

## ESTUDIANTE EN PARÍS: ANA GIMENO FUSTER (1908-1931) Y LA RENOVACIÓN MUSICAL DE SEVILLA

Adriano Duque  
*Villanova University*  
<https://orcid.org/0000-0002-8255-5231>  
[adriano.duque@villanova.edu](mailto:adriano.duque@villanova.edu)

Fecha de recepción: 02/09/2024 / Fecha de aceptación: 18/03/2025

### Resumen

El artículo trata sobre la vida y contribuciones musicales de Ana Gimeno Fuster, pianista nacida en 1908 en Villena, Alicante, que jugó un papel clave en la renovación musical de Sevilla a principios del siglo XX. Se estructura en varias secciones que cubren su biografía, colaboraciones con músicos destacados, sus estudios en París, su relación con el maestro Eduardo Torres y su impacto en la música tanto en Sevilla como en París. El texto se enfoca en cómo Gimeno fusionó la música clásica europea con el folclore español, influenciada por maestros como Joaquín Nin y Theodor Szántó. La investigación tiene como objetivo principal destacar el rol de Ana Gimeno en la evolución musical de la época, vinculando sus experiencias con las tendencias europeas y los movimientos musicales españoles. Se argumenta que su trabajo no solo promovió una fusión de estilos, sino que también ayudó a definir una nueva estética musical en Sevilla. Además, se pone de relieve su labor pedagógica y el impacto que tuvo en sus contemporáneos. En cuanto a las conclusiones anticipadas, se sugiere que la contribución de Ana Gimeno fue crucial en la creación de un puente entre la tradición musical local y las corrientes modernistas europeas. Su legado, aunque menos conocido, es presentado como fundamental para la historia de la música en Sevilla y para la expansión del repertorio español en el ámbito internacional.

**Palabras clave:** Ana Gimeno Fuster, renovación musical, música clásica europea, folclore español, Sevilla.

## A STUDENT IN PARIS: ANA GIMENO FUSTER (1908-1931) AND THE MUSICAL RENOVATION OF SEVILLE

### Abstract

The article discusses the life and musical contributions of Ana Gimeno Fuster, a pianist born in 1908 in Villena, Alicante, who played a key role in the musical renewal of Seville in the early 20th century. It is structured in several sections covering her biography, collaborations with prominent musicians, her studies in Paris, her relationship with maestro Eduardo Torres, and her impact on music both in Seville and Paris. The text focuses on how Gimeno fused European classical music with Spanish folklore, influenced by teachers such as Joaquín Nin and Theodor Szántó. The main objective of the research is to highlight Ana Gimeno's role in the musical evolution of the time, linking her experiences with European trends and Spanish musical movements. It argues that her work not only promoted a fusion of styles but also helped define a new musical aesthetic in Seville. Furthermore, her pedagogical work and the impact she had on her contemporaries are emphasized. As for anticipated conclusions, it is suggested that Ana Gimeno's contribution was crucial in creating a bridge between local musical traditions and European modernist currents. Her legacy, although lesser known, is presented as fundamental to the history of music in Seville and to the expansion of the Spanish repertoire internationally.

**Keywords:** Ana Gimeno Fuster, Music Revival, European Classical Music, Spanish Folklore, Seville.

### 1. INTRODUCCIÓN

En los capítulos iniciales de su *Cancionero musical popular español* (1914-1922), Felipe Pedrell subrayó el poder emotivo inherente en los cantares tradicionales, con o sin texto, describiéndolos como el refugio del alma del pueblo español. Su colaboración con el musicólogo francés Pierre Aubry enriqueció aún más esta perspectiva, ya que Aubry reconoció la fuerza generadora de las tradiciones musicales españolas en la configuración del temperamento artístico del país. Juntos destacaron las aspiraciones profundas del pueblo español codificadas en canciones y danzas como la jota, la seguidilla y el fandango. Estas formas tradicionales no solo inspiraron a los contemporáneos de Pedrell, sino que también sentaron las bases para la voz distintiva de la música clásica moderna española, subrayando la importancia de la música popular como fuente de identidad nacional y artística. Estas ideas influyeron de manera decisiva en la producción de compositores de primera línea como Manuel de Falla, Joaquín Nin o Eduardo Torres y determinaron en gran medida la dirección de un

discipulado que, en el caso de Sevilla, tuvo como figura destacada a la pianista Ana Gimeno (1904-1931) (García López, «Eduardo Torres»; Tormo Soler).

La trayectoria de Ana Gimeno (1908-1931) se inscribe en el proyecto de renovación musical liderado por Eduardo Torres y la Sociedad Sevillana de Conciertos, donde destacó por fusionar influencias clásicas europeas con el folclore español. Nacida en Villena (Alicante) en 1908, Ana Gimeno destacó desde temprana edad como una alumna sobresaliente del programa de instrucción femenina de la Sociedad Sevillana de Amigos del País, ello se tradujo en varias colaboraciones importantes con el Quinteto Schachtebeck («Radio Club Sevillano»; «Teatro San Fernando»), la Orquesta Bética de Cámara (Pérez Zalduondo 658), el trío Albéniz (Pérez Zalduondo 658) o el Quinteto de La Haya (Delgado Peña 117-118). Convertida en abanderada del programa de renovación musical de Eduardo Torres, en 1928, Ana Gimeno se hizo acreedora de una beca de estudios en París (a la que también optó su hermana Victoria Gimeno), donde colaboró con maestros como Joaquín Nin y Theodor Szántó. Fue precisamente a través de sus apariciones en la *Salle des Agriculteurs*, escenario de la Escuela Normal de Música de París, donde Ana Gimeno colaboró con artistas como Jean Batalla y Ricardo Viñes. Aprovechando esta tesitura, trazó un camino musical que buscaba revalorizar las melodías populares y los ritmos de danza europeos, compaginándolos con las obras de Donizetti, Dussek, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Grieg o Mendelsshon con las de Albéniz (V. Apéndice II)<sup>1</sup>.

El primer concierto importante de Ana Gimeno tuvo lugar en 1922 en Sevilla, con motivo de la apertura de curso del Ateneo de Sevilla. En dicha ocasión, el Maestro Torres preparó un programa adecuado a los gustos del público sevillano. Ana Gimeno, que apenas había cumplido 14 años, tocó dos obras de Beethoven que encajaban con las preferencias musicales de los miembros de la Sociedad de Conciertos: la *Sonata característica en mi bemol mayor* Op. 27, y el *Septimino* Op. 20<sup>2</sup>. En aquella ocasión, Ana Gimeno compartió el escenario con los

<sup>1</sup> La mayoría de los documentos que se emplean en este estudio procede de un legado donado por Dolorete Torres, hermana del maestro Torres, a Victoria Gimeno Fuster, hermana de Ana Gimeno. En dicho legado se incluían las cartas de Nin que mencionaban a Ana Gimeno, un programa del estreno de *El Retablo de Maese Pedro* firmado por Manuel de Falla y varias fotografías antiguas del maestro Torres en el Colegio de San Miguel. Existe una copia digital del archivo en el Archivo Vasco de la Música, legado Eduardo Torres. El legado incluye tarjetas de Teodora Gandullo, María Placer y fotografías familiares. En el Archivo Vasco de la Música se conserva también un retrato del maestro Torres, pintado por Domingo Gimeno, hermano de Ana Gimeno. El resto de la documentación proviene del Archivo Aquilino Duque. Entre las partituras de Ana Gimeno se encontraban los *Études d'exécution trascendante* de Liszt, el *Himno a la naturaleza* de Beethoven, la 3a Sonata de Schuman, *Las torres Bermejas* de Isaac Albéniz, los *Fandangos y Malagueñas* de Francisco García Navas, los *Cantos populares asturianos* de Moya y Lavandera, la *Tonada de la Villa de los Álamos*, el *Nocturno huertano* de Emilio Ramírez, las tonadas de ronda de Barrera y León, el *himno a la naturaleza* de Beethoven, *La Sota del Olmo* de Morera, Muñéiras, *Seguidillas murcianas*, la *Taberna del Puerto* arreglada por Roberto Chapi, el *Scherzo de Carlo de Martini*, y los 25 cantos populares de Joaquín Nin. V. Archivo Aquilino Duque. Para un estudio preliminar sobre la relación pedagógica entre Ana Gimeno y Eduardo Torres, véase García López («Eduardo Torres»).

<sup>2</sup> Luis Francisco Delgado Peña piensa que se trata de un error, y que la pieza que realmente se interpretó fue el Cuarteto no. 10 op. 74 en mi bemol mayor, también conocido con el sobrenombre de *Las Arpas* (Delgado Peña 118).

miembros de la sección de música del Ateneo, que luego pasarían a formar parte de la Orquesta Bética.



Fig. 1. Inauguración del curso 1922-1923. Ateneo. Salón de actos de la Económica. En la foto aparecen: Eduardo Torres, Ana Gimeno (piano), Fernando Romero (viola), Pedro Zúñiga (contrabajo), Enrique García (fagot), Fernando Palatín (violín), José Lara (violoncelo), Manuel Higuera (clarinete), Fernando Andrade (trompa). Archivo Aquilino Duque.

El mismo espíritu de eclecticismo y lucimiento debió guiar los numerosos conciertos que organizó Eduardo Torres para la Sociedad Sevillana de Conciertos. En este proceso, los escenarios del Ateneo y de la Sociedad Económica de Amigos del País le otorgaron un espacio privilegiado para llevar a cabo su programa musical. Fruto de este interés fue el concierto que se celebró el 28 de febrero de 1923, para el que volvió a servirse de su alumna Ana Gimeno, a la que había formado en la Sociedad Económica y que se asoció en esta ocasión con uno de los maestros de la Orquesta del Ateneo sevillano. Ana Gimeno interpretó el *Allegro* de la Sonata número 6 de Beethoven y el *Andante con variaciones* de Mendelssohn junto con el celista Segismundo Romero (1886-1974). Según Rafael Lafita, concluyó con una gran ovación («Velada»).

El repertorio de Ana Gimeno refleja bien los objetivos de la Sociedad Sevillana de Conciertos y los esfuerzos de Eduardo Torres por orientar hacia lo que consideraba «buena música». Para él, esta categoría incluía la polifonía renacentista de Morales, Palestrina, Guerrero y Victoria, la obra para tecla de Rameau, F. Couperin, D. Scarlatti o J. S. Bach, la música instrumental —con especial atención a la música de cámara— de Haydn, Mozart, Beethoven y Franck, los lieder de Schubert y Schumann, el repertorio de algunos de los miembros de «Los Cinco» rusos y el de compositores contemporáneos como Debussy, Rachmaninov, Wolf-Ferrari y Falla (Torres, «El año musical» 1). Por otro lado, la predilección por autores clásicos revelaba el carácter recitativo de los repertorios musicales y los sometía a las variaciones de la interpretación individual (Delgado Peña 367).



Fig.2. Velada en honor de Mendelsohn, Ateneo de Sevilla, 30 noviembre 1922. En la foto aparecen: Antonio Mañas Jerez (director), Mata, Fons, Lerdo de Tejada, Carolina Caro, Ana Gimeno (piano), Mariana Caravaca, Lucrecia Paredes, Fernando Romero (viola). Archivo Aquilino Duque.

Animado por el éxito del programa de conciertos, Eduardo Torres aprovechó la plataforma de la Sociedad Sevillana de Conciertos para organizar la audición de *El Retablo de Maese Pedro* en el teatro Cervantes el 23 de marzo de 1923 (Barberá Soler; Falla, *El Retablo*). Dos años más tarde, en 1925, la Sociedad invitaba además al compositor y pianista Joaquín Nin, quien ofreció un concierto de obras de Soler, Albéniz, Serrano y Ferrer (V. Apéndice III)<sup>3</sup>. El éxito de estas representaciones dio lugar a la creación de la Orquesta Bética de Cámara, de la que Ana Gimeno formaría parte en 1930, con ocasión del concierto de beneficencia que dio en el teatro Llorens, con fondos destinados a los pobres acogidos en el Asilo de Mendicidad de San Fernando (Torres, «Informaciones musicales»).

Eduardo Torres consiguió que Falla interviniere para que el ayuntamiento concediera a Ana Gimeno una beca para estudiar en el conservatorio de París para el curso 1925-1926<sup>4</sup>. Según el testimonio de su hermana Victoria, Ana Gimeno debió renunciar a la beca en su primera convocatoria por estar reservada para un protegido del cardenal Ilundáin, Manuel Álvarez Peralto (García López, «Eduardo Torres» 137). Joaquín Nin se comprometió por su parte a aceptarla como alumna, abriéndole hueco en su apretada agenda de conciertos. Un año después, en 1926, Joaquín dirigió una carta al secretario del Ayuntamiento de Sevilla y les

<sup>3</sup> A finales de 1925, Joaquín Nin ofreció un concierto para la Sociedad Sevillana de Conciertos con obras del Padre Antonio Soler, Albéniz, Blas Serrano y Mateo Ferrer («Palique musical»).

<sup>4</sup> La beca se ampliaría el 1 de agosto de 1927. La convocatoria se hizo tras la ejecución de una de estas tres obras: la *Sonata Apassionata* de Ludwig van Beethoven, el estudio seis del *Segundo cuaderno* en sol sostenido menor de Frédéric Chopin y *Albaicín*, de la suite *Iberia* de Isaac Albéniz. Ayuntamiento de Sevilla, Sec. 3, negociado de Hacienda, núm. 273.

comunicó la precaria situación en la que se encontraba Ana Gimeno. En la misma carta, Joaquín pedía que se le ampliara la cuantía de la beca:

Vino a mí, esta joven artista, con la autorizada recomendación del maestro Eduardo Torres, y a poco de tratarla hube de descubrir en ella tantas cualidades y de tanto relieve que, a pesar de haber renunciado hace ya varios años al profesorado, ofrecíle gustosísimo mi humilde apoyo para continuar aquí los estudios que tan notablemente había empezado en Sevilla. Hoy me felicito de ello por cuanto que, en el poco tiempo que llevo instruyendo a la Señorita Gimeno, he podido comprobar, con todas las garantías. De certeza posible, que sus dotes artísticas son de todo punto excepcionales y muy notables sus aptitudes pianísticas. Asidua, constante, trabajadora, entusiasta y en extremo aplicada, saca singularísimo aprovechamiento de sus estudios<sup>5</sup>.

Las clases de Ana Gimeno con Joaquín Nin continuaron con algunas interrupciones. Sin embargo, hacia finales de 1926 el pianista cubano le sugirió que comenzara a estudiar con el húngaro Theodor Szántó, a quien Nin había conocido durante sus conciertos en la *Salle des Agriculteurs*.

En una carta dirigida a Eduardo Torres en 1927, Ana Gimeno describía a su maestro el cambio de profesor y le explicaba que Szántó había sido discípulo de Ferruccio Busoni (1866-1924). También explicaba que Szántó y que había acordado en reducirle el precio de las lecciones de 150 a 50 francos con la condición de que no dijera nada a nadie. Sin embargo, le expresaba la conveniencia de que Joaquín Nin figurara como su profesor «pues realmente estudio bajo su dirección y además tiene mucho interés en que llegue a ser pianista»<sup>6</sup>. Un mes más tarde, Ana Gimeno volvía a escribir al maestro Torres y comparaba los métodos de los dos profesores:

Sigo mis clases con el nuevo maestro. Hasta ahora he repasado algunos estudios de Chopin y la sonata gustándome mucho cómo corrige. Tiene una escuela completamente distinta a la de D. Joaquín, sin embargo los dos en su estilo son muy buenos<sup>7</sup>.

## 2. LA ESCUELA DE JOAQUÍN NIN

Poco se sabe de la vida de Ana Gimeno en París en aquellos años. Según testimonio familiar, las hermanas alquilaron unas habitaciones en un edificio de nueva construcción situado junto al Bois de Boulogne. En una ocasión, de acuerdo con su hermana Victoria, el pianista Arthur Rubinstein se detuvo delante de su puerta del apartamento en St. Cloud interesado por la identidad de la pianista. La presencia de Arthur Rubinstein se explicaba por el gran número de emigrados rusos que vivían en el edificio. Se daba además la circunstancia de que la residencia

<sup>5</sup> Carta de Joaquín Nin a Eduardo Torres (11-XI-1926). Archivo Aquilino Duque. V. Carta de Joaquín Nin a Miguel Bravo Ferrer (9-XI-1926). Archivo Aquilino Duque.

<sup>6</sup> Carta de Ana Gimeno a sus hermanos (14-I-1927). Archivo Aquilino Duque.

<sup>7</sup> Carta de Ana Gimeno a sus hermanos (11-II-1925). Archivo Aquilino Duque.

de St. Cloud se encontraba a escasa distancia de la residencia de Joaquín Nin, quien en esa época vivía en Auteuil, en el número 27 de la rue Henri Heine.

Desde su residencia en París, Nin desempeñó un papel clave en la recuperación de la música antigua española y en la renovación del panorama musical de su época, tomando como referencia central la obra de Bach, Antonio Soler, Couperin y Liszt. Según Valverde, el propósito de Joaquín Nin era combinar «la grandeza de las formas alemanas» con «la expresividad de los países latinos» (Valverde Flores 352). La publicación de los *Ving chants populaires espagnols* en 1923 permitió a Nin ampliar un repertorio prácticamente desconocido, el de la música de la Península Ibérica, y presentarlo al público europeo. Este trabajo dio lugar a una serie de conciertos de divulgación de la música española (Hess 170). Para Joaquín Nin, la misión del profesor era «dotar al músico de los recursos que le permitan «obtener la mejor unión posible de la idea con la realización» (Nommick 80). Las pretensiones musicales de Nin iban más allá de componer obras en estilo español o de insertar fragmentos de música popular. En su música, combinaba elementos españoles con tendencias modernas, equilibrando las tradiciones locales con un lenguaje musical universal (Llano 238). Este espíritu explica su esfuerzo por identificar las obras de Domenico Scarlatti como parte del patrimonio musical español (Nin, «Les musiciens espagnols» 536).

Uno de los testimonios más directos sobre el método pedagógico de Joaquín Nin proviene del pianista cubano César Pérez Sentenat (1896-1973), alumno suyo en la *Schola Cantorum*. Sentenat ejerció como profesor del Conservatorio Municipal de Música y en 1931 fue designado director de esa institución educativa. También en 1931 fundó la Escuela Normal de Música junto con el compositor Amadeo Roldán, donde amplió los cursos. En un trabajo sobre la memoria de su maestro, Pérez Sentenat describe cómo Joaquín Nin seguía la escuela de Felipe Pedrell y valoraba la musicalidad como un elemento fundamental de la experiencia artística, más allá de las anotaciones y del instrumento (Pérez Sentenat 28). La pedagogía de Joaquín Nin resumía por otro lado las ideas algo más elaboradas de Jean Aubry, quien en su libro *La musique des nations* (1922) defendía la simplicidad de la música francesa y también la expresividad musical de la guitarra y la responsabilidad del músico por interpretar una música que nunca sonaba de manera igual (Nin, *Prelude à seize sonates anciennes d'auteurs espagnols* 11).

Las ideas de Joaquín Nin encontraron un eco especial en la obra del compositor vasco francés, Raoul Laparra (1873-1943), uno de los talentos más lucrativos de la *Opéra comique* y autor de una *Habanera* (1907) que obtuvo gran fama en la capital francesa. Así al menos se desprende de la dedicatoria que Joaquín Nin dedicó a Laparra con ocasión de la publicación de su obra *Idées et commentaires* donde celebraba el fervor y el entusiasmo con que había defendido sus posicionamientos:

Pour mon cher Raoul Laparra, pour qu'il m'aide à défendre ces idées avec la même ferveur et le même enthousiasme qui les ont inspirées. En toute sympathie d'art, J. Nin. (Cit. Dauphin s.p.)

Joaquín Nin tuvo una gran influencia en las ideas y en el repertorio de su alumna. Entre los papeles de Ana Gimeno se incluye una traducción parcial de un artículo de Raoul Laparra donde hablaba precisamente de su teoría del cante jondo. Las notas pertenecían en realidad a su artículo: *La musique et la danse populaires en Espagne*, aparecido en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* en 1920. Nacido en 1874, en Burdeos, Laparra estudió en el Conservatorio de París con André Gedalge, Jules Massenet, Gabriel Fauré y Albert Lavignac. Uno de los hechos más notables fue la invitación que se le cursó para que asistiera al Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922. Si bien Laparra no pudo asistir al concierto, la ocasión dio pie para que iniciara un importante intercambio epistolar con Manuel de Falla, de quien era gran admirador (Llano 131).

Impresionistas son las composiciones de Laparra que juntaron a los recuerdos de la poesía popular las enseñanzas de la nueva academia europea. Puede decirse que las ideas musicales de Raoul Laparra tuvieron gran repercusión en la moda de conciertos españoles de la capital francesa y se centraron en una visión folklórica del legado español, no como una seña de distinción sino como un punto de encuentro. Partiendo de géneros musicales como la jota vasca y en el cante jondo andaluz, Laparra reconocía en autores como Liszt la exploración de una riqueza folklórica común y europea.

En su ensayo de 1920, Laparra definía la técnica del cante jondo como una modalidad alejada de las vulgaridades musicales. Dicha idea llamó la atención de la joven pianista, quien lo tradujo al español:

No son las cuatro quintas descendientes de tónica a dominante quienes prestan todo su carácter a nuestro canto; tanto se abusó de ellos en vulgaridades antimusicales que casi podemos asegurar están desacreditados; son las mágicas escalas orientales, la maravillosa tristeza de una misma nota obsesionante con apoyaturas superiores e inferiores, inflexiones vocales increíbles nacidas de un sentimiento profundo, suspiros musicales que no son aún música, algo sobrehumano que el pentagrama no puede abarcar, y de tan salvaje individualismo que resulta imposible ser repetido por nadie en su integridad. Tan grande es el poder de nuestro canto que se ha venido a ser [texto ilegible] de España, y no existe músico alguno de altura que no se haya ofrendado algo de un genio con más o menos claridad. Juan Sebastian Bach en uno de sus grandes preludios, Wagner en Parsifal, Rimsky en *Scherezade*, Debussy en *Iberia*, Ravel, Morkowsky y otros muchos han hecho acto de acatamiento a nuestra Andalucía en un cante jondo<sup>8</sup>. (Laparra, «Nuestro canto»)

La amistad entre Joaquín Nin y Raoul Laparra debió de influir en el concierto que Ana Gimeno celebró el 30 de mayo de 1928 junto con Jean Batalla en la Salle des Agriculteurs y en el desarrollo de un programa que pretendía presentar diferentes tradiciones populares europeas.

<sup>8</sup> «Nuestro canto» es un extracto del artículo «La musique et la danse populaires en Espagne».

En aquella ocasión, Ana Gimeno y Jean Batalla ejecutaron a dos pianos el *Dimanche basque* (1907) de Raoul Laparra. La segunda parte del concierto se desarrolló con la cantante islandesa Engel Lundt (1900-1996).

El concierto motivó el interés de los empresarios A. Lyon y Georges Lantelme (1845-1932) por promover a la joven pianista, y la invitaron a que ese mismo año diera un concierto en el salón de los condes de Bourgault du Coudray<sup>9</sup>.

### 3. LA INFLUENCIA DE SZÁNTÓ

Nacido en Viena en 1877, Theodor Szántó realizó estudios musicales en su ciudad natal, Budapest y con Ferruccio Busoni en Berlín de 1898 a 1901. Desde 1905 residió en París, alternando con estancias en Suiza y Budapest. Como compositor contribuyó sustancialmente a la reescritura de la parte para piano de la tercera y última versión del *Concierto para piano en do menor* de Frederick Delius y presentó esta versión en un recital de graduación en Londres el 22 de octubre de 1907 bajo la dirección de Henry J. Wood. Por estos servicios, Delius dedicó el concierto a Szántó. Theodor Szántó fue uno de los primeros defensores de la música de Zoltán Kodály y Béla Bartók. En su ensayo *On Modern Music in Hungary* (1921), Béla Bartok comparaba a Szántó con los compositores Ernst von Dohnányi y Leó Weiner. Szántó, como Dohnányi y Weiner, se inspiraba en la música de los campesinos húngaros para formar una lengua musical húngara. Bartok comparaba el estilo de Szántó con el de Dohnányi y se refería a él como un estilo poco sutil, dominado por una fuerza, una virilidad y un virtuosismo brusco: «devoid of subtlety, rough, it dominates by its forcé and virility and a brilliant virtuosity which, however, is only a means and not an end» (Bartok 476).

Mientras que Raoul Laparra y Joaquín Nin defendían la idea de una música universal, Theodor Szántó abogaba por el valor de la música clásica como forma de destilar la esencia de un pasado con el que construir algo nuevo (Valverde Flores 352)<sup>10</sup>. Las numerosas adaptaciones de Bach y de Delius llevadas a cabo por Szántó se ajustaban a la definición de un clasicismo entendido no simplemente como un renacimiento de un lenguaje musical del pasado, sino como la encarnación del conocimiento y los logros extraídos del desarrollo musical, en una forma que se adapta a ellos y que lleva la impronta de la modernidad:

<sup>9</sup> Lyon y Lantelme se anuncian en la prensa de Madrid como empresarios para «pianistas, violinistas, cantantes, concertistas y compositores de la América Ibérica» («Anuncio»; «Informations Musicales»).

<sup>10</sup> Szántó estudió en Viena y Budapest. Se estableció en Berlín entre 1898 y 1901 donde se especializó en las sonatas de Beethoven, la Sonata de Liszt. En 1905 se estableció en París y en 1913 se mudó a Suiza, donde permaneció hasta 1921. A finales de los años 20 regresó a París. Su obra más conocida fueron las *Variations and Finales in D on a Hungarian Folk Melody* y la ópera *Taifun* que representó en Manheim el 29 de noviembre de 1924 (Hopkins 874). Entre las relaciones de Ana Gimeno en París se cuenta una tal «Francesca Hamilton», quien, según testimonio de Victoria Gimeno, era prima de la reina Isabel II de Inglaterra. Francesca Hamilton recibió clases de sevillanas. Francis Hamilton era hija de Michael Claude Hamilton Bowes-Lyon (1893-1953), y por lo tanto prima de la reina Isabel II.

Inspiration is equivalent to talent, mental attitude is a matter of character, trend is a feature of the times; only form raises inspiration, mental attitude, and trend to the status of a work of art. Preservation of the proper inner and outer proportions of rhythm and tempo, sonance, intervals—whatever the nature or construction of the work of art may be—raises it to the status of classicality in its original sense of final perfection<sup>11</sup>. (Vogel 170)

Szántó no dejó de ocupar un puesto importante dentro de la música húngara y del nacionalismo musical europeo. La publicación de su obra *Les Guèpes* en 1912 resentó una imagen musical moderna donde daba interesantes soluciones pianísticas («an impressionist musical picture offering interesting pianistic problems») (Bartók 477). La apreciación de Béla Bartók no dejaba de ser interesante, ya que describía, aunque negativamente, el estilo musical de Szántó y su deuda con Busoni. De hecho, para Busoni, las transcripciones de Bach se inscribían dentro de un proyecto musical donde la música se alejaría de las reglas que la limitaban. La misión del intérprete no consistía simplemente en reproducir la partitura original, sino que también implicaba suplir las faltas de inspiración del artista (Brendel 108).

La instrucción de Ana Gimeno culminó con la celebración de un segundo concierto que tuvo lugar en el salón de los condes de Bourgault du Coudray y donde se dibujaron nítidamente los postulados del pensamiento Busoniano. En esta ocasión, Ana Gimeno compartió el programa con el violinista mexicano Vladimir Voulfmann y el rumano Nicolás Caravia. En el concierto también participó Georges Boskoff, un joven pianista a quien Rubinstein celebraba como persona, pero no como artista, que tocó varias de sus piezas, acompañado al piano por Theodor Szántó («Dans le monde» 4-V-1928). La poca experiencia de Ana Gimeno sugiere un propósito claro por los condes de Bourgault du Coudray en promocionar la obra de jóvenes artistas. Solo así se explica que la colaboración de Szántó con Boskoff, Caravia o con una jovencísima Lola Bobesco los días 14 y 15 de ese mes<sup>12</sup>. En el caso de Ana Gimeno, el interés de Szántó parece igualmente dirigido a encumbrar las ideas de Busoni<sup>13</sup>.

#### 4. REGRESO A SEVILLA

El 20 de mayo de 1930 Ana Gimeno se hallaba de nuevo en Sevilla y celebró un concierto en el Ateneo de la ciudad. El programa se hallaba visiblemente influido por su maestro e incluía los preludios y coral de órgano Bach-Szántó, el preludio y fuga Bach-Szántó, *Les guèpes* de Szántó, un preludio de Liszt, tres estudios de Chopin y un estudio en forma de vals de Janit-

<sup>11</sup> La inspiración equivale al talento, las actitudes mentales son una cuestión de carácter, la tendencia es una característica de los tiempos; solo la forma eleva la inspiración, la actitud mental y la tendencia al estatus de obra de arte. La preservación de las proporciones internas y externas adecuadas de ritmo y tempo, sonancia e intervalos—cuálquiera que sea la naturaleza o construcción de la obra de arte—la eleva al estatus de clasicismo en su sentido original de perfección final.

<sup>12</sup> Szántó y Boskoff volvieron a colaborar en un concierto con el virtuoso Vassilakis, y los pianistas Plantikoff y Eustration («Dans le monde» 4-VIII-1927).

<sup>13</sup> Al concierto asistieron personas importantes entre las que se encontraban Paul de Gueyranud (sic), ministro plenipotenciario de Francia en Arabia Saudita, la condesa de Prez, esposa del pintor Vincent Lécuyer; la viuda del general Pellé, héroe de la Gran Guerra, el hijo de Léon Daudet y el príncipe Said Halim bey, hijo de Abd al Halim Pasha, gran visir del imperio otomano («Dans le monde» 4-VIII-1927).

Jaens. El repertorio en sí no era novedoso y repetía en gran parte el programa del concierto que otra alumna de Szántó, la pianista y cantante húngara Adrienne Somogoyi, había ofrecido en el Wiener Konzerthaus el 10 de enero de 1921 y donde también tocó los arreglos de Szántó sobre el preludio y fuga de Bach así como tres estudios de Chopin que se citaban en francés: *Nocturne Des-Dur* op. 27/2, *Prélude b-moll* op. 28/16, *Allegro de concert A-Dur* op. 46 y otras tres obras de Franz List: *Rapsodia española* S. 254, *Polonesa E-Dur* S. 223/2, *Estudio en La bemol* S. 144/2<sup>14</sup>.

La particular selección del concierto de Somogoyi apuntaba a un eclecticismo musical que buscaba alinear el repertorio de música neoclásica no como una secuencia cronológica, sino como una expresión dramática y creciente. El programa del Ateneo ejecutado por Ana Gimeno constituía en sí una concesión al romanticismo de Szántó. Al mismo tiempo, señalaba un cambio cronológico y estético, frente a lo que Busoni califica como composiciones transitorias, que buscaba establecer un equilibrio, una proporción, un desarrollo, una intensificación y una terminación (Vogel 170). La inclusión de las composiciones de Szántó, Liszt y Chopin denotaba un legado de ejecución de corte romántico, sujeto al mismo tiempo a un formalismo caracterizado por una estética funcional. Las «leyes» musicales tradicionales no debían aceptarse con fe ciega, porque la música del futuro debe ser libre de desarrollarse de acuerdo con los requisitos de sus propias potencialidades inherentes (Morgan).

Un mes más tarde, el 12 de abril de 1930, Ana Gimeno volvía a dar un concierto en el teatro Llorens de Sevilla acompañada, esta vez, por la orquesta bética de Cámara con fondos destinados a los pobres acogidos en el Asilo de Mendicidad de San Fernando. El repertorio no podía ser más diferente. Incluía el preludio y fuga de Bach, el *Valse-caprice* de Liszt, además de un estudio, nocturno y mazurca de Chopin, la *Rapsodia 11* y el *Concierto en La* de Liszt. Al igual que en el concierto del Ateneo, el éxito de Ana Gimeno radicaba no ya en la ejecución musical sino en una teoría musical que le permitió asimilar y comprender las lecciones de su maestro. Más allá de ofrecer un repertorio de música europea, dicho programa suponía un abandono del regionalismo musical y una declaración de principios. Precisamente en 1914 Szántó armaba un programa en homenaje al centenario del nacimiento de Liszt en 1811 y lo concluía con el *Vals de Mephisto*. Pero lo que para Szántó era una expresión de virtuosismo, para Ana Gimeno se convirtió en una aspiración personal, en una concesión a un público que estaba ampliamente familiarizado con el flamenco.

<sup>14</sup> «Frische und Freude am eigenen Spiel, besonders wenn eine schwierige Aufgabe recht brav und artig gelöst wurde, gewinnen fuur die junge Klavierkünstlerin. Egale Technik und Empfindung fUur das musikalische Geshehen in der Melodie und im hamonischen Verlauf stellen ihr das Zeugnis des Berufenseins aus. Die Pedalisierung ist im Piano vortrefflich, weniger dagegen im Forte» [La frescura y la alegría en la propia interpretación, especialmente cuando una tarea difícil se ha resuelto con buen comportamiento y buen comportamiento, son factores decisivos para el joven pianista. No importa la técnica y el sentimiento del acontecimiento musical, en la melodía y en la progresión armónica, ella es testigo de su vocación. El pedaleo es excelente en el piano, pero no tanto en el forte.] (Schmitt, Leopold. «Mitteilungen»). En 1928 figura como directora de una escuela de música en Budapest (*Budapesti Czim- és Lakásjegyzék 1880-1928* 292).

En su reseña del concierto, Eduardo Torres valoraba positivamente que Ana Gimeno no hubiera incluido en su repertorio ninguna pieza de Falla y aprovechaba para arremeter contra todos los pianistas que habían pasado por Sevilla y habían destrozado sus más populares obras, «como si tuvieran que vengar algún personal agravio del más bueno de los hombres», sin «aires, ni ritmos, ni nada de lo que Falla pensó al escribirlas», pareciendo más «caballos desbocados o trenes lanzados a vertiginosa marcha» (Torres, «Informaciones musicales» 41). El único que se salvaba era el norteamericano Ramón Méndez que tocó en Sevilla el 4 de abril de 1928<sup>15</sup>:

Todos los pianistas que por Sevilla desfilan, de gran renombre unos, de más modestas pretensiones otros, necesitan enseñarse con el glorioso maestro, destronándole sus más populares obras, como si tuvieran que vengar algún personal agravio del más Bueno de los hombres. ¡Pobre Danza del Fuego y pobre Farruca, por no citar más que estas dos obras! (Torres, «Informaciones musicales» 41)

A los pocos días del concierto, Ana Gimeno se dirigía en carta privada a su hermana y le explicaba con entusiasmo el éxito del concierto y cómo le había valido la atención de Fernando Oliberas, uno de los fundadores de la Orquesta Bética de Cámara y del Quinteto, así como de la orquesta de cámara de los antiguos alumnos del Conservatorio<sup>16</sup>. En el anuncio del concierto, el redactor invocaba el testimonio de Joaquín Nin, quien decía de ella que era «la mejor intérprete de Líz que existe» (Torres, «Informaciones musicales» 41).

Siguiendo la estela de sus maestros Joaquín Nin y Theodor Szántó, Ana Gimeno se dejó inspirar por un nacionalismo musical que encontraba en la música popular su espacio. Frente a los críticos que acusaban la falta de tradiciones y de costumbres populares, ofreció al público sevillano un repertorio que trascendía las tradiciones locales. Aun cuando la mayor parte de estas ideas hubiesen sido incomprensibles para su público, Ana Gimeno recurrió a una ejecución emotiva que resultaba fácil de comprender. Se propuso conjugar el color local con un repertorio naturalista europeo.

Ver el *Valse de Mephisto* como una expresión del cante jondo implica reflexionar sobre el interés de Szántó por fusionar formas populares con elementos autóctonos. Al igual que en el caso de Szántó, el cante jondo de Ana Gimeno hace referencia a los estilos más antiguos del cante flamenco y la búsqueda de una música universal. Como en el caso del traductor, el arreglista debe ir más allá de una reproducción del original y evocar su integridad (Kim 33).

En su explicación del arte musical, Ana Gimeno repetía las ideas que había escuchado de sus maestros y la lectura de la *Encyclopédie Musical* que ella misma copió y tradujo. Raoul

<sup>15</sup> Ramón Méndez estuvo en Sevilla el 4 de abril de 1928, el único al que le oyó «una versión exacta y profundamente sentida del *Círculo mágico* y *Danza del fuego*» (García López, «De Luis Rojas» 354).

<sup>16</sup> «Baste decir que he armado una revolución en el arte musical y que Oliberas vino a decirme que mi interpretación en el *Mephisto* y la *Rapsodia* había sido extraordinaria». Carta de Ana Gimeno a su hermana Victoria Gimeno (14-IV-1930). Archivo Aquilino Duque.

Laparra fue claro en este sentido. Así al menos se desprende del extracto que tradujo Ana Gimeno, donde decía:

Del Cante flamenco primitivo saldrá la renovación musical de España. En el jardín desierto de una Alhambra salvaje germina un arte superior y magnífico. Esta flor de pétalos rítmicos y formas infinitas, de melodiosas emanaciones que se abisman en lo divino, parece la estamos ya respirando. (Laparra, «Nuestro canto»)

El pensamiento de Ana Gimeno expresa la preocupación por el destino de la música española. Opera hasta cierto punto sobre un orgullo de su conocimiento de Andalucía y media entre el costumbrismo de Falla y el naturalismo de autores como Nin o Albéniz. De manera más importante, Ana Gimeno plantea cuestiones de autenticidad en la música española y sobre el lugar fundamental del cante jondo. Un año antes de su temprana muerte, reclamaba con su repertorio un espacio musical fruto del genio español como una música con influencias extranjeras. Las composiciones de Bach, el *vals-caprice* de Listz o de Chopin preparan el camino para la exploración de una música andaluza universal. La elección del primer vals de Mefisto como colofón de este programa reflejaba de manera determinante la síntesis pedagógica de los maestros Nin y Szántó. Siguiendo la estela de Eduardo Torres, el concierto establecía una audición desde un prisma cultural mucho más complejo, que entroncaba con el lenguaje musical europeo.

## 5. CONCLUSIONES

La figura de Ana Gimeno Fuster puede ser analizada a través de las ideas de Ferruccio Busoni y de Felipe Pedrell, en particular su noción de la música como un palimpsesto en constante transformación, donde las capas inferiores de tradición se integran y resignifican a través de nuevas superposiciones estéticas. Gimeno, con su capacidad para dialogar entre el folclore andaluz y la tradición clásica europea, encarna esa visión de Busoni en la que la música no es solo una forma de expresión histórica, sino un vehículo para una síntesis universal y transformadora. Sus interpretaciones de compositores como Bach, Liszt y Chopin, junto con sus transcripciones de piezas folclóricas españolas, muestran una virtuosidad y un conocimiento cultural que se alinean con las ambiciones de Manuel de Falla y Joaquín Nin, ambos fundamentales en la revitalización y la reinvención de la tradición musical española.

Al igual que en la obra de Busoni, Gimeno utiliza las tradiciones locales como punto de partida para construir un discurso musical capaz de trascender lo meramente regional. Su repertorio, que abarca desde el fandango español hasta las estructuras polifónicas del Barroco, se puede entender como una síntesis que combina lo popular y lo erudito, integrando la técnica virtuosa con la riqueza cultural del cante jondo. Esto es especialmente evidente en su capacidad para transformar piezas populares en interpretaciones con aspiraciones universales, del mismo modo que Busoni veía a Bach como el alfa y a Liszt como el omega de la música pianística, estableciendo un arco que conectaba el pasado con el presente a través de una reinterpretación técnica.

La relación entre lo local y lo global en el trabajo de Gimeno resuena con las agrupaciones tripartitas que su repertorio implementa en títulos como *Les guèpes* donde las formas clásicas se integran en nuevos contextos para crear obras más complejas. En el caso de Gimeno, sus programas de concierto también sugieren una narrativa similar: comienzan con la tradición, incorporan elementos modernos y culminan en una fusión que redefine los límites de la música como experiencia cultural. Así como Busoni veía en sus transcripciones y composiciones un acto integrador que daba nueva vida a lo histórico, Gimeno utiliza el repertorio andaluz y las técnicas clásicas europeas para reconfigurar la identidad musical de su tiempo, transformándola en un vehículo que conecta audiencias diversas y tradiciones aparentemente dispares en un marco estético común.

### Agradecimientos

Debo consignar mi agradecimiento a Marta Palenque, a Elena García de Paredes y muy especialmente a la Fundación Manuel de Falla por su ayuda y sugerencias. Los errores son míos.

## APÉNDICE I

Jueves Santo [28 de marzo], 1926

Juan, querido Juan [Lafita]<sup>17</sup>:

Te aseguro que María Luisa [Rodríguez]<sup>18</sup> y yo estamos en Sevilla; minuto por minuto seguimos vuestros minutos. Cuenta por cuenta vamos desgranando el rosario de los recuerdos de hace un año. Y yo acabo de terminar una primera danza Ibérica donde trato de evocar algo de aquello incomparable y único; el boceto de una danza fue trazado al regreso de Sevilla, después de la Feria.

Pero eso no basta; acabo de mandarte un telegrama que dice:

En los momentos en que cien millones de almas seducidas por el embrujo de Sevilla piensas nostálgicamente en la gran Ciudad Dorada, a ti, por ser su heraldo de honor te suplico contemplos un instante su incomparable cielo mientras brota de la tierra una divina saeta y también que digas a la Sevillana de Conciertos en peso, a Felipe Cubas, el maestro [Eduardo] Torres, a [Gustavo] Bacarisas<sup>19</sup>, a [Luis] Rojas mi recuerdo sensible y fiel<sup>20</sup>. Te abraza Joaquín Nin.

Lo que transmitirán las chicas del telégrafo, no sé. Pero la intención, ya lo ves, va toda hacia allá.

Agobiado de trabajo (22 audiciones, en París, desde octubre) no he podido escribir a nadie, nada... Hoy salen unas músicas prometidas a Eduardo [Torres]. Los retratos seguirán cuando tenga tiempo de «posar»<sup>21</sup>.

Ya pensé en todo, siempre, menos en procurarme tiempo.

Tú tampoco me mandaste el segundo artículo sobre el segundo concierto en la Sevillana (si lo hubo). Desde Madrid te telegrafíe. Llegué enfermísimo a París y tuve que guardar cama.

<sup>17</sup> Juan Lafita, sirvió de cicerone durante las visitas de Igor Stravinsky y de Sergei Diaghilev y más tarde de Maurice Ravel en 1928. Véase: Salas (18).

<sup>18</sup> Se trata de la segunda esposa de Joaquín Nin.

<sup>19</sup> Cf. Carta de Joaquín Nin a Juan Lafita (28-III-1926). La escenografía corrió a cabo de Gustavo Bacarisas. Archivo Aquilino Duque.

<sup>20</sup> Felipe Cubas era secretario de la Sociedad de Conciertos. Gustavo Bacarisas había diseñado los figurines de la representación del 22 de mayo en París. Luis Rojas era violonchelista. A finales de 1925, Joaquín Nin dio un concierto para la Sociedad Sevillana de Conciertos con obras del Padre Antonio Soler, Issac Albéniz, Blas Serrano y Mateo Ferrer («Palique musical»).

<sup>21</sup> Lafita dibujó los retratos del maestro Rodrigo y de la pianista Pilar Bayona. Guiado por el mismo entusiasmo, Lafita se propuso hacer otro retrato de Joaquín Nin, aprovechando su presencia en Sevilla durante la primavera de 1926 (Lafita 165).

Al maestro Torres que si guarda aquellas líneas que pronuncié en defensa de la nobilísima saeta de mi Cancionero, que tenga la santa de copiarlas pues María Luisa quiere saber lo que decían y conservarlas en su relicario (todavía hay buena gente en el mundo).

Te abraza fraternalmente, incluyendo en ese abrazo a todo Sevilla.

Joaquín

\* \* \* \* \*

12 Septiembre 1926

Chalet Hiraya

Saint Jean de Lux

(hasta el 30 de setiembre)

Doctor y querido amigo:

Acabo de regresar de mi «tourné» de verano por Holanda, Bélgica, Francia y Suiza y me he alegrado mucho de hallar aquí carta suya.

El importe de ese medicamento tan precioso para V. no merece la pena. Es una modesta ofrenda al Doctor (¿no me atendió C. en iguales condiciones cuando aquel maldito catarro?) y al amigo. No me la desaire V. Para su gobierno y sus futuros encargos le diré que la especialidad esa ha aumentado bastante de precio. Pero por esta vez nada tiene V. que preocuparse, ni tampoco las próximas, desde luego. Le hago la reserva del previo por si hiciera V. este encargo a otra persona, cosa que por ahora no será necesaria, puesto que lo más probable es que le vea esta primavera y entonces podrá llevarle nueva reserva.

Hoy le escribo al simpático don Felipe [Cubas] acerca de mi posible actuación en marzo. Le propongo una audición en colaboración con un magnífico colaborador mío que me acompaña en toda la «tournée» española por las Filarmónicas: Madrid, San Sebastián, Bilbao, Gijón, Zaragoza, Valencia, Oviedo, Burgos, etc. Ya arreglada para la época que tienen Vds. libres, es decir de marzo a abril. Esa audición sería del tipo de las que di en Diciembre: dos partes de canto y piano y una de piano, central. Todo ello siempre a base de música española Antigua y moderna poco conocida, pues sigo consagrado a la necesaria propaganda de nuestros músicos de antaño y hogaño, tan injustamente relegados por nuestros virtuosos.

Pero aparte de esa audición, y recordando la promesa de actuaciones posibles con la Bética, ofrezco dos audiciones en colaboración con esa: en la primera irían los Conciertos de J. S. Bach en re mayor y en re menor, verdaderas catedrales clásicas, y en el segundo, un *Concierto* de Juan Cristián Bach, el menor de los hijos del Grande, que solo yo poseo y toco, una verdadera preciosidad, y las *Noches de los Jardines de España* de nuestro Falla, si para aquél entonces está ya lista la transcripción del Maestro Torres.

Así puede alternar conmigo la Bética como orquesta «solita», digamos, y como orquesta de acompañamiento o de conjunto.

Por tratarse de Vds. Puedo dar esas tres audiciones en condiciones muy asequibles: 3.000 pesetas por las tres, que es lo menos que se puede pedir, creo yo. Desgraciadamente no hay posibilidad de hacer nada Beethoveniano: los conciertos son para gran orquesta y las sonatas y los tríos, no entran en mi repertorio actual, aunque los he tocado con frecuencia hasta hace pocos años.

Creo que la audición de esos concertitos de Bach sería de un interés grande; tengo hecho de ellos un profundo estudio y las he tocado un sinnúmero de veces con éxito rotundo, siempre, no solo en el extranjero sino en España (Madrid, Barcelona, Oviedo, Gijón, Valencia, Alicante, etc.).

Estoy desplegando una actividad formidable. Han salido ya el primer volumen de Sonatas antiguas y mi *Danza Ibérica*, cuyo boceto tracé en Sevilla en la primavera del 25. Acabo de terminar una transcripción de cuatro de mis cantos populares para violín y piano. Corrijo las pruebas de los Cantes Líricos, preparo el prólogo de las Canciones Picarescas (resumen de nuestra vida lírica desde el XVI hasta principios del XIX), y dentro de unos 15 días empiezo la publicación de un segundo volumen de sonatas antiguas españolas descubiertas por mí y enteramente desconocidas. Además de un par de obrillas originales que he de terminar antes de noviembre.

Es decirle que mis vacaciones son puramente teóricas y que ando contando y midiendo los minutos.

Espero contar con su valioso apoyo para mi proposición; y yo tendré un grandísimo gusto en vivir con Vds. En ardiente colaboración artística, ocho o diez días por lo menos.

Recuerdos mil a los amigos Eduardo Torres, [Luis] de Rojas y [Rafael] Lafita y vaya para V. un buen abrazo de su afmo. Joaquín

Nota manuscrita: Dígale a don Felipe [Cubas] que no he olvidado lo del retrato y que quedará ampliamente servido.

\* \* \* \* \*

París, 9 noviembre 1926  
Sr. Miguel Bravo Ferrer<sup>22</sup>  
Secretario del Muy Ilustre Ayuntamiento de Sevilla

<sup>22</sup> Miguel Bravo Ferrer (1872-1955). Sucedió como funcionario del ayuntamiento a Manuel Sánchez Pizjuan en 1905.

Muy distinguido Sr. Mío:

Considero como un imprescindible deber mío informar a V. como Secretario que es del muy Ilustre Ayuntamiento de Sevilla, de la presencia en París de la Señorita Ana Gimeno, de aquella ciudad. Vino a mí, esta joven artista, con la autorizada recomendación del maestro don Eduardo Torres, y a poco de tratarla hube de descubrir en ella tantas cualidades y de tanto relieve que, a pesar de haber renunciado hace ya varios años al profesorado, ofrecíle gustosísimo mi humilde apoyo para continuar aquí los estudios que tan notablemente había empezado en Sevilla. Hoy me felicito de ello por cuanto que, en el poco tiempo que llevo instruyendo a la Señorita Gimeno, he podido comprobar, con todas las garantías. De certeza posible, que sus dotes artísticas son de todo punto excepcionales y muy notables sus aptitudes pianísticas.

Asidua, constante, trabajadora, entusiasta y en extremo aplicada, saca singularísimo aprovechamiento de sus estudios.

En el dominio que a mí me concierne yo le he preparado y he de prestarla, siempre, desinteresadamente, y ello como humildísima prueba del amor que por Sevilla siento- todo el apoyo compatible con mis posibilidades.

Pero esto no es suficiente: la vida, en París, tiene infinitas exigencias de otro orden y para atender a estar para completar la admirable tarea comenzada por el eminentísimo maestro don Eduardo Torres, para dar a esa culta ciudad de Sevilla, suma de tantos y tan altos prestigios, madre de tantas glorias inmarcesibles, una Gloria y un prestigio más, fuera parecido que el Muy Ilustre Ayuntamiento dedicara un tanto su paternal interés a la vida presente de la Señorita Ana Gimeno.

Por eso y solo por eso me tomo la extremada libertad de molestar a V. y de distraer su atención para que se digne elevar hasta el Muy Ilustre Ayuntamiento esa indicación mía que sería, si me asistiera el derecho de erigirla en tal, una solemne petición, una ardiente solicitud de apoyo para una muy joven artista que, de obtenerlo, ha de pagarlo en no muy lejano día no solo con gratitud sino con títulos de Gloria para Sevilla.

Rogándole me haga la merced de excusar lo que de indiscreto pueda contener esta mi carta me complazco en decirme de V. con todo respeto y consideración.

\* \* \* \* \*

Joaquín Nin

París, 11 noviembre 1926

Al Rvdo. Padre y Maestro don Eduardo Torres  
Sevilla

Me es grato decirle que mis primeros augurios sobre las capacidades y dotes de su recomendada la Sra. Gimeno se confirman y coinciden con sus acertados vaticinios. Partiendo de las muy excelentes enseñanzas que V. ha sabido inculcarle me ha sido relativamente fácil, gracias a las abundantes dotes artísticas de esa joven catecúmena, obtener, en poco tiempo, grandes resultados.

No siento, pues, haber hecho en su obsequio y en obsequio a Sevilla, una excepción, ya que yo había resuelto, hacer más de dos años, dar por terminada mi misión de profesor (empecé a los catorce años...)

Lo único que me preocupa es la inestabilidad material de esa pequeña familia; París es París, claro están y todo es grande aquí, todo, incluso la dificultad de la vida. En lo que toca a los estudios propiamente dichos, no hay inquietud, yo me ocuparé de ellos... pero y los «otros», ese terrible «otro»? ¿Y cuán lastimoso sería que fracasaran, por falta de recursos de orden materia, tan brillantes cualidades?

Ana Gimeno promete muy bellas cosas si se la orienta, si se le ayuda. A V. nada he de pedirle; pero cuanto puede V. obtener será preciosamente aprovechado, créalo V. que nos den tiempo ya que las cosas buenas no se improvisan, y Ana Gimeno dará que hablar y proporcionará, a los sevillanos, muy buenos ratos y un título más de orgullo.

Me es grato decirle que, a mediados de marzo, aproximadamente, actuaré en la Sevillana de Conciertos.

Hasta entonces, pues, y créame, Maestro y buen amigo, suyo muy adepto

Nin

\* \* \* \* \*

11 noviembre 1926  
Al Rvdo. Padre y Maestro don Eduardo Torres  
Sevilla

Mi buen amigo;

Incluyo a V. copia de la carta que dirijo a don Miguel Bravo, secretario del Ayuntamiento de esa. Los sentimientos que expreso en esa carta son perfectamente sinceros; claro está —y que ello quede entre nosotros— que he creído necesario subir todo ello de algunos tonos para que se me preste atención en las esferas oficiales. Para remachar el clavo le incluyo otra cartita para V. a fin de que tengo en las manos una confirmación privada del documento oficial que sale hoy que puede V. utilizar, si se presenta el caso. Esta carta es, si, para V. únicamente, por lo que prosigo, confidencialmente, un ligero desarrollo del tema que nos ocupa.

La señorita Gimeno tiene un fondo de preparación de primer orden y aquí caben —aunque ello mortifique su modestia mis más sinceras y entusiastas felicitaciones.

Yo, desde luego, no profeso hace ya dos años los viajes y las composiciones absorben toda mi actividad y todo el tiempo. Pero la situación material de la Srta. Gimeno me indujo, pensando en Vds., mis amigos de Sevilla, y las preciosas horas allá vividas, y sabiendo ya de antemano que ninguno de mis colegas estaría dispuesto a sacrificar tiempo y paciencia en aras de un ideal desinteresado, ello me indujo, repito, a aceptar el continuar la obra tan bien comenzada por V.

Ahora se trata —ya que este punto queda resuelto— de asegurar a esas buenas personas sino una vida de solaz, una vida ausente de angustias. Ya sé cuánto le debe Ana Gimeno y sé cuánto tendrán que deberle todos si la obra se conocía, poco a poco, no de espinas sino de flores...

El único defecto de Ana es su juventud, es decir, su cualidad esencial también. Nuestro plan de trabajo es algo inestable todavía pero en cuando se pueda calcular y con cierta latitud de tiempo, le impondré un plan en exceso riguroso.

Y ya veremos....

Supongo debe V. saber que para marzo actuaré en la Sevillana de Conciertos; ya para entonces podremos hablar a nuestras anchas de nuestra interesante amiguita.

Estoy loco de trabajo; este verano tuve 14 conciertos de música española (mía en gran parte) por Holanda, Suiza, Bélgica, y Francia. Empecé mis vacaciones en septiembre. Así y todo, en colaboración con [Paul] Kochanski, cuatro transcripciones para piano y violín de mi *Danza Ibérica*, también para piano y violín ¿ha recibido V. el ejemplar que le mandé? El bosquejo de esa larga escena de danza fue trazado en Sevilla, cuando allí estuve por vez primera)<sup>23</sup>. Luego terminé un diálogo para piano y violín titulado *En el jardín de Lindaraja* cuyo tema principal fue escrito en Granada a mi regreso de una estancia en Alhambra<sup>24</sup>. Así, poco a poco, haré un tríptico Andaluz resumiendo las impresiones de mi estancia en Sevilla, Córdoba y Granada. También he arreglado para voces de mujeres y piano, cuatro canciones populares: una castellana, otra gallega, otra asturiana y catalana la última.

Todo eso y algo más se toca en un Festival que organizan en obsequio mío, para el 26, en Praga, los miembros de la *Deutsche Freuenlid* y la Embajada Española.

El entusiasmo por nuestra música abunda: solo de obras mías diéronse 33 audiciones el año pasado en París.

---

<sup>23</sup> Véase: Nin y Kochanski.

<sup>24</sup> Véase: Nin (*En el Jardín de Lindaraja*).

En los momentos de descanso (trabajo como 16 horas diarias entre unas cosas y otras) preparo una segunda antología de clásicos españoles del piano, 16 nuevas sonatas inéditas y desconocidas, preciosísimas.

Ya dentro de unos días aparecen los *Cantos Líricos* y *Cuatro Cantos de España*. Para Marzo espero llevarle, además, otras cosillas.

Y basta de tabarra, mi buen amigo.

Recuerdos afectuosísimos a don Felipe [Cubas], al buen presidente de la Sevillana, Sr. Colas, al Dr. Romero Rodríguez, al conspicuo Juan Lafita, a Luis de Rojas... una amplia mirada de amor sobre Sevilla y, con mis respetos para su familia, reciba, maestro y querido amigo, un fuerte abrazo de su devoto

Nin

\* \* \* \* \*

19 marzo 1927

Maestro y muy querido amigo:

Al fin tendré el gusto de abrazarle de nuevo muy próximamente. Llego a Sevilla el martes a eso de las siete y espero verle enseguida.

Le llevo la *Danza Ibérica*, *Los cantos de España* para violín y piano y los siete cantos Líricos que acaban de publicarse.

Un gran favor: quiere V. tener la extrema bondad de hacerme reservar una habitación con baño en el hotel de Madrid; si fuera posible la que tuve la última vez, por lo tranquilo. Y al mismo tiempo quiere V. decirle a Piazza que haga subir a esa habitación, el martes por la tarde, un piano con sordina, como la vez pasada: quisiera trabajar una horita antes de acostarme. Perdone la molestia y ya sabe cuando le quiere su amigo y afectísimo.

Nin

P. Acabo de llegar de Suiza y salgo de nuevo para un concierto en provincias. Regresaré pocas horas antes de tomar el tren para Madrid-Sevilla y no sé, en verdad, si me será posible ver a Ana Gimeno, que puse en manos de Theodor Szántó, discípulo de Busoni antes de irme para suiza, hace dos meses.

\* \* \* \* \*

## APÉNDICE II

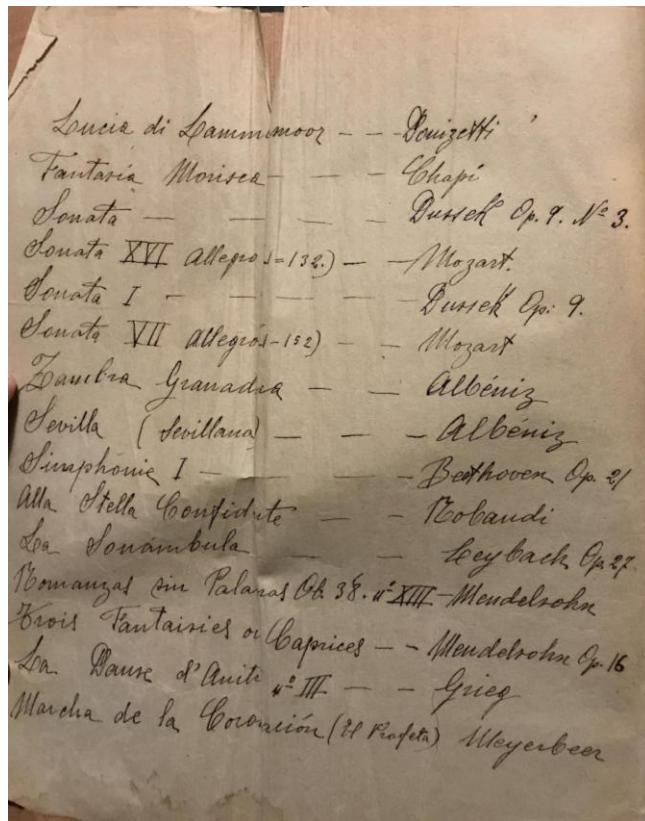


Fig. 3. Programa de estudios de Eduardo Torres para Ana Gimeno (1928). Archivo Aquilino Duque.

### APÉNDICE III

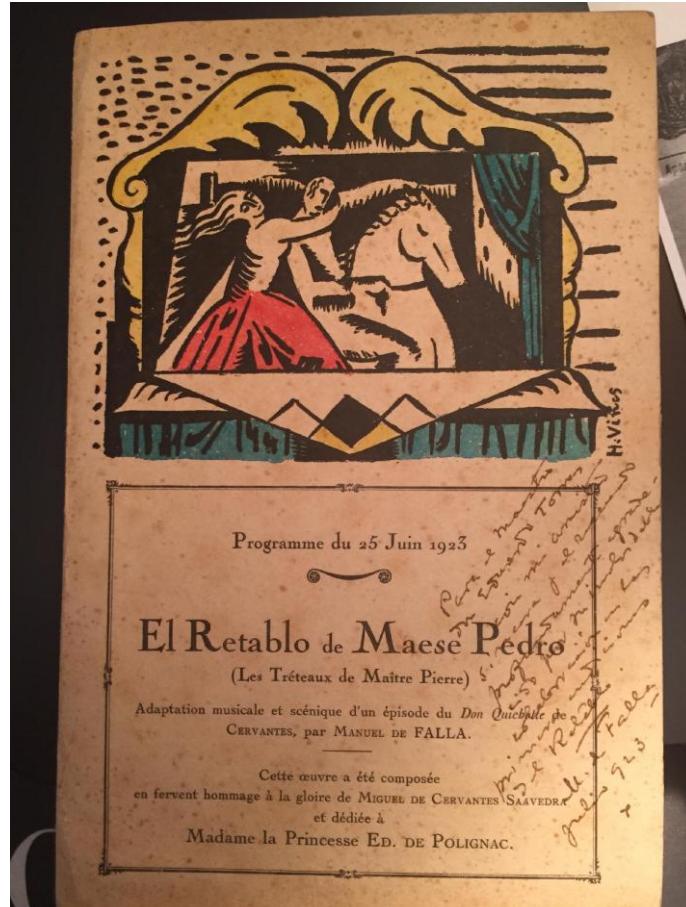


Fig. 4. «Para el maestro Eduardo Torres con mi amistad sincera y el recuerdo profundamente agradecido por su inolvidable co-celebración en las primeras audiciones de *El Retablo*». M[anue] de Falla, [1]923.  
Archivo Aquilino Duque.

### REFERENCIAS

- «Anuncio». *Ilustración Iberoamericana*, Nov. 1930, p. 20.  
Barberá Soler, José Miguel. *Music and Musicians in Granada's Setting*, traducido por Tanya Jill Summerville. Granada: Junta de Andalucía, 2022.  
Bartok, Béla. *On Modern Music in Hungary*, editado por Benjamin Sichoff. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1993.  
Brendel, Alfred. *Musical Thoughts and After-Thoughts*. Princeton: Princeton University Press, 1976.  
«Dans le monde». *Le Gaulois*, 4 Ag. 1927, p. 2  
«Dans le monde». *Le Gaulois*, 4 May. 1928, p. 2  
Dauphin, Claude. «Nin, Joaquín (1879-1949): présentation synthétique des écrits». 2019, <https://dicteco.huma-num.fr/fr/pdffile/39847>. Acceso 9 octubre 2024.

- Delgado Peña, Luis. *Fundación y Desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- Falla, Manuel de. *El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla*, edición y estudio de Elena Torres. Granada: Junta de Andalucía, 2011.
- García López, Olimpia. «Eduardo Torres (1872-1934) de la Catedral al Conservatorio: gestión, educación y crítica musical en Sevilla durante el primer tercio del Siglo XX». *Anuario Musical*, vol. 76, 2021, pp. 127-149.
- García López, Olimpia. «De Luis Rojas a Norberto Almandoz: el Amor Brujo a través de la crítica musical sevillana (1923-1939)». *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo*, editado por Elena Torres Clemente, Madrid, Granada: INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 335-370.
- Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: Chicago University Press, 2001.
- Hopkins, Charles. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- «Informations Musicales Internationales». *La Quinzaine Critique*, 19 Jun. 1929, p. 510.
- Kim, Hyun Joo. *The Dynamics of Fidelity and Creativity: Liszt's Reworkings of Orchestral and Gypsy-Band Music*. Tesis doctoral, Indiana U-Bloomington, 2015.
- Lafita, Rafael. «Velada en honor de Mendelssohn». *El Correo de Andalucía*, 1 Mar. 1922, p. 12.
- Lafita, Teresa. «Juan Lafita». *Diccionario de Ateneistas*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2003, p. 165.
- Laparra, Raoul. «La musique et la danse populaires en Espagne». *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 1: *Histoire de la Musique: Espagne-Portugal*, editado por Albert L. Lionel de la Laurencie, Paris: Librairie Delagrave, 1920, pp. 2586-2400.
- Laparra, Raoul. «Nuestro Canto», traducido por Ana Gimeno, Archivo Aquilino Duque.
- Llano, Samuel. «Hispanic Traditions in a Cross-Cultural Perspective: Raoul Laparra's «La Habanera» (1908) and French Critics». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 136, n.º 1, 2001, pp. 97-140.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.
- Nin, Joaquín. *Vingt Chants Populaires Espagnols*. París: Max Eschig, 1926.
- Nin, Joaquín. *Prelude à Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols*. París: Max Eschig, 1925.
- Nin, Joaquín. «Les Musiciens Espagnols Anciens et le Clavecin». *Le Courrier Musical*, París, 15 Nov. 1925, p. 536.
- Nin, Joaquín y Paul Kochanski. *Chants d'Espagne, pour Violon et Piano par Joaquin Nin, en Collaboration avec Paul Kochanski*. París: Max Eschig, 1926.
- Nin, Joaquín. *En el jardín de Lindaraja: diálogo para violín y piano*. París: Max Eschig, 1927.
- Nommick, Yvan. «La présence de Debussy dans la vie et l'œuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation». *Cahiers Debussy*, n.º 30, 2006, pp. 27-83.
- «Palique musical». *El Liberal*, 27 Nov. 1925, p. 2.
- Pérez Sentenat, César. «El Maestro Nin visto por un discípulo». *Pro-Arte Musical*, vol. 2, n.º 2, 1950, pp. 13-19, 28.
- Pérez Zalduondo, Gemma. «El auge de la música en Sevilla durante los años 20». *Revista de Musicología*, vol. 20, n.º 1, 1997, pp. 655-668.
- «Radio Club Sevillano». *El Liberal*, 26 Jun. 1925, p. 4.

- Salas, Nicolás. «Soleá, dame la mano». *Diario de Sevilla*, 9 Abr. 2001, p. 18.
- Schmitt, Leopold. «Mitteilungen». *Der Merker: Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*, vol. 12, 1-4, 1921, p. 26.
- «Teatro de San Fernando. El arte prodigioso de Joaquín Nin. María Gar. Quinteto Schachtebeck». *La Unión*, 20 Dic. 1925, p. 17.
- Torres, Eduardo. «Informaciones musicales. Un concierto en Llorens». *ABC Sevilla*, 11 Abr. 1930, p. 41.
- Torres, Eduardo. «El año musical», *El Noticiero Sevillano*, 1 Ene. 1922, p. 1.
- Tormo Soler, Joaquín. *Eduardo Torres Pérez (1872-1934): Estudio de su obra orgánica en el contexto del Motu Proprio y catalogación*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2025.
- Valverde Flores, Tamara. «Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto Hispano-Francés». *Revista de Musicología*, vol. 44, n.º 1, 2021, pp. 347-354.
- Vogel, Vladimir. «Impressions of Ferruccio Busoni». *Perspectives of New Music*, vol. 6, n.º 2, 1968, pp. 167-173.

#### ARCHIVO AQUILINO DUQUE

- Gimeno, Ana. «Carta a su hermana Victoria Gimeno» (14-IV-1930).
- Nin, Joaquín. «Carta a Juan Lafita» (28-III-1923).
- Nin, Joaquín. «Carta a un desconocido» (12-IX-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Miguel Bravo Ferrer» (9-XI-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Eduardo Torres» (11-IX-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Eduardo Torres» (11-IX-1926).
- Nin, Joaquín. «Carta a Eduardo Torres» (19-III-1929).
- Programa de *El Retablo de Maese Pedro*, con autógrafo de Manuel de Falla, 1923.
- Torres, Eduardo. Programa de estudios para Ana Gimeno (1928).

