

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Construyendo a Joaquín Nin Castellanos

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9j35z3w5>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 6(1)

Author

Valverde Flores, Tamara

Publication Date

2021

DOI

10.5070/D86149377

Copyright Information

Copyright 2021 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Construyendo a Joaquín Nin Castellanos

TAMARA VALVERDE FLORES

Conservatorio Profesional de Música “Tomás Luis de Victoria”

Resumen

Joaquín Nin Castellanos fue uno de los intérpretes más emblemáticos en el contexto musical hispano-francés de principios del siglo XX. El pianista construyó una distinguida imagen pública que trasladó también a sus conciertos de música antigua, donde cada elemento era deliberado y coreografiado. En este artículo nos centraremos en la construcción del perfil público de Joaquín Nin, su gestualidad interpretativa y la puesta en escena de sus recitales, para contribuir a esclarecer su personalidad artística y el brillante uso que hizo de la esfera musical parisina para establecer rápidamente su carrera. Para ello, analizaremos la rica iconografía que se conserva del músico, la cual revela a un atildado pianista con un aura aristocrática que conservó durante toda su trayectoria. Acudiremos también a los testimonios hemerográficos de la época que aludieron a la elegancia del pianista en sus interpretaciones, los cuales nos servirán para complementar el perfil visual y artístico del personaje.

Palabras clave: Joaquín Nin Castellanos, siglo XX, biografía, Spain, Wanda Landowska

Abstract

Joaquín Nin Castellanos was one of the foremost performers in the Spanish-French musical environment of the beginning of the 20th century. The pianist created an exquisite public profile which was reflected in his concerts of early music, in which every element of his public appearances was deliberate and choreographed. In this study, we will focus on the creation of Joaquín Nin's public persona and performances in order to shed light on his artistic identity and the brilliant use he made of the Parisian cultural field to stablish rapidly his successful career. The iconography of Joaquín Nin testifies an elegant pianist with an aura of aristocratic mystique that he maintained throughout his career. We also examine the reviews in the musical press that reported in some detail his elegance in performing early music, which contribute to complement his visual and artistic self-representation.

Keywords: Joaquín Nin Castellanos, twentieth century, biography, Spain, Wanda Landowska

El objetivo de este artículo es ofrecer un análisis del perfil público y la gestualidad interpretativa del pianista Joaquín Nin, pues la cuidada imagen pública que ofreció de sí mismo se percibe igualmente en sus conciertos. Para llevarlo a cabo, trabajaremos principalmente con dos tipos de fuentes: en primer lugar, la rica iconografía, aún no estudiada con profundidad,¹ nos revela a un atildado pianista con un aura aristocrática que mantuvo durante toda su trayectoria; en segundo lugar,

¹ Hemos utilizado fuentes iconográficas conservadas en Tomás Rivera Library, University of California, Riverside (UCR) (caja 5, carpeta «Photographs & Images», nº 1), Biblioteca de la Fundación Juan March y Biblioteca de Catalunya. Otros archivos que contienen imágenes de Joaquín Nin son Archivo Manuel de Falla y el Museo Nacional de la Música de La Habana.

recurrirémos a los testimonios hemerográficos de la época que aludieron a su elegancia estilística en sus interpretaciones. El resultado fue la recreación de una figura pública fina y elegante, física y musicalmente hablando, donde cada elemento estaba cuidadosamente coreografiado.

Son escasos los estudios que abordan la imagen pública de Nin. Montserrat Bergadà, en su artículo de título más que sugerente «Joaquín Nin o el dandi erudito» de 2005, señala que «él mismo ofrecía la imagen de pianista humilde y cultivado que estaría al servicio del arte, sin más»,² a la que acompañó de un estilo pianístico acorde a su ideal de artista. Esta auto-representación visual y el aura de inspiración mística hacia los autores del pasado transformaron sus conciertos en una clase de rituales en los que se presentaba ante el público como uno de los intérpretes más elevados en el culto a los maestros antiguos, en una atmósfera de devoción y de respeto,³

Desde comienzos de su carrera, Nin construyó una imagen elegante y aristocrática de sí mismo, estrechamente vinculada a la visión de la música histórica que pretendía proyectar. Su amigo y compañero Joaquín Turina sintetizaba su personalidad en apenas unas líneas: «Tiene lo que vulgarmente se llama “don de gentes”. Atildadísimo, de una corrección exquisita, con sus lentes de oro y su empaque aristocrático, sabe dar a cada uno su oportuna respuesta, envuelta siempre en la más amable cortesía».⁴ Estas palabras, expresadas en 1928, resumen a la perfección su preocupación por un aspecto físico ilustre e impecable, que no varió en el transcurso de los años. La faceta pública tuvo un papel importante en su trayectoria artística, y la acompañó de un ritmo de vida acorde al estatus que exhibía: vestía lujosas camisas de seda, fumaba cigarros caros, vivía en barrios elegantes de París y conducía un lujoso coche americano.⁵ No obstante, este predominio del atractivo era una capa superficial del personaje con la que pretendía esconder una preocupación constante por la opinión pública, su sensibilidad hacia las críticas o su notable susceptibilidad. En los próximos párrafos veremos el retrato que Nin proyectó de sí mismo –en algunos aspectos, idealizado–, y su relación con la imagen que el público recibió y construyó del pianista.

Construyendo a Joaquín Nin

Con motivo de su primer recital en solitario en París a finales de 1904, *Le Courier Musical* publicó el primer texto dedicado a Nin, escrito por Michel-Dimitri Calvocoressi –crítico de

² Bergadà Armengol, Montserrat. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, pp. 35–36.

³ Para acercarse al perfil biográfico general de Joaquín Nin, consultar: Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. *Joaquín Nin Castellanos (1879–1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Departamento de Musicología. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

⁴ Turina, Joaquín. *El Debate*, Madrid, 23-IX-1928. El artículo se encuentra en: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A95143>> [consulta: 09-VI-2020].

⁵ Nin, Anaïs. *Diario I (1931–1934)*. Barcelona, Bruguera, 1984 (3ª ed.). Traducido por Enrique Hegewicz (Título original *The Diary of Anaïs Nin*. París, Le livre de poche, 1966). Véase en concreto la entrada de mayo de 1933, pp. 260–280.

producción extraordinaria y amigo cercano del pianista—. ⁶ Dicho texto fue acompañado del retrato de Nin en portada (figura 1), el cual sirvió de gran publicidad para el intérprete. ⁷ Tras una breve introducción al personaje, Calvocoressi lo describía con una voluntad y un instinto poco ordinarios, ya que lo mostraba como un investigador diligente que daba un paso más allá del repertorio de fácil acceso y recuperaba tesoros del pasado musical. Se trataba del lanzamiento de un perfil novedoso en el París de principios de siglo, pues la fusión de su labor interpretativa e intelectual ofrecía la creación de una imagen original y ambiciosa: la de un músico y pianista cultivado que trascendía el estudio de la técnica del instrumento, lo que añadía un elemento extra a su distinción. Esta doble faceta de intérprete-erudito era poco frecuente en la figura del instrumentista de la época, una imagen que compartió con su gran rival Wanda Landowska. Ambos convergieron en investigar y exponer públicamente lo que los compositores y tratadistas de épocas pasadas dijeron acerca de la interpretación y del periodo, y usaron esa información como base de una recreación imaginativa en la ejecución de las obras. Ahora bien, su principal diferencia radicaba en la revivificación del repertorio en instrumentos antiguos (o más bien en copias de ellos) o en el piano moderno, una cuestión organológica que también les separó visualmente hablando.



Figura 1: Joaquín Nin. *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p].

⁶ Calvocoressi ejerció de crítico en *Le Courrier Musical*, *La Revue Musicale*, *Le Guide Musical* y *L'Art Moderne*, entre otros. Abraham, Gerald. «M. D. Calvocoressi». *The Musical Times*, vol. 85, nº 1213, marzo 1944, pp. 83–85.

⁷ Calvocoressi, M[ichel]-D[imitri]. «J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, [s.p].

Calvocoressi modeló una nueva imagen de Nin diferente a la proporcionada en los primeros recitales de la Schola. Si hasta ese momento se había promocionado como un pianista entusiasta de la música antigua para teclado, ahora el crítico enfatizaba su excepcionalidad como intérprete de novedades del pasado musical en el instrumento moderno.⁸ Por un lado, atraía la atención sobre los programas de mano del pianista, donde explicaba las características estilísticas de los periodos originales y de los compositores. Por otro lado, proclamaba su técnica impecable y la elegancia de sus interpretaciones, y lo presentaba con una actitud objetiva al servicio de su causa artística: «permanecer al dócil servicio del artista creador».⁹ El crítico jugó con el imaginario popular: la especialización musical de Nin, el cariz cultivador de sus notas a programa y su consideración como «noble sirviente» de los grandes maestros¹⁰; en conjunto, perfilaba una personalidad cultivada acorde al aura aristocrática y de concentración premeditada que mostraba en su retrato. De este modo, el lector podía adivinar rápidamente la sobriedad que el pianista ofrecía en sus recitales y su traslación al tipo de música que interpretaba. La propia inclusión de la fotografía sería un indicativo de la importancia que Nin concedía a su imagen y de la trascendencia que se quiso dar a su presentación pública.

La correspondencia durante esos años revela que Nin jugó un papel esencial en la creación de su propia imagen comercial, que utilizó tanto para ilustrar artículos como de manera personal con sus allegados.¹¹ Según indicaba en el ámbito privado a su suegro Thorvald Culmell –su principal sostén económico durante sus primeros años en París–, su interés era hacerse «un nombre, y un nombre sólido, capaz de resistir los ataques de toda crítica y de toda escuela, y una vez conseguido esto entrar en la “gran circulación”». ¹² Su búsqueda de algo nuevo se concretó en su ciclo *Étude des formes musicales au piano depuis le XVI^e siècle jusqu’à nos jours* y acompañó sus actuaciones de una potente propaganda, tal y como se desprende de los programas,¹³ los carteles publicitarios¹⁴ y los numerosos anuncios en la prensa.¹⁵ Igualmente, no dudó en buscarse aliados, como la prolífica

⁸ Sobre la recepción de sus primeros recitales en el ámbito de la Schola Cantorum, ver: Nin, Joaquín. *Huit Années d’Action Musicale (1903–1911)*. Bruselas, Impr. Th. Lombaerts, 1911, pp. 13–14.

⁹ «[Son devoir est de] rester le docile serviteur de l’artiste créateur». Calvocoressi, M. «J. Joachim Nin...».

¹⁰ Para mayor información sobre el tópico de «noble sirviente» en París, consultar: Brooks, Jeanice. «Noble et Grande Servante de la Musique: Telling the Story of Nadia Boulanger’s Conducting Career». *The Journal of Musicology*, vol. 14, n° 1, invierno 1996, pp. 92–116.

¹¹ Postal de Joaquín Nin a Carles G. Vidiella. París, 2-VIII-1905. Biblioteca de Catalunya [sin signatura]. Anotación manuscrita: «A n’en Carles G. Vidiella, lo meu aymat mestre. Recort de gran reconaixença i veneració filial. J. J. Nin. París, II de Agost de MCMV». («A Carles G. Vidiella, mi querido maestro. Recorte de gran reconocimiento y veneración filial. J. J. Nin. París, II de Agosto de MCMV»).

¹² Carta de Joaquín Nin a Thorvald Culmell. Saint Cloud [París], 7-XI-1905. UCR (caja 11, n° 11).

¹³ *Ibid.* Nos consta que la tirada del programa del primer concierto de dicho ciclo fue de dos mil ejemplares, con un coste de 170 francos.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Véanse, por ejemplo, los anuncios de la primera sesión de su ciclo de las formas musicales: *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 11-XII-1904, p. 948; «Échos et Nouvelles Diverses». *Le Courrier Musical*, París, 15-XII-1904, p. 688; *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1904, [s.p.].

pluma de Calvocoressi. El hecho de que el crítico escribiese otras reseñas en las que abordaba cuestiones más detalladas acerca de su interpretación –como la problemática de la ornamentación en el piano o la idoneidad del instrumento en el que ejecutar música antigua¹⁶– nos revela que tenía una idea clara y premeditada del Nin que quería exponer en portada, pactada seguramente con el pianista.

Calvocoressi, amigo cercano de Ricardo Viñes, también reseñó sus conciertos históricos de 1905, y alabó la modestia del pianista catalán. Según el crítico, Viñes no publicitó sus audiciones con anuncios y «se abstuvo de proclamar, en comunicados convenientes, los éxitos obtenidos [...] He aquí una bonita lección a los aficionados al reclamo que nos invaden, y una actitud digna de un verdadero gran artista».¹⁷ No creemos que estas palabras encierren alguna alusión a Nin, puesto que Calvocoressi fue uno de los primeros impulsores de su figura, pero arrojan luz sobre el ambiente musical y sobre cómo cada artista se promocionaba utilizando sus propias vías. Por aquel entonces, Viñes ya era un célebre pianista, mientras que Nin tenía que hacerse un lugar en el escenario parisino. Si Calvocoressi era más afín al carácter de uno u otro poco importa, porque contó con ambos intérpretes para las ilustraciones musicales de sus conferencias a lo largo de la década¹⁸. Algunos críticos sí apuntaron el espíritu de propaganda de Nin, lo que plantea una contradicción, latente desde el principio, entre la imagen sobria y humilde que pretendía ofrecer y lo que realmente percibían algunos de forma externa.¹⁹

Un año después, tras el segundo recital de Nin, *Le Monde Musical* publicaba un nuevo retrato en primera página (figura 2), cuya similitud con la fotografía anterior es notable.²⁰ Nin aparecía de nuevo de perfil, una pose elegante que hemos identificado con su rival Landowska, y que a su vez los diferenciaba de otros intérpretes. En el texto promocional se le asociaba a otros reconocidos intérpretes españoles, como Manuel García, Pablo Sarasate o Pablo Casals, añadiendo a su

¹⁶ Calvocoressi, M[ichel]-D[imitri]. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-XII-1904, p. 994; *Id.* «La Musique à Paris». *L'Art Moderne*, Bruselas, 1-I-1905, p. 5; *Id.* «M. Joseph Joachim Nin». *La Revue Musicale*, París, 1-I-1905, p. 35; *Id.* «Le Concert de M. J. J. Nin». *La Revue Musicale*, París, 15-I-1905, pp. 70–71.

¹⁷ «Il ne la précéda point de retentissantes annonces, et s'abstint de faire proclamer, en de propices communiqués, les succès qu'il obtint [...]. Voilà une belle leçon donné aux amateurs de réclame qui nous envahissent, et une attitude digne d'un véritable, d'un grand artiste». Cit. en: Bergadà Armengol, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925: Contribution à l'Étude des Relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis doctoral. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais (Francia), Departamento de Musicología, 1997, vol. 2, p. 251. La reseña es la siguiente: Calvocoressi, M.-D. «Concerts Ricardo Viñes». *Le Courrier Musical*, París, 1-V-1905, pp. 277–278.

¹⁸ Conferencias-conciertos sobre «La musique à programme» ofrecidas en École des Hautes Études Sociales de París los días 4 y 18 de febrero de 1907. La primera sesión dedicada a los orígenes del género fue interpretada por Nin (Kuhnau, Bach y Couperin), y Viñes fue el intérprete de la segunda parte (Liszt, Debussy, Ravel, Séverac y Glazounov). Programa de mano. UCR (caja 8, nº 7). También, Calvocoressi contó con Nin para las ilustraciones musicales de sus conferencias-conciertos sobre los orígenes de la música de teclado, que tuvieron lugar en instituciones republicanas de París en 1906 y en la Université Nouvelle de Bruselas en 1907.

¹⁹ Doire, René. «Les Concerts de J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-I-1905, pp. 27–28.

²⁰ «Nos portraits. M. J.-J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, [p. 81].

personalidad musical un condimento cosmopolita y un linaje artístico como intérprete.²¹ En la misma línea que Calvocoressi, André Mangeot promocionaba su perfil como músico erudito y lo describía como un artista enfocado más en «extender y profundizar en el dominio musical, que en brillar a expensas de la música»,²² una descripción totalmente en consonancia con la apariencia mística y sobria de la imagen.



Figura 2: Joaquín Nin. *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, [s.p].

La publicación de los retratos de músicos en la prensa del momento era un hábito frecuente. *Le Monde Musical* y *Le Courrier Musical* iniciaban cada uno de sus números con un extracto biográfico de un artista o agrupación, que incluía una fotografía en primera página. Si acudimos a cualquiera de estas imágenes, la diferencia entre las imágenes de otros intérpretes y las de Nin es más que notoria. La primera pertenece al pianista Ossip Gabrilovich (figura 3), discípulo directo de Rubinstein y ganador del primer premio del Concurso Rubinstein en San Petersburgo en 1894, cuyo estatus quedaba avalado por sus numerosas giras por Europa y América.²³ En su retrato, aparece

²¹ *Ibid.* Consultar también: «M. J.-J. Nin». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, pp. 93–94.

²² «[...] d'élargir et de fouiller le domaine musical que de briller lui-même aux dépens de la musique». *Le Monde Musical*, París, 30-III-1906, [p. 81].

²³ Aldrich, Richard y Methuen-Campbell, James. «Ossip Gabrilovich». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 398–399.

como un intérprete virtuoso, vestido de manera solemne, de frente a la cámara, y con un porte encopetado en sintonía con el gran recibimiento que encontraba en sus visitas anuales a París.²⁴



Figura 3: Ossip Gabrilowitsch. *Le Monde Musical*, París, 30-I-1904, [s.p].

La imagen de Casella es más sencilla (figura 4), aparece sentado y mirando directamente a la cámara. En la reseña, se le presentaba como un joven talento, que había ganado recientemente el primer premio del concurso de composición musical de *Le Monde Musical*.²⁵ Así, a su reconocida trayectoria como intérprete, se le añadían los primeros pasos de una carrera prometedora como compositor. De ahí que la fotografía del músico desprendiese un aura más inocente y añorada que la de Gabrilovich, aunque la diferencia de edad entre ambos era tan solo de 5 años. No obstante, el hecho de que aparezca sentado añade una cierta majestuosidad a su retrato y a su grandeza como músico, dado que solo los reyes y monarcas, al menos en España, podían figurar ante el «trono».²⁶

²⁴ «Notre Portrait. Ossip Grabilowitsch». *Le Monde Musical*, París, 30-IV-1904, [p. 17].

²⁵ «Notre portrait. Alfredo». *Le Monde Musical*, París, 30-IV-1904, [p. 17].

²⁶ Chao Castro, David. «Imágenes de poder de los reyes Trastámara de Castilla: el rey y la representación de su *imago maiestatis* en la sigilografía, la numismática y la miniatura». *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*. <<https://journals.openedition.org/e-spania/15253>> [consulta: 01-VI-2020].

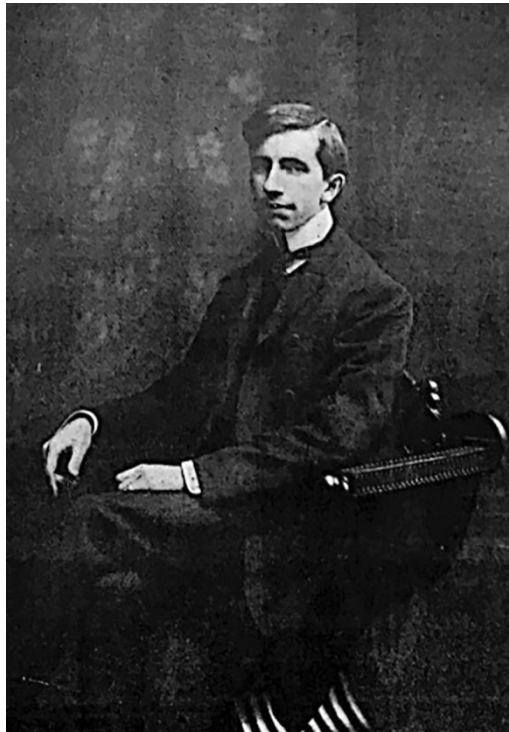


Figura 4: Alfredo Casella. *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1904, [s.p].

En cuanto a la valoración de Nin como pianista español, son escasas las referencias que fueron más allá de citar sus orígenes naturales, una premisa que demuestra su rápida integración en la cultura y sociedad parisinas. Pese a varias alusiones ocasionales, sus ejecuciones no fueron calificadas como raciales, apasionadas o primitivas, un cliché asociado con frecuencia a los intérpretes españoles en la escena musical francesa. Con motivo del recital de Granados en 1905, donde presentó su edición scarlattiana en París, Jean Huré sostenía que su virtuosismo era «audaz, elegante, siempre impecable, a veces endiabulado...».²⁷ Uno de los ejemplos más representativos es el violinista Sarasate, cuyas interpretaciones virtuosas hacían que el público aplaudiese con frenesí.²⁸ E incluso un menos célebre Josep Civil, de quien se subrayó que tocaba sus melodías «[i] tan expresivas y tan intensas!».²⁹

En el caso de Nin, el distanciamiento de lo «exótico» parte de las propias intenciones del pianista, pues se presentaba ante el público con una apariencia sobria y comedida, donde parecía controlar cualquier atisbo de desenfreno o arrebató que pudiera atribuirse a la idea del «primitivismo» español. *Le Courrier Musical* describía así su salida a escena en uno de sus conciertos:

²⁷ «[...] hardie, élégante, toujours impeccable, parfois endiablée...». Huré, Jean. «Salles Pleyel. Concert Granados-Crickboom». *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1905, p. 98.

²⁸ Woollett, Henry. *Le Courrier Musical*, París, 1-III-1906, pp. 181–182.

²⁹ «[...] si expressive et si intense!». Séverac, [Deodat de]. «Musique Catalane». *Le Monde Musical*, París, 15-V-1905, p. 124.

«acercándose con su distinguida calma, respondiendo con un saludo y una sonrisa discreta a los aplausos que celebraban su regreso».³⁰ En otras palabras, su premeditado estilo aristocrático, revestido de una preparación metódicamente racional y circunspecta, era la antítesis de lo «salvaje» y pasional de la raza latina.

Hubo ciertas alusiones a la «raza», aunque consideramos que no fueron más que un tópico que se filtró en algunos críticos de manera excepcional. Una de las referencias vino de la pluma del alemán Fritz Volbach, quien lo reconoció como «un pianista “de raza”, un “aristócrata”, en el sentido etimológico de la palabra».³¹ En su reseña, Volbach describía esa técnica moderada y elegante de Nin, que en ocasiones dejaba traslucir cierta «emoción penetrante» en sus interpretaciones. En esta misma línea situamos la reseña de Van den Borren, conocedor de la trayectoria del pianista, y tras escucharlo en Bruselas en 1912 indicaba: «Nin es un pianista de raza, incomparable en la evocación del perfume lejano y sutil de la antigua música. Su técnica, clara como el cristal, comunica una vida intensa a esas exquisitas floraciones del pasado».³² Ambos críticos nos dejan claro que, en las interpretaciones históricamente informadas de Nin, sobresalían ciertos rasgos efusivos dentro de su constante control y moderación idealizada, pero no parecen tener una relación directa con sus orígenes naturales. Esto evidencia además que su apuesta por un total distanciamiento emocional en la ejecución de la música antigua era totalmente inalcanzable.

Dejando al margen estas alusiones esporádicas, incidimos en que su valoración como pianista español no fue un tópico asociado a Nin, pues su apropiación como parte de la cultura francesa en 1908 invalidaba este tipo de clichés en su personalidad musical. Más bien, se trataba de un perfil en sintonía con la aristocracia y elegancia que se atribuían a la música francesa. De hecho, Nin fue identificado con los epítetos de «claridad» y «equilibrio», rasgos idiosincráticos de una Francia musical que encontraba su identidad nacional en la música barroca: «[Nin] se lleva de Francia su cualidad maestra: la claridad. A esta claridad de técnica y de expresión, que de ninguna manera excluye el encanto ni una cierta emoción contenida, sin duda alguna debe corresponderse a una claridad de espíritu francés».³³

Como citamos anteriormente, la construcción de la doble faceta de Nin como intérprete-erudito fue paralela a la de la clavecinista Wanda Landowska. En el artículo «Creating Madame Landowska», Fauser señala que la joven intérprete había aparecido con anterioridad en las revistas

³⁰ «Puis, s’approchant avec son calme distingué, répondant par un salut et un sourire discrets aux applaudissements qui fêtaient son retour». M. «Nantes». *Le Courrier Musical*, París, 15-VI-1907, p. 399.

³¹ «[...] un pianiste “de race”, un “aristocrate”, au sens étymologique du mot». F. V. [Fritz Volbach] «Les Concerts J. Joachim Nin». *Le Courrier Musical*, París, 1-IV-1906, pp. 255–256.

³² Van den Borren, Charles. *L’Art Moderne*, Bruselas, 1912. Cit. en: Nin, Joaquín. *Joaquín Nin. Reseña biográfica y algunas opiniones sobre sus actuaciones artísticas*. [s.l.], L. Paton, 1922, pp. 7–8. Biblioteca Nacional de Francia. Sede Richelieu. Fondos Montpensier; Biblioteca de Catalunya. Fondo Higinio Anglés. Sign.: Anglès 78 (A-Z)-8° C2/6.

³³ «[Nin] emporte de la France sa qualité maîtresse: la clarté. A cette clarté de jeu et d’expression, qui n’exclut nullement chez lui le charme, ni même une certaine émotion contenue, doit correspondre sans aucun doute une clarté d’esprit toute française». *L’Action Française*, París, 17-VI-1908. Cit. en: Nin, J. *Huit Années d’Action Musicale...*, p. 32.

francesas *Femina* en 1902 y en *Musica* en 1903 (figura 5).³⁴ De la ilustración se desprende esa pose de perfil y un sentido de reverencia mística hacia los autores del pasado, que también percibimos en los retratos de nuestro protagonista. No dudamos que Nin habría reparado en las imágenes publicadas de Landowska, pues el parecido entre sendas fotografías en absoluto parece fruto de la casualidad. De hecho, ambos fueron compañeros en la Schola Cantorum en 1902-1903,³⁵ y Nin siguió a la clavecinista desde sus primeras apariciones al piano en la institución.³⁶ Este ambiente común, junto al paralelismo de dos carreras musicales consagradas al mismo objetivo, nos permiten insinuar que estuvo al tanto de las publicaciones de Landowska.



Figura 5: Wanda Landowska. *Musica*, París, 1903, [s.p.].

Según Fauser, el empresario y editor Gabriel Astruc, con quien Landowska firmó un contrato en 1904,³⁷ explotó la imagen de feminidad, elegancia y mística aristocrática de la clavecinista, con

³⁴ Fauser, Annegret. «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, pp. 1–23.

³⁵ Nectoux, Jean-Michel. «Paris 1900, un Panorama Musical». *Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne*. Arles, Actes Sud; París, Cité de la musique, 1911, pp. 19–31.

³⁶ Nin, Joaquín. «A Propos du Festival Bach à Eisenbach». *Le Revue Musicale*, París, 15-XII-1911, pp. 100–102.

³⁷ En 1904, Wanda Landowska firmó un contrato por un periodo de cinco años con la agencia de conciertos Société Musicale, dirigida por Gabriel Astruc. Para las condiciones de dicho contrato, consultar: Chimènes, Myriam. *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la III^e République*. París, Fayard, 2004, p. 396.

objeto de enfatizar su carácter excepcional como intérprete de rarezas musicales antiguas –al igual que Nin–, pero en instrumentos poco frecuentes (clave y pianoforte, además del piano).³⁸ Simultáneamente a la primera portada y texto de Calvocoressi sobre Nin a principios de 1905, el crítico de arte Robert Brussel publicó el artículo «Wanda Landowska, ou la renaissance du clavecin» en la revista *Musica* –editada por Astruc por aquel entonces–, con motivo de sus dos recitales en la Salle Pleyel de París en febrero de 1905 (figura 6).³⁹ En él, Brussel potenció la imagen física de Landowska como icono de elegancia y gracia, su erudición musical, su consideración al servicio de los grandes maestros y el repertorio especial de sus programas, que acompañaba con comentarios orales antes de interpretar las piezas.⁴⁰ En pocas palabras, Brussel reivindicaba a Landowska como la intérprete ideal de la música antigua, mientras que Calvocoressi promocionaba simultáneamente a Nin en el piano. Así pues, sus diferentes envites en torno a un mismo denominador, la búsqueda de la «autenticidad» en la interpretación histórica, aparecían claramente vinculados y enfrentados pública e iconográficamente prácticamente desde sus primeras apariciones.



Figura 6: Wanda Landowska. *Musica*, París, 1905.

En 1906, el anterior texto citado de Nin en *Le Monde Musical* coincidió con una nueva publicación sobre Landowska.⁴¹ Si en el caso de Nin se habían enfatizado sus orígenes españoles, ahora se subrayaban también las raíces polacas de la clavecinista, de manera que sus correspondientes perfiles artísticos también compartían un factor cosmopolita. Landowska era presentada como una «superviviente» de los siglos XVII y XVIII, una frase inicial que apoyaba la

³⁸ Fauser, A. «Creating Madame Landowska...», p. 13.

³⁹ Brussel, Robert. «Wanda Landowska ou la Renaissance du Clavecin». *Musica*, París, 4, 1905, pp. 7–8.

⁴⁰ Fauser, A. «Creating Madame Landowska...», p. 17.

⁴¹ «Nos Portraits. M^{me} W. Landowska, M^{lle} Luquiens, M. Henri Sailler». *Le Monde Musical*, París, 28-II-1906, [p. 49].

imagen de la intérprete en un moderno clave Pleyel, y se publicitaba su artículo «Sur l'interprétation d'œuvres de J. S. Bach»,⁴² en el que rechazaba las interpretaciones históricas al piano. Bastaba por tanto un simple vistazo a la fotografía para que el lector distinguiese fácilmente el rol de Landowska en la recuperación del instrumento, en paralelo a la labor divulgativa de Nin al piano. En síntesis, tanto Landowska (a través de Astruc) como Nin (de manera independiente, pero con sus apoyos) quedaron asociados a una tipología compartida de intérpretes eruditos, a través de la comercialización de sus perfiles públicos en distintos medios y con diferentes aliados. Sin embargo, Nin no tuvo que afrontar cuestiones de género y las referencias a su vestimenta están ausentes, a diferencia de las mujeres intérpretes como las hermanas Nadia y Lili Boulanger o Wanda Landowska.⁴³

En 1909, los retratos de Nin y de Landowska volvieron a encontrarse, esta vez compartiendo la primera página de la revista *Comœdia*.⁴⁴ La clavecinista aparecía fotografiada con Leon Tolstói (figura 7), cuya estampa había sido publicada previamente en la portada de la revista *Musica* en 1908.⁴⁵ De acuerdo con Fauser, el reconocimiento de Landowska en el medio le permitió desempeñar el papel femenino de musa, y era la misma clavecinista la que reforzaba su propia imagen de artista vestal a través de su apariencia física y comportamiento público.⁴⁶ Como podemos observar, Landowska mira directamente a la cámara, lo que nos permite subrayar una confianza y una evolución de su propia conciencia publicitaria.



Figura 7: Leon Tolstói y Wanda Landowska.. *Comœdia*, París, 26-X-1909, p. 1.

⁴² Landowska, Wanda. «Sur l'Interprétation des Œuvres de J. S. Bach». *Mercure de France*, París, 15-XI-1905, pp. 214–230.

⁴³ Acerca de las estrategias empleadas por las mujeres artistas para su reconocimiento en la esfera pública del París de final de siglo, consultar: Fauser, Annegret. «“La Guerre en Dentelles”: Women and the “Prix de Rome” in French Cultural Politics». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, n° 1, primavera 1998, pp. 83–129; Ellis, Katharine. «Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, n° 2–3, 1997, pp. 353–385.

⁴⁴ «Le Pianiste Joachim Nin». *Comœdia*, París, 26-X-1909, p. 1.

⁴⁵ «Tolstoï Musicien». *Musica*, París, junio 1908, p. 95.

⁴⁶ Fauser, A. «Creating Madame Landowska...», pp. 18–19.

Por su parte, el estatus alcanzado por Nin en la escena parisina a partir de 1908 también parece reflejarse en su imagen. Al margen del énfasis en su pose aristocrática, su posición quizás resulta menos sobria y rígida al aparecer ligeramente ladeado (figura 8). El crítico nos lo confirma: Nin había logrado un lugar reconocido en el escenario musical tanto por su erudición⁴⁷ como por su elegante estilo interpretativo, además de por su nueva faceta como escritor musical con la publicación de su opúsculo *Pour l'Art*.⁴⁸ Prueba del alcance de su nombre es el gran grueso de críticas que reseñaron tanto su partida a La Habana a finales de 1909, como también las acciones detalladas que allí pretendía desarrollar.⁴⁹



Figura 8: J. Joaquín Nin. *Comœdia*, París, 26-X-1909, p. 1.

A modo de ejemplo, relatamos la actividad de Nin en 1912, recogida por *Le Guide Musical*: primero, el concierto ofrecido el 31 de enero, en cuyo programa introdujo públicamente en Europa la reivindicación de Scarlatti para España⁵⁰; segundo, el lanzamiento en marzo de su segundo

⁴⁷ Nin fue el primero en ejecutar las piezas *La sensible* y *La zaiide* de Royer y *La victoire* de Duphly, atribuidas erróneamente a Rameau. 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, nº 1, enero-junio 2016, p. 183; Añadimos que Nin devolvió a Couperin la paternidad del rondó *Les Bergeries*, largamente atribuido a J. S. Bach. G. D. *Le Monde Musical*, París, 30-VI-1908, p. 190.

⁴⁸ *Comœdia*, París, 26-X-1909, pp. 1–2.

⁴⁹ Por ejemplo, véase: *Comœdia*, París, 26-X-1909, pp. 1-2; Jean-Aubry, Georges. «J. Joachim Nin». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7-XI-1909, pp. 677–678.

⁵⁰ *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7-I-1912, p. 14; 14-I-1912, p. 35; 21-I-1912, p. 57; 28-I-1912, p. 78; 4-II-1912, pp. 95–96.

opúsculo, *Idées et Commentaires*,⁵¹ como también la inclusión de fragmentos⁵²; tercero, el anuncio de la composición de un mimodrama, cuyo estreno estaba previsto en Cuba⁵³; por último, finalizaba el año con varias sesiones dedicadas al pasado musical italiano.⁵⁴ Así, en un mismo año, Nin era referenciado como un músico polivalente: intérprete, musicógrafo, compositor e investigador; un perfil más que completo con el que se separaba del pianista «usual».

Una vez que la elegancia y aristocracia llegaron a ser puntos de referencia habituales, Nin fue modelando gradualmente la apariencia física con la que se exhibía en los medios, con un retrato menos sobrio pero también con una menor frecuencia. Esta dosis de relajación resulta natural, pues sus aspiraciones a la fama durante la segunda década de siglo resultaron menos desafiantes, una vez satisfechos sus objetivos de entrar en la «gran circulación». Las imágenes de Nin durante los años 20 y 30 resultan más que reveladoras (figuras 9 y 10), pues confirman esa evolución de la personalidad musical del pianista, cuyo reconocimiento se reflejó en cómo se mostraba ante el público.



Figura 9: Joachim Nin. *Le Courrier Musical*, París, agosto-septiembre 1920, [s.p.].

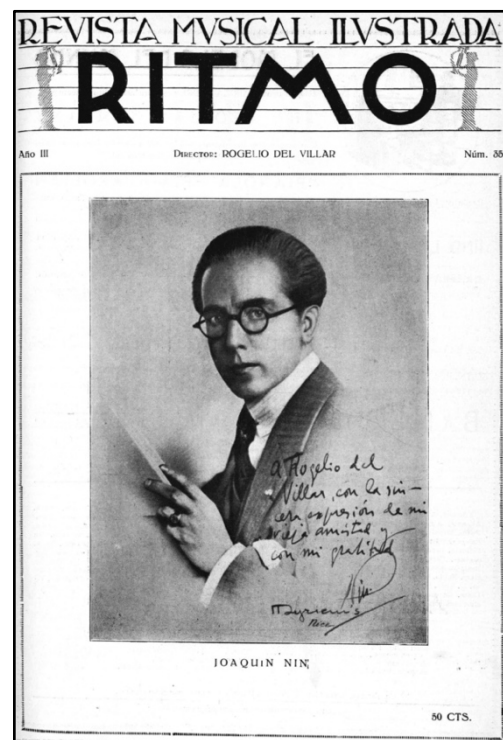


Figura 10: Joaquín Nin. *Ritmo*, Madrid, Madrid, 1-VII-1931, [s.p.].

⁵¹ Nin, Joaquín. *Idées et Commentaires*. París, Fischbacher, 1912.

⁵² *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 25-II-1912, p. 159; M. de R. [May de Rudder]. «Bibliographie. Joachim Nin. *Idées et Commentaires*». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7 y 14-VII-1912, p. 466.

⁵³ *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 4 y 11-VIII-1912, p. 502.

⁵⁴ M. de R. [May de Rudder]. «Bruxelles. Cercle Artistique». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 27-XI-1912, pp. 676–677; *Id. «Bruxelles. Société Internationale de Musique»*. *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 15-XII-1912, p. 758.

Sin abandonar su porte clásico y elegante, su imagen parece más afín a la de un intérprete virtuoso que al perfil de músico sabio y erudito que había construido a lo largo de las dos primeras décadas.

Gestualidad y puesta en escena

La elegancia y corrección exquisita que desprenden las fuentes iconográficas se reflejaron también en las interpretaciones de Nin. Esta nos permite establecer una estrecha relación entre la estilización visual del personaje y su gestualidad interpretativa, acorde a su concepción de la música antigua como sinónimo de «seriedad, serenidad, buen gusto y elegancia».⁵⁵ Una de las imágenes más célebres acerca de su manera de ejecutar fue proporcionada por su amigo y colaborador Jean-Aubry en 1909, quien rememoró en distintas ocasiones el retrato del pianista en sus interpretaciones:

Su cara marmórea no revela nada exterior, ningún gesto excesivo para atraer materialmente la satisfacción del oyente; todo es concentración interna. Detrás de esta máscara inmóvil, se siente vibrar todo el respeto y la pasión del intérprete que se esfuerza en revelar, auténtica, sensible y bella [,] la página legada por el genio. Es suficiente ver a Joaquín Nin en el piano para entender su rol y la grandeza de su deber.⁵⁶

Como se desprende del fragmento, Jean-Aubry describía una actitud neutral y objetiva del intérprete, quien se escondía detrás de la música y la dejaba hablar por sí misma. Se trataba de una disociación en toda regla del personaje, pues el citado distanciamiento del ambiente emocional, a través de una aparente frialdad física del músico, nada tenía que ver con su manera «sensible y bella» de expresar el discurso musical. Como el mismo Nin señaló en su opúsculo *Pour l'Art*: «Para un verdadero artista la interpretación de una obra *realmente musical* exige una preparación espiritual, un estado anímico en el que concentra, exaltada, toda su sensibilidad y toda su emoción».⁵⁷ Claramente, lo que Nin proponía era una actitud diferente frente a la interpretación, en contraste con la figura del virtuoso del siglo XIX y su teatralidad, principal organismo contra el que embestía.

Esta animadversión a la «interpretación» (en su sentido más subjetivo) conllevaba un rechazo al susodicho virtuosismo e intervencionismo de cualquier tipo, tal y como se ha vinculado

⁵⁵ Carta de Joaquín Nin a Joan Manén. [Bruselas, 1913]. Biblioteca de Catalunya. Sección de música. Fondo Joan Manén. Sign.: M 7077/83.

⁵⁶ «Son visage marmoréen ne révèle rien d'extérieur, nul geste excessif pour attirer matériellement la satisfaction de l'auditeur; tout est concentré intérieurement. Derrière ce masque immobile on sent vibrer tout le respect et la passion de l'interprète qui s'efforce à révéler, authentique, sensible et belle[,] la page léguée par le génie. Il suffit de voir Joachim Nin au piano pour saisir comment il comprend son rôle et la grandeur de son devoir». Jean-Aubry, G[eorges]. «J. Joachim Nin». *Le Guide Musical*, Bruselas-París, 7-XI-1909, p. 677; *Id.* «J. Joaquim Nin». *Revista musical catalana*, Barcelona, enero 1910, p. 13.

⁵⁷ Nin, Joaquín. *Pro Arte e Ideas y Comentarios*. Barcelona, Dirosa, 1974 (1ª ed. especial), p. 32. (Título del original francés: *Pour l'Art*. París, Ervann, 1909). La cursiva pertenece a Nin.

a menudo con el neoclasicismo stravinskiano.⁵⁸ El resultado era una construcción de un perfil modesto, leal y desinteresado del pianista, caracterizado por una actitud de sobriedad y de respeto hacia las «supuestas» intenciones del compositor y hacia la música interpretada (figura 11). Su apuesta particular demuestra que los retornos al pasado musical se realizaban a través del prisma subjetivo del que lo estudiaba, y en su propuesta los criterios románticos no tenían cabida.⁵⁹



Figura 11: Joaquín Nin. UCR, Tomás Rivera Library, Special Collections & Archives, coll. 076.

Desde sus primeras apariciones públicas los críticos alabaron la sobriedad, la precisión y la claridad de sus interpretaciones. Uno de los adjetivos más recurrentes en las reseñas de sus recitales fue la elegancia de su estilo pianístico, lo que avala el triunfo de la imagen aristocrática que Nin quiso proyectar desde sus comienzos. Por una parte, su proposición partía del empleo de una técnica digital sencilla y precisa con la que obtendría un sonido sutil y refinado, en sintonía con la elegancia del personaje. Por otra parte, la conducción de su discurso musical se hallaba ligada a las reglas que regían el lenguaje hablado, y se materializaba en un fraseo melódico caracterizado por una expresión fina y contenida. En este sentido, son especialmente ilustrativas las palabras de Jean-Aubry en 1939, cuando recreó el momento en que conoció al pianista durante la primera década de siglo:

En el descenso del tren, encontré a Caplet acompañado de un joven de porte elegante y de aspecto distinguido, y cuya raza española era visible aunque, tras unos instantes, pude percibir que hablaba francés con una precisión, una corrección y un acento que muchos de nuestros compatriotas podrían haber envidiado.⁶⁰

⁵⁸ Lawson, Colin y Stowell, Robin. «The Continuing Debate». *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 10.

⁵⁹ «Historicismo». *Diccionario de ciencias históricas*. André Burguière y E. Ripoll Perelló (eds.). Madrid, Akal, 1991, p. 342.

⁶⁰ «A la descente du train, je trouvai Caplet accompagné d'un jeune homme de tournure élégante et d'allure distinguée, et dont la race espagnole était visible, quoique quelques instants après, je pus m'apercevoir qu'il parlait le français avec une précision, une correction, et un accent que beaucoup de nos compatriotes eussent pu lui envier». Jean-Aubry, Georges.

Si establecemos una conexión entre la oratoria refinada del pianista, tal y como la describe Jean-Aubry, y su homólogo musical, aventuramos una interpretación musical elegante y distinguida en consonancia con su cuidado aspecto físico. El diario de Santander *El Pueblo Cántabro* celebraba en 1918: «Joaquín Nin es un aristócrata del arte; más que para el público, parece que toca para sí mismo; por eso es más sincero, por eso no busca efectismos, que serían como querer engañarse a sí mismo».⁶¹ Esta crítica nos revela que la gestualidad contenida del pianista –independientemente del incremento del sonido y de la técnica muscular a partir de 1908–,⁶² aparentemente no varió a lo largo de los años. No obstante, la imagen en conjunto no es fruto de la espontaneidad, sino más bien la aplicación de un esquema auto-representativo cuidadosamente deliberado y llevado a la práctica en todas sus facetas: elegancia al vestir, gracia al hablar y refinamiento al interpretar, que sin duda alguna singularizan al personaje. En cambio, como señalaba Turina, su actitud era bien diferente en el ámbito cercano: «cuando Nin deja el piano o la pluma presenta su otra cara, es decir, su habitual carácter simpático, jovial y decididamente opuesto a la disciplina que él mismo se impone cuando se sienta al piano».⁶³

Las cualidades modernas de su forma de ejecutar (sobriedad, simplicidad, claridad y precisión) y su intencionada contención no siempre fueron bien acogidas entre los críticos de su tiempo, quienes hablaron en ocasiones de una frialdad en la interpretación –en contraste con las interpretaciones amaneradas y efusivas que se difundían también de la música antigua– o de la severidad crítica del personaje. La *Revista musical* de Bilbao se hacía eco de acaloradas discusiones en torno a su primer concierto en Oviedo en 1912, pues como el crítico señalaba «no es de extrañar que el nuevo régimen de Arte, severamente austero, con las austeridades del cenobita que huye del brillo personal, encuentre obstinada resistencia en quienes tienen habituado el paladar a las fáciles golosinas del virtuosismo como fin».⁶⁴ En *Comœdia* se le llegó a apodarar el «Calvino de la música», principalmente por ese dogmatismo que censuraba cualquier tipo de intervención personal⁶⁵. Ambas críticas dejan constancia de la fría acogida de la contención del pianista tanto en ambientes poco acostumbrados a interpretaciones despojadas de gesticulaciones y apasionamientos como en otros escenarios familiarizados con su propuesta, pero que en la práctica defendían la libertad de los intérpretes. Independientemente de que fuese una postura idealizada en ciertos aspectos, consideramos positivo y valiente que fuera pionero en la imposición de una

«Joaquín Nin». Discurso realizado en febrero de 1939, con motivo del recital nº 1000 de Joaquín Nin, antes de abandonar definitivamente Europa. UCR (caja 7, carpeta «Important Biographical Material», nº 8, p. 1).

⁶¹ S. de la E. *El Pueblo Cántabro*, Santander, 1-IX-1918. Cit. en: *Joaquín Nin y sus últimas actuaciones artísticas en Madrid, Santander y San Sebastián*. [s.l.], [s.n.], [s.a.], pp. 13-14. Biblioteca Nacional de Francia. Sede Richelieu. Fondos Montpensier.

⁶² Valverde Flores, Tamara. *Joaquín Nin Castellanos (1879–1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto hispano-francés*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020. Véanse en concreto los capítulos 7 y 9.

⁶³ Turina, Joaquín. *Revista musical*, Bilbao, junio 1911, p. 152.

⁶⁴ X. «Movimiento musical en España y el extranjero. Oviedo». *Revista musical*, Bilbao, junio 1912, p. 153.

⁶⁵ Delarue-Mardrus, Lucie. «Pur et Dur: Joachim Nin». *Comœdia*, París, 7-III-1920, p. 1.

nueva manera de interpretar; una manera, además, alejada de la teatralidad, por lo que costó llegar a ciertas audiencias.

Desde sus comienzos en Barcelona, Nin demostró predilección por los pianos Steinway⁶⁶, cuyas calidades extraordinarias, acabados refinados y sus costes elevados eran reconocidos internacionalmente.⁶⁷ Conocemos que Nin adquirió su primer piano Steinway como instrumento de estudio tras su llegada a París en 1902 –evidencia de un alto poder adquisitivo, sorprendente para un músico al comienzo de su carrera–, del que llegó a opinar que dicho instrumento «era un sueño».⁶⁸ Estimamos que valoraba mejor las cualidades del sonido y de la pulsación, pero añadimos también la exquisitez de sus remates (figura 12). La preferencia por esta marca de instrumentos podría haber condicionado su predilección por la Salle Æolian y la Salle des Agriculteurs de París, como veremos a continuación, pues ambas contaban con un piano Steinway para su uso en el escenario. Al margen de la seguridad que da a cualquier pianista el hecho de conocer el mecanismo y respuesta del instrumento en la escena, la elegancia de dichos pianos añadía un extra al empaque aristocrático que Nin proyectaba en su imagen pública.



Figura 12: Primer piano de cola de Joaquín Nin. UCR, Special Collections & Archives, coll. 076.

⁶⁶ La primera interpretación pública de Joaquín Nin en un piano Steinway fue en el Ateneo Barcelonés el 3 de mayo de 1897, su primer recital en solitario. Piano gran cola cedido por la Casa Navas. Programa de mano. UCR (caja 8, nº 1).

⁶⁷ Brugarolas Bonet, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercialización*. Tesis doctoral. Director: Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona, Universitat de Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea, 2015, p. 109; Para mayor información acerca de los pianos Steinway, consultar: <<https://eu.steinway.com/es/una-leyenda>> [consulta: 11-VI-2020].

⁶⁸ Carta de Joaquín Nin a Eduardo López-Chávarri. París, 27-VI-1902. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, vol. 2, p. 19.

Nos consta que Nin interpretaba la música antigua con la tapa del piano totalmente abierta. El propio pianista justificaba su empleo con objeto de potenciar las capacidades tímbricas y sonoras del instrumento,⁶⁹ aunque luego disminuía su sonoridad con recursos técnicos. En realidad, podemos encontrar una cierta similitud con las interpretaciones de Landowska en su clave Pleyel, el cual también poseía una sonoridad más potente que la del instrumento original, más aún con su tapa abierta.⁷⁰ Independientemente de las cualidades sonoras del instrumento –y de las posibles contradicciones– es cierto que la apertura total de la tapa armónica concede al intérprete una estampa visual más solemne y efectista.

El gusto de Nin por el detalle se reflejó también en todo lo que rodeaba el concierto, pues demostró una atención minuciosa por cualquier aspecto externo del recital: el escenario de las salas, la opinión de los críticos, los precios de las localidades e incluso el comportamiento de los asistentes. Respecto a las salas de concierto, Nin describió la Salle Æolian como el espacio «ideal» para sus recitales.⁷¹ Era una sala recién inaugurada en 1902 y dirigida por Fermín Toledo, de ubicación céntrica (32, Avenue de l'Opéra). Respecto a su interior, poseía un piano de cola de la casa Steinway y estaba dotada de unas 500 plazas repartidas en dos plantas, asientos cómodos, decoración sofisticada y pequeñas lámparas que iluminaban la totalidad de la estancia.⁷² Se trataba de un espacio moderno y elegante, cuya localización y medios proporcionaban al intérprete y al público una infraestructura interior selecta y atractiva, propicia para la celebración del ritual que Nin ofrecía.⁷³ No es fortuito que proyectase su *Étude des formas musicales au piano* en dicha sala y, tras su transformación en espacio de exposiciones de la compañía propietaria, en la sala Berlioz (figura 13), también «céntrica y de excelente acústica» según su testimonio.⁷⁴

⁶⁹ Nin, J. *Huit Années d'Action Musicale...*, p. 55.

⁷⁰ Elste, Martin. «Le Renouveau du Clavecin en Europe et aux Etats-Units». *Wanda Landowska et la Renaissance...*, pp. 129–139.

⁷¹ Nin, J. «Diverses Observacions sobre Dos Grans... (I)», p. 240.

⁷² «La Salle Æolian». *Le Monde Musical*, París, 30-IX-1902, pp. 292–293.

⁷³ Joaquín Turina también señalaba que era la sala «más bonita de las existentes en París». Carta de Joaquín Turina a Obdulia Garzón. París, 14-I-1907. Fundación Juan March. Carpeta de correspondencia. <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A30148>> [consulta: 11-VI-2020].

⁷⁴ *Ibid.*

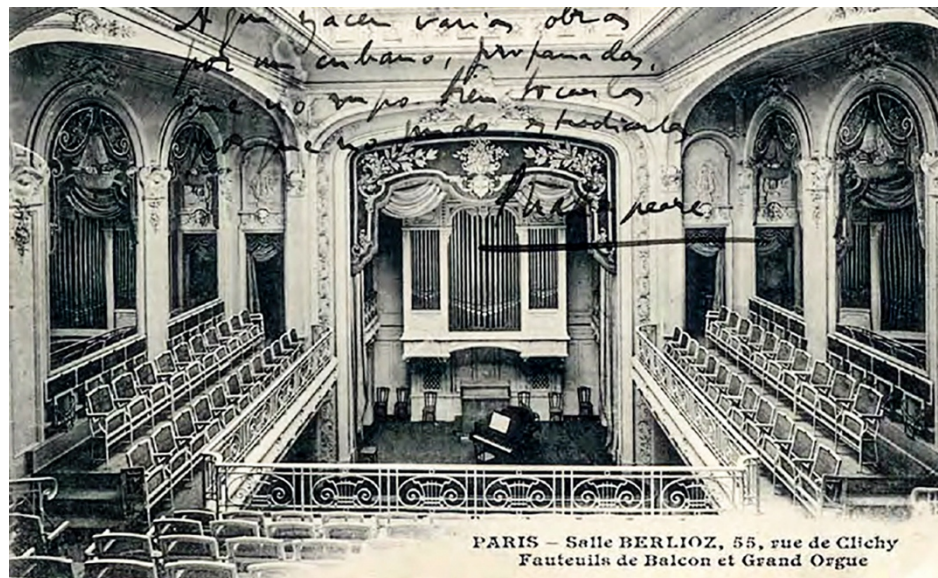


Figura 13: Salle Berlioz de París (55, rue de Clichy).⁷⁵

El hecho de que Nin tildase la sala de la Schola Cantorum de «incómoda» y «apartada del centro» constata que seleccionaba metódicamente los espacios más apropiados para atraer a la audiencia y a los críticos.⁷⁶ En realidad, no estaba tan alejado de lo que pensaban algunos críticos, pues Louis Vuillemin y tantos otros manifestaron también la lejanía de dicho centro en sus reseñas.⁷⁷ Nin incluso ofertaba importantes descuentos a los alumnos de dicha institución en el precio de sus localidades, que hacían más asequibles sus recitales.⁷⁸ Estas cuestiones revelan por tanto una conciencia no solo por el contenido musical que ofrecía en sus conciertos, sino también por la opinión pública y el papel que esta desempeñaba en su recepción.

De su experiencia en Berlín durante 1908 y 1909, Nin llegó a alabar la organización interna de los locales en dicha ciudad, tales como el cierre de las puertas durante la ejecución de las obras o la obligación de depositar los complementos en el ropero para evitar cualquier ruido: «En París ([si] no fuese más que en París); cuántas veces la caída de un bastón o de un sombrero interrumpe,

⁷⁵ Postal de Joaquín Nin a Joaquín Turina. París, 1908. Anotación manuscrita: «Aquí yacen varias obras por un cubano, profanadas, que no supo bien tocarlas porque no pudo estudiarlas». E-Mjm. Carpeta de correspondencia. <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A30148>> [consulta: 21-VI-2019].

⁷⁶ Nin, J. «Diverses Observacions sobre Dos Grans... (I)», p. 240.

⁷⁷ Son numerosos los críticos que aludieron a la lejanía del centro. Consultar, por ejemplo: Vuillemin, L[ouis]. «La Semaine Musicale». *Comœdia*, París, 29-V-1911, p. 3; *Le Monde Musical*, París, 15-IV-1904, p. 130; Duval, Raymond. *Le Courrier Musical*, París, 15-V-1904, p. 335.

⁷⁸ «Concerts à Paris. Salle Æolian». *Les Tablettes de la Schola*, París, 15-XII-1904.

abruptamente, la paz del templo!». ⁷⁹ Como cabía esperar, estas prácticas, aprehendidas como testigo visual durante su estancia en Alemania, fueron trasladadas a sus recitales. En el programa de mano del concierto ofrecido en Oviedo el 12 de febrero de 1912 (figura 14), podemos observar en el reverso una serie de «sugerencias» a los asistentes, tales como la restricción de la entrada durante las obras o la ocupación de un único asiento por persona. ⁸⁰ Además, es de especial importancia la advertencia n° 2, en la que incide en esa búsqueda del silencio para crear el ambiente místico que deseaba. Como citamos anteriormente, la *Revista musical* aludió al «nuevo régimen de Arte, severamente austero» del pianista, un aspecto que no era únicamente en el plano interpretativo. ⁸¹

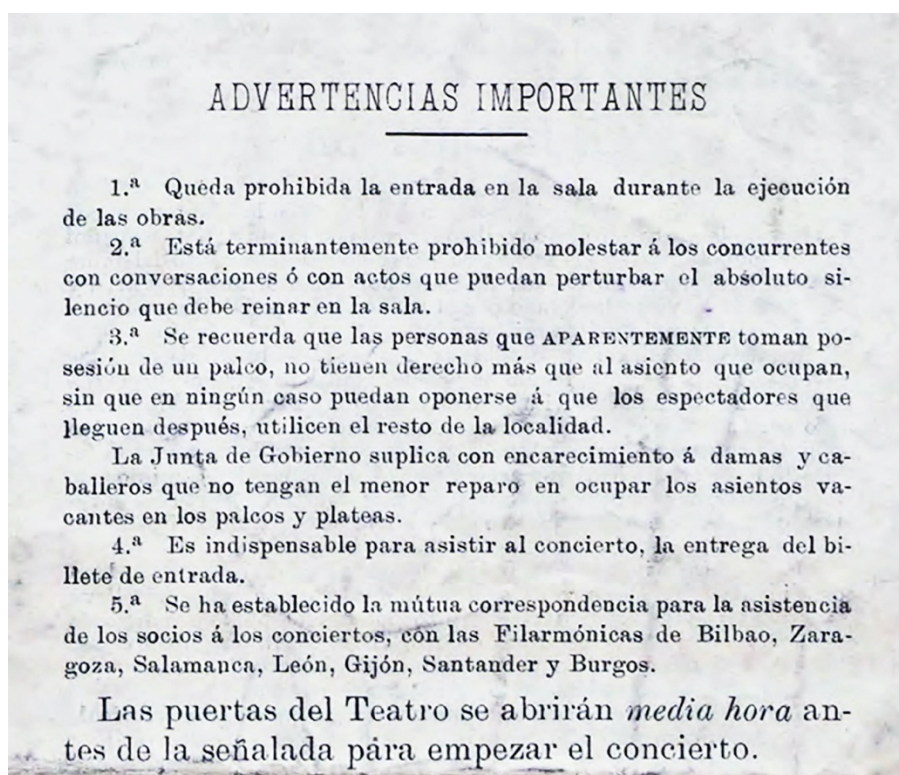


Figura 14: Programa de mano. Concierto 12-II-1912, Oviedo. Biblioteca de Catalunya.

⁷⁹ «A París (no fos més qu'à París!) quantes vegades la cayguda d'un bastó o d'un capell interromp, abruptament, la pau del temple!». Nin, J. «Diverses Observacions sobre Dos Grans... (I)», p. 241.

⁸⁰ Programa de mano del concierto ofrecido por Joaquín Nin y el violinista Joaquín Blanco-Recio en el Teatro Campoamor de Oviedo el 12 de febrero de 1912. Biblioteca de Catalunya. «Correspondencia y anotaciones de Eduardo Martínez Torner y un programa de concierto». Sign.: ATN/APC/003/01.

⁸¹ Ver nota al pie 61.

Conclusiones

Joaquín Nin construyó una imagen pública elegante y aristocrática directamente proporcional a su visión del ideal de artista y al concepto de devoción y respeto a la música antigua que pretendía proyectar. Las fuentes iconográficas nos muestran la recreación de un perfil elitista y refinado, que visualmente reforzaba con una faceta novedosa como intérprete-intelectual. La propia inclusión de las fotografías en la prensa determina la importancia que Nin concedió a su imagen y la trascendencia que quiso dar a su presentación pública, como también la implicación del personaje en la construcción de su propia imagen comercial. Sus retratos públicos lo diferenciaban de otros músicos de la época, quienes ya contaban con un prestigio en el panorama musical, bien como intérpretes, bien como músicos que ampliaban sus metas a futuros compositores. No obstante, sus primeras imágenes presentan un significativo paralelismo iconográfico con su principal rival, Wanda Landowska, con quien compartió una especialización musical muy definida. Sus respectivos perfiles –construidos en torno a un mismo objetivo, la recuperación del pasado musical–, aparecieron comercialmente enfrentados desde inicios de sus carreras y ganaron un gran reconocimiento en paralelo en el medio musical, gracias a sus estratégicos apoyos. Nin destacó por la elección de un repertorio poco común, una acción compartida por otros intérpretes, pero también por el brillante uso que tanto él como sus seguidores hicieron del entorno musical parisino para establecer su amplia y exitosa carrera en apenas unos años.

Esta auto-representación del personaje, aristocrática y sobria al mismo tiempo, fue trasladada también a sus conciertos. Por una parte, apostó por una gestualidad interpretativa elegante y sencilla, a la que acompañó de una apariencia física de neutralidad y austeridad que se alejaba de la teatralidad a la que estaba acostumbrada el público. Por otra, recreó una puesta en escena cuidada y refinada, en la que el gusto por el detalle y la elegancia en cualquier aspecto externo reflejaban la seriedad y respeto que sentía hacia la música que interpretaba. El resultado fue la construcción de una personalidad artística elegante y cultivada, en sintonía con una propuesta novedosa de interpretar el repertorio y acorde a la sonoridad buscada. El conjunto determina el papel trascendente y renovador de Joaquín Nin en la historia de la música.

Bibliografía

Aldrich, Richard y Methuen-Campbell, James. «Ossip Gabrilovich». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 398–399.

Bergadà Armengol, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925: Contribution à l'Étude des Relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis doctoral. Director: Jean-Michel Vaccaro. Tours, Université François Rabelais (Francia), Departamento de Musicología, 1997, 2 vol.

———. «Joaquín Nin o el dandi erudito». *Scherzo piano*, año II, nº 6, primavera 2005, pp. 30–37.

Brooks, Jeanice. «Noble et Grande Servante de la Musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career». *The Journal of Musicology*, vol. 14, nº 1, invierno 1996, pp. 92–116.

Brugarolas Bonet, Oriol. *El piano en Barcelona (1790–1849): construcción, difusión y comercialización*. Tesis doctoral. Director: Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona, Universitat de Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea, 2015.

Chao Castro, David. «Imágenes de poder de los reyes Trastámara de Castilla: el rey y la representación de su *imago maiestatis* en la sigilografía, la numismática y la miniatura». *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*. <<https://journals.openedition.org/e-spania/15253>>

Chimènes, Myriam. *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la III^e République*. París, Fayard, 2004.

Díaz Pérez de Alejo, Liz Mary. *Joaquín Nin Castellanos (1879–1949): biografía y estrategias compositivas, del pensamiento a la creación*. Tesis doctoral. Directores: Enrique Cámara de Landa y Carlos Villar-Taboada. Departamento de Musicología. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

Eduardo López-Chavarri Marco. *Correspondencia*. Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1996, 2 vol.

Ellis, Katharine. «Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, nº 2–3, 1997, pp. 353–385.

Fausser, Annegret. «“La Guerre en Dentelles”: Women and the “Prix de Rome” in French Cultural Politics». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nº 1, primavera 1998, pp. 83–129.

———. «Creating Madame Landowska». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, 2006, pp. 1–23.

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, nº 1, enero–junio 2016, pp. 173–209.

«Historicismo». *Diccionario de ciencias históricas*. André Burguière y E. Ripoll Perelló (eds.). Madrid, Akal, 1991, p. 342.

Lawson, Colin y Stowell, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Nin, Anaïs. *Diario I (1931–1934)*. Barcelona, Bruguera, 1984 (3ª ed.). Traducido por Enrique Hegewicz (Título original *The Diary of Anaïs Nin*. París, Le livre de poche, 1966).

Valverde Flores, Tamara. *Joaquín Nin Castellanos (1879–1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto hispano-francés*. Tesis doctoral. Directora: Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020.

Wanda Landowska et la Renaissance de la Musique Ancienne. Arles, Actes Sud ; París, Cité de la musique, 1911, pp. 19–31.

Valverde Flores, Tamara. “Construyendo a Joaquín Nin Castellanos.” *Diagonal: An Ibero–American Music Review* 6, no. 1 (2021): 57–80.