



Cristian Canton Ferrer

(Terrassa, 1980)

Cristian Canton Ferrer és pianista, titulat pel Conservatori de Terrassa amb menció d'honor, i investigador en l'àrea de musicologia, particularment en les relacions musicals entre Catalunya i Amèrica al segle XIX. Aquest llibre és el seu primer treball publicat en aquest àmbit però, en l'actualitat, n'està preparant d'altres, entre els quals cal destacar la biografia del català Jaume Nunó, compositor de l'himne de Mèxic. A més de les seves activitats musicològiques, és doctor per la Universitat Politècnica de Catalunya en l'especialitat de visió per computador i intel·ligència artificial i ha estat convidat com a investigador visitant i ponent en diverses institucions a Mèxic, Suïssa, Anglaterra, Polònia, Israel, Turquia i Estats Units.

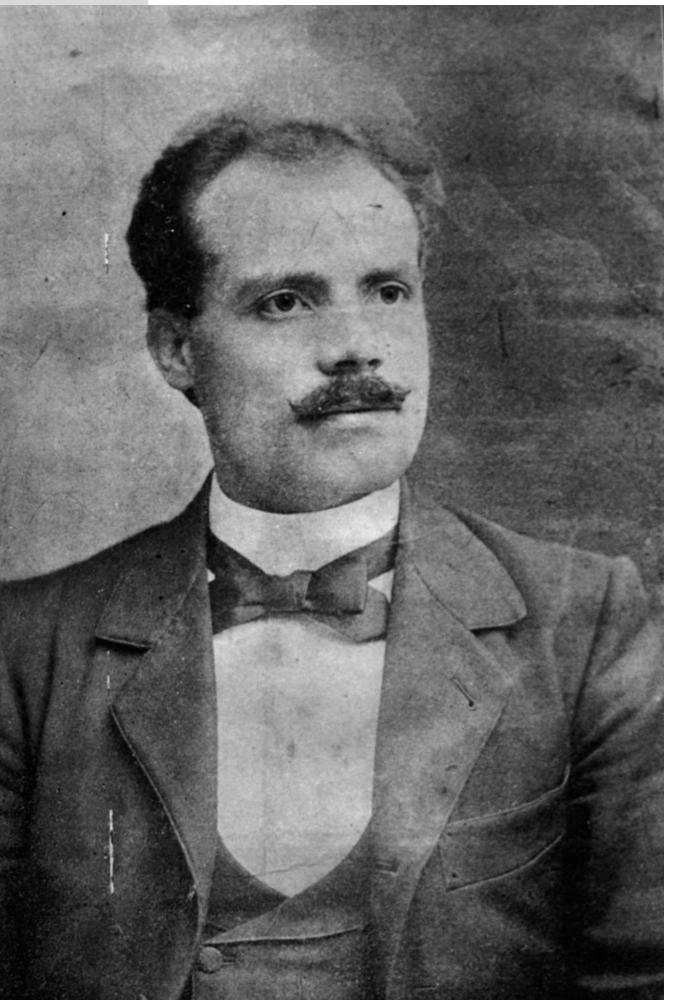


Cristian Canton Ferrer

Vida i obra de Luis G. Jordà (1869-1951)

Vida i obra de Luis G. Jordà (1869-1951)

El músic de les Masies de Roda que va triomfar a Mèxic



Cristian Canton Ferrer

amb la col·laboració en la recerca de Marta Marly Mallol

En Luis G. Jordà (Les Masies de Roda, 1869 - Barcelona, 1951), pianista, pedagog, compositor i empresari. És un exemple d'aquells catalans que van anar a "fer les Amèriques", va aconseguir èxit i fama a Mèxic i va tornar a Catalunya, per morir oblidat. Després de formar-se a Roda de Ter, Vic i Barcelona aconseguí la plaça de Director del Conservatori de Vic, el 1889; deu anys més tard es veié forçat a marxar a Mèxic a causa d'un escàndol social. A Mèxic es convertí en un compositor i intèrpret de prestigi i fundà el *Quintet Jordà-Rocabruna*, indispensable a totes les festes de societat de l'època. Va compondre nombroses sarsueles, entre les quals el *Chin Chun Chan* que és, encara avui dia, la sarsuela més representada a l'Amèrica Llatina. Va estar vinculat fortament al catalanisme i fundà l'*Orfeó Català* de Mèxic. Amb l'esclat de la Revolució Mexicana, decidí translladar-se a Nova York i, finalment, retornà a Catalunya, per instal·lar-se a Barcelona. Va obrir la botiga de música *Casa Beethoven*, a les Rambles, on va treballar la resta de la seva vida i va tocar el piano per al cinema mut fins a la seva mort, el 1951.

Vida i obra de Luis G. Jordà

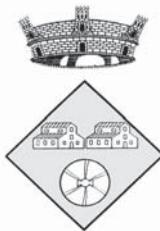
(1869-1951)

CRISTIAN CANTON FERRER

amb la col·laboració en la recerca de Marta Marly Mallol

Vida i obra de Luis G. Jordà (1869-1951)

El músic de les Masies de Roda
que va triomfar a Mèxic



AJUNTAMENT DE LES MASIES DE RODA
LES MASIES DE RODA, 2010

Primera edició: abril de 2010

© dels textos, Cristian Canton Ferrer
© de les fotografies, els autors respectius
© de l'edició, Ajuntament de les Masies de Roda (Osona)

Portada: Luis G. Jordà

Contraportada: zona dels Molins - Les Masies de Roda
Fotografia de Marta Marly Mallol

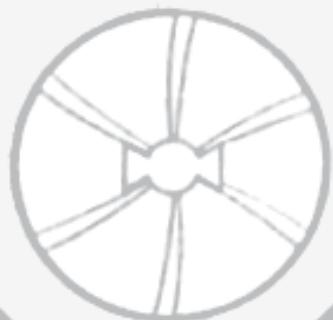
Dipòsit Legal: B-16768-2010

ISBN: 978-84-606-5055-3

Imprès a: I.G. Sta. Eulàlia - Santa Eulàlia de Ronçana



**Salutació, pròleg
i presentació**



Salutació

El llibre que ara teniu a les mans és la culminació d'un treball de recerca que va començar l'any 2007.

El dia 12 de febrer de 2007 en Cristian va enviar a l'Ajuntament de les Masies de Roda un correu electrònic en el qual demanava si teníem informació o si coneixíem familiars del músic i compositor Luis G. Jordà, nascut a les Masies de Roda.

A l'altre costat de l'ordinador, el correu d'en Cristian va trobar la sagacitat i diligència de la Marta, que de seguida es va adonar que aquell no era un correu qualsevol, sinó que obria les portes a una possibilitat fins ara desconeguda: que hi hagués un músic rellevant nascut a les Masies de Roda.

Puc donar fe de tot l'entusiasme que, des d'aquell febrer de 2007, la Marta ha dipositat en aquest projecte, i recordo clarament la seva il·lusió el dia que em va preguntar si es podria editar un llibre sobre Jordà si es demostrava que efectivament era masienc.

D'aleshores ençà, en Cristian i la Marta no han parat d'investigar fent entrevistes, buscant a tot tipus d'arxius i biblioteques, per la Plana de Vic, per Barcelona; fins i tot, aquesta ànsia per no deixar un calaix sense mirar els ha dut fins a Mèxic: Ciutat de Mèxic i Puebla, on hi van trobar molt valuosa informació.

En Cristian, inquiet i diligent, precursor i director de la investigació i la Marta, incansable i persistent col·laboradora, en contacte permanent durant aquests anys, han format un excel·lent equip, d'admirar per la seva eficàcia i proesa.

No es disposava pràcticament de cap dada biogràfica de Jordà i molt poca sobre la seva obra. Dia a dia, setmana a setmana, la Marta m'anava

informant dels progressos en la investigació; per això coneix de primera mà l'ímpetu i l'esforç que hi han esmerçat.

Es partia de zero i ara en tenim un llibre. S'ha recuperat de nou tot el que llegireu. S'ha refet cada any de la vida de Jordà i s'ha catalogat l'extensa obra, bona part de la qual es donava per desapareguda.

Aquesta investigació ha rebut des del primer moment el suport d'aquest consistori, recolzament que es veu finalment culminat amb l'edició d'aquest llibre, fabulosament redactat per en Cristian, i que inclou un disc amb l'enregistrament de disset peces de Jordà a càrrec de la prestigiosa pianista mexicana Sílvia Navarrete i quatre d'històriques i inèdites interpretades pel mateix Jordà.

Amb aquesta publicació l'Ajuntament vol perpetuar definitivament la vida i l'obra d'aquest reconegut músic i compositor, que lluny de Catalunya, a Mèxic, proclamava orgullós que era nascut a les Masies de Roda.

Gaudiu, doncs, de la seva lectura. Us endinsarà en el món de la música, us transportarà a indrets llunyans i a moments històrics que no heu viscut.

I sobretot, us enriquirà amb coneixements d'una vida i d'una obra que hem alliberat de l'oblit.

Ramon Isern i Serrabasa

L'alcalde

Pròleg

Potser no és gaire habitual començar un pròleg felicitant l'impulsor de la iniciativa en comptes de l'autor, a qui també cal congratular de totes totes. Però vull fer explícit el reconeixement a l'Ajuntament de les Masies de Roda per la inquietud i la constància que posa en la recerca del seu passat, tant l'immediat com el més pretèrit, donant llum a fets i personatges originaris del municipi. Sense complexos, però amb la constància que una tasca tan ingent com aquesta exigeix. I vull fer aquesta felicitació perquè sovint oblidem que les persones són d'un lloc o, millor dit, sovint oblidem que no totes les persones rellevants són originàries de grans ciutats, sinó que l'excel·lència, el virtuosisme i la capacitat de generar genis és inherent al territori. Altra cosa és que els grans personatges, músics, escriptors, actors, pintors, etc., rebin el reconeixement a les grans ciutats, que és on viu la majoria de població. També és on es concentren els equipaments que permeten desenvolupar el seu talent i, per què no, els cercles de poder i els diners que els ajuden a tirar endavant. Però població, equipaments i recursos, si bé són una bona base per poder-se exercitar, no són una exclusiva per desenvolupar les capacitats de cadascú. El que sí que és necessari és que el territori difongui l'obra i les habilitats d'aquelles persones que han sobre-sortit per l'excel·lència i capacitat, i aquí rau la important tasca d'aquest consistori.

De fet, sense aquesta inquietud i sense la perseverança i la il·lusió del Cristian Canton Ferrer i de la Marta Marly Mallol, segurament molts ens haguéssim quedat sense conèixer aquest gran músic que va ser Lluís G. Jordà. Pel que fa a la importància del compositor, el desconeixement que tinc de la matèria musical em fa fiar a ulls clucs del que diu l'autor. No en

tinc cap dubte. En canvi, pel que fa a la vida del personatge n'hi ha prou de llegir-se el llibre per veure la transcendència de la seva figura.

És un llibre que es llegeix d'una tirada, sense esforç. Està estructurat en tres grans parts que detallen la biografia de Jordà, i una quarta, més tècnica, amb el catàleg de l'obra que es coneix i la localització de les partitures. No és una obra densa ni que pretengui retratar la realitat històrica, política, i econòmica de l'època. És la biografia de Jordà, i les referències als temps viscuts són elements que ajuden a ubicar la situació del personatge, però res més. Per tant, qui busqui una obra d'història i de relacions políticament-socials amb la utilització de l'art com a element d'ascens social, s'equivoca. En aquest sentit, doncs, s'agraeix l'esforç de l'autor per fer arribar el text al públic.

De fet, per l'estructura del llibre, sembla que la vida de Jordà hagi estat un gran ocàs després dels catorze anys de trajectòria mexicana i americana. La fugida a “fer les Amèriques” si en principi podia ser un autoexili dolós va acabar sent el trampolí que el va llançar a la fama. Els inicis vigatans del personatge en el món de la música queden una mica difusos tenint en compte que quan Jordà marxa o fuig, depèn de com es miri, ja és director de l'Escola de Música de Vic i de la banda municipal de la ciutat. És doncs, el màxim representant musical de la ciutat i segurament de la comarca, i té un futur prometedor. Els trenta-nou anys llargs que va passar a Barcelona, de 1912 fins a la seva mort el 1951, infructuosos des del punt de vista musical, traspren l'estat melangiós en que sembla que va caure Jordà i que el va privar de compondre les obres de maduresa que, per la seva trajectòria, s'endevinaven esplèndides.

Jordà era un home compromès, català i catalanista, fundador i partícip de diferents casals i associacions catalanes a Mèxic, Nova York, etc. Amic i company d'infantesa de grans músics, com Enric Granados i, especialment, un home que va viure un segle convuls; la caiguda de les colònies espanyoles de 1898; l'ascens i caiguda del general mexicà Porfirio Díaz; la Primera Guerra Mundial; la Dictadura del General Miquel Primo de Rivera (1923-1930), inflexible amb el català i el catalanisme; i, per acabar, la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) i la llarga postguerra que la va seguir, gens afectuosa amb tot el que fos català. Aquests fets van marcar el llarg ocàs de la seva vida, si comparem amb els catorze anys d'èxits continuats a Mèxic. Darrers anys que va dedicar a la cerca i venda de partitures des de

la Casa Beethoven de Barcelona. Una manera com una altra d'assegurar que el patrimoni musical i l'art quedés immune a les convulsions humanes.

Estem, doncs, davant d'un llibre brillant, acurat i que ens explica la vida d'un home que, possiblement, es va avançar als seus temps. Un gran músic i un gran llibre.

Jordi Vilamala Salvans

Historiador i arxiver

Presentació

L'investigador d'avui dia no difereix massa de l'explorador aventurer: tots dos experimenten un sentiment de transcendència única en arribar a un lloc on ningú ha estat abans, ja sigui un nou continent o un manuscrit oblidat. Gairebé res de la vida d'en Luis G. Jordà se sabia, les seves obres s'havien donat per perdudes feia anys i el que un cop va ser un dels homes més sol·licitats de Mèxic i un músic lloat per tots, s'havia marcit de la memòria col·lectiva. Tot restava per fer, tot s'havia de descobrir i investigar. La tardor de l'any 2006 vaig iniciar aquesta recerca com una simple curiositat acadèmica, però mai m'hagués imaginat que aquest llibre arribaria a existir. Com l'arqueòleg pacient que amb el pinzell escombra un desert buscant qualsevol indici de l'antiguitat, cada frase d'aquest llibre ha estat construïda amb trossets d'informació que s'han anat recopilant. Després de molts anys d'oblit, a en Luis G. Jordà se li dedica la primera biografia completa.

Aquesta recerca era molt ambiciosa ja que les pistes que en Jordà havia deixat estaven fredes i disseminades entre dos continents. Per sort, vaig trobar la persona adequada, la col·laboració de la qual ha estat vital per a aquest projecte: la perspicaç Marta Marly, que no va dubtar en ajudar-me des del primer moment. Durant l'any 2007 es van explorar tots els arxius possibles de la Plana de Vic i Barcelona i es van entrevistar els pocs familiars que queden de la família Jordà i aquelles persones pròximes a en Luis G. Jordà. Els resultats van ser magres: s'havia d'anar a Amèrica.

Vam viatjar a Mèxic per primer cop l'estiu del 2008 amb la intenció de trobar el màxim d'informació possible. Els dies passats a la Ciutat de Mèxic van ser molt intensos; tant, que moltes vegades tornàvem a l'hotel sense haver menjat res des de l' hora d'esmorzar. Les sorpreses s'encadenaven

dia rere dia, poc a poc s'anava reconstruint el mosaic que havia estat la vida d'en Luis G. Jordà. D'entre les experiències més emotives d'aquell viatge, en destaquem el dia en què, tornant a l'hotel, ens esperava una munió de persones que es van identificar com els descendents d'una relació il·legítima del fill d'en Jordà: eren els seus besnéts i rebesnéts que conservaven orgullosos el seu cognom. Aquella gent havia viatjat incomptables hores des de tots els racons de la república mexicana per a què els hi descobrissim aquell fragment d'història familiar que mai van tenir l'oportunitat de conèixer. Aquell dia vam fer felices moltes persones.

L'última etapa del nostre viatge ens va dur a Puebla on havia passat els seus últims anys la nora d'en Luis G. Jordà: l'Elisa Concha. Aquesta senyora, en morir l'últim membre de la família Jordà i heretar-ho tot, va decidir tornar a Mèxic. La meva suposició era que, dotada d'una intel·ligència excepcional, hauria copsat la importància musical del que havia estat el seu sogre, en Luis G. Jordà, i s'hauria endut algun tipus de documentació relacionada amb ell. Vam dirigir-nos a l'última adreça coneguda d'aquesta dona però, malauradament, la casa ja feia anys que havia estat venuda. Després de fer mil indagacions entre els veïns vam aconseguir un número de telèfon i, després de fer varíes trucades, vam contactar amb la Paquita Llorens, una cunyada de l'Elisa Concha. La meva sorpresa va ser majúscula quan em va parlar en català, tot i fer més de seixanta anys que vivia a Mèxic, i em va explicar que ella era de Rubí. La fortuna ens va acompañar ja que aquesta senyora tenia el que havíem estat buscant: els diaris personals d'en Luis G. Jordà.

Després d'aquesta visita vaig viatjar a Mèxic en dues ocasions més i una altra a Nova York, per acabar de recollir aquelles peces que mancaven al trencaclosques que havia estat la vida d'en Luis G. Jordà. Aquest llibre, fruit de llarguissimes hores de treball, intenta posar al seu lloc tots aquests bocins d'informació d'una forma clara i entenedora. No ha estat la meva intenció escriure una obra erudita dirigida a musicòlegs o historiadors, sinó una biografia amena i directa però rigorosa, que arribi a un públic el més ampli possible. En Jordà va ser un home de teatre i multituds, estimat pel poble: sigui aquest llibre un digne homenatge a aquest esperit.

Aquesta és una obra coral, formada pels centenars de veus de totes aquelles persones que han contribuït a reconstruir aquest vitrall tan complex que és la vida d'en Luis G. Jordà. Darrere de cada contacte hi ha un allau de trucades o correus electrònics i, sovint, una història que es podria explicar, però això donaria lloc a un altre llibre més llarg que aquest que

teniu entre les mans. A tots ells, en general, vull transmetre el meu agraiament i l'honor d'haver-me permès conèixer les seves històries, amb en Luis G. Jordà com a teló de fons.

En primer lloc, oferir la meva més sincera gratitud a l'Ajuntament de les Masies de Roda que des del primer moment va copsar la importància que en Luis G. Jordà tenia i va apostar per un projecte tan ambiciós com retornar-li el protagonisme que li havia estat negat. Especialment, els comentaris vibrants i encoratjadors de l'alcalde, en Ramon Isern Serrabasa, i la seva implicació i interès personal en aquesta recerca. Així també, vull destacar els comentaris de la secretària, l'Imma Freixanet, i els regidors Jordi Gros, Montse Colom i Jaume Riera. També vinculat a les Masies de Roda, agrair la col·laboració d'en Francesc Ribas i la Sílvia Crosas.

Un paràgraf a part mereix la Marta Marly que durant aquests anys ha fet d'en Jordà un més a casa seva i que no solament ha aportat la seva capacitat i esforç a aquest projecte, sinó una empenta i una resolució crucials. Són moltes les hores que hem passat junts i això ha acabat solidificant l'amistat sincera i preciosa que ens uneix.

La rellevància d'en Luis G. Jordà com a pont entre Catalunya i Mèxic va proporcionar-nos tot el suport i l'ajuda del Consolat General de Mèxic a Barcelona, a qui donem les gràcies encaridatament. El consolat va recolzar el projecte des del primer moment i ens va proporcionar les credencials necessàries per a accedir a tots els arxius que vam visitar a la Ciutat de Mèxic. Vull expressar lagraïment personal per a l'ambaixador Jaime García Amaral, que va implicar-se particularment en aquest projecte, i per l'agregat cultural, en Diego Celorio, per totes les gestions i la seva sinceritat.

El meu agraiament més sincer a tots els encarregats de la custòdia del coneixement, els arxivers i bibliotecaris: a Vic, en Rafael Ginebra de l'Arxiu Episcopal, en Francesc Rocafiguera i l'Imma Franquesa de l'Arxiu Municipal, l'Angelina Verdaguera de l'Arxiu Comarcal d'Osona, en Xavier Bardolet de l'Escola de Música; a Roda de Ter, en Mossèn Ramon Bufí de l'Arxiu Parroquial de Sant Pere de Roda; a Prats de Lluçanès, en Mossèn Josep Casals de l'Arxiu Parroquial, la Montse Rovira de l'Arxiu Municipal i en Toni Murillo del Registre Civil. També agrair la col·laboració dels seus iguals a la Ciutat de Mèxic: la Claudia Jasso de la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, l'Aurea Maya de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música i l'Oscar Silva i la Marina A. Gijón de la Biblioteca Cuicamatini de l'Escuela Nacional de Música.

No podem oblidar a aquelles persones de la família Jordà a Catalunya que van desgranar els seus records per a nosaltres: la Lourdes Tejedor Jordà i la seva filla, de Prats de Lluçanès, el doctor Josep Vinyoles i la seva família, de Vic, la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia, de Barcelona, i en Josep Lluís Badrenas i la Montserrat Massó, també de Barcelona. També s'han de destacar aquelles persones que van ser més o menys pròximes a la família Jordà i que van aportar dades valuosíssimes: a Barcelona, en Romà Bastús, veí de la família Jordà a les Rambles, la Carmen Lizcano Peralta, en Jordi Gargallo, en Josep Iglesias Trullàs, en Josep Lluís Falcó i l'Enric Àlvarez; a Mataró, la família d'en Bonaventura Selva; a Prats de Lluçanès, en Xavier Cortada, genealogista del cognom Jordà, la Montserrat Noguera i en Ramon Masramon, de l'Orfeó de Prats de Lluçanès, i la Maria Antich i la Roser Cabanes; a Roda de Ter, en Ramon Vilar, de la botiga *Can Manolito* i en Francesc Ribas Sala; a Manlleu la Isabel Casadevall i el seu marit del mas la Rierola. Reconèixer també l'ajuda desinteressada i pacient d'aquelles persones entrevistades per a reconstruir els anys d'en Jordà a la Plana de Vic: Pere Serrat Solà, Rosalia Roca Padrós, Francesc Isern Oliver, Quico Parareda Pradell, Santi Roura del Pujol, Aurora Castañer Arau i Antoni Vilà de Serrabou.

Vull donar especialment les gràcies a l'historiador Jordi Vilamala pels seus comentaris constructius i el seu suport. També he de fer menció de la sagacitat i bona disposició d'en Raül Trullà de Tona, sempre a punt per donar un cop de mà per a ajudar en aquesta recerca. Finalment, vull agrair el suport que ens han donat en Jaume Doncos, pare i fill, per obrir-nos les portes de la *Casa Beethoven* i fer-nos-hi sentir com si fos casa nostra.

L'ajuda rebuda a Mèxic ha estat crucial per a realitzar aquesta recerca. És impossible enumerar les nombroses contribucions que la pianista Silvia Navarrete ha fet a aquest projecte en el que es va implicar des del primer dia, obrint-me les portes de casa seva. Per no faltar a la veritat, les resumixo amb un sincer gràcies. Tampoc puc oblidar els comentaris oportuns i constructius del seu marit, l'Enrique Tron, tot un gentleman. D'entre tots els personatges que a Mèxic han contribuït a aquesta recerca, no hi ha dubte que el més apassionat i divertit, però a la vegada erudit i profund, és en Guillermo Tovar de Teresa, que va aportar documentació i pistes valuosíssimes. També cal destacar l'ajuda sempre desinteressada i vital d'en José Alberto Saïd Beteta, especialista en el món de la lírica mexicana, pels seus comentaris sempre encertats. Cal destacar l'ajuda de l'organista Jesús Bernal que havia estudiat la figura d'en Jordà a Mèxic molts anys abans

que jo i que havia rescatat els manuscrits de les seves obres més inspirades. A ell i a la seva família de músics: gràcies. Finalment, agrair el suport de dues velles glòries mexicanes: l'actor Luis Gimeno i el músic Emilio Pérez Casas. Tampoc podem oblidar-nos de la família Ortega-Jordà que ens van oferir tota l'ajuda possible, els seus records i va recolzar-nos en la distància.

La Paquita Llorens i els seus fills mereixen un reconeixement especial per haver guardat durant més de mig segle els records i diaris d'en Luis G. Jordà. També mereix el meu reconeixement pòstum l'Elisa Concha, per la seva clarividència en entendre la importància d'en Luis G. Jordà quan tot-hom l'havia oblidat.

També vull donar les gràcies als meus amics, en particular a l'Enric Muntaner, per cridar-me l'atenció sobre en Jordà, i a la Mireia Farrús, pel seu constant interès sobre el progrés d'aquesta recerca.

En nom de la Marta Marly, fer arribar el seu agraïment més especial a en Jordi i la Montse Vilaregut, els seus fills, que han acceptat pacients que en Jordà els prengués egoistament la mare durant aquests anys; que han vist com una il·lusió, un somni, ha anat agafant forma de mica en mica fins a fer-se realitat, a mida que s'hi ha lluït; i que amb la seva comprensió i suport diaris li han facilitat la feina i la dedicació en aquest llarg, sorprendent i ambicions projecte.

Reservo per al final, el meu agraïment a aquella persona que ha vist créixer aquest projecte des del primer dia: la Raquel Tovar, la meva parella. La Raquel ha fet una tasca dificilíssima: aportar el seu suport humà, el seu recolzament diari i pacient, animant-me en els moments crítics i陪伴ant-me en les interminables nits d'escriptura. Gràcies a les seves correccions constructives i minucioses i a la seva ajuda constant i desinteressada, aquest llibre té el rigor que mereix el seu protagonista. Finalment, vull donar les gràcies a la meva família, en especial als meus pares, que des de sempre m'han fet preguntar-me el per què de les coses, m'han recolzat en aquest projecte des del primer dia i m'han permès ser qui sóc.

No puc evitar somriure quan, fent les revisions finals d'aquest llibre, descobreixo que la primera obra que vaig interpretar al piano quan tenia 7 anys, era d'en Luis G. Jordà: una transcripció de *La Traviata*. El destí de vegades ens pica l'üllet!

Gràcies a tots i a totes,

Cristian Canton Ferrer

Introducció

En Luis G. Jordà pertany a una generació de catalans que, durant el segle XIX i principis del XX, van deixar una profunda petjada al continent americà. Molts d'aquests catalans van brillar en moltes disciplines professionals i artístiques però, si ens concentrem en l'àmbit musical, hi trobem un bon número de personatges, les contribucions dels quals són encara, avui dia, notables i recordades. Cal destacar el cas d'en Jaume Nunó (1824-1908), de Sant Joan de les Abadesses, que va compondre l'actual himne de Mèxic o en Ramon Carnicer¹ (1789-1855), de Balaguer, que va escriure la música del de Xile. També és notable la contribució d'en Josep Campabadal (1849-1905), de Lleida, gran impulsor musical a Costa Rica i fundador de nombroses institucions i societats corals, o del barceloní Josep Rodoreda (1851-1922), compositor del celebèrrim *Virolai a la Mare de Déu de Montserrat* i director del conservatori de Buenos Aires.

La figura d'en Luis G. Jordà (1869-1951), nascut a les Masies de Roda, ha passat completament desapercebuda a casa nostra. El lector que intenti cercar alguna referència sobre aquest compositor quedarà decebut per les més sis línies que li dedica l'*Encyclopèdia Catalana*² o les vuit que li dedica el *Diccionario de la Música Ilustrado*³ de Pahissa i Torrellas, obra de referència per als musicòlegs espanyols. El resultat al *Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴, l'enciclopèdia musical més prestigiosa que existeix,

-
1. Cal dir que, tot i que Carnicer va compondre l'himne de Xile per encàrrec, mai va estar en aquest país. Tot i així, el seu nom és recordat a Amèrica per la seva contribució, encara vigent avui dia.
 2. *Encyclopèdia Catalana*, Ed. Encyclopèdia Catalana, Barcelona, 1991, p. 267.
 3. Jaume Pahissa i A. Albert i Torrellas *Diccionario de la música ilustrado*, Central Catalana de Publicaciones, Barcelona, 1927, vol. 3, p. 100.
 4. Walter Aaron Clark, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Macmillan, Londres, 2001, p. 2411.



Jaume Nunó



Ramon Carnicer



Josep Campabadal



Josep Rodoreda

Figura 1.1: Quatre músics catalans exemplars que són, encara avui en dia, reconeguts per les seves aportacions artístiques a Amèrica.

no és gaire més encoratjador, presentant una succinta biografia de vint línies. Potser les ressenyes més extenses les trobem de la mà dels musicòlegs mexicans Ricardo Miranda, al *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*⁵, i Gabriel Pareyón, al *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*⁶. Malauradament, al llegir aquestes anotacions sobre la vida d'en Jordà, es pot comprovar com la majoria són còpia unes de les altres i que difereixen en alguns aspectes crucials de la seva vida com, per exemple, on i quan va néixer o les obres que va compondre. Les explicacions són fragmentàries, imprecises i, ni ajuntant-les totes, tenim un esbós de la seva vida, convertint a en Luis G. Jordà en un músic desconegut a Catalunya i marginalment reconegut a Mèxic.

Si analitzem les seves composicions, tindrem una mica més de sort. Tot i que cap de les seves obres s'ha reeditat, hi ha dues peces, la masurca *Elodia* i els tangos mexicans *Danzas Nocturnas*, que encara s'executen, molt de tant en tant, pels pianistes mexicans, normalment emprant edicions de principi del segle XX. Curiosament, *Elodia* es va editar a Mèxic fins a dotze vegades entre el 1909 i el 1914, venent-se fins a 100.000 exemplars, tot un rècord, tenint en compte l'època. Una sort semblant ha tingut la sarsuela *Chin Chun Chan*, que encara és, avui dia, la sarsuela llatinoamericana més representada de la història: fins a 6.000 representacions en els deu primers anys. Encara, actualment, es posa en cartellera aquest “*conflicto chino en un acto*” arrencant riallades com el mateix dia de l'estrena, l'abril del 1904.

5. Ricardo Miranda, *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2006, pp.63–66

6. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Méxic, 2005, p.84.

Sobre l'enregistrament d'obres d'en Jordà, únicament es compta amb un àlbum⁷ que la pianista mexicana Silvia Navarrete va fer, juntament amb el tenor Fernando de la Mora, el 1992, en un intent per a reivindicar la música d'aquest compositor. El 21 de novembre del 2008, amb motiu del 30è aniversari de la reobertura del Consolat General de Mèxic a Barcelona⁸, es va celebrar un concert al Palau de la Música Catalana carregat de simbolisme on es van interpretar obres tant d'autors mexicans com catalans. En aquesta ocasió, la pianista Navarrete va fer sonar, per primer cop a Catalunya, una selecció de peces d'en Luis G. Jordà. Altres músics^{9,10} han inclòs alguna obra, típicament l'*Elodia* o les *Danzas Nocturnas*, en àlbums-miscel·lània sobre compositors mexicans. Si fem una ullada al catàleg d'obres d'en Luis G. Jordà del capítol 12, veurem que hi figuren més de seixanta obres; una llàstima que un dels compositors més importants de principis del segle XX a Mèxic sigui conegit per una fracció tan petita del seu repertori.

1.1. Per què és un desconegut?

Quan s'analitza la vida d'en Luis G. Jordà i el context socio-polític que li va tocar viure, potser s'entén millor el per què de la manca d'informació sobre la seva figura i el desconeixement de les seves obres. Durant els primers anys de la seva carrera professional va destacar com a director del Conservatori de Vic i de la Banda Municipal d'aquesta ciutat, a més de compondre moltes obres religioses. Malauradament, la majoria d'aquest patrimoni i els registres que en fan referència es van destruir durant la Guerra Civil Espanyola, en les nombroses cremes d'esglésies i d'edificis públics. Aquí es troba un primer factor que fa que la biografia d'en Jordà sigui difícilment documentable durant aquest període de la seva vida. Un cop arribat a la cúspide del reconeixement artístic i social a la ciutat de Vic on, a part de ser director del Conservatori i de la Banda Municipal, era soci d'honor de la majoria d'entitats culturals com el *Círcol Literari* o el *Casino Vicense*, la seva carrera professional va quedar truncada per pri-

-
7. Silvia Navarrete i Fernando de la Mora, *Obras de Luis G. Jordà*, Ed. Conaculta, Mèxic, 1992 (reeditat el 2006). En l'edició d'aquest llibre s'inclou una còpia d'aquest disc juntament amb algunes gravacions històriques que la firma fonogràfica Edison va fer, a principis del segle XX a Mèxic, amb en Jordà com a protagonista.
 8. Les relacions diplomàtiques entre Espanya i Mèxic es van trencar el 1939, quan Mèxic es va negar a reconèixer l'autoritat del general Franco i va acceptar la Segona República com a únic govern legítim. Finalment, el 1978, es va reobrir el Consolat General de Mèxic a Barcelona.
 9. Cyprien Katsaris, *Latin-American Recital*, Ed. Piano 21, França, 1996.
 10. Józef Olechowski, *Mazurcas Mexicanas*, Quindecim Recordings, Mèxic, 2005.



Figura 1.2: Retrat del músic masienc Luis G. Jordà, el 1908 a Mèxic.
(Covadonga, Ciutat de Mèxic, 8-IX-1908)

mer cop a raó d'un escàndol social que el va obligar a marxar de Vic amb la seva jove muller.

A principis del segle XX, en Luis G. Jordà va decidir provar sort a l'altre costat de l'Atlàntic i s'instal·là a Mèxic on va desenvolupar una intensa activitat musical que el va convertir ràpidament en una celebritat. Va compondre moltes obres, en particular la sarsuela *Chin Chun Chan*, que van fer que el *maestro* Jordà sigui encara un personatge recordat entre els aficionats a la lírica de la capital mexicana. En poc temps, es va convertir, juntament amb el seu grup, el *Quinteto Jordà-Rocabruna*, en l'accompanyant musical de totes les vetllades de l'alta societat i, en particular, les del president de Mèxic, el general Porfirio Díaz. Durant més de deu anys, en Jordà va ser un músic de prestigi reconegut, sempre associat a l'elit econòmica i social de la Ciutat de Mèxic. Però, el 1915, amb l'inici de la Revolució Mexicana, encapçalada per Pancho Villa i Emiliano Zapata, es posa fi a trenta anys del règim que el general Díaz havia guiat amb mà de ferro. El detonant d'aquesta revolució va ser la gran diferència de classes que el govern havia patrocinat, cosa que posava en Jordà en una posició incòmoda ja que, tot i no tenir cap tendència política a Mèxic, la seva música era la que feia ballar als rics i poderosos en comptes dels camperols i els desafavorits pel règim. La tèrbola situació política i social el va fer fugir, junt amb la seva família, als Estats Units. La seva bona trajectòria musical quedà, per segon cop, truncada en el seu moment àlgid.

Molt probablement, la família Jordà va passar un temps a Nova York, acollits per la comunitat catalana que en aquella ciutat hi havia i que coneixia la seva música i la dedicació del nostre protagonista a la causa catalanista. Durant aquest temps va entrar en contacte amb els nous ritmes i harmonies que s'estaven forjant: els precursors del jazz. Però la seva dona sentia enyorança de Catalunya i, finalment, van decidir tornar. Amb aquest viatge, les possibilitats d'en Jordà de brillar en el panorama musical americà es van esvair ràpidament.

De retorn a Catalunya s'instal·là a Barcelona, on va iniciar un negoci a les Rambles, la *Casa Beethoven*, on es venia música de la majoria d'editorials musicals d'Europa i Amèrica. Malauradament, després de tants desencants, de tantes ensopegades i revifades, en Luis G. Jordà es va acabar cansant i la seva activitat com a compositor va minvar. Amb l'inici de la Guerra Civil, les relacions amb l'estrange derivades del tràfic de partitures i les seves moderades tendències catalanistes, el van fer viure amb por i, poc a poc, va acabar desapareixent de l'escena musical barcelonina. Finalment, va morir oblidat per tothom el setembre de 1951.

En resum, a en Luis G. Jordà li va tocar viure una sèrie d'esdeveniments històrics que no li van permetre fer germinar el seu talent completament, ni a Catalunya, ni a Mèxic, ni als Estats Units. El seu geni i la seva música van tenir una vida breu allà on va anar, ja que es va veure forçat a canviar constantment de país. Aquesta fugacitat va ser el motiu principal pel qual la seva vida i obra són completament desconegudes a casa nostra. Un segon motiu són els contexts musicals que li van tocar viure: de vegades, a les acaballes i, de vegades, als inicis. Per exemple, al principi de la seva carrera, a Barcelona, va ser conegut com a compositor de sarsueles en català, un gènere que mai va arrelar, enfront de la sarsuela castellana. A Mèxic, es va trobar amb una bombolla estilística fomentada pel president Díaz, fanàtic de la cultura parisenca, que dictava una moda anacrònica i vuitcentista d'inspiració afrancesada. Com a conseqüència, la música que en Jordà va compondre durant aquest període recorda més a Chopin o als romàntics francesos que no a les avantguardes estilístiques que s'esdevenien a Europa. Per aquest motiu, la seva música mai va ser coneguda fora de Mèxic. Als Estats Units, el jazz estava a les beceroles i encara no era massa popular a Espanya, per tant, les obres que va compondre d'estil americà, als anys vint i trenta, tampoc van tenir massa difusió. Un compositor brillant, sens dubte, però que no va estar en el lloc adequat al moment correcte.

1.2. Una troballa fortuïta

La figura d'en Luis G. Jordà hagués passat desapercebuda i finalment oblidada de no ser per una sèrie de coincidències que van iniciar la recerca que es resumeix en aquest llibre. Per una banda, quan es va fer una neteja a l'Ajuntament de Roda de Ter, durant el període de la transició espanyola, un personatge singular d'aquesta vila, l'erudit local Miquel Vilar, àlies *Manolito*, va rescatar d'entre les escombraries una sèrie de retalls de diaris mexicans de principi de segle que parlaven sobre els èxits d'en Luis G. Jordà a Mèxic. Aquesta troballa va donar lloc a una sèrie d'articles a la premsa local¹¹ reivindicant la importància d'en Jordà. Malauradament, els esforços d'en Miquel Vilar no van despertar l'interès de cap musicòleg ni historiador.

Anys més tard, el 2007, l'autor d'aquest llibre va ensopegar de manera fortuïta amb un disc compacte de música llatinoamericana del segle XIX. Aquesta troballa li va despertar la curiositat per aquells compositors, bas-

11. Miquel Vilar Blanch, *El músic que sorgí de les escombraries*, Revista "el 13", Roda de Ter, VI-1994.

tant desconeeguts a aquest costat de l'Atlàntic, que existien a Amèrica, mentre Schumann, Albéniz o Wagner estrenaven les seves obres a Europa. Els comentaris d'un company, l'Enric Muntaner, van fer ressaltar el nom d'en Jordà, cosa que va comportar un interès sobre aquest enigmàtic català que tan famós havia estat a Mèxic però que a Catalunya era completament desconeegut. La lectura del reportatge que en Vilar havia escrit anys abans sobre en Jordà també va contribuir a despertar la voluntat de fer una recerca seriosa. Durant els següents tres anys es va dur a terme una investigació exhaustiva per a conèixer les passes d'en Luis G. Jordà a Catalunya, Mèxic i els Estats Units els resultats de la qual s'exposen en aquest document. Finalment, l'interès i l'esforç de l'Ajuntament de les Masies de Roda per a donar a conèixer la rellevància de la figura d'en Luis G. Jordà i per a disseminar la seva producció musical, han permès l'edició d'aquest llibre, la reedició d'un disc compacte i la publicació d'algunes partitures.

Amb aquesta recerca s'ha recuperat tot tipus de documentació inèdita sobre en Luis G. Jordà que es troava dispersa entre moltes biblioteques públiques i privades, fons descatalogats, arxius municipals, etc., tant a Catalunya com a Amèrica. Aquesta informació ha permès conèixer en profunditat un personatge singular i un músic d'una inspiració sublim i recuperar moltes de les seves obres que, a l'inici d'aquesta recerca, es consideraven perdudes. El llibre que estàs a punt de llegir, amic lector, no és solament la biografia d'un masienc il·lustre sinó un exemple de tants i tants catalans i catalanes que van deixar la seva pàtria per a buscar millor sort a Amèrica, però que mai van oblidar Catalunya i que van reivindicar els seus orígens de forma orgullosa.

1.3. Estructura del llibre

La vida d'en Luis G. Jordà no és fàcil d'explicar d'una forma lineal ja que va simultaniejar activitats de moltes menes: musicals, docents, fonogràfiques, catalanistes, teatrals, etc. Descriure aquestes múltiples ocupacions en l'ordre correcte en que es van esdevenir faria que aquesta biografia tingués un fil argumental caòtic. Per evitar-ho, s'ha optat per agrupar cada una de les activitats que en Jordà va desenvolupar al llarg de la seva vida en un capítol independent, mostrant la seva evolució d'una forma clara i entenedora.

A la primera part del llibre es parla del període que va passar a Catalunya del 1869, any del seu naixement, fins al 1898 que decideix mar-

xar a Amèrica. Al llarg del **capítol 2** es donen els arguments necessaris que proven la seva relació amb el poble de les Masies de Roda on va néixer. A continuació, al **capítol 3** es comenten els anys que va passar estudiant a Roda de Ter i Barcelona i els èxits que va aconseguir a la ciutat comtal fins que, el 1890, va ser nomenat director del Conservatori de Vic i de la Banda Municipal d'aquesta ciutat.

La segona part versa sobre els divuit anys que va romandre a Mèxic i els Estats Units. El **capítol 4** tracta dels seus primers anys a la Ciutat de Mèxic, del panorama social i polític que es va trobar i de les múltiples activitats musicals que va desenvolupar. Al **capítol 5** es parla del gènere on més èxits va conrear, la sarsuela, i en particular, de la seva obra més celebrada, *Chin Chun Chan*, se'n parla extensament al **capítol 7**. De la formació de música de cambra que va liderar i que va ser reconeguda com la més prestigiosa del país, el *Quintet Jordà-Rocabruna*, se'n parla al **capítol 6**. Finalment, el **capítol 8** descriu les altres activitats musicals que va desenvolupar i els premis que va guanyar, en particular, el de la composició de la cantata commemorativa del centenari de la independència de Mèxic.

La tercera part d'aquesta biografia relata els últims anys de la seva vida a Barcelona, després de tornar de Mèxic el 1916. El **capítol 9** parla sobre l'establiment de música que en Luis G. Jordà va obrir a Barcelona, la *Casa Beethoven*, i sobre les activitats que va desenvolupar fins a la seva mort, el 1951. A mode d'epíleg, al **capítol 11**, es fa una exposició de les múltiples activitats de caire catalanista que en Jordà va fer durant la seva vida, entre elles, la creació de l'Orfeó Català de Mèxic.

Finalment, la quarta part d'aquest llibre presenta un catàleg sistemàtic de les obres que en Luis G. Jordà va compondre al llarg de la seva vida.

Part I

Catalunya (1869-1898)

2

Els orígens: les Masies de Roda (1869)

En Luis G. Jordà va estar sempre orgullós del poble que el va veure néixer: **les Masies de Roda**. Malgrat el poc temps que hi va estar durant la seva infantesa abans de marxar a viure a Roda de Ter, mai va oblidar el seu origen masienc i així ho va fer constar a les moltes entrevistes que li van fer, molts anys més tard. En aquest primer capítol, es comentaran els orígens familiars i el context socio-econòmic on va néixer en Luis G. Jordà. També es presenten les evidències documentals i els arguments necessaris que proven el seu naixement a l'indret de Baumadrena, molt possiblement al mas les Baumes.

2.1. Introducció

El 16 de juny de 1869 venia al món un dels fills del matrimoni format per en Joan Jordà Gost i la Maria Rossell Freixas: en Luis Gonzaga Martin Francisco Jordà Rossell. Aquest no era el primer fill dels Jordà, i tampoc en va ser l'últim, ja que en Luis va arribar a tenir fins a deu germans que van assolir l'edat adulta i vuit més que van morir poc després de néixer. Donada l'esplendorosa carrera musical que aquest noi acabaria desenvolupant, es podria pensar que la música formava part de la vida quotidiana de la família, però no era així. De fet, el cas d'en Luis G. Jordà va ser especial ja que, de tots els seus germans, cap va sobresortir en el món artístic, ni tampoc es té constància de familiars rellevants.



Figura 2.1: Etiqueta de la firma *Noguera Padre e Hijo*, l'empresa a la que molt probablement va estar vinculada la família Jordà a Prats de Lluçanès.

La família Jordà, originària de Prats de Lluçanès¹, va estar sempre molt lligada al món tèxtil i a la indústria necessària per a la seva producció i manufactura. Tot i les poques dades que ens han arribat de la família, se sap que el pare d'en Luis G. Jordà, en Joan Jordà, tenia una professió de caire tècnic i es dedicava al muntatge i manteniment de maquinària tèxtil, mentre la mare, la Maria Rossell, era mestressa.

En aquell temps, a Prats de Lluçanès hi havia una dotzena de petits tallers de filadors i teixidors de cotó que van experimentar un ràpid creixement a mitjan segle XIX degut a dos factors: la industrialització i la situació privilegiada d'aquest poble entre dues comarques amb una trajectòria tèxtil considerable, el Berguedà i Osona². Aquest procés d'expansió industrial va comportar que membres de la mateixa família establissin tallers, cadascú pel seu compte, o que desenvolupessin tasques relacionades amb la indústria tèxtil i no era estrany trobar a germans, fills i parents propers en aferriassa competència. Una d'aquestes indústries, *Noguera Padre e Hijo*, va estar dirigida per Manuel Noguera i Jordà, molt probablement un parent pròxim d'en Joan Jordà, que l'hauria introduït en el món tèxtil. Degut a la

1. Entrevista a en Xavier Cortada, Prats de Lluçanès, VII-2007. La genealogia del cognom Jordà a Prats de Lluçanès ha estat àmpliament estudiada pel Sr. Cortada que va aportar les reflexions i pistes necessàries per a traçar els orígens del matrimoni Jordà a aquest poble.
2. Francesc Cabana, *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya*, Ed. Encyclopædia Catalana, 1992-94, pp.268-269.

forta expansió industrial i a la demanda de personal qualificat, en Joan Jordà va decidir marxar de Prats de Lluçanès per a buscar feina en els diversos molins drapers que estaven apareixent per la comarca. Aquesta decisió va comportar que la família Jordà adoptés una vida itinerant que els va dur per nombroses indústries tèxtils de tracció fluvial situades a les ribes del Ter i del Llobregat. Cada dos o tres anys, els Jordà canviaven d'emplaçament i, sobre aquest pelegrinatge, un parent de la família comentava que “*cada fill d'aquell matrimoni va néixer en un poble diferent*”³. Un dels fills del matrimoni Jordà, en Luis Gonzaga, va néixer durant el període que van romandre a les Masies de Roda que, en aquella època, comptava amb alguns molins drapers, cosa que justificaria la seva presència a la zona.

Potser, el fet que en Luis G. Jordà sempre es definís com a oriünd de les Masies de Roda està lligat amb aquest nomadisme de la seva família. S'ha especulat que, donat que el matrimoni Jordà va tenir fills en diverses poblacions, potser els identificaven de forma afectuosa per l'indret on van néixer: en Luis de les Masies (de Roda), en Pasqual de Prats (de Lluçanès), etc. Potser aquesta forma col·loquial amb la que s'adreçaven, repetida durant la seva infantesa pels seus pares i germans, va permetre que identifiqués amb precisió el seu lloc de naixement molts anys més tard.

2.2. Sobre l'origen masienc d'en Luis G. Jordà

L'any 1904, la prestigiosa revista mexicana *El Arte Musical*⁴, presentava una entrevista a en Luis Gonzaga Jordà i Rossell, un músic català que havia esdevingut una celebritat en el panorama musical de la Ciutat de Mèxic. Potser el fet que més va sobtar als lectors va ser l'indret on va néixer l'entrevistat, “*las Massias de Roda de la provincia de Barcelona*”, poble que no figurava en cap atles publicat a Mèxic a principis del segle XX. No deixa de ser insòlit que, trobant-se en Luis G. Jordà tan lluny de Catalunya, enunciés amb tanta precisió allà on va néixer en comptes de donar com a referència altres ciutats pròximes on va viure, com Roda de Ter o Vic, més fàcilment localitzables per al lector mexicà. Aquesta lloable fidelitat és el motiu pel qual el poble on va néixer avui li dediqui aquesta biografia i s'enorgulleixi de la seva figura.

3. Entrevista a la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia, 22-VIII-2007. Segons ens van explicar, quan es repartir l'herència de la família Jordà, a principis del segle XX, va caldre la partida de baptisme de tots els fills. Aquesta tasca va requerir la visita a nombroses poblacions, totes properes a salts d'aigua o rius, confirmant així la itinerància d'aquest matrimoni.

4. *El Arte Musical*, Ciutat de Mèxic, IV-1904.



Figura 2.2: Revista mexicana *El Arte Musical* de l'any 1904.

En aquesta entrevista a en Luis G. Jordà, el músic deixa constància explícita del seu origen masienc. (Álbum personal d'en Luis G. Jordà)

2.2.1. Fonts documentals

Al llarg dels últims anys s'han plantejat múltiples hipòtesis sobre l'in-dret on en Luis G. Jordà va néixer, però solament n'hi ha una de correcta. Per afirmar amb contundència l'origen masienc d'en Luis G. Jordà es presenta una anàlisi exhaustiva de les fonts documentals primàries i secundàries existents⁵ que refermen aquesta hipòtesi enfront de les demés.

Fonts primàries

En Luis G. Jordà va ser un personatge públic, força conegut a Mèxic, i la premsa de l'època el va entrevistar en múltiples ocasions, sovint després de guanyar algun premi o d'estrenar alguna obra. En moltes d'aquestes entrevistes fets per diaris mexicans relatava la seva història personal i esmentava el poble on va néixer. En alguns casos, va afirmar ser fill de les Masies de Roda⁶, però també hi trobem algun cas on cita escaridament Roda^{7,8}. De l'hemerografia publicada a Catalunya, trobem tres fonts⁹ que asseveren les Masies de Roda com el seu lloc de naixement^{10,11,12} però, la font més contundent i irrefutable la tenim en una entrevista que li va fer la revista *Ilustración Católica*¹³, el 1935, on en Jordà diu “nací en un lugar llamado Baumadrena, de las Masías de Roda, en la comarca de Vic”.

En Jordà va freqüentar el *Círcol Literari* de Vic i una font¹⁴ parla sobre ell, esmentant que havia nascut a les Masies de Roda. Hi ha dues fonts bibliogràfiques en particular que es poden considerar primàries pel seu reconegut prestigi musicològic. La primera, el *Diccionario Biográfico de la Música*¹⁵ de J. Ricart Matas, publicat el 1956, poc després de la mort d'en Jordà. Tot i presentar una escarida biografia, en dóna dades poc habituals cosa que fa pensar que aquesta informació va ser obtinguda de primera mà. En aquest cas, les Masies de Roda figura com a lloc de naixement. La

-
5. S'entén per fonts primàries aquelles que presenten una informació de primera mà sobre en Luis G. Jordà (entrevista, carta autògrafa, partitura manuscrita,...) mentre que les fonts secundàries es deriven d'informació continguda en les primàries. Habitualment, quan solament es disposa de fonts secundàries, la dificultat de la recerca radica en ponderar-ne el grau de distorsió respecte a la font primària original.
 6. *El Cabo Reservista*, Ciutat de Mèxic, 23-XI-1902.
 7. *Diario del hogar*, Ciutat de Mèxic, 25-X-1899.
 8. *El Entreacto*, Ciutat de Mèxic, 16-IX-1912.
 9. És probable que una d'aquestes tres fonts sigui l'única primària i que les altres dues siguin secundàries.
 10. *La Renaixensa*, Barcelona, 27-I-1903.
 11. *Ausetania*, 31-I-1903.
 12. *La Vanguardia*, Barcelona, 17-II-1903.
 13. *Ilustración Católica*, Barcelona, 14-XI-1935.
 14. Miquel S. Salarich Torrents, *Història del Círcol Literari de Vich*, Patronato de Estudios Ausonenses, 1962, p. 225.
 15. J. Ricart Matas, *Diccionario Biográfico de la Música*, Ed. Iberia, Barcelona, 1946.



Figura 2.3: Església de Sant Pere de Roda, a Roda de Ter, on va ser batejat en Luis G. Jordà i on està dipositat l'Arxiu de la Parròquia de Sant Pere de Roda.

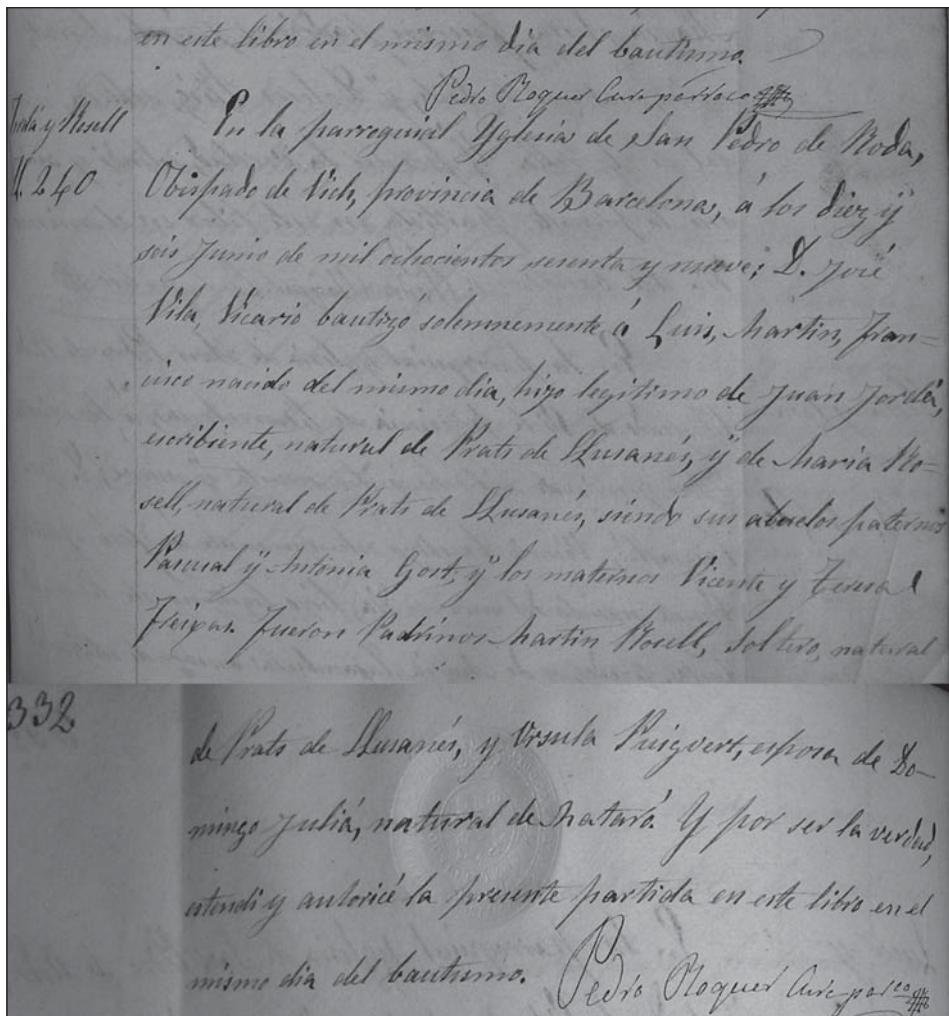


Figura 2.4: Partida de baptisme d'en Luis G. Jordà, datada el 16 de juny de 1869.
(Arxiu Parroquial de Sant Pere de Roda)

Luis G. Jordà, hijo de la comarca de Vich, nació en 1869 en un lugar llamado Baumadrena, de los masas de Rola del Tarr. Obtuvo el primer premio de armonía en el Conservatorio del Liceo, de Barcelona, el año 1885, y de composición en la Escuela Municipal de Música de esta ciudad (1889). Maestro titular de la Casa Provincial de Cariñal, de Barcelona, plaza que ganó el año 1886 por oposición, a la edad de diecisiete años. Dirigió el coro de la Plaça Unió de San Miguel Arcángel de esta ciudad. En 1890 fue director por oposición del Conservatorio y de la Banda Municipal de Música de Vich, en la que estrenó un Himno a Balma, letra de L. C. Viada y Lluchi. Fue autor del Himno del Ejército mexicano, ganado en un tridimensional concurso en 1902, y de la Cantata Independencia de México, premiada en concurso internacional, habiendo formado el jurado los célebres maestros Saint-Saëns, Widor, Bossi y Felipe Pedrell, en 1912. En Vich todavía se recuerda el grado de cultura musical que alcanzaron el Conservatorio y la Banda, y en México produjo veintidós zarzuelas, una de las cuales, titulada «Chin Chin Chan», lleva más de doce mil representaciones.

Le sucedió el Rdo. Luis Romén, que ya antes era Maestro de Capilla.

LA ACTUALIDAD ILUSTRADA
REVISTA SEMANAL CENSURADA
Nº 16 Año III. 14 DE NOVIEMBRE DE 1935

En el bonito Llano de Vich, donde se ergue la ciudad de su nombre, con sus tradiciones, costumbres e interesante historia, han encontrado siempre un apacible reposo las almas cultívadas de los artistas.



A black and white portrait of Luis G. Jordà, a man with dark hair, wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt and a dark tie. He is looking slightly to his left.

El distinguido compositor y director D. Luis G. Jordà.

Las, que, en la villa tranquila y reposada de aquélla, han podido dar vuelo a su exaltada inspiración e imprimirla con su arte un sello de cultura que hace inicia lección de Vich que es tierra de músicos.

He aquí, a grandes rasgos, unas crántas figuras musicales que han contribuido a enaltecer el nombre de la ciudad de Vich, que, en medio del Llano, se alza fértil e inmortal, como el arte puro que vive a través de los siglos para deleite y consuelo de los hombres.

EZEQUIEL MARTÍN.

Figura 2.5: Entrevista efectuada a en Luis G. Jordà, el 1935, on parla sobre el seu naixement a l'indret de Baumadrena. (Álbum personal d'en Luis G. Jordà)

segona, el *Diccionario de la Música Ilustrado*¹⁶ de Pahissa i Torrellas, del 1927, escrit quan el compositor encara vivia, dóna una informació més precisa: “nació en las Masies de Roda (Baumadrena)”.

Un document que aportaria la prova irrefutable sobre on va néixer en Luis G. Jordà seria la partida del seu naixement. Per desgràcia, els registres de natalicis del Registre Civil de les Masies de Roda van començar el 1871, justament dos anys després del seu naixement, el 1869. El que sí que s'ha conservat és la partida de baptisme, que es va efectuar a la parròquia de Sant Pere de Roda. En aquella època, els veïns i veïnes de les Masies de Roda pertanyien, i encara pertanyen avui dia, a la parròquia de Sant Pere de Roda. Donat que en aquells temps la mortalitat infantil era molt elevada, es pot observar que va ser batejat el mateix dia del seu naixement.

El procés d'assimilació i diferenciació entre les Masies de Roda i Roda de Ter, originats a partir de la divisió jurisdiccional i administrativa del poble de Sant Pere de Roda, no va ser immediat per part dels seus habitants. D'aquesta manera, el rigor en els registres, sovint, no era com el que existeix avui dia. Així, per exemple, es troben molts casos de persones nascudes i censades a les Masies de Roda durant tota la seva vida que en la seva partida de defunció figuren nascudes a Roda. És per això que en alguns documents, com la partida de matrimoni d'en Jordà, hi consta l'anotació “natural de Roda”¹⁷.

Fonts secundàries

Moltes de les fonts hemerogràfiques mexicanes i catalanes es copien literalment entre elles la biografia d'en Jordà i, per això, no es poden considerar per a dictaminar el seu origen masienc. Sobre les fonts bibliogràfiques secundàries cal destacar la gran diversitat de possibles indrets on en Jordà va néixer: les Masies de Roda^{18,19}, Barcelona²⁰, Sant Joan de les Abadeses²¹ i, fins i tot, Madrid²². Malauradament, aquestes fonts secundàries no fan menció sobre l'origen d'aquestes informacions.

-
- 16. Jaume Pahissa i A. Albert i Torrellas *Diccionario de la música ilustrado*, Central Catalana de Publicaciones, Barcelona, 1927, vol. 3, p. 100.
 - 17. Partida de matrimoni de Luis G. Jordà i Antonia Casabosch, Registre Civil de Vic, 1898, vol. 14, p. 275.
 - 18. *Encyclopédia Catalana*, Ed. Encyclopédia Catalana, Barcelona, 1991, p. 267.
 - 19. Ricardo Miranda, *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2006, pp. 63–66
 - 20. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Méxic, 2005, p. 84.
 - 21. Juan Carlos Garda, *Reforma*, Ciutat de Mèxic, 23-VI-1998.
 - 22. Ricardo Miranda, *Jordá: un español en el México porfiriano* (introducció del disc compacte de Silvia Navarrete i Fernando de la Mora), Ed. Conaculta, Mèxic, 1992.

Altres fonts^{23,24}, publicades a Roda de Ter, es basen en alguns diaris mexicans²⁵ per a afirmar, amb una rotunditat poc justificada, el fet que en Jordà fos d'aquell poble. De les vàries enciclopèdies publicades a Catalunya, totes hereten les seves ressenyes sobre en Jordà a partir de les fonts primàries ja presentades.

2.3. Les Masies de Roda al segle XIX

Segons l'estudi d'en Josep Maria Rovira sobre les Masies de Roda²⁶, la història contemporània d'aquest poble comença el 1805, després de la divisió del municipi de Sant Pere de Roda en les Masies de Roda i Roda de Ter. Les activitats principals que es desenvolupaven al segle XIX a les Masies de Roda eren l'agricultura i la ramaderia. A l'hivern, quan l'activitat agrícola era de poca intensitat, moltes famílies complementaven els seus ingressos realitzant feines relacionades amb la llana per algun paraire²⁷ local. Tot i així, la privilegiada situació d'aquest poble a la riba del riu Ter va propiciar l'aparició d'una incipient activitat industrial, bàsicament integrada per fargues, forns de calç i molins de varis tipus (paperers, drapers i farners).

Durant la primera meitat del segle XIX, la indústria del cotó va anar guanyant terreny a la tradicional indústria llanera i això va fer aparèixer noves fàbriques a les Masies de Roda. A més a més, les particularitats del cotó van permetre una progressiva introducció de maquinària específica per al seu tractament impulsada per l'energia hidràulica que proporcionava el riu Ter i la instauració dels processos de producció que la revolució industrial anava imposant. Entre el 1826 i el 1845 es va instal·lar la primera fàbrica tèxtil a les Masies de Roda que va anar desplaçant els antics molins drapers i paperers i va afavorir l'aparició de petits tallers. Tota aquesta indústria vaaprofitar l'energia hidràulica del Ter a través de salts d'aigua artificials que es van construir, complementant-se puntualment amb l'ús de màquines de vapor. Segons el registre local²⁸, a l'any 1854, les Masies de Roda comptava amb dues fàbriques cotoneres, una fàbrica de paper d'es-

23. Miquel Vilar Blanch, *El músic que sorgí de les escombraries*, Revista "el 13", Roda de Ter, VI-1994.

24. Jaume Salés Santjaume, *Carrer d'en Jordà Rossell*, Revista de Roda de Ter, XII-2005.

25. *El Entreacto*, Ciutat de Mèxic, 16-IX-1912.

26. Josep Maria Rovira i Montells, *Les Masies de Roda, Història del nostre poble*, edició de l'Ajuntament de les Masies de Roda, 2005.

27. Persona que es dedica a qualsevol de les operacions a les quals és sotmesa la llana.

28. Matrícula Industrial, Arxiu de les Masies de Roda, 1854.



Figura 2.6: Ruïnes del mas de les Baumes, a l'indret de Baumadrena, possible lloc de naixement d'en Luis G. Jordà.

trassa i un forn de calç, representant un 2,8% de la filatura mecànica de la Plana de Vic.

Finalment, a mitjan segle XIX, s'instal·len a les Masies de Roda dues de les que serien les colònies industrials més importants de la conca osonenca, Salou i Còdol Dret, que restarien actives fins ben entrat el segle XX. Uns anys més tard, a finals del segle XIX, van aparèixer les fàbriques de fil de Can Grau i la dels germans Romeu que completarien el teixit industrial de les Masies de Roda. Cal destacar que, a més a més d'aquestes fàbriques, també van existir un conjunt d'indústries menors, sovint molins cotoners, que treballaven d'una forma indirecta per a aquestes empreses més grans.

Baumadrena: molins drapers i el naixement d'en Luis G. Jordà

Entre l'any 1870 i el 1880, hi havia establertes a les Masies de Roda, a part de les indústries ja mencionades, dos molins fariners de represa, el de l'Antoni Soler i el d'en Lluís de Descatllar, i la indústria cotonera de Joan Cendra a la finca de Fontanelles. La fàbrica tèxtil dels germans Romeu, instal·lada en una zona on hi havia hagut molins fariners i drapers, va passar a anomenar-se Fàbrica dels Molins. El seu emplaçament es denominava “el paratge de Baumadrena” i, en aquesta zona, hi havia dos indrets on

podia haver nascut en Luis G. Jordà: els habitatges de la Fàbrica dels Molins o el mas les Baumes.

La precisió d'en Luis G. Jordà en indicar Baumadrena com l'indret del seu naixement dona una pista infal·lible per a reivindicar el seu origen masienc ja que, a tota la regió, solament existeix un indret amb el topònim de Baumadrena i està situat a les Masies de Roda. A més a més, la presència d'una indústria tèxtil emergent coincideix amb la professió d'en Joan Jordà, ja que es podrien requerir els seus serveis com a muntador de maquinària tèxtil.

L'indret de Baumadrena està situat just a la corba d'un dels meandres del riu Ter al seu pas per les Masies de Roda. L'antic camí, que no té el traçat de l'actual carretera, passava a tocar del riu Ter on les roques de Baumadrena formaven una bauma fonda i fosca prop de l'aigua. Tal i com explica en Ramon Isern, actual alcalde de les Masies de Roda, la remor de l'aigua i el vent ressonaven dins la bauma i era impossible no sentir basarda quan s'hi passava, sobretot a peu o en bicicleta, quan es feia fosc o a la nit. No és estrany que aquell indret alimentés tot tipus d'històries fantàstiques, com ara que el soroll era provocat per unes bruixes. En aquelles mateixes roques hi ha avui dia una font que fa honor a aquestes llegendes: la font de les Bruixes. Segons comenta en Francesc Isern²⁹, en un revolt de Baumadrena, els picapedrers de Roda de Ter hi treien pedra (lloses) i sorra del riu, activitat que va continuar exercint-se fins a mitjan segle XX.

A la zona de Baumadrena hi van existir fins a dues cases: el mas les Baumes i dos habitatges de la Fàbrica dels Molins. Tenint en compte l'any de naixement d'en Luis G. Jordà, el 1869, és probable que naixés al mas les Baumes, situat a dalt de les roques de Baumadrena. Tot i la poca informació que es té d'aquest mas, se sap que va estar habitat fins a mitjan segle XX. La posada en marxa del Pantà de Sau, l'any 1964, va afectar a alguns masos propers al riu Ter, que es van veure obligats a plegar ja que les cases i terres de cultiu situades més avall de la cota de 450 metres desaparegueren sota les aigües. El mas les Baumes, pel seu emplaçament elevat, no va acabar negat per les aigües, però sí que es va deshabitar definitivament. Actualment, està en ruïnes i només se n'aguanten un parell de parets.

Pel que respecta a la Fàbrica dels Molins, se sap que es va instal·lar a finals del segle XIX i que comptava amb 2000 fusos de filar. És possible que

29. Entrevista a en Francesc Isern Oliver, Gurb, 30-I-2010

durant la construcció d'aquesta indústria, el pare d'en Luis G. Jordà treballés en aquesta empresa, cosa que apuntaria els habitatges d'aquesta fàbrica com a lloc de naixement d'en Luis G. Jordà. Aquesta empresa va canviar d'amos vàries vegades i es va ampliar la seva capacitat de producció fins que, durant la Guerra Civil, la fàbrica es va convertir en un magatzem de combustible i munició. Quan les tropes franquistes van arribar a les Masies de Roda, van cremar aquest magatzem, i els dos habitatges associats a la fàbrica van desaparèixer durant l'aiguat del 1940. Als anys 50, la Fàbrica dels Molins ja no torna a figurar entre les matrícules industrials del poble.

Un fet que confirma la hipòtesi del naixement d'en Luis G. Jordà a l'indret de Baumadrena el trobem en els padrins que van estar presents el dia del seu bateig: en Martin Rossell, oncle d'en Luis G. Jordà, i l'Úrsula Puigvert. L'Úrsula Puigvert estava empadronada³⁰ a les Masies de Roda, juntament amb el seu marit, en Domingo Julià, i exercien com a majordoms al mas Fontanellas, pròxim al paratge de Baumadrena.

Una hipòtesi raonable és que la mare d'en Luis G. Jordà tingués alguna relació d'amistat amb l'Úrsula Puigvert i que li demanés ser la padrina del seu fill i, fins i tot, que l'hagués ajudada a donar a llum.

Avui dia, a Baumadrena ja no hi ha cap explotació industrial i aquest indret s'ha convertit en un espai de lleure. Actualment la zona de Baumadrena o Sorralta és molt coneguda pels amants de l'escalada, com a rocódrom natural, perfecte per a entrenaments. Són unes roques molt freqüentades, sobretot a l'estiu, ja que la seva orientació al nord i la seva proximitat al riu, fa que sigui un indret molt fresc i agradable.

30. Cens, Arxiu de les Masies de Roda, 1871.

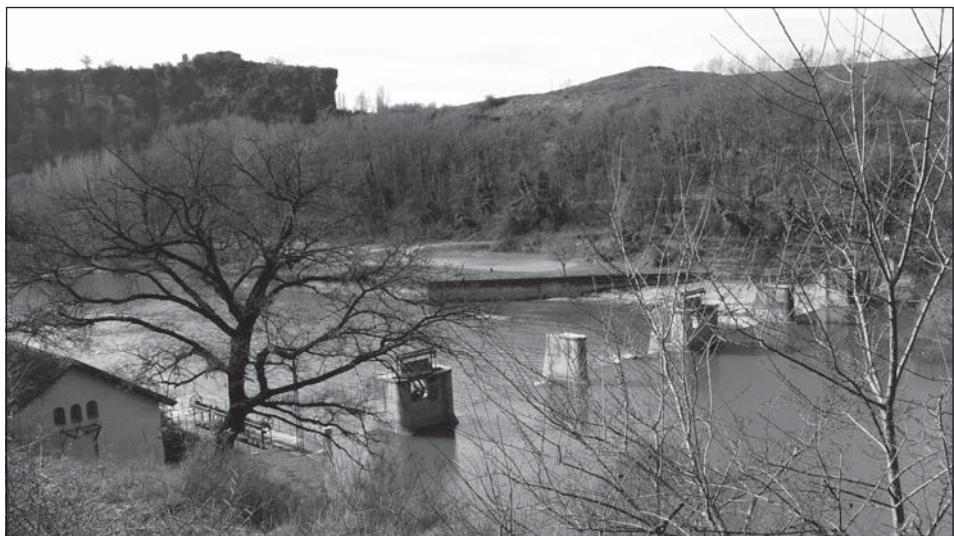
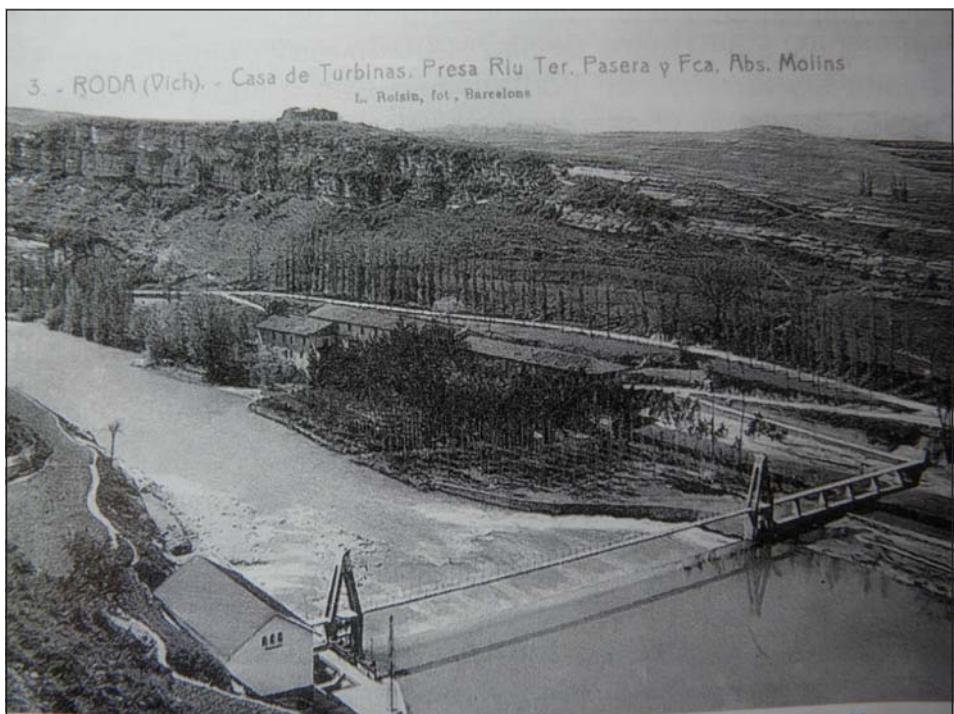


Figura 2.7: Indret de Baumadrena: a finals del segle XIX i actualment.
Salt d'aigua i Fàbrica dels Molins amb les roques de les Baumes al darrere.



Figura 2.8: Actualment, l'indret de Baumadrena i la zona de la Fàbrica dels Molins s'ha convertit en una àrea de lleure on poder practicar l'escalada i la pesca.

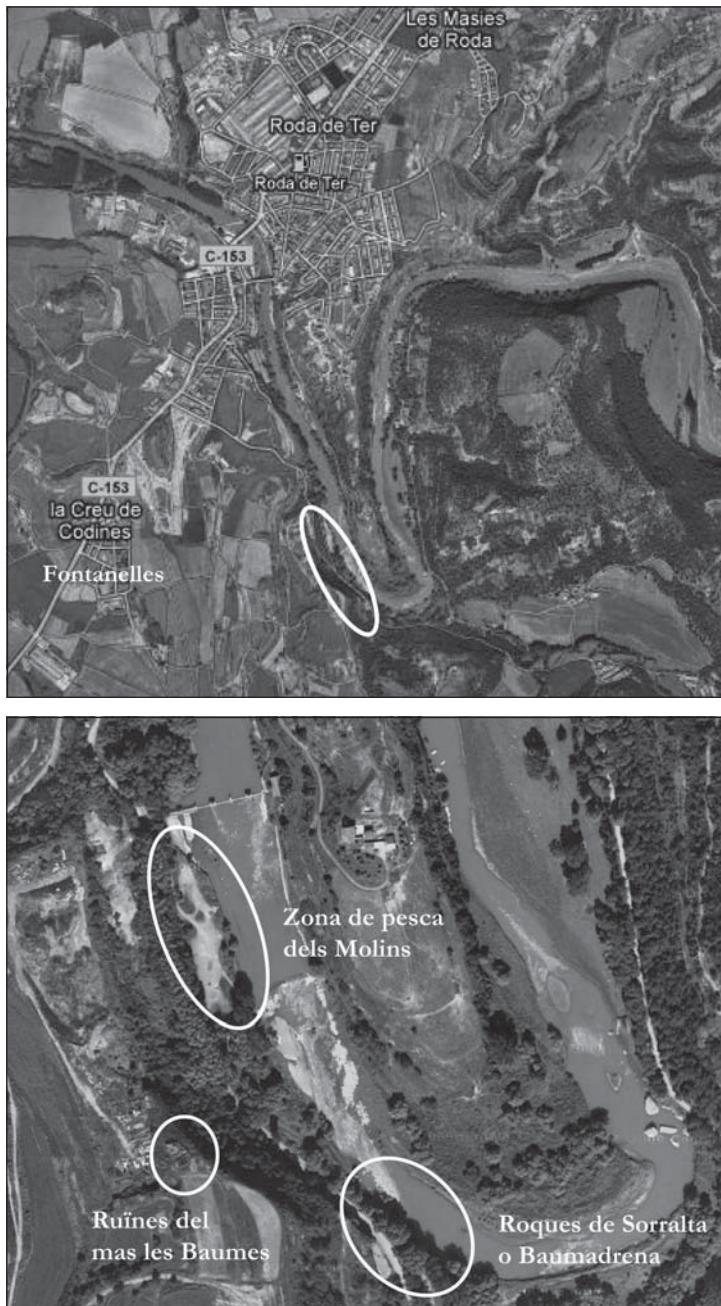


Figura 2.9: Vista aèria de la zona de Baumadrena, que comprèn: la zona de pesca dels Molins, on antigament hi havia la Fàbrica dels Molins, les ruïnes del mas les Baumes i les roques de Sorralta o Baumadrena, on actualment es practica l'escalada.

3

Formació i primers èxits (1869-1898)

Després de fer estudis a Roda de Ter, Vic i Barcelona, va obtenir els seus primers èxits professionals i, als vint anys, va ser nomenat director del Conservatori de Vic i de la Banda Municipal. La seva constància i dedicació van fer que es convertís en una personalitat distingida a la Plana de Vic fins que, al 1898, va haver de marxar a Mèxic degut a un escàndol social. Basant-nos en les fonts primàries presentades anteriorment, aquest capítol repassa la prometedora carrera d'en Luis G. Jordà fins al moment que va quedar truncada prematurament, precipitant la seva fugida a Amèrica.

3.1. Els estudis musicals

La família Jordà va restar pocs anys a les Masies de Roda, possiblement perquè la tasca d'en Joan Jordà allà havia finalitzat. Se sap que, almenys, l'any 1876 estaven instal·lats a Roda de Ter¹, possiblement al número 10 del carrer del Sòl del Pont², i que el pare hauria desenvolupat altres activitats professionals, com per exemple, la sastreria³. És en aquest període a Roda de Ter, quan en Luis G. Jordà rep la seva primera formació musical.

-
1. En el registre de naixements i defuncions de l'Ajuntament de Roda de Ter consta la defunció de dues germanes d'en Luis G. Jordà, la Carmen, de dos anys, el 1876, i la Maria, de vuit, el 1878. Segons es desprèn d'aquest document, la família vivia a Roda de Ter.
 2. Jaume Salés Santjaume, *Carrer d'en Jordà Rossell*, Revista de Roda de Ter, XII-2005. Aquesta dada proporcionada per aquesta font secundària ha de ser presa amb certa cautela ja que el cens de Roda de Ter al voltant de l'any 1870 no s'ha pogut localitzar a l'Arxiu de l'Ajuntament de Roda de Ter.
 3. Entrevista a la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia, 22-VIII-2007.

A les darreries del segle XIX, l'escolarització que es proporcionava als nens i nenes d'una societat eminentment industrial com era Roda de Ter, solia ser deficitària. Aquesta educació incloïa afabetització, aritmètica, religió, algunes nocions d'història i, en comptades ocasions, alguna formació musical rudimentària⁴. Sovint, aquest procés concluïa entre els 10 i els 14 anys i, llavors, els nens i nens passaven a formar part del col·lectiu de treballadors de les fàbriques tèxtils de la zona. Tenint en compte que en Joan Jordà va tenir algun tipus de formació pel tipus de feina que desenvolupava, es pot plantejar la hipòtesi que valorés la importància que suposava tenir una bona educació i que procurés una escolarització més estesa als seus fills. De ben jove, en Luis G. Jordà va formar part de l'escola d'en Melitó Baucells, qui va descobrir el seu talent innat per la música. Se sap que aquest primer mestre d'en Luis G. Jordà era un músic de cert renom a Roda de Ter, on dirigia les orquestres del *Círculo filarmónico*⁵ i del centre *La Catalana*⁶.

La família Jordà es va traslladar entre el 1878 i el 1885 a la ciutat de Vic, on en Luis G. Jordà va prosseguir els seus estudis musicals amb en Jaume Pujadas, mestre de capella de la Catedral de Vic. Els progressos del jove Luis eren tan notables que el seu pare va rebre la recomanació de traslladar-se a Barcelona, per tal que rebés una educació musical més acurada. Aquest consell va ser pres seriosament i, poc temps després, trobem a la família Jordà vivint al primer pis del número 7 del carrer Clavegura de Barcelona⁷.

Els pares d'en Luis G. Jordà van creure que el seu fill tindria futur en la música ja que el van inscriure en dues de les institucions musicals més prestigioses de la ciutat comtal: el Conservatori de Música del Liceu d'Isabel II (actualment, el Conservatori del Liceu) i l'Esglòria de la Basílica de la Mercè. Al conservatori va aplicar-se de valent i es va distingir per les immillorables qualificacions que va obtenir en totes les disciplines (harmonía, composició, fuga i instrumentació). Aquests resultats li van fer ser mereixedor de diplomes commemoratius que s'atorgaven en comptades ocasions. Entre els mestres que va tenir en aquesta institució cal destacar a en Mariano

-
4. M. Teresa Godayol Puig, *Història social de l'escola a la Catalunya central. Vic 1830-1900*, Tesi doctoral, Facultat de Lletres, Universitat de Girona, 2006.
 5. *La Vanguardia*, Barcelona, 10-II-1894.
 6. *El Norte Catalán*, Vic, 2-X-1897.
 7. Carta de Luis G. Jordà dirigida a l'Ajuntament de Vic, Arxiu Municipal de Vic, 28-XI-1889. Aquest carrer, inexistent avui dia, estaria situat a la zona per on actualment passa la Via Laietana, pròxim a la Catedral de Barcelona.



Figura 3.1: Diploma concedit a en Luis G. Jordà durant els seus anys com a estudiant al Conservatori del Liceu de Barcelona. (Arxiu de la Diputació de Barcelona)

Obiols i en Josep Rodoreda⁸. Mentre que al conservatori aprenia els principis formals de l'art musical, a la Basílica de la Mercè va tenir l'oportunitat d'aprendre cant i orgue, aquest últim, el seu instrument preferit i al que dedicaria algunes de les seves obres més elaborades. És d'aquesta època la primera peça que es conserva d'en Luis G. Jordà: una fuga a 3 veus per a orgue, composta al juliol del 1885. Aleshores tenia 16 anys. Durant els anys que en Jordà va estudiar a la Basílica de la Mercè, va fer amistat amb un seguit de persones que esdevindrien grans músics i que en Jordà retrobaria anys més tard. Aquest és el cas d'en Josep Rocabruna, més jove que en Jordà, amb el que, vint anys més tard, fundaria el *Quintet Jordà-Rocabruna* a Mèxic, en Lluís Millet, fundador de l'Orfeó Català, o el pianista Enric Granados, amb qui es trobaria a Nova York.

8. Com ja s'ha comentat al capítol 1, aquest compositor, malauradament oblidat avui dia, va formar part d'aquell colectiu de músics que van "fer les Amèriques", arribant a ser el director del Conservatori de Buenos Aires.

3.2. Els primers èxits

A principis de març del 1886, es va decidir crear una escola de música a la Casa Provincial de Caritat de Barcelona i l'Ajuntament d'aquesta ciutat va presentar un concurs públic per a escollir el director d'aquesta futura institució. En Luis G. Jordà, creient-se posseïdor de les qualitats necessàries per a aquest càrrec, va presentar-se a les proves de selecció. Val a dir que aquesta voluntat mostra l'empenta i el caràcter actiu i, fins a cert punt, agosarat d'en Jordà ja que només tenia 16 anys. A aquest certamen es van presentar un seguit de músics de renom i prestigi com, per exemple, en Josep Rodoreda (el seu mestre al conservatori) o el director del Teatre del Liceu. Segons la documentació que es conserva referent a aquest concurs⁹, les proves de selecció constaven d'un examen teòric i d'un exercici de composició. Contra tot pronòsit, els resultats que en Jordà va obtenir van superar àmpliament els dels altres aspirants. Tot i així, la seva candidatura va ser desestimada per la seva curta edat.



Figura 3.3: Retrat de'n Luis G. Jordà quan tenia prop de 20 anys.
(*El Mundo*, Ciutat de Mèxic, 16-IV-1899)

9. L'expedient que fa referència a l'elecció del director de l'Escola de Música de la Casa Provincial de Caritat de Barcelona es troba a l'Arxiu de la Diputació de Barcelona.



Figura 3.4: Fotografia de la Banda Municipal de Vic *circa* 1895. En Luis G. Jordà està a la segona filera, al centre. (*El Faro de Puig Agut*, Manlleu, 25-VII-1903)

Pocs anys més tard, el 1888, li va ser concedida la medalla d'honor de l'Ajuntament de Barcelona¹⁰. A raó d'aquest guardó, l'Ajuntament li va encarregar la composició d'una gran cantata que es va executar el dia de la clausura de l'Exposició Universal de Barcelona, el 9 de desembre de 1888¹¹. Aquesta composició evidencia els coneixements orquestrals que el jove Jordà, de 19 anys, donats els recursos instrumentals requerits: cor, gran orquestra, banda i varis òrgues.

La reputació i prestigi d'en Luis G. Jordà va continuar creixent i se li va concedir un premi extraordinari per les seves excel·lents qualificacions, el gener de 1889¹². Per solemnitzar aquesta commemoració, otorgada al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, hi va assistir una representació de la casa reial. Tan ben considerat estava que, tot i la seva joventut, a les proves de selecció del mestre de capella de la Catedral de Barcelona¹³, en Luis G. Jordà va formar part del jurat evaluador dels concursants.

-
10. *El Entreacto*, Ciutat de Mèxic, 4-II-1912. Aquesta font primària presenta aquesta dada sense donar cap més indicació de la raó per la qual se li va atorgar aquest guardó. Aquesta informació no s'ha pogut corroborar i, per tant, s'ha de prendre amb cautela.
 11. *La Vanguardia*, Barcelona, 9-XII-1888. S'esmenta en aquesta font que durant les festes de clausura d'aquesta exposició es va interpretar una cantata, però no se'n cita el nom de l'autor.
 12. *La Vanguardia*, Barcelona, 16-I-1889.
 13. *La Vanguardia*, Barcelona, 10-III-1890.

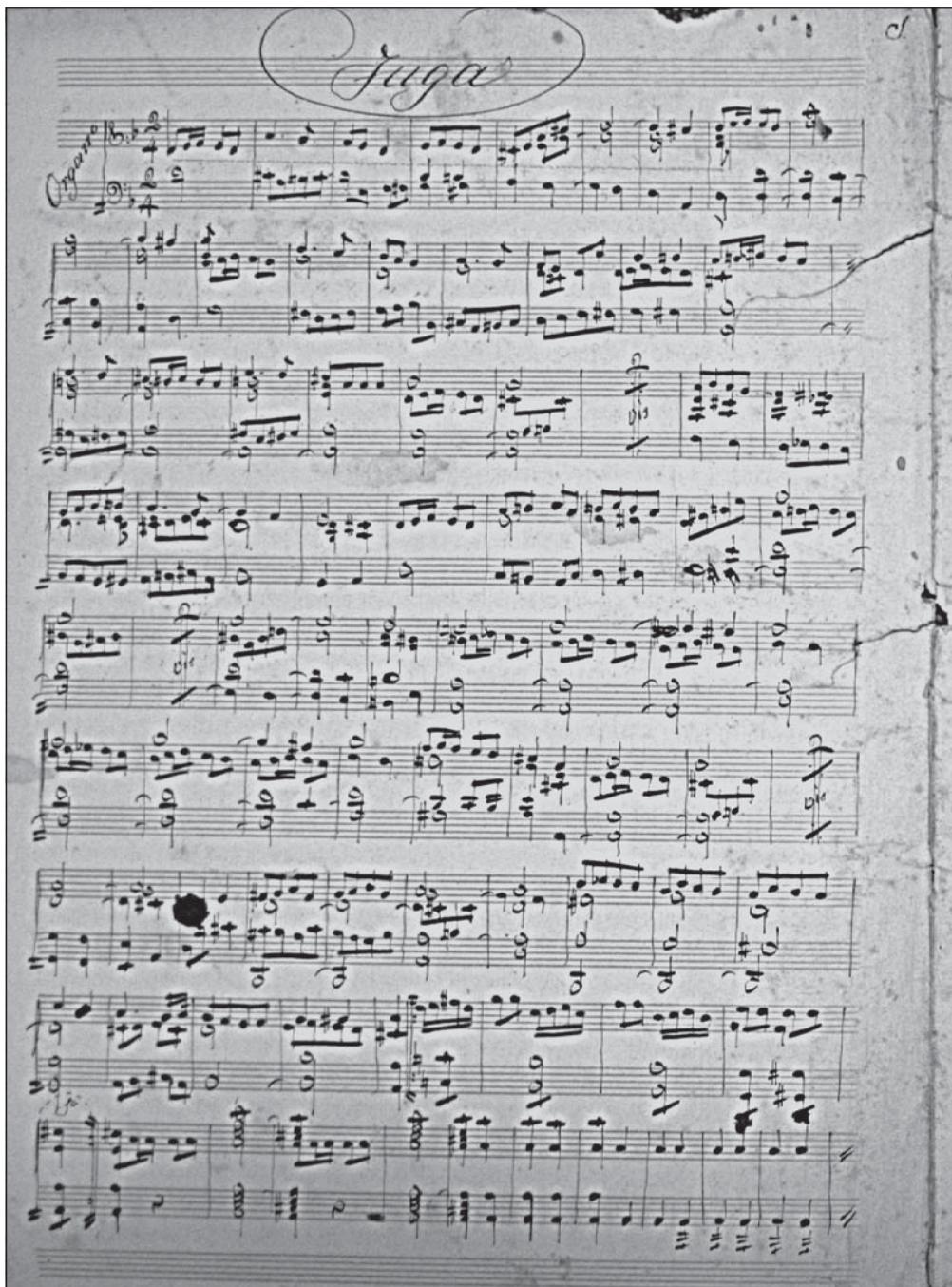
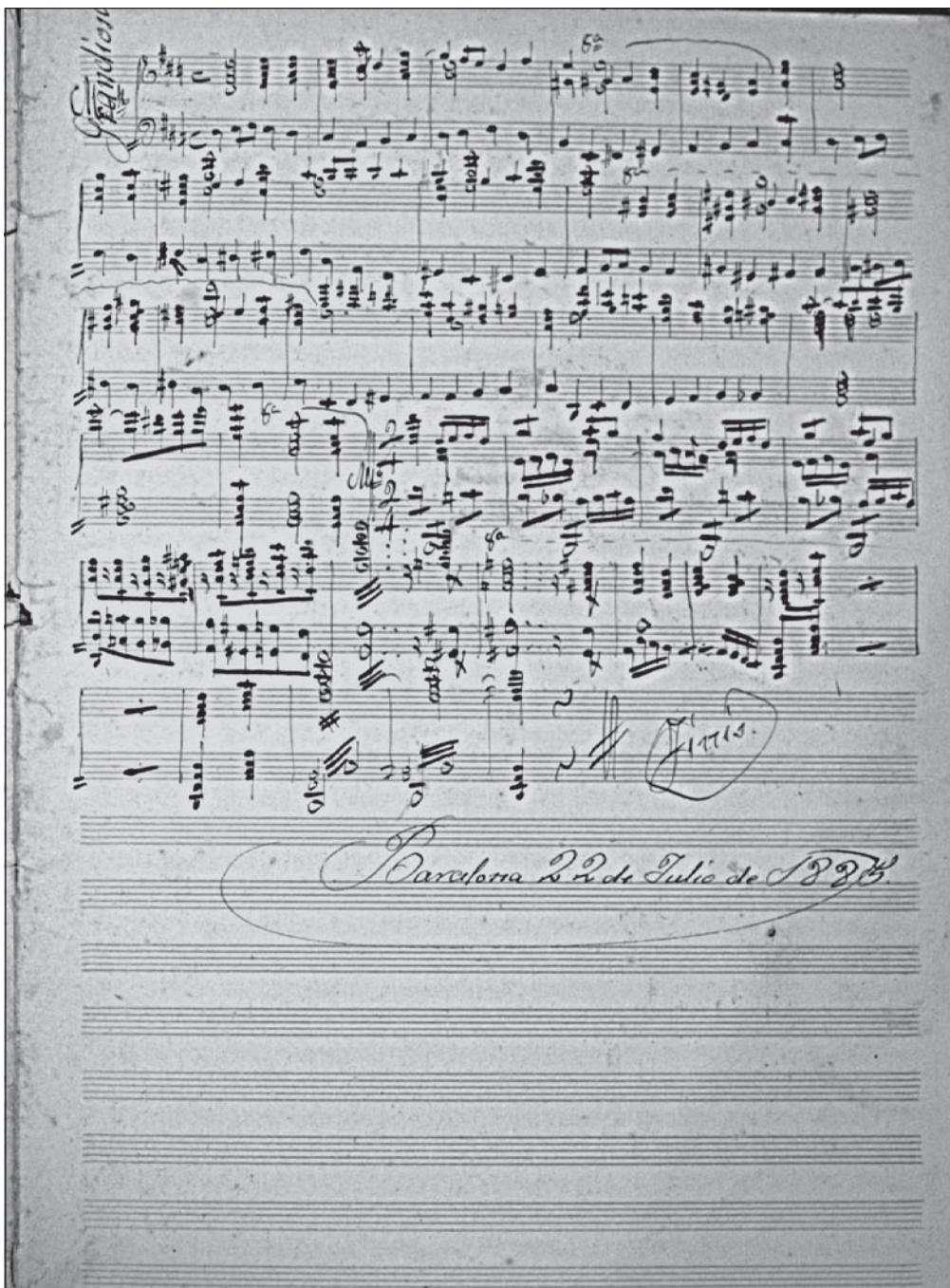


Figura 3.2: Partitura de la primera obra que es conserva d'en Luis G. Jordà, una fuga a 3 veus, composta el juliol del 1885 quan tenia 16 anys. (Arxiu de Jesús Bernal, Mèxic).



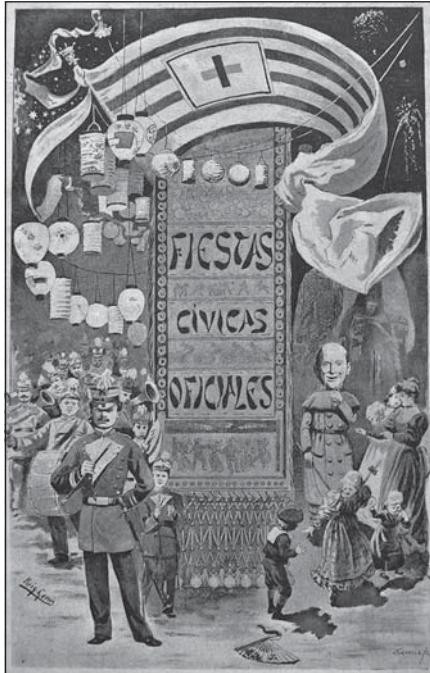


Figura 3.5: Cartell de la festa major de Vic del 1895. A l'esquerra apareix la Banda Municipal, amb en Jordà al capdavant, vestint l'uniforme de gala.

3.3. Retorn a Vic

Durant la tardor de 1889, l'Ajuntament de Vic va publicar un anunci: se cercava un director per al Conservatori Municipal i es convocava un concurs públic per a la seva selecció. Aquest conservatori no estava passant per un bon moment ja que mancaven mitjans per a fer-lo anar correctament i feia més d'un any que funcionava sense director¹⁴. Mitjançant una carta¹⁵ que va fer arribar al consistori, en Luis G. Jordà va expressar la seva voluntat de presentar-se a aquestes oposicions, que es van celebrar el 10 de desembre de 1888. Segons comenta la premsa de l'època¹⁶, en Jordà va fer un brillantíssim examen que no va deixar dubtes al tribunal en assignar-li la responsabilitat de ser el nou director del Conservatori de Vic. Tenia 20 anys.

Dintre de les obligacions com a director del Conservatori, a part de les docents i administratives, també hi figurava l'ocupació de director de la

14. Jordi Mirambell Fargas, *Societat i ensenyament a Vic: Cent cinquanta anys d'Escola de Música de Vic*, Publicacions Col·legi Sant Miquel dels Sants, Vic, 2001.

15. *Carta de Luis G. Jordà dirigida a l'Ajuntament de Vic*, Arxiu Municipal de Vic, 28-XI-1889.

16. *El Norte Catalán*, Vic, 14-XII-1889.

Banda Municipal de Vic. Entre les clàusules del contracte, també s'exigia que el director havia de compondre i ensenyar cada dos mesos un pasdoble nou i una peça de la seva elecció. A partir d'aquest moment s'inicia una activitat frenètica per a en Luis G. Jordà com a compositor i director, corroborada per la gran quantitat de peces que executava la Banda Municipal, present a totes les celebracions de la ciutat¹⁷.

Poc a poc, la bona feina feta al conservatori i amb la banda va fer que el nom de Luis G. Jordà fos conegut arreu. Qualsevol celebració que requerís ser solemnitzada estava acompañada per alguna peça d'en Jordà. Sobre la banda, es deia que “[la banda] dirigida por el simpático y distingido joven maestro Jordà, mejora de día en día; de manera que podemos asegurar, sin temor a ser desmentidos, ser hoy una de las mejores que se conocen”¹⁸. Aquest bon nom va fer que en Jordà esdevingués membre d'honor de la majoria de societats culturals de Vic, com el *Círcol Literari*¹⁹, el *Casino Licens*, el *Círculo Industrial*, etc. on participava sovint en els concerts que se celebraven. La seva popularitat a la ciutat va ser tan gran que, fins i tot, va aparèixer en el cartell de la festa major de Vic del 1895.

Producció musical

Durant els anys que en Luis G. Jordà va passar a Vic, va compondre música per a la Banda Municipal com a obligació del càrrec que tenia. Tot i que aquestes obres no s'han conservat, es tenen notícies de la premsa de l'època²⁰ on se citen algunes peces: el pasdoble *License* o la masurca *Manzanilla*. Però la seva producció musical no es va limitar únicament a aquestes obres festives que s'empraven per acompanyar actes públics. És durant aquests anys que en Jordà va escriure nombroses obres litúrgiques que s'estrenaren en celebracions religioses importants, com la missa de Sant Lluís²¹ o el Trissagi Marià²². Malgrat que aquestes obres es van perdre durant la Guerra Civil Espanyola, alguns ciutadans que les van arribar a es-

17. *La Veu del Montserrat*, Vic, 15-III-1890.

18. *El Norte Catalán*, Vic, 21-III-1891.

19. Associació cultural fundada el 1860 a Vic, amb l'objectiu de lligar les iniciatives individuals dels escriptors vigatans amb el moviment de la Renaixença. Hi participaren, entre altres, Jacint Verdaguer, Jaume Collell i Martí Genís i Aguilar. Fundaren periòdics, agruparen una biblioteca de més de 8000 volums, instituïren premis i celebraren exposicions. El 1862 crearen l'Acadèmia Catalana, que estimulà diverses publicacions i organitzà cursos de català i conferències. La vida activa de l'entitat es mantingué fins al 1900 (en aquest període havia celebrat 440 sessions literàries i 109 vetllades musicals) i perdurà, amb petites revíalles, fins al 1921 (Encyclopédia Catalana, versió en xarxa.)

20. *La Veu del Montserrat*, Vic, 15-III-1890.

21. *El Norte Catalán*, Vic, 21-V-1892

22. *El Norte Catalán*, Vic, 24-V-1894.



Figura 3.6: Portada de la partitura de *Los Bandoleros*, sarsuela en català que va donar fama a en Luis G. Jordà.

coltar²³, les comparen a les dels compositors romàntics francesos, com en César Frank.

És en aquesta època quan a Catalunya germina la Renaixença²⁴, corrent cultural i intel·lectual que propugna l'exaltació patriòtica i la reivindicació de la llengua i cultura catalana enfront de l'espanyola. En el camp musical, la Renaixença també va tenir una gran influència i és en aquesta època quan es componen els dos cants patriòtics catalans més importants: *Els Segadors* i *El Virolai*. La influència renaixentista també es va estendre a la música escènica i això va permetre que aparegués un gènere musical molt particular: la sarsuela en català. Aquest tipus de composicions, a cavall entre el teatre i l'òpera, solien ser en castellà i era un gènere molt estès a Espanya, sovint incloent elements folklòrics. La sarsuela catalana va adaptar aquest format a la llengua i costums catalans i va ser un gènere bastant popular durant les darreries del segle XIX²⁵. En Jordà va compondre fins a tres sarsueles en català durant el període 1889–98: *Los Bandolers*, *El Metge Improvisat* i *Arròs ab...* Afortunadament, les dues primeres obres han sobreviscut fins a dia d'avui.

La sarsuela en català va tenir una vida curta i, a principis del segle XX, va quedar desplaçada per la sarsuela d'ambientació castissa. Tot i així, aquest gènere va ser molt popular a Catalunya i les sarsueles d'en Lluís G. Jordà van tenir força èxit a la Plana de Vic. En particular, la sarsuela *Los Bandolers* va ser molt coneguda en aquella època^{26,27} i es va arribar a representar a Ripoll²⁸, Mataró²⁹ i Barcelona³⁰.

3.4. Fugida cap a Mèxic

El 24 de gener de 1898, en Lluís G. Jordà va enviar una carta³¹ a l'Ajuntament de Vic anunciant, inesperadament, que renunciava a tots els càrrecs que tenia. Sobre els motius d'aquesta decisió, en Jordà es mostrava críptic: “[...] por especiales circunstancias he resuelto alejarme por algún

23. Bonaventura Selva, *Vigatans i Vigatanisme*, Barcelona, Biblioteca Selecta, número 369, 1965, pp. 153–154.

24. Sobre aquest corrent cultural se'n parla extensament al capítol 11.

25. Francesc Cortès, *La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán*, Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 2–3, 1997 , pp. 289–317.

26. *El Norte Catalán*, Vic, 1-III-1890

27. *El Norte Catalán*, Vic, 29-IV-1890

28. *El Norte Catalán*, Vic, 21-VI-1890

29. *La Renaixensa*, Barcelona, 3-XI-1897.

30. *La Lucha*, Barcelona, 4-XII-1897.

31. Carta de Lluís G. Jordà dirigida a l'Ajuntament de Vic, Arxiu Municipal de Vic, 24-I-1898.



Figura 3.7: Fotografia del casament de Luis G. Jordà i Antònia Casabosch, el febrer de 1898.

Molt possiblement aquesta fotografia va ser retocada, com era habitual fer a l'època, per dissimular l'embaràs de 7 mesos de la jove Antònia.

(Arxiu personal de Lourdes Tejedor Jordà, Prats de Lluçanès)

tiempo, no sólo de Vich, donde dejo tantos recuerdos que no olvidaré y tantos cariños que en este momento se convierten para mi en punzantes espinas, sino también de España para trasladarme a América". A més a més, aquesta sobtada renúncia anava acompanyada d'una pressa extrema que en Jordà va transmetre dient "[...] le presento mi dimisión esperando se dignará Ud. aceptar sin el anticipo prevenido en el Reglamento, pues toda demora me causaría un verdadero prejuicio". Quina era aquesta circumstància especial tan terrible que obligava a un personatge situat a la seva cúspide social i musical a abandonar-ho tot per un futur incert a l'altra banda de l'Atlàntic? La resposta és evident: un escàndol social.

Segons el registre dels membres de la Banda Municipal⁹², a finals del 1897 s'afegeix un nou instrumentista: en Josep Casabosch. És possible

32. *Registre dels membres de la Banda Municipal*, Arxiu Municipal de Vic, 1896-97.

que, persuadit per aquest individu, en Luis G. Jordà acceptés un encàrrec com a professor particular de piano de la seva germana, l'Antònia Casabosch. Aquesta família, els Casabosch, pertanyia a la classe mitjana de Vic i, com era costum, els seus pares van decidir que la noia fes classes de piano per a complementar la seva formació. Tot sembla indicar que la música va deixar pas a alguna cosa més entre alumna i professor i l'Antònia Casabosch va quedar embarassada. Això no seria un problema sinó fos perquè la noia tenia solament 14 anys i en Luis G. Jordà, 29. A més a més, el pare de la noia, en Mariano Casabosch, àlies “el manotas”, era un ex-militar carlista ultra-religiós conegit a la ciutat pel seu temperament desbocat. La família Casabosch havia quedat deshonrada amb aquesta acció i, segons fonts familiars³³, el pare va amenaçar en Jordà. Només hi havia una sortida honrosa per a “el manotas”: casar-se i marxar per sempre d'Espanya.

El dia 3 de febrer de 1898 es va celebrar una discreta cerimònia a l'església del Carme de Vic³⁴ que unia en matrimoni l'Antònia Casabosch, embarassada de 7 mesos, amb en Luis G. Jordà. La vergonya de la família Casabosch va ser tan gran que els motius reals de la fugida d'en Jordà mai van ser revelats per tal d'evitar el descrèdit social. En comptes d'això, es va anunciar que en Jordà havia estat invitat a Mèxic per una prestigiosa companyia de sarsuela³⁵. Tot i aquesta unió precipitada, el matrimoni Jordà va ser sòlid i va durar 53 anys, fins a la mort d'en Luis G. Jordà. Finalment, després d'un concert de comiat³⁶ celebrat pel *Círculo Industrial*, agrupació de la que en Jordà era soci d'honor, va abandonar Vic.

Camí d'Amèrica, amb un passat daurat abandonat i un fill en camí, potser li venien a la memòria les paraules que li va dedicar³⁷ l'alcalde de Vic, en Vicente Gimeno Burget, com una visió profètica i esperançadora del seu futur incert:

*“En el Gran Méjico tú hallarás la gloria
y tu nombre honrará de Vich la historia.”*

33. Paquita Llorens, *Novela de las tías*, manuscrit hològraf, 2008, p. 8.

34. *Partida de matrimoni de Luis G. Jordà i Antònia Casabosch*, Registre Civil de Vic, 1898, vol.14, p. 275.

35. Ricardo Miranda, *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2006, pp. 63–66

36. *El Norte Catalán*, Vic, 19-II-1898.

37. Luis G. Jordà, *Àlbum personal*.

Part II

Amèrica (1898-1916)

4

Arribada a Mèxic (1898-1899)

4.1. El viatge

Un viatge a finals del segle XIX no era un simple procés de transport entre dos punts, com és habitual en els nostres temps. Avui dia, un viatge entre les ciutats de Barcelona i Mèxic es redueix a una relativament còmoda espera mentre l'avió viatja els 9500 kilòmetres que les separen. Fins fa mig segle, el vaixell era gairebé l'únic medi per a creuar l'oceà Atlàntic¹ ja que l'avió era encara un medi de transport a l'abast de molts pocs donada la poca capacitat dels aparells². Una travessia llarga en vaixell era una experiència que convidava a la socialització, donades les múltiples activitats col·lectives que s'esdevenien al llarg del dia: àpats, hores d'oci, balls, etc³. En aquest ambient relaxat i, fins i tot, avorrit, no ens és difícil imaginar en Luis G. Jordà passant les hores mortes tocant el piano del saló principal mentre la resta de passatgers l'escoltaven⁴.

-
1. A la dècada dels anys 70, amb l'abaratiment dels preus dels bitllets d'avió degut a una millora en el disseny dels reactors, el negoci del transport marítim de passatgers va deixar de ser econòmicament viable. Moltes de les companyies espanyoles d'aquest sector (entre elles, la centenària *Compañía Transatlántica Española*) van reorientar les seves activitats cap al transport de mercaderies. Finalment, l'última ruta regular de passatgers entre Barcelona i Amèrica va ser clausurada a finals dels anys 60.
 2. Cal recordar que no seria fins l'any 1946 que s'establiria el primer vol transoceànic regular entre Espanya i Amèrica (el Madrid-Buenos Aires), que requeria nombroses parades intermèdies degut a la poca independència de vol de l'aparell. A l'any 1948, s'establiria el primer vol enllaçant Barcelona amb Amèrica, concretament amb Nova York, per part de la difunta companyia Pan American Airways, amb una capacitat màxima de 64 passatgers.
 3. Un testimoni de primera mà en aquest tipus de travessies és el llibre que el viatger català Joan Marín va escriure i que dóna una idea acurada de les vicissituds del dia a dia en un viatge-creuer al voltant del món l'any 1929. Per a més informació consulteu: Joan Marín, *De París a Barcelona passant per Honolulu (1927-1928)*, Ed. Astrolabi, 2009 (reedició de la primera edició editada per la Llibreria Catalonia, 1929).
 4. Paquita Llorens, *Novela de las tías*, manuscrit hològraf, 2008, p.32.

Durant aquesta travessia, el matrimoni Jordà va congeniar amb una família catalana que també viatjava cap a Mèxic: els Insense. Aquesta família d'origen barceloní viatjava amb els seus tres fills, dues noies i un noi, d'edats pròximes als escassos 14 anys de l'Antònia. El motiu que va impulsar la família Insense a emprendre aquest viatge a Mèxic ens és desconegut però, es pot suposar, que comptaven amb el suport d'alguna amistat o algun contracte laboral ja que tenien un habitatge preparat a la capital⁵. L'Antònia va ser acceptada ràpidament com a companya de jocs de les dues nenes Insense, Matilde i Maria, i va ser mereixedora de les atencions que el matrimoni els donava, com si es tractés d'una filla més. L'avançat estat de gestació de l'Antònia també va ser un factor propiciatori de la bona relació entre ambdues famílies, ja que els Insense, amb l'experiència acumulada després d'haver tingut tres criatures, van donar consells sobre l'embaràs i el futur part a la jove i inexperta Antònia. Poc s'esperaven que aquesta amistat fortuïta uniria les famílies Jordà i Insense durant dues generacions.

La data de l'arribada de Luis G. Jordà i la seva dona a Mèxic no es coneix amb precisió⁶. Tot i així, la primera anotació al diari personal d'en Jordà va ser feta a Mèxic data del 30 d'abril de 1898⁷. Si es té en compte que els viatges transoceànics a finals del segle XIX es duien a terme en vaixells de vapor i que la durada aproximada del trajecte Barcelona-Veracruz⁸ era d'unes tres setmanes, es pot suposar que la família Jordà va salpar, com a molt tard, a principis del mes d'abril. Tot i així, donat l'avançat estat de gestació de l'Antònia Casabosch, seria plausible que el viatge s'hagués dut a terme durant el mesos de febrer o març per tal d'evitar el risc de donar a llum a alta mar. Aquest fet estaria corroborat per la manca d'activitats musicals d'en Jordà a partir de finals del mes de gener de 1898. En qualsevol cas, el vaixell que possiblement va portar la família Jordà va ser el vapor Montevideo⁹.

5. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, pp. 3-4

6. El registre d'immigrants del port de Veracruz corresponent a l'any 1898 no s'ha pogut localitzar.

7. Aquesta anotació és una dedicatòria que el pedagog i intel·lectual Juan N. Cordero (1851-1916) li fa al poc temps d'arribar a la Ciutat de Mèxic. Curiosament aquesta data coincideix amb el naixement del fill del matrimoni Jordà-Casabosch.

8. Després de consultar el registre d'immigrants del port de Nova York en els mesos de febrer, març i abril de 1898 i no trobar cap referència a la família Jordà i, d'acord amb el testimoni de l'Antònia Casabosch recollit a les memòries de Paquita Llorens, es pot concloure que la travessia entre Barcelona i Mèxic va seguir la línia habitual Barcelona-Cadis-Cuba-Mèxic (cal recordar que, en aquells temps, Cuba encara era una colònia espanyola) en comptes de la ruta alternativa Barcelona-Nova York-Mèxic.

9. A les darreries del segle XIX, el trànsit marítim entre Espanya i Amèrica estava pràcticament monopolitzat per la *Compañía Transatlántica Española*, propietat d'Antonio López, marquès de Comillas, que comptava amb una flota de més de 50 vaixells amb una tímida competència d'algunes companyies petites, propietàries de 3 o 4 vaixells operant trajectes molt determinats. Segons els anuncis publicats a *La Vanguardia* als mesos de febrer, març i abril que fan referència al trànsit marítim de passatgers entre Barcelona i el

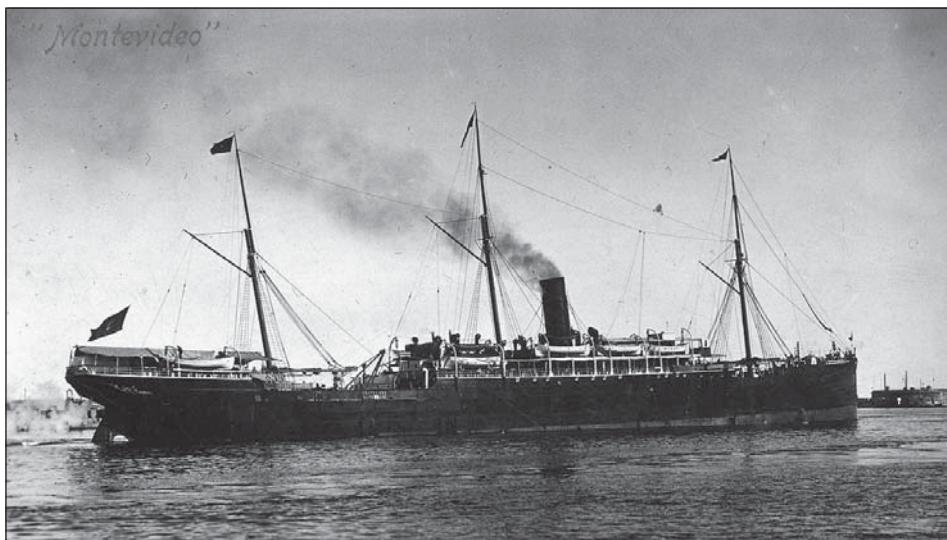


Figura 4.1: El vapor Montevideo que cobria la ruta Barcelona-Veracruz va ser el vaixell que probablement va portar a la família Jordà a Amèrica.

La sort va acompañar el matrimoni Jordà durant la seva travessia en un clima de tensió militar al Carib. El 25 d'abril de 1898, poc temps després de la seva arribada a Mèxic, es declarava la guerra Hispano-Americana que va enfocar els Estats Units amb Espanya per la supremacia de l'illa de Cuba. El tràfic marítim sofriria modificacions i, en especial, les rutes que feien port a la Havana. Fins i tot, molts dels vaixells de la *Compañía Transatlántica Española* van ser militaritzats¹⁰. Un petit retràs en efectuar aquest viatge l'hagués fet inviable però, afortunadament, això no va passar.

En Luis G. Jordà va ser un home intrèpid que no tenia cap por al destí. Possiblement, quan va posar peu al port de Veracruz aquella primavera de 1898, tenia la convicció que mai més tornaria a veure Catalunya. Va pensar que el seu destí seria el de molts altres immigrants que van “fer les Amèriques” per no tornar i que la seva descendència ens fa trobar, avui en dia, cognoms catalans arreu de Sud-amèrica. La seva convicció que mai retornaria era tal que, després de desembarcar, va posar-se les mans a la butxaca i va trobar un duro de plata que va llençar al mar tot dient: “per a què el vull?”¹¹.

port de Veracruz (port principal d'accés a Mèxic), l'opció més probable va ser que el viatge es dugués a terme en el vapor *Montevideo* que va fer la travessia el 15 de febrer i el 15 de març.

- 10. Francisco de Cossío, *La Compañía Trasatlántica: cien años de vida sobre el mar, 1850-1950*, Ed. Vicente Rico, Madrid, 1950.
- 11. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, p. 5.

4.2. La rebuda a la Ciutat de Mèxic

Hi ha vàries hipòtesis sobre com es van desenvolupar els primers moments de la família Jordà a Mèxic. Un element on totes convergeixen és el fet que van anar des del port de Veracruz a la Ciutat de Mèxic, principal focus cultural, econòmic i social de l'època, per davant d'altres ciutats com Guadalajara o Monterrey.

Una primera teoria proposada per la família Vinyoles, parents de la branca dels Casabosch residents a Vic, és que el matrimoni Jordà-Casabosch va ser rebut per la família d'en Francesc Casabosch, un dels germans grans de l'Antònia que vivia a Mèxic des de ja feia uns anys¹² on s'havia dedicat als negocis amb un cert èxit. Es pot suposar que la seva situació econòmica era suficientment bona com per acomodar el nouvingut matrimoni, especialment en els mesos finals de l'embaràs de l'Antònia. Una segona teoria¹³ planteja que la família Insense va acollir els Jordà a casa seva.

A l'hora de valorar la versemblança de les dues postures, s'haurien de tenir en compte dos punts de vista. Des del punt de vista d'en Jordà, segurament estarien més còmodes sota el protectorat del seu cunyat ja que, a part dels lligams familiars obvis, es podria introduir en societat i aprofitar així el teixit de contactes que segurament en Francesc Casabosch ja posseïa. Donat el futur incert d'en Jordà, qualsevol oportunitat de presentar-se en societat i accedir a alguns cercles amb tendències artístiques seria molt valuosa. Des del punt de vista de l'Antònia, la diferència d'edat entre ella i el seu germà era gran, i ell, ja feia uns anys que vivia a Mèxic, cosa que, segurament, els havia distanciat¹⁴. Això hagués pogut afavorir un acostament a la família Insense ja que l'Antònia se sentia còmoda amb les filles del matrimoni. Potser, per alleujar els canvis tan significatius en la vida de la seva jove muller, en Jordà va considerar més oportú instal·lar-se amb els Insense.

Finalment, el 30 d'abril de 1898, naixia el primer i únic fill del matrimoni Jordà, en Luis Maria Jordà Casabosch. No deuria ser un part fàcil i alguna complicació se'n va derivar¹⁵ ja que no van tenir més descendència, en un temps on les famílies solien ser nombroses i, especialment, aquelles que

12. Entrevista a la família Vinyoles de Vic, 5-XII-2007.

13. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, p. 5.

14. Les comunicacions entre Catalunya i Amèrica a finals del segle XIX eren complicades. Per donar un exemple, una carta podia trigar més d'un mes en creuar l'Atlàntic.

15. Entrevista a la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia, 22-VIII-2007.



Figura 4.2: Retrat de la família Casabosch a la Ciutat de Mèxic el març del 1930.
Segons el revers de la fotografia, d'esquerra a dreta: C. Escudé, Teresa Casabosch de
Escudé, D. Casabosch, Magdalena Anglada de Casabosch i Francesch Casabosch Codina.
(Fons personal de la família Vinyoles)

tenien una posició econòmica més o menys sòlida. En aquesta època l'Antònia tenia 14 anys i la seva recent maternitat evidenciava encara més aquest fet: la dualitat de ser mare i nena a la vegada. L'Antònia freqüentava la companyia de les filles del matrimoni Insense per jugar i, encara que fos breument, viure una fugaç adolescència. En aquestes trobades, la dona del matrimoni Insense, Dolores, sovint havia de recordar-li deixar els jocs de banda per alletar el seu fill o posar ordre perquè les nenes no juguessin amb el bebè com si fos un ninot¹⁶.

Els motius que van portar a Luis G. Jordà a deixar Catalunya i marxar cap a Mèxic, com ja s'ha comentat, van estar fortament lligats a l'escàndol de la seva relació amb l'Antònia Casabosch. Tot i així, s'especula amb la possibilitat que en Jordà tingués alguna feina aparaulada a Mèxic, ja fos a

16. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, p. 6 i entrevista a la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia.

través del seu cunyat o per alguna altra via¹⁷. Segons escriu en Gabriel Pareyón al seu *Diccionario Enciclopédico de Música en México*¹⁸ en Jordà va anar a la Ciutat de Mèxic a dirigir una temporada de sarsuela durant l'any 1898, convidat per Luis Arcaraz, director de la reputada companyia de teatre Arcaraz. Aquesta hipòtesi donaria un caire més sòlid al seu viatge a Mèxic i no tant una aventura per a “fer les Amèriques”. Tot i així, cap de les tres principals fonts^{19,20,21} que podrien corroborar aquesta dada no fan cap referència a Jordà en el món de la sarsuela fins l'any 1899.

En Jordà, sabent que necessitaria referències per a poder aconseguir feina en alguna institució de prestigi, va fornir-se de tantes cartes de recomanació com va poder de totes aquelles institucions en les que havia treballat o col·laborat prèviament a Catalunya. A la seva col·lecció d'epístoles laudatories²² hi ha recomanacions del *Centro Católico de Sans* i de la *Pía Unión de San Miguel Arcángel* de Barcelona i del *Centro Tradicionalista*, de la *Reunión de Amigos de la Lira de Oro*, de l'alcaldia i del Bisbat de Vic. Donat que en Jordà va tenir un cert renom al món eclesiàstic del Vic de finals del segle XIX, se sap que portava cartes de recomanació per al clergat català i espanyol de Mèxic²³. És possible que una d'aquestes cartes anés dirigida al rector de l'església de Sant Hipòlit, gestionada pels missioners del Cor de Maria: el pare Ramon Prat, nascut i format a Vic²⁴. Probablement, gràcies a aquestes recomanacions, obtingué una de les primeres feines documentades²⁵ que va exercir i que exerciria durant la majoria del temps que va passar a Ciutat de Mèxic: organista de l'església de Sant Hipòlit²⁶. Curiosament, la residència dels Jordà-Casabosch era al carrer de

17. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, p. 6
18. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, pp. 543–544, Universidad Panamericana, Mèxic, 2005.
19. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538–1911*, Ed. Porrua, segona edició, Mèxic, 1961.
20. Armando de María y Campos, *Las Tandas del Principal*, Ed. Diana, Mèxic, 1989.
21. Luis G. Jordà, *Álbum personal*.
22. *Ibidem*.
23. Josep Ribera i Salvans, *Un músic català en el Mèxic de Don Porfirio*, Revista de l'Orfeó Català de Mèxic, segona època, número 39, primavera-estiu 1999, pp. 15–17.
24. *La Gazeta Montanyesa*, Vic, 22-V-1907.
25. Josep Ribera i Salvans, *Op. Cit.*
26. En el transcurs d'aquesta recerca, es va tenir l'oportunitat de visitar l'església de Sant Hipòlit situada a la cruïlla del Paseo de la Reforma i l'Avinguda Hidalgo. No ens va deixar de sorprendre l'alegria del capellà al qual ens vam dirigir per preguntar-li sobre en Luis G. Jordà, en saber que érem catalans. Ens va comentar que els administradors d'aquell temple, els missioners claretians (de l'orde de Sant Antoni Maria Claret), tenen una estreta relació amb Catalunya i que, periòdicament, fan visites a Sallent, on va néixer el sant. Malauradament, no tenia cap notícia d'en Jordà ni del gran orgue (inexistent, avui en dia) que hi havia hagut a principi de segle a Sant Hipòlit.



Figura 4.3: Fotografia de Porfirio Díaz,
president de Mèxic durant el període
1876–1911.

Humboldt número 37²⁷, molt a prop d'aquesta església. Es desconeix quan es van instal·lar en aquest immoble²⁸ però és possible que la seva situació cèntrica i propera als llocs on treballaria (l'església de Sant Hipòlit, el teatre Principal i el cafè del parc de Chapultepec) fossin un factor decisiu en la seva elecció.

Un altre personatge benefactor d'en Jordà en aquest període d'assentament a Mèxic és el musicòleg i erudit mexicà Juan N. Cordero²⁹, home ben posicionat dins dels cercles culturals de la Ciutat de Mèxic. Com ja s'ha comentat, la primera anotació al diari personal d'en Jordà, un cop arribat a Mèxic, és l'extensa nota de benvinguda que en Cordero li dedica. Aquesta anotació, escrita en un ton emotiu i personal, anima a en Jordà a no deixar-se afalagar per l'aplaudiment fàcil, a treballar de valent i n'elogia la seva inspiració i la seva modèstia. Jordà li agrairia les seves paraules dedicant-li la seva primera obra composta a Mèxic, la gavota *Delia* per a piano, amb les paraules “*A mi buen amigo*”.

27. Gabriel Pareyón, *Op. cit.*

28. Durant la fase de recerca d'aquest llibre, vam atansar-nos a aquesta adreça, per tenir una idea del tipus de vida que haguessin pogut portar els Jordà-Casabosch a Mèxic. Malauradament, d'aquell immoble solament n'ha sobreviscut un tros de paret amb algunes motllures ja que ara únicament hi ha un pàrquing i un restaurantet de tacos.

29. Gabriel Pareyón, *Op. cit.*, pp. 275.

El vincle entre Jordà i Cordero és difús ja que s'ignora com es van conèixer³⁰. Per la sinceritat de les expressions de Cordero en les anotacions del diari de Jordà, es pot pensar que eren amics des de ja feia un temps. Tot i així, l'anotació està feta el 30 d'abril de 1898, quan en Jordà feia molt poc temps que havia arribat a Mèxic, cosa que porta a pensar que ja s'havien conegit a Barcelona. És molt probable que aquesta amistat li permetés accedir a cercles culturals i musicals on en Jordà va poder obtenir feina com a intèrpret o compositor.

4.3. Mèxic a finals del segle XIX: el Porfiriatur

La història de Mèxic és convulsa, plena de canvis de govern, guerres i revoltes. Durant l'època virreinal que comprèn des de l'inici de la colonització per part d'Hernán Cortés fins a principis del segle XIX, Mèxic va gaudir d'un període de relativa tranquil·litat, servint a un llunyà rei espanyol a l'altra costat de l'Atlàntic. Finalment, l'any 1808, amb la Conspiració de Querétaro, i sota el guiatge del capellà Miguel Hidalgo, Mèxic inicià la guerra que el portaria a la independència d'Espanya, el 16 de setembre de 1810³¹. A partir d'aquí s'inicia un constant canvi de poder on es proclamen periòdicament presidents, emperadors i generalíssims, sempre accompanyats de cops d'estat, revoltes, intrigues i traïcions³². A més de la inestabilitat interna, durant tot el segle XIX, Mèxic va haver d'afrontar guerres amb els Estats Units (on va perdre estats com Texas i Califòrnia a favor dels nord-americans) i amb França, on no sempre va sortir-ne victoriós.

Després d'un període de relativa estabilitat política presidida per Benito Juárez, el 1876, entra al poder per la força en Porfirio Díaz, iniciant així un llarg mandat dictatorial (1876–1911) que seria coneut amb el nom de *Porfiriatur*. Aquest va ser un període d'estabilitat i gran progrés econòmic al país (bàsicament amb inversions de capital francès, britànic i nord-americà), però també un període de severes desigualtats socials. Durant aquests anys es va crear una extensa xarxa de ferrocarril i de telègraf per tot el país, es va desenvolupar la indústria i va aparèixer una poderosa classe burgesa. Finalment, la massa obrera descontenta per les injustícies que hi havia, va iniciar la revolució mexicana, encapçalada per Pancho

30. S'ha especulat sobre la possibilitat que en Jordà i en Cordero es coneguessin durant la travessia entre Barcelona i Mèxic.

31. Diada nacional de Mèxic.

32. Gilbert H. Joseph i Timothy J. Henderson, *The Mexico Reader*, Duke University Press, 2003.

Villa i Emiliano Zapata, que portaria, el 1911, a la dimissió i exili del president Díaz.

Aquest panorama de bonança econòmica va afavorir la immigració i molts catalans van anar a Mèxic a fer fortuna³³ i alguns d'ells van aconseguir posicions benestants³⁴. En Jordà va tenir la fortuna d'arribar a Mèxic en el moment àlgid del Porfiriat on els seus talents musicals hi tindrien bona acceptació.

Pel que respecta a la música, fins a principis del segle XIX, la història musical de Mèxic va ser bastant paral·lela als gustos que hi havia a Espanya, tot i que pocs compositors d'aquest període pre-independentista han transcendit fins als nostres dies³⁵. Els efectes de la lluita independentista a la cultura es van manifestar en una manca d'escoles de música que permetessin assolir un nivell professional a aquells que tinguessin alguna aptitud en aquest terreny. Com a conseqüència, pràcticament tota l'activitat musical va quedar confiada als aficionats, on hi predominaven les dames que cultivaven el cant i el piano. Fins i tot, els pocs compositors de prestigi, la majoria formats a Europa, eren desplaçats pels amateurs³⁶.

Durant l'època porfirista, tot allò que venia d'Europa tenia una gran influència a la societat mexicana, en particular les modes artístiques franceses, tenint en compte la predilecció que en Porfirio Díaz tenia per aquest país³⁷. Molta de la música que es va compondre durant aquest període es pot considerar com a romàntica amb alguns tocs de nacionalisme. Hi va predominar la música ballable i de saló, tot i que l'òpera (excepcionalment, d'estil italià) també hi va tenir un paper destacat. La sarsuela, importada d'Espanya, també tenia bona acollida i alguns compositors mexicans hi van fer incursions.

4.4. Primeres passes

Tot i arribar a Mèxic amb un bon número de recomanacions sota del braç i amb cert suport per part d'en Francesc Casabosch i en Juan N.

-
- 33. José Bru i Josep M. Murià, *Diccionario de los catalanes en México*, Ed. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1996.
 - 34. Montserrat Galí, *Les memòries de Narcís Bassols Soriano, un figuerenc romàntic a Mèxic*, Institut d'Estudis Empordanesos (Annals), vol.31, 1998, pp. 425-444.
 - 35. Julio Estrada, *La música de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
 - 36. Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Des de la Independencia hasta la actualidad*, Ed. Colegio de México, México, 1941.
 - 37. Honorio Juan Andrade Torres, *Historia de la música en México. Del Imperio al Porfirismo (1855-1900)*, Colegio de Historia, 1983, p.184.

Cordero, en Luis G. Jordà no inicià la seva carrera com a compositor fins ben entrat l'any 1899. Se suposa que aquest primer any va ser d'assentament i d'adaptació a la societat mexicana del Porfiriat. Tot i no comptar amb cap referència escrita d'aquests anys, és molt probable que en Jordà exercís com a professor particular. Donada la seva experiència en el terreny de la docència i, possiblement, el fet d'haver estat director del Conservatori de Vic, també li va obrir moltes portes de famílies acomodades a la Ciutat de Mèxic.

El panorama social de finals del segle XIX a Mèxic no diferia molt de la resta de països desenvolupats d'Amèrica i Europa. En particular, les dones eren excloses de la majoria de tasques intel·lectuals i quedaven relegades a executar el paper de mares i mestresses de casa. En les classes benestants era gairebé obligatori que una senyoreta tingués una educació refinada on la música tenia un paper destacat i moltes d'elles arribaven a desenvolupar un cert talent com a pianistes o cantants. Aquesta formació els permetia lluir-se en reunions socials, interpretant peces de saló. A la seva formació escolar, normalment en institucions religioses, les senyores solien participar al cor i rebien classes de música³⁸ que, normalment, es complementaven amb un professor particular. En alguns casos, aquestes alumnes arribaven a assistir al Conservatori de Mèxic i, fins i tot, a guanyar-se una reputació musical³⁹.

La majoria de compositors i pianistes mexicans de renom van exercir com a professors particulars, entre ells Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Tomás León o Melesio Morales. Alguns d'ells gaudien d'una bona reputació i això feia que les seves classes fossin molt sol·licitades. També era normal que algunes de les composicions d'aquests autors, habitualment peces de saló, anessin dedicades a les seves alumnes preferides o a aquelles provinents de bones famílies. Aquest gest de predilecció normalment significava una mostra d'agraïment, un encoratjament per a l'estudiant o, a vegades, emmascarava la petició encoberta d'un favor. En Jordà no va ser una excepció i moltes de les dedicatòries de les seves obres porten cognoms de famílies il·lustres de la societat porfiriana, com per exemple, els de Teresa,

38. Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva*, Ed. CENIDIM, 1992, pp.54.

39. És un fet que aquest paradigma masculista va propiciar que hi hagués poques dones compositores a la història de la música del segle XIX. A Europa es troben dos casos notoris, els de Fanny Mendelssohn i Clara Schumann. Al Mèxic del segle XIX, cal esmentar el raríssim cas de Guadalupe Olmedo (1853-1889?) que va aconseguir una fama important com a pianista i compositora, tant al seu país com a Europa, on va veure les seves obres publicades. En qualsevol cas, aquestes dones van estar sempre a l'ombra dels seus marits o germans, músics amb talent, que van eclipsar la seva carrera musical relegant-les a un paper secundari.

els Limantour o els Reyes Spindola. És en el món de la docència particular on en Luis G. Jordà va aconseguir els seus primers ingressos.

Com ja s'ha comentat, una de les primeres feines d'en Jordà va ser com a organista a l'església de Sant Hipòlit, concretament a la primera missa, a les sis de la matinada⁴⁰. Donada la devoció d'en Jordà, aquest càrrec s'ajustaria bé al seu caràcter i seria en aquest temple on, anys més tard, interpretaria algunes de les seves obres religioses. Sens dubte, la possibilitat de tenir accés a un orgue de forma diària li va permetre compondre les seves obres per a aquest instrument.

El gran nombre de pianistes aficionats i la predilecció a les reunions socials per l'audició de música de saló van fer que la publicació de peces d'aquest gènere musical fos un dels negocis més rentables de les moltes editorials que existien a la Ciutat de Mèxic. La majoria dels músics mexicans del segle XIX complementaven els seus ingressos com a compositors d'òperes, sarsueles o obres concertants amb els dividends obtinguts de la publicació de valsos, polques, gavotes o minuets. Fent una ullada al catàleg de la casa *Wagner y Levien*, un dels principals distribuïdors de música impresa de la ciutat, som incapços de trobar cap obra de Mozart o Beethoven però sí un nombre elevadíssim de composicions ballables i d'estil *salonard*. Cal comentar també que molts dels compositors d'aquestes obres no passaven de ser músics aficionats o mediocres i les seves peces tenien una vida efímera la qual cosa feia que, un cop passada la moda, no es reeditessin. En Jordà no va ser aliè a aquesta moda i ràpidament s'hi va afegir component les seves dues primeres obres a Mèxic que foren publicades per l'editorial *Otto y Arzoz*: la gavota *Delia* i la polca *Esperanza de Amor*, ambo dues per a piano sol.

Finalment, una de les facetes que Jordà explotaria durant tota la seva trajectòria va ser la de la música de cambra. Com s'explicarà extensament al capítol 6, en Jordà va ser fundador, el 1904, d'una de les formacions de cambra més renombrades de Mèxic: el *Quintet Jordà-Rocabruna*. Abans de la creació d'aquest conjunt, en Jordà va tocar amb altres formacions de prestigi a Mèxic i una de les seves primeres feines va ser amb algun d'aquests grups. Tot i que la primera ressenya d'un concert on hi participés en Jordà és de 1899⁴¹, la primera obra que compon a Mèxic, una fantasia brillant sobre motius de l'òpera *Carmen* de Bizet, data del maig del 1898.

40. Josep Ribera i Salvans, *Op. cit.*

41. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, Ed. Porrua, segona edició, Mèxic, 1961, p. 1901.



Figura 4.4: Finca de la família de Teresa a Tacubaya l'estiu de 1898. Entre les persones que hi ha al tren, s'hi poden veure els figurants que van prendre part a la representació de l'obra *Los Bandolers* al teatre que hi havia en aquesta finca i en Jordà.

(Fons personal de Guillermo Tovar de Teresa)

4.5. *Los bandoleros* a Tacubaya

Al llarg de la seva trajectòria com a músic a Mèxic, en Jordà va estar envoltat de personatges importants i va freqüentar els cercles i les famílies més influents de l'època. Un dels contactes més notables que va establir, al poc temps d'arribar a Mèxic, va ser amb la família de Teresa⁴², que li farien de mecenes. Aquesta família, posseïdora de nombrosos títols nobiliaris i amb profundes arrels a la història de Mèxic, es va distingir per ser una de les més adinerades de la Ciutat de Mèxic a finals del segle XIX, sent la fundadora d'un dels primers bancs del país. En particular, Fernando de Teresa va ser un dels personatges notables d'aquesta família: milionari, visionari (va ser el primer en portar un cotxe a Mèxic, el 1895) i mecenes. Una abundant fortuna li va permetre viatjar freqüentment a Europa i, especialment, a París on va estudiar equitació i violoncel i va ser en aquesta

42. Rafael Tovar y de Teresa, *Paraíso es tu memoria*, Ed. Alfaguara, México, 2008.

època on va fer amistat amb músics destacats com el violinista Pablo de Sarasate (que va arribar a visitar Mèxic convidat pels de Teresa⁴³) o el violoncel·lista Pau Casals⁴⁴.

A l'últim terç del segle XIX, en Fernando de Teresa coneix a Luis G. Jordà en circumstàncies desconegudes però prèvies a la seva partença cap a Mèxic⁴⁵. Aquesta relació dóna pas a una especulació interessant després del fet que no hi hagi constància que en Fernando de Teresa visités Barcelona durant les seves estades a Europa i, encara menys, la ciutat de Vic on en Jordà podia tenir certa fama i reconeixement. Una hipòtesi plausible és que es coneguessin a París durant alguna estada d'en Jordà allà. La denominació de París com un dels centres musicals més importants d'Europa havia portat a músics de tot arreu a fer-hi fortuna i, donat el temperament aventurer i agosarat d'en Jordà, no seria descabellat pensar que hagués fet una breu incursió per provar de fer-hi carrera. En aquest hipòtic viatge hauria pogut conèixer en Fernando de Teresa que, anys més tard, es convertiria en el seu benefactor a Mèxic. D'alguna manera, aquest fet reforçaria l'elecció de Mèxic com a destí del matrimoni Jordà-Casabosch.

Tot i així, encara quedaría la possibilitat que en Jordà hagués iniciat la seva relació amb els de Teresa un cop arribat a Mèxic, com a professor d'alguna de les nenes de Teresa, cosa poc probable per ser encara molt joves (veure figura 4.6(b)). Aquest fet encara es torna més improbable quan, a la Ciutat de Mèxic d'aquella època, hi havia professors i intèrprets de piano de prestigi internacional que potser estarien més en concordança amb l'estatus social de la família. Finalment, el ràpid mecenatge que s'establiria entre en Jordà i els de Teresa a partir del 1898 traspava un sentiment d'afecte entre ambdues parts, cosa que fa pensar en una amistat que ja venia d'abans en lloc d'una relació sorgida precipitadament.

La família de Teresa era posseïdora d'una mansió espectacular al poble de Tacubaya, als afores de la Ciutat de Mèxic⁴⁶, emprada durant els períodes estivals. Aquella fastuosa finca tenia unes dimensions tan exagerades que, fins i tot, hi havia un tren tibat per una màquina de vapor per a desplaçar-se entre els diferents edificis a través dels jardins i llacs artificials

43. Entrevista a Guillermo Tovar de Teresa, Ciutat de Mèxic, 5-VIII-2008.

44. Cal recordar que ambdós músics van viure llargues temporades a París a les darreries del segle XIX.

45. Entrevista a Guillermo Tovar de Teresa, *Op. cit.*

46. Avui en dia, aquest poble ha estat annexat com un barri més de la Ciutat de Mèxic degut al creixement desbocat d'aquesta.

que allà s'hi trobaven⁴⁷. Malauradament, aquesta finca ja no existeix avui dia. La família de Teresa era també una gran aficionada a l'art i havia estat patrocinadora de músics i poetes. Fins i tot, a la mansió de Tacubaya no hi faltava un petit teatre on es duien a terme representacions amb actors i cantants aficionats juntament amb membres de la família que també gaudien adjudicant-se algun paper a l'obra. En aquest context de lleure estival és on es pot trobar en Luis G. Jordà en el seu paper de músic, amenitzant les vetllades i exercint de director d'escena.

Un recurs habitual d'un músic nouvingut a un territori és el de reinterpretar les seves obres al nou públic, esperant que l'èxit obtingut anteriorment es repeteixi. Al catàleg de composicions d'en Jordà prèvies al seu període mexicà⁴⁸ destaquen algunes obres religioses, obres per a banda, peces per a veu i piano i dues sarsueles: *Los Bandolers* i *Un metge improvisat*. Possiblement, de totes aquestes obres, les sarsueles eren aquelles que s'avenien més per al lluïment del compositor. Cap de les seves obres del període pre-Mexicà van ser reposades en escena de forma oficial però, l'estiu de 1898, *Los Bandolers* va tornar a representar-se, a la mansió dels de Teresa a Tacubaya. Molt possiblement es va fer una traducció del llibret al castellà i es va tractar d'una representació amateur amb l'única intenció d'amenitzar les xafogoses tardes d'estiu. Entre els cantants hi havia alguns actors d'excepció: els fills menuts dels de Teresa, que van ser introduïts com a figurants a la representació com ho prova la fotografia de la figura 4.6(b). Donada la manca d'una orquestra per a executar l'acompanyament musical, en Jordà va interpretar la reducció per a piano⁴⁹.

D'aquest esdeveniment singular no se n'ha conservat res més que algunes fotografies i el testimoni oral familiar⁵⁰. S'ha de tenir en compte que en aquella època, fer una fotografia era un fet extraordinari i requeria d'un equipament especialitzat, de l'experiència del fotògraf i de la paciència dels retratats per suportar immòbils els llargs temps d'exposició requerits. En particular les fotografies van ser preses per William Henry Jackson (1843–1942), un dels fotògrafs americans més prestigiosos de principis del segle XX als Estats Units. Aquest remarcable fotògraf va dur a terme un viatge per Mèxic a finals del segle XIX i la família de Teresa el va fer cridar per a immortalitzar algunes escenes de la seva vida quotidiana. Donada la im-

47. Rafael Tovar de Teresa, *Op. cit.*

48. Veure capítol 12.

49. Aquesta reducció ja havia estat publicada a Catalunya contemporàniament a la representació d'aquesta sarsuela. Veure capítol 12.

50. Entrevista a Guillermo Tovar de Teresa, *Op. cit.*



Figura 4.5: Representació de *Los Bandoleros* a la finca dels de Teresa a Tacubaya el 1898. Davant del piano, en Luis G. Jordà i, per sobre d'aquest, en un costat de l'escenari, el seu beneficiador: Fernando de Teresa. (Fons personal de Guillermo Tovar de Teresa)

portància de fer-se retratar a finals del segle XIX, sorprèn que en algunes d'aquestes fotografies hi hagi retratat en Jordà com si es tractés d'un membre més de la família. Aquest fet reforça la teoria que hi havia una bona amistat entre els de Teresa i en Jordà i que no es tractava d'un mecenatge puntual.

La primera fotografia a comentar és la presentada a la figura 4.5 on es pot veure l'escenari de la mansió de Tacubaya amb els intèprets de *Los Bandoleros*. En un costat de la fotografia s'hi pot veure un piano amb una partitura i, assegut davant d'ell, en Luis G. Jordà. Just a sobre del piano, a un costat de l'escenari, es troba el seu beneficiador, en Fernando de Teresa, elegantment vestit per a l'ocasió. Si ens fixem en els vestits dels intèrprets, ens adonarem que no incorporen elements del folklore mexicà i que, d'alguna forma, intenten imitar indumentàries catalanes, en particular, les espadenyes de set vetes dels homes. Els detalls d'aquests vestits es poden veure més de prop a la fotografia de la figura 4.6(b), on es troben retratats els fills dels de Teresa que van prendre part a la representació. La segona



(a)



(b)

Figura 4.6: A (a), oli sobre tela (*circa* 1886) de Susana Pesado de la Llave de Teresa, mecenes de Luis G. Jordà en els seus primers anys a Mèxic. A (b), fotografia dels membres de la família de Teresa que van participar a la representació de *Los Bandolers* el 1898 a la mansió de Tacubaya. (Fons personal de Guillermo Tovar de Teresa)

fotografia, presentada a la figura 4.4, va ser presa el mateix dia que l'anterior i mostra un dels jardins de la finca de Tacubaya amb el tren que la comunicava al fons. Les persones que s'hi troben són els mateixos figurants de la sarsuela, amb els seus vestits característics. Entre ells, dempeus a la sortida del vagó, hi ha en Jordà.

La relació dels de Teresa amb en Jordà va durar força temps, no sabem si com a mecenatge o com a pura amistat. Un clar exemple es troba en la dedicatòria que en Jordà fa, el 1905, de la seva inspiradíssima romança *Amar y Sufrir* per a tenor i piano a Susana Pesado de la Llave de Teresa.

5

Debut als escenaris (1899-1900)

5.1. La música a Mèxic a les darreries del segle XIX

Durant la segona meitat del segle XIX, a Europa hi convivien varis estils musicals: el romanticisme, l'escola operística italiana iniciada per Rossini, continuada per Donizetti i culminada per Verdi, el wagnerisme i el nacionalisme, entre els més importants. D'una o altra forma, aquests estils van viatjar fins al nou continent gràcies a companyies d'òpera itinerants que donarien a conèixer els títols operístics més importants del segle XIX^{1,2}. La difusió del romanticisme a Amèrica es va dur a terme a través de les gires que els grans virtuosos europeus feien per Amèrica³ i, de forma recíproca, amb els viatges a Europa que sovint feien els músics llatinoamericans de cert talent per a completar la seva formació⁴. Mèxic no va ser una excepció

-
1. Cal destacar que, degut a la dificultat de les comunicacions entre els dos continents, la representació d'una òpera exitosa a Europa a l'altre costat de l'Atlàntic sempre sofria un retard d'uns mesos o, fins i tot, d'anys. En particular, aquest retard degut a la distància geogràfica entre Europa i Amèrica va propiciar que, mentre a Europa s'esdevenia, a principis del segle XIX, el romanticisme, en alguns indrets d'Amèrica, per exemple al Perú, encara hi perdurava el barroc tardà.
 2. Cal recordar que una d'aquestes companyies itinerants que va difondre l'òpera italiana per tot Amèrica va ser la que portava per director d'orquestra el català de Sant Joan de les Abadesses Jaume Nunó (1824-1908) que, posteriorment, esdevindria el compositor de l'himne nacional mexicà.
 3. Ralph Allen Lott, *From Paris to Peoria. How European piano virtuosos brought classical music to the American heartland*, Oxford University Press, 2003.
 4. Cal destacar els casos del pianista cubà Ignacio Cervantes (1847-1905) que va estudiar al conservatori de París i va arribar a conèixer a Franz Liszt, al compositor mexicà Ernesto Elorduy (1854-1913) que va estudiar a Alemanya amb Clara Schumann i Anton Rubinstein o a la veneçolana Teresa Carreño (1853-1917) que va fer carrera arreu del món.

i els estils europeus es van difondre ràpidament però de forma heterogènia. L'escena musical de Mèxic a la segona meitat del segle XIX estava dominada pels estils europeus que els compositors mexicans imitarien, en particular, aquells vinculats amb l'escola romàntica francesa, representats pel pianista i virtuós Ricardo Castro (1864-1907), i els belcantistes italians, encapçalats per l'operista Melesio Morales (1839-1908). Les òperes de Wagner tindrien una acceptació menor pels melòmans mexicans en comparació amb les italianes i el nacionalisme seria incipient. Segons Ricardo Miranda⁵, la música mexicana de finals del segle XIX ha estat sovint etiquetada com *francesa, cursi, romàntica, imitativa, fàcil o estrangeritzada*, bàsicament encorsetada per una societat plena d'estereotips amb l'atenció posada en tot allò que passava a Europa i, particularment, a França seguint els cànons porfirians.

A Europa, el moviment del nacionalisme musical prenia força, caracteritzant-se pel redescobriment dels ritmes i melodies populars i la incorporació d'aquestes a les composicions que es feien. Aquest moviment va comptar amb compositors com Smetana, Bartok o Rimsky-Korsakov i va ser particularment influent a Espanya, amb noms com Albéniz i Granados. El nacionalisme musical va arrelar a Amèrica, on els compositors es nodrien i s'inspiraven en el folklore musical local, normalment ple de ritmes i armonies vingudes d'Àfrica a través de l'intens tràfic esclavista que es va desenvolupar al segle XVIII i part del segle XIX. Tot i així, molts dels compositors llatinoamericans d'aquest període eren aficionats o dilectants que empraven els aires populars en termes bastant planers, sense cap pretensió estètica profunda. Particularment, Cuba (primer com a colònia espanyola i després com a país independent) va ser pionera en aquest moviment nacionalista⁶ on s'hi van destacar els compositors Manuel Saumell (1817-1870), d'origen català, i Ignacio Cervantes que van saber amalgamar les formes i estructures musicals clàssiques vingudes d'Europa amb el folklore musical de l'illa. Un altre país capdavanter en aquest moviment seria Brasil, amb noms com Francisco Manuel da Silva (1795-1864), i Venezuela, amb Ramón Delgado Palacios (1867-1902). Mèxic, un país amb una herència musical riquíssima, va ser aliè a aquest moviment que es manifestaria únicament en algunes composicions aïllades dins dels catàlegs d'alguns compositors que empraven temes populars mexicans, normalment en forma de variacions virtuo-

5. Ricardo Miranda, La zarzuela en México: “Jardín de senderos que se bifurcan...”, Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 2-3, 1997 , pp. 451-474.

6. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, Ciutat de Mèxic, 1946.



Figura 5.1: Caricatura d'en Luis G. Jordà el 1899 amb la partitura de la seva primera sarsuela, *Palabra de Honor*.
(*El Chisme*, Ciutat de Mèxic, 14-VI-1899)

sístiques com, per exemple, els *Ecos de México* de Julio Ituarte (1845–1905) o els *Aires Nacionales* de Ricardo Castro, però mai com un estil predominant fins ben entrat el segle XX.

Pel que respecta al format de les composicions, com ja s'ha comentat al capítol anterior, el públic mexicà era molt aficionat a la música de saló, normalment interpretada per músics amateurs de mitjana qualificació, cosa que generava una demanda de peces fàcils per a piano, normalment ballables. Això va comportar que la major part dels catàlegs de les principals firmes editorials fossin obres d'aquest estil i els compositors més talentosos alternaven la composició de música estilísticament més elaborada, però menys rentable, amb composicions més a prop de l'estil que el públic reclamava. Un altre format que tenia una gran acceptació entre el públic mexicà era la sarsuela⁷, obra escènica amb parts instrumentals, parts vocals (solos, duos, cors, etc.) i parts parlades, sovint d'inspiració castissa. Aquestes composicions van estar molt de moda a Mèxic des de finals del segle XIX fins ben entrat el segle XX, normalment exportant títols estrenats a Espanya, d'on era originària, amb compositors destacats com Emilio Arrieta, Federico Chueca, Tomás Bretón o Ruperto Chapí, i posant-les en escena amb cantants de renom vinguts també de la península. Sovint, les sarsueles desenvolupaven un argument frívol, satíric i, a vegades, moralitzant, on es tractaven temes d'actualitat i la seva duració era variable: d'un acte, o *género chico*, o de dos o tres actes, o *género grande*. Aquest gènere, considerat menor per molts dels compositors “seriosos” de l'època⁸, tenia una gran variabilitat de títols i constantment s'estrenaven obres noves, algunes d'elles d'ínfima qualitat. Afortunadament, algunes van ser molt ben rebudes pel públic, gràcies a un argument interessant i una música fàcil de recordar i encomanadissa, arribant a assolir el miler de representacions, com va ser el cas excepcional del *Chin-Chun-Chan*, composta per Jordà el 1904.

En aquest context musical on conflueixen la música de saló, el proto-nacionalisme i el gust popular per la sarsuela és on es troba en Luis G. Jordà. Jordà va assolir un objectiu de gran trascendència: va aconseguir ser prolífic i brillant com a compositor de música en gairebé tots els gèneres existents, a excepció de l'òpera que mai va cultivar. Va compondre música de saló per a piano, sarsueles, música religiosa, música de cambra,

7. Per a una discussió a fons sobre el paper de la sarsuela a Mèxic, consultar Ricardo Miranda, *Op. Cit.*
8. Tot i així, molts d'aquests compositors havien compost sarsueles en algun moment de la seva carrera com, per exemple, l'*Atzimba de Castro* (que després transformaria en una òpera) o els *Sustos y Gustos* d'Ituarte.

obres per a orgue, obres per a orquestra, cançons, música per a cor, música per a anuncis i cinema, i va fer incomptables arranjaments d'obres d'altres autors. El talent d'en Jordà no tenia límits i va saber adaptar-se als diversos estils musicals que coexistien a Mèxic, com un verdader camaleó estilístic, fent aportacions notables a tots ells. Tot i que la cultura de la Ciutat de Mèxic de finals del segle XIX estava fortament lligada als costums espanyols⁹, s'ha de destacar que en Jordà va arribar possiblement tenint com a única referència la música que es feia a Vic fins a la seva partença, allunyada possiblement del refinament afrancesat dels salons mexicans. Tot i així, va adaptar-se i va escriure obres molt elaborades basades en el folklore mexicà, com les seves *Danzas Oaxaqueñas* o les *Danzas Tapatías*.

5.2. Les primeres sarsueles

Durant l'última dècada del segle XIX, l'escena sarsuelística de la Ciutat de Mèxic estava gairebé monopolitzada pel Teatro Principal dirigit per l'empresa dels germans Arcaraz, ambdós absents (un d'ells, en Pedro, havia mort recentment i l'altre, en Luis, s'havia instal·lat a Espanya) i regentada per la vídua de Pedro Arcaraz i la germana d'aquesta. Les germanes Moriones dirigien aquesta companyia amb autoritat, supervisant personalment tots els aspectes de la producció dels espectacles i escollint quines sarsueles s'estrenaven cada setmana¹⁰. Normalment, els títols que es posaven en escena eren sarsueles vingudes d'Espanya i es programaven en el següent format: durant una mateixa tarda es programaven tres sarsueles de gènere chico seguides i, a cada una d'elles, es referia com una *tanda*. Era habitual que cada setmana s'estrenés, com a mínim, una sarsuela nova, a la tercera i última *tanda*, que s'havia assajat únicament durant una setmana, cosa que comportava una demanda alta d'obres noves. Si aquesta nova producció era ben rebuda, es reposava fins que el públic se'n cansava i llavors era retirada i, eventualment, reposada en un futur. Les senyores Moriones no tenien gran fe en els autors mexicans, per la qual cosa, en el Teatro Principal, s'havien estrenat menys d'una dotzena de sarsueles de temàtica mexicana en la dècada 1890–1900. Afortunadament, el 1899 es va produir una inflexió i es van posar en escena dues sarsueles amb texts d'autors mexicans i música d'en Jordà. L'èxit d'aquests títols faria que el

9. Armando de María y Campos, *Las Tandas del Principal*, Ed. Diana, Mèxic, 1989, p.12.

10. *Ibidem*, p.13.



GREGORIO.—*Pa que no haiga diferencia vamos de à tiro á l'esquina los tres, y aluego volvemos.....*
ZENON.—*Zas, vamos! Pero....usted invita!*

(a)



GREGORIO.—*Aguila, compadre! Quinbo!*
ZENON.—*Que.... por posuito me caigo.....*

(b)

Figura 5.2: Dues escenes de la sarsuela *Mariposa*, obra d'en Jordà, on es veuen els personatges típics de les classes baixes mexicanes posats en escena amb els girs propis del llenguatge quotidià. (*El Cómico*, Ciutat de Mèxic, 9-VII-1899)

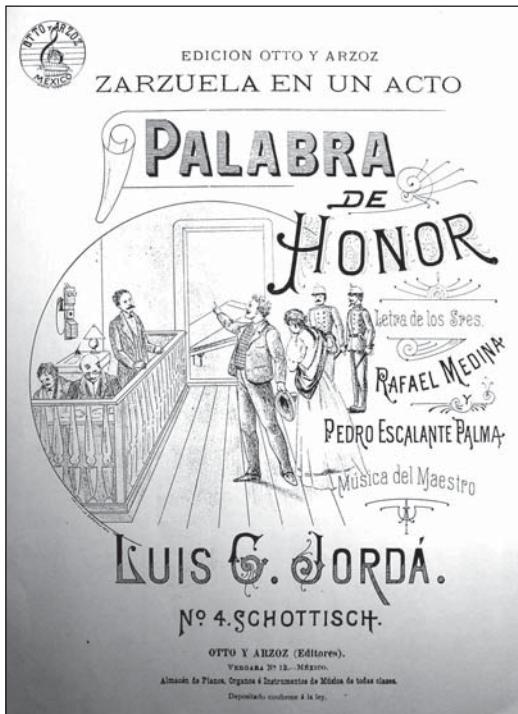
Teatro Principal, i les seves gestores, canviessin d'opinió respecte a la sarsuela mexicanitzada.

La sarsuela vinguda d'Espanya normalment posava en escena personatges i localitzacions pròpies de la península, de vegades no massa properes a les escenes habituals que es podien trobar en el dia a dia dels mexicans. Ben aviat va aparèixer un moviment d'autors a favor de la nacionalització d'aquests espectacles, incloent elements mexicans en comptes d'*"escenas españolas y toreros falsificados"*¹¹. Els autors partidaris d'aquest corrent van fixar-se en els costums genuïnament mexicans¹², no contamnats pels costums espanyolitzats propis de l'alta societat, i hi van trobar elements per a les seves obres observant el poble mig i baix. Aquests trets mexicans incloïen el concepte de l'honor, de l'orgull i de les passions britals, les escenes de baralles, de duels amb navalles, de tavernes, de prostitutes i el llenguatge barroer i directe, propi de les classes baixes de la societat com, per exemple, els de la figura 5.2. Tot plegat, es podria considerar aquest corrent inspirat pel naturalisme¹³ de Zola, però a la mexicana.

11. *El Correo Español*, Ciutat de Mèxic, 6-VI-1899.

12. Contràriament al que es pot pensar, aquests costums no feien referència a costums pre-colombins provinents dels mayes o els asteques.

13. El naturalisme va ser un moviment que es va donar a finals del segle XIX en la literatura i, en menor mesura, en les altres arts. El seu creador va ser Émile Zola, a França, i després es va estendre per tot Occident. Pretén copsar la realitat de manera absolutament objectiva i inclou aspectes de l'entorn que fins al moment no havien aparegut a les obres artístiques: classes socials desfavorides, problemes, malalties, temes sexuals... Regna la crítica social amb un aire bastant pessimista i els principals protagonistes pertanyen al proletariat.



(a)



(b)

Figura 5.3: A (a), portada de la partitura de la sarsuela *Palabra de Honor* i, a (b), caricatura apareguda en un anunciu rimat d'aquesta obra. (*El Alacran*, Ciutat de Mèxic, 4-XI-1899)

Aquest estil acostava el públic a la realitat social que es podia observar al carrer i aquest se sentia identificat, cosa que va comportar l'acceptació i la demanda en cartellera d'obres d'aquest tipus. Malauradament, no és trivial tractar aquests temes sense caure en tòpics i banalitats i molts dels texts i escenes de les sarsueles de l'època eren considerades de mal gust, immorals i, fins i tot, pornogràfiques pels sectors més conservadors, derivant-se'n una crítica ferotge¹⁴. Les primeres sarsueles d'en Jordà estan fortament lligades a aquest corrent naturalista, però Jordà va saber triar bé els seus llibretistes i va intentar cercar texts de certa qualitat i relatiu bon gust amb l'objectiu d'obtenir bones crítiques per a les obres que musicalitzava.

El 1899 és l'any on en Jordà fa la seva entrada al món de l'espectacle líric component quatre sarsueles de *género chico*, és a dir, d'un sol acte,

14. *El Tiempo*, Ciutat de Mèxic, 10-VI-1889.

que s'estrenarien en menys de sis mesos, entre juny i novembre. Si tenim en compte que, a part del temps que dedicava a compondre i dirigir aquestes obres, també feia d'organista i de professor particular, el seu esforç i dedicació eren majúsculs. La seva primera incursió, estrenada el 3 de juny de 1899, portava el títol de *Palabra de Honor*, amb el text producte de l'esforç combinat de Rafael Molina i Pedro Escalante Palma, i va ser descrita per un crític de l'època com “*la primera zarzuela mexicana digna de ser oída*”¹⁵: una ironia ja que tenia música d'un català. La història gira al voltant d'una venjança i el subsegüent crim, amb algunes escenes còmiques intercalades, però contada de tal forma que la premsa s'hi referia com: “*La zarzuela [...] es primorosa. Tiene color local, fino, bien matizado; no del género del brochazo burdo, de la pintura soez, del indio borracho, del diálogo obsceno, de los equívocos canallescos*”¹⁶. Entre els crítics hi va haver algunes divergències sobre la idoneïtat de l'argument però tots van estar d'acord en la qualitat de la música que en Jordà havia escrit per a la seva primera sarsuela: “*fina, inspirada y muy agradable*”¹⁷ deien uns, mentre uns altres lloaven el seu autor dient “*Jordá, luce grandes facultades, talento y alma de artista*”¹⁸. Desafortunadament, els actors, encara poc avesats a representar aquests papers tan poc habituals, comparats amb la sarsuela espanyola, de vegades resultaven poc convincents i les crítiques així ho expressaven¹⁹. En resum, el debut d'en Jordà als escenaris havia reportat un èxit contundent i una publicitat immillorable per a la seva música.

Donats els bons resultat obtinguts amb *Palabra de Honor*, Jordà escriu ràpidament una nova sarsuela seguint els cànons realistes, titulada *Mariposa*, amb llibret d'Aurelio González Carrasco, que s'estrena el juliol del 1899. Un altre cop, la història està plena d'escenes i personatges pintorescos amb els vicis i les virtuds de la classe baixa, però explicada d'una forma elegant “*sin mexicanismos sucios, ni retruécanos indecentes*”²⁰ i “*no obstante representar a nuestro pueblo bajo, no se oye una frase que pueda ruborizar a una niña*”²¹. Aquest cop, el llibret explora el tema de l'amor entre un pintor pobre i una noieta de poble i en Jordà escriu una música “*llena de notas passionales*”²², “*locamente alegre y vivaracha, capaz de resucitar a*

15. *El Universal*, Ciutat de Mèxic, 6-VI-1899.

16. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 4-VI-1899.

17. *Íbidem*.

18. *El Liberal*, Ciutat de Mèxic, 6-VI-1899.

19. *Íbidem*.

20. *Fréjoli*, Ciutat de Mèxic, 13-VIII-1899

21. *El Liberal*, Ciutat de Mèxic, 14-VIII-1899.

22. *El Chisme*, Ciutat de Mèxic, 14-VIII-1899.

*un muerto*²³. Una de les característiques de la música d'en Jordà és la d'arribar al públic d'una forma planera i directa, a vegades a través de l'ús de melodies populars, com en el cas de *Mariposa*, on s'empra la melodia d'una cançó popular mexicana a la introducció orquestral de la sarsuela²⁴. D'aquesta forma, l'obra era fàcilment recordada i, com comentava una crònica de l'època, “*el público siempre se lleva un fragmento a casa*”²⁵, clau per a aconseguir l'èxit als escenaris. Tot i no ser una de les obres més celebrades d'en Jordà, va ser reposada al Teatro Principal anys més tard, el 1903.

En Jordà acaba l'any 1899 escrivint dues sarsueles més: *La Mancha Roja*, en col·laboració amb el compositor aragonès Rafael Gascón, estrenada a mitjans de setembre del 1899, i *Los de Abajo*, estrenada a principis de novembre. Els arguments escollits són, un cop més, drames plens de patetisme tocant temes com l'acoholisme i la promiscuitat. Aquesta vega-ada, en Jordà i el seu llibretista, el seu antic col·laborador Rafael Medina, es van adonar que per a no desagradar el públic de *tandas*, que no era partidari del dramatisme, eren necessaris un altre tipus d'elements, i així, els autors, van intercalar escenes còmiques que produïen un fort contrast amb els passatges seriosos. La música d'en Jordà, un cop més, va ser molt celebrada i aplaudida; com a mostra, els crítics de l'època van escriure: “*Jordà no necesita imitar a genios casi olvidados, porque se basta a si mismo*”²⁶.

Potser de totes les crítiques musicals de les seves sarsueles, la més extensa i tècnicament més completa és la que en fa de la sarsuela *Mariposa* el seu amic el musicòleg Juan N. Cordero per a *El Universal*²⁷. En aquest diari, en Cordero descriu la música d'en Jordà com a “*sui generis: ni netamente española, ni nacional; una música mestiza*”. En aquest punt, en Jordà s'estava mimetitzant amb l'ambient que l'envoltava i absorbia els ritmes i harmonies locals, en un procés d'adaptació continu que el portaria a escriure, en un futur no molt llunyà, obres de factura plenament mexicana.

Tot i ser un compositor amb una fama creixent a la Ciutat de Mèxic, els ingressos que en Jordà percibia per la composició i direcció de les seves sarsueles no eren molt quantiosos. Com ja s'ha comentat, els complemen-tava donant classes de piano, exercint d'organista a l'església de Sant Hipòlit i component obres per a piano. Tot i així, durant l'any 1899, en Jordà va requerir un suport financer per a poder mantenir-se, tant ell com la seva

23. *El Mundo*, Ciutat de Mèxic, 13-VIII-1899.

24. *El Universal*, Ciutat de Mèxic, 15-VIII-1899.

25. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 25-VII-1899.

26. *El Diario del Hogar*, Ciutat de Mèxic, 7-XI-1899.

27. *El Universal*, Ciutat de Mèxic, 17-VIII-1899

família, mentre es dedicava principalment a la composició. Aquest recolzament el va trobar als amos de l'establiment musical *Otto y Arzoz*, propietaris d'un magatzem d'instruments i d'una impremta musical. Segons es desprèn de la ressenya d'*Olavarria i Ferrari*²⁸, aquesta firma d'editors musicals s'havien proposat donar a conèixer les obres d'en Jordà, potser pel fet que en Pantaleón Arzoz fos català²⁹. Aquest suport financer queda corroborat pel fet que en el catàleg d'obres d'en Jordà³⁰ les seves primeres composicions per a piano van ser publicades per *Otto y Arzoz*. Aquestes peces de saló acostumaven a tenir bona acceptació i es venien força bé, cosa que permetia a l'editorial, d'alguna forma, rendibilitzar l'ajuda econòmica que havien proporcionat a en Jordà, segurament a través d'un pacte d'exclusivitat en la publicació de les seves peces. Quan en Jordà va assolir una estabilitat econòmica, cap al 1900, aquesta clàusula es va desfer i les seves composicions van ser reproduïdes per altres editorials.

D'aquest any 1899, també es té notícia³¹ que, cap a finals de novembre, en Jordà va participar en la composició col·lectiva de la sarsuela *Género Chico*, juntament amb dos o tres compositors més on, cada compositor es va encarregar de musicar una part de l'obra. També hi ha constància³² que en Jordà va compondre una sarsuela titulada *El Testamento del Siglo* que mai va ser estrenada per motius desconeguts.

A finals de l'any 1899, amb la seva última sarsuela *Los de Abajo*, en Jordà va fer un parèntesi en la seva carrera com a compositor de peces per a l'escenari. No se sap si els guanys eren molt magres o si es va cansar d'escriure música lírica però el cert és que trigaria quatre anys, fins el 1903, a tornar a escriure una sarsuela.

5.3. L'Exposició Universal de París el 1900

L'any 1900, en plena *Belle Époque*, es va celebrar a París una de les Exposicions Universals més fastuoses de la història, celebrada conjuntament amb els Jocs Olímpics. El principal motiu d'aquest event era mostrar al món els diversos progressos industrials i científics assolits fins al moment; per exemple, en aquesta exposició, es va inaugurar el metro de París

-
28. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, Ed. Porrua, segona edició, Mèxic, 1961, p. 1942.
29. Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, Mèxic, 2005, p. 84.
30. Veure el capítol 12.
31. *Diario del Hogar*, Ciutat de Mèxic, 22-X-1899.
32. *Diario del Hogar*, Ciutat de Mèxic, 30-XII-1899.



Figura 5.4: pavelló de Mèxic a l'Exposició Universal de París el 1900.
(*El Mundo Ilustrado*, Ciutat de Mèxic, VII/XII-1900)

i els germans Lumière van presentar una versió panoràmica del seu projector cinematogràfic. Un altre al·lient d'aquestes exposicions eren els pavellons nacionals que cada país construia per a mostrar les seves principals atraccions (culturals, industrials, etc.). En aquests pavellons cada nació presentava també les obres artístiques més brillants, obtingudes després d'un escrupulós procés de sel·lecció, i les exhibia, esperant guanyar algunes de les medalles distintives que s'atorgaven. Mèxic va assistir a aquesta exposició amb un pavelló construït a la riba del Sena i va destacar-se, en aquella ocasió, per les obres de l'escultor manxol Jesús F. Contreras^{33,34}.

33. Gabriela Huerta Tamayo, 1900: *México en París*, Folleto del Centro de Estudios de Historia de México en el Museo Soumaya, Ciutat de Mèxic, III-2009.

34. Curiosament, en Jesús F. Contreras era el cunyat inseparable d'en José F. Elizondo, el llibretista satíric que escriuria textos per a tres de les sarsuetes més exitoses d'en Jordà i bon amic seu.

Entre els pocs músics que van ser convidats a assistir es troba el nom d'en Luis G. Jordà³⁵, juntament amb un altre notable compositor mexicà que esdevindria bon amic seu, en Gustavo E. Campa.

L'obra presentada per en Jordà va ser un conjunt de fugues per a orgue³⁶ i va ser guardonada amb una medalla de bronze³⁷. Aquesta composició és l'única obra exclusivament per a orgue que en Jordà va compondre en la seva maduresa (exceptuant els seus treballs de joventut quan estudiava a Barcelona) i la seva qualitat artística és remarcable³⁸. Segons l'expert Jesús Bernal³⁹, aquesta obra per a orgue d'en Jordà és comparable a les dels mestres d'aquest instrument del segle XIX, com Widor i Liszt, caracteritzant-se per una rica harmonia i una filigrana d'elements contrapuntístics molt poc habitual.

Es desconeix el temps que en Jordà va estar a París i què va fer allà però és molt probable que conegués els membres d'un conjunt de càmera itinerant que va actuar moltes vegades al pavelló mexicà: el mal anomenat *Octeto Español*, format íntegrament per catalans. Aquest conjunt, reduït i modificat, uns anys més tard passaria per Mèxic i esdevindria el famós *Quintet Jordà-Rocabruna*, com es veurà al següent capítol.

5.4. Altres incursions musicals

El talent d'en Jordà era reconegut pels melòmans de la Ciutat de Mèxic que assistien massivament a les representacions de les seves sarsueles i que es referien a ell com el “ya casi imprescindible Jordà”⁴⁰. També era lloat pels crítics que admiraven la seva habilitat com a compositor per saber explotar la riquesa expressiva de l'orquestra⁴¹ i per les autoritats que el convidaven a prendre part en l'organització musical dels events més sollemnes de la ciutat. Un d'aquests events va ser la inauguració de la plaça de braus de la Indianilla a la Ciutat de Mèxic, on s'havia convidat expressament a dos cèlebres matadors espanyols, en *Minuto* i en *Fuentes*, per a fer

35. Sebastian B. de Mier, *Méjico en la Exposición Universal Internacional de París de 1900*, Imprenta de J. Dumoulin, París, 1901. En la llista de guardonats amb medalla es troba el nom d'en Jordà en una grafia poc habitual, fent referència al seu segon cognom: L.J. Rosell.

36. *El Cabo Reservista*, Ciutat de Mèxic, 23-XI-1902.

37. Sebastian B. de Mier, *Op. Cit.*

38. Veure Capítol 12.

39. Entrevista a Jesús Bernal, Ciutat de Mèxic, 6-VIII-2008.

40. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Op. Cit.*, p.1928.

41. *El Universal*, Ciutat de Mèxic, 17-VIII-1899. En aquest diari va aparèixer un dels pocs articles que fa una anàlisi de la qualitat musical d'una obra d'en Jordà, la sarsuela *Mariposa*, de mans del crític i musicòleg Juan N. Cordero, també amic seu.

la primera “corrida”. Per a solemnitzar aquest event, es va demanar als compositors Luis G. Jordà i Rafael Gascón compondre sengles pasdobles⁴² dedicats a cada un dels matadors. L'obra d'en Jordà va ser dedicada a *Minuto*⁴³ mentre que en Gascón la va dedicar a *Fuentes* i van ser interpretades per una gran orquestra⁴⁴ la nit d'abans de la inauguració, en algun teatre de la ciutat⁴⁵. Malauradament, el públic no va saber apreciar en aquesta ocasió l'art d'en Jordà i el pasdoble de Gascón va ser més aplaudit i, fins i tot, repetit. Tot i aquesta fredor en l'acceptació d'aquesta obra, poc temps després seria editada per la casa *Wagner y Levien* mentre que la peça de Gascón quedava en l'oblit.

En Jordà no només va ressaltar com a creador de melodies sinó també com a harmonitzador, és a dir, en l'art d'arranjar una melodia per a una determinada formació instrumental. En aquesta època no hi havia gairebé ningú que practiqués aquesta disciplina a la Ciutat de Mèxic⁴⁶, cosa que va fer que complementés els seus ingressos harmonitzant obres d'altres compositors. Molt possiblement aquesta habilitat la va adquirir durant els anys que va passar com a director de la Banda Municipal de Vic on sovint havia d'adaptar obres populars per a aquesta formació. Un cas trascendent va ser l'harmonització que va fer de la sarsuela *Consuelo*, obra d'un integrant de la colònia catalana a Mèxic, Antoni Cuyàs⁴⁷. Segons les crítiques de l'època⁴⁸, la feina d'en Jordà va fer brillar i resaltar les melodies de Cuyàs. La

42. Alguns autors, Ricardo Miranda, entrada sobre Jordà al *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2006, i Gabriel Pareyón, *Op. Cit.*, afirmen que en Jordà habitualment arranjava i componia pasdobles per a aquesta plaça de braus. Malauradament, no s'ha pogut trobat cap evidència bibliogràfica que corrobori aquesta asseveració però sembla plausible, donada la seva experiència com a director de bandes.
43. La versió per a piano d'aquest pasdoble està inclosa en el disc compacte que acompaña l'edició d'aquest llibre.
44. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Op. Cit.*, p. 1946.
45. Ricardo Miranda, Notas del CD “Obras de Luis G. Jordà” (amb interpretació de Silvia Navarrete i Fernando de la Mora), 1992.
46. Josep Ribera i Salvans, *Un músic català en el Mèxic de Don Porfirio*, Revista de l'Orfeó Català de Mèxic, segona època, número 39, primavera-estiu 1999, pp. 15-17.
47. Ens referim a Antoni Cuyàs i Armengol, coautor, amb el seu germà Artur, del primer diccionari català-anglès, el 1876. Aquests germans radicats a Nova York van ser els encarregats de l'edició del primer diari en llengua catalana als Estats Units entre el 1874 i el 1881: *La Llumanera de Nova York* (María Cruz Morales Saro i Moisés Llordén Miñambres, *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*, Universidad de Oviedo, 1992). Després de l'inici de la guerra Hispano-Americana el 1898, Antoni Cuyàs va traslladar-se a la Ciutat de Mèxic, on vaaprofitar la seva experiència periodística treballant per al diari *El Informal*. Aquesta sarsuela és la seva única obra musical coneuguda on probablement va compondre solament les melodies, deixant la part orquestral a en Jordà. No s'ha de confondre amb Antoni Cuyàs i Sampere (1802-1890), un mataroní que emigrà a Amèrica durant el segon terç del segle XIX per dedicar-se a fer de corsari a les costes brasileres i argentines.
48. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Op. Cit.*, p. 1929-1930.

premsa del moment⁴⁹ va lloar aquesta sarsuela i, fins i tot, va arribar a escriure que era una obra íntegrament composta per en Jordà, posant en segon terme la contribució de Cuyàs. En Jordà, no volent rebre mèrits per un esforç que no era seu i fent gala d'una humilitat i un alt sentit de la justícia que sempre el caracteritzaven, va escriure una carta al diari en qüestió⁵⁰ relativitzant la seva contribució com a una simple harmonització i recalcant el mèrit de Cuyàs davant del seu: tot un senyor.

49. *El Liberal*, Ciutat de Mèxic, 15-X-1899.
50. *El Liberal*, Ciutat de Mèxic, 17-X-1899.

6

El *Quintet Jordà-Rocabruna* (1899-1914)

En Luis G. Jordà no solament va escriure música sinó que també va destacar per ser un intèrpret reconegut tant al piano, com a solista, com a líder d'una formació musical que va tenir un gran ressò a Mèxic a principis del segle XX: el *Quintet Jordà-Rocabruna*. Aquest grup de músics, tots catalans, van ser l'ànima de qualsevol acte de prestigi que tenia lloc a la Ciutat de Mèxic: no hi havia recepció oficial, casament o ball d'alta societat on els seus serveis no fossin sol·licitats. I, obviament, el repertori sempre inclouïa les peces aclamades d'en Jordà. Deixant al marge les diverses activitats musicals que en Luis G. Jordà va dur a terme durant aquest període comprès entre 1899-1914, que es tractaran en altres capítols, ara es repassa la trajectòria d'aquesta formació cambrística.

6.1. Antecedents: el *Cuarteto Artístico*

En Luis G. Jordà era coneixedor de l'art de tocar en conjunt, après com a director de la Banda Municipal de Vic i formant part de petites agrupacions musicals que donaven concerts en els molts centres dels que era soci a la capital d'Osona. No és estrany que una de les primeres feines que va desenvolupar en arribar a la Ciutat de Mèxic fos la d'intèrpret en una formació musical de cambra. La primera activitat reportada¹ d'en Luis G. Jordà a Mèxic va ser un concert que va oferir l'anomenat *Cuarteto Artístico*

1. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, Ed. Porrua, segona edició, Mèxico, 1961, p. 1901.

a les oficines del diari *El Mundo* el març de 1899. Tot i ser la primera ressenya a un concert on hi participava aquest quartet, la premsa en parla d'ell com una “*formación de virtuosos bastante conocida desde hace algún tiempo en los círculos musicales*”², de la qual cosa es dedueix que ja portaven un temps en escena. De fet, la primera peça que en Jordà compon a Mèxic és una transcripció de concert de l'òpera *Carmen* de Bizet amb una distribució instrumental idèntica a la del *Cuarteto Artístico* i la seva data és molt anterior a aquest primer concert reportat: l'1 de maig del 1898.

Aquesta primera formació amb la que en Jordà va participar tenia també el sobrenom de *Cuarteto Amaya* en honor al violinista Alberto Amaya, que n'havia estat el fundador; els altres membres d'aquest grup eren el també català Pantaleón Arzoz, a l'harmònium, i en Wenceslao Villalpando, al violoncel. Des d'aquesta primera ressenya, es destaca l'habilitat en l'execució d'en Jordà per sobre dels seus companys. Possiblement, aquest talent no va passar desapercebut per a Pantaleón Arzoz, el copropietari de l'editorial *Otto y Arzoz*, que, com ja s'ha comentat, va proporcionar a en Jordà el suport econòmic per a que es pogués dedicar a la composició de les quatre sarsueles que publicaria aquell any 1899. No sorprèn que, absort en aquestes tasques compositives, no hi hagi cap referència a l'activitat cambrística d'en Jordà durant la resta de l'any.

Aquest quartet va seguir fent actuacions al llarg dels anys 1900-1902, on la formació havia sofert algunes modificacions i ja rebien l'eufemístic nom de *Cuarteto Artístico “reforzado”*³ amb Ignacio del Castillo, a l'harmònium, Alberto Amaya, Pablo Sánchez i Pedro Valdés, als violins, Rafael Galindo i Arturo Espinosa, als violoncels, i Manuel Otea, al contrabaix. Depenent de la vetllada, aquesta formació va anar afegint i traient integrants i el seu nom també va anar variant fins a convertir-se en el *Cuarteto Jordà*⁴. En aquest període, la premsa ja destaca a l’“*inteligente maestro Jordá*”⁵ pel seu “*buen gusto y talento*”⁶.

La fama d'aquesta formació es va estendre ràpidament per la Ciutat de Mèxic i aviat van ser requerits assíduament. Als teatres, amenitzaven els entreactes, mentre que als banquets, inauguracions i recepcions, la seva música acompanyava als assistents. En particular, el *Gran Café-Restaurant de Chapultepec*, el restaurant més exclusiu de Mèxic a principis del

2. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 18-III-1899.

3. *El Mundo*, Ciutat de Mèxic, 11-XII-1900.

4. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 21-XI-1901.

5. *Diario del Hogar*, Ciutat de Mèxic, 22-XI-1900.

6. *Las Novedades*, Ciutat de Mèxic, 31-VIII-1902.



Figura 6.1: Única fotografia que es conserva del *Gran Café-Restaurant de Chapultepec*, que va ser escenari durant més de 15 anys de les interpretacions d'en Luis G. Jordà amb el *Cuarteto Artístico* i el *Quintet Jordà-Rocabruna*.

segle XX, situat al formós bosc que hi ha al centre de la ciutat, els tenia com a orquestra permanent a les vetllades dels caps de setmana, primer com a *Cuarteto Artístico* i, més endavant, com a *Quintet Jordà-Rocabruna*.

Un oient d'excepció: en Jaume Nunó

L'any 1901 es va celebrar a Buffalo, al nord dels Estats Units, l'Exposició Panamericana que va reunir representants de tots els països d'Amèrica amb un objectiu semblant al de l'Exposició Universal que s'havia dut a terme l'any anterior a París. Durant un multitudinari sopar, un ancià professor de música resident en aquella ciutat des de feia 30 anys va iniciar una conversa en perfecte castellà amb un militar que formava part de la comitiva mexicana. La sorpresa d'aquest militar va ser majúscula quan va saber el nom d'aquell personatge: Jaume Nunó, el català de Sant Joan de les Abadesses que, 47 anys abans, havia posat música a l'himne mexicà. El

president Porfirio Díaz, en saber que el compositor del cant patri, del qual no se'n sabia res des de 1854, era viu, va convidar-lo a visitar Mèxic amb tots els honors.

La visita va dur-se a terme durant els mesos de setembre i octubre d'aquell mateix any i, la comunitat catalana a Mèxic, orgullosa del seu compatrici, va voler afalagar-lo amb un banquet imponent al *Café de Chapultepec*⁷. La música que va sonar aquella nit, com era d'esperar, era la del *Quinteto Jordà*: en una mateixa sala s'havien reunit els dos catalans que més havien contribuït a la música mexicana. En acabar la vetllada, en Jaume Nunó va escriure en el revers d'un menú unes paraules que resumeixen el sentiment d'unió entre els catalans i la seva pàtria adoptiva: “[...] *El espíritu catalán flota cariñosísimo sobre el pueblo libre de México. Que Dios proteja a esta patria adoptiva y que ella ampare a todos los catalanes que se han cobijado bajo su bandera*”⁸.

6.2. Formació del *Quintet Jordà-Rocabruna*

L'aparició del *Quintet Jordà-Rocabruna* va ser la combinació de dues formacions que es van trobar de forma fortuïta a la Ciutat de Mèxic a mitjan del 1903: el *Cuarteto Artístico* i l'*Octeto Español*⁹. Aquesta darrera formació de nom inapropiat, ja que estava formada exclusivament per catalans, es va crear el 1899 a Barcelona i estava inicialment constituïda per Ricard Ruiz, valencià format artísticament a Barcelona (primer violí); Ignasi Castells, de Sant Sadurní d'Anoia (segon violí); Guillem Ferrer, de Barcelona (violoncel); Antoni Vila (piano); Fortià Roldós, de Vilassar de Dalt (flauta); Fèlix Cortada, d'Olesa de Montserrat (contrabaix); Enric Guadayol, d'Artés (clarinet); Ramon Colomer, de Vilafranca del Penedès (viola).

L'any de la seva fundació van fer una gira promocional que els va portar a França i Anglaterra, actuant en aquest darrer país per a la reina Victòria i el Príncep de Gal·les al castell de Windsor, on van triomfar amb els seus valsos de caire espanyol i altres peces, la majoria obra del compositor i director d'orquestra barceloní més popular de l'època: Albert Cotó (1852-1906). L'any següent, el 1900, van actuar a l'Exposició Universal de París i, concretament, al pavelló de Mèxic¹⁰. La qualitat interpretativa d'aquesta for-

7. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 21-X-1901.

8. *Íbidem*.

9. Josep Ribera i Salvans, *Un músic català en el Mèxic de Don Porfirio*, Revista de l'Orfeó Català de Mèxic, segona època, número 39, primavera-estiu 1999, pp. 15-17.

10. Josep Ribera i Salvans, *Op. Cit.*



Figura 6.2: Quintet Jordà-Rocabruna el 1904. D'esquerra a dreta: Ferrer, Rocabruna, Torelló, Jordà i Mas. (*El Arte*, Ciutat de Mèxic, IV-1904)

mació va sorprendre l'ambaixador de Mèxic a París i va engrescar-los perquè fessin una gira per Mèxic, recolzats amb una carta de presentació per al president Porfirio Díaz. És possible que en la visita de Jordà a París, aquest entrés en contacte amb els membres de l'*Octeto Español*, donat el fet que eren catalans i músics.

L'*Octeto Español* va arribar a Mèxic el mes de novembre de 1901 i va donar un concert inaugural al castell de Chapultepec, residència presidencial aleshores i, el 12 d'aquell mes, es van presentar en públic al teatre Renacimiento amb la següent capçalera: “*Debut del célebre Octeto Español, concertista de S.M. la Reina Victoria y de S.A.R. el príncipe de Gales*”¹¹. Cal dir que la formació inicial es va alterar en aquest viatge i en Rafael

11. *Ibidem*.

Torelló va substituir l'Ignasi Castells en el segon violí. Després de tres concerts a la Ciutat de Mèxic amb un èxit clamorós van fer una gira per gairebé totes les capitals dels estats de Mèxic i, a continuació, van passar als Estats Units. Allà es va separar del grup el primer violí i es van veure obligats a enviar diners i cablegrafia a en Josep Rocabruna, conegut pels integrants del grup, per a que agafés el primer vaixell que sortís cap als Estats Units i s'incorporés al conjunt. En Rocabruna, violinista de fama i company de quartet de Pau Casals, va acceptar i, un cop va unir-se als membres de l'*Octeto*, van prosseguir la gira pels Estats Units, arribant a tocar al *Metropolitan Opera House* de Nova York. Finalment, van retornar a Mèxic on van actuar novament amb molt d'èxit.

Sense saber-ne exactament els motius, un cop acabats els compromisos adquirits, en Rocabruna, en Torelló i en Ferrer, van decidir abandonar el conjunt i restar a Mèxic. L'*Octeto* va substituir aquests tres membres per músics mexicans i va prosseguir les seves actuacions a l'Havana on, finalment, es va acabar dissolent. Anys més tard, el 1906¹², van revifar, aquest cop a Catalunya, on van actuar durant un breu temps.

En Josep Rocabruna, en Rafael Torelló i en Guillem Ferrer van instal·lar-se a Ciutat de Mèxic i, ràpidament, van entrar en contacte amb en Luis G. Jordà, dirigent d'una de les formacions cambrístiques més exitoses de la ciutat. Jordà va abandonar el seu grup de músics mexicans i va ajuntar-se amb els nouvinguts per formar el *Quintet Jordà-Rocabruna*, el 1903. El piano de Jordà, els violins de Rocabruna i Torelló i el violoncel de Ferrer van quedar complementats per l'harmònium que tocava en Lluís Mas, originari de Martorell. Cal mencionar que, la fama de l'*Octeto Español* a Mèxic era tan gran que Justo Sierra, el ministre d'Instrucció Pública, en saber que en Rocabruna i en Ferrer havien decidit instal·lar-se al país, els va oferir una plaça com a professors al Conservatori Nacional de Música amb un bon sou (60 pesos al mes)¹³. En Rocabruna acceptà però en Ferrer, que havia estat alumne de Pau Casals, seduït per la vida bohèmia, va declinar l'ofert, adduint que les classes començaven massa d' hora: a les deu del matí.

El 9 d'agost de 1903, el *Quintet Jordà-Rocabruna* debutava al *Café de Chapultepec* envoltat per una polèmica derivada dels als sous que aquests músics percebien. Segons la premsa del moment¹⁴, els concerts que el

12. *La Vanguardia*, Barcelona, 24-IX-1906.

13. Miquel Martí, *L'Orfeó Català de Mèxic (1906-1986)*, Ed. Curial, Barcelona, 1989, p.12.

14. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 9-VIII-1903.

Cuarteto Artístico liderat per Jordà donava en aquest restaurant tenien la intenció de ser una música d'acompanyament per als comensals però, contràriament, eren escoltats per aquests com si fossin concerts en un teatre. La seva bona música feia que el millor de la societat reservés taula en aquest establiment, cosa que va comportar que el sou d'en Jordà s'anés apujant progressivament. A cert punt, la gerència del restaurant va decidir prescindir dels seus serveis i va substituir-los per una orquestra que va ser rebuda amb xiulets. La pressió va ser tal que, poc després, es va demanar a en Jordà de tornar a tocar, aquest cop acompañat per en Rocabruna i la resta del recent format quintet, amb un sou superior al que percebia anteriorment. En aquell moment, la seva fama va créixer tan desmesuradament que un altre restaurant de renom, la *Maison Dorée*, va contractar-los per a tocar cada vespre amb una paga esplèndida.

6.3 La consolidació i l'èxit

El *Quintet Jordà-Rocabruna* va seguir una carrera meteòrica des del moment de la seva creació. Durant els anys 1904-1914, gairebé cada dissabte i cada diumenge es van encarregar de posar música als actes nupciais de les famílies més distingides de la ciutat mentre que, durant la setmana, amenitzaven la majoria de recepcions oficials i actes solemnes que s'esdevenien. Cal comentar que molts d'aquests actes comptaven amb la presència del president Porfirio Díaz¹⁵ que va simpatitzar amb aquesta formació (possiblement per la selecció de música europea que interpretaven) i en requeria els seus serveis a les festes que sovint celebrava al palau presidencial¹⁶, donant-los una molt bona publicitat.

A més a més de tocar en aquest tipus d'actes on desenvolupaven una funció d'acompanyament, també donaven funcions, molt de tant en tant, en teatres amb un programa més erudit, provant d'aquesta forma, la seva versatilitat com a artistes i la seva qualitat com a músics: podien tocar una selecció de valses en un dinar per anar, tot seguit, a un teatre i interpretar un quintet de Beethoven.

La configuració d'aquesta formació variava depenent de l'acte i de la disponibilitat dels integrants del quintet. En alguns casos, pocs, en Jordà tocava sol i arribava acompanyar a algun comensal amb aspiracions de

15. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 18-X-1905.

16. Paquita Llorens, *Novela de las tías*, manuscrit hològraf, 2008, p. 10.



Figura 6.3: Anunci d'un concert del *Sextet Jordà-Rocabruna*, acompañats de Maria Luisa Escobar de Rocabruna.

cantant¹⁷ mentre que, en altres ocasions, es presentava acompanyat d'en Josep Rocabruna o en Guillem Ferrer. En aquestes circumstàncies, el programa a interpretar solia incloure obres que permetien el lluïment d'amb-dos intèrprets¹⁸, com la *Polonesa* de Wieniawski o alguna de les *Rapsòdies Hongareses* de Liszt. De forma menys habitual, també es va donar la formació de trio¹⁹, amb en Ferrer al violoncel, i la de quartet, amb en Torelló al segon violí. Sens dubte, la formació més habitual era la de quintet, però en algunes ocasions va esdevenir sextet, septet, octet i, fins i tot, nonet. En alguns casos, donada l'excepcional quantitat d'intèrprets a l'escenari, s'arriba a parlar de l'*Orquestra Jordà-Rocabruna*²⁰. Sembla ser que la relació amb l'antiga formació cambrística d'en Jordà, en aquell moment amb Amaya al cap, era força bona ja que, en alguns actes molt multitudinaris, es dóna la formació de doble quintet²¹. Fins i tot, quan algun dels membres del *Quintet Jordà-Rocabruna* era baixa per a una actuació, el reemplaçava un dels seus col·legues del *Cuarteto Artístico*. Eventualment, sobretot en actes li-

17. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 31-I-1904.
18. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 2-VIII-1904.
19. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 21-IV-1904.
20. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 12-VII-1906.
21. *El Popular*, Ciutat de Mèxic, 3-II-1904.

túrgics, el quintet accompanyava a un cantant, com per exemple als tenors Carlos Chirino o a Alfonso García. Sobre aquesta relació amb els cantants, cal esmentar la data del 15 de juliol de 1905 en què en Josep Rocabruna es va casar²² amb una alumna seva del conservatori, la soprano Maria Luisa Escobar, que es convertiria en una convidada habitual a les actuacions del quintet.

El *Quintet Jordà-Rocabruna* no solament es va distingir per fer molts diners amb els seus concerts sinó pel seu altruisme. En múltiples ocasions van participar en funcions benèfiques com, per exemple les tràgiques inundacions de Guanajuato el 1905²³. També eren un grup assidu a les celebracions de la comunitat catalana de la ciutat²⁴ i, en particular, d'aquelles on actuava l'Orfeó Català de Mèxic²⁵. Com a fet destacat cal comentar que el dia de Sant Jordi de l'any 1907 es va fer un concert multitudinari a l'església de Sant Hipòlit, lloc de reunió dels fidels catalans a la Ciutat de Mèxic, on hi van participar l'Orfeó Català de Mèxic, el *Quintet Jordà-Rocabruna* i una convidada d'excepció: l'arpista Esmeralda Cervantes²⁶.

6.4. La maduresa de la formació

El *Quintet Jordà-Rocabruna* mai va pretendre ser una formació de caire clàssic, com ho havia estat el *Quartet Crickboom*²⁷ al que Rocabruna havia pertangut. L'objectiu de les actuacions d'aquest quintet era amenitzar actes de societat i, per això, el seu repertori incloïa algunes obres clàssiques, però sempre circumdades d'obres d'estil amè o ballable. Tot i així, a partir de l'any 1907, apareix una tendència més forta dins del grup per a programar més concerts orientats a un públic culte i una renovació en el seu repertori.

Aquest canvi d'inclinació dins del grup no va ser fortuït. Durant els mesos d'abril a octubre de 1906, en Jordà va fer un viatge amb la seva família a Nova York, París i Barcelona²⁸ i, segons relaten els medis de l'èpo-

22. *El Popular*, Ciutat de Mèxic, 15-VI-1905.

23. *Íbidem*.

24. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 22-IV-1907.

25. Per a més informació sobre aquesta formació, consulteu el capítol 11.

26. Esmeralda Cervantes va ser el pseudònim de Clotilde Cerdà i Bosch (1852-1926), filla d'Ildefons Cerdà, dissenyador de l'Eixample de Barcelona. Aquesta virtuosa de l'arpa va fer gires per tot Amèrica, entrant en contacte amb moltes de les colònies catalanes establertes a Argentina, Mèxic i els Estats Units. La seva vida va ser intensa i plena d'episodis novel·lescs, arribant a ser la professora particular d'arpa a l'harem del sultà de l'Imperi Otomà, entre d'altres.

27. Ens referim a la formació integrada per Mathieu Crickboom, Pau Casals, Josep Rocabruna i Rafael Gálvez, amb la col·laboració espontània d'Enric Granados, que va tenir molt de renom a principis del segle XX tant a Europa com a Amèrica del Nord.

28. Els motius d'aquest viatge s'expliquen al capítol 8.



(a)



(b)

Figura 6.4: A (a), fotografia d'en Josep Rocabruna amb el seu violí Amati i, a (b), fotografia de l'enllaç de Rocabruna amb la soprano Maria Luisa Escobar, alumna seva al Conservatori Nacional de Mèxic.

ca, “*Jordá gastó mucho tiempo en estudios de su ramo, y especialmente en la organización musical de los quintetos en París, que, como se sabe, son muy notables*”²⁹. La crònica segueix dient que en Jordà havia tornat molt impressionat i que, en breu, donaria una grata sorpresa en companyia del seu quintet. També comenta que, durant aquest viatge, es va aprovisionar de nou material musical com, efectivament, queda reflectit amb les noves peces que s’incorporen al repertori del *Quintet Jordà-Rocabruna*, especialment d’autors francesos com C. Saint-Saëns i C. Chaminade. La reforma que en Jordà va introduir quedava resumida per les paraules del periodista com “*Jordá tiene el convencimiento de que no se debe tocar cada media hora piezas más o menos largas, sino trozos pequeños y cada cinco minutos*”.

Progressivament, els valsos i pasdobles són substituïts per quartets de Beethoven, reduccions de concerts d’autors clàssics³⁰ i obres del virtuós mexicà Ricardo Castro, entre d’altres. El *Quintet Jordà-Rocabruna* també va amenitzar vetllades literàries escollint el seu repertori en concordança,

29. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 8-X-1906.

30. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 7-III-1907.

com per exemple, en una conferència³¹ sobre el poeta noruec Henrik Ibsen i la seva obra *Peer Gynt*, van interpretar fragments de la suite homònima del compositor Edvard Grieg. En una altra ocasió³², el *Quintet Jordà-Rocabruna* va programar una sèrie de quatre concerts a l'*Union Church Hall*³³ on van tocar obres de Beethoven, Schubert, Haydn, Saint-Saëns, Vivaldi, Grieg i Arriaga i una poc habitual suite per a violí i orgue de Rheinberger, on en Jordà va interpretar la part de l'orgue. En aquests concerts també hi va prendre part la muller de Rocabruna, Maria Luisa Escobar, interpretant fragments de l'òpera *Fidelio* de Beethoven i *Lieds* de Schumann, acompanyats al piano per Jordà. Durant aquest període, la fama del quintet va ser tan notòria que van ser convidats a donar algun concert fora de la Ciutat de Mèxic, en concret a Monterrey i a Guanajuato, on van ser molt ben rebuts³⁴, amb un programa similar al del concert de l'*Union Church Hall*.

La fama del *Quintet Jordà-Rocabruna* estava ben consolidada i les lloances els arribaven tant com a intèrprets de música culta com a elegants amenitzadors de l'alta societat porfiriana. Una ressenya sintetitza aquest sentiment: “En un acto cualquiera en que anuncien la aparición del quinteto, se sabe de antemano que se está seguro de oír buena música y regia-mente interpretada. Momentos hay en que se cree que aquellos cinco personajes no son hombres, son algo extraño a la vida, extraño a lo diario y lo común. [...] Los cinco artistas se transfiguran, se hunden en su mar de ensueños y, de cada instrumento, surge algo alado que nos habla de encantos, de ideal, de esperanza, de amor”³⁵.

El prestigi d'aquest quintet a Mèxic va creuar l'Atlàntic fins a Catalunya i la *Revista Musical Catalana*, la publicació més prestigiosa en l'àmbit musical d'aquella època, feia ressò de la sèrie de concerts de l'*Union Church Hall*, lloant-ne l'alt nivell que aquella formació catalana havia assolit a Mèxic³⁶. De forma periòdica, aquesta publicació va anar difonent els èxits que el *Quintet Jordà-Rocabruna* recollia, comentant que “es pot assegurar que no hi ha pas festa pública ni privada ont se faci vera música en la qual no prengui part el nostre Quintet”³⁷ o que “és el millor quintet que existeix aquí i l'únic que amenitza les festes del president de la República”³⁸.

31. *Arte y Letras*, Ciutat de Mèxic, 2-V-1909.

32. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 14-III-1907.

33. Església de la comunitat anglòfona de la Ciutat de Mèxic.

34. *Renacimiento*, Monterrey, 24-I-1910.

35. *El Arte*, Ciutat de Mèxic, I-1908.

36. *Revista Musical Catalana*, Barcelona, VII-1907.

37. *Revista Musical Catalana*, Barcelona, X-1910.

38. *Revista Musical Catalana*, Barcelona, III-1911.



Figura 6.5: El Quartet Jordà-Rocabruna l'any 1905 després d'actuar en una gala benèfica.

D'esquerra a dreta: Rocabruna, Jordà, Ferrer i Mas.

(*El Mundo Ilustrado*, Ciutat de Mèxic, 6-VIII-1905)

6.5. La dissolució

L'activitat del *Quintet Jordà-Rocabruna* es va mantenir fins a finals del 1914, quan el grup es va dissoldre definitivament. Durant els tres últims anys, el número de concerts de caire erudit va anar minvant i el quintet va tornar a la música de saló i d'acompanyament, possiblement més lucrativa. En aquests últims anys, l'activitat del quintet se centrava en les seves actuacions al *Café de Chapultepec*³⁹, complementada amb l'acompanyament d'alguna vetllada literario-musical o la participació en alguna festa privada⁴⁰.

El *Quintet Jordà-Rocabruna*, símbol lligat a l'alta societat, a les festes afrancesades i, en definitiva, a la diferència entre classes, entrava en crisi arrossegat per la decadència del sistema que l'havia emparat i glorificat: el Porfirisme. A mitjan del 1911 es van desencadenar un conjunt de violentes reivindicacions a favor de la millora de les condicions de treball al país i van aparèixer partits polítics contraris a les idees del govern que van culminar amb la firma del Tractat de Ciutat Juàrez. Aquest pacte va posar fi al règim que porfirio Díaz havia dirigit durant trenta anys amb mà de ferro, iniciant-se un període turbulent de canvis que acabaria desencadenant la Revolució Mexicana. La música del *Quintet Jordà-Rocabruna*, que podríem considerar apolítica però associat a un segment de la població en discòrdia amb les idees revolucionàries, va seguir sonant, però la situació inestable del país va fer disminuir la quantitat d'actes on eren contractats. El fet que va marcar la dissolució d'aquesta agrupació va ser el retorn d'en Luis G. Jordà a Barcelona, a finals del 1914 o a principis del 1915, esperonat per la seva dona, l'Antònia Casabosch, que temia que la situació pogués arribar a ser perillosa per a la seva família⁴¹. El *Quintet Jordà-Rocabruna*, mancat del seu membre més talentós, ja no tenia raó d'existir.

Jordà va tornar a Mèxic, l'any 1930, per motius aliens a la música. Però el poble mexicà no s'havia oblidat del seu nom ja que encara alguna de les seves sarsueles es representava de tant en tant. Els dos músics, en Jordà i en Rocabruna, en trobar-se de nou, van decidir tocar un cop més plegats, el 3 de juny de 1930, com a reducte mínim d'aquell quintet que tantes vetllades mexicanes havia陪伴at: el *duo Jordà-Rocabruna*. Seria l'últim cop que aquests dos virtuosos tocarien plegats. L'emotiu concert⁴² va res-

39. *El Independiente*, Ciutat de Mèxic, 3-VIII-1913.

40. *El Independiente*, Ciutat de Mèxic, 15-XI-1913.

41. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, p.6.

42. *El Universal Gráfico*, Ciutat de Mèxic, 3-6-1930.

catar els temes més coneguts dels anys daurats del *Quintet Jordà-Rocabruna*, incloent obres de Jordà i de compositors mexicans. Encara va restar, en Jordà, un temps a Mèxic, suficient com per a participar en els actes d'inauguració de la nova seu de l'Orfeó Català de Mèxic, a principis de 1931, en companyia d'altres músics⁴³.

6.6. Repertori

El repertori que interpretava el *Quintet Jordà-Rocabruna*, i anteriorment el *Cuarteto Artístico*, era del tot heterogeni com es pot comprovar a la taula adjunta. Normalment, s'interpretaven arranjaments de fragments d'òperes, en una mena de popurri que seleccionava els fragments més coneguts de cada obra. Aquest tipus de música era molt apreciada ja que més de la meitat de les peces que s'interpretaven en un concert eren d'aquest tipus. L'altre estil de música interpretada eren peces ballables, tant de compositors europeus com mexicans, i peces de música clàssica, en general. Entre les peces d'autors mexicans, cal destacar les obres d'Elorduy, Villanueva i Castro, que el quintet havia arranjat i que, en alguna ocasió, havia interpretat per als propis compositors. Com a exemple, recordarem un banquet que se celebrava en honor a Ricardo Castro⁴⁴, que acabava de tornar d'una gira per Europa, al restaurant francès *Sylvaina* la Ciutat de Mèxic. En aquesta ocasió, el quintet va interpretar per primer cop una sèrie de vuit composicions que Castro havia compost durant el seu viatge i que van haver de repetir varíes vegades, per petició del mateix autor. Castro va enaltir la qualitat dels músics catalans, comparant-los amb les millors formacions cambристiques d'Europa.

Un altre fet notable dins del repertori del *Quintet Jordà-Rocabruna* va ser la interpretació per primera vegada a Mèxic⁴⁵ d'una de les poques obres de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), un dels seus quartets per a corda (sense piano). Aquest compositor, nascut a Bilbao i mort a París molt jove, és considerat, avui en dia, com el Mozart espanyol ja que les poques obres que va escriure són d'una gran qualitat. Tot i que encara no és prou conegut entre el gran públic, les seves composicions són executades de tant en tant però, a principis del segle XX, era únicament conegut per al-

43. Miquel Martí, *Op. Cit.*

44. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 17-X-1906.

45. *El Correo Español*, Ciutat de Mèxic, 5-III-1907.



Figura 6.6: El *Quintet Jordà-Rocabruna* l'any 1909. D'esquerra a dreta: Ferrer, Jordà, Rocabruna, Torelló i Mas. (*Arte y Letras*, Ciutat de Mèxic, 2-V-1909)

guns erudits a Europa. És per aquesta raó que el fet que el *Quintet Jordà-Rocabruna* introduís una obra d'aquest compositor en el seu programa sigui meritori. Un cop més es reflecteix l'eclecticisme del seu repertori a cavall entre les obres *salonards* i una música més culta.

Va ser amb el *Quintet Jordà-Rocabruna* que en Jordà va tenir l'oportunitat d'interpretar algunes de les seves obres, en un arranjament per a cambra, com per exemple la gavota *Delia*, la polka *Esperanza de Amor*, la mazurka *Blanca* o el two-step *Hispano-American*. Potser l'èxit més espectacular el va tenir amb la seva “fantasía flamenca” titulada *La Macarena*, composta el 1900, que era una peça que el públic sempre reclamava i que es va interpretar fins a l'últim concert de Jordà a Mèxic, el 1930. En Jordà també es va fer càrrec de l'arranjament de la majoria de peces que s'interpretaven, depenent del número d'integrants que tocaven en una funció o altra.

6.7. Les gravacions Edison

Prop de l'any 1890, apareixien els primers reproductors comercials de sons: el fonògraf inventat per Edison, als Estats Units. Aquest aparell feia girar un cilindre impregnat en un tipus de cera on hi havia un solc continu per on passava una agulla connectada a una botzina amplificadora. La forma del solc permetia la reproducció d'un so prèviament gravat en aquest cilindre tantes vegades com es desitgés, obrint d'aquesta manera, el mercat de les futures companyies discogràfiques. La màxima durada d'un enregistrament era de 2 minuts fins al 1908, quan es va introduir un nou tipus de cilindre anomenat *Amberol* capaç d'enregistrar fins a 4 minuts. La qualitat d'aquests enregistraments era sorprendentment bona, donat el rudimentari sistema de gravació, sensible a sorolls i vibracions. De fet, els cilindres que es conserven actualment encara es poden reproduir amb una nitidesa acceptable⁴⁶. Aquest suport aniria millorant-se, abandonant l'ús de la cera pel plàstic que permetia un número major de reproduccions abans que l'agulla no malmetés la forma del solc, distorsionant d'aquesta forma el so original. Finalment, durant la dècada del 1920, el cilindre seria progressivament desplaçat pel disc.

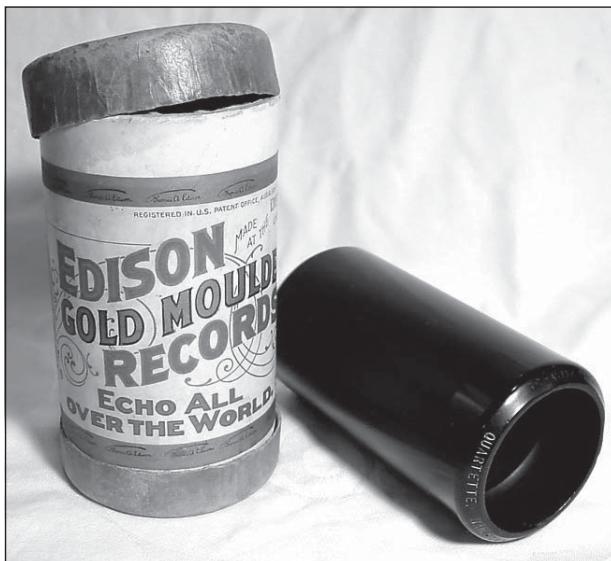


Figura 6.7: Cilindre de cera de la marca Edison: el primer suport analògic sonor que es va comercialitzar.

46. Nota d'aquesta edició: En el CD que acompanya aquest llibre hi ha quatre enregistraments d'obres d'en Luis G. Jordà interpretades pel quintet Jordà-Rocabruna que han estat obtingudes a partir de cilindres de cera gravats durant la primer dècada del segle XX.

Arranjaments d'òpera

| | |
|---|-------------------------------------|
| <i>Lohengrin</i> , R. Wagner | <i>Tannhäuser</i> , R. Wagner |
| <i>La Bohème</i> , G. Puccini | <i>Tosca</i> , G. Puccini |
| <i>Faust</i> , C. Gounod | <i>Carmen</i> , G. Bizet |
| <i>Manon Lescaut</i> , J. Massenet | <i>Myosotis</i> , E. Waldteufel |
| <i>Cavalleria Rusticana</i> , P. Mascagni | <i>Otello</i> , G. Verdi |
| <i>Andrea Chenier</i> , U. Giordano | <i>I Pagliacci</i> , R. Leoncavallo |
| <i>Mignon</i> , A. Thomas | <i>Flores</i> , E. Waldteufel |
| <i>Sansón y Dalila</i> , C. Saint-Säens | <i>Geisha</i> , S. Jones |
| <i>Madamme Butterfly</i> , G. Puccini | <i>Coppelia</i> , L. Delibes |

Obres cambrístiques

| | |
|---|---|
| <i>Serenata</i> , L.C. Desormes | <i>Aubade printaniére</i> , P. Lacombe |
| <i>Bien amado</i> , vals, Desconegut | <i>Au bois</i> , vals, Lavillette |
| <i>Minuetto</i> , F.J. Haydn | <i>Cleopatra</i> , sinfonía, L. Mancinelli |
| <i>Miss Helyett</i> , vals, E. Audran | <i>Rapsòdia Hongaresa núm. 2</i> , F. Liszt |
| <i>Quartet Op. 76/3, Kaiser</i> ¹ , F.J. Haydn | <i>Jota</i> , T. Bretón |
| <i>Quartet Op. 59/1¹</i> , L.V. Beethoven | <i>Concert per a 3 violins</i> , Koaldi |
| <i>Nuages roses</i> , Desconegut | <i>Andante religioso</i> , Thomé |
| <i>Melodia</i> , A. Rubinstein | <i>Invocación</i> ⁴ , J. Massenet |
| <i>Santa María</i> ⁴ , Jaure | <i>Elevación</i> , C. Chaminade |
| <i>Canción sin palabras</i> , P.I. Tchaikowsky | <i>Sueño</i> , C. Gounod |
| <i>Dulce calma</i> , F. Schubert | <i>Ave María</i> ⁴ , G. Faure |
| <i>Marcha religiosa</i> , C. Gounod | <i>Marcha nupcial</i> , F. Mendelssohn |
| <i>Polonesa</i> ² , H. Wieniawski | <i>Sur le lac</i> ³ , Daneler |
| <i>Invocación</i> ⁴ , E. Díaz | <i>Fantasia sobre cantos alemanes</i> , Jorda (?) |
| <i>Misa de Requiem</i> , V. Golle | <i>Die Irae</i> , L. Perosi |
| <i>Stars and Stripes</i> , Desconegut | <i>La Golondrina</i> , aire mexicano, Jordà (?) |
| <i>La Paloma</i> , aire mexicano, Jordà (?) | <i>Marcha</i> , Keterer |
| <i>Marcha solemne</i> , Durón | <i>Sueño de la Virgen</i> , J. Massenet |
| <i>Marcha de la Coronación</i> , W.A. Mozart | <i>Andante religioso</i> , Fesca |
| <i>Adoremus</i> , Ramini | <i>Verseux</i> , Loret |
| <i>Adoración</i> , Jaccomé | <i>The Star spangled banner</i> , Desconegut |
| <i>Marcha solemne</i> , E. Grieg | <i>Aires Andaluces</i> , Lucini |
| <i>Plegaria</i> ⁴ , Álvarez | <i>Varies obres</i> , R. Castro |
| <i>Suite</i> ⁶ , J. Rheinberger | <i>Merry Willow</i> , Desconegut |
| <i>Septeto</i> , C. Saint-Säens | <i>Misa</i> , L. Perosi ⁵ |
| <i>Els Segadors</i> , himne de Catalunya | <i>Aria</i> , J.S. Bach |
| <i>El Otoño</i> , Papper | <i>Sueño de la inocencia</i> , G. Bizet |
| <i>Quartet</i> ¹ , J.C. Arriaga | <i>Misa</i> , L. Perosi ⁵ |
| <i>Balada y Polonesa</i> , H. Vieuxtemps | <i>Danzas</i> , E. Elorduy |

1. Aquestes obres van ser interpretades per la part de corda (sense el piano).
2. Jordà i Rocabruna sols.
3. Jordà i Ferrer sols.
4. Acompanyats d'un solista vocal (tenor o soprano).
5. Acompanyats de l'Orfeó Català de Mèxic.
6. Jordà va tocar l'orgue en lloc del piano (*Union Church Hall*).

Taula 6.1: Repertori del *Quintet Jordà-Rocabruna*, confeccionat a partir de les notícies que van aparèixer a la premsa entre 1903-1913.

En aquell temps, la firma Edison tenia una extensa xarxa arreu dels Estats Units que feia gravacions de les orquestres més prestigioses i mantenia un catàleg per a la venda i distribució d'aquests enregistraments. Als voltants de l'any 1904, va arribar a Mèxic una expedició fonogràfica de la casa Edison amb la intenció d'enregistrar les millors formacions existents al país i incorporar-les al seu catàleg. Entre elles hi havia varíes bandes, el *Trio Arriaga* d'instruments de corda polsada i el *Quintet Jordà-Rocabruna*. Segons el catàleg d'enregistraments Edison⁴⁷, el *Quintet Jordà-Rocabruna* va fer un total de 32 gravacions: 20 estàndards, de 2 minuts, i 12 *Amberols*, de 4 minuts. Al dia d'avui, han sobreviscut 20 d'aquestes gravacions, entre estàndards i *Amberols*, en un bon estat de conservació⁴⁸.

El catàleg Edison comenta que el quintet Jordà-Rocabruna havia gravat un conjunt de “dances encantadores i transcripcions operístiques”. Les

| Títol | Autor(s) | Any |
|---|-------------------|------|
| El teléfono sin hilos (de la sarsuela Chin-Chun-Chan) | Luis G. Jordà | 1905 |
| Cake Walk (de la sarsuela Chin-Chun-Chan) | Luis G. Jordà | 1905 |
| Danzas Tropicales (número 1) | Ernesto Elorduy | 1905 |
| Danzas Tropicales (número 3) | Ernesto Elorduy | 1905 |
| Danzas Caprichosas (número 2) | Ernesto Elorduy | 1905 |
| El amor es la vida | Julio Ituarte | 1905 |
| Monte Cristo, vals | Istvan Kotlar | 1905 |
| Vals poético | Felipe Villanueva | 1905 |
| Margarita, pasodoble | Luis G. Jordà | 1913 |
| Blanca, mazurka | Luis G. Jordà | 1913 |
| Hispano-Americano, Two-Step | Luis G. Jordà | 1913 |
| Romántica, Mazurka | Luis G. Jordà | 1913 |
| Danzas Tapatías | Luis G. Jordà | 1913 |
| Mondaine, Vals-Berceuse | Auguste Bosc | 1913 |
| Bolero | Óscar Braniff | 1913 |
| Tom-Tit, Marcha | Justin Clérice | 1913 |
| Andalucía | Francis Popy | 1913 |
| Madriparivienne, Vals | Heinrich Tellam | 1913 |
| Tchi-qui-tchi (de la zarzuela Los niños llorones) | Joaquín Valverde | 1913 |
| El Polo Tejada (de la sarsuela La Paraguaya) | Joaquín Valverde | 1913 |

Taula 6.2: Llistat dels enregistraments que va fer el *Quintet Jordà-Rocabruna* per a la firma Edison.

47. *Edison Phonograph Monthly*, Estats Units, XII-1909, p.7.

48. Aquests enregistraments estan localitzats en dues institucions als Estats Units dedicades a la preservació específica dels cilindres Edison: la *Belfer Audio Laboratory and Archive*, pertanyent a la biblioteca de la *Syracuse University* (Syracuse, Nova York), i la *Cylinder Preservation and Digitization Project*, associat a la *Donald C. Davidson Library* de la *University of California* (Santa Barbara, Califòrnia).



Figura 6.8: Fotografia del *Quintet Jordà-Rocabruna* després d'una sessió de gravació que apareixia al catàleg de la National Phonograph Company on s'anunciaven les seves gravacions. (*Edison Phonograph Monthly*, Estats Units, XII-1909)

obres enregistrades que han sobreviscut són: 16 peces de saló de varis autors (6 peces de Jordà, 6 d'autors mexicans diversos i 4 d'autors europeus) i 4 transcripcions de sarsueles (2 escenes de la sarsuela de Jordà *Chin Chun Chan* i 2 de l'espanyol Joaquín Valverde). Sense dubte, aquest document sonor és d'un valor excepcional donat que es tracta d'un dels primers enregistraments comercials que es conserven, tenint en compte que, a Espanya, la fonografia encara trigaria un temps a arribar⁴⁹.

És una dada curiosa el fet que en Jordà fos un dels pioners en la fonografia, però encara és més sorprenent saber que en Jordà va ser un dels primers a posar una demanda per pirateria. Sembla ser que l'acte de copiar indegudament música enregistrada no és exclusiu dels nostres dies sinó que fa cent anys ja n'hi havia casos. En aquesta ocasió, la demanda que en Jordà va interposar contra una discogràfica nord-americana el 1912 tenia a veure amb un enregistrament no autoritzat de la sarsuela *Chin Chun Chan* i la seva distribució als Estats Units. El jutge va dictaminar que la llei mexicana no tenia jurisdicció als Estats Units i que, per tant, la demanda d'en Luis G. Jordà de retirar aquests enregistraments del mercat no podia ser executada.

49. Les primeres gravacions que es conserven a Espanya les va fer el filòleg Ramon Menéndez Pidal el 1906 enregistrant cançons populars espanyoles.

Les sarsueles mexicanes (1904-1910)

Quatre anys després de la seva última composició per a l'escenari, la sarsuela *Los de abajo* de 1899, en Luis G. Jordà decideix tornar a provar sort als escenaris. Entre els anys 1903 i 1910 va compondre, que es tingui notícia, fins a deu noves obres del *género chico* que es van estrenar amb més o menys èxit al coliseu de la *tanda*: el Teatro Principal. Entre totes aquestes sarsueles, n'hi va haver una que va destacar sobre totes les altres, i sobre totes les sarsueles compostes fins avui dia a l'Amèrica llatina: el conflicte xinès en un acte, *Chin Chun Chan*, que va assolir més de sis mil representacions.

7.1. En Jordà torna als escenaris

Després d'uns anys dedicats a la música de cambra i a d'altres activitats musicals, en Jordà torna a provar sort al món de la sarsuela. El juliol de 1903 estrena¹, al Teatro Principal amb la companyia Arcaraz, la sarsuela *La veta grande*, amb llibret del seu amic Rafael Medina. Un cop més, es va utilitzar un llibret basat en els costums del poble baix, centrat en la temàtica de l'honor en les profunditats d'una mina com a escenari. La música va ser qualificada de “bonita y agradable factura”², però s'hi entreveia una evolució estilística en l'escriptura musical d'en Jordà ja que alguns crítics la van titllar de “no ser enteramente accesible para todos los asistentes”³.

1. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 11-VII-1903.

2. *El Popular*, Ciutat de Mèxic, 13-VII-1903.

3. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 11-VII-1903.



Figura 7.1: Cartell-anunci de l'estrena de *Chin Chun Chan*.

Les crítiques periodístiques, basades en els assaigs d'aquesta obra, auguraven, amb un criteri bastant condescendent, un bon èxit per a *La veta grande* però, contra tot pronòstic, l'obra va ser rebuda amb una soroilosa picada de peus per part del públic, que era la manera de queixar-se de la concorrència quan una obra no els havia agradat. El motiu no era la música sinó un *faux pas* en la concepció del llibret: en l'última escena apareixia un mariner cantant una barcarola en el fons d'una mina de carbó, i el contrasentit, potser massa agosarat, no va ser ben rebut. Ràpidament, aquesta sarsuela va ser arxivada.

7.2. *Chin Chun Chan*

Un dia de finals de març de l'any 1904, la Ciutat de Mèxic va despertar amb els carrers plens d'uns cartells de color groc on, escrit amb lletres vermelles i amb caràcters orientals⁴, s'hi podia llegir: *Chin Chun Chan*. Aquest enigmàtic cartell va despertar la curiositat de la gent, que va començar a especular sobre el significat d'aquell mot⁵: un exòtic perfum oriental, un

4. Veure Figura 7.2.

5. Enrique Alonso, *Conocencias*, Ed. Escenología, Ciutat de Mèxic, 1998, p. 503.

il·lusionista xinès que feia una gira pel país, etc. Res d'això: es tractava de l'última composició d'en Luis G. Jordà, la hilarant sarsuela *Chin Chun Chan, conflicto chino en un acto*, que esdevindria un èxit sense precedents a la història del teatre mexicà.

7.2.1. *Els preparatius*

Durant la tardor de l'any 1903, els llibretistes José F. Elizondo i Rafael Medina, autors de nombroses obres d'estil satíric, van planejar la lletra d'una sarsuela nadalena que s'havia d'estrenar a finals d'any. En Jordà seria l'encarregat de posar-hi la música però, donats els múltiples compromisos que tenia (i una mica decebut pel recent fracàs de *La veta grande*), no va acabar de compondre totes les escenes a temps. Aquesta composició va ser l'esbós de la que, uns mesos més tard, seria el *Chin Chun Chan*. El fet que es transformés una comèdia nadalena en un *conflicto chino* va fer que en algunes escenes hi hagués certes incoherències que fan l'obra més inusual o original del que ja és el llibret per si mateix. Potser, en aquests girs inesperats radica l'originalitat d'aquesta sarsuela i el fet que agradés al públic tant com ho va fer.

L'obra *Chin Chun Chan* va tenir un naixement accidentat i ningú s'esperava l'èxit que se'n derivaria. Aquesta vegada el llibret no versava sobre els costums dels mexicans més humils sinó que era una simpàtica història que girava al voltant dels malentesos derivats de la confusió d'un mexicà distressat de xinès amb l'ambaixador de la Xina en un hotel. No era un llibret moralitzant i el seu únic objectiu era el de fer passar una bona estona al públic. Per aquest motiu, les germanes Moriones, les administradores del Teatro Principal, van tenir certes reticències ja que aquesta història s'esca-pava dels cànons sarsuelístics de l'època, però van decidir acceptar-la, basant-se en la bona fama d'Elizondo, Medina i Jordà. Un segon motiu que va fer acceptar aquesta sarsuela a les regents del teatre va ser la pressió exercida per la recent fundada *Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos*⁶, de la que els autors del *Chin Chun Chan*, tant de la lletra com de la música, n'eren membres. L'objectiu d'aquesta societat era emfatitzar les obres escriptes a Mèxic enfront d'aquelles provinents de la península. Finalment, aquesta sarsuela va ser programada, però les germanes Moriones van decidir fer una mínima inversió en la posada en escena i els vestuaris, convençudes que no duraria massa a l'escenari.

6. Sobre aquesta societat i la seva relació amb en Jordà se'n parlarà al capítol 8.

Els detalls de la posada en escena i els preparatius d'aquesta obra van quedar ben reflectits en les memòries de José F. Elizondo, reproduïdes al llibre de *Maria y Campos*⁷. Dels tres decorats que eren necessaris per aquesta obra, el primer i el tercer, la recepció d'un hotel i una sala de ball, es van reciclar emprant decorats d'obres anteriors amb algunes modificacions com, per exemple, el fet de penjar fanalets xinesos per donar una ambientació oriental. Sobre el segon decorat, on es representava un carrer, es va decidir construir-lo de nou i es va encarregar aquesta tasca als escenògrafs del Teatro Principal, encapçalats pel català Antoni Jané. Malauradament, el mateix dia de l'estrena va caure un xàfec, acompanyat d'una inusual pedregada, que va mullar el teló que s'estava assecant al terrat del teatre, malmetent-lo completament. Com a substitut, es va utilitzar un escenari que representava un carrer de Madrid que el públic ja havia vist sovint a les representacions de *La Revoltosa* de Chapí. En contraposició amb l'austeritat de recursos en els decorats, els vestuaris d'alguns personatges van ser dissenyats i confeccionats per a l'ocasió, en particular els de les telefonistes, mentre que, per a la resta, es van reaprofitar i modificar vestits d'altres representacions.

La raquítica inversió per part de la gestió del Teatro Principal va contrastar fortament amb l'entusiasme i la motivació que els artistes van posar en el muntatge d'aquesta obra. Entre l'elenc es trobaven alguns noms molt coneguts a l'època com Paco Gavilanes, Manolo Noriega, *Tacho Otero* o, la que seria la diva dels escenaris de Mèxic, la jove soprano Esperanza Iris, tots ells presents a la figura 7.2. El 9 d'abril de 1904, en tercera *tanda*, es posava per primer cop en escena *Chin Chun Chan*, amb una gran expectació per part del públic, donada l'ambientació poc habitual de l'obra, en particular els anomenats *reventadores* que fruïen picant de peus i escridassant els autors quan les obres no eren del seu gust. Es va alçar el teló mentre a la llotja, reservada a la direcció del teatre i als autors de l'obra, s'hi respirava la tensió que acompanyava el moment de l'estrena d'una nova sarsuela.

7.2.2. L'argument

La història que s'explica al *Chin Chun Chan* és poc convencional ja que defuig les dues principals tendències argumentals de les sarsueles que es representaven a Mèxic: el nacionalisme, incloent costums típics mexicans, i l'iberisme, on es tractaven temes amb personatges espanyols.

7. Armando de Maria y Campos, *Las Tandas del Principal*, Ed. Diana, Ciutat de Mèxic, 1989.



Figura 7.2: Collage on es veuen les lletres d'inspiració xinesa que apareixen en els cartells originals per al *Chin Chun Chan*, juntament amb tots els artistes que van actuar per primera vegada en aquesta obra. (*El Mundo Ilustrado*, Ciutat de Mèxic, V-1904)

És una sarsuela còmica amb alguns tocs frívols, explotant els dobles sensits de les paraules, però sempre elegant i simpàtica. A continuació, es presenta l'argument⁸.

En un hotel de primera categoria de la Ciutat de Mèxic tothom corre enfeinat d'un costat a l'altre guarint la recepció per a l'arribada d'una personalitat: en *Chin Chun Chan*, un mandarí xinès, ambaixador d'aquest país i, a més a més, multimilionari. Aquest personatge ha anunciat la seva arribada a aquest establiment a través d'un intèpret i l'administrador de l'hotel decideix treure el màxim benefici d'aquesta visita, afalagant el dignatari amb una gran festa en el seu honor. Per a aquesta ocasió, l'administrador de l'hotel contracta un grup de còmics i ballarines per a que executin un parell de números de cant i ball: "*El Teléfono sin hilos*" i el "*Cake-Walk*".

Tot just abans de l'hora de l'arribada del dignatari xinès, es presenta a l'hotel un home oriental que demana allotjament. Tothom creu que es tracta d'en *Chin Chun Chan* i se li tributa la rebuda destinada a aquest personatge, però ningú sap que en realitat es tracta de l'infeliç Columbo Pajarete que fuig de la seva insuportable dona, la Hipólita, que li fa la vida impossible. Per tal de despistar-la, en Columbo s'havia disfressat de xinès i, en veure la magnífica rebuda que se li propina, decidex seguir-los la veta fent-se passar per un fill de la pàtria de Confuci. A aquest punt, un representant de l'hotel agafa el fals xinès i el porta a fer una passejada per la Ciutat de Mèxic per mostrar-li els palaus i carrers, mentre s'ultimen els preparatius per a la festa. Durant aquest passeig, veuen pel carrer un espectacle de putxinel·lis (o *polichinelas*, com s'anomenen a la sarsuela) que fa les maravelles d'en Columbo. De fet, aquest número va sobtar al públic ja que no era habitual trobar-se amb aquest tipus d'espectacles ambulants a Mèxic, però els vestits i el bon tipus d'una de les actrius, la Maria Luisa Labal, va fer que aquesta escena fos ben rebuda. La raó d'aquest número de putxinel·lis es remunta a la versió primigènia del *Chin Chun Chan*, la sarsuela nadalenca que mai es va representar. En principi, aquests putxinel·lis eren els adornaments d'un arbre de Nadal màgic que prenien vida i executaven aquest ball i els llibretistes, Medina i Elizondo, van decidir reciclar aquesta escena en forma d'un espectacle ambulant en el *Chin Chun Chan*⁹.

8. Revista *Tramoya*, Ed. Universidad Veracruzana, n. 8, (X-XII)-1986, pp. 96-119. En aquesta revista es va fer una reproducció del guió del *Chin Chun Chan*, publicat anteriorment, el 1904, per Rafael Medina i José F. Elizondo.

9. Armando de María y Campos, *Op. Cit.*, p. 98.



(a)

(b)

Figura 7.3: A l'esquerra, una caricatura de María Luisa Labal, l'actriu que va popularitzar el número dels putxinel·lis del *Chin Chun Chan*. Sobre la seva bellesa en parlava un vers que acompanyava aquest dibuix: *Con la "sal" de Andalucía / un poco de "chic" de Francia / y un lustro menos, María / Luisa Labal si sería / La Diosa de la Elegancia*. A la dreta, una fotografia de l'escena de les telefonistes amb els vestits originals, d'inspiració futurista. (*El Mundo*, Ciutat de Mèxic, 7-V-1904 i *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 24-IV-1904)

Un cop tornats a l'hotel, se celebra una gran festa i un gran tíberi. En un moment donat arriba el xinès vertader, en *Chin Chun Chan*, que resta astorat en veure un compatrioti seu, en Columbo Pajarete disfressat, i se li dirigeix en la seva llengua vernacula sota la mirada de la resta d'assistents. Parlen entre ells, en *Chin Chun Chan* en xinès i en Columbo en un llenguatge inventat i, finalment, en *Chin Chun Chan* surt d'escena enfadat. A continuació, es presenta un número de cant i ball titulat “*El Teléfono sin hilos*”, on es parla, per primera vegada en un escenari, de les virtuts d'un aparell futurista que permet la comunicació sense fils entre persones. El vestuari de les telefonistes era excepcionalment original: portaven una diadema plena de llumets i un telèfon enganxat a la cintura i, en sincronia amb la música, els llums s'encenien i s'apagaven, simulant un procés de comunicació mentre els timbres dels telèfons sonaven. L'escena de les telefonistes és un clar exemple de l'elegant frivolitat que s'estilava a les sarsueles mexicanes, emprant els dobles sentits i els jocs de paraules amb assiduïtat. Com a exemple, es reproduceix una part a la figura 7.4.

La comèdia continua amb l'entrada en escena de la Hipólita, la dona d'en Columbo, que ha descobert que el seu marit s'ha disfressat de xinès i el cerca iracunda. En aquell moment en *Chin Chun Chan* surt de la seva

Todas:

Aquí está ya el teléfono de nueva invención
que sin hilos produce comunicación.
Escuchen ustedes con mucha atención:
Para comunicarse con una señorita
se acerca el aparato y se repica así:
(Suenan los timbres)
y llega la corriente frotando la bocina
con dulce cosquilleo que hace repetir.
(Suenan los timbres)
Más cerca, señorita; más cerca, caballero,
y así muy suavemente oprima usted el botón,
ya estoy electrizada, ya siento las cosquillas,
ya puede usted hablar, hay comunicación.
¡Ay, qué sensación tan particular,
deje usted el botón, no lo apriete más!

Una:

Ya basta, caballero; deje de tocar,
¡que si no la corriente se me va a acabar!

Coro:

¡Ay, qué sensación tan particular,
deje usted el botón, no lo apriete más!
Ya basta, caballero; deje de tocar,
¡que si no la corriente se me va a acabar!

Todas:

Más cerquita, por favor,
estoy lista, sí, señor.

Una:

¿Con quien hablo?...No, señor,...
¡Caballero!... No, por Dios...
¿Esta noche?...¿Que si voy?...

Todas:

Es un joven que se ha equivocado
y pide algo que es atroz.

Otra:

¿Qué me dice?...¡Ah, bribón!
¡Grosero!...¡No soy eso yo!...

Todas:

Última invención de electricidad,
aquí está el botón; puede usted llamar;
y siempre que deseare comunicación
ya sabe usted que basta tocar el botón...

Coro:

¡Ay, qué sensación tan particular,
Puede usted oprimir, puede usted llamar.

Todas:

Siga usted apretándome, que soy feliz,
ya cuando la corriente se me va a extinguir.

Figura 7.4: Versos de l'escena de “El teléfono sin hilos”, plena de subtils frivolidats camuflades entre dobles sentits.

habitació i es troba amb la Hipólita que l'increpa, li estira dels bigotis i de la cueta, restant el pobre xinès astorat. Alarmat per l'aldarull, apareix l'administrador de l'hotel que expulsa a empentes a la Hipólita i a en *Chin Chun Chan* de l'establiment. El malentès es desfà quan, al carrer, es troben amb l'intèpret d'en *Chin Chun Chan* que explica a la Hipólita qui és ell en realitat. Finalment, en Columbo fuig cames ajudeu-me perseguit per la seva esposa mentre en *Chin Chun Chan* rep les excuses del cap de l'hotel. La sarsuela acaba com la majoria d'obres d'aquest gènere: amb un ball. En aquest cas, Jordà sorprèn al públic incloent un cake-walk com a número final, cosa completament insòlita en el seu moment. Aquest ball d'origen afroamericà s'havia posat molt de moda als Estats Units a finals del segle

XIX i principis del XX de la mà del pianista Scott Joplin que l'havia popularitzat. Aquesta dansa havia permeat al món de la sarsuela, amb en Jordà com a pioner, com un ball de ritmes afroamericans a l'estil del can-can dels cabarets de París. Per a emfatitzar el caràcter còmic de la sarsuela, després que el cake-walk és ballat per una parella professional, apareixen la Hipòlita i en Columbo que intenten emular els passos de ball amb poca habilitat i de forma grotesca. D'aquesta última peça cal dir que la música no era d'en Jordà sinó que corresponia a un cake-walk del compositor americà Abe Holzmann (1874-1939). En Jordà va manllevar aquesta música per a introduir-la al *Chin Chun Chan* però sempre declinant-ne l'autoria (tot i que algunes edicions posteriors de la partitura ometen el nom d'Abe Holzmann).

7.2.3. L'èxit

Al final de la representació del *Chin Chun Chan*, els autors van ser cridats a l'escenari, animats pels aplaudiments fervorosos del públic. Segons conta Elizondo a les seves memòries¹⁰, els autors, dempeus a l'escenari, van preguntar-se quina “vida” li donaven al *Chin Chun Chan*. Una setmana va ser el termini més optimista, però es van equivocar. Curiosament, aquesta obra es convertiria en la sarsuela d'autors mexicans (molta gent considerava en Jordà com un autor d'aquelles terres) que més temps restaria als escenaris i la més representada de l'Amèrica Ilatina, fins a dia d'avui, amb més de sis mil representacions.

Des de la primera representació, la crítica va lloar tant el llibret com la música. Del primer en deien que “es gracioso, de buena estructura y con situaciones que gustan por lo espontáneas”¹¹ i en lloaven “algunas situaciones cómicas de verdadero efecto que hacen prorrumpir en aplausos a los espectadores”¹². Sobre la música, es va escriure que “revela tanta delicadeza y tiene melodías tan espontáneas, que se puede considerar al maestro Jordà como un músico de primera línea”¹³ o, fins i tot, alguns periodistes la descrivien, d'una forma més visual, com “una música para lamerse los dedos”¹⁴. Tot i això, l'èxit del *Chin Chun Chan* va ser progressiu i setmana rere setmana agradava més al públic. Aquesta obra es posava tots els dies en escena i, fins i tot, els caps de setmana, es representava

10. Armando de María y Campos, *Op. Cit.*, p. 180.

11. *La Tribuna*, Ciutat de Mèxic, 12-IV-1904.

12. *El Correo Español*, Ciutat de Mèxic, 11-IV-1904.

13. *La Tribuna*, Ciutat de Mèxic, 12-IV-1904.

14. *Tric-Trac*, Ciutat de Mèxic, 17-IV-1904.

dos cops al dia. També es va acabar convertint en la sarsuela comodí, que es representava quan hi havia algun ajornament en el programa¹⁵.

A principis del segle XX, els drets d'autor o *copyrights* no es respectaven d'una forma tan escrupolosa com succeeix avui dia. En alguns casos, les obres es representaven sense demanar el consentiment als seus autors o, en el millor dels casos, se'ls hi pagava un preu fix per funció. Aquest era el cas del *Chin Chun Chan* on els tres autors rebien la irrigòria xifra de sis pesos per funció, tenint en compte que l'entrada més econòmica al Teatro Principal costava mig peso. Segons comenta l'Elizondo, la repartició d'aquests ingressos es feia de la següent forma: dos pesos per al compositor de la música, dos pesos per a l'instrumentador de la música i, la resta, a dividir, entre els autors de la lletra. Per tant, en Jordà cobrava quatre pesos mentre l'Elizondo i en Medina rebien un peso cadascun. L'Elizondo, a les seves memòries, recordant aquest episodi de la divisió dels dividends, diu d'en Jordà, amb un to irònic, que era “*muy catalán*”¹⁶. Per tal de tenir contents als autors, de tant en tant, un cop cada tres mesos aproximadament, se celebraven funcions a benefici d'aquests, on se'ls destinava una quarta part dels ingressos totals de la funció d'aquell dia. La primera d'aquestes funcions es va celebrar el 30 de maig de 1904, coincidint amb la cinquantena representació del *Chin Chun Chan*, i els autors van percebre un total de mil vint-i-un pesos a repartir de forma proporcional i equitativa. En aquesta funció, els entreactes, curiosament, eren amenitzats pel *Quintet Jordà-Rocabruna* essent, en Jordà, doble protagonista de la vetllada. A més, aquest tipus de funcions se solien dedicar, per part dels autors, a alguna personalitat important de la ciutat, com a homenatge. Aquell dia, en Jordà la va dedicar al marqués de Prats, ambaixador d'Espanya a Mèxic, mentre que en Medina i l'Elizondo ho van fer a Justo Sierra, ministre de Cultura, i a Reyes Spindola, director de *El Imparcial*, respectivament. Tot plegat, una forma encoberta d'ensabonar les altres personalitats de la ciutat a canvi de favors futurs.

La sarsuela va seguir representant-se al Teatro Principal ininterrompidament durant molt de temps: “*el público estaba enhinchuchanado*”¹⁷. El 28 de juny de 1904 es va celebrar la centena de representacions i, el juliol d'aquell mateix any, dos teatres més de la ciutat, l'Apolo i el Maria Guerrero, van aconseguir el permís de la Societat d'Autors per a posar el *Chin Chun Chan* en escena. En poc temps, aquesta sarsuela es va arribar a represen-

15. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 16-V-1904.

16. Armando de María y Campos, *Op. Cit.*, p. 189.

17. *La Gaceta*, Ciutat de Mèxic, 12-VI-1904.



Figura 7.5: Caricatura d'en Jordà sobre el *Chin Chun Chan* fent una crítica de plagi.

tar a Veracruz, a Guadalajara, a Oaxaca i a d'altres ciutats de la república mexicana amb un èxit desbocat. Al mes d'octubre d'aquell any es van assolar les dues-centes representacions, i al cap de cinc anys, al 1909, s'assolia el miler de representacions. L'última representació d'aquesta obra, de la que es té notícia a Mèxic, va ser a finals dels anys vuitanta i l'obra es va mantenir en cartellera durant força temps, encara fent riure de valent els espectadors. Sens dubte, en Jordà va fer la seva fortuna gràcies al *Chin Chun Chan*!

No van ser poques les males llengües que van intentar atacar aquesta sarsuela, i en Jordà també en va ser víctima. La música encomanadissa del *Chin Chun Chan* era una obra mestra que aglutinava el bo i millor de les harmonies i ritmes típics de la sarsuela, amb un toc d'elegància. Alguns crítics van atacar despietadament en Jordà, dient que havia plagiat alguns trosos de la partitura (com per exemple, el cake-walk) i ho van publicar¹⁸ amb la caricatura de la figura 7.5 que anava acompañada del següent vers:

*Él será muy catalán,
y músico de deveras,
pero escribió con tijeras
la pauta del Chin-Chun-Chan.*

18. Taràntula, Ciutat de Mèxic, 26-VI-1904.

Com a colofó d'aquesta febre sobre el *Chin Chun Chan*, cal destacar que l'admiració d'algunes persones va fer que el nom de *Chin Chun Chan* encara estigui avui dia present a la Ciutat de Mèxic. En particular, al carrer Golfo Andén número 21, a la colònia de Tacuba, hi ha la cantina *Chin Chun Chan*¹⁹, inaugurada el 1904 per un empresari que, impactat per aquesta obra, va decidir obrir un restaurant d'ambientació oriental en honor seu. Un altre exemple que fa que el *Chin Chun Chan* hagi passat a formar part de la cultura popular de la Ciutat de Mèxic és la pel·lícula *Yo bailé con Don Porfirio*, de 1942, on hi ha representades dues escenes d'aquesta sarsuela, el cake-walk entre elles, donant una idea acurada del que va ser una funció del *Chin Chun Chan* a l'època.

7.2.4. Chin Chun Chan a Barcelona

Poc abans del Nadal de 1906, s'estrenà *Chin Chun Chan* a Barcelona²⁰, de la mà de la companyia de sarsuela còmica Cassadó i Bergés al Teatro Novedades. Però l'èxit aconseguit a Mèxic no es va reproduir a Barcelona, ans als contrari: va ser un fiasco i es van escriure crítiques terribles. Els motius d'aquest fracàs estan molt ben delimitats: la música i el text no s'adequaven als cànon teatrals de la ciutat.

Pel que respecte a la lletra, *Chin Chun Chan* es basa en els girs propis del dialecte mexicà per a aconseguir efectes còmics i, en aquest cas, els responsables de posar en escena aquesta obra a Barcelona no ho van tenir en compte. Això va produir una reacció freda per part del públic barceloní davant d'acudits que no entenien i que la premsa va resumir en el següents termes: “*La obra tiene algunas escenas animadas con tipos mexicanos y alusiones que allí debieron producir mucho efecto, pero cuya intención no puede interpretarse fielmente en otro país*”²¹. Altres diaris comentaven sobre aquesta sarsuela que “*no consigue llamar la atención del espectador [...] y no hay una situación o chiste que merezca una ligera sonrisa*”²².

Sobre la música, els comentaris de la premsa no eren menys àcids: “*La música recuerda valses y polkas tocadas por organillos callejeros*”²³, o “*La música es menos mala que el libro, y no llega a ser regular*”²⁴. Aquesta

19. Enrique Alonso, *Op. Cit.*, pp. 515-517.

20. *La Vanguardia*, Barcelona, 21-XII-1906.

21. *El Noticiero Universal*, Barcelona, XII-1906.

22. *El Liberal*, Barcelona, XII-1906.

23. *El Correo Catalán*, Barcelona, XII-1906.

24. *La Tribuna*, Barcelona, XII-1906.



Figura 7.6: La cantina *Chin Chun Chan* al barri de Tacuba.

reacció envers la música mestissa d'en Luis G. Jordà per al *Chin Chun Chan* és una mostra més del desajust d'estils que hi havia entre Mèxic i Europa. Com ja s'ha comentat, els mexicans vivien en una bombolla afrancesada promoguda pel règim porfiríà i preferien la música de saló en comptes de la diversitat d'estils que es donava a Europa. A més, eren partidaris de temes mexicanitzats a les sarsueles enfront d'aquelles provinents de la península, caracteritzades per un estil castís que els hi era aliè. Barcelona, una ciutat oberta i amb una forta tradició operística enfront de la sarsuela, que era considerat un gènere menor, no va saber entendre la música de Jordà en el seu context i la va rebutjar despietadament. *Chin Chun Chan* no va durar ni una setmana en cartellera. Tot i això, el Teatro Cómico va tornar a posar-la en escena en sessions dobles de tarda, acompanyada sovint d'una altra obra de curta durada²⁵, però sempre amb una vida i un èxit efímers.

Les notícies sobre l'acollida de *Chin Chun Chan* a Barcelona arriben a Mèxic el mes següent, però es reflecteixen en el medis d'una forma com-

25. *La Vanguardia*, Barcelona, 30-V-1907.

pletament tergiversada: “[...] la zarzuela mexicana *Chin Chun Chan* ha sido un éxito realmente inesperado”²⁶. Potser en Reyes Spindola, director de *El Imparcial*, un dels diaris més importants de la ciutat, i molt amic d'en Jordà, es va encarregar d'aquesta campanya. Els pocs articles que comenten la rebuda d'aquesta sarsuela a Espanya en parlen en termes elogiosos i se centren més en els aspectes referents a les comissions que rebrien els seus autors en virtut dels drets d'execució, que en les impressions del públic català. És possible que una mala rebuda a Espanya pogués tenir repercussions en l'opinió del públic mexicà, cosa que s'havia d'evitar, donats els bons resultats i la reputació que tenia el *Chin Chun Chan*.

7.3. Després de *Chin Chun Chan*

Després de l'èxit de *Chin Chun Chan*, no hagués fet falta que en Luis G. Jordà hagués compost gaires obres més ja que els dividends produïts per aquesta sarsuela li haguessin permès viure amb comoditat. Tot i així, encara va compondre un bon número d'obres per als escenaris, especialment el del Teatro Principal. Malgrat que cap d'elles va assolir l'èxit del *Chin Chun Chan* i, en general, van tenir una vida efímera, la seva qualitat artística no va decaure i la crítica sempre el va enaltir després de cada nova estrena.

L'èxit aclaparador de *Chin Chun Chan* va ser degut, en gran mesura, al llibret de Medina i Elizondo, que incloïa elements exòtics i orientals, i a la música d'en Jordà i, en bona part, al cake-walk que coronava la sarsuela. En Jordà va intentar repetir aquesta fórmula en la seva següent sarsuela, *Los sueños de un loco*, amb llibret de Juan A. Mateos, un cèlebre dramaturg mexicà de l'època, que es va portar als escenaris del Teatro Principal a finals de juliol de 1904, data en que el *Chin Chun Chan* ja portava més de dues-centes representacions. En aquest cas, l'argument va més enllà i ens presenta una trama tragicòmica on el protagonista, un poeta, discorre a través d'una sèrie d'estats delirants que el fan oscil·lar entre episodis tràgics de la història, com la desfeta de la guerra de Cuba el 1898, i moments de felicitat, com un matí a Nova York, amb l'estàtua de la Llibertat de fons. Aquest argument, massa fantasiós, no va convèncer a la premsa que en criticava “la falta de estructura y de unidad de la acción: allí sólo hay trozos poéticos hilvanados con poca maña”²⁷. Afortunadament, la música que en

26. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 22-I-1907.

27. *El Mundo*, Ciutat de Mèxic, 6-VIII-1904.

Jordà va compondre per a aquesta trama va suplir les mancances de l'argument, ja que va emprar la fórmula que l'havia fet triomfar al *Chin Chun Chan*: manllevar els ritmes que triomfaven als Estats Units i introduir-los en algunes de les escenes musicals de la sarsuela. D'aquesta manera trobem a *Los sueños de un loco* un cake-walk, un two-step i un can-can que permetien que els cantants demostressin les seves aptituds també com a ballarins. Cal dir que els actors d'aquesta sarsuela eren gairebé els mateixos que actuaven al *Chin Chun Chan*, possiblement pensant que allò que componia en Jordà era sinònim d'èxit, com ho evidenciava la premsa referint-se a ell com “*el autor mexicano que más se ha distinguido por su inspiración y originalidad*”²⁸. Tot i així, l'èxit clamorós del *Chin Chun Chan* va acabar relegant aquesta obra, i algunes altres que la van seguir, a un discret segon pla per acabar desapareixent poques setmanes després: en Luis G. Jordà era víctima de la seva pròpia creació.

La crítica del moment ja s'havia adonat de la bona factura i la inspiració de les sarsueles de Jordà i es començava a preguntar si el seu talent quedava restringit pel petit format de les obres que componia, el *género chico*, normalment d'un sol acte i de menys d'una hora de duració. Un periodista observava que en “*las composiciones del maestro Jordà hay una tendencia a lo serio, a lo pasional que se trueca en seguida, por necesidad, en las situaciones cómicas de la obra*”²⁹, evidenciant l'encotillament de la seva música a l'argument de l'obra. En particular, sobre *Los sueños de un loco*, apunta que “*la introducción es de una riqueza melódica que encanta, más a poco se cambia en bailable ligero para expresar el coro de marineros inicial*”³⁰. Certament, en el catàleg d'obres se'n troben poques de gran format, tot just una cantata i una simfonia, i cap del gènere operístic ni del seu equivalent sarsuelístic, el *género grande*. No es pot dir que en Jordà estigués mancat d'inspiració ni de recursos tècnics a l'hora de compondre, ja que coneixia a la perfecció l'art de l'orquestració. La resposta es troba en una entrevista que li van fer el 1899 on anteposa les obres breus i de petit format a les grans formes compostives tot dient: “*Creo que con estos pequeños dramitas [género chico], tratados con cariño podrá despertarse un gusto más delicado entre el pueblo, refinando su cultura*”³¹. Aquest comentari denota que en Jordà tenia com a objectiu primordial arribar als teatres

28. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 26-VI-1904.

29. *La Tribuna*, Ciutat de Mèxic, 25-VII-1904.

30. *Íbidem*.

31. *Diario del hogar*, Ciutat de Mèxic, 25-X-1899.



(a) José F. Elizondo



(b) Luis G. Jordà



(c) Rafael Medina

Figura 7.7: *La Trinidad Artística*: els tres artistes autors d'algunes de les sarsueles més en voga a principis del segle XX a la Ciutat de Mèxic com, per exemple, *Chin Chun Chan*, *El Champión* o *FIAT*. (*La Nación*, Ciutat de Mèxic, 30-XI-1907)

del poble planer en lloc dels coliseus operístics, cercant més la resposta espontània del públic que no els afalacs del erudits. En resum, cercava més ser recordat per molts en la memòria popular amb obres petites i fresques (com va passar amb *Chin Chun Chan*) que no citat per alguns pocs estudiosos per composicions de format més escolàstic.

“¡Mueran los reventadores! ¡A la hoguera con ellos!”³². Amb aquesta contundent sentència començava la ressenya sobre la sarsuela *¡Qué descansada vida...!*, que s'havia estrenat el 23 de setembre de 1904, amb llibret de Rafael Medina i Juan Manuel Gallegos. Els “reventadores” eren uns personatges sinistres molt habituals en totes les sessions de *tandes* on s'estrenava una nova sarsuela que tenien com a objectiu “rebentar” la funció quan apareixia la més mínima inconsistència en l'argument o en la música. Normalment, feien ús de botzines o garrots per a fer xivarri i, d'aquesta forma, expressar la seva disconformitat. Hom podrà pensar que aquests pseudo-crítics lírics actuaven per alguna raó però, malauradament, ho feien solament per molestar i cridar l'atenció, com ho van fer en l'estrena de *¡Qué descansada vida...!* En aquest cas, el motiu no va ser la música d'en Jordà, que va agradar a la crítica i que, un cop més, havia recorregut a l'estrategia de posar un cake-walk al final de l'obra, sinó que va ser l'argument massa fantasiós i, de vegades, caòtic. Fins i tot, la policia va haver d'estar present a les subsegüents representacions per a mantenir l'ordre i

32. *El Argos*, Ciutat de Mèxic, 28-IX-1904.

permetre que l'espectacle no s'interrompés. Com era d'esperar, aquesta obra tampoc va tenir una llarga vida: el llistó del *Chin Chun Chan* encara quedava massa amunt.

7.3.1. Torna la Trinidad Artística: Medina, Elizondo i Jordà

Després d'aquestes dues sarsueles fallides, en Jordà va tornar a provar sort, juntament amb Elizondo i Medina, el juliol de 1905, amb una obra que sí que va tenir un èxit més rellevant: *El Champiόn*. L'argument, aquest cop en una línia més còmica, té semblances amb el de *Chin Chun Chan*: el protagonista és un nyicris que es fa passar per un famós boxejador i tracta les peripècies que se'n deriven d'aquesta situació. L'obra, una vegada més representada pels artistes que havien estrenat el *Chin Chun Chan*, va ser lloada per la seva música, en especial pel “*dúo de los gatos*” que simula una conversa entre gats, recordant-nos una famosa escena que Rossini havia compost mig segle abans. Aquest cop, en Jordà va decidir no abusar dels americanismes i va incloure una vistosa dansa romanesa, un csárdás, com a ball final de la sarsuela. El públic va rebre amb entusiasme aquesta nova producció que va romandre en cartellera durant alguns mesos.

Després d'un període d'inactivitat en el món de la sarsuela, la *Trinidad Artística*, sobrenom amb el que es coneixia al terçet Elizondo-Medina-Jordà, va tornar a ajuntar esforços per fer una producció que tindria una crítica excel·lent i a la que els entesos³³ auguraven un futur similar al del *Chin Chun Chan*. Aquesta sarsuela titulada *FIAT* es va estrenar el juny de 1907, com a fet extraordinari, a la ciutat de Guadalajara, al Teatro Degollado, en una vetllada de benefici per als autors. Per a aquesta sarsuela, l'empresa Arcaraz no va escatimar recursos i en va fer una posada en escena amb tot luxe, segurs de l'efectivitat que tenien les obres que sortien de la inspiració conjunta d'aquests autors. I no anaven errats ja que, en poc temps, “*FIAT [...] es el tema de todas las conversaciones; en cafés y reuniones se recuerdan sus chistes y en la calle se silban sus melodías: la popularidad de la obra es completa*”³⁴. L'èxit va ser rotund i aquesta obra va restar molt de temps en cartellera, representant-se sovint conjuntament amb el *Chin Chun Chan*. Malauradament, solament s'han conservat les partitures dels nombros musicals que va publicar la casa editorial *Wagner y Levien* i poca cosa en sabem de la resta de l'argument, plagat de dobles sentits i acudits frí-

33. *La Iberia*, Ciutat de Mèxic, 26-XI-1907.

34. *El Diario Ilustrado*, Ciutat de Mèxic, 30-V-1907.

vols³⁵, com era costum d'Elizondo i Medina. Tot i aquest desconeixement, una de les escenes musicals més comentades i popular va ser un ball, *La Liquette*, que alguns van arribar a considerar gairebé obscè, pels dobles sentits massa explícits i evidents. Fins i tot, en alguns teatres s'arribava a representar aquest ball, entès per a un home i una dona, amb dues dones, despertant certa morbositat entre el públic, però sempre guardant les formes del decor per a evitar la censura.

7.4. Les últimes sarsueles

El 1908, en Jordà va tornar a compondre una sarsuela per al Teatro Principal, en col·laboració amb el llibretista Ramon Berdejo, resultant una de les obres més malaguanyades del nostre protagonista. *El Barón*, estrenada a l'agost de 1908, va tenir una vida brevíssima: dues representacions. L'argument previsible i poc original va fer que la música d'en Jordà quedés deslluïda i els "reventadores" no van tenir cap pietat. Fins i tot, en aquestes dues representacions, va ser requerida la presència de la policia³⁶. Aquest fracàs va marcar, un cop més, un període d'inactivitat en el gènere de la sarsuela a la carrera d'en Luis G. Jordà.

Als voltants de l'abril de 1910, en Jordà es torna a sentir amb forces per a pujar als escenaris i ho fa amb els dramaturgs Ignacio Baeza i Luis Andrade per estrenar la tragicomèdia *Crudo Invierno*. Aquesta obra va tenir força èxit ja que va arribar a assolir la xifra de cinquanta representacions que, tot i no ser comparable al *Chin Chun Chan*, era força respectable. Un cronista de l'època³⁷ va fer una sèrie de comentaris sobre la música d'en Jordà, evidenciant que, amb els anys, el seu estil compositiu havia anat evolucionant. La crònica esmenta que el tractament harmònic i melòdic d'aquesta obra de Jordà s'apropa, en alguns casos, al de Wagner, emprant un leitmotiv que es repeteix durant tota la sarsuela per a introduir alguns personatges en particular.

La sarsuela *El pájaro azul* va ser l'última sarsuela que va compondre a Mèxic, el juny del 1910. Els arguments de les sarsueles d'en Jordà havien abastat des del costumisme mexicà de *Palabra de Honor* fins a les fantasies oníriques de *Los sueños de un loco* passant per l'ambientació oriental de *Chin Chun Chan* i mai s'havien aventurat en el relliscós terreny de la

35. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 24-11-1907.

36. *El Diario*, Ciutat de Mèxic, 24-VIII-1908.

37. *El Diario*, Ciutat de Mèxic, 23-VI-1910

denúncia social o la crítica política. Durant l'any 1910 van produir-se una sèrie d'esdeveniments que anticipaven la revolució mexicana que enderrocaria al general Porfirio Díaz, entre ells l'empresonament del líder de l'oposició política, Francisco Madero, poc abans de les eleccions presidencials que se celebraven dues setmanes després de l'estrena de *El pájaro azul*. En aquesta ocasió, els llibretistes d'aquest espectacle, Julio B. Uranga i J.L. González, van preveure que el partit de Madero acabaria imposant-se en les urnes i, amb aquesta idea al cap, van escriure un argument que contenia una sèrie de velades referències als futurs canvis polítics que es podien esdevenir. Per desgràcia, no van comptar amb la forta corrupció que movia els fils del país i que va fer vèncer les eleccions per majoria absoluta, un cop més, al general Díaz. Aquesta obra, amb “música bulliciosa y parlera”³⁸ i “del buen gusto que para escribir tiene el maestro Jordà”³⁹ va ser espeditaçada per la censura un cop passades les eleccions presidencials. En aquest cas, la música de Jordà va ser víctima, una vegada més, d'un llibret desafortunat. Un comentari d'un dels diaris pròxims al règim, *El Imparcial*, en feia una referència clara: “¡Qué lástima que nuestros pocos escritores de zarzuela no acaben de comprender el verdadero camino de la gloria, inspirándose en los asuntos que ofrece nuestra vida nacional [...] poniéndose en ridículo en los teatros!”⁴⁰.

Els motius que van portar a Luis G. Jordà a abandonar el gènere *chico* són varis. En primer lloc, després de la desfeta de *El pájaro azul*, plena d'insinuacions antiporfiristes, i de la reacció de la censura, és possible que li fos suggerit, ja fos pel govern o per la direcció del Teatro Principal, retirar-se dels escenaris per un temps. Un altre motiu probable va ser els tèrbols moments polítics que es vivien a les darreries del 1910, on un clamor popular ja es feia sentir en contra de la dictadura de Porfirio Díaz i que acabaria, el 1911, amb el seu enderrocamet i la proclamació de l'empresonat Madero com a nou president de la república. Aquest canvi polític va generar una repulsa progressiva a tot allò que recordava l'anterior règim i, tot i que els primers anys del maderisme no van repercutir en un gran canvi en els gustos i les modes dels aficionats al teatre, el públic aniria canviant els seus hàbits d'oci cap a altres distraccions més en sintonia amb les modes d'Europa i els Estats Units com, per exemple, el cinema. Com a resultat d'aquest canvi polític i, en conseqüència, de gustos, el Teatro Principal, també cone-

38. *El Heraldo*, Ciutat de Mèxic, 27-VI-1910.

39. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 26-VI-1910.

40. *Ibidem*.

gut com el *Coliseo de la Tanda*, va començar a registrar una davallada progressiva en els seus ingressos. Això, juntament amb dues temporades nefastes, les del 1911-1912, i amb cap estrena remarcable van precipitar que, el 12 de novembre de 1912, l'empresa teatral que les germanes Moriones havien dirigit durant més de trenta anys, es dissolgués definitivament i clausurés el Teatro Principal⁴¹, que seria destruït per les flames l'any 1931. Tancat aquest escenari, els compositors i llibretistes de sarsuela solament comptaven amb alguns altres teatres, de menor importància i mida, per a presentar les seves obres, cosa que va comportar la relegació del gènere sarsuelístic a un segon pla.

Donat el poc interès en la sarsuela, en Jordà va abandonar definitivament la composició d'obres d'aquest gènere i es va dedicar a la composició de música per a piano i de cambra. No seria fins l'any 1932, ja a Catalunya, on reprendria la composició de la seva següent i última sarsuela.

41. Armando de María y Campos, *Op. Cit.*, p. 375.

8

Els premis i altres activitats (1901-1913)

En Luis G. Jordà va ser un home polifacètic que va provar sort amb moltes tasques relacionades amb la música: als teatres amb ls sarsuela, a la música de cambra amb el *Quintet Jordà-Rocabruna* i a la fonografia amb les gravacions Edison. Però, a part d'aquestes activitats on va destacar eminentment, va dur a terme un gran número de tasques relacionades amb la música. Seria massa extens dedicar una secció exclusiva a cada una d'aquestes activitats i, per això, les més representatives han estat recollides en aquest capítol.

8.1. Els premis

A principis del segle XX, a Mèxic, hi havia una gran quantitat de compositors que estaven constantment produint música, ja fos per al teatre, per a l'òpera, per a les reunions de societat, etc. Donada aquesta gran quantitat d'artistes era habitual que, quan es requeria una peça musical per a alguna celebració oficial, un himne o un acte públic, es convoqués un certamen públic. Aquest tipus de concursos eren oberts a tothom i solien estar ben remunerats la qual cosa comportava una gran afluència de participants. En Luis G. Jordà no va deixar escapar l'oportunitat de prendre part en, almenys, dos certàmens musicals importants, al 1902 i al 1912, resultant-ne el vencedor.



Figura 8.1: Portada de la partitura de l'*Himno de la Segunda Reserva*, amb retrats del general Porfirio Díaz, el general Reyes, Heriberto Barrón i Luis G. Jordà.

8.1.1. L'Himne dels Reservistes (1902)

A principis de setembre del 1902, apareixia un anunci al diari¹ a través del qual es presentava un certamen musical per a posar música a l'*Himno Patriótico de la Segunda Reserva*. Aquesta secció de l'exèrcit, constituïda per aquells soldats en reserva, havia decidit tenir un himne propi, diferent al de l'exèrcit general i, per aquest motiu, van demanar al ministre de Guerra, el general Bernardo Reyes, que convoqués un concurs musical. Segons les bases, la música havia d'adequar-se a la lletra que el poeta Heriberto Barrón havia escrit, escollida en un concurs previ. Els participants en aquest certamen tenien menys de tres setmanes per a lliurar les seves composicions que serien després avaluades per dos reconeguts professors del Conservatori Nacional de Mèxic, en Gustavo E. Campa i en Melesio Morales, i un representant de l'exèrcit, el capità Ricardo Pacheco. Com era d'esperar, en Luis G. Jordà no va dubtar en presentar-s'hi.

Les composicions, lliurades sota pseudònim, van ser avaluades pel jurat i el veredicte es va fer públic el 21 d'octubre de 1902². De les setanta-

1. *El Popular*, Ciutat de Mèxic, 6-IX-1902.
2. *El Popular*, Ciutat de Mèxic, 26-X-1902.



Figura 8.2: Caricatura d'en Luis G. Jordà amb un text al·lusiu al fet que dos dels himnes mexicans més importants siguin obra de dos catalans.
(*Tarántula*, Ciutat de Mèxic, 26-X-1902)

vuit obres presentades se'n van escollir tres com a finalistes que portaven els següents lemes identificatius: "*Hosanna pro Patria pugnantibus*", "*Pro Patria*" i "*El artista no llora lo que deja en el mundo, sino lo que se lleva*". Després d'una llarga deliberació van escollir el darrer lema com a vencedor d'aquest certamen i van procedir a obrir el sobre que contenia la identitat del compositor guanyador: en Luis G. Jordà. Tot i així, es va decidir atorgar un accésit als altres dos finalistes i la sorpresa del jurat va ser majúscula en descobrir que els autors de les altres dues composicions, eren la mateixa persona, en Jordà, fent que la seva victòria fos triple.

En saber-se la notícia que un estranger havia posat música a un himne de l'exèrcit mexicà, un símbol nacional, es van alçar veus indignades contra els compositors mexicans, que no havien estat capaços de produir una obra digna de guanyar. Un diari va exposar aquest sentiment amb les següents paraules: "*No ocultaremos la contrariedad que nos ha causado el hecho de que no haya sido un maestro mexicano el vencedor en la artística lucha, porque el hecho de haber triunfado un extranjero nos indica uno de los dos extremos: o no tenemos un compositor nacional capaz de escribir*

*una buena marcha patriótica; ó que teniéndolos, no hay uno solo que haya podido hacer vibrar el estro de su inspiración a mayor altura que un extraño. [Todos ellos] han sido derrotados irremediablemente por la musa de Jordà*³.

Aquesta victòria va fer parlar de nou als mexicans sobre la nacionalitat de l'autor de l'himne mexicà, en Jaume Nunó, català de Sant Joan de les Abadesses. Sobre el fet que en Nunó i en Jordà fossin catalans, la premsa comentava que “*Es coincidencia bien rara estar reservado a dos hijos de la provincia de Cataluña legar a los mexicanos sus cantos de guerra, sus himnos patrios, etc.*”⁴. Altres periodistes es prenien en un to més jocós aquesta coincidència com, per exemple, mostra la caricatura accompanyada d'un vers de la figura 8.2. Per tal de dissipar aquest ambient enrariit, l'autor de la lletra, l'Heriberto Barrón, va fer una apologia de la universalitat de l'art i dels artistes amb les següents paraules: “*Hay algunas personas que creen sentir ofendida su dignidad nacional porque un extranjero sea el premiado en el certamen y esto no tiene razón de ser porque el talento no tiene patria: el arte es universal*”⁵.

El 23 de novembre de 1902, es va estrenar l'Himno de la Segunda Reserva en una funció solemne al Teatro Circo Orrín de la Ciutat de Mèxic. Aquest acte va estar presidit pel general Porfirio Díaz, pel ministre de Finances, José Yves Limantour, i pel de Guerra, el general Bernardo Reyes, i també hi van assistir les principals personalitats militars del país. Durant l'esdeveniment es van fer discursos amb intervencions musicals on bandes militars van tocar algunes marxes. En aquests interludis musicals, no ens sorprèn veure com el *Quintet Jordà-Rocabruna*, el preferit del president, va executar algunes peces del seu repertori. Finalment, es va fer la primera interpretació de l'Himno de la Segunda Reserva per part de tres bandes, la Mayor, la d'Artillería i la de Zapadores, dirigides pel capità Ricardo Pacheco i accompanyades al piano per en Jordà. L'èxit va ser clamorós i “*Jordà es cuchó una de las ovaciones más estruendosas que habrá obtenido en su vida*”⁶. La importància d'aquesta victòria va córrer com la pàvora i, ben aviat, la premsa catalana se'n va fer ressò^{7,8}. És particularment emotiu l'article que li dedica en Manel Serra i Moret⁹, on hi escriu que “[Jordà] a més

3. *El Entreacto*, Ciutat de Mèxic, 23-XI-1902.

4. *El Popular*, Ciutat de Mèxic, 26-X-1902.

5. *El Popular*, Ciutat de Mèxic, 31-X-1902.

6. *El Heraldo de España*, Ciutat de Mèxic, 25-XI-1902.

7. *La Renaixensa*, Barcelona, 27-I-1903.

8. *Ausetania*, Vic, 31-I-1903.

9. Sobre la possible amistat d'aquest personatge nascut a Vic i que va coincidir amb en Jordà a Mèxic i Nova York, se'n parla amb més detall al capítol 11.

*d'honrar-se, honra en grau altíssim a la seva pàtria, i pregar-li que segueixi lluint-se en son pelegrinatge d'artista, que Catalunya ja li sabrà agrair a la seva hora*¹⁰. Una profecia desafortunada ja que en Jordà, un cop tornat a Catalunya, mai va rebre el reconeixement que mereixia.

En aquest acte de presentació de l'Himno de la Segunda Reserva en Lluís G. Jordà va rebre un seguit de premis en reconeixement per la seva tasca. Per a fer-nos una idea de la importància que tenia haver guanyat aquest certamen musical només s'han d'enumerar aquests objectes: un rellotge i una cadena d'or massís, cortesia del president de la república; una agulla de corbata amb pedres precioses incrustades, de part del ministre d'Hisenda; una quantitat indeterminada de diners en efectiu, un diploma i una corona de llorer, de part del Comitè de Reservistes Mexicans.

Malauradament, aquest èxit d'en Jordà va ser efímer. Poc temps després, hi va haver una pugna per motius ideològics entre el ministre de Finances i el de Guerra, el general Reyes, que va迫çar a aquest últim a demanar la dimissió. Aquesta dimissió va fer caure en desgràcia tots aquells que havien tingut algun contacte amb ell i en Jordà, malauradament, estava dins d'aquest grup¹¹. Ràpidament, aquest himne va quedar apartat.

8.1.2. La Cantata Independencia (1912)

El 16 de setembre de l'any 1810, Miguel Hidalgo, un capellà del poble de Dolores a l'estat de Guanajuato, va iniciar una guerra en contra del govern que controlava el país, encara colònia d'Espanya. Aquell dia va marcar l'inici d'un llarg procés bèl·lic que culminaria, el 1823, amb la proclamació de la República de Mèxic. Des d'aleshores, cada 16 de setembre els mexicans celebren la seva diada nacional, recordant el valor del capellà Hidalgo en la croada per la llibertat del seu poble. El 1910 es van celebrar els actes del centenari de la independència¹² i el govern d'en Porfirio Díaz, molt avessat a les festes i a la parafernàlia de símbols patris¹³, va organitzar una sèrie d'actes amb gran pompa.

Els diversos ministeris del govern van rivalitzar per veure qui proposava l'acte que més solemnitzés el centenari de la independència i va ser Justo Sierra, ministre de Belles Arts, qui va tenir la idea de presentar una cantata patriòtica de grans dimensions. Aquesta obra tenia l'objectiu d'enaltir

10. *La Renaixensa*, Barcelona, 2-II-1903.

11. Josep Ribera i Salvans, *Un músic català en el Mèxic de Don Porfirio*, Revista de l'Orfeó Català de Mèxic, segona època, número 39, primavera-estiu 1999, pp.15-17.

12. *Centenario 1910*, Fundación Conmemoraciones 2010, Ciutat de Mèxic, 2010.

13. *Parafernalia e Independencia*, Fundación Conmemoraciones 2010, Ciutat de Mèxic, 2009.



Figura 8.3: Fragment de la *Cantata Independencia* amb paper musical ornamentat.



Figura 8.4: Fotografia publicada quan en Luis G. Jordà va guanyar el premi per la composició de la *Cantata Independencia*. (*El Entreacto*, Ciutat de Mèxic, 6-IX-1912)

els valors del poble mexicà i lloar els pares de la pàtria (entre ells, òbvia-ment, en Porfirio Díaz). L'obra constava de dues parts que s'havien d'esco-llir: la lletra i la música. A finals de novembre de l'any 1909, la lletra ja havia estat seleccionada, obra de Manuel Caballero, i es va prosseguir a convo-car un certamen per a escollir la música que més s'hi adeqüés. Segons les bases del concurs, i donada la importància de l'esdeveniment, totes les composicions serien avaluades per un jurat format per cinc músics céle-bres, tant mexicans com europeus. Malauradament, les comunicacions en aquella època no eren tan fluides com ho són avui dia i els organitzadors del concurs es van adonar que seria impossible tenir tots els veredictes a temps per a poder escollir un guanyador i presentar la composició resultant el mateix any del centenari. Tot i així, el govern va decidir prosseguir amb el certamen i estrenar la cantata el més aviat possible.

El jurat que va avaluar les set composicions que es van presentar va estar format per cinc compositors de reconegut prestigi: a Mèxic, en Manuel M. Ponce i en Gustavo E. Campa, professors al Conservatori Nacional de Mèxic i, a Europa, en Felip Pedrell, eminent compositor català, en Charles

M. Widor¹⁴, organista i director del Conservatori de París, i l'Enrico Bossi, director del Conservatori de Bolonya. Un cop el ministeri de Belles Arts va tenir a les seves mans els veredictes emesos pel distingit jurat, es va designar com a guanyadora l'obra que portava el lema “*Ad Majorem Patriae Gloriam*” d'en Luis G. Jordà. Les apreciacions que el jurat va fer de les obres presentades van ser publicades poc temps després per la premsa¹⁵ i coincidien en què hi havia quatre o cinc obres de les set presentades que eren deficientes i poc adequades, possiblement compostes per músics aficionats. En Felip Pedrell, un dels compositors més inspirats del període de la Renaixença a Catalunya i un musicòleg de gran renom a Espanya, no va dubtar en assenyalar l'obra de Jordà com la vencedora, tot i trobar la composició una mica mancada del caràcter èpic que una obra d'aquest estil requeriria. El músic francès, en Widor, comentava sobre la música de la cantata d'en Jordà que “*denota la mano de un músico habituado al manejo de las voces*” mentre que l'italià, molt crític, la titllava de ser poc original, malgrat ser la millor entre totes les participants. El comentari de Ponce era sobri i es limitava a assenyalar que la composició d'en Jordà era la millor. Finalment, el comentari de Campa és el que més dades aporta sobre aquesta cantata, destacant-ne el seu estil wagnerià (molt propi de les últimes obres de Jordà a Mèxic) i la seva originalitat en emprar una sèrie de variacions sobre l'himne nacional mexicà¹⁶ com a fragment conclusiu de l'obra. El premi per haver compost aquesta cantata va ser extraordinari, 5000 pesos mexicans, tota una fortuna, i d'aquest triomf se'n va fer ressò la premsa catalana, tant a Barcelona¹⁷ com a Vic¹⁸.

Aquesta obra d'en Jordà és, sens dubte, la seva composició més complexa i la de majors dimensions. Segons una anotació personal¹⁹, el número d'executants requerits per a interpretar-la és el següent: un cor format per 40 sopranos, 30 contralts, 30 barítons i 30 baixos, un cor de 40 veus blan-

14. Segons comenta (*El Arte Musical*, Ciutat de Mèxic, XII-1909), Gustavo E. Campa va viatjar a Europa per a entrevistar-se amb potencials membres del jurat avaluador d'aquest certamen. Inicialment, els membres francesos d'aquest jurat havien de ser en Gabriel Fauré i en Camille Saint-Saëns però, finalment, no va ser possible.

15. *El Entreacto*, Ciutat de Mèxic, 4-II-1912.

16. Lús de la música de l'himne nacional està, avui dia, molt ben regulat per la legislació mexicana. Segons les lleis actuals, està prohibit fer cap variació sobre la música de l'himne i aquest ha de ser interpretat tal i com va ser compost per en Jaume Nunó, sense cap alteració. A l'època d'en Jordà aquesta normativa no existia encara, per la qual cosa va poder usar aquest recurs musical, com molts altres compositors (per exemple, en Ricardo Castro) també havien fet. Cal esmentar que la interpretació d'aquestes obres, a dia d'avui, requeriria d'un permís especial per part de les autoritats mexicanes.

17. *Revista Musical Catalana*, Barcelona, III-1911.

18. *El Norte Catalán*, Vic, I-1911.

19. Carta d'en Luis G. Jordà al Ministeri de Belles Arts, Archivo General de la Nación, Ciutat de Mèxic, 28-VI-1912.

ques (nens i nenes), un conjunt de solistes format per una soprano dramàtica, una contralt, un tenor dramàtic, un baríton potent i un baix, una gran orquestra, una banda de trompetes i tambors i un joc de campanes. Tot i així, en aquesta mateixa carta en Jordà especificava que, en el cas de representar aquesta obra a l'aire lliure, on les condicions acústiques podien ser desfavorables, seria necessari doblar el número de coristes i ampliar la mida de l'orquestra. Aquesta dotació tan extensa de músics necessària per a la interpretació d'una obra és força infreqüent a la música clàssica i hi ha poques obres de mides similars, com la *Sinfonia Fantàstica* de Berlioz o algunes obres de Mahler. És possible que, donat el caràcter cerimoniós de les festes del Centenari de la Independència, fos una condició tàcita entre el músic i el comitè avaluador el fet d'emprar aquesta disposició d'intèrprets tan exagerada. L'extrem d'aquest deliri instrumental es troba en un dels moviments d'aquesta cantata, un *Te Deum* d'inspiració patriòtico-religiosa, que precisa la gens menyspreable quantitat de deu arpes.

Segons la crònica de l'època²⁰, la primera l'execució de la *Cantata Independencia*, el 16 de setembre de 1912, va requerir 320 personnes. El director va ser el pianista Carlos Meneses, a qui Jordà havia dedicat feia poc la seva *Mazurka de concierto*, que va destinat setmanes a aprendre i assajar la partitura, donada la seva complexitat. Els solistes requerits encarnaven la Pàtria (soprano), la Història (contralt), el Progrés (tenor) i un Líder (baix). No sorprèn veure que la soprano solista fos Maria Luisa Escobar de Rocabruna, esposa del seu amic Josep Rocabruna, per a qui en Jordà havia escrit aquest paper basant-se en les qualitats de la seva veu. Després de l'estrena es van fer algunes representacions més però, donat el número d'intèrprets, l'alt pressupost²¹ i el gran escenari requerits, aquesta obra va acabar arxivant-se després de les festivitats commemoratives. A més a més, donat que aquesta obra va formar part dels fastuosos actes de l'administració porfiriana, el subsegüent govern tampoc va mostrar gran interès per a reinterpretar aquesta composició.

Amb aquest nou triomf d'en Jordà es van reobrir ferides pel fet que l'autor de l'obra més important de les commemoracions del centenari no fos mexicà. Per fortuna, després de portar vivint a Mèxic més de deu anys, els mexicans consideraven en Jordà un compatriota més i aquest argument va esvair-se ràpidament.

20. *El Entreacto*, Ciutat de Mèxic, 16-IX-1912.

21. Segons un memoràndum dipositat a l'Archivo General de la Nación de la Ciutat de Mèxic, el pressupost per a pagar a tots els artistes que prenien part en una representació ascendia a 2000 pesos.



Figura 8.5: Membres de la *Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos*. En Luis G. Jordà està al centre, llegint un diari. (*El Arte Musical*, Ciutat de Mèxic, VI-1905)

8.2. *La Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos* (1904)

Les lleis que protegien els drets d'autor a principis del segle XX no eren tan efectives i contundents com ho són actualment. Per aquesta raó, els artistes formaven associacions que, assessorades legalment, podien exercir alguna pressió sobre els productors i els seus excessos. Aquestes associacions tenien un cert poder i vetllaven perquè els autors, compositors i llibretistes, cobressin els dividends justos de cada funció representada. En Luis G. Jordà, compositor prolífic i autor d'obres de gran èxit, tenia molt a guanyar afiliant-se a una d'aquestes associacions i no és estrany que fos un dels socis fundadors de la *Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos*, el febrer del 1904²², exercint la funció de tresorer.

Aquesta societat es finançava a través d'una fracció dels dividends que els socis percebien de la representació de les seves obres. A canvi, els beneficiaris rebien cobertura legal i representació en cas que hi hagués algun conflicte amb els empresaris dels teatres. Amb el temps aquesta so-

22. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 16-II-1904.



Figura 8.6: Portada de la partitura coral *La Casita Blanca*, una de les moltes peces per a cor que en Jordà va compondre en tornar del seu viatge a Catalunya per a estudiar els cors de Clavé.

cietat va anar sofrint modificacions fins que, l'any 1908, va convertir-se en la *Sociedad de Compositores*. Anys més tard, aquella associació primigènia que en Jordà va ajudar a fundar acabaria convertint-se en l'actual societat d'autors mexicana.

Rebuda de les restes de Juventino Rosas

Juventino Rosas (1868–1894) va ser un compositor mexicà d'origen humil que va guanyar bona fama a Mèxic a raó de les seves inspirades composicions. En concret és conegut per tothom pel seu vals *Sobre las Olas*, peça del repertori del *Quintet Jordà-Rocabruna*, que ha estat emprat mil i una vegades al cinema i la televisió. Aquest compositor va tenir una vida erràtica, que el va portar a tocar amb orquestres itinerants per Mèxic, els Estats Units i Cuba. Malauradament, durant una gira amb una companyia d'òpera a Cuba es va indisposar i va acabar morint al poble de Batabanó, al sud de l'Havana, on va ser enterrat²³.

Les seves restes van descansar a Batabanó fins que, per casualitat, l'any 1909, el periodista mexicà Miguel Necochea va identificar la tomba d'aquell artista la música del qual era encara apreciada i reconeguda al seu país natal. En saber-se la notícia, la *Sociedad de Compositores* va decidir

23. Hugo Barreiro Lastra, *Los días cubanos de Juventino Rosas*, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1994.

iniciar les gestions necessàries per a traslladar les despulles de Juventino Rosas a Mèxic i tributar-li els honors que li pertocaven. Com a institució dedicada a vetllar pels compositors musicals mexicans, fins i tot després de la seva mort, aquesta societat era la més indicada per a executar aquesta gestió. Les restes de Rosas van ser exhumades i enviades cap a Veracruz en vaixell, on les van rebre una comissió designada per a aquest fi. Entre els escollits hi havia cinc dels músics més prestigiosos del moment²⁴: Alejandro Cuevas, Oscar Braniff, Miguel Lerdo de Tejada, Julian Carrillo i Luis G. Jordà.

Les despulles de Juventino Rosas van ser traslladades per la il·lustre comitiva fins a la Ciutat de Mèxic on, finalment, van ser dipositades a la *Rotonda de las Personas Ilustres*, el panteó nacional on reposen les personalitats més importants de la història de Mèxic.

8.3. Una comissió del govern: els cors populars (1906)

En Luis G. Jordà va tenir un gran prestigi com a compositor, la qual cosa no va passar desapercebuda pel ministeri de Belles Arts que comandava el ministre Justo Sierra. És per aquesta raó que en Jordà va ser commissionat per a dur a terme algunes tasques representatives dins de l'àmbit musical, tant a Mèxic com a l'estrange.

El govern del general Porfirio Díaz va patrocinar una forta segregació entre classes socials. Aquesta diferència de classes feia que existís un desencís entre els més desfavorits, els treballadors de les fàbriques i el camp, que, de tant en tant, provocava alguns aldarulls. Tot i que les protestes eren reprimides amb contundència, aquest problema latent és el que acabaria desencadenant la Revolució Mexicana que canviaria el panorama socio-polític mexicà entre el 1910 i el 1917. Abans que això succeís, el govern va aplicar tot tipus de mesures per a contenir aquest sentiment d'explotació de les classes baixes i va intentar trobar una solució efectiva en la música: les associacions corals.

En Josep Anselm Clavé (1824-1874) va ser un poeta, polític i compositor català que va fundar nombrosos cors a Catalunya, entre ells la primera coral d'Espanya. Per mitjà dels cors, Clavé va proposar-se l'objectiu d'apropar la música i la cultura a una classe treballadora a qui, en aquella època, se li negava l'accés. Aquesta massa obrera portava una vida que es reduïa a

24. *El Diario*, Ciutat de Mèxic, 9-VII-1909.

A nostre benvolgut amich Don Luis G. Jordà

A vos gran amich Jordà
de nostra terra tresor
avuy que ab tan grat amor
ans veniu a saludá.

Eix Centre tot orgullós
y entusiasmát vos saluda
vos que de ell heu set ajuda
mireulo que está joyós.

Tot es gloria, tot content
celebrant eixa diada
y os espera altra vegada
desitjantho ab gran estrem.

Rebey les mes grans mercés
de aqueix Centre que os estima
si per vos res escatima
vos per ell féreu molt més.

Si compreneu la emoció
que tots els socis tenim
veureu que al cor sols sentim
la més gran satisfacció.

¿Y tornans deixá voleu?
¿Deixa al Centre Industrial?
Tots plegats en general
vos demanem que no ho feu.

Podeu dir als mejicans
que os volem á mans besadas
y que ab dolças abrassadas
aquí os volíam guardá.

Diguelos que sens dilació
esperem vostre retorn
considerant un afront
el deixarvos allunyá.

Figura 8.7: Poema que el *Círculo Industrial de Vic* va dedicar a en Luis G. Jordà en commemoració de la seva visita a aquesta ciutat el 28 de juliol de 1906.

treballar moltes hores en dures condicions i sense l'oportunitat de gaudir d'activitats extralaborals de cap mena, ni oci, ni sanitat, ni educació. En poc temps, el cant coral esdevingué a Catalunya una activitat pròpia de les classes obreres, la seva via d'escapament d'una vida dura de treball i sacrifici.

El govern mexicà coneixia les avantatges d'aquest tipus de societats corals i podia veure els seus efectes beneficiosos ja que existien algunes agrupacions semblants a la Ciutat de Mèxic²⁵. Amb el propòsit d'implantar aquest model de cor entre la massa obrera del país, el govern va decidir enviar en Luis G. Jordà a Catalunya per a estudiar-lo i, posteriorment, reproduir-lo a Mèxic.

En Luis G. Jordà va viatjar cap a Barcelona via Nova York²⁶ i París acompanyat per la seva dona i el seu fill i va arribar, finalment, a Catalunya a

25. Un dels membres del *Quintet Jordà-Rocabruna*, en Guillem Ferrer Clavé, era nét de Josep Anselm Clavé i un dels fundadors de l'*Orfeó Català* de Mèxic. Per a més informació, consulteu el capítol 11.

26. En aquest viatge, en Jordà va tenir l'oportunitat d'entrar en contacte amb la comunitat catalana de Nova York. Per tal de no complicar el fil argumental, els fets relacionats amb aquesta visita a Nova York queden relatats al capítol 11.

principis de juny del 1906. Durant el temps que va passar a Barcelona, va entrevistar-se amb directors de cors i va estudiar tots els aspectes relacionats amb la formació d'aquestes agrupacions. Les seves observacions van quedar plasmades en l'informe²⁷ que va adreçar al ministeri de Belles Arts. En aquest document en Jordà parla extensament sobre els beneficis de les associacions corals i la facilitat amb que la gent sense coneixements musicaus podia arribar a memoritzar peces de certa complexitat fent solament dos assajos setmanals. També destaca la importància de tenir un director de cor ben qualificat, amb bona oïda i amb aptituds de lideratge. Fins i tot arriba a proposar el nom d'alguns músics que, al seu parer, reunien aquestes facultats, com en Guillem Ferrer o el seu amic, el pianista Ignacio del Castillo.

Sobre els beneficis derivats d'agrupar la massa obrera en cors, en Jordà destaca en el seu informe que, gràcies a aquestes formacions, “*Cataluña cantaba! Cataluña era feliz! [...] porque la gente que no siempre hablando se entienden, cantando se estiman*”. A continuació posa de manifest que el govern s'hauria d'encarregar d'implantar i supervisar societats corals a totes les escoles d'oficis, normals i nocturnes i en destaca que, d'aquesta manera, “*se ahuyentará al pueblo llano de lugares poco decorosos*”. També recalca la importància de seleccionar adequadament les peces a executar ja que havien de ser fàcils de memoritzar i interpretar. Per aquest motiu proposa que el ministeri s'encarregui de fer compondre el repertori a compositors amb experiència en el món coral. No sorprèn que, poc després d'aquest informe, s'encarregués a en Jordà la composició d'una sèrie d'obres que serien estrenades per cors formats per fins a 800 personnes. Entre elles, cal destacar *La Casita Blanca* o *El Canto a la Paz*, que esdevindrien molt populars.

Una breu visita a Vic

Durant la visita que la família Jordà va fer a Catalunya el 1906 van tenir l'ocasió de visitar els familiars i amics que allà hi tenien²⁸. Molt possiblement, el prestigi i el bon nom aconseguits a Mèxic van contribuir a diluir els motius del seu exili forçós i va ser rebut amb gran pompa. En el seu honor, el *Círculo Industrial*²⁹ de Vic, una de les moltes societats de les que en Jordà havia estat soci, va organitzar una gran festa d'homenatge al

27. Luis G. Jordà, *Informe sobre los coros en Cataluña*, Archivo General de la Nación, Ciutat de Mèxic, 1906.

28. *El Arte Musical*, Ciutat de Mèxic, X-1906.

29. Miquel S. Salarich i Torrents, *Les societats recreatives, vigatanes, del vuitcens*, Ausa, vol 7:73, 1972.

Teatre Principal d'aquesta ciutat³⁰. Durant la vetllada van interpretar-se dues sarsueles, *La tela de araña* de Manuel Nieto i *Setze jutges* de Manuel Angelón, on molts ex-alumnes del conservatori hi van participar. Finalment, en Jordà va ser cridat a pujar a l'escenari per saludar a la concorrència i delectar-los amb una interpretació d'algunes de les seves peces. En acabar, va ser obsequiat amb un poema de record d'aquella visita reproduït a la figura 8.7.

8.4. Miscel·lània

És difícil enumerar tot allò que en Luis G. Jordà va arribar a fer dins de l'art musical. En aquest capítol s'han descrit breument les contribucions que s'han considerat rellevants, però seria injust obviar la resta d'activitats en que va estar implicat. Com a conclusió d'aquest capítol, es citen la resta de peces que conformen el trencaclosques que és la fecunda activitat artística d'en Jordà.

El Arte Musical

L'any 1910, l'empresa editorial *Otto y Arzoz* va encomanar a en Luis G. Jordà l'organització i edició d'una revista musical: *El Arte Musical*. Aquesta publicació que apareixia mensualment comptava amb el suport de molts músics mexicans i publicava articles sobre l'actualitat musical al país, així com les novetats que es produïen a Europa. A més a més, anava acompanyada d'un suplement, el *Álbum Musical*, que contenia una sèrie de partitures escollides pels editors i on, en Jordà, va publicar algunes de les seves. A través d'aquesta revista musical, que tenia una molt bona difusió, en Jordà va poder influir en la conformació del gust musical de les famílies porfirianes. Cal destacar que la influència d'en Jordà dins de la revista era patent donats els articles de caire catalanista que es van publicar, com el que es va dedicar a en Jaume Nunó³¹. Tot i la bona marxa de la revista, va tenir una durada breu: menys d'un any.

La música d'anunci

A principis del segle XX no existia ni la ràdio ni la televisió i l'únic suport de difusió era la premsa escrita. De forma habitual, quan una empresa volia

30. *Ausetania*, Vic, 28-VII-1906.

31. *El Arte Musical*, Ciutat de Mèxic, IX-1904.



Figura 8.8: *El Arte Musical*, revista que en Luis G. Jordà va organitzar durant l'any 1904.
(Fons Jordi Arrey, Sant Joan de les Abadesses)



Figura 8.9: El vals *El Paje* va ser la incursió que en Jordà va fer per a la música d'anunci.
 (Biblioteca Cuicamatini, Escuela Nacional de Música, Ciutat de Mèxic)

anunciar-se ho feia en aquest mitjà i, si el pressupost ho permetia, s'imprimien pamflets informatius que es distribuïen pels carrers. De forma excepcional, aquells negocis que volien cridar l'atenció del públic incloïen algun element distintiu com, per exemple, una partitura còmica. Aquest tipus de composicions eren breus peces per cant amb acompanyament de piano, fàcils de tocar i amb melodies encomanadisses que feien que el públic les recordés. Normalment, la lletra contenia algun tipus d'eslògan sobre el producte a vendre o el nom de l'empresa. Aquest era un gènere curiós i efímer, ja que aquestes composicions no quedaven catalogades enllot i, un cop passada la moda d'aquella melodia, solien anar a les escombraries.

En Luis G. Jordà va ser comissionat, com a mínim un cop, per a produir una d'aquestes campanyes publicitàries, la d'un magatzem de sedes i teles fines de la Ciutat de Mèxic: *El Paje*. Una vegada més, en Jordà dóna una mostra de la seva versatilitat com a compositor, capaç de compondre des d'una cantata de grans dimensions a una melodia juganera per a un anunci.

La docència

En Luis G. Jordà havia consagrat molts anys de la seva vida com a director del Conservatori de Vic i com a professor en aquesta institució. La seva vocació com a docent el va portar, un cop a Mèxic, a donar classes com a professor particular de piano durant gairebé els divuit anys que va passar allà, però també va exercir com a professor de música en diverses institucions. L'any 1904 va presentar-se a unes oposicions per a aconseguir una plaça de professor de solfeig a l'*'Escuela de Instrucción Primaria Superior General del Distrito Federal'*³² i les va guanyar, imposant-se sobre la resta d'aspirants. Temps després, va ser nomenat professor interí de composició al *'Conservatorio Nacional de México'*³³, bressol dels compositors més eminents d'aquest país durant el segle XX. Són poques les dades que ens han arribat de la seva activitat com a professor, però se sap que encara al 1912 exercia al *'Conservatorio'*, ja que s'han conservat les partitures que va preparar per als alumnes d'orgue.

Com a dada curiosa, cal comentar l'episodi que va succeir el 1902 quan un personatge il·luminat va proposar al govern l'ús d'un sistema de representació musical basat en números en comptes de notes. El *'Director de Enseñanza Musical'*, en Gustavo E. Campa, va haver d'encarregar-se de refutar la validesa d'aquest mètode i va demanar a en Luis G. Jordà, bon amic seu, fer de jutge imparcial. Després d'una sèrie de proves fetes amb els alumnes més avantatjats d'algunes escoles de música, en Jordà va haver de desestimar aquest mètode poc pràctic³⁴.

32. Nomenament oficial de l'1-VII-1904, trobat al fons personal d'en Luis G. Jordà.

33. Nomenament oficial de l'1-V-1907, trobat al fons personal d'en Luis G. Jordà.

34. *'El Imparcial'*, Ciutat de Mèxic, 30-X-1902.

Part III

Barcelona (1916-1951)

Retorn a Barcelona

En Luis G. Jordà va aconseguir grans èxits a Mèxic i va saber adaptar-se a la forma de fer de la societat del Porfiriat. La seva carrera meteòrica, culminada amb la composició de la *Cantata Independencia*, va quedar escaçada quan el règim del general Porfirio Díaz va ensorlar-se. El clima polític tèrbol i la imminent Revolució Mexicana van fer que la família Jordà-Casabosch decidís abandonar la seva còmoda posició a la Ciutat de Mèxic i tornar a Catalunya, divuit anys després d'haver-ne marxat. Allà s'instal·laren a Barcelona on en Luis G. Jordà va obrir una botiga coneguda, encara avui dia, per tots els músics de la ciutat: la *Casa Beethoven*.

9.1. Cap a Catalunya via Nova York

Des de la caiguda de l'imperi de Porfirio Díaz, el 1911, Mèxic s'havia tornat un país amb una creixent inestabilitat política i una inseguretat palpable a les ciutats. Les importants diferències socials que s'havien establert durant les últimes tres dècades i que acabarien sent el detonant de la revolució mexicana, van crear una oposició envers les classes altes que havien gaudit d'un bon estatus patrocinat pel règim porfirista. En Luis G. Jordà, músic amenitzador de les vetllades d'alta societat, líder del quintet preferit del president, professor de música particular de l'elit social de la ciutat i figura pública reconeguda gràcies a la composició de la *Cantata Independencia* que havia de culminar les celebracions porfiristes del centenari de la Independència de Mèxic, no estava en una posició massa segura, donats els temps que corrien. Temorós que alguna cosa li pogués succeir a ell o a la seva família, i pressionat per l'Antònia Casabosch, va decidir tornar a Barcelona.

És insegura la data exacta de la partença de la família Jordà-Casabosch, però, si s'analitza la premsa de l'època, l'última aparició d'en Jordà data de novembre de 1914¹, on el *Quintet Jordà-Rocabruna* va posar música a un acte social al restaurant *Silbayn*. Segons la crònica familiar², van malvendre la casa que tenien a la colònia de Coyoacán amb el seu contingut i van transformar tot el seu capital en or, fàcil de transportar i de canviar un cop fora de Mèxic. Les joies i altres objectes de valor els van amagar cosits a les seves robes, i van sortir de Mèxic, en tren, cap a Nova York³. En aquella època de revolució, les vies marítimes que enllaçaven el port de Veracruz amb Europa i els Estats Units sofrien modificacions constants i, fins i tot, quedaven interrompudes per períodes indefinits de temps, fent que el tren fos el medi de transport més fiable i menys insegur.

Com es comentarà al capítol 11, a Nova York hi havia una comunitat catalana que admirava en Jordà i és probable que s'hi instal·lés per un temps. En aquells moments, alguns catalans de renom es trobaven a la ciutat dels gratacels⁴ i és possible que en conegués alguns. Entre ells hi trobem un jove Xavier Cugat⁵, acabat d'arribar de l'Havana, que tocava, en companyia del pianista sabadellenc Agustí Borgunyó, en alguns restaurants de renom. També hi trobem en Pau Casals⁶ que va donar concerts i fer gravacions durant el 1915-16 a Nova York o l'Enric Granados que, al gener de 1916, estrenaria la seva òpera *Goyescas* al prestigiós *Metropolitan Opera House*. Aquest darrer músic, nascut a Lleida, mereix una especial atenció ja que, després de l'èxit d'aquesta òpera, el president Wilson el va convidar a tocar a la Casa Blanca. Poc després, el 24 de març de 1916, moriria durant el viatge de tornada a Catalunya quan el seu vaixell va ser torpedinat i va saltar a l'aigua per intentar salvar la seva dona, ofegant-se tots dos. Alguns membres de la família Jordà⁷ comenten l'amistat que hi havia entre en Luis G. Jordà i l'Enric Granados, molt possiblement iniciada en la seva joventut, ja que ambdós músics tenien una edat molt similar (en Jordà era

-
1. *El Pueblo*, Ciutat de Mèxic, 11-XII-1914.
 2. Paquita Llorens, *Novela de las tías*, manuscrit hològraf, 2008, p.10.
 3. Molt possiblement el pas entre Mèxic i els Estats Units es va fer a la frontera de Laredo, on hi havia l'enllaç ferroviari entre aquests dos països. Recentment, l'I-2010, s'han fet públics als Estats Units els registres històrics d'immigració d'aquest pas fronterer, fet que permetrà a futurs investigadors esbrinar la data exacta en què els Jordà-Casabosch van entrar als Estats Units.
 4. Carles Capdevila, *Nova York a la catalana*, Ed. La Campana, Barcelona, 1996.
 5. Xavier Cugat (1900-1990) va ser un músic i dibuixant nascut a Girona que va desenvolupar una intensa carrera als Estats Units, molt vinculat al cinema, com a difusor de la música llatina. Per a més informació d'aquest personatge singular, consulteu Xavier Cugat, *Yo Cugat: mis primeros 80 años*, Ed. Dasa, 1981.
 6. Josep Maria Corredor, *Converses amb Pau Casals*, Ed. Selecta, Barcelona, 1967.
 7. Entrevista a la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia, Barcelona, 22-VIII-2007.

dos anys més gran) i havien estudiat als mateixos centres a Barcelona: l'Escolania de la Basílica de la Mercè i el Conservatori Municipal de Música. En particular, una anècdota, possiblement apòcrifa, comenta que en Jordà va desaconsellar a Granados de creuar l'Atlàntic, donada la forta presència militar alemanya a les costes franceses i el perill que corria, convertint-se així en una fatídica predicció de la mort del seu amic.

Sobre la seva residència a Amèrica, una altra possibilitat és que s'instal·lessin en alguna altra ciutat de la costa est dels Estats Units com, per exemple, Boston o Washington que, juntament amb Nova York, també eren ports d'entrada al país i lloc de gran afluència d'immigrants. Hi ha indicis que apunten a dues ciutats en particular: Philadelphia i Baltimore. Als voltants dels anys 1915-16, l'editorial *Theodore Presser* de Philadelphia va publicar tres obres d'en Luis G. Jordà: *The little white house*, *Mexican Dances* i *Five piano compositions*. Les dues primeres eren reimpressions d'obres que havia compost a Mèxic (*La casita blanca* i les *Danzas Nocturnas*, respectivament) mentre que la darrera era un collage d'obres anteriors, juntament amb una peça intercalada completament nova titulada *Under the balcony* de gran virtuosisme. Aquesta obra no va ser publicada en lloc més, fent-nos pensar que la va compondre expressament per a aquesta editorial. En aquells mateixos anys vivia a Philadelphia l'Antoni Torelló⁸, germà d'un dels violinistes del *Quintet Jordà-Rocabruna*, en Rafael Torelló, que podria haver donat algun tipus de suport a l'amic del seu germà. Sobre la possibilitat, potser remota, que s'instal·lessin a Baltimore ens ve suggerida pel nom d'una peça, un two-step, titulat *Maryland* que fa referència a aquest estat que té com a ciutats principals Washington i Baltimore, la darrera ubicada no gaire lluny de Philadelphia.

Independentment d'on s'instal·lessin, en Jordà va poder conèixer els nous ritmes i harmonies que s'estaven forjant als Estats Units i que es presentaven sota la forma de fox-trots, two-steps o rag-times: els precursors del jazz. De fet, en Jordà no era completament aliè a aquest estil ja que l'havia fet servir per a la seva famosa sarsuela *Chin Chun Chan*, onze anys abans, en el cake-walk final d'aquesta obra⁹. Sens dubte, el panorama musical americà al que va estar exposat en Jordà era molt diferent a la

-
8. Antoni Torelló i Ros (1884-1960) va ser un destacat contrabaixista i compositor català que el 1909 va anar a "fer les Amèriques" i que va viure a Boston, Nova York, Philadelphia i Los Angeles, on va formar part de les millors orquestres clàssiques i de música de cinema.
 9. Com ja s'ha comentat, aquest cake-walk no era obra d'en Jordà sinó que era una obra d'un altre compositor americà. Tot i així, aquest manllevalment indicaria un coneixement per part d'en Jordà dels ritmes pre-jazzístics.



Figura 9.1: Portada del fox-trot *Uncle Sam* d'inspiració americana que en Jordà va escriure possiblement durant la seva estada als Estats Units el 1915-16 o, en tot cas, inspirat en aquells dies. Aquesta versió, publicada per la Casa Beethoven, ve firmada per Lewis Mary (J. Jordà), pseudònim del seu fill Luis María Jordà, que va atribuir-se l'autoria d'algunes obres del seu pare. (Fons de la *Casa Beethoven*, Barcelona)

música que havia estat fent a la Ciutat de Mèxic fins feia pocs mesos. Mentre allà les vetllades s'acompanyaven amb transcripcions d'òpera i valsos i polques vuitcentistes, als Estats Units s'escoltaven les subtils dissonàncies introduïdes a través del folklore que els esclaus negres van portar des d'Àfrica i que acabarien cristal·litzant en el jazz, com a màxim exponent de la música nord-americana del segle XX. Aquest canvi d'estil deuria de ser xocant per a en Jordà, que sortia de la bombolla estilística creada pel porfirisme, però, com a músic genial que va ser, va saber adaptar-se. De fet, moltes obres que compondria en els següents anys farien referència als Estats Units i, molt possiblement, fossin compostes o a Amèrica o durant els anys posteriors a la seva tornada. D'aquesta forma hi ha un conjunt d'obres, publicades a Barcelona, que porten títols com *New York*, *Uncle Sam*, *Maryland* o *Chewing Gum*.

Un fet molt probable és que durant la seva estada als Estats Units, en Jordà establís contacte amb algunes editorials que publicaven música nord-americana com, per exemple, les firmes novaiorqueses *Schimer* i *Fischer*, a més de l'editorial *Theodore Presser*, a Philadelphia. Aquests contactes els va mantenir durant molts anys i li van permetre tenir un repertori de partitures ben assortit a la botiga de música, la *Casa Beethoven*, que obriria a Barcelona.

Es perd la pista d'en Jordà camí de Nova York a finals del 1914 i la següent notícia que es té situa el nostre protagonista a Barcelona, a mitjan mes de juny de 1916, col·laborant en un concert benèfic al barri de Gràcia¹⁰. Un cop més, la data en que la família Jordà-Casabosch va arribar a Barcelona és incerta però la situem durant els primers mesos de l'any 1916. També se sap que es van instal·lar al número 5 del Carrer de n'Arai, en ple barri gòtic, prop de la Plaça Reial. En aquell temps encara vivien alguns germans d'en Luis G. Jordà a Barcelona (en Josep, la Pilar i la Joaquima, entre d'altres) que els hi deurien donar un cop de mà en els primers moments.

9.2. La *Casa Beethoven*

Ben aviat, en Luis G. Jordà va trobar una ocupació que li permetria guanyar-se la vida durant els pròxims 35 anys: una botiga d'articles musicals que anomenaria *Casa Beethoven*. Encara, avui en dia, aquest establiment, situat al costat del Palau de la Virreina, a la Rambla de les Flors número 97 (antigament número 29), és el lloc de peregrinació obligat per a qualsevol músic de Barcelona que cerca una partitura i l'escenari de moltes vetllades musicals, possiblement des del dia de la seva obertura. Però abans que en Jordà fundés aquesta botiga, en el mateix emplaçament ja hi havien existit dos establiments de música. D'aquesta manera, la *Casa Beethoven* continua amb la nissaga que ja porta més de 120 anys donant servei a la comunitat musical de la ciutat comtal.

9.2.1. *Els antecedents*

Molt abans que en Jordà decidís invertir els estalvis que havia fet a Mèxic en la *Casa Beethoven*, ja hi havia existit un magatzem de música anomenat *Can Guàrdia*¹¹, fundat el 1880 per l'editor Rafael Guàrdia i Granell (1845-1908). Aquest empresari d'origen incert ja havia creat un establiment previ, en col·laboració amb dos socis més, al passatge Bacardí de les Rambles¹², l'any 1878, que ràpidament va acumular molts deutes i pocs

10. *La Vanguardia*, Barcelona, 19-VI-1916.

11. Ramon Civit, *Rafael Guàrdia i Granell*, article de la revista *Magazine del Taller de Músics*, Barcelona, XI/XII-2008.

12. Aquest passatge que connecta les Rambles amb la Plaça Reial va ser el primer passatge cobert que es va construir a Barcelona, l'any 1860, recordant la família Bacardí que va anar a fer fortuna a Cuba en el negoci dels aiguardents. El seu estil d'inspiració neoclàssica francesa, juntament amb les galeries de vidre, van fer que aquest carrer fos un dels focus comercials més glamuroços de la ciutat.

guanys, forçant-lo a tancar l'any següent. Poc després, el 1880, va crear la botiga de música *Can Guàrdia*, convertint-se en poc temps en un referent per als músics de la ciutat que cercaven aquella última novetat provenint d'Europa o Amèrica. Entre les personalitats cèlebres de l'època que van desfilar per aquell establiment es troben, per citar-ne alguns, a Albéniz, Granados o Vives, però, més recentment, ja a l'època de la *Casa Beethoven*, hi podríem afegir a Hipólito Lázaro, Tito Puente, Montserrat Caballé, Joan Manuel Serrat o Daniel Barenboim. També va tenir *Can Guàrdia* alguns dependents d'excepció com un jove Lluís Millet, que anys més tard fundaria l'*Orfeó Català*, o en Pere Astort (àlies *Clifton Worsley*) que seria un dels compositors més populars a Barcelona a principis del segle XX. Fins i tot, les primeres reunions de l'*Associació Wagneriana de Barcelona* es van celebrar en aquell establiment, abans que tinguessin una seu fixa.

Malgrat l'efervescència musical que es vivia a *Can Guàrdia*, la salut del seu propietari el va迫çar a estar allunyat de la botiga fins que, finalment, va decidir traspassar l'establiment a l'editor Luis Dotesio de Bilbao que el rebatejaria amb el nom de *Casa Dotesio*, el 1902, convertint-lo en una sucursal d'aquesta editorial basca. Uns anys més tard, aquest local de Les Rambles va canviar d'amos durant un curt període de temps sent l'*Òptica Biosca*¹³ fins que, finalment, en Luis G. Jordà el va comprar per a convertir-lo en la *Casa Beethoven*.

9.2.2. Els inicis

El 3 de juliol de 1916 obre les portes al públic el magatzem de música *Casa Beethoven*¹⁴, dirigit pel mestre Luis G. Jordà amb l'ajuda del seu fill adolescent Luis Maria Jordà. El repertori de partitures que aquest establiment oferia als seus clients abastava tant la música americana, a través dels contactes que en Jordà havia fet als Estats Units i Mèxic, com l'europea, de la mà d'editorials francesos i alemanys, com *Breitkopf & Härtel*¹⁵. A més d'aquest servei de distribució musical, la *Casa Beethoven* també venia instruments, entrades per a espectacles musicals i recomanava professors de música¹⁶ a aquelles persones que en cerquessin. Poc temps després de l'obertura d'aquest establiment, la família Jordà-Casabosch es va instal·lar

13. *La Vanguardia*, Barcelona, 10-III-1916.

14. *La Vanguardia*, Barcelona, 28-VI-1916.

15. Possiblement, el contacte de Jordà amb *Breitkopf & Härtel* es va establir a través de l'editorial *Otto y Arzoz* de Mèxic que enviava a imprimir moltes de les seves peces a Alemanya.

16. *La Vanguardia*, Barcelona, 22-XI-1924.



(a) Luis G. Jordà (circa 1915)



(b) Luis María Jordà (1917)

Figura 9.2: Els dos responsables de la *Casa Beethoven*, pare i fill, en dates pròximes a l'obertura d'aquest establiment.

a l'edifici contigu a la botiga (l'actual número 95 de la Rambla de Sant Josep), en un pis que ocupava tota la segona planta amb vistes a la Rambla.

La distribució tant de partitures impreses a Espanya com importades de l'estranger es complementava amb la venda de partitures que la pròpia *Casa Beethoven* editava. Normalment, es publicaven peces de compositors locals i obres que el mateix Luis G. Jordà o el seu fill componien. Per exemple, la primera peça que va publicar-se era una obra de Pere Astort, antic dependent de *Can Guàrdia* i parent de la família Guàrdia. Durant els primers anys, Jordà va publicar les obres que més aplaudiments li havien reportat a Mèxic, com per exemple la cançó *Fingida...!* que s'anunciava a la premsa com “*Esta obra alcanzó en América un gran éxito, por lo cual se la recomendamos*”¹⁷. Malauradament, el catàleg de les obres que la *Casa Beethoven* va arribar a publicar no s'ha conservat de forma completa.

És curiós veure com a principis del segle XX es va estendre la moda entre els compositors d'emprar pseudònims de fonètica anglosaxona o francesa. Per exemple, dos dels autors que més publicacions van fer amb la

17. *La Vanguardia*, Barcelona, 12-VIII-1916.



Figura 9.3: Únic piano que es conserva dels que va tocar en Luis G. Jordà i que es troba a la rebotiga de la *Casa Beethoven*.

Casa Beethoven, en Pere Astort i en Lluís Maria Solé, eren àmpliament coneguts com a *Clifton Worsley* o *Henry Durward*. Un altre exemple és el fill de Luis G. Jordà, Luis Maria, que havia après música de la mà del seu pare, i que va compondre música lleugera sota el pseudònim de *Lewis Mary J.*(ordà). Finalment, el nostre protagonista va emprar el nom afrancesat de *Louis G. Jordà* o l'àlies de *G. Florizel* en algunes de les seves composicions. Normalment, aquest ús de noms alternatius responia a una intenció comercial ja que la música americana es venia molt bé.

Un altre camp que va reportar bons ingressos a la *Casa Beethoven* va ser l'edició de versions simplificades d'obres de compositors coneguts que el mateix Luis G. Jordà feia per a piano. Donat que sovint les peces per a piano dels grans virtuosos com Chopin, Liszt o Brahms eren inabastables per als pianistes novells i requerien anys d'experiència abans no les poguessin interpretar, la venda d'aquestes versions menys dificultoses era molt bona. És incert el número de transcripcions que en Jordà va arribar a fer, però, segurament, va més enllà del centenar i encara, avui dia, es continuen venent i reeditant, tant per la *Casa Beethoven* com per l'editorial *Boileau* amb la que en Jordà va col·laborar sovint. Un cop més, la seva faceta d'instrumentador i arranjador que tants èxits li havia donat amb la



Figura 9.4: La Casa Beethoven i el Palau de la Virreina al 1929.



Figura 9.5: La *Casa Beethoven* i un dels amos actuals, en Jaume Doncos (fill), al 2010.

banda de Vic i el *Quintet Jordà-Rocabruna*, tornava a brillar en aquestes transcripcions simples però elegants.

Altres activitats que en Jordà va dur a terme a través de la *Casa Beethoven* van ser l'adaptació de partitures per als alumnes del Conservatori del Liceu¹⁸, on ell havia estudiat, annex al teatre del mateix nom situat a la Rambla, i l'exclusivitat per a proporcionar partitures per als espectacles d'aquest teatre¹⁹. Un clar exemple de la bona relació que hi havia entre el teatre del Liceu i la *Casa Beethoven* és el fet que la família Jordà tingués una llotja d'honor en aquest coliseu de l'òpera barcelonina, d'aquells situats just a sobre de l'orquestra, gairebé dins de l'escenari²⁰. Aquesta relació va propiciar el contacte dels Jordà, pare i fill, amb els cantants i músics més coneguts de l'època que sovintejavaen la botiga o el domicili de la família per a cantar una estona o parlar de música. Era habitual que sonés el piano a la *Casa Beethoven* fins a altes hores de la nit, un costum que encara perdura avui en dia en aquest establiment, especialment els dissabtes, quan velles glòries del piano o la cançó es troben de forma espontània per a fer música.

Finalment, segons comenta la Paquita Llorens a les seves memòries²¹, en Luis G. Jordà tenia el costum de llegir els diaris en busca d'anuncis de pianos que solia comprar, arreglar i afinar per tornar a vendre. D'alguns d'aquests instruments se n'encapritxava i se'ls quedava per a ell, arribant a acumular fins a cinc pianos, de paret o de cua, en el domicili familiar. Només un piano dels que va tocar en Luis G. Jordà s'ha conservat fins avui, el que hi ha a la rebotiga de la *Casa Beethoven*: un Chassner alemany de més de cent anys d'un so i pulsació excepcionals.

D'aquesta època s'ha conservat una fotografia (figura 9.4) on es pot veure el rètol on hi posa *Casa Beethoven*, i a sota, *Jordà i Cia.* Dos elements sobten al transeünt acostumat a passar per aquest indret. El primer és el fet que el Palau de la Virreina²², considerat edifici històric i centre d'exposicions culturals, allotgés una negoci de roba, *La Virreina*, que avui dia es

18. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, p.11

19. Entrevista a la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia, Barcelona, 22-VIII-2007.

20. Entrevista a en Romà Bastús, Barcelona, 08-III-2008.

21. Paquita Llorens, *Op. Cit.*, p.11.

22. Aquest edifici barroc construït per encàrrec de Manuel Amat i Junyent (1704-1782), virrei del Perú, té certes concomitànies amb la història d'en Luis G. Jordà, ja que ambdós van anar a fer fortuna a Amèrica i van tornar amb diners suficients per a establir-se a Barcelona. La diferència més notable és que els diners que el virrei Amat va portar d'Amèrica provenien dels desfalcis i corrupcions que havia fet a la Corona Espanyola durant el seu mandat al Perú. Malauradament, no va viure suficient com per veure el palau acabat i solament el va ocupar la seva esposa, molt més jove que ell. D'aquí el nom de Palau de la Virreina. Per a més informació, consulteu Hèctor Oliva, *Passatges a Amèrica: La vida desmesurada de cinc catalans a ultramar*, RBA Libros, Barcelona, 2007.



Figura 9.6: A l'esquerra, l'Elisa Concha amb un personatge desconegut i, al fons, en Luis Maria Jordà. A la dreta, l'Antonieta Lletjós despatxant.

pot trobar just a l'altre costat de la Rambla. L'altre element inusual són els petits “confessionaris” que hi ha instal·lats just davant de la Casa Beethoven, que no tenen res a veure amb una funció religiosa: eren guixetes d'escrivents, professió extingida, que s'encarregaven d'escriure cartes i documents per a aquelles personnes que, per desgràcia, no en sabien.

9.2.3. La maduresa i el canvi d'amos

Els anys van anar passant i la *Casa Beethoven* es va anar consolidant com el magatzem de música de referència a Barcelona. Durant la dècada del 1920, en Luis Maria Jordà, el fill del nostre protagonista, va decidir anar a Mèxic per un temps i va tornar casat amb una mexicana de bona família, l'Elisa Concha Insense²³, que es va incorporar a la plantilla de treballadors de la botiga. Poc després, arribarien a Barcelona dues germanes petites de l'Elisa que viurien al mateix pis que els Jordà, on hi havia suficients habitacions per a tothom. Afortunadament, aquestes tres mexicanes rebien una fracció dels dividends d'una fàbrica que el pare d'aquestes els hi havia donat en herència a Mèxic, cosa que comportava que, de forma constant, arribés un flux de diners, en dòlars americans (una divisa forta i molt valorada a l'època) que, en part, s'invertia en la *Casa Beethoven*. Això va per-

23. Aquesta noia era la neta de la família Insense que havia acompanyat a la família Jordà en el seu viatge a Amèrica, el 1898. Per una sèrie d'atzars de la vida, en Luis Maria va conèixer a aquesta noia a través del seu oncle, en Francesc Casabosch, i s'hi va acabar casant.



Figura 9.7: Poc ha canviat la *Casa Beethoven* des que, el 1916, en Luis G. Jordà pugés la persiana per primer cop.

metre augmentar el número d'importacions que els Jordà feien dels editors nord-americans convertint-se, en poc temps, en els principals distribuïdors d'aquestes firmes al territori espanyol.

Desgraciadament, l'any 1936, la Guerra Civil va començar a Espanya. Durant aquest temps, i els que seguirien en la dictadura, el tràfic de partitures que la *Casa Beethoven* mantenia va fer que els Jordà estiguessin fortament vigilats perquè comerciaven amb tots els països implicats en els conflictes que hi havia al món: per un costat, amb els Estats Units i França, i per l'altre, amb Alemanya. Els testimonis familiars²⁴ comenten que, sovint, als voltants dels anys quaranta, en Luis Maria Jordà viatjava a Andorra, en aquells temps neutral, acompanyat de l'Elisa Concha per a rebre farcells de partitures vingudes dels Estats Units, via França, per a introduir-les mig de contraban a Espanya. El pagament d'aquesta mercaderia es feia en dòlars americans que l'Elisa s'encarregava d'amagar entre la seva roba interior per evitar que els trobessin en cas d'escorcoll. Un altre testimoni, el d'en Romà Bastús²⁵, veí dels Jordà i sastre de professió, comenta que en algun

24. Entrevista a la Paquita Llorens, Puebla, VIII-2008.

25. Entrevista a en Romà Bastús, Barcelona, 08-III-2008.

dels viatges que feia a París per qüestions professionals, s'encarregava de rebre i transportar partitures dirigides a la *Casa Beethoven* des de diversos països d'Europa i Amèrica. No van ser temps fàcils per a la botiga.

Poc després de la Guerra Civil, la *Casa Beethoven* va incorporar una nova dependenta, l'Antonieta Lletjós, filla òrfena d'un cosí que l'Antònia Casabosch tenia a Vic, que va ser acollida pels Jordà. Aquesta noia estava dotada d'una oïda extraordinària i una memòria prodigiosa i era capaç de trobar qualsevol peça que li demanessin únicament amb el taral-lareig de la melodia. Qualsevol client de la *Casa Beethoven* d'aquella època encara recorda aquest personatge tan particular: el catàleg vivent de la botiga.

Els anys passen i, a la mort d'en Luis G. Jordà, al 1951, la *Casa Beethoven* va passar a les mans d'en Luis Maria Jordà que va continuar el negoci iniciat pel seu pare fins a la seva mort, l'any 1979. Al morir l'Antònia Casabosch, al 1981, el negoci va recaure sobre l'Elisa Concha, que no es va veure amb cor de continuar a Catalunya, on no tenia ni fills ni parents, i va decidir vendre la botiga i tornar a Mèxic on hi tenia les seves germanes.

La botiga quedà en mans d'un parent llunyà dels Jordà, en Jaume Doncos, músic de professió i ajudant a la botiga durant molts anys, que continuà el negoci fins al dia d'avui, acompanyat del seu fill. Poc ha canviat la *Casa Beethoven* en els últims 90 anys, només d'amos, ja que la botiga conserva l'esplendor i l'essència d'aquell mes de juny del 1916, en què en Luis G. Jordà va pujar la persiana per primer cop.

10

Últims anys

Durant els darrers anys de la seva vida, en Jordà va continuar component música. Enrere quedaven els daurats anys mexicans que contrastaven fortament amb el franquisme. Provà sort en alguns àmbits musicals nous com el cinema mut, la ràdio o el jazz. Després d'un fugaç viatge a Mèxic, en Jordà va passar els seus últims anys atenent a la botiga *Casa Beethoven* fins que, malalt del cor, va morir el 21 de setembre de 1951.

10.1. El cinema i la ràdio

Els inicis de la *Casa Beethoven* no van ser fàcils i en Luis G. Jordà va haver de buscar activitats complementàries per a poder mantenir la seva família. Segons varíes fonts^{1,2}, en Jordà va exercir durant molt de temps, i moltes hores al dia, com a pianista de cinema mut. Als inicis del cinema, quan no era encara possible reproduir imatges i so de forma síncrona, era normal tenir una gramola que posés música de fons, una orquestra petita o un pianista que toqués una música adequada per a cadascuna de les escenes. En el cas de les orquestres, la música es decidia per endavant, però quan es tractava d'un pianista sol, normalment, aquest improvisava la música en funció de l'escena que veia. En el cas d'una persecució o d'una escena ràpida, la música era tensa i sincopada mentre que, en una escena d'amor, la música es tornava dolça i melangiosa. Cada funció era diferent ja que depenia de la inspiració de l'intèrpret en aquell moment. Sens dubte aquesta era una feina molt adequada per a en Jordà, habilíssim músic en

1. Entrevista a la Isabel Dolcet i en Joaquim Bardia, Barcelona, 22-VIII-2007.
2. Entrevista a la Paquita Llorens, Puebla, VIII-2008.



Figura 10.1: Retrat d'en Luis G. Jordà fet en una visita a Mèxic el juny del 1930. (*El Universal Gráfico*, Ciutat de Mèxic, 3-IV-1930)

aquest camp, amb l'experiència acumulada després d'anys de tocar en mil i una vetllades.

Per desgràcia, la presència d'aquest tipus de músics és efímera en els medis de l'època ja que no eren considerats virtuosos o intèrprets de prestigi. Normalment, si alguna ressenya se'n feia a la premsa, era de les orquestres que accompanyaven al cinema, però també de forma succinta i breu. És lògic, doncs, que no s'hagi pogut trobar cap referència impresa sobre aquest treball que en Jordà va desenvolupar³. A més, donat el caràcter improvisat d'aquest tipus d'interpretacions, no s'escrivien partitures, fent encara més difícil trobar traces de l'aventura cinematogràfica d'en Jordà. Tot i així, a part dels testimonis orals de la família, hi ha dues evidències que donen algun indicí sobre aquesta faceta d'en Jordà. La primera és el xotis *Madrilero* que en Jordà va compondre el 1929 i que va dedicar a un amic seu, en Martín Lizcano de la Rosa, que era el líder d'una de les orquestres de cinema més reputades de l'època i que tocava de forma regular al *Pathé Cinema*, situat a Via Laietana, just davant del Palau de la Música⁴. Donada la proximitat d'aquest cinema amb el domicili dels Jordà i l'amistat

-
3. Josep Lluís i Falcó, *Música i músicos en la Catalunya silente*, Actes del V Congrés de la A.E.H.C., La Corunya, 1995, pp.95-105.
 4. Aquest cinema ha estat obert fins fa molt poc en el mateix emplaçament però, recentment, el van tancar per a fer-hi reformes.



Figura 10.2: Fotografia del dia de l'estrena de l'obra *Serranilla*.

D'esquerra a dreta: Jose Maria Peman (poeta, autor de la lletra), Josefina Blanch (soprano) i Luis G. Jordà.

entre ambdós músics, és probable que en Luis G. Jordà hagués treballat allà com a intèrpret. L'altra pista que referma la relació amb el cinema per part d'en Jordà, és el fet que el seu fill, durant un viatge a Mèxic a mitjan de la dècada del 1920, exercís com a pianista de cinema mut a la Ciutat de Mèxic per a mantenir-se⁵, art possiblement après amb el seu pare a Barcelona.

Una altra ocupació que en Luis G. Jordà va tenir era la de músic de la ràdio. En la premsa de l'època, durant el 1920–1940, era normal veure programades peces d'en Jordà en programes que es transmetien en direpte⁶. Poques vegades apareix en Jordà emprant el seu nom vertader i sovint es veu a *Florizel* com a autor d'obres conegudíssimes compostes en el seu període mexicà. També es programaven moltes de les seves composicions de títol americà i alguna de temàtica religiosa. Tot i aquesta intensa activitat com a intèrpret radiofònic, cap gravació ha arribat fins als nostres dies, si es que se'n va arribar a fer alguna.

10.2. Activitats musicals

Una altra activitat que en Luis G. Jordà va desenvolupar en els primers anys després de tornar d'Amèrica va ser la de la música de cambra, disciplina que coneixia força bé. Se sap que va crear un trio, als voltants de l'any 1933, anomenat *Trio Beethoven*, amb dos integrants més, possiblement

5. Entrevista a la Paquita Llorens, Puebla, VIII-2008.

6. *La Vanguardia*, Barcelona, 9-V-1928.

instrumentistes de corda, dels que no s'ha conservat el nom. Aquesta formació va tenir cert prestigi⁷ i tocava normalment acompanyant a cantants o en funcions benèfiques⁸. Però la seva existència va ser breu ja que, a partir del 1935, desapareixen del panorama musical barceloní.

Als voltants de l'any 1930, en Jordà fa un viatge llampec a Mèxic per tal de solucionar un problema relacionat amb la seva família política (els Concha). A la Ciutat de Mèxic, es va estar unes setmanes a casa del seu cunyat, en Francesc Casabosch i, breument, va recordar aquells anys daurats: va visitar l'Orfeó Català de Mèxic i va participar en un concert acompanyat del seu amic, en Josep Rocabruna. El gran públic ja no recordava el *Quintet Jordà-Rocabruna* i el *Chin Chun Chan* es posava molt esporàdicament en escena, cosa que va comportar que els diaris fessin una mínima ressenya d'aquesta visita⁹. Poc després d'aquesta estada, es va estrenar a Mèxic la seva *Sinfonia Mexicana* dirigida per Josep Rocabruna, possiblement un regal-homenatge al seu amic.

Les darreres composicions

Durant els primers anys de la *Casa Beethoven*, en Jordà va continuar component obres en l'estil *salonard* que a Mèxic tants èxits li havia donat. D'aquesta època se'n pot destacar la serenata per a piano *Rêveuse*, d'un gran intimisme i d'unes harmonies que recorden a Debussy. Malauradament, aquest tipus de composicions més pròximes al segle XIX que al XX no eren massa populars i va provar sort amb un seguit de two-steps i tangos que emulaven els nous ritmes que venien d'Amèrica i que publicava la mateixa *Casa Beethoven*. D'aquest mateix període són algunes obres que el seu fill, en Luis Maria Jordà, va compondre i que recorden clarament l'estil del seu pare. Cal esmentar que, tot i que en algunes peces hi apareix el pseudònim d'en Luis Maria, *Lewis Mary J.*, en el registre de la propietat intel·lectual hi figura com a autor en Luis G. Jordà. D'aquesta època són peces amb títols tan curiosos com: *Max s'amuse*, *Always friends* o *Chewing Gum*. Fins i tot, va arribar a escriure adaptacions d'un parell de sarsueles castellanes coneudes en clau de jazz, introduint d'aquesta manera les harmonies que hauria escoltat als Estats Units i que començaven a arribar a Barcelona.

Durant els anys trenta, en Jordà va provar sort amb altres tipus de gèneres i va escriure un parell de cançons d'inspiració castissa, la *Serranilla*

7. *La Vanguardia*, Barcelona, 10-I-1934.

8. *La Vanguardia*, Barcelona, 27-II-1933.

9. *El Universal Gráfico*, Ciutat de Mèxic, 3-IV-1930.



Figura 10.3: Alguns membres de la família Jordà, *circa* 1945.
En Luis G. Jordà, amb el barret a la mà, és el segon per la dreta,
al costat de l'Antònia Casabosch, agafada al seu braç.

i *Los claveles de Granada*, que tenen cert èxit¹⁰. Sobre la primera, la lletra és d'en José María Pemán¹¹, un escriptor i polític amb cert poder a l'Espanya d'aquells anys. És possible que en Jordà intentés algun tipus d'apropament als cercles influents de l'època amb aquesta obra.

D'aquells anys també són algunes obres escrites en català, com la sarsuela *El Din Don*, que s'estrenà a Barcelona el 1932 i que seria la seva última obra escènica. Tot i que aquesta obra pertanyia al gènere de la sarsuela en català, completament en desús i anacrònic, va tenir bona acollida i es va interpretar bastantes vegades per músics amateurs a centres de Barcelona com el *Centre Moral Instructiu de Gracia*, l'*Orfeó Sarrianenc* i el *Centre Catòlic de Sans*. El prestigi d'en Luis G. Jordà a la Plana de Vic

10. Diari desconegut, Barcelona, 21-I-1934.

11. José María Pemán y Pemartín (1898-1981). Escriptor andalús. S'inicià amb alguns llibres de poemes d'estil neopopularista i es convertí, amb l'adveniment de la Segona República, en propagandista literari de la ideologia tradicionalista i monàrquica, cosa que li proporcionà alguns èxits sonats. Durant la Guerra Civil de 1936-39 presidí a Burgos la *Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica* i continuà la mateixa tasca propagandística, ara a favor de la Cruzada, per a la qual reivindicà un sentit transcendent i apocalíptic. Després del 1939 continuà actiu en política (president del consell privat del comte de Barcelona fins a la seva dissolució el 1969) i en literatura, conreant tots els gèneres.



Figura 10.4: Tomba de la família Jordà al cementiri de les Corts de Barcelona, on hi reposen, entre d'altres, les despulles d'en Luis G. Jordà, l'Antònia Casabosch i en Luis Maria Jordà.

deuria ser encara força present ja que es van reinterpretar *Los Bandoleros* a Prats de Lluçanès, el 1929, i *El Metge Improvisat*¹² a Vic, el 1946¹³.

Una altra obra notable d'aquest període és la sardana *Les Campanes de Sant Maurici* que en Jordà va estrenar a Prat de Lluçanès, en una visita estival als seus germans. Aquesta obra, dedicada al prohom Pío Raurell, va ser estrenada per l'Orfeó de Prats de Lluçanès que dirigia Mossèn Andreu Antich. Tot i les poques dades que han arribat fins a dia d'avui, en Jordà va mantenir una col·laboració esporàdica amb els orfeons de la Plana de Vic, sobretot a Taradell i a Prats de Lluçanès, atès el nombre de partitures seves (publicades a Mèxic) que es conserven en els fons d'algunes d'aquestes institucions corals.

D'aquesta època també és la seva obra d'inspiració catalanista, les variacions sobre “*Els Segadors*”, de la qual es parlarà al capítol 11.

10.3. La mort i l'oblit

Segons la crònica familiar¹⁴, després de tornar de Mèxic, en Jordà va anar perdent progressivament l'empenta que havia tingut. La seva vida a

12. Val a dir que, degut al franquisme, aquesta obra es va representar en la seva versió castellana.

13. Ausona, Vic, 9-III-1946.

14. Paquita Llorens, *Novela de las tías*, manuscrit hològraf, 2008.

Amèrica contrastava amb la que portava aleshores, i això el va anar sumint en la melangia. Tenia un comportament excèntric i moltes vegades marxava sol de la botiga per anar a recórrer el “barri xino” de Barcelona i passar les vesprades en tavernes d’artistes amateurs tocant el piano i divertint-se: ja fos als salons opulents de l’elit mexicana o als bars de Barcelona, els músics són sempre músics.

El 21 de setembre de 1951, en Luis G. Jordà moria a casa seva, als 82 anys. “*Ha muerto un gran músico*”¹⁵ deia la premsa als titulars, seguits d’un emotiu panegíric del seu amic Bonaventura Selva. L’enterrament va ser molt sentit a Barcelona i a la Plana de Vic, però ja pocs recordaven aquell músic que havia estat tan conegut a Vic a finals del segle XIX. A Mèxic, una discreta esquela va donar la notícia de la mort d’aquell compositor porfirista, aleshores només recordat per un parell de peces de saló. Va ser enterrat al cementiri de les Corts a Barcelona, en un discret nínxol on més tard l’acompanyarien el seu fill Luis Maria, al 1979, i la seva esposa Antònia, al 1981. Enrere quedaven els anys d’èxit i reconeixement, ara l’oblit l’esperava. Almenys, fins avui.

Més enllà d’en Luis G. Jordà

La família Jordà no va tenir més continuïtat a Barcelona, ja que en Luis Maria no va tenir descendència amb l’Elisa Concha. En morir en Luis Maria, l’Elisa va tornar a Mèxic, venent tot el contingut que hi havia en el pis de les Rambles i traspassant la botiga. Possiblement, gran part del efectes personals dels Jordà es va perdre en aquest trasllat i solament s’han conservat algunes partitures i els diaris personals d’en Luis G. Jordà que l’Elisa va emportar-se a Mèxic.

Els drets d’autor de les obres d’en Luis G. Jordà van passar primer a la seva dona, després, breument, al seu fill, i finalment, a l’Elisa Concha. En morir ella, l’any 1999, aquests drets van quedar en mans dels seus nebots, qui els detenen actualment. Seria faltar a la veritat dir que en Luis G. Jordà mai va tenir néts. A resultes d’una aventura prèvia al seu matrimoni amb l’Elisa Concha, en Luis Maria Jordà va tenir una filla, la Graciela Jordà, a la Ciutat de Mèxic. Aquesta noia va viure sense veure el seu pare fins que, als anys 60, en Luis Maria la va reconèixer com a filla seva i, fins i tot, li va dedicar una de les poques obres que va compondre, una havanera. Aquesta família, encara avui dia, conserva el cognom Jordà.

15. Ausona, Vic, 6-X-1951

11

Jordà i el catalanisme

En Luis G. Jordà no va ser únicament un músic excepcional i un compositor de talent sinó un catalanista convençut i un compromès difusor de la cultura del nostre país a Mèxic. Un home orgullós dels seus orígens que sempre saludava en català, fins i tot als mexicans, i que els diaris d'aquell país evitaven titllar com a espanyol. També va ser un home molt vinculat amb les comunitats catalanes d'aquells indrets d'Amèrica per on va passar, a Mèxic i a Nova York. Van ser moltes les contribucions que va fer al catalanisme i, en el cas d'haver-les explicat intercalades entre les diverses accions de la seva vida que s'han presentat en els capítols anteriors, potser haurien quedat diluïdes i mancades de rellevància. A mode d'epíleg, es repassen les aportacions d'en Luis G. Jordà al catalanisme en els seus períodes a Mèxic, a Catalunya i, breument, als Estats Units.

11.1. La Renaixença cultural catalana a Amèrica

Com ja s'ha comentat a l'inici d'aquest llibre, a finals del segle XIX i principis del XX, hi va haver un grup important d'artistes catalans que van anar a “fer les Amèriques” i que van deixar una empremta indeleble en les seves respectives especialitats. Durant aquesta època de migracions, va aparèixer a Catalunya un corrent cultural que va tenir una gran empenta i difusió, la Renaixença, proper al Romanticisme europeu amb qui compartia alguns trets com, per exemple, l'exaltació patriòtica.

L'objectiu ulterior d'aquest moviment era la reivindicació de la llengua i la cultura catalana enfront de l'espanyola i, amb aquesta finalitat, es van començar a celebrar els coneguts Jocs Florals. En el camp musical, la Re-

naixença també hi va tenir una influència cabdal i és en aquest temps quan es forgen els dos cants patriòtics catalans per excel·lència: *Els Segadors*, el 1892, amb música de Francesc Alió (basant-se en un cant popular) i lletra d'un romanç del segle XVII, i *El Virolai*, el 1880, amb música de Josep Rodoreda i lletra de Jacint Verdaguer. És en aquest context cultural on es troba en Luis G. Jordà, justificant d'aquesta manera el fet que sempre es declarés convenientment català i defensés la cultura catalana a través de la seva música.

Possiblement, per als immigrants catalans, el fet d'arribar a un país llunyà amb unes formes i una cultura diferents, accentuava el sentiment de nostàlgia que propiciava que s'agrupessin per parlar la seva llengua i conservar els seus costums. Aquestes reunions van ser l'inici de molts dels casals i agrupacions catalanistes que hi va haver disseminades per tota Amèrica. Moltes d'elles encara continuen existint actualment. En els seus orígens, aquests casals tenien una funció social molt important entre els catalans que acabaven d'arribar a Amèrica mentre que, en l'actualitat, desenvolupen principalment una tasca de difusió de la cultura catalana. De la confluència d'aquests grups catalanistes amb els artistes que deixaven Catalunya per anar a Amèrica i que venien, en major o menor mesura, influenciats pel corrent renaixentista, hi trobem l'aparició de les agrupacions corals i orfeons, que cantaven i difonien la música catalana a Amèrica. Un cas notori és l'Orfeó Català de Mèxic, ja centenari, que va tenir entre els seus membres fundadors en Luis G. Jordà.

11.2. L'Orfeó Català de Mèxic

L'Orfeó Català de Mèxic és una de les moltes entitats defensors de la identitat catalana a l'Amèrica Llatina i, juntament amb el Casal Català de Buenos Aires fundat el 1886, una de les més antigues. El segle XIX va portar molts catalans a cercar fortuna més enllà de l'Atlàntic^{1,2} i això va propiciar l'aparició de nombroses associacions i cercles culturals que permetien a aquests immigrants mantenir els seus costums i tradicions, tot i la gran distància que els separava de la seva pàtria. Així trobem entitats catalanistes a Buenos Aires, Rosario, Montevideo, Santiago de Cuba, Caracas, Santiago de Xile, etc., la majoria fundades a finals del segle XIX o principis

1. Hèctor Oliva, *Passatges a Amèrica: La vida desmesurada de cinc catalans a ultramar*, RBA Libros, Barcelona, 2007.

2. Víctor Hurtado i Francesc Roca, *Atlas de la Presència Catalana al món (998-2008)*, Ed. Encyclopædia Catalana, Barcelona, 2009.



Figura 11.1: L'Orfeó Català de Mèxic, el 1907, portant tots barretina i exhibint el penó on es veu el fènix i les quatre barres. Entre els membres es pot veure en Guillem Ferrer, amb una partitura a la mà i la batuta i, molt possiblement, hi estigué en Jordà entre la resta d'homes.

del XX. Aquestes entitats també es van encarregar de donar suport a aquells catalans nouvinguts o a aquells que s'havien exiliat (normalment, durant la Guerra Civil) i, en molts casos, van ser el bressol d'idees polítiques a l'exili. En particular, Mèxic, ha tingut sempre una estreta relació amb Catalunya, acollint moltíssims intel·lectuals perseguits pel franquisme com, per exemple, Pere Calders, Josep Carner o, als anys setanta, Joan Manuel Serrat, cosa que ha fet mereixedor al seu poble de la màxima distinció que pot atorgar Catalunya: la Medalla d'Or de la Generalitat, que va ser concedida al poble mexicà l'any 2009. Cal destacar que moltes d'aquestes entitats han rebut condecoracions per la seva llarga tradició catalanista, com per exemple la Creu de Sant Jordi que la Generalitat de Catalunya va atorgar a l'Orfeó Català de Mèxic l'any 1986.

11.2.1 Els inicis

El 18 d'abril de 1906 es va produir un dels terratrèmols més destruïtius a San Francisco, Califòrnia, amb una intensitat de prop de 8 graus a l'escala de Richter. Aquest sisme va assolar la majoria d'edificis de la ciutat

i ben aviat hi va haver una forta demanda de manobres i paletes per a les obres de reconstrucció. Molts catalans, cridats per la possibilitat de fer fortuna a terres americanes, van embarcar-se cap a San Francisco per col·laborar en aquestes tasques³ i, al cap d'un temps, alguns van iniciar el viatge de retorn a Catalunya a través de Mèxic, per a embarcar-se a Veracruz.

Simultàniament, trobem a la Ciutat de Mèxic el *Quintet Jordà-Rocabruna* format per cinc catalans d'un patriotisme notable on cal destacar dos personatges: en Guillem Ferrer Clavé i en Luis G. Jordà. En Ferrer, el violoncel·lista del quintet, era nét d'Anselm Clavé, el fundador i director d'una sèrie de cors a Catalunya a mitjan segle XIX, que tenien com a objectiu apropar la música a les classes treballadores per elevar-ne el seu nivell cultural. Amb l'Anselm Clavé el cant coral esdevingué una activitat pròpia de les classes obreres: la seva via d'escapament a una dura vida de treball i sacrifici. Anys més tard, el 1891, l'admiració d'en Lluís Millet per Clavé, juntament amb la necessitat estètica i cultural de crear un estil musical propi a Catalunya, van fomentar la creació de l'*Orfeó Català* a Barcelona. Val a dir que ambdues societats, l'*Orfeó* i els cors de Clavé, van fomentar el sentiment de catalanitat i són encara, avui dia, símbols indisputables del patrimoni musical català. L'experiència familiar de Ferrer segurament el va animar a reproduir els esforços del seu avi en la creació de societats corals a Mèxic.

Per altra banda, tenim en Luis G. Jordà, que acabava de tornar, el setembre de 1906, d'un viatge a Catalunya, on havia estat enviat personalment pel president de Mèxic, en Porfirio Díaz, a través de la *Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes* que dirigia el ministre Justo Sierra, per a estudiar els cors populars que havia creat l'Anselm Clavé⁴. Després d'uns quants mesos en Jordà havia estudiat el procés de formació d'aquests grups, els beneficis socials que se'n derivaven i, el més important, tenia la motivació per reproduir aquestes formacions a Mèxic⁵. Cal esmentar també que en Luis G. Jordà va ser condeixable d'en Lluís Millet a l'*Escolania de la Basílica de la Mercè* a Barcelona, en el seu període d'estudis de joventut. Aquesta amistat va perdurar malgrat la distància que els separava, com queda palès en una partitura⁶ que en Jordà va dedicar del seu puny i lletra a Millet. És plausible que en Millet també animés a en Jordà en la creació d'una rèplica de l'*Orfeó Català* a Mèxic.

-
3. Soler Vidal, Josep, *Catalans als inicis de San Francisco de Califòrnia*, Ed. Rafael Dalmau, Barcelona, 1989.
 4. Luis G. Jordà, *Informe*, Archivo General de la Nación, Caixa 125/66, Expedient 55, Ciutat de Mèxic, 1906.
 5. Per a més informació sobre aquest episodi, consulteu el capítol 8.
 6. Es tracta d'un exemplar de l'*Himno de la Segunda Reserva* del 1902 que es conserva a la Biblioteca Nacional de Catalunya.



Figura 11.2: L'Orfeó Català de Mèxic, circa 1907.

Finalment, es veu que, durant el mes de setembre de 1906, conflueixen els dos factors necessaris a Mèxic per a crear una formació coral a l'estil de les de Clavé: una massa obrera, nostàlgica de la seva terra enyورada (els manobres i paletes provinents de San Francisco camí de Catalunya) i un grup d'intel·lectuals amb els coneixements i la voluntat per a educar aquestes veus i per a donar-els-hi una entitat coral (en Jordà i en Ferrer, entre altres). Tot i que la primera assemblea de l'Orfeó Català de Mèxic es va celebrar el 15 de setembre de 1906, els catalans residents a Mèxic ja feia temps que tenien la idea de crear una societat que agrupés aquest col·lectiu. El 1905 es va crear el *Cercle Català*, integrat pels músics del *Quintet Jordà-Rocabruna* i un petit nombre de comerciants, mestres d'obres i empleats d'origen català, que es reunien en un local a la cantonada dels carrers Bolívar i Uruguai, al centre de la Ciutat de Mèxic⁷. Malauradament, aquesta agrupació va tenir una vida effímera i es va dissoldre a raó d'una sèrie de tensions internes de caire polític. Tot i així, a principis del 1906, els músics del quintet, juntament amb alguns catalans, es reunia per fer música i cantar en un recambró damunt de la pastisseria *La Mallorquina*, davant del *Casino Español*. La idea de la creació de l'Orfeó Català de Mèxic es va gestar durant aquestes reunions musicals. Casualment, en Jordà va ser

7. Miquel Martí, *L'Orfeó Català de Mèxic (1906-1986)*, Ed. Curial, Barcelona, 1989, p.12.

enviat a Catalunya a fer la recerca sobre la creació dels cors de Clavé en un moment propici; no se sabrà mai si la idea d'un orfeó català va impulsar-lo a proposar la seva visita a Catalunya o si, de resultes d'aquest viatge, va trobar la motivació definitiva per a la seva creació. Finalment, l'Orfeó Català es va constituir el 15 de setembre de 1906, amb l'Enric Botey a la presidència i amb en Guillem Ferrer a la direcció del cor. Curiosament, no s'ha trobat cap vinculació específica d'en Jordà en el consell directiu d'aquesta entitat.

Tot sembla indicar que l'Orfeó Català va ser el primer orfeó existent a Mèxic, cosa que constitueix una dada important per a la història de la música d'aquest país, que posseïa una gran riquesa folklòrica, però cap tradició de música coral. Després de la creació de l'Orfeó Català el van seguir l'Orfeó Basc i, com a resultat de la recerca d'en Jordà a Catalunya, el ministeri d'Educació mexicà va crear l'Orfeó Popular, d'orientació mexicana en el seu repertori. Les relacions entre les tres entitats eren molt cordials i sovint actuaven conjuntament acabant els seus concerts amb crits de "Visca Catalunya! Gora Euskadi! Viva México!"⁸.

La presentació en societat de l'Orfeó Català de Mèxic va tenir lloc durant un sopar al Casino Español on s'havia anunciat la presència del president Porfirio Díaz, que finalment no va poder assistir-hi, però on van comparèixer el vicepresident, en Ramon Corral, el ministre Justo Sierra i el sotssecretari d'Estat, en Luis G. Urbina, un dels poetes més il·lustres de Mèxic a principi del segle XX. En un moment determinat de l'àpat, el president de l'Orfeó, l'Enric Botey, es va adreçar a la il·lustre concorrència tot dient: "*Señor vicepresidente de la República, ilustres señoras y señores, les presento al Orfeó Català de México*"⁹. Tot seguit, van aparèixer els cantaires de l'Orfeó, abillats amb barretines, que van obtenir molts aplaudiments després de la seva interpretació. No sorprendrà al lector saber que els accompanyava el *Quintet Jordà-Rocabruna*.

Com ja s'ha comentat, l'Orfeó Català de Mèxic tenia per costum cantar amb la barretina vermella posada, símbol representatiu del nostre país, com queda representat a la fotografia de la figura 11.2. Un altre símbol de la catalanitat d'aquesta agrupació és el penó que sempre presidia les seves actuacions, on hi ha representades les quatre barres i l'au fènix al darrere. Aquesta al·legoria al fènix és un element molt característic de la Renaixença catalana que representa el ressorgiment de l'esperit catalanista i de la identitat nacional.

8. Miquel Martí, *Op. Cit.*, p.14.

9. Miquel Martí, *Op. Cit.*, p.15.

La relació entre en Jordà i l'Orfeó Català de Mèxic no es va limitar a fer d'acompanyant amb el *Quintet Jordà-Rocabruna* en moltes de les seves intervencions corals sinó que, sovint, en Jordà va escriure obres i arranaments per a aquesta formació. En particular, cal destacar una missa que en Jordà va compondre expressament per a l'Orfeó per a la festivitat de Sant Jordi de l'any 1909 i que es va estrenar a l'església de Sant Hipòlit¹⁰, on en Jordà era organista titular.

La fama d'aquesta formació i de la seva noble empresa per a defensar l'esperit catalanista a ultramar no va passar desapercebuda a Catalunya. La *Revista Musical Catalana*, la publicació musical de més prestigi a principis del segle XX a Catalunya, va arribar a fer fins a dues ressenyes sobre els èxits de l'Orfeó Català de Mèxic esmentant ser “la primera entitat coral de la república” i la que “canta amb més justesa, afinació i matís”¹¹. També va destacar el ferm guiatge d'en Guillem Ferrer com a director de la massa coral i els nombrosos premis que va arribar a aconseguir.

11.2.2. La història fins avui

L'activitat cultural de l'Orfeó Català de Mèxic no es va restringir únicament a l'àmbit coral sinó que organitzaven altres esdeveniments com vellades literàries, conferències, excursions o representacions teatrals, actes sempre dins d'una òrbita catalanista. A més, va editar algunes de les primeres revistes en català a Mèxic, *Catalònia i Catalunya a Mèxic*, l'any 1912, i va promoure l'adveniment d'altres institucions catalanistes com el Grup Excursionista o l'Agrupació Catalana d'Art Dramàtic. Fins i tot, va arribar a crear una mútua, la *Secció d'Auxilis de l'Orfeó Català*, l'any 1919, que comptava amb el suport econòmic d'Artur Mundet¹² i d'Esmerralda Cervantes¹³.

Amb l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, 22.000 refugiats espanyols van ser acollits a Mèxic, país que mai va acceptar l'accés al poder per la força del general Franco, cosa que va comportar la desaparició de la representació diplomàtica mexicana a Espanya des del 1939 fins al 1976. Durant

10. *El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 29-V-1910.

11. *Revista Musical Catalana*, Barcelona, 11-10-1910.

12. Artur Mundet (1879-1965) va ser un empresari català, nascut a Sant Antoni de Calonge, que va fer fortuna amb el mercat del suro i que es va instal·lar a la Ciutat de Mèxic l'any 1902. Allà va triomfar amb la creació del Sidral Mundet, una beguda gasosa molt popular encara avui dia, competència directa de Coca-Cola o Pepsi. El tarannà filantròpic de Mundet va fer que, de tornada a Catalunya, invertís bona part de la seva fortuna en la creació a Barcelona de les Llars Mundet per als desemparats. Per a més informació, consulteu Hèctor Oliva, *Passatges a Amèrica: La vida desmesurada de cinc catalans a ultramar*, RBA Libros, Barcelona, 2007, pp.69-74.

13. Com ja s'ha comentat al capítol 6, Esmerralda Cervantes, pseudònim de Clotilde Cerdà, filla de l'enginyer Ildefons Cerdà, va ser una de les arpistes més conegudes de principis del segle XX.

tot aquest temps, Mèxic va ser un dels pocs països que va reconèixer la República d'Espanya com a únic govern legítim i que va allotjar la seva ambaixada, on s'hi van arribar a celebrar nombroses sessions de la Generalitat a l'exili, com la que, el 1954, va escollir a Josep Tarradellas com a president¹⁴. Aquesta arribada massiva de persones, moltes d'elles catalanes, va representar un estímul important per a l'Orfeó Català de Mèxic. Es va augmentar molt notablement la producció de revistes en català i es van fer nombroses col-laboracions amb intel·lectuals exiliats, que van permetre la creació de varíes organitzacions catalanistes i reivindicatives. També s'hi va reinstaurar el costum de celebrar els Jocs Florals de forma periòdica. Potser, una de les activitats més emotives va ser la rebuda amb la que l'Orfeó Català de Mèxic va obsequiar en Pau Casals, tot un símbol de la resistència contra Franco, quan aquest músic va anar a Mèxic, l'any 1960, per a estrenar a Acapulco una de les seves obres més importants, l'oratori *El Pessebre*.

L'entitat va anar guanyant prestigi a Catalunya per la seva acció solidària i per la seva fervorosa apologia dels ideals catalanistes i de la cultura catalana en general. Moltes personalitats de renom de la cultura i la política van visitar l'Orfeó Català de Mèxic durant els anys seixanta i setanta com, per exemple, Montserrat Caballé o Raimon. Finalment, el 1976, després d'un any de la mort del general Franco, es va desfermar una intensa activitat a l'Orfeó que va estrènyer la seva relació amb Catalunya, un cop recuperades les relacions polítiques i els instruments diplomàtics entre ambdós països. Des d'aleshores, l'Orfeó Català de Mèxic continua sent el punt de referència de la comunitat catalana a Mèxic, el vincle cultural entre una mateixa comunitat dividida per l'Atlàntic i l'únic lloc a la Ciutat de Mèxic on es pot degustar una autèntica escudella catalana, al restaurant de l'entitat.

11.3. La comunitat catalana a Mèxic

L'Orfeó Català de Mèxic va ser una expressió cultural i reivindicativa de la identitat catalana a Mèxic, però únicament representava una fracció dels catalans que realment hi havia. De fet, la comunitat catalana a Mèxic era força nombrosa i, en particular a la Ciutat de Mèxic, era bastant nodrida. Tot i així, a altres ciutats de la república també hi havia grups de catalans, potser més reduïts, com era el cas de Puebla¹⁵ o Veracruz. Aquest

14. Joan Villarroya, *Desterrats. L'exili català de 1939*, Ed. Base, Barcelona, 2002.

15. A la ciutat de Puebla, cal esmentar el cas d'un català d'excepció, en Narcís Bassols, també músic, que va ser l'iniciador d'una missaga de polítics de força renom a Mèxic. Per a més informació, consulteu



Figura 11.3: La colònia catalana a la Ciutat de Mèxic celebrant el dia de Sant Jordi de l'any 1909. En Lluís G. Jordà està a la filera superior a l'esquerra, vestit de blanc i, davant seu, mig amagat, el seu fill Lluís Maria. L'Antònia Casabosch segurament està a la filera de les dones, però no s'ha pogut identificar. (*El Arte Musical*, Ciutat de Mèxic, V-1909)



Figura 11.4: La comunitat catalana de la Ciutat de Mèxic ballant una sardana per primer cop en aquesta ciutat, el 1909. (*El Imparcial*, Ciutat de Mèxic, 29-V-1909)

grup de catalans a la Ciutat de Mèxic exercien diverses professions, des de les més humils fins a alts càrrecs com, per exemple, l'Antoni Cuyàs, el director del diari *El Informal*, en Joan Bassegoda, el pastisser més famós de la ciutat, o l'ambaixador d'Espanya a Mèxic, el marquès de Prats de Nantouillet. Moltes vegades, els negocis que aquests immigrants obrien portaven noms que feien referència a topònims o cognoms catalans, com a símbol distintiu, i així trobem la casa d'embotits *Sabadell*, el *Sidral Mundet* o la fonda *Simó*. De totes maneres, la presència catalana a Mèxic no és exclusiva de finals del segle XIX i principis del XX ja que, com s'ha comentat anteriorment, l'himne mexicà també és fruit d'un català, en Jaume Nunó, i la catedral metropolitana de Mèxic, una construcció neoclàssica esplèndida, és obra d'en Manuel Tolsà¹⁶.

Aquesta comunitat catalana tenia el costum de reunir-se sovint i, especialment, quan hi havia un bateig o un casament, celebraven festes seguint els patrons i usos catalans. Aquest és el cas del bateig d'Ireseta Casabosch, filla de Francesc Casabosch, germà de l'Antònia Casabosch (que en va ser la padrina), celebrat el juny de 1903. Aquests esdeveniments tenien una funció d'affirmació de la comunitat catalana i permetien apaivagar la nostàlgia col·lectiva per Catalunya, com ho denoten les paraules d'un cronista de l'època: “*Lo lloch hont va celebrarse lo banquet fou guarnit ab banderas catalanas, produhint un efecte sincer als que verament anyoran Catalunya, veures volejar tranquilament en paissos tan llunyans nostras memorables barras vermellencas*”¹⁷. Tant era el convenciment d'aquests catalans que, fins i tot, la premsa barcelonina se'n feia ressò!

La festa per excel·lència de Catalunya, la del nostre patró Sant Jordi, comportava una gran celebració per a la comunitat catalana de la Ciutat de Mèxic. Aquesta festivitat solia començar amb una missa al matí on hi participava l'Orfeó Català de Mèxic sovint acompanyat pel *Quintet Jordà-Rocabruna* o, quan el volum de músics ho permetia, per una orquestra¹⁸. Entre el repertori que s'interpretava, a part de cançons catalanes, hi havia una obra d'obligada execució que era la Missa de Sant Jordi, que en Jordà havia compost per a aquesta festivitat. Aquesta missa se celebrava sempre a

Montserrat Galí, *Les memòries de Narcís Bassols Soriano, un figuerenc romàntic a Mèxic*, Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos, Vol.31, 1998, pp.425–444.

16. Manuel Tolsà (1757–1816) va ser un arquitecte i escultor valencià, format a València i Barcelona, que va arribar a Mèxic el 1791 i va prendre part en el disseny i construcció d'alguns dels edificis més rellevants del període neoclàssic a tot Mèxic.
17. *La Renaixensa*, Barcelona, 19-VIII-1903.
18. *El Heraldo*, Ciutat de Mèxic, 16-V-1909.

l'església de Sant Hipòlit que s'havia acabat convertint en l'església dels catalans de la Ciutat de Mèxic, administrada pels pares claretians¹⁹ i, com a deferència a aquesta comunitat, el sermó era fet en català pel rector titular, el pare Jacint Crehuét. La festa de Sant Jordi continuava amb un àpat popular al *Tívoli del Eliseo*, uns recintes on se celebraven actes a l'aire lliure i que s'adornaven per a l'ocasió. D'aquell acte del 1909 s'ha conservat la fotografia de la figura 11.3, on es poden veure alguns dels membres de la comunitat catalana de la Ciutat de Mèxic. Va ser durant aquesta festivitat que es va ballar la primera sardana en aquest país, cosa que “*ha despertado gran interés entre el público y muy especialmente entre los inteligentes en música, pues la instrumentación y el ritmo típico son completamente distintos de toda música española que se conoce en esta República*”²⁰. L'interès va ser tant, que fins i tot la premsa va reproduir una fotografia d'aquest moment, com ho mostra la figura 11.4.

Tot i ser la comunitat catalana un grup heterogeni ben diferenciat, mantenien excel·lents relacions amb els altres grups d'immigrants provinents d'Espanya, sent així molts membres de la comunitat catalana socis del *Casino Español*. S'ha de tenir en compte que totes aquestes persones eren immigrants, nostàlgics de la seva terra, i que les diferències entre catalans i castellans en la distància no eren tan punyents com avui dia o, almenys, estaven més diluïdes. No sorprèn veure com al setembre de 1903 es va celebrar una festa espanyola on, durant una missa que es va oficiar, la part musical estava a càrrec d'un grup d'espanyols on hi havia en Jordà i en Rocabruna²¹. Potser el que sobta més és el repertori que es va interpretar que incloïa obres castellanes, com l'*Himno a Covadonga* de Rivera, i la *Salve Montserratina* de Jordà: un exemple indisputable de la bona sintonia existent entre les diverses comunitats provinents de la península a Mèxic.

Durant el temps que en Luis G. Jordà va viure a Mèxic va formar part activa d'aquesta comunitat i va participar amb la seva música en tots els esdeveniments que s'organitzaven. Un exemple de la catalanitat d'en Jordà i del *Quintet Jordà-Rocabruna* es troba en una fotografia on aquesta formació es va fer retratar per a un diari mexicà amb la bandera catalana com a teló. Fins i tot, un cop tornat a Catalunya, és possible que mantingués alguns dels seus amics dins d'aquesta comunitat ja que, en el seu breu viatge a Mèxic, el 1931, va ser rebut amb honors per l'*Orfeó Català* de Mèxic.

19. Per a més informació sobre aquesta església, consulteu el capítol 4.

20. *Ibidem*.



Figura 11.5: El *Quintet Jordà-Rocabruna* amb la bandera catalana com a teló de fons.
D'esquerra a dreta: Mas, Rocabruna, Ferrer, Jordà i Torelló.
(Covadonga, Ciutat de Mèxic, 8-IX-1908)

11.4. La comunitat catalana a Nova York

En Luis G. Jordà va estar de passada per Nova York l'any 1906, de camí cap a Europa i, en concret, cap a Catalunya, enviat pel govern mexicà per a estudiar la formació de cors. També s'ha especulat sobre la possibilitat que la família Jordà-Casabosch s'instal·lés a Nova York o a algun indret de la cosa est dels Estats Units en la seva fugida de Mèxic, durant la revolució. Sobre aquest segon viatge solament es poden fer conjectures ja que no s'ha conservat cap registre escrit però, afortunadament, del primer se n'ha conservat algun document.

Nova York ha estat una ciutat que ha destacat per la seva gran quantitat d'immigrants i, possiblement, per l'alta varietat de nacionalitats i orígens d'aquests. No ens sobta saber que des de mitjan segle XIX, Nova York hagi tingut una comunitat catalana amb una personalitat pròpia, com definia un diari catalanista de l'època: “*Los catalans que viuen a Nova York són quatre gats al costat de les colònies irlandesa, alemanya, austriaca, holandesa, francesa, italiana, grega, suïssa, russa, etc.; però són quatre gats que no es deixen passar la cua per la cara en matèria de representació i valor individual*”²². Moltes i variades són les contribucions dels catalans a la ciutat dels gratacels²³, però una de les més catalanistes va ser la publicació del periòdic *La Llumanera de Nova York*, dirigit per Artur Cuyàs²⁴, que va ser un símbol de la Renaixença als Estats Units²⁵.

Un exemple de la voluntat catalanista i universal d'aquesta publicació es veu a la portada del primer número on l'Oncle Sam, encarnació de tots els nord-americans, després de fullejar la revista exclama “*quin dimoni de llengua és aqueixa*”. El senyor Ambròs, un pagès català, li prega que parli amb respecte del català perquè és una llengua universal, com ho prova el fet que a Espanya encara no hi hagi cap diari en anglès mentre que a Nova York ja es publiqui *La Llumanera* en català.

En Luis G. Jordà, en el seu viatge cap a Europa, fa una escala a Nova York on hi arriba el 4 de maig de 1906. Allà va ser rebut per la comunitat catalana de la ciutat amb tots els honors. Durant aquesta visita, la comunitat catalana a Nova York va obsequiar en Jordà amb la pin-

21. *El País*, Ciutat de Mèxic, 9-IX-1903.

22. *La Llumanera de Nova York*, Nova York, Núm. 1, XI-1874.

23. Un excel·lent recull d'aquestes contribucions les podreu trobar a Carles Capdevila, *Nova York a la catalana*, Ed. La Campana, Barcelona, 1997.

24. Artur Cuyàs era el germà d'Antoni Cuyàs, del que s'ha parlat al capítol 5, amic d'en Luis G. Jordà.

25. De fet, aquesta revista rebia nombroses i freqüents col·laboracions d'escriptors catalans representants de la Renaixença com, per exemple, en Seraffí Pitarra.

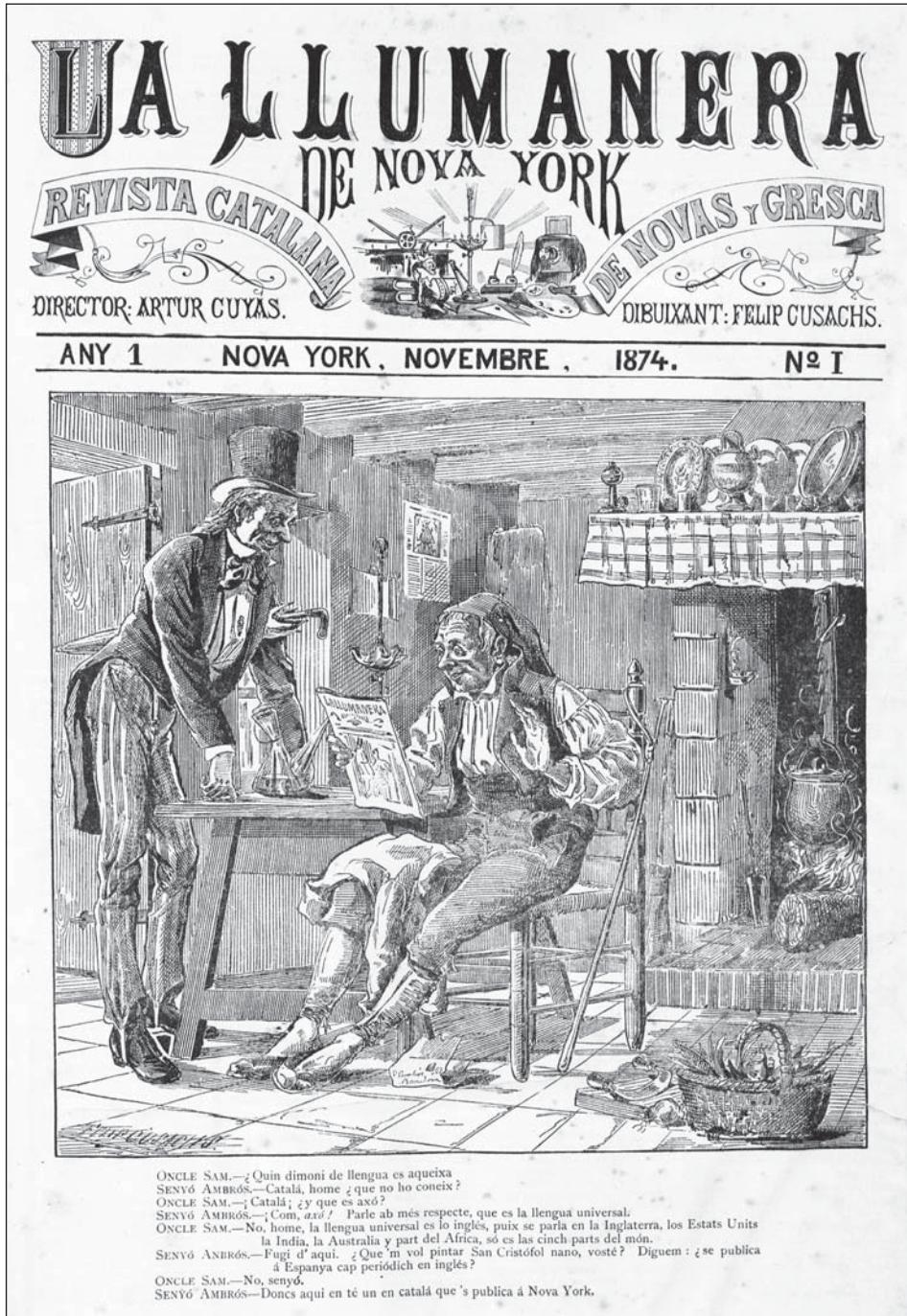


Figura 11.6: Portada del primer número de *La Llumanera* de Nova York el 1874.

tura²⁶ de la figura 11.7, on s'exalta la seva qualitat com a músic i la seva contribució a la glòria de Catalunya. La bellesa i el simbolisme del quadre són evidents: l'escut de Catalunya coronat per un fènix bicèfal sota l'Estàtua de la Llibertat embolcallats per un torrent de flors, en altres paraules, la comunió de Catalunya i Nova York.

D'entre els personatges que signen aquest quadre i que constituïen la comunitat catalana de Nova York, destaca un jove Manuel Serra i Moret, estudiant d'economia i sociologia, que es convertiria, pocs anys més tard, en president del Parlament de Catalunya. En Serra i Moret, nascut a Vic el 1884, havia format part de la colònia catalana a Mèxic, havia actuat com a corresponsal d'alguns diaris catalans en aquest país i s'havia encarregat d'informar sobre els èxits d'en Jordà^{27,28}. És possible que aquests dos personatges s'haguessin conegit a Vic, durant l'època en que en Jordà va ser director del conservatori i que s'haguessin tornat a trobar a Mèxic i Nova York.

11.5. Jordà, la Guerra Civil i el Franquisme

Després d'alguns anys instal·lats a Barcelona, s'inicia la Guerra Civil Espanyola que hauria d'acabar amb la repressió de qualsevol reivindicació catalanista durant més de quaranta anys. Per a en Luis G. Jordà, un personatge que havia viscut l'esplendor de la Renaixença, aquest període va ser molt dur. Se sap que es va mantenir al marge de la política i que va decidir sofrir en silenci el règim franquista que li va tocar viure, fins a la seva mort el 1951. Tot i així, hi ha algun episodi que denota la seva disconformitat amb el règim i el seu suport a alguns persones que corrien perill per les seves idees.

Quan la Guerra Civil s'apropava al seu final, al 1939, i les tropes nacionals estaven pròximes a arribar a Barcelona, la família Jordà temia per la seva seguretat. En aquells moments, vivien a l'habitatge de les Rambles, a tocar de la *Casa Beethoven*: en Luis G. Jordà, la seva dona, el seu fill, la seva nora i dues germanes d'aquesta. Gràcies als contactes d'en Jordà i al fet de tenir tres personnes de nacionalitat mexicana a casa, van aconseguir un document oficial per part del Consolat de Mèxic a Barcelona que van

26. Aquest quadre de dimensions reduïdes, la mida d'un foli, es va trobar entre els efectes personals que en Luis G. Jordà tenia i que la seva nora, l'Elisa Concha, va conservar quan va tornar a Mèxic, el 1980.

27. *La Renaixensa*, Barcelona, 2-II-1903.

28. *Ausetania*, Vic, V-1905



Figura 11.7: Cartell-ofrena que la comunitat catalana a Nova York va fer a en Luis G. Jordà al seu pas per aquesta ciutat de camí cap a Catalunya, el maig del 1906.
(Fons de la família Concha, Puebla)

fixar a la porta de l'habitatge i que els garantia immunitat diplomàtica ja que es considerava aquell pis com a territori mexicà. D'aquesta manera, la família Jordà es va lluirar de molts escorcolls dels milicians, cosa que va permetre que alguns amics de la família a Vic, dos sacerdots i dos militars, poguessin amagar-se i evitar ésser afusellats²⁹. Un altre episodi el relata la vídua d'en Bonaventura Selva, que va ser un bon amic d'en Jordà i que li va dedicar una emotiva biografia³⁰. Aquest intel·lectual també va tenir algun problema durant el franquisme i, en més d'una ocasió, va haver d'amagar-se durant setmanes en un altell de la *Casa Beethoven*.

11.5.1. Una obra d'excepció: Els Segadors de Jordà

Segons explica en Bonaventura Selva³¹, en Jordà va compondre, a les darreries de la seva vida, unes variacions sobre un himne guerrer català. Aquesta obra es considerava perduda fins que, recentment, es va trobar un manuscrit complet al fons del magatzem de la *Casa Beethoven*, amagat entre altres partitures, que portava la firma d'en Jordà i el següent títol: *Els Segadors - Dotze variacions*. No hi ha dubte que aquesta obra, que en Selva denominava eufemísticament com un himne guerrer català per tal d'evitar la censura franquista de l'època, feia referència a l'himne nacional de Catalunya.

Potser el més impactant d'aquesta obra és la data de la seva composició, l'octubre de 1936, en plena Guerra Civil Espanyola, poc després que les tropes nacionals derrotessin a les republicanes en el simbòlic setge a l'Alcàsser de Toledo. De ben segur que en Jordà veia com aquella guerra arribaria a perjudicar la pau de Catalunya. Molts intel·lectuals catalans van demostrar el rebuig a les idees hegemòniques del general Franco exiliants, com va ser el cas del violoncel·lista Pau Casals, que va decidir no tornar a Espanya fins que tornés a ser lliure. En Jordà, ja gran, no va prendre una decisió tan dràstica, potser perquè la *Casa Beethoven* donava treball a tota la seva família o per por a les represàlies. Una opció viable hagués estat tornar a Mèxic, però, possiblement, les cicatrius de la revolució mexicana eren recents i encara se'l podia associar amb l'antic règim porfirista o amb l'oligarquia que controlava el país. O potser, simplement, estava cansat de tant viure a l'estrange. En aquest cas, la composició d'aquestes variacions

29. Paquita Llorens, *Novela de las tías*, manuscrit hològraf, 2008, p.40.

30. Bonaventura Selva, *Vigatans i Vigatanisme*, Barcelona, Biblioteca Selecta, número 369, 1965, pp. 153-154.

31. *Ibidem*.

sobre *Els Segadors* representa una forma privada i íntima de rebuig a aquells ideals totalitaristes que amenaçaven Catalunya.

Les dotze variacions sobre *Els Segadors* per a piano presenta una escriptura harmònicament densa i una riquesa rítmica d'un estil molt diferent a les obres que havia compost a Mèxic. En general, és una música apassionada que traspua, per una banda, l'angoixa del compositor per la situació que li va tocar viure i, per l'altra, l'alt grau de sentiment patriòtic que tenia. L'obra culmina amb un cor de quatre veus i un solista, amb l'acompanyament del piano, on canten una tretzena variació de l'himne nacional de Catalunya, profunda i corprendedora. Val a dir que aquesta última variació va ser composta posteriorment, l'11 de novembre de 1937, a Vic. A dia d'avui, aquesta obra, el seu *cant del cigne*, encara mai s'ha interpretat en públic.

Part IV

Obra

12

Catàleg. Descripció i organització

En Luis G. Jordà va ser un compositor prolífic i la seva música presenta una evolució força inusual: dels cànons de la Renaixença vuitcentista al jazz, passant per la sarsuela mexicana, la música de saló afrancesada i els ritmes afroamericans. No ha estat l'objectiu d'aquest llibre analitzar les composicions d'en Luis G. Jordà, ja que això requeria un estudi musicològic a fons que abastaria un llibre sencer. Aquest catàleg de composicions es presenta com una eina per a futurs investigadors i músics que vulgin estudiar l'obra d'en Jordà.

Una part important d'aquesta recerca ha estat la confecció d'un catàleg sistemàtic de les obres d'en Luis G. Jordà. Algunes d'elles van ser editades, però moltes no van passar de ser un manuscrit la qual cosa ha fet que aquesta tasca de catalogació hagi estat força complexa. Aquest índex de les obres d'en Luis G. Jordà s'ha basat en tot tipus de fonts, primàries i secundàries, per a poder presentar una llista rigorosa de totes aquestes composicions. Malauradament, moltes d'aquestes obres s'han perdut, de moment, i únicament es presenten les dades que se'n coneixen.

La data de composició de moltes de les obres d'en Luis G. Jordà és força inexacta. D'aquesta manera, és difícil establir una cronologia i s'ha optat per fer una catalogació primer per gènere musical ordenat per la data de composició, quan es conexia o una aproximació en el seu defecte.

Hi ha dos tipus d'obres que no han estat incloses dins d'aquest catàleg: les nombroses transcripcions fàcils que va fer de peces conegu-

des de la música clàssica i les transcripcions que va fer per al *Quintet Jorda-Rocabruna* amb l'excepció d'aquelles que presenten algun tipus d'elaboració que va més enllà de la simple adaptació de melodies.

Fonts documentals – Abreviaccions

Anglaterra

| | |
|----|-----------------|
| BL | British Library |
|----|-----------------|

Espanya

| | |
|-------|---|
| AMV | Arxiu Municipal de Vic |
| AMPLL | Arxiu Municipal de Prats de Lluçanès |
| BNC | Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona |
| BC | Fons personal de Cristian Canton, Barcelona |
| ACB | Arxiu de la Casa Beethoven, Barcelona |
| ADB | Arxiu de la Diputació de Barcelona |

Mèxic

| | |
|-------|--|
| AGN | Archivo General de la Nación, Ciutat de Mèxic |
| ENM | Escuela Nacional de Música, Ciutat de Mèxic |
| BACNA | Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de Cultura, Ciutat de Mèxic |
| BCNM | Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciutat de Mèxic |
| FCL | Fons família Concha Llorens, Puebla |
| AOTCM | Arxiu de l'Orquestra Típica de la Ciutat de Mèxic, Ciutat de Mèxic |
| FJB | Fons personal de Jesús Bernal, Ciutat de Mèxic |

Sarsuela (I)

| | |
|------------------------|--|
| Títol | <i>Los bandolers</i> |
| Llibret | Joaquim Albanell |
| Actes i escenes | Dos actes |
| Estrena | IV-1890 |
| Fonts editades | <i>Litografia R. Carreras</i> (Manresa) va editar la reducció d'aquesta obra per a piano i veus. Existeix una versió hològrafo que inclou les particel·les per a tots els instruments. |
| Localització | AMV (reducció per a piano). AMPLL i BC (versió completa hològrafo). |
| Notes | Aquesta obra es va posar en escena, a Mèxic, el 1898 i es va reposar, a Catalunya, durant els anys 1920–30. Als voltants de l'any 1955, aquesta sarsuela es va tornar a posar en escena amb algunes modificacions i amb el títol alternatiu de <i>Els bandidos de Cantallops</i> . |
| Títol | <i>Arros ab...</i> |
| Llibret | Mariano Callís |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | Circa IV-1891 |
| Notes | Obra perduda |
| Títol | <i>Un metge improvisat</i> |
| Llibret | — |
| Actes i escenes | Tres actes |
| Estrena | 6-VII-1891 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | AMPLL, BC |
| Notes | Aquesta sarsuela es va tornar a representar l'any 1946 a Taradell on hi va assistir en Luis G. Jordà i la seva dona (Ausona, Vic, 9-III-1946). |

| | |
|------------------------|--|
| Títol | <i>Palabra de honor</i> |
| Llibret | Rafael Mendoza i Pedro Escalante Palma |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | 3-VI-1899 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Fonts editades | Otto y Arzoz va editar, com a mínim, dues escenes d'aquesta sarsuela, el schotis i la dansa, en la seva reducció per a cant i piano. |
| Localització | BC, FCL (En ambdues fons, només es conserva el schotis publicat per Otto y Arzoz) |
| Notes | A part de les escenes editades, la resta de la partitura es considera perduda. |
| | |
| Títol | <i>Mariposa</i> |
| Llibret | Aurelio González Carrasco |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | 12-VIII-1899 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Fonts editades | Tot i que cap editorial va publicar aquesta sarsuela, la premsa, (El Correo Español, Ciutat de Mèxic, 17-VIII-1899), va publicar un fragment manuscrit del propi Jordà del duo entre els dos personatges principals en la versió reduïda per a piano i veus. |
| Localització | BC, FCL |
| Notes | A part d'aquest fragment, la resta de la partitura es considera perduda. |
| | |
| Títol | <i>La mancha roja</i> |
| Llibret | Desconegut però descrit com a un autor espanyol |
| Actes i escenes | Un acte amb tres escenes |
| Estrena | 17-IX-1899 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | Aquesta sarsuela va ser composta en col·laboració amb el compositor aragonès Rafael Gascón. Dues de les escenes d'aquesta sarsuela, una zambra o ball mogut i un concertant, van ser obra de Jordà mentre el duo va ser obra de Gascón. Obra perduda. |

| | |
|------------------------|--|
| Títol | <i>Los de abajo</i> |
| Llibret | Rafael Medina |
| Actes i escenes | Un acte amb dues escenes |
| Estrena | 5-XI-1899 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | Obra perduda. |
| Títol | <i>Género Chico</i> |
| Llibret | Luis Frías Fernandez |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | Desconeguda però entre XI-1899 i II-1900 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | Aquesta va ser una obra escrita en col·laboració amb dos o tres compositors més on, probablement, cada un d'ells va escriure una escena. Obra perduda. |
| Títol | <i>El Testamento del Siglo</i> |
| Llibret | Juan Mateos |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | Desconeguda però posterior a XII-1899 |
| Notes | Es desconeix si aquesta obra va arribar mai als escenaris. Obra perduda. |
| Títol | <i>La veta grande</i> |
| Llibret | Rafael Medina |
| Actes i escenes | Un acte amb sis escenes |
| Estrena | 11-VII-1903 al Teatro Arbeu de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | Obra perduda. |
| Títol | <i>Chin Chun Chan</i> |
| Llibret | José F. Elizondo i Rafael Medina |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | 9-IV-1904 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Localització | AGN, BCM, ENM, BACNA, BC |
| Notes | D'aquesta popular sarsuela se'n van editar totes les escenes amb música en la reducció de veus i piano. Els números són: <i>Preludio y Cuarteto de los Payos</i> , <i>Chanteuses y Coro</i> , <i>Coplas de los Polichinelas</i> , <i>Coplas del Charamusquero</i> , <i>Danza (para canto y piano)</i> , <i>El Teléfono sin hilos</i> , <i>Cake-Walk</i> , <i>Final</i> . |

| | |
|------------------------|---|
| Títol | <i>El sueño de un loco</i> |
| Llibret | Juan A. Mateos |
| Actes i escenes | Un acte amb cinc escenes |
| Estrena | 23-VII-1904 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | Obra perduda. |
| Títol | <i>¡Que descansada vida...!</i> |
| Llibret | Rafael Medina i Juan Manuel Gallegos |
| Actes i escenes | Un acte amb sis escenes |
| Estrena | 23-IX-1904 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Fonts editades | Cap editorial va editar aquesta sarsuela però la revista <i>El Arte Musical</i> va incloure la partitura de l'escena titulada <i>Targetas Postales</i> . |
| Localització | BC |
| Notes | A part d'aquest fragment, la resta de la partitura es considera perduda. |
| Títol | <i>El champión</i> |
| Llibret | José F. Elizondo i Rafael Medina |
| Actes i escenes | Un acte i sis escenes |
| Estrena | 27-V-1905 al Teatro Principal |
| Fonts editades | Cap editorial va publicar aquesta sarsuela però la revista <i>El Arte Musical</i> va editar la partitura de l'escena més famosa d'aquest espectacle: el <i>Dúo de los gatos</i> . |
| Localització | BC |
| Notes | A part d'aquest fragment, la resta de la partitura es considera perduda. |
| Títol | <i>Se suspende el estreno</i> |
| Llibret | Rafael Medina i José F. Elizondo |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | 1906 al Teatro María Guerro |
| Notes | Aquesta obra va ser escrita en col·laboració amb Manuel Barrueco. Obra perduda. |

| | |
|------------------------|---|
| Títol | <i>F.I.A.T.</i> |
| Llibret | José F. Elizondo i Rafael Medina |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | 23-XI-1907 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Localització | Fragments: ENM, BACNA, AGN. Partitura completa: BC |
| Notes | D'aquesta obra es van publicar, en reducció per a cant i piano, les següents escenes: <i>Tango del Güiro</i> , <i>Canción Tapatía</i> , <i>Cake-Walk</i> , <i>Likette</i> , <i>Soncecito Zapoteca</i> . |
| Títol | <i>El barón</i> |
| Llibret | Ramón Berdejo |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | 22-VIII-1908 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | Obra perduda |
| Títol | <i>Crudo invierno</i> |
| Llibret | Ignacio Baeza i Luis Andrade |
| Actes i escenes | Un acte |
| Estrena | Circa IV-1910 al Teatro María Guerrero de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | Obra perduda |
| Títol | <i>El pájaro azul</i> |
| Llibret | Julio B. Uranga i el J.L. González |
| Actes i escenes | Un acte amb cinc escenes |
| Estrena | 25-VI-1910 al Teatro Principal de la Ciutat de Mèxic |
| Notes | La música va ser escrita en col·laboració amb Julio B. Uranga. Obra perduda. |
| Títol | <i>El Din-Don</i> |
| Llibret | J. Noguera Caudeló |
| Actes i escenes | Tres actes i sis escenes |
| Estrena | 26-III-1932 al Centre Moral Instructiu de Gracia a Barcelona |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | BC, FCL |

Piano sol (II)

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>Delia, Gavota</i> |
| Data | 1898 |
| Dedicatòria | A mi buen amigo, el Sr. Lic. D. Juan N. Cordero |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> (29) ¹ |
| Localització | ENM, BACNA, BC |
| Notes | La dedicatòria solament apareix a la primera edició d'aquesta obra. |
| | |
| Títol | <i>Esperanza de Amor, Polka</i> |
| Data | IV-1899 |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> (30) |
| Localització | ENM, BACNA, BC |
| Notes | Aquesta partitura va aparèixer per primer cop com a suplement del diari <i>El Mundo Ilustrado</i> , Ciutat de Mèxic, 16-IV-1899. |
| | |
| Títol | <i>Minuto, Paso-Doble Flamenco</i> |
| Data | XII-1899 |
| Dedicatòria | Al célebre Matador de Toros Enrique Vargas (<i>Minuto</i>). |
| Fonts editades | <i>H. Nagel Sucesores</i> (1340) |
| Localització | ENM, BC |
| Notes | Originalment, aquesta peça va ser composta per gran orquestra, però mai es va publicar la partitura completa per a orquestra sinó la reducció per a piano. |
| | |
| Títol | <i>Secretos, Habanera</i> |
| Data | XII-1900 |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> (1383) |
| Localització | BC, FCL |
| Notes | Aquesta partitura va aparèixer a <i>Eco Musical</i> , Ciutat de Mèxic, 1-XII-1900. S'anunciava com “una de las más hermosas danzas escritas hasta hoy”. |

1. El número entre parèntesi indica el registre dins del catàleg d'obres de l'editor.

| | |
|-----------------------|---|
| Títol | <i>Chapultepec, Polka</i> |
| Data | <i>Circa 1900</i> |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien (1388)</i> |
| Localització | BC, FCL |
| Títol | <i>La Macarena, poema español o fantasía flamenca</i> |
| Data | 1900 |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Notes | Obra perduda. Existeix una versió per a conjunt de cambra. |
| Títol | <i>Maria Antonieta, Minuetto</i> |
| Data | V-1901 |
| Dedicatòria | A mi querida esposa Antonieta Casabosch |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien (1392)</i> |
| Localització | BCNM, BC |
| Títol | <i>Gran vals de salón</i> |
| Data | IV-1904 |
| Dedicatòria | <i>Señorita María Cañas de Limantour</i> |
| Fonts editades | <i>H. Nagel Sucesores</i> |
| Localització | BCNM, BC |
| Títol | <i>Blessee d'amour, Valse Lente</i> |
| Data | 1907 |
| Fonts editades | Aquesta partitura va aparèixer a la publicació <i>El Arte</i> , Ciutat de Mèxic, 1907 |
| Localització | BCNM, BC |
| Títol | <i>Primavera, Vals</i> |
| Data | <i>Circa 1906</i> |
| Fonts editades | Còpia manuscrita |
| Localització | BACNA, BC |
| Títol | <i>Bienvenida, Paso-doble flamenco</i> |
| Data | <i>Circa 1905</i> |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Notes | Obra perduda |

Títol *Parisien, schotis*
Data Circa 1905
Fonts editades Wagner y Levien
Notes Obra perduda

Títol *Hispano-Americano, Two-Step*
Data Circa 1906-7
Fonts editades Wagner y Levien
Notes Obra perduda

Títol *Apassionada, mazurka de salón*
Data Circa 1906
Fonts editades Wagner y Levien
Notes Obra perduda

Títol *Elodia, Mazurka*
Data Circa 1908-1909
Dedicatòria A la Srta. Elodia Cusi
Fonts editades Otto y Arzoz (98), Wagner y Levien
Localització BCNM, ENM, BACNA, BC

Títol *Danzas Nocturnas, Tangos Mexicanos*
Data Circa 1909
Dedicatòria A la Srta. Ana María de Teresa
Fonts editades Wagner y Levien
Localització BCNM, ENM, BACNA, BNC, BC

Títol *Margot, Two-Step*
Data 1909
Dedicatòria Sra. Sara G. de Reyes Spindola
Fonts editades Otto y Arzoz (116)
Localització BACNA, BC

Títol *Hermosas Tapatías, Danzas para piano*
Data 1909-1910
Dedicatòria Al Sr. Lic. R. Reyes Spindola
Fonts editades Otto y Arzoz (117)
Localització ENM, BC

| | |
|-----------------------|---|
| Títol | <i>Mazurka de concierto</i> |
| Data | 1909 |
| Dedicatòria | <i>A Carlos Meneses dedicado</i> |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> (117) |
| Localització | ENM, BC |
| Títol | <i>Valse-Improvisación</i> |
| Data | 1909 |
| Fonts editades | Aquesta partitura va aparèixer a la publicació <i>El Arte</i> , Ciutat de Mèxic, 1909 |
| Localització | BCNM, BC |
| Títol | <i>Jota del Centenario</i> |
| Data | <i>Circa</i> 1910 |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Notes | Obra perduda |
| Títol | <i>Colección de danzas para piano</i> |
| Data | <i>Circa</i> 1910 |
| Dedicatòria | Cada dansa va dedicada a una persona diferent. Per ordre: Manuel M. Ponce, Gustavo E. Campa, Carlos del Castillo, Ernesto Elorduy, César del Castillo, Luis Moctezuma, Rafael R. Tello, Oscar J. Braniff. |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> |
| Localització | BNC, BC |
| Notes | Comprèn els números: <i>Sinceridad, Dúo de Amor, Heroica, Berceuse, En Sourdine, Estudio, Mirra, Mirtha.</i> |
| Títol | <i>Oaxaqueñas, Tres Danzas</i> |
| Data | 1910 |
| Fonts editades | <i>Enrique Munguía</i> (78) |
| Localització | ENM, BC |
| Notes | Existeix una versió per a conjunt de cambra |
| Títol | <i>My Love, Vals Boston</i> |
| Data | 1910 |
| Fonts editades | <i>Enrique Munguía</i> (79) |
| Localització | ENM, BC |

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>Anita, vals</i> |
| Data | <i>Circa 1911</i> |
| Fonts editades | Aquesta partitura va aparèixer a la publicació <i>El Mundo Ilustrado</i> , Ciutat de Mèxic, 1911 |
| Localització | ENM, BC |
| Títol | <i>Laughing Blossoms, Graceful Dance</i> |
| Data | 1915 |
| Fonts editades | <i>Theodore Presser</i> |
| Localització | BACNA, BC |
| Títol | <i>Five Mexican Dances</i> |
| Data | 1915 |
| Fonts editades | <i>Theodore Presser</i> |
| Localització | BL |
| Títol | <i>Uncle Sam, Fox-Trot</i> |
| Data | <i>Circa 1916–1930</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Notes | Obra perduda. Tot i que la partitura porti el pseudònim d'en Luis Maria Jordà, tot apunta que l'autor és en Luis G. Jordà. |
| Títol | <i>Always friends, Two-Step</i> |
| Data | <i>Circa 1916–1930</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Notes | Obra perduda. Tot i que la partitura porti el pseudònim d'en Luis Maria Jordà, tot apunta que l'autor és en Luis G. Jordà. |
| Títol | <i>Chewing Gum, Two-Step</i> |
| Data | <i>Circa 1916–1930</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Notes | Obra perduda. Tot i que la partitura porti el pseudònim d'en Luis Maria Jordà, tot apunta que l'autor és en Luis G. Jordà. |

| | |
|----------------------|---|
| Títol | <i>Maryland, Two-Step</i> |
| Data | <i>Circa 1916–1930</i> |
| Fons editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Notes | Obra perduda |
| | |
| Títol | <i>California, Fox-Trot</i> |
| Data | <i>Circa 1916–1930</i> |
| Fons editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Notes | Obra perduda |
| | |
| Títol | <i>New York, Two-Step</i> |
| Data | <i>Circa 1916–1930</i> |
| Fons editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Notes | Obra perduda |
| | |
| Títol | <i>Rêveuse, Valse-Sérénade</i> |
| Data | <i>Circa 1920–1940</i> |
| Dedicatòria | <i>A Mademoiselle Teresa de Cabarrús</i> |
| Fons editades | <i>Casa Beethoven</i> (10) |
| Localització | BC, ACB, FCL |
| | |
| Títol | <i>Max s'amuse, One-Step</i> |
| Data | <i>Circa 1920–1940</i> |
| Dedicatòria | <i>Dedié aux célèbres danseurs Max Besançon et à Mademoiselle Lilly</i> |
| Fons editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Localització | BC, ACB |
| | |
| Títol | <i>Tango Rojo</i> |
| Data | <i>Circa 1920–1940</i> |
| Fons editades | L'editorial <i>Casa Beethoven</i> (20) va publicar una versió per a piano i una versió per a quartet. |
| Localització | BNC, BC, ACB |
| | |
| Títol | <i>Tango Azul</i> |
| Data | <i>Circa 1920–1940</i> |
| Fons editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Localització | ACB, BC |

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>Lavapies, schotis castizo</i> |
| Data | <i>Circa 1910-1920</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> (46) |
| Localització | BNE, BC |
| | |
| Títol | <i>Madrilero, schotis castizo</i> |
| Data | 1929 (obtinguda del registre de la propietat intel·lectual) |
| Dedicatòria | <i>A Martín Lizcano de la Rosa</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> (101) |
| Localització | BNE, BC |
| Notes | També existeix una versió per a quintet |
| | |
| Títol | <i>Carabanchel, schotis castizo</i> |
| Data | <i>Circa 1930</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Localització | BNE, BC |
| Notes | També existeix una versió per a quintet |
| | |
| Títol | <i>El nuevo pericón</i> |
| Data | 1929 |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Localització | BNE, BC |
| | |
| Títol | <i>Alboradas, Colección muy fácil para piano</i> |
| Data | <i>Circa 1930-1950</i> |
| Fonts editades | <i>Boileau</i> (1461) |
| Localització | BNC, BC |
| Notes | Conté els següents números: <i>Vals, Pantomima, Minueto, Gavota, Romanza sin palabras, Marcha-Pasodoble.</i> |
| | |
| Títol | <i>Els Segadors, variacions</i> |
| Data | X-1936 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | ACB, BC |

Veu i piano (III)

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>El Beso, Vals</i> |
| Text | — |
| Data | VII-1896 |
| Notes | Aquesta obra va ser estrenada al <i>Cercle Literari</i> de Vic en una sessió commemorativa de la mort d'en Jaume Balmes de la que se n'ha conservat el programa. Obra perduda. |
| Títol | <i>Prop de mos amors</i> |
| Text | — |
| Data | XI-1896 |
| Notes | Aquesta obra va ser estrenada al <i>Cercle Literari</i> de Vic en una vetllada literària i musical de la que se n'ha conservat el programa. Obra perduda. |
| Títol | <i>Amar y Sufrir</i> |
| Text | Luis G. Urbina |
| Data | III-1905 |
| Dedicatòria | <i>A la distinguida y bondadosa Sra. Susana Pesado de la Llave de Teresa</i> |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Localització | BACNA, BC |
| Títol | <i>Vals del Paje</i> |
| Text | — |
| Data | <i>Circa 1900-1910</i> |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Localització | ENM, BC |
| Notes | Aquesta era la música que en Jordà va compondre per a un anunci (veure capítol 8) |
| Títol | <i>Así te quiero amar!, Danza para canto y piano</i> |
| Text | Rafael Medina |
| Data | IV-1908 |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> |
| Localització | ENM, BC |
| Notes | Aquesta partitura va aparèixer anunciada per primer cop a la publicació periòdica <i>Gaceta Musical</i> , Ciutat de Mèxic, 19-IV-1908. |

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>Fingida..!, Danza para canto y piano</i> |
| Text | José F. Elizondo |
| Data | IV-1908 |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien, Casa Beethoven</i> |
| Localització | BNC, ENM, BACNA, BC |
| Notes | Aquesta partitura va aparèixer anunciada per primer cop a la publicació periòdica <i>Gaceta Musical</i> , Ciutat de Mèxic, 19-IV-1908. |
| Títol | <i>Le dí mi vida, Danza para canto y piano</i> |
| Text | José F. Elizondo |
| Data | IV-1908 |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz, Wagner y Levien</i> |
| Localització | BACNA, BC |
| Títol | <i>¡Hora de Amor!, Danza-Alborada para canto y piano</i> |
| Text | Manuel M. Flores |
| Data | — |
| Dedicatòria | <i>A Berthold Otto</i> |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> |
| Localització | BACNA, BC |
| Títol | <i>Ardientes desvaríos, Danza para canto y piano</i> |
| Text | M. Acuña |
| Data | 1911 |
| Dedicatòria | <i>Homenaje respetuoso a la Sra. A. Ochoa de Miranda</i> |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> |
| Localització | ENM, BC |
| Títol | <i>La virgen de mis sueños, Danza sentimental</i> |
| Text | Manuel M. Flores |
| Data | 1911 |
| Dedicatòria | <i>A Alfonso García Abello</i> |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz</i> |
| Localització | ENM, BC |

| | |
|-----------------------|---|
| Títol | <i>Claveles de Granada</i> |
| Text | Estanislao de Pirene |
| Data | <i>Circa</i> 1930 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | BC |
| Títol | <i>Serranilla, canción española</i> |
| Text | José María de Pemán |
| Data | 1934 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | BC |
| Títol | <i>L'aimador gentil</i> |
| Text | — |
| Data | III-1934 |
| Notes | Obra perduda. Es va interpretar a la ràdio, en directe. |

Música de cambra (IV)

| | |
|-----------------------|---|
| Títol | <i>Ave Maria</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel, harmònium |
| Data | VII-1890 |
| Notes | Aquesta obra va ser estrenada al <i>Cercle Literari</i> de Vic en una sessió literario-musical de la que se n'ha conservat el programa. Obra perduda. |
| Títol | <i>Fantasia brillant sobre motius de l'òpera Carmen de Bizet</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel, contrabaix i harmònium |
| Data | 1-V-1898 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | ACB, BC |

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>La Macarena, poema español o fantasía flamenca</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel, contrabaix i harmònium |
| Data | XII-1900 |
| Fonts editades | Otto y Arzoz va editar la versió per a piano. De la versió per a conjunt de cambra se'n conserva una còpia manuscrita. |
| Localització | BACNA, BC |
| Notes | Aquesta obra està formada per les següents parts: <i>Polacca, Marcha del Torneo, Malagueña</i> . En la primera versió que es va interpretar hi havia un moviment anterior a la <i>Polacca</i> que portava per títol <i>Angelus</i> del que no es conserva cap informació ni còpia. |
| Títol | <i>Tercera Rapsodia sobre Aires Mexicanos</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, contrabaix i harmònium |
| Data | 1-V-1898 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | ENM, BC |
| Títol | <i>Oaxaqueñas, Tres Danzas</i> |
| Instruments | piano, violí, flauta, violoncel i contrabaix |
| Data | 1910 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | BACNA, BC |
| Títol | <i>Blanca, mazurka</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel i harmònium |
| Data | Circa 1913 |
| Notes | Obra perduda. Només es conserva la gravació que el <i>Quintet Jordà-Rocabruna</i> va fer per a la firma Edison. |
| Títol | <i>Margarita, pasdoble</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel, harmónium |
| Data | Circa 1913 |
| Notes | Obra perduda. Només es conserva la gravació que el <i>Quintet Jordà-Rocabruna</i> va fer per a la firma Edison. |

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>Romántica, mazurka</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel i harmònium |
| Data | <i>Circa</i> 1913 |
| Notes | Obra perduda. Només es conserva la gravació que el <i>Quintet Jordà-Rocabruna</i> va fer per a la firma Edison. |
| Títol | <i>Danzas Tapatías</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel i harmònium |
| Data | <i>Circa</i> 1913 |
| Notes | Obra perduda. De la versió per a conjunt, només es conserva la gravació que el <i>Quintet Jordà-Rocabruna</i> va fer per a la firma Edison. Existeix una versió per a piano. |
| Títol | <i>Hispano-Americano, two-step</i> |
| Instruments | Piano, 2 violins, violoncel i harmònium |
| Data | <i>Circa</i> 1906–7 |
| Notes | Obra perduda. De la versió per a conjunt, només es conserva la gravació que el <i>Quintet Jordà-Rocabruna</i> va fer per a la firma Edison. Existeix una versió per a piano. |
| Títol | <i>Madrilero, schotis castizo</i> |
| Instruments | Piano, violí, violoncel, contrabaix i saxòfon |
| Data | 1929 (obtinguda del registre de la propietat intel·lectual) |
| Dedicatòria | <i>A Martín Lizcano de la Rosa</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> (102) |
| Localització | BNC |
| Notes | També existeix una versió per a piano sol (amb acompanyament opcional de violoncel) |
| Títol | <i>Rêveuse, Valse-Sérénade</i> |
| Instruments | 2 violins, violoncel, contrabaix |
| Data | <i>Circa</i> 1920–1940 |
| Dedicatòria | <i>A Mademoiselle Teresa de Cabarrús</i> |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Localització | BC |
| Notes | També existeix una versió per a piano sol |

| | |
|-----------------------|---|
| Títol | <i>Carabanchel, schotis castizo</i> |
| Instruments | Piano, violí, violoncel, flauta, clarinet |
| Data | <i>Circa</i> 1930 |
| Fonts editades | Manuscrit hològraf |
| Localització | BACNA |
| Notes | També existeix una versió per a piano sol |

| | |
|-----------------------|---|
| Títol | <i>Tango Rojo</i> |
| Instruments | Piano, violí, violoncel, flauta, clarinet |
| Data | <i>Circa</i> 1920-40 |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Localització | BC |
| Notes | També existeix una versió per a piano sol |

Cor (V)

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>Himno de la Segunda Reserva</i> |
| Text | Heriberto Barrón |
| Data | XII-1902 |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Localització | BNC, BC |
| Notes | Aquesta obra va ser premiada en un certamen (veure capítol 8). |

| | |
|--------------------|-------------------------------------|
| Títol | <i>Himno</i> |
| Text | Coronel Miguel Carrillo |
| Data | V-1906 |
| Dedicatòria | <i>Al Comité Patriótico Liberal</i> |
| Notes | Obra perduda |

| | |
|-----------------------|--|
| Títol | <i>Canto a la Paz, Coro al unísono</i> |
| Text | Balbino Dávalos |
| Data | IV-1906 |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien</i> |
| Localització | BC, AGN |

| | |
|-----------------------|---|
| Títol | <i>La Casita Blanca, Coro a 2 voces de niñas y niños</i> |
| Text | Gutiérrez Nájera |
| Data | XI-1906 |
| Fonts editades | <i>Wagner y Levien, Theodore Presser</i> |
| Localització | ENM, AGN, BC |
| Títol | <i>Himno al Centenario</i> |
| Text | — |
| Data | 1910 |
| Fonts editades | <i>Otto y Arzoz, Wagner y Levien</i> |
| Localització | BC |
| Títol | <i>Canto a España, Coro escolar al unísono</i> |
| Text | J. Gonzalo R. |
| Data | Circa 1920-1931. La dedicatòria als reis d'Espanya ens fa situar la data de composició d'aquesta obra abans de l'abdicació d'Alfons XIII. |
| Dedicatòria | A SS. MM. (Alfons XIII i Victoria Eugenia de Battenberg). |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> (8) |
| Localització | BNC, BC |
| Títol | <i>Les campanes de Sant Maurici, sardana a chor mixte</i> |
| Text | Probablement, Luis G. Jordà |
| Data | VIII-1927 |
| Dedicatòria | A Pío Raurell |
| Fonts editades | <i>Casa Beethoven</i> |
| Localització | AMPLL, BC |

Orgue (VI)

| | |
|---------------------|---|
| Títol | <i>Fuga para órgano, Op. 15</i> |
| Data | Al final de l'obra hi ha l'anotació “Barcelona, 22-VII-1885” mentre que, a la portada, hi posa el títol i la data 7-VIII-1885. |
| Fonts | Manuscrit hològraf |
| Localització | FJB, BC |
| Notes | Aquesta és l'obra més antiga de Jordà que s'ha conservat. Molt possiblement fos composta durant la seva època com a estudiant a la Basílica de la Mare de Déu de la Mercè, a Barcelona. |
| | |
| Títol | <i>Esbozos organísticos</i> |
| Data | 1900 |
| Localització | FJB, BC |
| Notes | Aquesta obra, de gran extensió, va ser presentada a l'Exposició Universal de París del 1900 i va guanyar una medalla de bronze. Per a més detalls consulteu el capítol 5. |
| | |
| Títol | <i>Trozo para lectura a primera vista</i> |
| Data | 15-V-1912 |
| Localització | FJB, BC |
| Notes | Peça per a ser executada pels alumnes d'orgue en l'examen final de l'any 1912, al Conservatorio Nacional de Música de la Ciutat de Mèxic. |

Obres Religioses (VII)

| | |
|----------------|---|
| Títol | <i>Trisagi Marià</i> |
| Dotació | Cor amb acompañament no especificat |
| Data | <i>Circa</i> V-1890 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 24-V-1890 i a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 24-I-1891. |

| | |
|----------------|---|
| Títol | <i>Ave Maria</i> |
| Dotació | Cor amb acompañament no especificat |
| Data | <i>Circa</i> V-1890 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 24-V-1890. |
| Títol | <i>Missa</i> |
| Dotació | Cor amb acompañament no especificat |
| Data | <i>Circa</i> VII-1890 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 5-VII-1890. |
| Títol | <i>Salve</i> |
| Dotació | Cor amb acompañament no especificat |
| Data | Estrenada el 27-XI-1891 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 27-XI-1891. |
| Títol | <i>Missa de Sant Lluís</i> |
| Dotació | Cor i orquestra |
| Data | <i>Circa</i> V-1892 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 21-V-1892. |
| Títol | <i>Te Deum</i> |
| Dotació | Cor i orquestra |
| Data | Estrenada el 5-V-1894 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 5-V-1894. |
| Títol | <i>Missa</i> |
| Dotació | Cor i orquestra |
| Data | Estrenada el 13-X-1894 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 13-X-1894. |

| | |
|---------------------|--|
| Títol | <i>Rosario pastoril</i> |
| Dotació | Cor amb acompañament no especificat |
| Data | Estrenada el 28-XII-1895 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 28-XII-1895. |
| Títol | <i>Salve Montserratina</i> |
| Dotació | Cor i orquestra |
| Data | <i>Circa</i> 1903 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El País</i> , Ciutat de Mèxic, 9-IX-1903. |
| Títol | <i>El mártir del calvario, Oratori mut</i> |
| Dotació | Orquestra |
| Data | 1904 |
| Notes | Obra perduda. Representació muda en tres actes i vint quadres de la vida i passió de Jesucrist. Se'n fa referència a <i>Enrique de Olavarria y Ferrari, Reseña Histórica del Teatro en México, 1538–1911</i> , Ed. Porrua, segona edició, Mèxic, 1961. |
| Títol | <i>Nueve Misterios para el Mes de María</i> |
| Dotació | Dues veus i orgue |
| Data | <i>Circa</i> 1908 |
| Fonts | <i>Wagner y Levien</i> (1645) |
| Localització | AGN, ENM, BC |
| Títol | <i>Décimo Misterio para el Mes de María</i> |
| Dotació | Dues veus i orgue |
| Data | <i>Circa</i> 1908 |
| Fonts | <i>Wagner y Levien</i> |
| Notes | Obra perduda. Se'n coneix l'existència a través del catàleg d'obres de la casa editorial Wagner y Levien. |
| Títol | <i>De día y de noche, Villancico Pastoril</i> |
| Dotació | Dues veus i orgue |
| Data | <i>Circa</i> 1909 |
| Fonts | <i>Otto y Arzoz</i> (112) |
| Localització | BNC, BC |

| | |
|---------------------|---|
| Títol | <i>Venid Pastorcillos, Villancico Pastoril</i> |
| Dotació | Una veu i orgue |
| Data | <i>Circa</i> 1909 |
| Fonts | <i>Otto y Arzoz</i> (113) |
| Localització | FJB, BC |
| Títol | <i>Seis Letanias</i> |
| Dotació | Dues veus i orgue |
| Data | <i>Circa</i> 1909 |
| Fonts | <i>Otto y Arzoz</i> (115) |
| Localització | AMPLL, BC |
| Títol | <i>Missa de Sant Jordi</i> |
| Dotació | Cor i orquestra |
| Data | 24-IV-1910 |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a <i>El Imparcial</i> , Ciutat de Mèxic, 24-IV-1910. |
| Títol | <i>Cinc Letanias</i> |
| Dotació | Una veu i orgue |
| Data | <i>Circa</i> 1920 |
| Fonts | Manuscrit hològraf |
| Localització | AMPLL, BC |

Obres Simfòniques (VIII)

| | |
|----------------|---|
| Títol | <i>Cantata de la Clausura de l'Exposició Universal de 1888</i> |
| Data | 9-XII-1888 (estrena) |
| Dotació | Cor, orquestra, banda i orgues |
| Notes | Obra perduda. La premsa de l'època esmenta la seva execució però no dóna detalls sobre el compositor. <i>La Vanguardia</i> , Barcelona, 9-XII-1888. |
| Títol | <i>Solfeo coral con acompañamiento de orquesta</i> |
| Data | 16-I-1889 (estrena) |
| Dotació | Cor i orquestra |
| Notes | Obra perduda. Se'n fa referència a la premsa: <i>La Vanguardia</i> , Barcelona, 16-I-1889. |

| | |
|---------------------|---|
| Títol | <i>Cantata Independencia</i> |
| Data | 1912 |
| Fonts | Manuscrit hològraf |
| Localització | FCL |
| Dotació | Gran orquestra, cor i solistes vocals |
| Notes | L'accés a aquesta partitura ha estat vetat durant aquesta recerca per motius relacionats amb els drets d'autor. |

| | |
|---------------------|---|
| Títol | <i>Sinfonia Mexicana “Escenas de antaño”</i> |
| Data | 7-IX-1931 |
| Fonts | Manuscrit hològraf |
| Localització | AOTCM, FCL |
| Dotació | Orquestra |
| Notes | Aquesta obra es va estrenar a Mèxic poc després d'una visita que en Jordà va fer l'any 1930. Va dirigir l'estrena en Josep Rocabruna. |

Banda (IX)

| | |
|--------------|---|
| Títol | <i>Vicense, pasdoble</i> |
| Data | III-1890 |
| Notes | Obra perduda. Citada a <i>La Veu del Montserrat</i> , Vic, 15-III-1890. |

| | |
|--------------|---|
| Títol | <i>Manzanilla, mazurka</i> |
| Data | III-1890 |
| Notes | Obra perduda. Citada a <i>La Veu del Montserrat</i> , Vic, 15-III-1890. |

| | |
|--------------|---|
| Títol | <i>Marxa del Centenari</i> |
| Data | 12-X-1891 |
| Notes | Aquesta marxa commemorava els quatre-cents anys de la descoberta d'Amèrica. Obra perduda citada a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 7-XI-1891. |

| | |
|--------------|--|
| Títol | <i>Marxa</i> |
| Data | 07-V-1892 |
| Notes | Obra perduda citada a <i>El Norte Catalán</i> , Vic, 7-V-1892. |

| | |
|---------------------|--|
| Títol | <i>Arranjament d'una sarsuela desconeguda amb harmonies de jazz</i> |
| Data | Circa 1935 |
| Fonts | Manuscrit hològraf |
| Localització | BC |

12.1. Obres no trobades

Part de la producció jordaniana es pot considerar perduda a dia d'avui. La recerca duta a terme ha explorat exhaustivament totes les fonts disponibles, tant privades com de públic accés, que continguessin alguna referència a en Jordà. Moltes obres s'han recuperat d'arxius descatalogats com, per exemple, les sarsuetes *Los bandolers*, *Un metge improvisat* i *El Din-Don*, entre d'altres. Les obres de les quals avui dia manca la partitura, les podem classificar en tres grups: aquelles obres de les que en coneixem la seva existència i que potser algun dia es trobaran, aquelles que es poden considerar com a perdures irremediablement i aquelles de les que en desconeixem la seva existència.

És curiós veure com en Jordà no va confeccionar un catàleg de les seves obres², com ho havien fet altres músics³. La curiositat radica en que solament va anar recopilant totes les notes de premsa on hi havia alguna referència a la seva persona, així com les partitures d'obres seves en format imprès. Al fons personal d'en Jordà només es conserven algunes partitures autògrafes mentre d'altres partitures manuscrites s'han trobat a varis fons privats. Això fa pensar que en Jordà potser no era molt metòdic a l'hora de conservar les seves pròpies obres o bé el fons que les contenia es va perdre quan la *Casa Beethoven* va ser venuda. Si aquest fons va arribar a existir possiblement contindria els originals de moltes de les obres que solament es coneixen per referències i aquelles que mai van ser publicades, obrint la possibilitat que el catàleg real d'en Jordà fos molt més extens del que es presenta en aquest llibre.

2. Tot i que en la seva joventut va numerar una de les seves obres com la número 15, aquesta pràctica no la va mantenir al llarg dels anys.

3. Un cas clàssic és el de Wolfgang Amadeus Mozart que va mantenir un catàleg sistemàtic de les seves composicions al llarg de la seva vida.

Obres perdudes

Les obres que s'engloben en aquest darrer grup serien les partitures de les nombroses obres religioses que en Jordà va compondre en el seu període com a director del Conservatori de Vic. Una de les moltes atrocitats comeses durant la Guerra Civil Espanyola (1936–39) va ser la que va portar a la foguera molts dels arxius que es guardaven a les principals esglésies de Vic i rodalies. En aquestes cremes, es deurien destruir moltes partitures d'en Jordà. Un futur semblant van seguir aquelles peces estrenades a Barcelona, per exemple a la Basílica de la Mare de Déu de la Mercè o al Centre Catòlic de Sants, que també van ser víctima de les flames.

Obres descatalogades

Dins de les obres descatalogades es contemplen aquelles obres que mai han estat citades a cap font bibliogràfica coneguda, obres espúries (fragments) i obres de les que se'n pot suposar l'existència. De les obres que s'assumeix que van existir, en podem citar, per exemple, les obres per a orgue prèvies a la *Fuga Op. 15* o les dues rapsòdies mexicanes prèvies a la tercera. També s'ha de suposar que en el seu període com a director de la Banda Municipal de Vic, va compondre assíduament per a aquesta formació.

Índex general

| | |
|---|----|
| Salutació , Ramon Isern i Serrabasa | 9 |
| Pròleg , Jordi Vilamala Salvans | 11 |
| Presentació , Cristian Canton Ferrer | 15 |
| 1. Introducció | |
| Per què és un desconegut? | 23 |
| Una troballa fortuïta | 26 |
| Estructura del llibre | 27 |
| PART I - CATALUNYA (1869-1898) | |
| 2. Els orígens: les Masies de Roda (1869) | |
| Introducció | 31 |
| Sobre l'orígen masienc d'en Luis G. Jordà | 33 |
| Les Masies de Roda al segle XIX | 40 |
| 3. Formació i primers èxits (1869-1898) | |
| Els estudis musicals | 47 |
| Els primers èxits | 50 |
| Retorn a Vic | 54 |
| Fugida cap a Mèxic | 57 |
| PART II - AMÈRICA (1898-1916) | |
| 4. Arribada a Mèxic (1898-1899) | |
| El viatge | 63 |
| La rebuda a la Ciutat de Mèxic | 66 |

Vida i obra de Luis G. Jordà (1869-1951)

| | |
|--|-----|
| Mèxic a finals del segle XIX: el Porfiriat | 70 |
| Primeres passes | 71 |
| <i>Los bandolers a Tacubaya</i> | 74 |
| 5. Debut als escenaris (1899-1900) | |
| La música a Mèxic a les darreries del segle XIX | 79 |
| Les primeres sarsueles | 83 |
| L'Exposició Universal de París el 1900 | 88 |
| Altres incursions musicals | 90 |
| 6. El Quintet Jordà-Rocabruna (1899-1914) | |
| Antecedents: el <i>Cuarteto Artístico</i> | 93 |
| Formació del <i>Quintet Jordà-Rocabruna</i> | 96 |
| La consolidació i l'èxit | 99 |
| La maduresa de la formació | 101 |
| La dissolució | 105 |
| Repertori | 106 |
| Les gravacions Edison | 108 |
| 7. Les sarsueles mexicanes (1904-1910) | |
| En Jordà torna als escenaris | 113 |
| <i>Chin Chun Chan</i> | 114 |
| Després de <i>Chin Chun Chan</i> | 126 |
| Les últimes sarsueles | 130 |
| 8. Els premis i altres activitats (1901-1913) | |
| Els premis | 133 |
| <i>La Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos</i> (1904) | 142 |
| Una comissió del govern: els cors populars (1906) | 144 |
| Miscel·lània | 147 |
| PART III - BARCELONA (1916-1951) | |
| 9. Retorn a Barcelona | |
| Cap a Catalunya via Nova York | 153 |
| La <i>Casa Beethoven</i> | 157 |

10. Últims anys

| | |
|----------------------------|-----|
| El cinema i la ràdio | 167 |
| Activitats musicals | 169 |
| La mort i l'oblit | 172 |

11. Jordà i el catalanisme

| | |
|--|-----|
| La Renaixença cultural catalana a Amèrica..... | 175 |
| L'Orfeó Català de Mèxic | 176 |
| La comunitat catalana a Mèxic | 182 |
| La comunitat catalana a Nova York | 187 |
| Jordà, la Guerra Civil i el Franquisme | 189 |

PART IV - OBRA**12. Catàleg. Descripció i organització**

| | |
|--|-----|
| Catàleg. Descripció i organització | 195 |
| Fonts documentals - Abreviacions | 196 |
| Sarsuela (I) | 197 |
| Piano sol (II) | 202 |
| Veu i piano (III)..... | 209 |
| Música de cambra (IV) | 211 |
| Cor (V) | 214 |
| Orgue (VI)..... | 216 |
| Obres Religioses (VII) | 216 |
| Obres Simfòniques (VIII) | 219 |
| Banda (IX) | 220 |
| Obres no trobades | 221 |

