, tenía como intérpretes acérrimos a Viñes, Arthur Rubinstein y Frank Marshall, quien la ofreció tantas veces en Barcelona que llegaron a llamarle *El Jardinero*[56]. La primera interpretación de Nin de los *Nocturnos* tuvo lugar el 31 de agosto de 1918 en Santander, con Arturo Saco del Valle como director; seguidamente, el 6 de septiembre en San Sebastián, dirigidos por Arbós; y tras la paz de la Primera Guerra Mundial, en el Teatro Price de Madrid, ejecutados con la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas, con un éxito sonado. Siendo Falla portador de unos ideales estéticos marcadamente franceses, no nos sorprende que sus *Noches en los jardines de España* en el último concierto reseñado compartieran cartel con obras de Franck y D'Indy[57]. A pesar de la fractura que existía en el ámbito musical madrileño

[52] Carta de Falla a Nin, el 30 de septiembre de 1917. AMF (Carpeta de correspondencia 7334/005).

[53] A partir de 1910, aparece de continuo el término "regeneracionismo" para hablar de la música española, el cual puede ser definido desde el comienzo de siglo pero que se haría mucho más evidente a partir de 1915. Con el traslado de la *Revista Musical* de Bilbao a Madrid en 1914, aparecen numerosos artículos que abordan con determinación esta realidad. Véanse los escritos de Conrado del Campo, Nemesio Otaño y el mismo Joaquín Nin. En otras revistas: Villar, Rogelio, "músicos y danzantes", *Arte* Musical, 3, 54 (15 marzo 1917); Fesser, Joaquín, "El eterno problema", *Música,* 1, 12 (15 junio 1917); Turina, Joaquín, "¿Sobre la música sinfónica?, *Música*, 1, 17 (1 septiembre 1917).

[54] Según se desprende del testimonio epistolar, Falla manifestó con anterioridad su deseo de estar allí presente para supervisar los ensayos con la orquesta. Carta de Falla a Nin, el 30 de septiembre de 1917. AMF (Carpeta de correspondencia 7334/005); Carta de Nin a Falla, desde París, el 27 de diciembre de 1919. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/018).

[55] *Id.*

[56] Sopeña, F., *Vida y obra de*…, p. 83.

[57] Concierto ofrecido el 13 de diciembre de 1918 en el Teatro Price de Madrid, en él se interpretaron la obertura de *La gruta de Fingal*, de F. Mendelssohn; el "Aria" de la *Suite* en *Re*, de J.S. Bach; las *Variaciones sinfónicas* para

entre los defensores de las nuevas corrientes y sus oponentes, la prensa especializada y de diario repartió halagos para todos, no sin un cierto toque de ironía:

> También hubo de alardear, a instancia del auditorio de virtuosismo, después de ejecutar con la Orquesta los monumentales *Nocturnos* de *Los jardines de España,* de Falla, una de las obras del simpático maestro andaluz que le han dado el primer puesto entre los mejores sinfonistas españoles. Asimismo rehuía el aplauso Nin, y buscaba en los rincones del escenario a Falla. No puede darse modestia mayor junto a méritos artísticos más grandes… Por eso el triunfo fue doble: por su maestría y por su modestia. Y grande el de la Orquesta y el de su director, maestro Pérez Casas, que en las obras ejecutadas demostraron una vez más su entusiasmo, su disciplina y su dominio sobre todo género de dificultades técnicas para la mayor brillantez de su labor[58].

Resaltamos el apelativo de "simpático" que se atribuye a Falla en esta reseña, lo que refleja un cierto tono mordaz por parte del periodista, así como la "maestría" y "modestia" de Nin, correspondientes a la meticulosa precisión con la que trabajó la obra y al respeto que profesaba a Falla como compositor, algo que el redactor entiende como loable con cierto carácter de mofa al concederle tanta sublimación. Por otra parte, Nin sentía gran estima por el talento de Viñes –¡quién no iba a hacerlo!–, pero sonreiría orgulloso al comunicarle a Falla que Arbós le hizo saber que los tocaba "mejor" que el mismo Ricardo[59]. Así como Falla había dedicado sus *Noches* a Viñes, Nin le pediría la composición de un quinteto para cuerda para estrenarlo con la Orquesta de Cámara de Valencia, aunque esta demanda no llegó a materializarse[60].

En noviembre de 1923, Joaquín Nin se encargó de organizar un festival de música española con la cantante María Barrientos en el Teatro de los Campos Elíseos de París[61]. En el segundo concierto, ambos presentaron un repertorio íntegramente contemporáneo, con varios estrenos de obras de Turina, Granados, Vives, Albéniz, Mompou, Morera y alguna de su "huertecillo" –como le gustaba llamarlo a Nin[62]–. Se incluyeron también en el programa las *Siete canciones populares españolas* y la *Andaluza* de Falla (de la colección *Cuatro piezas españolas*). Estas dos últimas obras se convirtieron en un referente significativo en el repertorio del intérprete, y se escucharon en numerosas ciudades europeas con cantantes como Alicita Felici, Dagmara Renina, y la estupenda Conchita Supervía. Entre las *Cuatro piezas españolas*, Nin optó por el estilo popular del sur que Falla cristalizó en su *Andaluza* para

piano y orquesta, de C. Franck; la *Sinfonía* de V. d'Indy (primera audición); y, como colofón, *Noches en los jardines de España*, de M. Falla y *El gallo de oro* de N. Rimski-Kórsakov. *La Correspondencia de España*¸ Madrid, 13-XII-1918, p. 7.

[58] "Músicos y conciertos. Orquesta Filarmónica", *ABC*, Madrid, 14-XII-1918, p. 22.

[59] *Id.*

[60] Carta de Nin a Falla, desde París, en julio de 1917. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/006).

[61] Programa de conciertos de los días 22 y 29 de noviembre de 1923. UCR (caja 8, n.os 27 y 28).

[62] Carta de Nin a Falla, desde San Juan de Luz, el 3 de octubre de 1926. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/045).

promocionar las sonoridades de España más allá de sus fronteras, colaborando así a que esta fuera la pieza más ejecutada de la colección[63]. Además, el interés destacado de Nin por la música popular española –y en concreto de la andaluza–, le llevaría posteriormente a plasmar las danzas y cantos populares de esta región en sus primeras composiciones originales. Esto se puede observar en su *Danza Ibérica* (1926), cuyo epígrafe es más que sugerente ("En Sevilla una noche de Mayo") y en *El Jardín de Lindaraja* (1926), de fuerte aroma andaluz.

En un sentido más amplio, Nin intentó asimilar las características y sonoridades españolas para forjar su propio lenguaje musical. Se consideraba un ardiente defensor del popularismo musical, lo que le llevó a utilizar tanto materiales del folclore –siguiendo la estela estética de Falla con sus *Canciones*–, como referencias históricas hispanas. Así, su colección *Veinte cantos populares españoles* (1923) es una ejemplificación de la diversidad regional de las tradiciones musicales nacionales. El mismo Nin reconocería posteriormente "el poderoso estímulo y excelente ejemplo de estilización" que significaron las *Siete canciones populares españolas* de Falla para los compositores españoles, incluyéndose a sí mismo[64]. El influjo de la colección del gaditano en la recopilación de Nin, sin dejar de lado alguna que otra semejanza explícita aunque parcial[65], fue percibido incluso por algunos de sus contemporáneos, tal y como reflejan las palabras de Adolfo Salazar:

> En lo que se refiere al modo artístico de tratar la canción popular, es decir, de elevarla a la categoría de obra de arte, las *Siete canciones populares* de Falla, son como un faro clarísimo, a cuya luz han nacido ejemplos tan limpios como los de Joaquín Nin[66].

Otras composiciones de Falla en el repertorio de Nin fueron varios números de *El amor brujo*, en especial la *Canción del fuego fatuo,* con Henri Busser de director y la soprano Alicita Felici en 1926 en París[67], y la *suite* orquestal, representada por primera vez en la ciudad francesa de Angers con la citada cantante y Jean Gay en noviembre 1927[68]. Con motivo de un festival español celebrado en el Real Conservatorio de Lieja (Bélgica), Nin ejecutó una reducción para piano de tres danzas de *El sombrero de tres picos*[69]. Y años más tarde, en 1931, interpretaba el "Interludio" y la "Danza" de *La vida breve* en la

[63] Pahissa, J., pp. 58-59.

[64] Notas al programa del concierto celebrado por Nin y Miguel Benois-Kousnezoff el día 20 de abril de 1927 en el Teatro de la Comedia de Madrid, organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid. UCR (caja 8, n.º 31).

[65] Torres Clemente, Elena, "Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo", en *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez Pajares (ed.), Granada, Publicaciones Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 71-95: 77-79.

[66] Salazar, Adolfo, "La vida musical: el tema inagotable del 'folclore'. Nuevas aportaciones: Manzanares, M. Palau", *El Sol*, 6-VIII-1925, p. 2.

[67] Carta de Nin a Falla, desde San Juan de Luz, el 3 de octubre de 1926. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/045).

[68] Programa de mano. Se conserva una copia original en UCR (caja 8, n.º 33).

[69] *Id.*, (caja 8, n.º 34).

Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Música de Toulouse, dirigida por Aymé Kunc, ganador del Premio de Roma en la convocatoria anterior a Ravel[70].

Finalmente, y como anécdota biográfica, indicamos que en la tentativa de ensalzar la personalidad e influencia de su maestro Joaquín Nin, César Pérez Sentenat señalaba lo siguiente:

> Incidentalmente, en relación con ese sentimentalismo cubano de Nin, me complace hacer patente que su recuerdo hacia Cuba era tan constante que el tema de la *Cubana* de Falla lo debió D. Manuel a Nin, que lo guardaba entre sus gratos recuerdos de Cuba[71].

Debemos resaltar que esta apreciación no es verídica ya que, según el testimonio de Pahissa, cuando Falla llega a París en el verano de 1907 llevaba consigo muy avanzadas la primera y la segunda de las *Cuatro piezas españolas* ("Aragonesa" y "Cubana"), así como una parte de la tercera ("Montañesa")[72], por lo que cuando ambos se conociesen a finales de ese mismo año, Falla tendría estas piezas perfiladas o, más o menos, finalizadas, para aportar el posible estímulo del pianista cubano al que su alumno se refiere. Es más coherente señalar que en dicha pieza se encuentran los ritmos de aquellas habaneras que su madre y su tía Emilia tocaban al piano en su infancia, como una evocación de los ritmos cubanos de aquel Cádiz de su niñez, tan influido por las colonias americanas[73].

En conclusión, Nin se declaró un fiel seguidor de Falla y su música por varias razones, entre las cuales resaltamos: por una parte, la identidad musical del compositor proporcionaba un ejemplo de relevancia indiscutible en la representación de la figura del artista español en Europa; por otra, y de manera inversa, Falla personificaba los nuevos aires de modernidad musical que entraban en España, y el alcance y la importancia de su música, considerada universalista y nacional al mismo tiempo, coronaban los componentes esenciales para llevar a cabo la regeneración de la creación musical contemporánea. Estas cuestiones las reunía Nin en la siguiente afirmación: "Cuando una nación puede levantar un nombre como el tuyo como bandera, ya es fuerte"[74].

## V. "Asunto Max Eschig" y los preparativos del montaje de *El amor brujo* en París en 1925

Falla y Nin compartieron empresa editorial con la casa Max Eschig. Dada la localización del cubano en París, junto a su carácter negociador y a las dificultades de comunicación ocasionadas por la guerra europea, Nin actuó como intermediario entre Falla y el editor para reformular el contrato que

[70] *Id.*, (caja 8, n.º 43).

[71] Pérez Sentenat, César, "El Maestro Nin visto por un discípulo", *Pro-Arte Musical,* 2, 2 (octubre 1950), p. 17.

[72] Pahissa, J., p. 55.

[73] Orozco, Manuel, *Manuel de Falla: historia de una derrota*, Barcelona, Destino, 1985, p. 64.

[74] Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla, el 22 de diciembre de 1925. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/041).

incluía varias de sus obras en 1917. Se trataba de un asunto que comenzaría tiempo atrás, pero cuyas desconfianzas habían ido acrecentándose con el transcurso de los años.

Max Eschig expedía un contrato para la publicación y entrega de las partituras de *La vida breve* y *Noches en los jardines de España*, y las obras que Falla escribiera durante el plazo del convenio, a cambio de un estipendio mensual de 500 francos[75]. Al iniciarse la guerra, y debido a problemas con el gobierno francés, Max Eschig dejó de pagar tales cantidades en agosto de 1914, aunque continuó exigiendo los derechos de propiedad en todos los países donde se representaran alguna de las dos obras. Los recelos mutuos se incrementaron cuando Falla compuso su gitanería *El amor brujo*, ya que el editor se sorprendía al ver cómo había compuesto dicha obra en un corto periodo de tiempo –algo tan inusual en Falla–, mientras continuaba sin enviar los *Nocturnos*, los cuales permanecían aún en revisión por el compositor[76]. Así, Max Eschig reclamaba el envío de estos, además de las *Siete canciones populares españolas* y *El amor brujo*, recurriendo a los términos del citado tratado de exclusividad[77].

Como se comentó recientemente, dadas las dificultades del correo en aquella Europa en guerra, la familiaridad entre ambos queda patente de nuevo al ver cómo Falla recurría a Nin en 1917 para que instase a su mismo editor en su interés en la publicación de los *Nocturnos*, los cuales eran cada vez más reclamados por pianistas –entre ellos, el mismo Nin, Viñes y Rubinstein–[78]. Tras reunirse con Eschig, Nin salía convencido y sugería directamente a Falla la conveniencia de cumplir con el contrato[79]. "¡Pero tal contrato no existía!", respondía un Falla visiblemente indignado en sus cartas[80].

La respuesta de Falla no se dilató ni unas horas, pues el mismo día en que recibe la carta explicativa de Nin, se apresuró a contestar detallando escrupulosamente su postura ante las alegaciones –y alguna que otra acusación y amenaza– realizadas por Max Eschig: en primer lugar, fue un acuerdo "verbal" que tenía como objetivo la composición de una ópera en 3 o 4 actos, a cambio de recibir las mensualidades estipuladas (percibidas hasta julio de 1914); los *Nocturnos* estaban incluidos en el pacto, pero las *Siete canciones populares españolas* habían sido cedidas por Falla de manera espontánea como saldo de las cantidades percibidas y la entrega de los trabajos. Además, los *Nocturnos* habían adquirido unas dimensiones que requerían unas condiciones nuevas que debían ser consideradas en un nuevo tratado

[75] Carta de Max Eschig a Falla, desde París, el 10 de agosto de 1914. AMF (Carpeta de correspondencia 9142). Véanse también Pahissa, J., p. 65, y Gallego, Antonio, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza, 1990, p. 71.

[76] Antonio Gallego señala que en este descubierto económico en el que se encuentra Falla es donde hay que buscar el origen de *El amor brujo*. *Id.*; así lo indica Falla en una carta a Nin, desde Madrid, el 16 de julio de 1917. AMF (Carpeta de correspondencia 7334/001).

[77] Carta de Nin a Falla, desde París, 1917 [julio]. AMF (Capeta de correspondencia 7333/006).

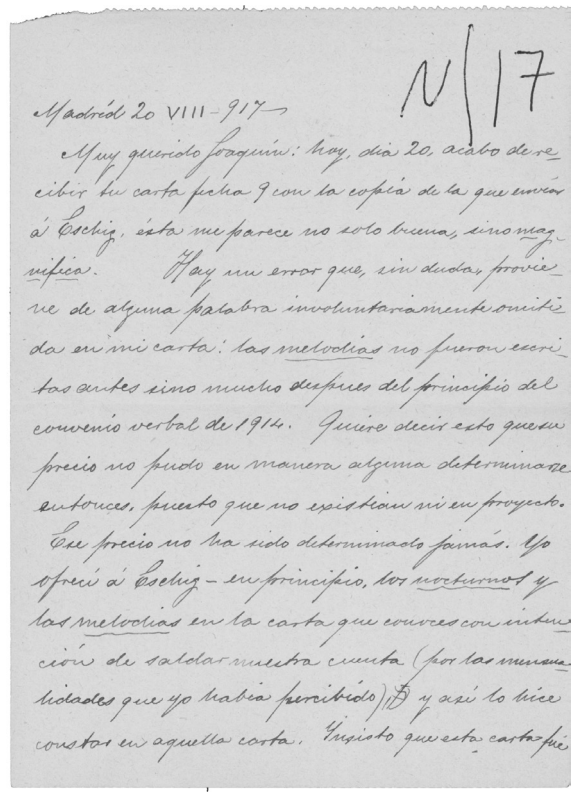
[78] Carta de Falla a Nin, desde Madrid, el 3 de junio de 1917. UCR (caja 11, n.º 17).

[79] Carta de Nin a Falla, desde París, 1917 [julio]. AMF (Capeta de correspondencia 7333/006).

[80] Carta de Falla a Nin, desde Madrid, el 16 de julio de 1917; Continuó aportando detalles en sus cartas de los días 20, 22 y 28 de agosto, 30 de septiembre, y 2 y 21 de octubre de 1917. AMF (Carpeta de correspondencia 7334/002-006).

adicional que el mismo editor estimó firmarlo cuando la guerra finalizase. Falla le cedía el derecho de editar tales obras a Max Eschig, siempre y cuando abonase los 18.000 francos correspondientes a las treinta y seis mensualidades pendientes desde agosto de 1914 y se firmase un contrato de cesión definitiva.

Por último, Falla le enviaría el material de *La vida breve* y le mantendría al corriente del uso que se hiciera de él, así como el informe del estado de cuentas del libreto español y del número de representaciones cuando rebasaran las treinta y seis estipuladas. Nin remitió todas estas cuestiones a Max Eschig en representación de Falla[81], sin obtener respuesta alguna, dado que los problemas con el gobierno francés hicieron al editor desaparecer del panorama musical europeo.



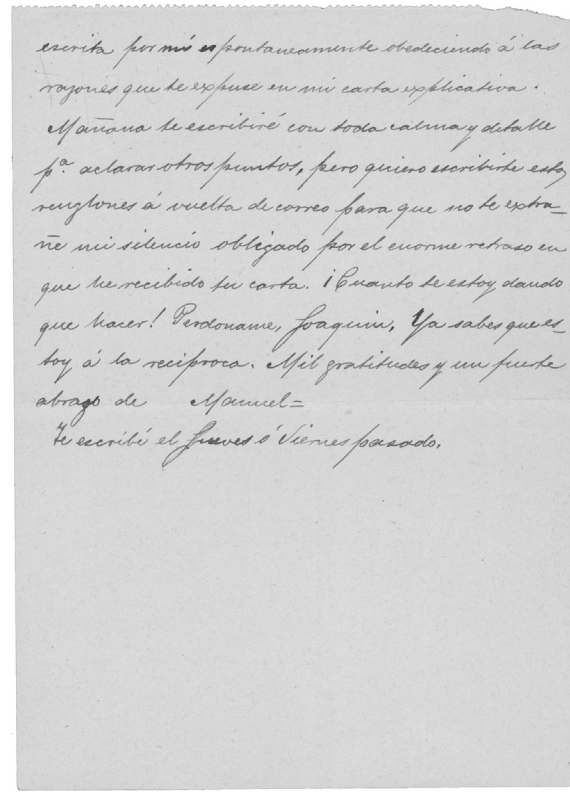
Madrid 20 VIII-917

N/17

Muy querido Joaquín: hoy, día 20, acabo de recibir tu carta fecha 9 con la copia de la que enviás á Eschig, ésta me parece no solo buena, sino magnífica. Hay un error que, sin duda, proviene de alguna palabra involuntariamente omitida en mi carta: las melodías no fueron escritas antes sino mucho después del principio del convenio verbal de 1914. Quiere decir esto que su precio no pudo en manera alguna determinarse entonces, puesto que no existían ni en proyecto. Ese precio no ha sido determinado jamás. Yo ofrecí á Eschig – en principio, los nocturnos y las melodías en la carta que cruzes con intención de saldar nuestra cuenta (por las mensualidades que yo había percibido) y así lo hice constar en aquella carta. Insisto que esta carta fue

*Doc. 5 (1). Carta manuscrita de Manuel de Falla a Joaquín Nin. Madrid, 20 agosto 1917. Cortesía Archivo Manuel de Falla.*

[81] Carta de Nin a Max Eschig, desde Cauterets (Francia), el 8 de agosto de 1917. AMF (Carpeta de correspondencia 7333/007).


escrita por mí espontaneamente obedeciendo á las
razones que te expuse en mi carta explicativa.
Mañana te escribiré con toda calma y detalle
pª aclarar otros puntos, pero quiero escribirte estos
renglones á vuelta de correo para que no te extra-
ñe mi silencio obligado por el enorme retraso en
que he recibido tu carta. ¡Cuanto te estoy dando
que hacer! Perdóname, Joaquín, Ya sabes que es-
toy á la recíproca. Mil gratitudes y un fuerte
abrazo de Manuel=
Te escribí el Jueves ó Viernes pasado.

*Doc. 5 (2).* Id.

Mientras Nin defendía fervorosamente a Falla, el libretista Paul Milliet –responsable de la traducción francesa de *La vida breve,* y a quien Falla había dedicado la obra, junto a su mujer– se situaba del lado del editor. En cierto modo, podríamos considerar que Milliet rememorase el tropiezo que había tenido con Falla anteriormente a causa de la aclaración –persistente por parte del compositor– sobre la autoría y la traducción del libreto en la portada de la publicación de *La vida breve*[82]. La cuestión se dilató en el tiempo y, a principios de 1920, Nin releía el contrato nuevamente con Leopoldo Matos, asesor de Falla en cuestiones legales, quien aprobaba sus reivindicaciones y recomendaba la entrega de los manuscritos.

[82] Según narra Pahissa, el incidente entre Falla y el traductor surgió cuando el compositor vio que en la portada de *La vida breve* figuraba el libreto como "adaptación del poema de Fernández Shaw, por Paul Milliet" y lo sustituyó por "adaptación francesa", para disipar las dudas sobre la autoría del libreto, sacado de un poema de Shaw. Falla escribió una carta a Milliet en la que llegaban a este acuerdo, aunque Milliet posteriormente no lo respetaría y en algunas ediciones figuraría únicamente "adaptación". Pahissa, J., pp. 69-70.

El resultado fue que a través de Nin, Falla y Max Eschig llegaron a un acuerdo, respetado esta vez por ambas partes, aunque el compositor había comenzado a considerar la idea de continuar con otro editor, la casa Chester de Londres. Más adelante, *El amor brujo* lo editaría dicha casa: la reducción para piano, en 1921, y la partitura de bolsillo, en 1924[83]. De todos modos, la lealtad y bonhomía de Falla le hacían recordar a quienes le habían ayudado, y recomendaba la empresa de Max Eschig a sus contemporáneos. Así, Ernesto Halffter se dirigió a París en 1926 junto con Salazar a firmar su primer contrato con el editor.

Años más tarde, la confianza de Falla en Nin volvió a materializarse ante el estreno en París de *El amor brujo* en su versión de ballet, el 25 de mayo de 1925, escenificada por el trío de Antonia Mercé, *La Argentina*, Vicente Escudero y Georges Wague[84]. La obra fue representada en el Théâtre Lyrique de París, en una temporada organizada por la cantante francesa Marguerite Bériza, cuyo objetivo descansaba en la inclusión de obras renovadoras que aportaban un atractivo aire de vanguardia al conjunto. El rol de Nin como mediador entre la promotora de este espacio escénico-musical y Falla fue fundamental para que el compositor gaditano viese representado *El amor brujo* en versión renovada a nivel internacional. Conviene señalar que la meticulosidad que caracterizaba a Falla en los montajes de sus obras, que le llevaba a controlar todos los pormenores, le condujo a indicar una serie de pautas y orientaciones muy específicas sobre su interpretación a Nin, quien se entregó a la supervisión de los preliminares hasta la llegada del autor a París. Así, partiendo de la premisa "Falla propone, y Nin dispone", se llevaron a cabo los preparativos de un montaje por carta cuyo desenlace fue el éxito internacional de la obra.

La correspondencia entre ambos músicos deja entrever a un Falla riguroso y directo en cuanto a temas de gestión de sus obras, pues constituían su principal fuente de ingresos. En base a estas dos gestiones, conviene recalcar la complicidad y confianza que les unía por aquel entonces.

Continuaron su relación por algún tiempo más, pero el distanciamiento entre ambos comienza a ser patente en 1927. Nin se había introducido de manera decidida en el mundo de la composición hacia 1923, mientras compaginaba dicha actividad con la promoción de sus obras en agotadoras e incesantes giras de conciertos en defensa de la música española de inspiración popular. Falla, por su parte, gozaba de cierta calma y bienestar en su carmen de la Antequeruela Alta de Granada mientras comenzaba a dar forma a su *Atlántida*, disfrutando de una modesta situación económica proporcionada por los

[83] *Ibid.,* p. 92.

[84] El origen, desarrollo y evolución de *El amor brujo* y sus versiones ha sido estudiado y descrito detalladamente por Antonio Gallego en su monografía de la obra. Gallego, A.: *Manuel de Falla y…*, pp. 90-97. La historia del proceso de montaje y convenios entre Nin y Falla para el estreno de la versión de ballet en 1925 ha sido abordada por la autora de este artículo en el estudio "*El amor brujo* en 1925: pinceladas resueltas de un montaje por carta", presentado en el Congreso Internacional *El amor brujo, metáfora de la modernidad (1915-2015),* celebrado en Granada, del 8 al 10 de julio de 2015 [pendiente de publicación].

derechos de autor de sus obras. Pero día a día la agitación política y social iba en aumento y, junto con el agravamiento de sus enfermedades, le hicieron visiblemente cansado y cada vez más aislado.

Nos consta que un malentendido motivó la distancia entre ambos. Leopoldo Neri ha analizado recientemente el desencuentro que tuvo Nin con el cuarteto formado por el crítico Adolfo Salazar, el compositor Ernesto Halffter, el guitarrista Andrés Segovia y la cantante Madeleine Greslé, quienes le tacharon de sabotear un festival en homenaje a Falla en el Thêatre National de l'Opéra de París en 1926[85]. El altercado desencadenó un largo periodo de enemistad entre Segovia y Halffter, con un Falla comprensivo y reconciliador en todo momento, y Nin, que se vio negativamente afectado.

Además, la analogía entre varias piezas del segundo cuaderno de *Veinte cantos populares españoles* de Nin con las *Siete canciones populares españolas*, concretamente la "Asturiana" y el "Polo", instó a Falla a retirar su colección de la Casa Eschig en 1930, con el objeto aparente de evitar cualquier confusión con otras publicaciones de la misma editorial[86]. Con la esperanza de verle pronto en París, la ciudad que les reunió allá en el año 1907, y con "un abrazo que te envío con mi vieja amistad"[87], Falla concluye este intercambio epistolar en abril de 1930.

## VI. Conclusiones

Con este estudio hemos pretendido arrojar luz sobre la relación entre Manuel de Falla y Joaquín Nin, señalando algunos de los intereses musicales que permitieron una conexión más intensa entre ambos músicos desde que se conocieran a comienzos del siglo XX en París. Tras el sucinto análisis de las circunstancias biográficas y contextuales que rodean a estas dos grandes figuras del panorama musical español, señalamos las siguientes conclusiones:

El primer acercamiento entre Falla y Nin tuvo lugar gracias a la atracción que ambos sentían por las diferentes manifestaciones musicales novedosas que acontecían en la efervescente vida cultural parisina, cuya variedad estética enriquecía y satisfacía las inquietudes intelectuales particulares de nuestros protagonistas. Es indiscutible que la luz del hechizo parisino dejó honda huella en sus respectivas trayectorias.

Atendiendo a los documentos que se conservan en el Archivo Manuel de Falla, la inclinación de ambos hacia la música de tecla antigua de los siglos XVI, XVII y XVIII estrechó sus pensamientos estéticos a partir de distintas orientaciones. La repercusión de la mirada retrospectiva de Nin hacia el pasado musical resultó altamente estimulante para la continua actualización de la estética compositiva

[85] Neri, Leopoldo, "Los desencuentros musicales de Andrés Segovia en el affaire Manuel de Falla de 1926", *Roseta*, n.os 9-10, (2015-2016), pp. 50-63.

[86] Carta de Falla a Nin, desde Granada, el 17 de abril de 1930. AMF (Carpeta de correspondencia 7334/021).

[87] *Ibid.*

del gaditano, quien vertió su inspiración en elementos pretéritos tomados del sustrato español pero profundamente renovados, cuyo resultado le situó a la cabeza de la nueva escuela española.

La admiración que Nin sentía por Falla como compositor derivaba del alcance de su marcada evolución estilística, siempre con vistas a Europa y a la vanguardia musical, lo que permitía alzar su nombre como regenerador de la creación contemporánea española, así como lo que su figura representaba para la autodeterminación de la España musical en Europa. Por ello, las composiciones de Falla se convirtieron en su modelo ideal de estilización y en un referente indiscutible en los programas de concierto de Nin, las cuales respondían a su máxima de divulgar la música nacional de corte universal tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Por último, el hecho de pertenecer a distintos círculos, así como la diferencia de sus naturalezas, no fue un óbice en su relación. Falla reconocía en el ínclito pianista esa corrección exquisita, don de gentes y una amable cortesía que le permitían desenvolverse con soltura en el medio parisino. Estos aspectos, unidos a la confianza y lealtad que mutuamente se profesaban, le llevaron a recurrir a Nin para tramitar el desarrollo y resolución de temas de gestión y administración de sus obras. Dada la extrema meticulosidad y pulcritud del maestro con su trabajo, no conviene subestimar las acciones de Nin al respecto reduciéndolas a una mera localización geográfica.

Estas concomitancias de orden estético y personal nutren la historia de una estrecha amistad que se prolongó durante más de dos décadas, y dejan constancia de la complicidad y la complementariedad de una relación construida sobre la base de la admiración, la colaboración y el afecto mutuos. ■